

Учреждение образования
«БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

УДК 792.54(510)

Сунь Цзюань

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В КИТАЕ

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.09 – теория и история искусства

Минск 2013

Работа выполнена на кафедре белорусской и мировой художественной культуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Научный руководитель: **Голикова Лариса Фёдоровна**,
кандидат искусствоведения, доцент,
начальник отдела менеджмента качества
образования УО «Белорусский государственный
университет культуры и искусств»

Официальные оппоненты: **Смольский Ричард Болеславович**,
доктор искусствоведения, профессор,
гласный научный сотрудник НИО
УО «Белорусская государственная академия
искусств»

Шедова Елена Викторовна,
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры искусства эстрады
УО «Белорусский государственный университет
культуры и искусств»

Оппонирующая организация: ГНУ «Центр исследований белорусской
культуры, языка и литературы НАН Беларуси»

Защита состоится 28 февраля 2013 года в 14 часов на заседании совета по защите диссертаций Д 09.03.01 при УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» по адресу: 220007, г. Минск, ул. Рабкоровская, 17, читальный зал библиотеки; e-mail: buk@buk.by; тел. ученого секретаря 222-83-36.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Автореферат разослан 14 января 2013 года.

Ученый секретарь
совета по защите диссертаций
кандидат искусствоведения, доцент

О.В. Мазаник

КРАТКОЕ ВВЕДЕНИЕ

Театр занимает важное место в истории китайской культуры – и традиционной, и современной. Зародившись в глубокой древности, он обрел множество художественных форм и жанровых разновидностей, определив «театроцентризм» культурной среды Китая и став отражением национального характера и менталитета китайского народа.

Возникнув в эпоху становления древних цивилизаций на территории Китая, театр за полтора тысячелетия превратился в вид искусства, в котором в диалектическом единстве и многообразии составляющих элементов – пения, декламации, разговорных диалогов, инструментальной музыки, танца, пантомимы, акробатических (цирковых) номеров и боевых трюков при главенствующей и объединяющей функции музыки – формировались его характерные черты как национального традиционного музыкального театра.

Эпоха социокультурных преобразований и социалистической революции в Китае XX в. обусловила стремительный прорыв этой страны на мировую арену как в социально-экономическом плане, так и в культурной области, в рамках которой осуществлялся активный диалог Востока и Запада. Экспансия западной культуры отразилась прежде всего на театральном искусстве Китая, выдвинув на первый план новую нетрадиционную форму музыкального театра – современную (новую) китайскую оперу. Она стала своего рода экспериментальной творческой лабораторией, в которой апробируются достижения и находки современной китайской композиторской школы в области музыкального языка, средств художественной выразительности, композиционной структуры, музыкальной драматургии в совокупности с достижениями традиционного музыкального театра.

В этой связи возникла необходимость изучения и осмысления процессов, происходивших на пути становления и развития традиционного и нетрадиционного (современного) китайского музыкального театра, который до настоящего времени комплексно не исследовался китайскими, зарубежными, а также русскими и белорусскими учеными, что и определяет актуальность данной диссертации.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Связь работы с крупными научными программами, темами

Диссертация выполнена в рамках комплексной научной темы кафедры белорусской и мировой художественной культуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» «Компаративизм в современном искусствоведении как научный подход и творческий метод» (утв. Советом УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» 09.12.2006, пр. № 6).

Цель и задачи исследования

Цель исследования – выявление национального своеобразия и особенностей развития музыкального театра Китая на разных исторических этапах.

Цель исследования обусловила следующие *задачи*:

- раскрыть предпосылки формирования музыкального театра Китая и его ранних музыкально-сценических форм (XXI в. до н.э. – вторая половина XIV в. н.э.);
- определить основные направления развития и жанрово-видовое разнообразие музыкального театра Китая в эпохи Мин и Цин (конец XIV – начало XX в.);
- проследить динамику развития музыкального театра Китая XX – начала XXI в. и его основной формы – современной китайской оперы;
- охарактеризовать особенности взаимодействия национальных традиций и опыта европейского оперного искусства в современной китайской опере и перспективы дальнейшего развития музыкального театра Китая.

Объект и предмет исследования

Объект исследования – музыкальный театр Китая как исторически сложившийся феномен китайской художественной культуры.

Предмет исследования – национальные особенности развития основных форм традиционного и современного музыкального театра Китая.

Выбор объекта и предмета исследования обусловлен как историко-художественной ценностью многочисленных традиционных и нетрадиционных произведений китайского музыкального театра, так и недостаточной степенью их комплексного изучения китайским, зарубежным, русским и белорусским искусствоведением.

Положения, выносимые на защиту:

1. Предпосылками возникновения музыкального театра в Китае, начиная с XXI в. до н.э., являются культовые обрядовые и ранние преддраматические формы, обладающие признаками синкретических музыкально-сценических представлений, а также интенсивное развитие городской культуры, демократизация местной художественной жизни, вовлечение широких слоев населения в художественное творчество. С VI в. повсеместно распространяются театрализованные представления, обязательным компонентом в которых становится «музыкальный комплекс», включающий музицирование, пение, танец. В ранних музыкально-сценических формах придворных драм юси и дацуй (эпоха Тан, VII–X вв.) и народных драм цзацзуй, наньси, юаньской драме (эпохи Сун, Юань, конец X – вторая половина XIV в.) формируются самобытные национальные музыкальные исполнительские традиции (фальцетное пение, напряженно-высокая тесситура голосов, ансамблевое исполнение в унисон, дублирование вокальной мелодии струнными и духовыми инструментами оркестра).

2. С конца XIV в. традиционный музыкальный театр развивается как театр профессиональный. Появляются две его разновидности – светский придворный (Куньшанский) и городской публичный (Иянский) театры. Жанрово-видовое разнообразие определяют придворная опера куньцуй, народная драма чуаньци и пекинская опера (эпохи Мин и Цин, конец XIV – начало XX в.). В них окончательно закрепляются признаки традиционной музыкальной драмы: синтез музыки, пения, танца, поэзии, пантомимы (в светском придворном театре) в совокупности с разговорными диалогами, приемами акробатики, цирковых и боевых искусств (в городском публичном театре), соединение всех компонентов и традиционных приемов исполнения в пекинской опере.

3. Трансформация музыкального театра Китая в XX в. была обусловлена динамикой развития основной его музыкально-театральной формы – современной китайской оперы. 1-й период (1920–1940-е гг.) связан с освоением китайскими композиторами европейской оперной формы и формированием китайской оперы нового типа. 2-й период (1950 – первая половина 1960-х гг.) связан с интенсивным развитием оперы и расширением в ней современного круга тем и образов. 3-й период (1966–1976, годы Культурной революции) отмечен разрушением музыкального театра как такового. 4-й период (1976 – по настоящее время) ознаменован возрождением китайской оперы, завоевавшей мировую оперную сцену, богатством ее жанровой палитры и средств выразительности. Основные стадии развития национальной китайской оперы, отражающие динамику процесса, – формирование, развитие, деградация, расцвет и зрелость.

4. Взаимодействие национальных традиций, выработанных в результате исторической эволюции традиционного музыкального театра Китая, с традициями, заимствованными из опыта, накопленного европейским оперным искусством, оказали плодотворное влияние на современную китайскую оперу, которая становится неотъемлемой частью мирового художественного процесса. Перспективные пути развития музыкального театра Китая связаны с укреплением межкультурных контактов, с широким освоением и утверждением на китайской оперной сцене классического и современного мирового и национального репертуара, а также с дальнейшим улучшением уровня и качества подготовки китайских актеров-певцов и музыкантов-инструменталистов, в том числе и в белорусских творческих вузах.

Личный вклад соискателя

Полный объем диссертационного исследования по представленной теме выполнен автором самостоятельно на основе изучения искусствоведческих, исторических и культурологических материалов. Впервые осуществлено комплексное исследование истории становления и развития музыкального театра Китая от истоков до начала XXI в. Определены две разновидности профессионального традиционного музыкального театра – придворный и публичный. Выявлены характерные особенности театральных форм, которые впервые исследуются как сложносоставные синтетические формы, развивающиеся в сценическом пространстве в неразрывном единстве музыки, пения, танца, игрового элемента при главенствующей роли музыки. Раскрыта динамика развития современной формы национального музыкального театра – китайской оперы XX в., выявлены особенности взаимодействия в ней национальных и европейских музыкальных традиций. Обозначены перспективы развития музыкального театра Китая в начале XXI в. Результаты исследования расширяют теоретические аспекты современного искусствознания, укрепляют межкультурные контакты Востока и Запада, способствуют популяризации китайского национального музыкально-сценического искусства за рубежом, в том числе и в Беларуси.

