

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена»

На правах рукописи

Сюн Инвэнь

ЛЮ САНЬЦЗЕ: ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ГУАНСИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
доцент Мозгот С.А.

Санкт-Петербург, 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. Теоретические основы исследования легенды о Лю Саныце в музыке	
§ 1. Образ женщины в науке и музыкальном искусстве.....	16
§ 2. Культура Лю Саныце в формировании социальной идентичности женщины национального меньшинства <i>чжуан</i>	43
ГЛАВА II. Отражение Лю Саныце в художественно-синтетическом пространстве искусства	
§ 1. На пути к традиционной <i>чжуанской</i> опере <i>чай дяо</i> : формы претворения образа Лю Саныце.....	67
§ 2. Музыкальный фильм «Лю Саныце: третья сестра Лю» и этно-шоу «Впечатление о Лю Саныце»: преемственные связи и инновации	91
ГЛАВА III. Культурообразующий потенциал Лю Саныце в стилевых метаморфозах инструментальной музыки Китая	
§ 1. Трансформации аутентичных традиций <i>чжуан</i> в контексте становления камерных жанров.....	127
§ 2. Интерпретации сюжета о Лю Саныце в фортепианных произведениях.....	159
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	186
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	191
ПРИЛОЖЕНИЯ	
№ 1. Краткое содержание сценария Дэн Чанлина по актам...	245
№ 2. Нотные примеры	250
№ 3. Краткие биографические сведения создателей этно-шоу «Впечатление о Лю Саныце».....	268
№ 4. Краткие биографии композиторов автономного района Гуанси.....	271

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что образ женщины занимает значительную часть художественного содержания в музыке разных эпох и стилей. Женские фигуры, становящиеся центром музыкальных шедевров, как правило, объединяет ряд константных и новаторских черт. С одной стороны, они дочери, сестры, жены, матери, возлюбленные, с другой стороны, реформаторы, меняющие отношение к женщине в обществе и само общество. В то же время исследование образа женщины в музыкальном искусстве продвигается слабо, в силу «распыления» проблемы по разным направлениям: изучение роли женщины в отдельных видах исполнительского искусства; осмысление воздействия женщины-музы на великих композиторов; рассмотрение значения женщины в музыкальном образовании, культурной и религиозной жизни страны.

Представленные направления не исчерпывают проблему разработки подходов и методов к изучению образа женщины в музыкальном произведении, так как в музыке художественный смысл многослоен, и всякая «открытая» реальность недостаточна, ибо она предстает как одна из многих. Внутренняя реальность музыкального произведения находится во взаимодействии с множеством внешних факторов, создавая обширное исследовательское поле. Оно включает проблемы соотношения константного и изменяемого в толковании конкретного женского образа в шедеврах разных видов искусства и музыке; в произведениях синтетических видов искусства и «чистой» инструментальной музыке, а также трансформации устоявшихся моделей

жанров и появления новых, в современном композиторском творчестве и множество других.

На протяжении XX века в искусстве Китая было создано множество сочинений, посвященных образу легендарной героини Лю Саньцзе. В 1956 году опубликована мифологическая драма (神话剧) Дэн Чанлина «Лю Саньцзе». В 1959 году коллективом авторов¹ написана опера «Лю Саньцзе», в которой зафиксированы музыкальные особенности традиционной *чжуанской* (壮族)² оперы *цай дяо* (彩调). По мотивам оперы в 1961 выпущен первый музыкальный фильм «Лю Саньцзе: третья сестра Лю» (режиссер Су Ли, композитор-аранжировщик Лэй Чжэньбан). В 2004 году Чжан Имоу ставит этно-шоу³ «Впечатление о Лю Саньцзе». В области камерно-инструментальной музыки были созданы ансамбль камерной музыки «Лю Саньцзе. Баллада» (Чжун Цзюньчэн, 2008), струнные квартеты «Виноградная лоза, обвивающая дерево», «Песня Саньцзе» (Лу Цзюньхуэй, 2011). В жанрах оркестровой симфонической музыки написаны сюита «Лю Саньцзе» для квинтета медно-духовых

¹ Творческое объединение по собиранию и обработке фольклора: руководитель группы Чжэн Тяньцзянь. Члены: Бянь Цзин, Гу Ди, Цзян Бо, Сунь Чжэнчао, Хэ Сюань, Сонг Дексян, Чжоу Ю, Хоу Фэн, Лан Хунген и др. Группа по созданию музыки: руководитель группы Чен Лян. Члены: Дин Ченгсе, Вэй Вэй, Лю Шиян, Ли Шуюань, Сонг Дэсян, Лин Чанчунь, Чжан Цзинсен, Ли Ченган и др. Группа директоров: руководитель группы Чжэн Тяньцзянь. Члены: Бянь Цзин, Тянь Мин, Цзян Бо, Сонг Дексян, Цзинь Тао и другие. Приведено по: Цзян Бо. 郑天健与歌舞剧《刘三姐》(Чжэн Тяньцзянь и песенно-танцевальная драма «Лю Саньцзе») / 江波, 宋辰 (Цзян Бо, Сун Чэнь) // 民族艺术 (Национальное искусство). 1995年. 第3期. С. 214.

² *Чжуаны* — крупнейшее национальное меньшинство КНР, насчитывающее около 17 миллионов. Подробнее: Глинкин В. С. Чжуаны в контексте национальной политики Китая / В. С. Глинкин : автореферат дис. ... канд. ист. наук. Томск, 2019. С. 3. *Чжуаны* компактно проживают в Гуанси-Чжуанском автономном районе (ГЧАР), который входит в так называемую область Гуандун — Гуанси (Линнань — старое название Гуанси), располагается на юге Китая на границе с Вьетнамом и именуется воротами в Юго-Восточную Азию. Москалев А. А. Гуанси-Чжуанский и Нинся-Хуэйский автономные районы КНР / А. А. Москлев. М.: Наука, 1979. С. 22.

³ Этно-шоу (от англ. Ethno-Show – этнические праздники, представления) в современной мировой музыкальной практике принято называть коммерческие промо-проекты (от англ. Promote – продвигать) связанные с популяризацией народной культуры различных стран. Как явление культуры этно-шоу имеет множественные описания, однако, как музыкальный жанр, нуждается в изучении и обосновании.

инструментов (Сюй Линь, 1998), симфоническая сюита «Лю Саньцзе» (Сиань Хуа, Сиань Чжэньчжун, 2000), концерт для скрипки «Лю Саньцзе» (Ло Синьминь, 2004), симфоническая мечта «Лю Саньцзе» (Ду Минсинь, 2010), симфоническая сюита «Стиль Гуанси № 3. Впечатление о Лю Саньцзе» (Чжун Цзюньчэн, 2010), вокально-симфоническая сюита «Лю Саньцзе» (У Цзяцзи, 2012). Воплощение Лю Саньцзе в различных стилях и жанрах музыкального искусства Китая поднимает проблему генезиса и эволюции образа, а также влияния глобальных исторических процессов на коннотацию смыслов, раскрывающихся в различных музыкальных сочинениях китайских композиторов второй половины XX — начала XXI века.

Степень разработанности темы исследования. В Китае, России и за рубежом встречаются отдельные исследования, посвященные воплощению образа женщины в содержании музыкального произведения. Довольно близко к анализу смысловых и музыкальных закономерностей подходит ряд авторов. Таковы американский музыковед Иитти Санна в работе «Женское начало в немецкой песне»⁴, сербский музыковед Илич Ивана исследует образ роковой женщины в операх⁵. В российской музыкальной науке такими примерами могут служить труды Л. П. Казанцевой⁶, П. В. Невской⁷, С. А. Смагиной⁸, в которых разрабатываются различные стратегии изучения женского образа в музыке.

⁴ Iitti Sanna. The feminine in German song / Sanna Iitti. New York : Peter Lang, 2006. 219 p.

⁵ Ilić Ivana. Fatalna žena: reprezentacije roda na operskoj sceni / Ivana Ilić. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti : Signature, 2007 (Beograd : Publish), 2007. 166 c.

⁶ Казанцева Л. П. Музыкальный портрет / Л. П. Казанцева. Москва: НТЦ «Консерватория», 1995. 124 с.

⁷ Невская П. В. Портрет в пространстве семиотики: вербальное и невербальное: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.09 / Невская Полина Вячеславовна; [Место защиты: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова]. Саратов, 2013. 48 с.

⁸ Смагина С. А. Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.03 / Смагина Светлана Александровна; [Место защиты: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова]. Москва, 2021. 58 с.

В Китае научные исследования проявлений женского начала в музыке также малочисленны и написаны, в большинстве случаев, исходя из жанрового или стилевого принципа. В диссертации Чжан Цунхуэй претворение женского образа в китайской опере анализируется с точки зрения образно-интонационного комплекса, во взаимосвязи со стилем пения⁹. Чжао Муси на основе работы с текстами «Цюйи» — китайского национального собрания речитативных и песенных образцов вокального искусства строит свое исследование специфики исполнения женских ролей в китайской опере¹⁰. Чжан Бинь¹¹ занимается отражением гендерного фактора в оркестровой музыке, а Чжоу Юньфэн изучает специфику воплощения женского образа в произведениях для эрху¹². Се Сяоцзин¹³ и Чжэн Су¹⁴ рассматривают с феминистской точки зрения творчество композиторов современной популярной музыки.

⁹ Чжан Цунхуэй. 中国歌剧典型女性形象及其演唱风格：音乐硕士论文 (Типичные женские образы китайских опер и их стиль пения : диссертация магистра музыки) / 张聪慧; 陕西师范大学 (Шэньсийский педагогический университет). Сиань, 2008. 49 с.

¹⁰ Чжао Муси. 中国歌剧女性角色的演唱艺术研究：音乐博士论文 (Исследование певческого искусства исполнения женских ролей в китайской опере: диссертация на соискание ученой степени доктора музыки) / 赵木希; 东北师范大学 (Северо-восточный университет). Чанчунь, 2021. 286 с.

¹¹ Чжан Бинь. 社会性别视阈下陈其钢的两部管弦乐作品《五行》、《蝶恋花》的比较分析：音乐硕士论文 (Сравнительный анализ двух оркестровых произведений Чэнь Цигана «Пять стихий» и «Бабочка — цветок любви» с точки зрения гендерного фактора: диссертация магистра музыки) / 张斌; 中央音乐学院 (Центральная консерватория музыки). Пекин, 2012. 142 с.

