

5. Yi Song-mi. Western Influence and True-view Landscape in Korean Painting of the Late Choson Period // Arts Asiatiques. 2015. № 70. Pp. 153–157.

6. 조상인. 자택 그림으로 본 «尹의 철학» // 서울 경제.URL: <https://www.sedaily.com/NewsView/26316TSMN4> (дата обращения: 11.03.2022).

7. 김생아. 제주의 푸른 빛깔과 그곳의 이야기를 그리다 // 월간민화. 2020.№ 11 (80). С. 44–48.

8. Kelley Notaro Schreiber . The Cleveland Museum of Art Presents: Chaekgeori: Pleasure of Possessions in Korean Painted Screens // The Cleveland Museum of Art. URL: <https://www.clevelandart.org/about/press/media-kit/cleveland-museum-art-presents-chaekgeori-pleasure-possessions-korean-painted-screens> (дата обращения: 11.03.2022).

9. Jinyoung Jin. Chaekgeori: the power of books // The Newsletter. 2016. № 75. Pp. 55-56.

10. 윤란.«Books and Things:물아일체»//김달진미술연구소. URL: <http://www.daljin.com/?WS=31&BC=cv&CNO=346&DNO=19726>(дата обращения: 11.03.2022).

## МУЗЫКА В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ КИТАЯ ПЕРИОДА ЕГО ЗАРОЖДЕНИЯ

**Е Хаовэнь**

*Белорусская государственная академия искусств,  
пр. Независимости, 81, 220012, г. Минск, Беларусь, yeyeyouyi@gmail.com*

В статье анализируется практика включения традиционной вокальной и инструментальной музыки в постановки китайского драматического театра в период его зарождения, прослеживаются источники ее заимствования, функции песенных эпизодов, особенности их укоренения. Затрагивается проблема аутентичности «разговорной драмы». Ранее, говоря о формировании эстетики нового театра, русскоязычные исследователи не уделяли внимания этому ключевому отличию «новых» и «старых» драм. Автор приходит к выводу, что неотъемлемость музыкального компонента – одна из главных особенностей вэньминси и его стратегия локализации, основанная на опыте традиционного театра и предпочтениях аудитории, а также отмечает уникальность драм, в которых «новый» и «старый» театры выступали как равноправные партнеры.

**Ключевые слова:** Китай; драма; театр; хуацзюй; вэньминси; музыка.

## MUSIC IN THE CHINESE DRAMA THEATER DURING ITS INCEPTION

**Ye Haowen**

*Belarusian State Academy of Arts,  
Niezaliežnasci Avenue, 81, 220012, Minsk, Republic of Belarus, yeyeyouyi@gmail.com*

The article analyzes the practice of including traditional vocal and instrumental music in the performances of the Chinese drama theater during its inception, traces the sources of its

borrowing, the functions of song episodes, and the peculiarities of their rooting. The problem of authenticity of spoken drama is touched upon. Earlier, speaking about the formation of the aesthetics of the new theater, Russian-speaking researchers did not pay attention to this key difference between xiju and jiju. The author comes to the conclusion that the inseparability of the musical component is one of the main features of wenmingxi and its localization strategy based on the experience of traditional theater and audience preferences. Also the author notes the uniqueness of dramas in which the "new" and "old" theaters acted as equal partners.

**Keywords:** China; drama; theater; wenmingxi; huaju; music.

На протяжении тысячелетий театр Китая было неразрывно связан с музыкальным искусством. Пение считалось первым из навыков, необходимых актеру, а само представление не могло состояться без музыки, выступавшей не только аккомпанементом к пению, танцам, пантомиме, боевым и декламационным сценам, но и каркасом, связующим исполнительские элементы. Она выстраивала коммуникативное пространство между актерами и их с аудиторией, задавала темп повествования, помогала раскрыть личности персонажей, указывала на их взаимоотношения и настроение, поясняла зрителям их мотивы... Если в комических представлениях «простая и вульгарная» речь считалась вполне уместной, то выразить всю глубину чувств серьезных персонажей могло только пение вкупе с возвышенной красотой поэзии. Но многое меняется с приходом в Китай драматического театра западного образца.

Это явление получает название *синьцзюй* («новый театр») или *вэньминси* («цивилизованная драма»), а позже – *хуацзюй* («разговорная драма»). И если первый термин просто отражает факт новизны, то два последних со временем начинают применяться для обозначения разных направлений новой театральной культуры: более раннего, склонного к локализации заимствованной традиции, и более позднего, напротив, ратующего за ее аутентичность.