Апробация результатов диссертации

Основные положения диссертации отражены в публикациях, выступлениях на 17 научных и научно-практических конференциях международного (8) и республиканского (9) уровней: Рэспубліканская навукова-метадычная канферэнцыя

«Аўтэнтны фальклор: праблемы бытавання, вывучэння, пераймання» (УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Мінск, 15–16 сакавіка 2007 г.); XXXII выніковая навуковая канферэнцыя студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў «Культура Беларусі: інавацыі і традыцыі» (УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Мінск, 25–26 красавіка 2007 г.); II-я Рэспубліканская навукова-метадычная канферэнцыя «Аўтэнтны фальклор: праблемы бытавання, вывучэння, пераймання» (УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Мінск, 27–28 сакавіка 2008 г.); Міжнародная навукова-практычная канферэнцыя «Навука, образование и культура: состояние и перспективы инновационного развития» (УО «Мозырский государственный педагогический университет им. И.П. Шамякина», Мозырь, 27–28 марта 2008 г.); XXXIII выніковая навуковая канферэнцыя студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў «Культура Беларусі і сусвет: агульнае і асаблівае» (УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Мінск, 23–24 красавіка 2008 г.); XIV Міжнародныя Кірыла-Мяфодзіевыя чытанні, прысвечаныя Дням славянскага пісьменства і культуры (УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Мінск, 22–24 мая 2008 г.); XI Міжнародная навукова-практычная канферэнцыя «Навука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества» (ЧУО «Институт современных знаний им. А.М. Широкова», Минск, 29 мая 2008 г.); Рэспубліканская навукова-практычная канферэнцыя «III Машеровские чтения» (УО «Витебский государственный университет им. П.М. Машерова» Витебск, 24–25 марта 2009 г.); XXXIV выніковая навуковая канферэнцыя студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў «Беларуская культура: спецыфіка эвалюцыі і перспектывы развіцця» (УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Мінск, 22 красавіка 2009 г.); Міжнародная навуковая канферэнцыя «Молодежь в науке – НАН 2009» (НАН Беларусі, Мінск, 21–24 апреля 2009 г.); XV Міжнародныя Кірыла-Мяфодзіевыя чытанні, прысвечаныя Дням славянскага пісьменства і культуры (УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Мінск, 21–24 мая 2009 г.); навуковая канферэнцыя прафесарска-выкладчыцкага складу «Культура ва ўмовах глабалізацыі: тэарэтычныя і метадалагічныя праблемы» (УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Мінск, 25–26 лістапада 2009 г.); XXXV выніковая навуковая канферэнцыя студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў «Беларуская традыцыя ў еўрапейскай культурнай прасторы: 65 гадоў пасля Вялікай Перамогі» (УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Мінск, 15–16 красавіка 2010 г.); IV Міжнародная навукова-практычная канферэнцыя «Аўтэнтны фальклор: праблемы бытавання, вывучэння, пераймання» (УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Мінск, 29–30 красавіка 2010 г.); Міжнародная навуковая канферэнцыя «Нацыянальная культура і мастацтва Беларусі ў еўрапейскім кантэксце» (УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Мінск, 18–19 лістапада 2010 г.); навуковая канферэнцыя прафесарска-выкладчыцкага складу «Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры» (УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Мінск, 23–24 лістапада 2011 г.); Міжнародная навукова-практычная канферэнцыя Міністэрства культуры

Республики Беларусь «Культура. Наука. Творчество» (УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск, 10–11 мая 2012 г.).

Опубликованность результатов исследования

По результатам исследования опубликованы 15 научных работ, из них 2 статьи в рецензируемых научных журналах (0,8 авт. листа), 3 статьи в научных рецензируемых сборниках (1,3 авт. листа), 6 материалов научных конференций, 4 депонированные научные статьи. Общий объем опубликованных материалов составляет 4,62 авторских листа.

Структура и объем диссертации

Структура диссертации определена логикой изложения материала и состоит из введения, общей характеристики работы, трех глав и десяти разделов основной части работы, заключения, библиографического списка и четырех приложений.

Полный объем диссертации составляет 223 страниц, из них 115 страниц занимает основной текст, 20 страницы – библиографический список, который состоит из списка использованных источников (257 наименований на русском, белорусском, английском и китайском языках) и списка публикаций соискателя (15 наименований на русском языке), приложения занимают 88 страниц + видеоприложение (192 мин 09 с).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *введении и общей характеристике работы* обосновывается выбор темы исследования, ее актуальность, научная новизна, определяются цель, задачи, объект и предмет исследования, формулируются основные положения, выносимые на защиту, отражается апробация результатов исследования, указывается количество опубликованных работ, структура и объем диссертации.

Глава 1 «Предпосылки и особенности становления музыкально-драматического искусства Китая (XXI в. до н.э. – вторая половина XIV в. н.э.)» состоит из четырех разделов и посвящена определению методологии исследования по избранной теме, аналитическому обзору литературы, анализу предпосылок и особенностей возникновения драматического искусства в Китае, выявлению места и роли музыки в первых постановках городского публичного театра, появлению ранних оперных форм в спектаклях светского придворного театра.

В разделе **1.1 «Аналитический обзор литературы и методология исследования»** представлен обзор научно-исследовательской литературы общеисторического, теоретического и искусствоведческого характера. Она посвящена вопросам формирования и эволюции музыкального театра Китая, занимающего значимое место в истории художественной культуры восточно-азиатского региона.

В фундаментальных работах, опубликованных на китайском языке, представлены труды, в которых исследуется история зарождения и развития *китайского традиционного театра* (работы Юй Цююя «История китайской драмы», Тянь Чжуна и И Чэна «История китайского театра»), *музыкального театра* (книги Ло Цзиньтана «Список произведений китайского музыкального театра», Ван Цзисы «Музыкальный театр: 10 образцов классической трагедии»); освещаются вопросы эволюции основных

форм традиционного театра, таких как: *драма наньси* – первый образец драмы с единым сюжетом (Чжан Гэн «Наньси: сборник»); *юаньская драма (цзацзюй)* – развитая литературная форма, в которой впервые оформилась структура драматического действия (Сюй Фумин «Искусство юаньской драмы», Сюй Цзиньбан «Введение в юаньскую драму», Дэн Шаоцзи «История Юаньской литературы»); *опера куньцюй*, называемая «оперой поэзии» (Ли Сяо «Китайский Куньцюй», Ню Бяо «Искусство китайского Куньцюй», Фан Цзяцзи «Разговор о Куньцюй»), где сформировались основные актерские амплуа, сложная символика жестов, поз и грима; *народная драма чуаньци* (Чжу Чэнпу «Чуаньци в эпоху Мин», Го Индэ «История о чуаньци»), в создании которой принимали участие китайские драматурги-классики и где определилась структура сценария и музыкального сопровождения; *пекинская опера*, в которой окончательно оформились способы и приемы актерской игры, типы и формы арий, круг образов, особая манера пения (монографии и публикации Дун Вэйсяня «Школы Пекинской оперы», Лю Цзинюаня «Истории Пекинской оперы: сборник», Сюй Муюня «Пекинская опера: исследование», Сюй Чэнбэя «Китайская Пекинская опера», Лю Ци «Форма Пекинской оперы», Цянь Баосэня «Искусство исполнения Пекинской оперы»).

Эволюции *современной китайской музыки XX в.* посвящены работы Ван Юйхэ «История китайской современной музыки (1949–1986)» и Цзюй Цикуна «Китайская музыка в XX веке» и «Новая история музыки Китая», истории развития *современной китайской оперы* – труды Ли Яо Гуо «Современная китайская опера», Цянь Юаня «Современная китайская опера».

Влияние европейской музыки на современную китайскую музыку, отличительные черты западной и восточной музыкальной традиции исследуют Ван Жоу («Проникновение западной музыки в Китай»), Лю Чэнхуа («Различия в традиции европейской и китайской музыки в зависимости от национальных культур»), Гуань Цзяньхуа («Сопоставление китайской и западной музыкальных культур»).

Китайской народной музыке, ставшей основой музыкального языка традиционных и современных музыкально-сценических произведений, посвящены работы Ван Яохуа «Введение в китайскую традиционную музыку», Дэн Гуанхуа «Китайская народная музыка», Ли Юаньцина «Исследование национальной музыки», Лянь Бо «Китайская традиционная музыкальная культура» и др.