¹² Чжоу Юньфэн. 二胡作品创作中的女性形象特征及其表现手法研究：音乐硕士论文 (Исследование особенностей женских образов и приемов их выражения в произведениях для эрху: диссертация магистра музыки) / 周芸凤; 江西师范大学 (Цзянсийский педагогический университет). Наньчан, 2019. 61 с.

¹³ Се Сяоцзин. 新时期大众音乐中的女性意识解读：音乐硕士论文 (Интерпретация женского сознания в популярной музыке новой эпохи: диссертация магистра музыки) / 解晓静; 中国艺术研究院 (Китайская академия искусств). Ханчжоу, 2006. 44 с.

¹⁴ Чжэн Су. 女性主义视角下的中国近代歌曲研究——郑苏《女英雄和多变的爱人：中国近代歌曲中似是而非的女性身份》导读与翻译 (Исследование современных китайских песен с феминистской точки зрения — введение и перевод книги Чжэн Су «Героини и изменчивые любовницы: правдоподобные и неправдоподобные женские личности в современных китайских песнях») / 郑苏, 孙焱 (Чжэн Су, Сунь Янь) // 音乐文化研究 (Исследования в области музыкальной культуры). 2019 年. 第 3 期. С. 91–111.

В целом, обобщая достижения «феминного» направления в современной музыкальной науке, отметим, что за исключением диссертации Чжан Биня, большинство работ написано женщинами. Они представляют собой ранний этап освоения этой сложной темы в музыкальном искусстве и серьезное системное исследование образа женщины как феномена музыкального произведения, видится только в перспективах развития этого направления.

В то же время изучение воплощения истории Лю Саныцзе в Китае масштабно, имеет междисциплинарный характер и дополняется научными работами из смежных областей гуманитарного знания. В *этнографическом* ключе с позиции перспективы развития национальной музыки Гуанси на примере традиционной *чжуанской* оперы *цай дяо* проводят аналитический дискурс Ван Менхэ, Хуан Пей, Лу Липин, Ли Лин, Ли Лулу. В *культурологическом* ракурсе раскрывают образ Лю Саныцзе Цзян Лань, Чэнь Чаоин, Лю Вэньлянь, Лю Вэньцзюнь. Осмысление культурных ценностей народных меньшинств в Китае проводят Чжан Цзяньлун, Пин Фэн, Тан Чжуншэн. В *социологическом* направлении написаны статьи Ли Чжилином, Ван Гуанжунюм, Ляо Сясюань. Они посвящены изучению женских персонажей легенды. С позиции *лингвистики* и *литературоведения* отметим работы Ван Кэ, Вэй Вэньтао, Дэн Фаньпина, Ли Чаньюня, Бин Сина, Жэнь Сюбиня, Ма Ли. В этих трудах авторы сосредоточены на изучении национальных черт образа героини в литературе. В *междисциплинарном* ракурсе анализируют образ Лю Саныцзе Сяомэй Вэй, Хуньюань Вэй, Дай Ся, Тан Хун, Мэн Да. Авторы размышляют над проблемами исследования нематериального культурного наследия Гуйлиня в новых средствах массовой информации и с точки зрения экологической цивилизации.

Среди работ, связанных с *музыкальной* спецификой воплощения легенды о Лю Саньцзе, выделяются статьи *исторического* плана У Кели, У Бэй, Вэй Вэя, Кан Лэ. *Современный* ракурс видения проблемы воплощения темы Лю Саньцзе в музыкальном искусстве предлагают публикации Ли Сяонина, Ли Цзяхуэя, Ли Шицзе. В то же время, среди представленных работ не было обнаружено специального музыковедческого исследования, посвященного образу Лю Саньцзе, поэтому его проведение можно считать своевременным и актуальным.

Объект исследования — образ женщины в музыкальном искусстве Китая второй половины XX — начале XXI века.

Предмет исследования — репрезентации образа Лю Саньцзе в музыкальном искусстве Китая.

Цель исследования — выявить этапы эволюции образа Лю Саньцзе и проследить его влияние на развитие академической музыки в Гуанси.

Задачи исследования:

- 1) установить актуальные направления исследования образа женщины в современной музыкальной науке;
- 2) на основе анализа бытования легенды о Лю Саньцзе определить этапы исторической эволюции образа в произведениях художественной культуры и музыкального искусства Гуанси;
- 3) рассмотреть процесс становления социальной и культурной идентичности женщины — представителя этнического меньшинства *чжуан* и влияния на него легенды о Лю Саньцзе;
- 4) обосновать типологические характеристики образа Лю Саньцзе, представленные в одноименной мифологической драме и традиционной *чжуанской* опере *цай дяо*, установить преемственные связи и пути обновления в жанрах профессионального композиторского творчества — музыкальном

фильме «Лю Саньцзе: третья сестра Лю», этно-шоу «Впечатление о Лю Саньцзе»;

5) обозначить формы преемственности и пути трансформации жанров в контексте раскрытия темы Лю Саньцзе в камерно-инструментальной, фортепианной музыке современных китайских композиторов;

б) доказать значимость образа Лю Саньцзе в социальной и культурно-просветительской жизни региона Гуанси в Китае во второй половине XX — начале XXI века.

Теоретико-методологические основы исследования включают три тематических блока. Первый блок составили исследования историко-культурологического, социологического, философского плана, связанные с осмыслением проблем формирования социальной и культурной идентичности женщин в XX веке. Эти положения отражены в трудах Н. Я. Бичурина (Архимандрита Иакинфа), Ю. В. Бромлея и Г. Е. Маркова, Ван Гуанжуна, Ван Ханьяна, Ван Чэнкуаня, В. С. Глинкина, М. В. Гришина, Дай Юя, Жэнь Сюбиня, М. В. Крюкова, Л. Леви-Брюля, Ли Мина, Ли Миньжуня, Ли Чжилина, Лу Минчжу, Лю Вэньцзуня, Лю Юаня, К. Маккеррасса, А. А. Москалева, К. Дж. Тернера, Г. Тэджфела, Сюй Ия, Н. Н. Чебоксарова, Хань Цзина. Историческая эволюция мифа о Лю Саньцзе была реконструирована с помощью размышлений и наблюдений, представленных в монографиях Цинь Гуйцина, Лю Цзяньхуа, а также в сборниках Дэн Фаньпина. В этих источниках китайские легенды и мифы о Лю Саньцзе описываются в контексте их социальных и религиозных функций, как в региональной, так и национальной художественной культуре.

Второй блок объединяет установки этнографов, фольклористов-литературоведов, помогающие понять историю бытования легенд о Лю Саньцзе и их этнические составляющие, воссоздать эволюцию образа в народных

представлениях от I века н. э. до нового времени и объяснить природу популярности этого образа. Были использованы идеи Чжун Цзинвэня и Ли Чан Юаня, положения статей Ван Явэя, Чэнь Хуэя, Гуань Жунчжэня, Жэнь Сюйбиня, Ян Ниннина.

Третий блок составили аналитические положения музыковедов. Историко-теоретический анализ онтологии легенды о Лю Саньцзе в музыке воссоздавался с опорой на положения трудов, посвященных толкованию женских персонажей в опере и фильме «Лю Саньцзе» Ван Чанцяо, Вэй Цзюньцюана, Гуо Аньци, Лэй Чжэньбана, Ляо Цзин, Ма Сяои, Мо Линху, Мэн Сюнцяна, Сюй Дэкуня. Осмыслению особой роли национального фольклора в воплощении темы Лю Саньцзе в жанрах народной и профессиональной музыки способствовали идеи, высказанные в статьях Ван Бо, Ван Ина, Ван Чэньюйя, Гуань Лихуна, Дэн Мин, Лю Ян, Лян Сяолин, Фэн Цяотина, Цзэн Юйлинь, Чжан Таньцюцзюна. Изучению особенностей отражения легенды о Лю Саньцзе при помощи современных медиа технологий и синтеза искусств способствовали установки, сформулированные в работах Ван Кэ, Ван Ли, Ван Мэнхэ, Ван Цзяньвэя, Инь Хуапина и Чжан Цзи, Лу Хайди, Мэй Шуайюаня, У Биня, Фань Вэньцзюна, Цзян Цзиньлу, Чжао Бина.

Теоретический анализ специфики традиционной музыки Востока связан с основными идеями работ Е. М. Алкон, А. Г. Алябьевой, Т. С. Исуповой, Т. В. Карташовой, С. И. Ключко, А. В. Новоселовой, В. Н. Юнусовой; исследование поэтического дискурса, жанровой системы и формообразования опиралось на установки трудов Л. П. Казанцевой, А. Ю. Кудряшова, В. Н. Холоповой; изучение специфики ладообразования и образно-интонационного комплекса фольклорных источников в традиционной *чжуанской* опере «Лю Саньцзе» и фортепианных сочинениях современных китайских композиторов проводилось с опорой на труды А. И. Климовицкого,

О. Б. Никитенко, Пэн Чэна; исследование типологических черт мифологического образа в синтетических видах искусства обусловлено положениями работ М. Г. Гитис, Ю. В. Михеевой, А. В. Чернышова.

Методы исследования. Синтетическая природа художественного образа, а также самого материала исследования, включающего драму, оперу, фильм, этно-шоу, определила применение *комплексного, междисциплинарного* подходов. *Системный* подход направлен на выяснение значения образа Лю Саньцзе в социальной, просветительской и культурной жизни региона. Понимание онтологии художественного образа в музыкальном искусстве определило применение *феноменологического* подхода. Метод *герменевтики* нацелен на понимание интерпретаций образа разными композиторами и художественными деятелями в истории музыкального искусства региона. Становление и развитие образа Лю Саньцзе в разных исторических стилях обусловило применение *историко-стилевого* подхода, *сравнительно-сопоставительного* метода и комплекса методов *музыковедческого анализа*.

Материал исследования. Мифологическая драма Дэн Чанлина «Лю Саньцзе», одноименная традиционная *чжуанская* опера *цай дяо*, музыкальный фильм «Лю Саньцзе: третья сестра Лю», этно-шоу «Впечатление о Лю Саньцзе»; струнный квартет на тему китайской народной песни «Лоза, обвивающая дерево» Лу Цзюньхуэя; сюита «Лю Саньцзе» для квинтета меднодуховых инструментов Сюй Линя; фортепианная сюита Цзинь Сяна и фантазия «Лю Саньцзе» Цай Шисяня — наиболее репрезентативные сочинения второй половины XX — начала XXI века в Гуанси.