Именно проблема аутентичности «разговорной драмы» остро стоит на протяжении всего ее существования в Китае. При этом, говоря о формировании эстетики нового театра, западные исследователи отмечают присутствие в нем таких элементов театра традиционного, как деление персонажей на амплу, исполнение мужчинами женских ролей, элементы символики в сценических движениях актеров и т.д. [1, с. 775]. Однако мало кто обращает внимание на практику включения в него традиционной вокальной и инструментальной музыки, хотя именно этот момент является одним из критериев, разделяющих «новые» и «старые» театры. Этим и объясняется актуальность нашего исследования. Цель его – охарактеризовать особенности укоренения музыки в драматическом театре Китая периода его зарождения.

Разделение на *вэньминси* и *хуацзюй* повторяет полемику между

*шинна* и *сигнеки* – японскими театрами «новой школы», бывшими посредниками, через которых китайская театральная культура впитывала западные традиции. Однако в *шинна* – ориентире *вэньминси*, выступавшем за синтез западной драмы с локальными практиками, вопрос с пением остро не стоял, поскольку, в отличие от традиционного китайского театра, в кабуки оно не связано с драматургией столь буквально: певцы находятся за пределами сцены вместе с музыкантами и трактуются как часть ансамбля.

А в первой же представленной местными исполнителями китайскому зрителю драматической постановке – «Черный раб взывает к небу» по мотивам «Хижины дяди Тома» (Шанхай, 1907 г.) – весь 2-й акт был массовой сценой с пением, включая арии из пекинской оперы, а 4-й начинался с того, что пьяница поет перед хижиной дяди Тома. Изначальным замыслом этого не предполагалось, и Оуян Юйцянь рассматривает эти музыкальные вставки как «включенные несколькими актерами, стремящимися показать себя», отмечая, что «талант в рядах “Общества весенней ивы” был настолько велик, что в спектакле были созданы специальные условия для пения» [2, с. 10–11]. Часто добавлял арии из цзинцзюй в спектакли *вэньминси* и сам Оуян. Например, в 1913 г. в постановке «Любовь и обида в семье» он исполнил арию из «Павильона императорской стелы».

Подобная практика, безусловно, нарушала западный постулат о том, что все должно служить для развития сюжета и не отклоняться от него, в то время как средства выразительности в традиционном театре иногда стремились только порадовать зрителей. «Разговорная драма», по мнению театральных деятелей и критиков периода ее формирования, в принципе не должна была включать песенных номеров. Осудил такую практику и Оуян Юйцянь, в 1929 г. назвав музыкальные сцены в спектакле 1907 г. «посторонними элементами», а свое пение в постановке 1913 г. «действительно бессмысленным» [2, с. 11, 35].

В то же время, другой основоположник «нового театра», Чжэн Чжэнцю отмечал: «Хотя многие выступают против пения в *синьцзюй*, я считаю, что мы не обязаны следовать японским прецедентам. Это правда, что в Японии существует разделение на драму и оперу, но с точки зрения популярности опера [в Китае] все еще держит верх» [3, с. 90]. Его оппоненты, не задумываясь, что принятие в целевой культуре во многом зависит именно от реакции зрителя, обвиняли *вэньминси* в коммерциализации, якобы исполнение арий из пекинской оперы – погоня за ее поклонниками.

Арии из пекинской оперы звучали в таких ранних драмах, как «Цивилизованный человек», «Любовь и ненависть», «После войны»,

«Ли Бай», «Чжан Вэньсян прищипоривает лошадь». В последней звучит и другая старинная театральная музыка – мелодии из южных и северных опер. Анализируя данные постановки, можно заметить, что музыкальный компонент в них стремится уже не только «порадовать зрителей», но и включается в канву действия, соответствует развитию сюжета, помогает в формировании образа героя. Будучи одним из самых эффективных средств эмоционального воздействия в традиционном театре, он помогает незнакомым еще с иными западными средствами выразительности китайским создателям *вэньминси* передать глубину переживаний героя, также используется для создания атмосферы на сцене.

Как писал известный литературовед и драматург Цзян Мэйшэн: «Преимущество *синьцзюй* заключается в его правдоподобии, которого нет в «старой драме». Преимущество «старой драмы» заключается в использовании песен для изображения печали и радости и речи – для повествования, чего нет в *синьцзюй*. Воспользоваться преимуществами двух жанров и отказаться от их ограничений – разве это не верный путь к реформе?» [4, с. 176]. В этом плане интересна драма его авторства «Судьба сосны и кипариса» – история мужчины и женщины, навсегда сохранивших прочную духовную связь, несмотря на разлуку. Первые пять актов в ней – это *синьцзюй*, где развитие сюжета опирается на диалог и действие, а 6-й и 7-й – традиционная драма, основанная на интонационной системе пихуан. Протяжные, нежные и гибкие мелодии арий ярко выражают глубокие трагические эмоции главных героев.