В работах на русском, белорусском и английском языках важными источниками стали исследования, посвященные *истории китайской цивилизации и культуры* (К.Дебен-Франкфора, Ж.Жерне, М.Е.Кравцовой), вопросам *развития национального театрального искусства* (исследования К.Макерраса, А.М.Мерварта), *китайской современной оперы в XX веке* (Чжан Бинь), специфике *функционирования китайского традиционного театра* (работы С.А.Серовой, И.Н.Соломоник, Г.М.Шнеерсона), а также проблемам *межкультурного взаимодействия* восточноазиатского и европейского регионов (И.А.Чжен, Н.А.Абрамовой). При написании диссертации использовались основополагающие работы, посвященные исследованию русского, белорусского и европейского музыкального театра, истории европейской музыки. Среди них труды Г.И.Барышева, Л.Ф.Голиковой, Б.Горовича, Т.Н.Ливановой, Б.А.Покровского, Р.Б.Смольского, Е.В.Шедовой, В.Фельзенштейна, Н.А.Ювченко и

др. Подспорьем для данного диссертационного исследования стали интернет-источники: статьи, иллюстративный и нотографический материал.

В проанализированных источниках китайской научной литературы исследуются отдельные проблемы развития музыкального театра Китая. Вместе с тем, в работах, посвященных традиционному театру, последний рассматривается как литературный продукт, а его основные формы исследуются как литературные формы, тогда как изначально традиционный театр развивался в сценическом пространстве и являлся синтетическим музыкальным театром. Недостаточно подробно раскрыта и степень взаимодействия европейских и национальных традиций, а также особенности их преломления в современной китайской опере. В этой связи отсутствие комплексного исследования традиционного и современного музыкального театра Китая обуславливает необходимость его проведения.

В соответствии с поставленной целью, в основу *методологии* данной диссертационной работы положен универсальный *принцип историзма*, позволивший представить развитие музыкального театра Китая в хронологической последовательности. *Сравнительно-типологический метод* позволил определить характерные особенности музыкально-сценических форм, культивируемых в придворной и городской театральной среде; *комплексный* и *культурологический подходы* – раскрыть динамику эволюции музыкального театра Китая в соотношении с социально-культурными условиями развития китайской культуры, определить роль и место музыкального театра Китая в художественно-культурной жизни страны. Применение других методов (сравнительного анализа, индукции, дедукции, генетического и эмпирического методов) позволило осуществить решение поставленных в диссертации задач.

В разделе **1.2 «Театр Древнего Китая: истоки и условия возникновения (XXI в. до н.э. – X в. н.э.)»** рассматривается процесс становления театрального искусства Древнего Китая, которое восходит к архаико-религиозной традиции – к различным по культовой принадлежности обрядовым формам, уже обладавшим признаками музыкально-сценических представлений (мистериям-шествиям, в которых участвовали ряженые, и мистериям-инсценировкам, где воспроизводились эпизоды из жизни божественных персонажей). В Чжоускую эпоху (XI–III вв. до н.э.) предпосылками к появлению первых музыкально-драматических представлений послужили представления народного (потешные сценки с диалогом двух персонажей) и дворцового профессионального искусства (пантомимические и цирковые праздничные действия байси /«Сто игр»/, театрализованные постановки /чжоуский Большой воинский танец/, инсценированные рассказы, где впервые появляется сценический образ). При жанрово-видовой разнообразии все ранние преддраматические формы объединял музыкальный компонент. Мелодии песен заимствовались из сборника «Ши-цзин» («Книга песен»), где также описаны двадцать пять самых древних музыкальных инструментов – струнных, духовых, ударных (сэ, юэ, шэн, ди, гуань, чжун и др.).

Появление профессиональной актерской школы артистов «ю», умеющих петь, имитируя различные голоса (чан-ю – поющие актеры), танцевать, импровизировать (пай-ю – комики, шуты), обусловило «прорыв» в искусстве традиционного театра (период Ле го – множества царств, VIII–III вв. до н.э.). В древнейшей летописи

Чуньцю сохранились имена первых выдающихся актеров «ю» – Мэна и Ши как свидетельство того, что искусство театра и актерская профессия занимали важное место в культурной жизни древних китайцев.

Формированию музыкального театра способствовали и постановки народного театра теней (театра кукол) с музыкой (эпоха Хань, 206 г. до н.э. – 220 г. н.э.). Театр теней был сокровищницей национального фольклора. Из его репертуара национальный музыкальный театр позаимствовал сюжеты будущих опер – «Дебош в Небесном дворце», «Обида Доу Э», «Путешествие на Запад» и др.

В Ханьскую эпоху первые представления с музыкой, пением, плясками осуществлялись при императорском дворе силами Юэ-фу («Музыкальной палаты») – коллективом певцов, музыкантов, танцоров. Уже тогда применялась сложная постановочная техника, однако зрелых форм театра, сопоставимых с античными, еще не существовало. Исключением стало сюжетное музыкально-драматическое представление с песнями и плясками «Хуан Гун из Дунхая», поставленное на дворцовой сцене для двух актеров (эпоха Шести Северных династий, 386–581 гг.).

Радикальные изменения в музыкальном театре (эпоха Тан, 618–907 гг.) связаны с профессионализацией театрального искусства. Появились первые специальные учебные заведения («Грушевый сад» и «Двор весны»), готовящие профессиональных актеров, танцовщиц, музыкантов, певиц. В придворном театре культивировались театрализованные стихотворения-рассказы со связным сюжетом и ариями-монологами главного героя. Сформировались две сюжетные жанрово-видовые формы традиционной драмы: драма юси (сцены из военной жизни) и танцевально-песенная драма дацуй. Неотъемлемой частью городской культуры являлись самостоятельные формы театрализованных уличных представлений: песенно-танцевальных, песенно-игровых, синтетических музыкально-драматических, включающих музицирование, танец, диалог и сценическую игру; а также диалогические фарсовые сценки (излюбленная городским китайским зрителем, как и зрителем средневековой Европы, простейшая театральная форма фарсового характера. В Китае это «Игра о Цань-цзюне» – остряке и балагуре).

В разделе 1.3 **«Северный цзацзюй и южная драма наньси: на пути к формированию китайского музыкального театра в эпоху Сун (конец X – вторая половина XIII вв.)»** речь идет об условиях формирования во времена правления династий Северная и Южная Сун (960–1279) новых форм китайского традиционного городского театра: юаньбэньского (северный цзацзюй) и совэньского (наньси). В южной драме (наньси) вокальные партии исполняли все персонажи, в северном цзацзюй – только главные действующие лица. Композиционная структура южной драмы была свободной, северной – строгой (пролог и четыре акта). Музыка наньси отличалась лирическим характером, средства музыкальной выразительности были утонченными и изысканными, в оркестре преобладали деревянные духовые инструменты. Музыка северной драмы цзацзюй была героической по характеру, музыкальный язык – простым и лаконичным, в оркестре преобладали ударные инструменты.

Драма наньси сыграла важную роль на пути формирования китайского музыкального театра. Традиционные народные мелодии и напевы, использованные в ней, подбирались к сюжету, к характеру персонажей и происходящим событиям

(музыка к традиционным драмам специально не сочинялась, а «собиралась» из числа популярных или модных песен и напевов; нередко в совершенно разных произведениях звучали одни и те же мелодии). В наньси грамотно применялись декламация, танец, пантомима, акробатика. Но главная роль в наньси отводилась пению, с помощью которого передавались эмоции, настроение действующих лиц, создавалась необходимая сценическая атмосфера. Основной вокальной формой были арии, встречались также дуэты, хоры, которые часто располагались за сценой, помогая героям «допевать» окончание арий. Ведущими исполнителями арий назначались актеры шэн и дань (главные персонажи). Основными сценическими приемами были: переодевание актеров в действующих персонажей по ходу развития сюжета драмы, имитация на сцене реальных жизненных событий во время исполнения арий, диалогов, танцев, пластических и акробатических трюков и др.

Наиболее известные сунские наньси по содержанию подразделялись на драмы о бессердечных возлюбленных («Дева Чжао и Цай Эрлан», «Ван Куй», «Ученый Чжан Се») и на драмы, повествующие о превратностях любви («Ван Хуань», «История о разбитом зеркале Лэчан»). Нормы и закономерности, которые выработались в драме наньси, заложили основы художественной формы традиционной классической китайской музыкальной драмы.

В разделе **1.4 «Роль и место юаньской драмы цзацзюй в развитии музыкального театра Китая (вторая половина XIII – вторая половина XIV вв.)»** рассматривается появление в Китае в эпоху Юань (1279–1368) собственно музыкальной драмы.

Юаньская драма, или цзацзюй (буквально – музыкальная драма) стала пиком развития театрального искусства средневекового Китая благодаря особой реалистичности и захватывающим сюжетам. Она сформировалась между XII – XIII вв. в рамках городской народной культуры на основе драмы наньси, впитав элементы северного «юаньбэнь» и жанра «чжугундяо» (песня-баллада); период ее наивысшего расцвета длился почти столетие. Центральное место в юаньской драме занимало пение, основной вокальной формой являлась ария. Арии исполнялись циклами только мужчинами (мо-бэни) или только женщинами (дань-бэни), чередуясь с декламацией, танцами, акробатическими номерами. Оформился свод правил цзацзюй, сформировалась его композиционная структура (4–5 актов-чжэ), близкая структуре итальянской опере-seria, где вокальное исполнение (концерт в костюмах) превалировало над развитием сюжета. В отличие от опер-seria, цзацзюй предназначались для городского и сельского массового зрителя.