Положения, выносимые на защиту:

1) Исследования образа женщины в музыкальном содержании произведений малочисленны, мозаичны и разнонаправлены, что говорит о

начальной стадии формирования «феминного» направления в современной музыкальной науке.

2) В образе Лю Саньцзе под воздействием идеологии отразилось изменение отношения к женщине в истории Китая, влиявшее со времен эпохи Тан по настоящее время на трансформацию этого образа от лесной феи и простой крестьянской девушки до образованной, самодостаточной женщины и, наконец, мудрой богини, покровительницы природы Гуанси.

3) Процесс воплощения образа Лю Саньцзе в музыкальном искусстве Гуанси характеризует определяемые социокультурными контекстами *стадиальность, цикличность и иерархичность* бытия легенды и отражает изменения различных форм общественного сознания — стратификационной, психологической, идеологической, эстетической и других.

4) Сформировавшиеся в традиционном музыкальном искусстве Гуанси типологические характеристики образа Лю Саньцзе, зафиксировав женские качества образа-идеала (такие как остроумие, музыкальный певческий талант, трудолюбие, чувство справедливости), сохраняются в различных коннотациях в музыкальных жанрах и формах современного искусства Гуанси.

5) Формы преемственности в музыке «Лю Саньцзе» связаны с сохранением аутентичных форм исполнения народной песни при существенных трансформациях жанров, структуры композиции, тонально-ладового, гармонического, фактурного развития в профессиональном музыкальном искусстве Гуанси второй половины XX — начала XXI века.

6) Культура Лю Саньцзе несмотря на устойчивое влияние консервативных убеждений, присущих традиционному укладу жизни семьи в Китае, активно воздействует на масштаб и интенсивность культурных, образовательных и социальных изменений в Гуанси.

Научная новизна работы заключается в том, что впервые на русском языке представлено системное исследование образа Лю Сяньцзе в музыкальном содержании произведений академического музыкального искусства Китая разных стилей и жанров. Систематизированы труды китайских ученых, посвященные образу Лю Сяньцзе в искусстве; рассмотрен феномен существования этого женского образа, охватывающего в своем бытовании в искусстве Китая более чем тысячелетнюю историю. Проанализирована история его происхождения и эволюция, своеобразно отраженная в научных исследованиях XIX-XX века. Доказана собирательная сущность образа Лю Сяньцзе, важная для создания его современных интерпретаций. Рассмотрены смысловые функции этого образа в контексте сохранения традиций и инноваций в мифологической драме, традиционной *чжуанской* опере *цай дяо*, музыкальном фильме, этно-шоу, инструментальной и фортепианной музыке в Гуанси второй половины XX — начала XXI века.

Теоретическая значимость исследования заключается в адаптации и применении подходов и методов других гуманитарных наук к исследованию музыки; обобщении и систематизации наблюдений отечественных и зарубежных ученых, связанных с исследованием происхождения и развития образа Лю Сяньцзе в истории китайского искусства; в раскрытии индивидуальных черт этого образа в преломлении разными композиторами конца XX — начала XXI века; в установлении константных признаков образа, присущих его интерпретации в искусстве Гуанси; определении влияния образа на стилевые, жанровые, формообразующие, драматургические факторы в произведениях музыкального искусства современных китайских композиторов; полученные результаты исследования могут быть спроецированы на изучение других женских образов в музыкальном искусстве Китая.

Практическая значимость исследования состоит в том, что полученные результаты помогут существенно углубить содержание курсов по истории искусства, эстетике, истории современной музыки Китая, помочь музыкантам-исполнителям в понимании и интерпретации музыки, посвященной образу Лю Саньцзе, обогатить композиторскую практику.

Достоверность исследования подтверждается осмыслением широкого спектра теоретических источников, в том числе фундаментальных музыковедческих трудов по истории и теории музыки на русском, английском, китайском, сербском, корейском языках; обращением к апробированным методам исследования; обобщением результатов отечественных и зарубежных научных исследований, посвященных творчеству современных китайских композиторов; целостным анализом традиционной *чжуанской* оперы *цай дяо* «Лю Саньцзе», музыки к фильму «Лю Саньцзе: третья сестра Лю», этно-шоу «Впечатление о Лю Саньцзе»; ряда камерно-инструментальных, фортепианных произведений, посвященных образу Лю Саньцзе современных китайских авторов.

Апробация диссертации. Работа прошла обсуждение на заседании кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», а также на конференциях и форумах «Духовные смыслы национальной культуры России: ретроспекция, современность, перспективы» в Москве, 2019; «Актуальные проблемы социо-гуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» и «Современные аспекты диалога литературы, музыки, изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре» в Краснодаре, 2020; «Диалог искусств и арт-парадигм» в Саратове, 2022. Основные положения диссертации опубликованы в восьми

статьях; в том числе четыре работы изданы в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых Высшей аттестационной комиссией (ВАК).

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы, включающего 357 наименований и четырех приложений.

ГЛАВА I

Теоретические основы исследования легенды о Лю Саньцзе в музыке

§ 1. Образ женщины в науке и музыкальном искусстве

В Китае, России и за рубежом существуют отдельные исследования, посвященные воплощению образа женщины в музыке. Работы ученых, в которых центральным объектом выбрана женщина в различных аспектах ее художественного воплощения в музыке, были систематизированы исходя из отбора наиболее результативных подходов и методов к изучению легендарного образа Лю Саньцзе.

В работе американского музыковеда Санны Иитти «Женское начало в немецкой песне»¹⁵ образ женщины в большей степени рассматривается в *историко-социальном* и *культурологическом* контексте. Значительное место в ней уделяется вопросам семьи, брака и родства, социологии пола и половых отношений. Образ женщины исследуется в широком поле тем и образов немецких песен XIX века, однако, музыкальной специфичности внимание уделяется в значительно меньшей степени.

Свой вклад в разработку феминной темы вносит сербский музыковед Ивана Илич, исследуя образ роковой женщины в операх¹⁶. *Комплексный* подход, применяемый И. Илич, позволяет высветить константные и изменяемые компоненты оперной постановки, показать выразительные средства драматического спектакля, искусство оперного актера в работе над ролью и образом. В то же время исследованию воплощения образа роковой женщины средствами музыкальной выразительности остается почти не раскрытым.

¹⁵ Iitti Sanna. The feminine in German song / Sanna Iitti. New York : Peter Lang, 2006. 219 p.

¹⁶ Ilić Ivana. Fatalna žena: reprezentacije roda na operskoj sceni / Ivana Ilić. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti : Signature, 2007 (Beograd : Publish), 2007. 166 c.

В российской музыкальной науке работы, направленные на изучение образа женщины также не столь многочисленны. Примерами могут служить труды Л. П. Казанцевой, П. В. Невской, С. А. Смагиной в которых разрабатываются различные стратегии изучения женского образа в музыке. Л. П. Казанцева применяет *жанрово-стилевой подход*. Исследуя жанр музыкального портрета, музыковед предлагает аналитические зарисовки женских персонажей через портрет-эмоцию, портрет-характер, портрет-жизнеописание, автопортрет ¹⁷. Предложенный подход помогает классифицировать и типизировать проявления женского начала в музыке. П. В. Невская работает с позиции *семиотики* и *герменевтики* и в жанре портрета исследует различные женские образы и, в том числе, мифологический образ Медеи, представленный в трагедии Еврипида. Автор выделяет ряд функций, которые выполняет образ Медеи в кинофильмах различных режиссеров. Константным в различных интерпретациях Медеи остается «сохранение человеческого лица»¹⁸, что также свидетельствует об опоре автора на *гуманистическую парадигму*. В контексте *историко-стилевого подхода* актуальным становится понятие «новой женщины», которое вводит С.А. Смагина, утверждая, что в искусстве «трансформация женского образа становится маркером тех или иных исторических перемен»¹⁹.

Отметим, что исследование женских образов в музыкальных произведениях с применением историко-социального, культурологического,

¹⁷ Казанцева Л. П. Музыкальный портрет / Л. П. Казанцева. Москва: НТЦ «Консерватория», 1995. 124 с.

¹⁸ Невская П. В. Портрет в пространстве семиотики: вербальное и невербальное: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.09 / Невская Полина Вячеславовна; [Место защиты: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова]. Саратов, 2013. С. 34.

¹⁹ Смагина С. А. Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.03 / Смагина Светлана Александровна; [Место защиты: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова]. Москва, 2021. С. 6.

историко-стилевого, гуманистического и комплексного подходов дают широкую панораму постепенного изменения отношения к женщине как объекту искусства, но не позволяют приблизиться к пониманию типологии женских образов и связанных с ними видовых средств и тематических комплексов, помогающих детализировать приемы и способы композиторской работы. Последние, наоборот, в большей степени раскрываются при применении жанрово-стилевого и герменевтического подходов.

Одним из *системных* исследований образа женщины в китайской музыкальной науке, отвечающих выбранному направлению поисков, является диссертация Чжао Муси, который в своем аналитическом дискурсе предлагает примечательную классификацию женских образов, опираясь на анализ образцов «Цюйи» (曲艺) — народного песенно-сказительного творчества. Среди древних и современных персонажей китайской вокальной поэзии ученый отмечает богатое разнообразие женских фигур, таких как Линь Дайюй (林黛玉), Сюэ Баочай (薛宝钗), Чжу Интай (祝英台), Хуа Мулань (花木兰), Мэн Цзян Нюй (孟姜女), Ван Чжаоцзюнь (王昭君), Си Ши (西施), Седовласая девушка (白毛女), Лю Саньцзе (刘三姐) и других.

Изучая изображение женщин в музыке, Чжао Муси выделяет ряд совпадающих сюжетов, где в центре находится главная героиня и предлагает следующую классификацию:

1) женщины, борющиеся за самоопределение в жизни и любви, — Линь Дайюй (林黛玉) и Сюэ Баочай (薛宝钗), Чжу Интай (祝英台)²⁰;

²⁰ Линь Дайюй и Сюэ Баочай — героини романа Цао Сюэциня «Сон в красном тереме» и одноименной оперы, идущей в постановках Пекинской, Шаосинской, Хэнаньской, Хуанмэйской оперы. Чжу Интай — девушка из китайской легенды «Лян Шаньбо и Чжу Интай», получившей популярность как история любви Ромео и Джульетты Китая, в том числе и в жанрах симфонической и оперной музыки.