Экспериментируя, китайские драматурги включали в *вэньминси* не только арии *цзинцзюй*, но и другие музыкальные жанры. Например, Чжэн Чжэнцю использовал обработки народных мелодий. Он отмечал: «Я пробовал использовать очень простые и грустные песни [“Скрытая боль”, “Маленькая слива в снегу”, “Невыразимое” и др.] в различных пьесах. <..> Каждая песня оказалась очень трогательной, а некоторые даже вызывали аплодисменты за каждую строчку. Это доказывает, что зрители любят песни» [3, с. 90]. Чжэн считал, что песни должны быть «созвучны миру», понятны и «достаточно сопереживательны, чтобы увлечь зрителя» [5, с. 64].

Рассмотрим постановку «Самосожжение Ся Цзингуя» – адаптацию Фэн Шулуанем классического романа «Сон в красном тереме». Во 2-м действии Сюэ Пань (второстепенный персонаж, бездельник, виновный в убийстве) и У Лян (свидетель этого убийства), выпивая в таверне, встречают Цзян Юйхана (актера в амплуа дань), который собирается уезжать, и просят его спеть прощальную песню перед отъездом. Он исполняет народную песню «Убедить моего мальчика», которая не только включена в канву сценического действия, но и отражает эмоциональное состояние Сюэ Паня, а содержащиеся в ней призывы

отказаться от блуда, курения и азартных игр, обличая пороки эпохи, помогают лучше прочувствовать дух времени, когда происходит действие, и одновременно служат назиданием для аудитории.

Еще один яркий пример: герой драмы «Жемчужная пагода» Фан Цин успешно сдает имперские экзамены и возвращается, переодетый монахом, в дом к своей тетушке, которая ранее отказала ему в ссуде на обучение. В сцене возвращения он исполняет народную песню «Су Цинь», сопровождая себя на юй гу – ударном инструменте в виде бамбуковой рыбы, традиционно используемом даосами. Фан Цин использует песню как обличительную аллюзию, высмеивая бесчувственную и снобистскую натуру своей тети.

Таким образом, тематика песенных эпизодов в *вэньминси* достаточно широка. Это любовная лирика, а также социальная, как в примерах выше или в песне «Пять вздохов», где молодая девушка жалуется на притеснения от жестоких родственников («Ли Саньян», Чжан Хэньнун), и гражданская, как, например, в 9-м акте «Прекрасной истории о государственной мудрости» Цзэн Ланя, где поется о мужественном воине, «отложившем в сторону свою жизнь» ради национального дела, и о том, что «каждый человек несет ответственность за подъем и падение страны» [5, с. 63]. Отметим, что в последней постановке слова песен, хоть и относятся к внутреннему миру главных героев, звучат из уст второстепенных персонажей. Но чаще – от первого лица, что, безусловно, является данью традиционному театру.

Что касается музыкального инструментария, разные труппы в разные годы использовали как западный (виолончель, скрипка, фортепиано, ударные и медные духовые инструменты) [4, с. 87, 97, 111, 113], так и китайский (флейты сяо и ди, лютя пипа, скрипка эрху, цитра цинь и др.). Порой введение партии традиционного инструмента было очень удачным, как в упомянутой «Жемчужной пагоде» или в сцене «Битва под Гайся» из спектакля «Уцзян». С помощью «мелодии унылой флейты» – композиции из оперы куницей – драматург Уво Цзунь на безлюдной сцене создает атмосферу ночи, когда воины затихли, испуганные песней вражеской армии, или после битвы, когда они уставшие спасались от холода.

Западные духовые и ударные также прекрасно выполняли функции создания атмосферы и звуковых эффектов в многочисленных сценах казней и битв, подражали храмовым колоколам и т.д. Но они не могли обеспечить адекватное традиционной арии сопровождение. В оригинале она всегда звучала под аккомпанемент мелодического инструмента (одного или нескольких) и сопровождалась унифицированными ритмами в исполнении ударной группы. Но

органично включить их в канву действия реалистического по своей природе «разговорного театра» не получалось. В одной из дискуссий звучало: «должно ли [пение] сопровождаться тарелками, барабаном и хуцинем? Если используется только хуцинь, то бань и янь [метрическая организация мелодии] игнорируются, и слияния нового и старого театра все равно не происходит» [4, с. 177].

Вопросы инструментального аккомпанемента пению в *синьцзюй* и самого факта пения оставались острым и дискуссионным, пока вестернизация в культуре не привела к тому, что актеры и драматурги повернулись от достаточно оригинального *вэньминси* к полностью заимствованному *хуацзюй*. И лишь спустя многие годы китайские исследователи поняли ценность первого феномена. Предложение Цзян Мэйшэна воспользоваться преимуществами двух жанров и отказаться от их ограничений было правильным. Сегодня искусствоведам очевидна многогранная роль музыки в постановках драматического театра. Как и в белорусском театре, спектакля китайской «разговорной драмы» без музыки в том или ином качестве не существует.