Музыкальную основу юаньской драмы составляли мелодии северных регионов Китая («северные арии»). Они исполнялись под аккомпанемент саньсяна, различного вида флейт (чжэн, ди), традиционных ударных инструментов (барабаны-ло, гу, кастаньеты-бань) и др. и записывались в китайской традиционной системе тональностей, состоящей из 9 гунов, различавшихся по характеру (например, выражающих скорбь, радость, нежность, иронию и т.д.).

Диалоги в цзацзюй импровизировались исполнителями (как в commedia dell'arte), способствуя развитию сюжета и придавая постановке жизненный колорит. В либретто прописывались основные способы актерской игры (движения, мимика и танцевальные па). Вне зависимости от сюжета существовали три большие группы

амплуа: мо (мужские), дань (женские), цзин (отрицательные мужские персонажи). Сценическую постановку цзацзюй определяли три основных компонента: пение-«чан», декламация-«бай» и актерская игра-«кэ», где превалировало пение.

Создателями юаньской драмы являлись 158 драматургов, авторов семисот тридцати трех пьес (полностью сохранилось 170, во фрагментах – 44). В творчестве самых известных из них – Гуань Ханьцина (1220–1300), Ван Шифу (1260–1336), Ма Чжиюаня (1264–1321), Бэй Пу (1226–?) – сложилось пять жанровых разновидностей цзацзюй: 1) трагедии, повествующие о страданиях простого народа («судебные истории»), 2) драмы из дворцовой жизни императора, 3) пьесы о бродячих благородных героях, борющихся со злом, 4) мелодрамы из жизни куртизанок или женщин из высшего общества, 5) драматические истории о любовных перипетиях молодежи. Драмы Гуань Ханьцина стали отражением жизни разных слоев общества юаньской эпохи. В социальных драмах («Лу Чжай Лан» и «Сон о мотыльке») вскрыты социальные проблемы общества; в любовных («Спасительная пыль», «Беседка у реки» и др.) запечатлены общественные нравы, быт и свадебные обычаи эпохи Юань; в драмах, основанных на исторических или мифологических сюжетах («Путешествие в Западное Шу», «Плач по живым и мертвым», «Один среди врагов» и др.), восславляются древние герои. В юаньской драме окончательно закрепляется синтез музыки, пения, танца и собственно игрового элемента как характерная особенность китайского музыкального театра.

Глава 2 «Китайский музыкальный театр в эпохи Мин и Цин (конец XIV – начало XX в.)» посвящена особенностям развития музыкального театра в этот период.

В разделе **2.1 «Опера куньцзюй: светская придворная музыкальная драма»** рассматривается классический этап развития китайского искусства в эпоху Мин (конец XIV – первая половина XVII в.). Пути эволюции традиционного театра в этот период определило появление и одновременное сосуществование двух разновидностей профессионального театра – светского придворного Куньшанского («театра на ковре») и городского публичного Иянского (театра «сиюань»). Куньшаньский театр славился утонченной техникой актерской игры, вокальным мастерством певцов, исполнительской культурой музыкантов, в нем разыгрывались сцены из дворцовой жизни. В Иянском театре культивировались исполнительские приемы, позаимствованные из площадных народных представлений, включая акробатику и боевые искусства, а сами представления (многодневные спектакли с продолжением) ставились на сюжеты из жизни ремесленников, кустарей, любовных походов простолюдинов, а также популярных в народе известных романов («Троецарствие» Ло Гуань-чжуна, «Путешествие на Запад» У Чэн-эня или «Речные заводи» Ши Най-аня). В каждом из театров сложился свой тип представления: в Куньшанском – рафинированная опера куньцзюй, в Иянском – народная драма чуаньци.

Опера куньцзюй (опера-поэзия) сформировалась на основе ассимиляции драмы наньси и музыки «бэйцзюй». Музыкальная природа куньцзюй – вокально-инструментальная, за ней впервые «закреплены» (в Перечне куньцзюй) авторские арии-песни (Вэй Лянфу) – обработки народных мелодий (шуймоцян), а также специально написанные в стихотворной форме либретто, которые относят к

жемчужинам китайской литературы («Четыре красавицы» Хун Шэна, «Веер с персиковыми цветами» Кун Шанжэня, «Записки пурпурной шпильки», «Пионовая беседка» выдающегося писателя и драматурга, современника Шекспира, Тан Сяньцзу (1550–1616).

Декорационно-сценическое оформление куньюй минимальное – стол и два стула, однако оно компенсируется системой символов – условных жестов и поз артиста, «говорящим» гримом, раскрывающим характер и профессию персонажа, а также наличием персонажей-масок (как в итальянской *commedia dell'arte*). Опере куньюй как выдающемуся образцу национальной культуры 8 мая 2001 г. ЮНЕСКО присвоено звание «Шедевр всемирного нематериального культурного наследия».

В разделе **2.2 «Народная музыкальная драма чуаньци и ее особенности»** исследуется драма чуаньци (буквально – повествование о необычном). Согласно теории театра чуаньци, выдвинутой драматургом Тан Сяньцзу, текст, музыка, танец, акробатика в чуаньци были равнозначными. Это была композиционно цельная музыкальная драма, имевшая законченный сюжет и развивавшаяся по законам драматургии. Аналогичное построение (вступление-пролог, экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка) впоследствии встречалось в западноевропейской (первая треть XVII в.), русской и белорусской операх (последняя треть XVIII в.). Музыкальной основой чуаньци являлось сольное (арии, основанные на традиционных народных мелодиях) и хоровое (хор-комментатор) пение. К сольным ариям актеры-певцы добавляли собственные импровизации, а содержание арий непременно комментировали по ходу исполнения.

Представления чуаньци изобиловали массовыми батальными сценами, развернутыми танцевальными эпизодами, дополнялись акробатическими трюками. Во всем соблюдались строгие правила: 1) женские роли исполняли мужчины; эти партии пелись фальцетом под аккомпанемент двухструнной скрипки эрху, другие инструменты (лютня или бамбуковая поперечная флейта) использовались как дополнительные; 2) в оркестре главенствовала группа ударных, в звучании которых было закодировано более шестидесяти смысловых «подсказок», разъясняющих происходящее на сцене; 3) профессиональные актеры в чуаньци делились на две группы – актеры, выступающие на стационарной сцене, и бродячие актеры.

Основная тема драм чуаньци эпохи расцвета – тема любви, что не типично для китайского традиционного театра («Записи о фениксе» Ван Шичжэна, «Записи о чистке пряжи» Лян Чэньюя, «Дворец бессмертия» Хун Шэна). Либретто для чуаньци создавали драматурги Кун Шанжэнь («Маленькая лютня»), Тан Сяньцзу («Хандань», «Записки в Нанькэ»), Лю Юй-первый (автор 34 драм), Чжу Цзуочао (30 драм), Чжу Сучэнь (19 драм), Е Шицао (8 драм), Чжан Дафу (11 драм) и др.

Раздел **2.3 «Основные этапы становления и развития традиционной пекинской оперы»** посвящен исследованию классической формы музыкальной драмы – пекинской оперы. Ее появлению на рубеже XVIII – XIX вв. предшествовало открытие в Пекине театра цзинси, унаследовавшего качества Куньшанского (придворного) и Иянского (публичного) театра – отточенность формы, высокое исполнительское мастерство актеров, использование рифмованных разговорных диалогов, элементов пантомимы, акробатики, боевых искусств. Музыкальную основу пекинской оперы составляют народные напевы сипи и эрхуан, сюжеты

заимствованы из произведений драматургов династий Юань и Мин, а репертуар унаследован из репертуара куньцой, чуаньци и даже юаньской драмы. Актерские амплуа в пекинской опере различаются по полу, возрасту, профессии и индивидуальным особенностям характера сценического персонажа. Основных типажей-масок четыре – шэн, дань, цзин и чоу. Каждый типаж обладает рядом «специализаций» (в более ранних формах традиционного музыкального театра такого не наблюдалось) и отличается манерой пения, сценическим костюмом, сценическими приемами, гримом.