2) женщины, сражающиеся за свою Родину, — Хуа Мулань (花木兰), Лян Хуньюй (梁红玉), Му Гуйин (穆桂英)²¹;

3) женщины, выступающие в качестве мудрых лидеров страны, способствующие установлению мира и национального единства, — У Цзэтянь (武则天), Ван Чжаоцзюнь (王昭君), Ян Гуйфэй (杨贵妃)²²;

4) одаренные женщины, отдающие свой талант, жизнь и способности на благо страны и народа, — Ли Юэхуа (李月华), Лю Саньцзе (刘三姐), А Чжу (阿珠)²³ и другие²⁴.

Личности этих женщин настолько масштабны, что приобретают поистине архетипическое звучание в других исторических прототипах, нашедших воплощение в произведениях европейского искусства.

Сходство личностных характеристик просматривается в образах Татьяны Лариной и Линь Дайюй и Сюэ Баочай; пяти самоотверженных девушек-зенитчиц из повести Б. Васильева «А зори здесь тихие» и девушки-разведчицы

²¹ Хуа Мулань — девушка, переодевшаяся мужчиной, чтобы заменить своего отца в армии. Сюжет зафиксирован в фольклоре «Песня Мулань» (木兰辞) и национальной опере «Псалмы Мулань» (木兰诗篇) оперного театра Гуань Ся (关峡). Лян Хуньюй (梁红玉) — женщина-полководец династии Мин, сюжет популярен в спектаклях Пекинской оперы, Куньюй (昆曲) и опере Гуй (桂剧). Му Гуйин — женский персонаж романов Сюн Да Му (熊大木) династии Мин. Она выходит на поле боя в возрасте 53 лет и добивается успеха в сражениях. Стала прототипом революционных героинь в Шаосинской опере.

²² У Цзэтянь — китайская императрица, правившая Китаем на протяжении сорока лет в эпоху династии Тан. Ван Чжаоцзюнь — китайская красавица, отданная в жены предводителю кочевников, чтобы улучшить отношения китайского императора с племенами. Ян Гуйфэй — жена китайского императора эпохи Тан, героиня поэмы Бо Цзюйи «Вечная печаль».

²³ Ли Юэхуа — доктор, спасающая жизни людей. Лю Саньцзе — одаренная девушка, обличающая в песнях феодальную власть и высмеивающая пороки общества. А Чжу — учительница. Сюжеты развиваются в традиционных и академических оперных постановках.

²⁴ Данная классификация женских образов предложена в работе Чжао Муси. 中国歌剧女性角色的演唱艺术研究：音乐博士论文 (Исследование певческого искусства исполнения женских ролей в китайской опере: диссертация на соискание ученой степени доктора музыки) / 赵木希; 东北师范大学 (Северо-восточный университет). Чанчунь, 2021. 286 с.

Лю Хулань²⁵; китайской императрицы У Цзэтянь (武则天) и Екатерины Великой; Чжинюй²⁶ (织女) и Снегурочки²⁷.

Образ Лю Саньцзе объединяет в различных вариантах легенды два женских типажа согласно классификации Чжао Муси — 1) женщины, борющейся за самоопределение в жизни и любви (сюжетная линия взаимоотношений Лю Саньцзе и А Нью) и 4) одаренной женщины, отдающей свой талант, жизнь и способности на благо страны и народа. Остановимся более подробно на исследовании этих двух типов образов в музыкальной науке и их отражении в искусстве.

К первой группе образов Чжао Муси относит фигуры Линь Дайюй (林黛玉) — двоюродная сестра, талантливая поэтесса и музыкант, и Сюэ Баочай (薛宝钗) — знаток буддийской и обыденной философии, жена главного героя романа «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня²⁸, противостоящие и гибнущие в борьбе с феодальными законами и засильем чиновничьей власти. Название романа является символом его содержания, разворачивающегося на пересечении двух

²⁵ Лю Хулань (刘胡兰, 1932–1947) — девушка-разведчик Освободительной армии Коммунистической партии, борющейся против Гоминьдана. В 1947 году подверглась жестким пыткам и была обезглавлена вместе с другими участниками военного отряда.

²⁶ Чжинюй («ткачиха») в древнекитайской мифологии богиня — покровительница ткачей.

²⁷ Чжао Муси. 中国歌剧女性角色的演唱艺术研究：音乐博士论文 (Исследование певческого искусства исполнения женских ролей в китайской опере: диссертация на соискание ученой степени доктора музыки) / 赵木希; 东北师范大学 (Северо-восточный университет). Чанчунь, 2021. С. 54 – 61.

²⁸ Роман «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня входит четыре великих шедевра китайской классической художественной литературы, наряду с такими произведениями как «Троецарствие» Лю Гуаньчжуна, «Речные заводы» Ши Найяня, «Путешествие на Запад» У Чэньэня. Роман «Сон в красном тереме», написанный в середине XVIII века представляет новый жанр *шицин сяошо* (досл.: «роман о житейских делах») и повествует об истории жизни членов двух ветвей семейства Цзя. Подробнее см.: Трунова А. С. Влияние классического романа Цао Сюэциня «Сон в красном тереме» (XVIII в.) на литературный процесс современного Китая : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / Трунова Анна Сергеевна; [Место защиты: Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН]. Москва, 2018. 27 с.

планов — реалистического и философско-мифологического — снов-предсказаний, которые видят обитательницы «красного терема»²⁹.

Как отмечает российский филолог А. С. Трунова, для изучения романа в 80-х годах XX века был создан отдельный институт при Академии общественных наук Китая, расположенный в Пекине. В России исследованием романа занимались Д. Н. Воскресенский, В. А. Панасюк, Н. Т. Федоренко. Большой вклад внесли представители Санкт-Петербургской школы востоковедения и синологии Л. Н. Меньшиков, Б. Л. Рифтин, А. В. Рудаков. Внимание ученых было направлено на понимание диалектных особенностей языка повествования, новаторских приемов и выразительных средств в характеристике персонажей произведения; актуальных тем, раскрывающихся в романе через ряд идиоматических выражений и символично-семантических связей, создающихся с их помощью. Изучение взаимосвязей сюжетных линий романа и его композиции; образно-художественной системы романа и его хронотопа также можно спроецировать на исследование воплощения женских образов в музыке. Такие возможности в музыковедении представляет *целостный анализ*.

В связи с незаконченностью романа актуальной проблемой стало установление ведущих признаков авторского стиля и степени влияния на текст редакторских дополнений и правок, что также актуально и для исследования воплощения образа Лю Саныцзе во множестве произведений, посвященных этому образу, созданных в музыкальном искусстве второй половины XX — начала XXI века. *Компаративистский* подход отличает ряд научных трактатов, посвященных анализу степени влияния романа на современные процессы литературного творчества в Китае и отражение романа в других видах

²⁹ Красным теремом в романе называют ту часть дома, где располагались женщины в богатых, аристократических семьях Китая.

искусства – театре, кинематографии, поэзии, архитектуре, ландшафтном дизайне, традиционном искусстве.

Сюжет романа «Сон в красном тереме» нашел свои воплощения в постановках Пекинской (京剧), Куньцзюй (昆曲), Хэнаньской (豫剧), Шаосинской (越剧), Хуанмэйской оперы (黄梅戏). Существуют также постановки Северокорейской (朝鲜版歌舞剧) оперы³⁰ и английской оперы «Сон в красном тереме» (“Dream of the Red Chamber”). Мировая премьера состоялась в Опере Сан-Франциско в сентябре 2016 года³¹. Музыкальные особенности постановок отразились во множестве критических заметок, опубликованных в газетах и сети Интернет, однако, системного исследования воплощение женских образов в музыке этих произведений до сих пор не получило.

Иным вариантом личности женщины, борющейся за свою любовь стала Цуй Иньин — главная героиня пьесы «Западный флигель» (西厢记) Ван Ши-фу (王实甫), написанной на рубеже XIII – XIV века во времена династии Юань (1271 – 1368). Российский синолог Л. Н. Меньшиков,³² применяя комплексный подход, отмечает проблемные зоны в исследовании этой пьесы, которая объединяет несколько разных источников и в свое время была не завершена автором и дописана его другом Гуань Ханьцином. Как отмечает ученый, с одной стороны, Ван Ши-фу удалось собрать многочисленные варианты истории

³⁰ Северокорейская версия «Сон в красном тереме» представлена как пронзительная история любви. URL: <http://www.scio.gov.cn/ztk/wh/08/5/Document/658225/658225.htm> (дата обращения: 04.06.2010).

³¹ “Dream of the Red Chamber” — англоязычная опера, написана Шэн Цзунляном (盛宗亮), соавтор — Хуан Чжэлунь (黄哲伦), режиссер — Лай Шэнчуань (赖声川), хореография и дизайн костюмов — Е Цзиньтяня (叶锦添), хореография — Сюй Фаньи (许芳宜). Коллектив авторов объединил 120 пьес в двух с половиной часовую историю, сократив множество персонажей семейной саги до семи. В основе – взлет и падение дома Цзя, описанные как фон для любовного треугольника — Цзя Баоюй, Линь Дайюй и Сюэ Баочай. Подробнее см.: Dream of the Red Chamber / By Bright Sheng // San Francisco Opera : SUMMER 2022. URL: <https://www.sfopera.com/operas/dream-of-the-red-chamber/> (дата обращения: 11.12.2022).

³² Меньшиков Л. Н. К вопросу об авторе «Западного флигеля» / Л. Н. Меньшиков // Проблемы востоковедения. 1961. № 2. С. 149 – 151.

о бедном ученом и богатой невесте, бытующие в устном народном творчестве. Они зафиксированы первоначально в новелле «Ин-ин чжуань» («Повесть об Ин-ин») Юань Чжэня (779 – 831), а в последствие — в одноименном сказе в жанре чжугундяо Дун-цзе-юаня, возникшем на рубеже XII–XIII века. История повествует о любовной связи между бедным учеником Чжан Шэном (张生) и Цуй Иньин (崔莺莺) — дочерью его покойного учителя Цуй Сянгуо (崔相国). История разворачивающаяся во времена династии Тан передает высокое чувство и мятежный дух двух героев, стремящихся вырваться из оков феодальных условностей и ритуалов.