Таким образом, неотъемлемость музыкального компонента – одна из главных особенностей *вэньминси* и стратегия локализации, основанная на опыте родного театра и предпочтениях аудитории. Источником арий и инструментальных композиций служил репертуар традиционного театра, реже – народные мелодии. Задачи песенных эпизодов, включаемых как актерами, так и драматургами, эволюционировали от простой зрелищности до передачи ярких эмоций, помощи в формировании образов, создания сценической атмосферы. Примечательны драмы, в которых новый и старый театры выступали как равноправные партнеры, а традиционные композиции служили для продвижения сюжета и раскрытия основной темы, – они намного предвосхитили современные тенденции, хоть и были неоднозначно приняты современниками.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Шулунова Е. К. Китайский драматический театр хуацзюй и русская театральная культура начала XX в. // Общество и государство в Китае. 2014. Vol. 44, № 2.
2. 欧阳予倩. 自我演戏以来. 欧阳予倩全集第 6 卷. 上海: 上海文艺出版社, 1990 = Оуян Ю. С тех пор как я начал играть // Полное собрание сочинений : в 6 т. Шанхай : Шанхай Вэньи, 1990. Т. 6.
3. 郑正秋. 新剧经验谈 (二). 鞠部丛刊 – 剧学论坛. 上海: 上海书店, 1918 = Чжэн Ч. Опыт новой драмы : ч. 2 // Шанхайский театральный форум. Шанхай : Шанхай Шудянь, 1918.
4. 周剑云. 鞠部丛刊. 上海: 上海书店, 1918. = Чжоу Ц. Сборник очерков о театре. Шанхай : Шанхай Шудянь, 1918. URL: <http://b.gmzm.org/文史社科/菊部丛刊/>

(дата обращения: 21.03.2022).

5. 印美娟. 传统与新变: 清末民初 (1910–1918) 改良新剧剧本研究. 山东大学, 2020.  
= Инь М. Традиции и инновации: изучение сценария новой драмы от поздней династии Цин до ранней Китайской Республики (1910–1918). Цзинань: Ун-т Шаньдуна, 2020).

## **ОФИЦИАЛЬНЫЙ, НЕЙТРАЛЬНЫЙ И ОППОЗИЦИОННЫЙ ДИСКУРС КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ В КИНЕМАТОГРАФЕ КНР**

**Е. С. Задворная<sup>1)</sup>, Ю. А. Черкасова<sup>2)</sup>**

<sup>1)</sup>*Дальневосточный федеральный университет, п. Аякс, 10, 690922, г. Владивосток  
Приморский край, о. Русский, Zadvornaia.es@dvfu.ru*

<sup>2)</sup>*Дальневосточный федеральный университет, п. Аякс, 10, 690922, г. Владивосток  
Приморский край, о. Русский, Cherkasova.iua@students.dvfu.ru*

Исследование представляет собой попытку осмысления репрезентации исторических событий на примере китайской культурной революции в современном кинематографе КНР. Анализ репрезентации осуществляется путем рассмотрения официального, нейтрального и оппозиционного дискурса на материалах массовых кинолент, выпущенных в КНР. Официальный китайский дискурс культурной революции строится на основе государственной поддержки и финансирования кинофильмов. Нейтральный дискурс сложился внутри страны сразу после окончания официальной политической кампании. Оппозиционный дискурс объединяет киноленты, запрещенные в КНР, однако данные кинофильмы (снятые китайскими режиссерами) получили популярность за рубежом.

**Ключевые слова:** репрезентация; массовая культура; культурная политика; культурная революция.

## **OFFICIAL, NEUTRAL AND OPPOSITION DISCOURSE OF THE CULTURAL REVOLUTION IN CHINESE CINEMA**

**E. S. Zadvornaia<sup>1)</sup>, U. A. Cherkasova<sup>2)</sup>**

<sup>1)</sup>*Far Eastern Federal University, Ajax, 10, 690922,  
Vladivostok Primorsky Krai, Russian Island, Zadvornaia.es@dvfu.ru*

<sup>2)</sup>*Far Eastern Federal University, Ajax, 10, 690922, Vladivostok Primorsky Krai, Russian  
Island, Cherkasova.iua@students.dvfu.ru*

The study is an attempt to comprehend the historical events representation on the example of the Chinese cultural revolution in modern Chinese cinema. The analysis of representation is carried out by examining the official, neutral and oppositional discourse