Тематический диапазон пекинской оперы широк – пьесы о полководцах, пьесы на мифологические сюжеты, любовные истории («Тройная развилка», «Осенняя река», «Куртизанка Юй Танчунь», «Опьяненная фрейлина», «Му Гуйин командует войсками», «Хун-нян» и др.). Все постановки пекинской оперы подразделяются на «военные» («уси») и «гражданские» («вэньси») в зависимости от амплуа главного персонажа (военного или гражданского). На «военных» и «гражданских» делятся и остальные персонажи и даже инструменты оркестра. Тема любви, популярная в европейской опере, для пекинской оперы второстепенна.

Характерные особенности пекинской оперы: 1) музыка для нее подбирается из общеизвестных музыкальных мотивов, нотный текст записывается особыми иероглифами (гунчэпу); 2) оркестр состоит из традиционных групп струнных и ударных национальных музыкальных инструментов, к которым при современных постановках добавляются западноевропейские инструменты; 3) используются особые приемы вокального исполнения («смена дыхания», «тайное дыхание», «передышка» и др.), певческий диапазон голосов актеров-певцов составляет от полутора до трех октав; 4) применяются декламация юньбай (омузыкаленная речь, или речитатив) и цзин-бай (пекинская разговорная речь), две разновидности танца – песня-танец и танец; 5) актерские амплуа различаются не по диапазону певческого голоса, а по полу, возрасту, социальному положению, характеру персонажа и тембру его голоса; наряду с традиционными амплуа-масками используется и «голосовая» маска; 6) актер пекинской оперы владеет четырьмя способами игры («четырьмя умениями» – жестикуляцией /гун-фу/, пением, декламацией, способностью к перевоплощению) и четырьмя приемами актерского мастерства («игрой руками», «игрой глазами», «игрой телом» и «шагами»); 7) сценическое прочтение сюжета свободное: главное – передать экспрессию характеров и поступков героев, а не бытовое правдоподобие; 8) театральные гримы (как внешняя характеристика персонажа) насчитывают несколько тысяч цветовых композиций, каждая из которых несет определенную смысловую нагрузку (грим – своего рода «путеводитель», помогающий ориентироваться в запутанных сюжетах и многочисленных персонажах пекинской оперы). Главные отличия пекинской оперы от западноевропейской – отсутствие декораций, гиперусловность происходящего на сцене и строго фиксированные амплуа.

Пекинская опера – высшее достижение синтетической зрелой формы традиционного музыкального театра Китая. До настоящего времени она остается востребованной, ее сюжеты используют современные китайские композиторы Ши Гуаннань, Ма Кэ, Янь Су, Цзинь Сян и др.

Глава 3 «Китайская современная опера XX – начала XXI в.» посвящена исследованию новой формы музыкального театра Китая XX в. – современной китайской оперы, ее трансформации, перспективам дальнейшего развития.

В разделе **3.1 «Социально-культурные условия формирования китайской современной оперы»** определены внутренние и внешние факторы, способствовавшие становлению современной оперы: 1) поиски нового (по сравнению со старым, конфуцианским) мировоззрения китайского государства; 2) освоение достижений западной культуры с последующей их адаптацией к китайской; 3) открытие первых музыкальных учебных заведений в Шанхае, Ханчжоу, Пекине, Шаньдуне и др. городах, где параллельно изучалась западноевропейская и национальная музыка; 4) появление талантливых певцов, дирижеров, композиторов, освоение последними жанров оперы, оперы-балета, музыкальной драмы, оперетты.

Особенностям развития новой (современной) оперы в Китае посвящен раздел **3.2 «Основные этапы и динамика развития китайской современной оперы XX в.»**. Первый этап (1920–1940-е гг.) – время приобщения композиторов к оперной традиции. Теоретически изучаются и практически осваиваются западноевропейские приемы композиции, местный национальный музыкальный материал адаптируется к европейским оперным формам, делаются первые попытки соединения традиционного и инновационного в современной китайской опере (детские музыкально-драматические спектакли Ли Цзиньхуэя, оперы А.Авшаломова). Освоение новой для китайского музыкального театра формы оперы осуществлялось: 1) посредством прямого подражания западноевропейским образцам; 2) путем механического соединения европейских оперных форм с традиционными китайскими; 3) с помощью приспособления европейского оперного текста к национальным сюжетам; 4) путем досочинения современного сюжета к популярным народным мелодиям (оперы «Буря в реке Янцзы», «Шанхайская песня», «Песня Большой земли», «Цюцзы»).

Основу опер начала 1940-х гг. составляют пьесы янгэ (буквально – песня молодых всходов), небольшие представления с песнями, танцами, пантомимой. Попытки связать этот «венок» песен и танцев единым сюжетом, позаимствованном в традиционном театре, но «приспособленном» к современным реалиям, и придать ему видимость драматургического развития свидетельствуют, что в Китае был усвоен западноевропейский опыт («Брат и сестра осваивают целину»). Главная же цель состояла в том, чтобы научить зрителя воспринимать происходящее на сцене без привычной атрибутики традиционных спектаклей. Таковой стала «Седая девушка» – первый классический образец национальной оперы.

1950-е – первая половина 1960-х гг. – второй этап развития музыкального театра Китая. Это время интенсивных поисков «национального пути», по которому станет следовать китайская опера, утверждение ряда ведущих тем (революции, гражданской войны), появление новых жанров (так называемой «переосмысленной исторической драмы») и круга образов, формирование новой музыкальной стилистики (героические оперы «Лю Хулань», «Красные защитники озера Хунху», «Цзянцзе», «Аигули», «Песня степей» и др.).

Последовательное развитие современной оперы, прерванное в условиях культурной революции (1966–1976), когда по единому шаблону и по заранее

утвержденным революционным темам создавались так называемые «оперы в образцовом стиле» (3-й этап), возобновилось в конце 1970-х гг. и было связано с ее (современной оперы) возрождением (4-й этап). Богатство и многообразие тем и сюжетов, разнообразие средств выразительности, органичный синтез национального и европейского – определяющие тенденции современных оперных сочинений. Таковы лирико-драматические и лирико-философские оперы 1980-х гг. о героях народных преданий и о современниках, художественно-образная атмосфера которых навеяна романтикой европейских оперных произведений («Скорбь об усопших» Ши Гуаннаня, 1981 г., «Равнина» Цзинь Сяна, 1987 г., «Любовник» Дун Саньшэня, 1981 г. и др.). В 1990 – 2000-е гг. современная китайская опера выходит на мировую сцену, что свидетельствует о высоких художественных достижениях. В ней широк круг образов (от древности до современности) и многообразна жанровая палитра (от «большой» серьезной оперы до камерной оперы, оперетты и мюзикла). В современной китайской опере органично «переплавлено» национальное, традиционное, «восточное» и инациональное, инновационное, «западное» («Си Ши», «Гора из прошлого», «Мужчина из Али» и др.).

В разделе **3.3 «Пути и перспективы развития современной оперы Китая начала XXI в.»** обозначены направления дальнейшего развития современной (новой) китайской оперы, формирования собственных ее стиливых черт и отличительных признаков на основе творческого преобразования национальных и инациональных компонентов. Развитие современной оперы связано с определением соотношения в ней музыки и драмы: приоритет «драмы с элементами пения» становится следствием влияния традиционных китайских театральных форм, приоритет музыки – следствием влияния западноевропейских оперных традиций. В начале XXI в. появляются оперы, в которых соблюдено равновесие музыки и драмы в рамках одной формы. Это оперы на старинные национальные сюжеты («Поэма о деве Мулань», «Сказание о Му Квей-Инг, воительнице с нежным сердцем», «Ян Гуйфэй», «Лэй Юй» и др.), на сюжеты из китайской истории (оперы «Сунь У», «Сыма Цянь») и истории европейской (две оперы с одинаковым названием «Марко Поло» композиторов Ван Шигуана и Тань Дуна о жизни в Поднебесной в конце XIII в. известного итальянского путешественника), а также смелая попытка «дописать» партитуру за европейским классиком («Турандот» Дж.Пуччини – Хао Вэйя).

Перспективы развития современной китайской оперы на пороге нового тысячелетия связаны с дальнейшим укреплением межкультурных контактов Китая с мировым сообществом, с утверждением на китайской оперной сцене шедевров мирового и национального музыкального искусства, с дальнейшим совершенствованием системы подготовки оперных исполнителей, в том числе и в Беларуси. Все это определяет эффективный путь, способствующий дальнейшему прогрессу современного музыкального театра Китая.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основные научные результаты диссертации

1. Музыкальный театр Китая сформировался в русле национальной традиционной культуры, пройдя полуторатысячелетний путь развития. Предпосылками к его возникновению послужили древние обрядовые действия и

представления с музыкой, постановки театра теней, а также ранняя профессионализация актерского искусства (XXI в. до н.э. – III в. н.э.).