Л. Н. Меньшиков проводит серьезное исследование этой пьесы Ван Ши-фу с позиции выявления признаков *авторского стиля* в контексте истории китайской драмы³³. В российской филологии Т. И. Кондратова и А. В. Попова³⁴ посвящают отдельную работу *психологическому* исследованию разных типов женского сознания, воплощенных в романе, а также вербальным и невербальным способам его описания. Американские синологи, театроведы Стивен Х. Уэст и Уилт В. Идема применяют *междисциплинарный* подход. Они открыли Ван Ши-фу не только как талантливого прозаика, автора театральных пьес, но и показали его творчество разнопланово, включив в свою вступительную статью анализ Яо Дацзюином гравюр на дереве, созданных Ван Ши-фу³⁵. В современных китайских научных работах история любви Чжан Шэна и Цуй Иньин подробно изучалась Чжан Жэнь-хэ с позиции *исторической*

³³ Ван Ши-фу. Западный флигель, где Цуй Ин-ин ожидала луну: [Драма] / Перевод с китайского, [предисловие и примечания] Л. Н. Меньшикова. Москва; Ленинград: Гослитиздат. [Ленинградское отделение], 1960. 283 с.

³⁴ Кондратова Т. И. Проблема женского сознания в драме Ван Шифу «Западный флигель» / Т. И. Кондратова, А. В. Попова // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2021. № 1. С. 29–38.

³⁵ Wang Shifu. The Moon and the Zither: The Story of the Western Wing / Shifu Wang; translated by Stephen H. West and Wilt L. Idema. Berkeley, Los Angeles & Oxford: University of California Press, 1991. 503 p.

ретроспективы, в контексте неослабевающей критики романа за аморальную историю добрачной любви героев³⁶.

Сюжет романа стал основой постановок традиционной оперы, среди которых самая известная «Чжу Гон Дяо» или «Романтика западного флигеля» (西厢记诸宫调), адаптированная Дун Цзие Юань (董解元). Традиционная опера «Чжу Гон Дяо», ставшая популярной, как любовная комедия Китая, повествует о любви Чжан Шэна (张生) и Цуй Иньинь (崔莺莺), развивающейся вне одобрения семьи и родителей. Китайские ученые Чжан Гоцян и Ян Дунлинь применяют метод *музыковедческого* анализа и выделяют тонально-ладовые и тембровые особенности в создании музыкальной специфичности персонажей оперы. Чжан Гоцян отмечает, что постановка опирается на более чем дюжину гун ладов (宫调) и 193 дворцовых мелодий³⁷.

Ян Дунлинь подчеркивает, что народный колорит «Чжу Гон Дяо» обусловлен сохранением национального инструментария. Пение Цуй Иньинь поддерживает гуцинь (古琴) — старинный китайский семиструнный щипковый музыкальный инструмент, использующийся в придворных церемониях и привычный для жизни аристократов. Гуцинь применялся в основном в сольной практике и его тихий тембр, особым образом подчеркивает красоту звучания вокального голоса³⁸. Образ Чжан Шэн помогает раскрыть краски йеху (越胡) — двуструнного музыкального инструмента (из семейства хуцинь), имеющего низкий, полый, горловой тембр. Использование тембров струнных

³⁶ Чжан Жэнь-хэ. 近百年《西厢记》研究 (Литературная критика Китая о пьесе «Западный флигель» за последние сто лет) / 张人和 // 社会科学战线 (Авангард социальных наук). 1996 年. 13 期. С. 36–44.

³⁷ Wang Shi-fu. The Story of the Western Wing / Stephen H. West, Wilt L. Idema. Berkeley: University of California Press, 1995. P. 13.

³⁸ Чжан Гоцян. 《西厢记诸宫调》初探 (Предварительное исследование «Романтика Западного флигеля: мелодия дворцов (чжу гун дяо)») / 张国强 // 中国音乐学 (Китайское музыковедение). 2002 年. 第 2 期. С. 122.

инструментов, близких человеческому голосу, в опере подчеркивает «родственность» душ влюбленных³⁹.

В XX веке «Чжу Гон Дяо» адаптирован в спектакль, ставящийся на постоянной основе в Шаосиньской опере. Сюжет также популярен как Юэ опера (越剧) «Сказка о западном крыле» и ставится в Чжэцзяне оперной труппой «Маленькая сотня цветов Юэ», а также Красной камерной труппой в Шанхайском театре Юэ⁴⁰.

К первой группе женских персонажей, борющихся за свободный выбор в любви и собственную независимость, относится довольно много легендарных героинь. Таковы Чжу Интай (祝英台) — один из ведущих образов китайской легенды о «Ромео и Джульетте Востока» — «Лян Шаньбо и Чжу Интай»⁴¹(梁山伯与祝英台); Бай Сучжэнь (白素贞) — героиня легенды о белой змее (白蛇传); Мэн Цзян Нюй (孟姜女) — центральный образ легенды о Мэн Цзян Нюй; (孟姜女传说); Чжинюй (织女) — один из главных образов истории «Нюлан и Чжинюй» (牛郎织女).

³⁹ Ян Дунлинь. 《琴心》岂止《凤求凰》——兼论《西厢记》改编的剧种特色 («Цинь Синь» — это нечто большее, чем «Фэн Цю Хуан». Обсуждение жанровых особенностей адаптации «Сказка о западном крыле») / 杨冬林 // 戏曲艺术 (Оперное искусство). 2020 年. 第 41 期. С. 28–32.

⁴⁰ Сказка о западном крыле. Издание Шаньюэ. URL: <https://www.douban.com/location/drama/25741679/> (дата обращения 22.05.2023).

⁴¹ История «Лян Шаньбо и Чжу Интай», или сокращенно «Лянчжу» — одна из четырех великих древнекитайских народных историй любви (остальные три — «Легенда о белой змее», «Легенда о Мэн Цзян Нюй» и «Нюлан и Чжинюй»), вошедших в национальное нематериальное культурное наследие Китая. История Лянчжу передается в фольклоре уже более 1700 лет со времен династии Восточная Цзинь, и в Китае она известна как самая знаменитая песня о любви. Также легенда известна под название «Влюбленные бабочки», благодаря своеобразному концу, в котором души влюбленных воссоединились после смерти Интай на гробнице Шаньбо, явив миру пару улетающих бабочек.

Трагедия любви «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (梁山伯与祝英台) ставится как Юэ опера — одна из самых популярных и выдающихся народных пьес. В 1958 году Хэ Чжаньхао (何占豪) и Чэнь Ган (陈钢) воплотили историю любви Лян и Чжу в жанре скрипичного концерта, куда также вошли самые красивые мелодии из оперы Юэ, что сделало симфоническую музыку более доступной и понятной широкой публике. Шэнь Сюань, Ци Юйи используют *методы анализа музыкальной формы* и делают выводы, что концерт представляет собой масштабное музыкальное произведение, написанное в сонатной форме, где излагаются три основных этапа в развитии сюжета — возникновение любви, сопротивление браку и превращение в бабочек. Композиция объединяет все три сцены непрерывным симфоническим развитием, создав, тем самым, одночастную сквозную форму. Тембр скрипки персонифицирует образ главной героини. Тем самым подчеркивается значимость образа Чжу Интай — центральной женской фигуры, упорно борющейся с феодальными пережитками⁴². Темы скрипичного концерта стали чрезвычайно популярными в настоящее время и используются в качестве саунд-треков в кинофильмах, посвященным истории Лян и Чжу.

Примечательным в этом смысле является воплощение любовной драмы Лян и Чжу в мюзикле «Бабочка» Сань Бао. Китайский мюзикл «Бабочка» был написан в 2005 году творческим тандемом: композитор — Сань Бао (三宝), либреттист — Гуань Шанем (关山). Впервые спектакль был представлен в Пекинском театре «Поли» в 2007 году и получил признание, после чего он был неоднократно показан в Европе и США. В основе развития сюжета китайского

⁴² Шэнь Сюань. 小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》分析 (Анализ скрипичного концерта «Лян Шаньбо и Чжу Интай») / 沈旋, 齐毓怡 (Шэнь Сюань, Ци Юйи) // 音乐研究 (Музыкальные исследования). 1960 年. 第 2 期. С. 48–56.

мюзикла «Бабочка» лежит желание двух влюбленных — Лян Шаньбо и Чжу Интай избавиться от проклятия и превратиться из бабочки в человека. *Комплексное* исследование, предпринимаемое Ван Лу позволяет показать, как повествование о любви между Лян Шаньбо и Чжу Интай превращается музыкальными средствами в пронзительную историю сопротивления угнетению и стремления к свободе. Ван Лу отдельно выделяет номер «Свадьба» (婚礼). Это сольный номер Чжу Интай в мюзикле «Бабочка», выполняющий функцию ведущей музыкальной темы мюзикла. Он репрезентирует острое и бессильное восстание героини против статус-кво. В то время как в традиционной опере тема любви «Лян Чжу» обычно исполняется скрипкой или фортепиано для ведущей темы мюзикла «Бабочка» авторы нашли особый комплекс выразительных средств. Он опирается на синтез тембров национальных и европейских инструментов: первоначально тема звучит в оформлении ансамбля бамбуковой флейты и ксилофона, а затем ее усиливают гитара, арфа и виолончель, придавая музыке объемность, полноту и силу. Важным достижением композитора представляется сохранение колорита народной музыки без потери характеристик современной популярной музыки⁴³.

В историях «Легенды о белой змее» (白蛇传) женщины — Бай Сучжэнь (白素贞) и Сяо Цин (小青) изображены как «змеи-оборотни» (蛇精). Древнее сказание было адаптировано и представлено в Пекинской и Хэнаньской операх (豫剧), фильмах, телевизионных драмах, танцевальных драмах и одноименных мюзиклах. В 2020 году Китайским театром оперы и танца на сюжет легенды был

⁴³ Ван Лу. 中国音乐剧《蝶》的主要唱段与人物特征分析: 音乐硕士论文 (Анализ основных арий и характеристик персонажей китайского мюзикла «Бабочка»: диссертация магистра музыки) / 王露; 江西财经大学 (Цзянсиский финансово-экономический университет). Наньчан, 2018. 66 с.