Общий рост средневековых городов, подъем культуры в Китае начала VII в. (эпоха Тан) стимулировали развитие музыкального театра и его основных форм. В сценической практике появились постановки со связным сюжетом и «малым» набором актерских амплуа («военные» драмы юси, «большие арии» дацуй), песенно-танцевально-диалогические комические представления. Общим для всех стало наличие «музыкального комплекса» (игра на музыкальных инструментах, пение, танец), а также актерских амплуа (дань – главный женский персонаж, чоу – комик) и «говорящего» грима (дацуй «Жена с шатающейся походкой», фарсовая народная сценка «Игра о Цань-цзюне»).

В появившихся в X – XIII вв. (эпоха Сун) новых жанрово-видовых формах музыкального театра – *наньси* и *цзацзюй*, музыкальной основой которых стали традиционные народные напевы бэйцуй и чжугундяо (уличная баллада), усилилась роль оркестра, закрепилась композиционная структура с прологом (наподобие увертюры или экспозиции в драме) и «актами» (от двух до четырех), сформировались семь актерских амплуа-«масок» (шэн, дань, цзин, мо, вай, те, чоу). Круг сюжетов ограничивался любовно-бытовой тематикой, равно понятной обитателю дворцовых покоев и простому горожанину («Ученый Чжан Се», «Ван Хуань»). В *юаньской драме* как ведущей форме музыкального театра эпохи Юань (вторая половина XIII – вторая половина XIV в.) оформились «сецзы» (клин) в виде музыкальных интермедий, сформировалась трехчастная форма арии-цуй, которую «приходили слушать» (трактат «Рассуждение о пении»), а также использовалось до двенадцати типов сюжетов – исторических, мифологических («Осень в Ханьском дворце» Ма Чжюаня, «Сирота из рода Чжао» Ци Цзюньсяна), бытовых, любовных («Старец из Восточного зала» Цинь Цзян-фу, «Поздно рожденный сын» У Хань-чэня), религиозных, фантастических («Студент Чжан кипятит море» Ли Хаогу, «Душа красавицы покидает тело» Чжан Гуан-цзу), детективных, «судебных историй» и др. Широкое распространение получили юаньские драмы Гуань Ханьцина – социальные («Обида Доу Э»), исторические («Один среди врагов») и любовные («Беседка в свете луны»), в которых запечатлены общественные нравы, быт, обычаи эпохи Юань, показана широкая панорама жизни китайского общества. В произведениях Гуань Ханьцина, Ван Шифу, Ма Чжюаня, Бэй Пу окончательно закрепляются синтез музыки, пения, танца и игрового элемента, а также исполнительские приемы (женские роли исполняют мужчины, поющие фальцетом; оркестр дублирует вокальную мелодию, предваряя ее «заставками» или «концовками» и др.) [1; 5; 6; 7; 8; 9].

2. Музыкальный театр эпохи Мин (конец XIV – первая половина XVII в.) развивался в рамках императорской дворцовой и городской народной культуры как профессиональный театр. В придворном (Куньшанском театре) культивировалась опера куньцуй, в городском публичном (Иянском театре) – народная драма чуаньци. Придворная *опера куньцуй* отличалась высокой исполнительской культурой актеров-певцов и музыкантов-инструменталистов. Ее музыкальную основу составляли куньшанские мелодии (напевы провинции Цзянси, обработанные музыкантом и актером Вэй Лянфу), а также авторская музыка, записанная

специальными иероглифами. Сюжеты ограничивались историями из жизни аристократов (Тан Сяньцзу, «Пионовая беседка», Хун Шэн, «Четыре красавицы», Кун Шанжэнь, «Веер с персиковыми цветами»).

В чуаньци, в отличие от элитарной куньцзюй, музыкальную основу составляли развернутые арии-песни, основанные на народных мелодиях (луогу). Профессионализм актеров обуславливал многовековой опыт площадных народных представлений. Спектакли чуаньци оформлялись в многодневные серии (40–100 актов «с продолжением»). Количество действующих лиц нередко доходило до ста, не было строгого разделения на декламирующих и поющих актеров. Сюжеты повествовали о необычном, удивительном, фантастическом («Записи о фениксе» Ван Шичжэна, «Записи о чистке пряжи» Лян Чэнь Юя, «Дворец бессмертия» Хун Шэна). В куньцзюй и чуаньци окончательно сформировался «оперный оркестр» – в куньцзюй преобладали духовые, в чуаньци – ударные инструменты.

Историю развития традиционного музыкального театра завершила *пекинская опера* цзинцзюй (конец XVIII – начало XX в., эпоха Цин), одинаково популярная в городской и придворной среде. В ней закрепляются признаки классической музыкальной драмы: синтез музыки, пения (на основе народных напевов сипи и эрхуан), танца, рифмованных разговорных диалогов, акробатики и боевых искусств, способы актерской игры. Основой репертуара пекинской оперы стали военные («уси») и гражданские («вэньси») пьесы (оперы «Белая змейка», «Вызов семейной лояльности», «Дебош в Небесном дворце», «Собрание героев» и др.).

В зависимости от принадлежности к определенной культуре, основные формы традиционного музыкального театра образовали три группы: те, в которых преобладал синтез музыки, танца, пантомимы, поэзии (драмы юси, дацзюй, опера куньцзюй – принадлежность императорской дворцовой культуры), те, где преобладали разговорная речь, акробатика, цирковое и боевое искусства в совокупности с «музыкальным комплексом» (драмы наньси, северный цзацзюй, юаньская драма, народная драма чуаньци – принадлежность народной городской культуры), и, наконец, те, где в равной степени важны все вышеназванные компоненты (пекинская опера – принадлежность обеих культур).

Комплексное исследование традиционного музыкального театра Китая выявило его характерные особенности: 1) сверхусловность происходящего на сцене, отсутствие декораций, использование системы символов и сценических амплуа; 2) наличие универсальных актеров, профессионально владеющих актерским мастерством, умеющих петь, декламировать, жонглировать, исполнять акробатические трюки и приемы боевых искусств, освоивших язык символов (па-син); 3) использование «говорящего» грима в качестве внешней характеристики образа; 4) тематическое разнообразие сюжетов (мифы, легенды, волшебные сказки, исторические, военные, бытовые, социальные, фантастические темы, любовные, мистические, детективные сюжеты, «судебные истории») [3; 10; 11; 13; 15].

3. Освоение западных приемов сочинения музыки китайскими композиторами способствовало развитию современной китайской оперы. Начальный этап (1920–1940-е гг.) связан с формированием черт китайской оперы нового типа, родоначальниками которой стали Ли Цзиньхуэй и А.Авшаломов, и появлением классического образца национальной оперы («Седая девушка»). Первый успех (с

начала 1950-х гг.) отмечен интенсивным развитием жанра героической оперы («Красная заря», «Красные кораллы»). Приостановленное в годы культурной революции (1966–1976), развитие современной оперы возобновилось в конце 1970-х гг. Расширились стилевые границы жанра, индивидуализировались манера и стиль композиторского письма (оперы «Любовник», «Сердце Фан Цао», «Скорбь об усопших» и др.). 1990–2000-е гг. связаны с интенсивным поиском новых приемов и средств выразительности, которые органично «переплавляются», ассимилируются и обретают национальные черты в современных китайских операх («Си Ши» Лэй Лэя, «Поэма о деве Мулань» Гуань Ся, «Ян Гуйфэй» Цзинь Сяна и др.).

Динамику развития современной китайской оперы на первом этапе определили попытки китайских композиторов освоить новую оперную форму путем механического соединения «западных» и «восточных» приемов и средств выразительности, театрализации народно-песенных мелодий, приспособления музыкального текста западной оперы к национальным сюжетам (стадия формирования). На втором этапе динамику развития новой оперы обусловило расширение тематического диапазона, круга образов, усовершенствование музыкальной стилистики. Освоен оперно-песенный стиль, основанный на сочетании европейской манеры исполнения с китайским народным горловым пением и техникой пения, выработанной пекинской оперой (стадия развития). На третьем этапе запрет на создание и исполнение современных китайских опер привел к упадку музыкального театра и утрате им достигнутого за годы, предшествующие Культурной революции (стадия деградации). На четвертом этапе разнообразие жанровой («большие» серьезные оперы, музыкальные драмы, камерные оперы, оперы-балеты, оперетты) и тематической палитры (история, легенды, героика современности, бытовые темы и сюжеты, национальная литературная классика) способствует возрождению современной оперы. Функции главного средства музыкально-образной характеристики отводятся музыке (вокальные партии в «Скорби об усопших» Ши Гуаннаня, мотив «ненавидящей мести» в «Равнине» Цзинь Сяна и др.). Используются авангардные композиторские техники, заимствованные на Западе, которые органично совмещены с выразительными средствами, выработанными традиционным музыкальным театром; максимально индивидуализируется композиторский стиль (стадия расцвета и зрелости) [2; 12; 14].

4. Особенности взаимодействия национальных и европейских традиций в современном оперном искусстве Китая обусловлены: 1) творческим преобразованием инонациональных компонентов в национальные в рамках оперных форм европейского типа; 2) использованием традиционных китайских народных инструментов в классическом составе оперно-симфонического оркестра, 3) применением традиционной национальной символики и системы лейтмотивов с целью характеристики действующих лиц; 4) органичным включением акробатических номеров, пантомимических эпизодов, а также декламации в музыкальный контекст новой китайской оперы.

Характерные черты национальной оперы конца XX в. определяют: 1) пение, ставшее важнейшим средством художественной выразительности (вместо традиционных типовых «мотивов-моделей» в рамках амплуа-«маски» используются развернутые вокальные партии, которые различаются по тембру голоса: бас, баритон,

тенор, контральто, альт, сопрано); 2) взаимодействие западной музыкальной стилистики, европейской композиторской техники с китайскими народно-песенными традициями (сочетание семиступенной диатоники и хроматики, приемов гармонизации, воспринятых от западной мажоро-минорной системы, с пентатонической основой национальной мелодики); 3) широкое применение арий, дуэтов, ансамблей, хоров; 4) усложнение декорационно-сценографического оформления спектаклей; 5) естественная и реалистичная игра актеров; 6) расширение образно-выразительных функций оперно-симфонического оркестра (оперы «Лэй Юй» Мо Фаня, «Марко Поло» Ван Шигуана и «Марко Поло» Тань Дуна, «Сунь У» Цуй Синя, «Сыма Цань» Чжон Юйлуна, опера «Турандот» Дж.Пуччини, «досочиненная» китайским композитором Хао Вэйя).

Перспективы развития современной национальной оперы начала XXI в. связаны с дальнейшим расширением творческих контактов китайских композиторов с европейским музыкальным сообществом, с укреплением межкультурного взаимодействия, с органичным вхождением китайской оперы в мировой художественный процесс, с распространением на сценах национальных театров европейского классического оперного репертуара, а также с подготовкой способных музыкантов-исполнителей, в том числе и в учебных заведениях Беларуси [2; 4; 12].

Рекомендации по практическому использованию результатов

Результаты диссертационного исследования внедрены в образовательный процесс и используются при чтении курсов «Музыка в представлении», «История мирового и белорусского эстрадного музыкального театра», «История театра Востока» в учреждениях образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» и «Белорусская государственная академия искусств» (о чем свидетельствуют три акта о внедрении от 15 мая 2012 г., 15 ноября 2012 г. и 5 декабря 2012 г.).

Материалы диссертации могут найти применение в спецкурсах по истории мирового театра, истории музыки, при разработке лекционных материалов по истории мировой художественной культуры, а также учебных программ, учебно-методических пособий.

Результаты, полученные в ходе диссертационного исследования, могут быть полезны при подготовке и преподавании историко-культурологических, искусствоведческих (театроведческих, музыковедческих) и эстетических дисциплин, могут использоваться в учебной практике средних специальных и высших учебных заведений Китая и Беларуси в процессе обучения театроведов, искусствоведов, культурологов и других специалистов. Научные положения и выводы диссертации могут стать основой для дальнейших исследований в области музыкального театра Китая, в том числе в области развития современной китайской оперы.

Экономическая и практическая значимость диссертации заключается в том, что данная работа может быть направлена на популяризацию художественной культуры и искусства Китая, в частности, китайского музыкального театра в Беларуси, что послужит дальнейшему укреплению межкультурных контактов между китайским и белорусским народами.

孙娟

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ СОИСКАТЕЛЯ

Статьи в научных рецензируемых журналах

1. *Сунь, Цзюань*. Юаньская драма и ее роль в становлении музыкального театра Китая / Цзюань Сунь // *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў*. – 2009. – № 1. – С.83–87.

2. *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.

Статьи в научных сборниках

3. *Сунь, Цзюань*. Театр чуаньци эпохи Мин и его значение в истории музыкального театра Китая / Цзюань Сунь // *Молодежь в науке – 2009: приложение к журналу «Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі»*. В 2 ч. Ч.2. Сер. гуман. наук / редкол. : А.А. Коваленя (гл. ред.), В.В. Гниломедов [и др.]. – Минск : Беларус. навука, 2010. – С. 77–80.

4. *Сунь, Цзюань*. Преломление западноевропейских музыкальных традиций в современном оперном искусстве Китая / Цзюань Сунь // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі ; навук. рэд. А.І. Лакотка*. – Минск : Права і эканоміка, 2011. – Вып. 10. – С. 239–247.

5. *Сунь, Цзюань*. Драма наньси как важный этап формирования китайского музыкального театра эпохи Сун (X–XIII вв.) / Цзюань Сунь // *Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. VI Междунар. науч.-практ. конф. (Минск, 10–11 мая 2012 г.) / Мин-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; науч. ред. М. А. Можейко*. – Минск : БГУКИ, 2012. – С. 97–103.

Материалы научных конференций

6. *Сунь, Цзюань*. Использование фольклора в китайском музыкальном театре (на примере представлений народного театра теней) / Цзюань Сунь // *Аўтэнтны фальклор: праблемы бытавання, вивучэння, пераймання : матэрыялы навук.-метад. канф. (Мінск, 15–16 сак. 2007 г.) / рэдкал.: М.Л. Кузьмініч (адк. рэд.) [і інш.]*. – Минск : Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2007. – С. 172–175.

7. *Сунь, Цзюань*. Истоки формирования музыкального театра в Китае (III в. до н.э. – XVII в.) / Цзюань Сунь // *Культура Беларусі: інавацыі і традыцыі : дакл., прачыт. на XXXII вынік. навук. канф. асп. БДУКМ (Мінск, 25–26 крас. 2007 г.)*. – Дзп. у ДУ «Бел ІСА» 11.10.2007, № Д200737. – С. 177–183.

8. *Сунь, Цзюань*. Юаньская драма и ее значение для развития музыкального театра Китая / Цзюань Сунь // *Наука, образование и культура: состояние и перспективы инновационного развития : материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Мозырь, 27–28 марта 2008 г.) : в 2 ч. / редкол. : В.В. Валетов (гл. ред.) [и др.]*. – Мозырь : УО МГПУ им. И.И. Шамякина, 2008. – Т.2. – С. 285–287.

9. *Сунь, Цзюань*. Представления музыкального театра цзацзюй эпохи Юань (XII – XIII вв.) и его отличительные особенности / Цзюань Сунь // *Наука и образование в*

условиях социально-экономической трансформации общества : материалы XI Междунар. науч.-практ. конф. (Минск, 29 мая 2008 г.). – Минск : Современ. знания, 2008. – С. 88–92.

10. *Сунь, Цзюань*. Роль театра чуаньци эпохи Мин (XIV – XVII вв.) в развитии музыкального театра Китая / Цзюань Сунь // Культура Беларусі і сусвет: агульнае і асаблівае : дакл., прачыт. на XXXIII вынік. навук. канф. асп. БДУКМ (Мінск, 23–24 крас. 2008 г.). – Дэп. у ДУ «Бел ІСА» 15.04.2009, № Д200912. – С. 179–181.

11. *Сунь, Цзюань*. Народная пекинская опера: фольклорные истоки, особенности бытования и трансформации на современной музыкальной сцене Китая / Цзюань Сунь // Аўтэнтычны фальклор: праблемы бытавання, вывучэння, пераймання : зб. навук. прац удзельнікаў II Рэсп. навук.- метаад. канф. (Мінск, 27–28 сак. 2008 г.) / БДУКМ ; рэдкал. : М.А. Мажэйка (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БДУКМ, 2009. – С. 50–52.

12. *Сунь, Цзюань*. Современная китайская опера: становление и развитие / Цзюань Сунь // III Машеровские чтения : материалы респ. науч.-практ. конф. студ. асп. и молодых ученых (Витебск, 24–25 марта 2009 г.) / Вит. гос. ун-т; редкол. : А.Л. Гладков (гл. ред.) [и др.]. – Витебск : УО «ВГУ им. П.М. Машерова, 2009. – С. 83–84. (Германо-романская филология. Музыкальное образование. Дошкольное, начальное и специальное образование. Социально-педагогическая работа. Физическая культура и спорт).

13. *Сунь, Цзюань*. Музыкальный театр Китая XVIII – начала XX веков: пекинская опера и ее отличительные особенности / Цзюань Сунь // Беларуская традыцыя ў еўрапейскай культурнай прасторы: 65 гадоў пасля Вялікай Перамогі : дакл., прачыт. на XXXV вынік. навук. канф. асп. БДУКМ (Мінск, 15–16 крас. 2010 г.). – Дэп. у ДУ «Бел ІСА» 29.09.2010, № Д201027. – С. 138–143.