поставлен мюзикл «Тысяча лет любви» (一爱千年)⁴⁴. Китайский исследователь Цзинь Цзи обращается к возможностям методов *исполнительского анализа и анализа интонационной драматургии*. Цзинь Цзи считает, что тематический материал мюзикла опирается на различные варианты интонации темы любви главной героини Бай Сучжэнь. Тема строится как сплав мотивов популярных народных мелодий. При этом сольные высказывания Бай Сучжэнь имеют сильное эмоциональное воздействие, благодаря объединению множества выразительных исполнительских приемов: от шепота до страстного сольного излияния, поддерживающихся интенсивным тонально-ладовым развитием⁴⁵.

Миф «Нюлан и Чжинюй» (牛郎织女) о любви небесной феи и пастуха был впервые представлен в оперном жанре в 1963 году и показан Хуанмэйской труппой (黄梅戏). В 2012 году Тан Цзяньпин (唐建平) создал масштабную народную музыкально-поэтическую драму «Нюлан и Чжинюй» (牛郎织女). Она состоит из четырех частей: I — судьба (星缘), II — любовь (星恋), III — ненависть (星恨), IV — желание (星愿). Воссоздавая историю любви, рассказанную в пятнадцати разделах музыкальной композиции, Цзинь Цзи анализирует *взаимодействие средств музыкальной выразительности* в создании образа Чжинюй. Исследователь отмечает, что тема Чжинюй — небесной феи имеет волнообразную структуру мелодии, в основе которой чередуются восходящие и нисходящие ходы на октавы, мажорные и минорные сексты. Инь Тиелян отмечает, что в создании индивидуальности главной героини особая роль

⁴⁴ Цзинь Цзи. 从音乐剧创作中的“浙江元素”看当今音乐剧民族文化论——以《一爱千年》为例 (От «чжэцзянских элементов» в создании мюзиклов к национальной культурной теории мюзиклов сегодня: на примере «Тысячи лет любви») / 金姬 // 歌唱艺术 (Искусство пения). 2021年.第9期. С. 22.

⁴⁵ Там же. С. 25.

принадлежит *тембровой драматургии* и ансамблю народных инструментов. Гэху (革胡) — эрху-бас; китайский смычковый инструмент с четырьмя струнами придает земную осязаемость звучанию партии Чжинюй; жуань (阮) — китайский струнный щипковый инструмент с четырьмя струнами из семейства пипы своим мягким звучанием подчеркивает мелодичность и распевность вокального соло певицы. Инструменты имеют негромкую звучность тембра и позволяют слышать богатство обертонов вокального исполнения Чжинюй⁴⁶.

В «Легенде о Мэн Цзян Нюй» (孟姜女传说) раскрывается образ Мэн Цзян Нюй (孟姜女), плачущей над Великой стеной (长城) в поисках своего мужа. Сюжет повествует об истории преобразования «маленькой женщины» в стойкую и храбрую духом личность, противостоящую насилию правителя династии Цинь. В 2005 Люй Юань (吕远) написал масштабную народную оперу (歌舞剧) «Цинь Шихуанди и Великая стена» (秦始皇与万里长城). Эта опера опирается на интонации народной музыки, но основу композиции составляют западные оперные формы. Китайский исследователь Тан Цзецзе проводит *жанровый и интонационный* анализ национальной специфики образа Мэн Цзян Нюй. Отмечается, что в основе темы, характеризующей Мэн Цзян Нюй лежит «Тао Ха Цян» (桃花腔 — досл. красное дерево) — тип колоратур, отличающийся множеством декоративных звуков и сложностью исполнения. Плач Мэн Цзян Нюй на Великой стене опирается на интонационный комплекс «цинцян» (秦腔),

⁴⁶ Инь Тилян. 雅俗共赏 天地和鸣——评唐建平民族音乐诗剧《牛郎织女》 (Рецензия на народную музыкально-поэтическую драму Тан Цзяньпин «Нюлан и Чжинюй») / 尹铁良 // 人民音乐 (Народная музыка). 2013 年. 第 6 期. С. 45.

типичный для исполнения традиционной оперы Цинь. Для выражения горя главной героини композитор обращается к возможностям плачевой интонации, «ку цян» (哭腔), использующейся в драме. Также он применяет традиционную манеру исполнения «жунь цян» (润腔), связанную с включением нефиксированных в тексте дополнительных тонов для исполнения слов-связок и междометий «гм», «тот», «который» и других. В сочетании с замедлением темпа, паузами они помогают подчеркнуть смысл отдельных слов, создать мрачную, скорбную атмосферу и усилить эмоциональное воздействие на публику⁴⁷.

Ду Шинян (杜十娘) — еще один трагический и сильный женский персонаж, созданный Фэн Мэнлуном (冯梦龙), — писателем династии Мин. После предательства возлюбленного Ду Шинян в гневе бросает в реку сокровища, которыми дорожила долгие годы, и сама прыгает в накатывающие волны. История женщины, чья любовь сильнее золота нашла воплощение в написанной Си Циминем (奚其明) и Лю Юанем (刘源) опере, которая была поставлена в 2006 году Центральным оперным театром. Сюй Мэн применяет *междисциплинарный* подход и методы *музыковедческого анализа*, отмечая, что в основе музыки этой оперы объединяются тональный и атональный принципы. Полиритмия и варьирование ритмических паттернов усиливают экспрессивные черты музыки. Тем не менее, интонационные связи с прошлым в композиции оперы весьма очевидны — это песенно-речевой сказ в манере цюи, принятый при исполнении народных песен Цзянсу (江苏) и традиционных драм Су; образ

⁴⁷Тан Цзецзе. 歌剧《秦始皇与万里长城》我演之体会：音乐硕士论文 (Мой опыт работы над оперой «Цинь Шихуан и Великая стена» : диссертация магистра музыки) / 唐洁洁; 中国音乐学院 (Китайская консерватория музыки). Пекин, 2011. 19 с.

Ду Шинян воссоздается благодаря сохранению тематического единства с древней народной песней «Весенний цветок реки и лунная ночь» (春江花月夜) отражающей в своей художественной поэтике единство музыки, поэзии и изобразительного искусства в создании атмосферы спокойствия природы и тайны ночи⁴⁸.

Рассматривая отражение женских образов в композиторской практике Китая XX века, отметим целенаправленное сохранение традиционных истоков, в музыкальной характеристике образов. Несмотря на различия четырех типажей, представленных в классификации Чжао Муси, большинству из них в музыке присуща национальная специфика. Она раскрывается через применение гун ладов и их вариантов, использование комплекса тембров национальных инструментов (гуциня, йеху, бамбуковой флейты, гэху, жуаня и их ансамблей).

Национальная характерность женских образов в музыке формируется при помощи особых интонационных комплексов, присущих жанрам народной вокальной музыки — «Тао Ха Цян» (тип колоратур), интонационному комплексу «цинъцян»; плачевой интонации «ку цян», традиционной манере исполнения «жунь цян», связанной с включением дополнительных нефиксированных в нотном тексте тонов; использовании цюи в манере песенно-речевого сказа.

Включение в инструментальные сочинения, посвященные женским образам музыкальных цитат из популярных и широко известных традиционных опер (опера Юэ), а также адаптация и варьирование интонаций популярных народных песен, например, «Весенний цветок реки и лунная ночь» помогает композиторам углубить сущность женского образа. Это происходит как в жанрах современной оперы, мюзикла, так и инструментальной музыки, делая образ более понятным.

⁴⁸ Сюй Мэн. 中国原创歌剧《杜十娘》江城上演(Китайская оригинальная опера «Ду Шинян» поставлена в Цзянчэне / 中广网 2007-11-14 (Китайская радиовещательная сеть : 14 ноября 2007 год). URL:https://www.cnr.cn/2007tf/8yj/sj/200711/t20071114_504628872.html (дата обращения: 12.11.2022).

Соответственно, можно сделать вывод, что уникальность и индивидуальное своеобразие женских образов в китайской музыке XX века формируется благодаря комплексу стилевых, жанровых, интонационных, ладотональных, тембровых средств народной музыки, образующимися сочетанием ярких узнаваемых элементов, присущих различным региональным практикам.

Несмотря на популярность историй о любви в музыкальном искусстве и культуре Китая научные исследования музыкальной составляющей легендарных женских образов малочисленны. В российской музыкальной науке также встречаются лишь отдельные научные статьи, посвященные бытованию легендарных образов в искусстве Кита⁴⁹. Даньдань Тун размышляет о китайских фольклорных сказаниях, как о сокровище нации, содержащих мудрость, передающуюся из поколения в поколение. Автор анализирует наиболее распространенные сказания и легенды не только с позиции сохранения многовекового опыта, но и как формы передачи новых идей⁵⁰. Музыкальное воплощение легендарных образов в мюзикле Сань Бао «Бабочки» анализирует Лю Фань, выделяя музыкальные характеристики персонажей и тем, скрепляющих развитие композиции⁵¹. Характеристика некоторых персонажей китайской мифологии и, в том числе, героев мифа «Нюлан и Чжинюй» предпринята Е.В. Стрекаловской⁵². Применяя методы *компаративистики*, автор

⁴⁹ Батыршина Г. И. Китайская легенда «Лян Шаньбо и Чжу Интай» в искусстве / Г. И. Батыршина, Лю Цзини // Современные исследования социальных проблем. 2020. Т. 12. № 3. С. 25–29.

⁵⁰ Даньдань Тун. Китайские фольклорные сказания как культурное сокровище нации / Тун Даньдань // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17. № 4. С. 438–446.

⁵¹ Лю Фань. Мюзикл Сань Бао «Бабочки» как явление современной китайской культуры / Фань Лю. // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 1 (55). С. 78–87.

⁵² Стрекаловская Е. В. Роль традиционной китайской мифологии в формировании самосознания современных китайцев: выпускная квалификационная работа по направлению 033000 Культурология / Е. В. Стрекаловская. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, 2017. 66 с.

характеризует действия героев с позиции положительных и отрицательных качеств в сохранении традиционных ценностей и уклада китайского общества.