14. *Сунь, Цзюань*. Китайская опера XX – начала XXI ст.: история становления и развития / Цзюань Сунь // Беларуская традыцыя ў еўрапейскай культурнай прасторы: 65 гадоў пасля Вялікай Перамогі : дакл., прачыт. на XXXV вынік. навук. канф. асп. БДУКМ (Мінск, 15–16 крас. 2010 г.). – Дэп. у ДУ «Бел ІСА» 29.09.2010, № Д201027. – С. 131–138.

15. *Сунь, Цзюань*. Опера куньцзюй: проблема сохранения старокитайского традиционного спектакля на современной сцене / Цзюань Сунь // Аўтэнтычны фальклор: праблемы бытавання, вывучэння, пераймання : зб. навук. прац удзельнікаў IV Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, 29–30 крас. 2010 г.) / БДУКМ ; рэдкал.: М.А. Мажэйка (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БДУКМ, 2010. – С. 38–39.

РЕЗЮМЕ

Сунь Цзюань

Становление и развитие музыкального театра в Китае

Ключевые слова: музыкальный театр Китая, традиционные музыкально-сценические формы, цзацзюй, наньси, юаньская драма, народная драма чуаньци, опера куньцзюй, пекинская опера, современная китайская опера.

Цель работы: выявление национального своеобразия и особенностей развития музыкального театра Китая на разных исторических этапах.

Методы исследования. Диссертационное исследование базируется на универсальном принципе историзма. Методологическую основу работы составляют комплексный, культурологический подходы, сравнительно-типологический метод, что позволило рассматривать музыкальный театр Китая как самобытное явление национального художественного наследия, раскрыть условия и особенности его развития, определить роль и место в культурной жизни страны, выявить специфические отличия его основных музыкально-сценических форм, культивируемых в различные исторические периоды. Применение других методов – общелогических (анализ, индукция, дедукция), генетического и эмпирического (наблюдение, описание, сравнение) – обеспечивает научную базу данного исследования.

Полученные результаты и их новизна. Впервые в русскоязычном, белорусском и китайском искусствоведении осуществлено комплексное исследование становления и развития китайского музыкального театра как уникально значимого феномена художественной культуры Китая. Охарактеризованы основные формы музыкального театра – традиционные и современная (развивающаяся в рамках оперных форм европейского типа). Выявлены особенности исторической эволюции музыкального театра, обладающего устойчивостью и преемственностью традиций, его национальная специфика, выразительные средства. В научный обиход введен новый фактологический материал, разработана периодизация и определены основные этапы и динамика развития музыкального театра Китая на современном этапе, намечены перспективные пути его дальнейшей эволюции.

Рекомендации по использованию. Непосредственная практическая ценность материалов исследования обусловлена их практическим использованием в учебном процессе при чтении лекций по истории мирового музыкального театра для студентов БГУКИ. Результаты исследования могут стать основой для дальнейших научных изысканий в области музыкального театра восточно-азиатского региона. Материалы диссертации могут использоваться при подготовке и преподавании историко-культурологических, искусствоведческих (музыковедческих и театроведческих), эстетических дисциплин.

Область применения: искусствоведение (музыковедение, театроведение), культурология, эстетика.

РЭЗІЮМЭ

Сунь Цзюань

Станаўленне і развіццё музычнага тэатра ў Кітаі

Ключавыя словы: музычны тэатр Кітая, традыцыйныя музычна-сцэнічныя формы, цзацзюй, наньсі, юаньская драма, народная драма чуаньці, опера куньцзюй, пекінская опера, сучасная кітайская опера.

Мэта работы: выяўленне нацыянальнай адметнасці і асаблівасцей развіцця музычнага тэатра Кітая на розных гістарычных этапах.

Метады даследавання. Дысертацыйнае даследаванне грунтуецца на універсальным прынцыпе гістарызму. Метадалагічную аснову працы складаюць комплексны, культуралагічны падыходы, параўнальна-тыпалагічны метад, што дазволіла разглядаць музычны тэатр Кітая як самабытную з'яву нацыянальнай мастацкай спадчыны, раскрыць умовы і асаблівасці яго развіцця, вызначыць ролю і месца ў культурным жыцці краіны, выявіць спецыфічныя адрозненні яго асноўных музычна-сцэнічных форм, якія фарміруюцца ў розных гістарычных перыяды. Ужыванне іншых метадаў – агульналагічных (аналіз, індукцыя, дэдукцыя), генетычнага і эмпірычнага (назіранне, апісанне, параўнанне) – забяспечвае навуковую базу дадзенага даследавання.

Атрыманыя вынікі і іх навізна. Упершыню ў рускамоўным, беларускім і кітайскім мастацтвазнаўстве здзейснена комплекснае даследаванне станаўлення і развіцця кітайскага музычнага тэатра як унікальна значнага феномена мастацкай культуры Кітая. Ахарактарызаваны асноўныя формы музычнага тэатра – традыцыйныя і сучасная (якая развіваецца ў рамках оперных формаў еўрапейскага тыпу). Выяўлены асаблівасці гістарычнай эвалюцыі музычнага тэатра, што валодае ўстойлівасцю і пераемнасцю традыцый, яго нацыянальная спецыфіка, выразныя сродкі. У навуковы ўжытак уведзены новы факталагічны матэрыял, распрацавана перыядызацыя і вызначаны асноўныя этапы і дынаміка развіцця музычнага тэатра Кітая на сучасным этапе, намечаны перспектыўныя шляхі яго далейшай эвалюцыі.

Рэкамендацыі па выкарыстанні. Непасрэдная практычная каштоўнасць матэрыялаў даследавання абумоўлена іх практычным выкарыстаннем у навучальным працэсе пры чытанні лекцый па гісторыі сусветнага музычнага тэатра для студэнтаў БДУКМ. Вынікі даследавання могуць стаць асновай для далейшых навуковых пошукаў у галіне музычнага тэатра ўсходне-азіяцкага рэгіёну. Матэрыялы дысертацыі могуць выкарыстоўвацца пры падрыхтоўцы і выкладанні гісторыка-культуралагічных, мастацтвазнаўчых (музыказнаўчых і тэатразнаўчых), эстэтычных дысцыплін.

Галіна выкарыстання: мастацтвазнаўства (музыказнаўства, тэатразнаўства), культуралогія, эстэтыка.

SUMMARY

Sun Juan

Development and Evolution of Musical Theatre in China

Keywords: musical theatre of China, traditional musical and scenic forms, zazui, nansi, yuan drama, national drama chuanci, opera kunqu, Beijing opera, modern Chinese opera.

Work purpose: identification of a national originality and features of development of musical theatre of China at different historical stages.

Research methods. The dissertation research is based on the universal principle of historicism. The methodological basis of this work are comprehensive cultural approaches, comparative-typological method, allowing musical theatre treat China as an original phenomenon of the national artistic heritage, to disclose the terms and features of its development, the role and place in the cultural life of the country, to identify specific differences in the fundamental musical theatrical forms cultivated in different historical periods. Other methods – general logical (analysis, induction, deduction), genetic and empirical (observation, description, comparison) – provide the scientific basis of this study.

Obtained results and their novelty. For the first time in Russian-speaking, Belarusian and Chinese study of arts complex research of formation and development of the Chinese musical theatre is carried out as a unique and significant phenomenon of art culture of China. The main forms of musical theatre – traditional and modern (developing within opera forms of the European type) are characterized. Features of historical evolution of the musical theatre possessing stability and continuity of traditions, its national specifics, means of expression are revealed. The new factual material is entered into scientific use, the periodization is developed and the main stages and dynamics of development of musical theatre of China at the present stage are defined, perspective ways of its further evolution are planned.

Recommended use. Immediate practical value of a study due to their practical use in the classroom with lectures on the history of the world of musical theatre for the students of the Belarusian State University of Culture and Arts. The results can be the basis for further scientific research in the field of musical theatre of the East Asian region. Dissertation materials can be used in the preparation and teaching of the historical and cultural, artistic (study of Music and study of Theatre), aesthetic disciplines.

Scope: study of Arts (study of Music and study of Theatre), culturology, aesthetics.

Научное издание

Сунь Цзюань

Становление и развитие музыкального театра в Китае

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Подписано в печать 28. 12. 2012. Формат 60x84 ¹/₁₆.

Бумага писчая № 2. Ризография.

Усл. печ. л. 1,38. Уч.-изд. л. 0,99. Тираж 60 экз. Заказ 329.

Издатель и полиграфическое исполнение:

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

ЛИ № 02330/0003939 от 19.05.2011 г.