Рассматривая представленные работы, отметим, что женские образы как самостоятельный объект исследования нигде не выделены и всегда представлены в паре либо с мужчиной, либо с подобным или контрастным женским персонажем. Прием презентации женского образа в паре с *alter ego*⁵³ (лат. — «другой Я», близкий друг, единомышленник) позволяет усилить лучшие стороны героя, дублируя и гипертрофируя их благодаря парной характеристике. Показ образа в соединении с контрастным по характеристикам персонажем — *altera pars* (лат. — другая сторона)⁵⁴ помогает сделать положительный образ более ярким путем сравнения, проведенным по принципу «от обратного». Общей тенденцией, отмечаемой многими исследователями, связанной с бытованием легендарных сюжетов в устной традиции является собирательное начало главных образов, объединяющих множество вариантов жизни легенды.

Обобщая направления изучения женских образов в современной гуманитарной науке можно говорить о масштабности и сложности объекта исследования и, соответственно, мозаичности подходов и методов, говорящих о начальной стадии становления «феминного» направления в современной науке. При этом весьма закономерным становится исследование женских образов на пересечении разных гуманитарных сфер знаний — востоковедения, культурологии, синологии, фольклористики, филологии, музыковедения. Применение к женским образам масштабных исследовательских парадигм и подходов (историко-социального, культурологического, гуманистического, комплексного, междисциплинарного, семиотического, герменевтического и компаративистского) позволяют осмыслить роль женщины в истории, культуре,

⁵³ Словарь современных иностранных слов / Ред. Л.Н. Комарова. М: Русский язык, 1992. С. 732.

⁵⁴ Там же.

искусстве, социуме в ее эволюционных трансформациях. В то же исследователи, которым удается установить ряд специфических видовых закономерностей в изучении образа женщины, предпочитают объединять несколько частных методов. Таков синтез приемов исполнительского анализа и анализа интонационной драматургии Цзинь Цзи, применяемых для изучения образа Бай Сучжэнь («Легенда о белой змее»); исследование взаимодействия средств музыкальной выразительности и тембровой драматургии Инь Тиелян в создании образов народной музыкально-поэтической драмы «Нюлан и Чжинюй»; комплекс приемов жанрового и интонационного анализа в понимании Тан Цзецзе музыкальных особенностей образа Мэн Цзян Нюй («Цинь Шихуанди и Великая стена»); кооперирование междисциплинарного подхода и приемов музыковедческого анализа для осмысления выразительного воздействия образа Ду Шинян в одноименной опере, используемое Сюй Мэн. Комбинации нескольких исследовательских инструментов (методов, приемов и способов) позволяют ученым найти уникальное в музыкальной характеристике главных героинь.

Миф о Лю Саньцзе⁵⁵ — одаренной женщине, отдающей свой талант, жизнь и способности на благо страны и народа, согласно классификации Чжао Муси, — особым образом раскрывает представительниц отдельной типологии женских образов. Миф бытует в Китае, начиная с династии Тан (618–907), охватывая эпоху династии Сун (1127–1279), время правления династии Мин (1368–1644) и Цин (1636–1912) вплоть до основания Нового Китая. Имя Лю Саньцзе существует также в вариантах Лю Сандзи, Лю Саньмэй, Лю Саньхуа и

⁵⁵ Материалы данного раздела прошел апробацию и опубликованы в статьях: Лю Санджи – онтология мифа в современных исследованиях Китая / Инвэнь Сюн // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 3. С. 208–211; Сюн Инвэнь. Лю Саньцзе: легенда имени / Инвэнь Сюн // Ad Rupturam. У Разрыва. Сборник материалов конференции: Актуальные проблемы социо-гуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра. Краснодар, 4–6 марта 2020 года / изд.-во О. Г. Магарина. Краснодар, 2020. С. 132–135.

передает обобщенное представление китайского народа об одаренной девушке. Героиня обладает феноменальной способностью раскрывать в песнях трудности, которые тревожили ее народ. В них она обличает случаи злоупотребления властью, ущемления прав и унижения человеческого достоинства⁵⁶. Вариант имени Лю Саньцзе — наиболее распространенный в китайском искусстве и научных исследованиях в XX — начале XXI века.

Согласно мифологическим представлениям, возникшим во времена династии Тан, Лю Саньцзе была столь хороша в своем необычайном даре, что многие называли ее *песенной феей*. Другие подробности бытования мифа подчеркивали необычную, мистическую сущность девушки. Лин Ли в своем исследовании приводит подробности этой ипостаси мифа «Лю Саньцзе пела песни на рыбацкой лодке на зеленой реке ее родного города. В юности ей удалось сбежать со своим возлюбленным от хозяина Мо Хуайрэна, который хотел, чтобы Лю стала его наложницей. Влюбленные долго путешествовали и, наконец, обрели свободу, превратившись в пару жаворонков»⁵⁷.

Мифологическую составляющую образа Лю Саньцзе активно изучают в настоящее время. Цинь Гуйцин в монографии «Лю Саньцзе. Исследуя тайну древней феи»⁵⁸ рассматривает большое количество редких изданий, в которых упоминается легенда об удивительной девушке. В своей работе ученый восстанавливает этапы жизни героини (Лю Саньцзе), описания ее родного города, национальной культуры, религиозных верований. Автор приходит к

⁵⁶ Тан Юй. 刘三姐的传说 (Легенда о Лю Санзи) / 唐宇 // 世界中国 (Мир Китая). 2018 年. 第 1 期. С. 27.

⁵⁷ Lin Lee. The Historical Origin of Three Songs of Liu Sanjie / Lee Lin // Musicology in China (中国音乐学). 2011. Vol. 3. P. 3.

⁵⁸ Цинь, Гуйцин. 刘三姐。调查古代仙女/秦桂清之谜 / 秦桂清 (Лю Саньцзе. Исследуя тайну древней феи). — 南宁: 广西民族出版社, 1992, 第 44 页. — С. 44.

выводу о божественной сущности этого женского образа в мифе, что подтверждает примерами из *легенд о бессмертных*⁵⁹.

«Сборник легенд Лю Саньцзе», составленный и отредактированный Дэн Фанпином, объединяет более 100 различных статей, как авторов легенд, так и исследователей этого мифа. Большинство из них принадлежит Гуанси, Гуандуну и Линнаню — регионам, где получила большое распространение эта легенда⁶⁰.

С позиции осмысления образа Лю Саньцзе в мифологическом ключе, важна монография Лю Цзяньхуа «Песенная фея Лю Саньцзе»⁶¹. Эта книга входит в серию изданий «Персонажи китайских народных легенд». В ней китайские мифы описываются в контексте исторических процессов, обусловивших происхождение мифов, традиций религиозных верований и культов храмов, обычаев жертвоприношений, региональной культуры и другого для того, чтобы показать глубину художественного наследия и исследовать культурные сокровища китайской нации.

В эпоху династии Тан образ Лю Саньцзе постепенно меняется. Тан Ю отмечает, что первоначально была распространена легенда, в которой Саньцзе обычная девушка национальности *чжуан* (коренной для Юга Китая), родившаяся в небольшой горной деревне. Рано оставшись сиротой, она вместе с сестрами и братьями добывает пропитание собирательством, земледелием и рыбной ловлей. В бытовании мифа в это время также отмечается необычный талант Лю Саньцзе высказывать в песнях мысли и чаяния простого народа, рассказывать о тяготах жизни, обличая угнетателей. Образ богача Мо Хуайрэна

⁵⁹ Но Kwok Man. *The Eight Immortals of Taoism* / Kwok Man Ho, Joanne O'Brien. London: Penguin Books, 1991. 156 p.

⁶⁰ Дэн Фанпин. *刘三姐丛书: 刘三姐传说集 (Серия Лю Саньцзе: Легенды о Лю Саньцзе)* / 邓凡平. Наньнин: 广西民族出版社, 1995. 343 с.

⁶¹ Лю Цзяньхуа. *歌仙刘三姐 (Песенная фея Лю Саньцзе)* / 刘建华. Чанчунь: 东北师范大学出版社, 2013. 185 с.

здесь более развит. Будучи отвержен Лю Саныце, в отместку он запрещает всем петь и устраивает состязание Лю Саныце с тремя учеными мужами, в котором она становится победительницей. Вступив в сговор с государственной властью, он пытается убить девушку, но благодаря жителям деревни и членам семьи девушке удается избежать смерти и скрыться⁶².

Большой вклад в исследование этого мифа в эпоху Средневековья внесли фольклористы-литературоведы. Одно из самых серьезных научных исследований онтологии этого мифа в культуре Китая предпринял Чжун Цзинвэнь. Китайский фольклорист и современный прозаик, он всю жизнь посвятил исследовательской и творческой работе в области изучения народной литературы и фольклора. Его антология «Коллекция народной литературы» содержит 72 статьи, написанные автором с 1924 по 1981 год. Исследованию мифа о Лю Саныце в монографии посвящено около 30 страниц, на которых раскрывается территория распространения мифа, осмысливается значимость перехода мифа из устной традиции бытования в письменную культуру, фиксируются изменения, происходящие с образом, а также анализируется содержание китайских народных песен и обычаев, транслируемых Лю Саныце⁶³.

Чжун Цзинвэнь доказывает, что бытование мифа охватывает довольно широкую территорию Китая — Гуанси, Гуандун, Хунань, Юньнань, Гуйчжоу и другие провинции. Ученый считает: в легендах эпохи Средневековья образ Лю Саныце представлен в виде *невинной девы, встающей на защиту своего народа*. Соответственно, можно предположить, что в облике героини были

⁶² Тан Ю. Указ. соч. С. 27.

⁶³ Чжун Цзинвэнь. 钟敬文民间文学论集 (上册) (Коллекция народной литературы Чжун Цзинвэня. Том 1) / 钟敬文. Шанхай: 上海文艺出版社, 1982. 464 с.; Чжун Цзинвэнь. 钟敬文民间文学论集(下册) (Коллекция народной литературы Чжун Цзинвэня. Том 2) / 钟敬文. Шанхай: 上海文艺出版社, 1985. 531 с.

сконцентрированы черты и мужских мифологических образов. Например таких, как Хоу Йи, который спас народ от засухи; Да Ю, победивший водную стихию; Сунь Вуконг — олицетворение остроумия и смелости в народной культуре.

Книга «Лю Саньцзе» Ляо Минцзюнь⁶⁴ — редкое крупномасштабное композитное издание, входящее в издательский проект «Наш Гуанси», посвященный ознаменованию 60-й годовщины образования Гуанси-Чжуанского автономного района. В этой книге все аспекты культуры Лю Саньцзе представлены в пяти главах. Первые три главы воссоздают образ Лю Саньцзе с точки зрения исторического происхождения, традиционной культуры и содержания народных песен. Последние две главы представляют образ Лю Саньцзе в мире искусства и культурного наследия в современном обществе.

Важные штрихи к образу Лю Саньцзе в эпоху династии Цин вносят периодические статьи современных авторов. Для нас они интересны тем, что довольно много исследований посвящено гендерному аспекту и изучению специфики воплощения легендарных изображений женщин. Лян Чжао упомянул, что «“Лю Саньцзе” олицетворяет *талантливую женщину*, поскольку она стала предметом отдельного исследования философа Цюй Дэцзюнь (1630–1696 гг.)»⁶⁵. В Китае люди и события, записанные в книге «Язык девушки», являются примерами определенных талантов или нравов. Они достойны того, чтобы их запомнили будущие поколения. Их «портреты» отражают социальный и культурный прогресс. Эксперт из группы, работающей над воссозданием легенды о Лю Саньцзе в 1960-е годы, — Мао Цяохуэй предположил, что образ Лю Саньцзе больше *воплощение мудрости, чем отражение женщины в*

⁶⁴ Ляо Минцзюнь. 刘三姐 («Лю Саньцзе») / 廖明君. Наньнин: 广西民族出版社, 2018. 252 с.

⁶⁵ Это отражено в книге «Язык девушки». «Три человека в Линнань — эпохе ранней династии Цин». Т. 8. Цит. по изд.: Лян Чжао. 刘三姐 (Лю Саньцзе) / 梁昭 // 民族艺术 (Национальное искусство). 2018 年. 第 4 期. С. 161.

*борьбе*⁶⁶. Ван Явэй в статье «О происхождении и распространении легенды о Лю Саньцзе» суммировал исторические записи и предположил, что популярность образа Лю Санджи была обусловлена тем, что он воплощал *сильное стремление к женской независимости*⁶⁷. Авторы статьи «Изоощренная “Лю Саньцзе” из Песен» Чэнь Хуэй и Гао Сян объясняют сильный характер Лю Саньцзе ее этническим происхождением из древних центральных равнин народов *хакка* и *чжуан*⁶⁸.

Жэнь Сюбинь в своей статье «Разочарование: историческая эволюция образа Лю Саньцзе»⁶⁹ пытается провести границы между «легендой» и «историей». Автор видит проблему в том, что женский образ Лю Саньцзе получает изменения в различных культурных системах. Утверждение образа Лю Саньцзе в качестве *борца за свой народ* продолжает свое существование и после династии Мин, что объясняется автором влиянием феодальной культуры. Исследователь утверждает, что подача образа в таком ракурсе позволяла его «снизить» в сравнении с образом феи, типичным для более раннего воплощения Лю Саньцзе, или «богини», свойственным более позднему его бытованию в искусстве. С точки зрения ортодоксальной феодальной культуры, стиль пения героини в это время можно представить «варварским и распутным». Корни проблемы такого толкования образа связаны с этническими различиями, поскольку песни Лю Саньцзе отражают очевидные различия между народами *чжуан* и *хань*. Браки представителей национальности *чжуан* с другими

⁶⁶ Мао Цяохуэй. 20 世纪 60 年代刘三姐(妹)传说的重构考察 (Исследование реконструкции легенды Лю Саньцзе (сестры) в 1960-е годы) / 毛巧晖 // 民俗研究 (Исследования фольклора). 2015 年. 第 5 期. С. 103–109.

⁶⁷ Ван Явэй. 论《刘三姐》传说的起源与流播 (О происхождении и распространении легенды «Лю Саньцзе») / 汪毓和 // 钦州学院学报 (Журнал Университета Циньчжоу). 2013 年. 第 7 期. С. 16–21.

⁶⁸ Чэнь Хуэй. 歌仙《刘三姐》考究 (Элегантность поэтики «Лю Саньцзе») / 陈辉, 高翔 (Чэнь Хуэй, Гао Сян) // 音乐创作 (Музыкальная композиция). 2016 年. 第 12 期. С. 135–136.

⁶⁹ Жэнь Сюбинь. 祛魅:刘三姐形象的历史演化 (Разочарование: историческая эволюция образа Лю Саньцзе) / 任旭彬 // 广西民族研究 (Этнические исследования Гуанси). 2010 年. 第 1 期. С. 95.

этносамы в Китае были более либеральны вследствие того, что он относится к национальным меньшинствам. В то же время обмены народа *хань* нацелены на сохранение этнической целостности и подчинены определенным законам. Как считает автор, изменение женского образа Лю Саньцзе в разных династиях (Мин и Цин до основания Нового Китая) отражает столкновение традиций двух разных этнических культур — *чжуан* и *хань*.

Ян Ниннин в статье «Объяснение коннотации культуры Лю Саньцзе» суммировала историю легенды⁷⁰. Она считает, что женский образ Лю Саньцзе изменялся много раз за тысячи лет, что является не только неизбежным результатом развития характеристик самой народной литературы, но и идеологического и эстетического сознания коллекционеров и редакторов того времени. Исследователь считает, что культура Лю Саньцзе содержит пять важных характеристик: долгую историю, отличительную национальность, мультикультурную интеграцию, широкое распространение и новый рост (изменение во времени). Сначала Лю Саньцзе обладала качествами лесного духа, затем была простым фермером, любившим петь. Под влиянием религии она постепенно обожествлялась и стала обладать магией богини. В феодальный период она стала мудрой женщиной, которая умела читать книги и использовать эти знания. После основания Нового Китая она стала героиней с открытым сознанием и смелостью бороться за права человека.

Ли Чан Юнь в диссертации «Национальный дискурс и эволюция текста Лю Саньцзе (1949–1966)»⁷¹ считает, что песенная и танцевальная драма «Лю Саньцзе», широко известная в Пекине, сформировала образ Лю Саньцзе в

⁷⁰Ян Ниннин. 刘三姐形象演变探微 (Объяснение коннотации культуры Лю Саньцзе) / 杨宁宁 // 民族文学研究 (Этническое литературоведение). 1998 年.第 1 期. С. 64–67.

⁷¹Ли Чан Юнь. 国家话语与刘三姐文本的演化 (1949–1966 年): 文学硕士论文 (Национальный дискурс и эволюция текста Лю Саньцзе (1949–1966): диссертация магистра искусств) / 李长云; 山西师范大学 (Педагогический университет Шаньси). Линьфэнь, 2016. 55 с.

традициях Нового Китая. Это — героический образ, отражающий дух нового народного движения. Адаптация текста Лю Саньцзе тесно связана с национальным дискурсом и является продуктом эпохи обновления политики. Ли Чаньюнь подчеркивает, что воплощение образа Лю Саньцзе в искусстве с 1949 по 1966 год имеет характерные недостатки исторического времени: тема классовой борьбы ограничивает развитие сюжета, упрощает образ девушки и чрезмерно снижает ее интеллектуальные достоинства.

Цзян Бо и Сун Чэнь отмечают, что народная китайская опера «Лю Саньцзе», созданная в 1959 году творческим коллективом авторов (включающим композиторов Ли Цзяхуэй, Го Гуанфан, Хуан Юйцин, Е Чуньван, Лу Илань, Чжоу Чжицян), предлагает некий обобщенный образ Лю Саньцзе, охватывающий разные этапы его эволюции⁷². Ши Лилинь⁷³, рассматривая современное воплощение образа Лю Саньцзе в шоу Чжан Имоу в Яншо в 2004 году, считает, что в женском образе усилены божественные, мистические черты. «Впечатление...» включает в себя семь разделов, пролог и эпилог. В прологе, когда все огни выключены, в небе появляется неясное изображение образа Лю Саньцзе. В это время звучит народная мелодия со словами: «...пойте народные песни, вот я пою, а там вы эхом повторяете...». Второе появление образа Лю Саньцзе также подкрепляет мистические истоки образа в четвертом разделе. Серповидная лодка с очаровательной танцующей феей скользит по поверхности воды, и Лю Саньцзе поет песни о любви. Завершают произведение песня Лю Саньцзе. На ее фоне процессия девушек в серебряных платьях, выстраивается на мосту через реку, таинственно

⁷² Цзян Бо. 郑天健与歌舞剧《刘三姐》 (Чжэн Тяньцзянь и песенно-танцевальная драма «Лю Саньцзе») / 江波, 宋辰 (Цзян Бо, Сун Чэнь) // 民族艺术 (Национальное искусство). 1995年. 第3期. С. 211–219.

⁷³ Ши, Лилинь. 刘三姐歌谣与壮族民间教育 (Баллада о Лю Саньцзе и народное образование чжуанов) / 石丽琳 // 广西民族大学学报(哲学社会科学版) (Журнал Гуансийского университета национальностей. Издание по философии и социальным наукам). 2008年. 第(1)期. С. 21–22.

мерцающую в темноте. Образ Лю Саньцзе на протяжении всего шоу нигде не появляется как персонаж из реального мира, а везде представлен в мифологическом ключе. Здесь «Анима» принимает различные образные формы, как, например, красота и преданность Джульетты и Изольды, гармоничные отношения Инь-Ян, Неба и Земли⁷⁴. Близким является и понимание Чжан Имоу присутствия божественного духа в лице Лю Саньцзе в жизни людей Китая. И здесь можно говорить о новом витке в интерпретации этого образа в китайском искусстве.

В целом, онтология образа Лю Саньцзе в искусстве связана с изменяющимися историческими и социально-политическими реалиями в развитии Китая. Образ Лю Саньцзе отличается сложностью, подвластной для понимания только в комплексе знаний из разных научных сфер – философии, религии, истории, литературоведения, культурологии, искусствознания и других смежных наук⁷⁵. Глубина и обаяние образа Лю Саньцзе в китайском искусстве объясняются тем, что он воплощал не только обобщенные представления об идеальной женщине, но и передавал мечты народа о лучшей жизни. Именно это свойство является универсальным в бытовании образа Лю Саньцзе, как отмечает большинство ученых, занимающихся исследованием его воплощения в искусстве Китая.

⁷⁴ Цит. по: Перич О. В. Воплощение архетипа Анимы в опере А. Даргомыжского «Русалка» / О. В. Перич // Манускрипт. 2018. № 4 (90). С. 141.

⁷⁵ Сюн Инвэнь. Лю Санджи — онтология мифа в современных исследованиях Китая / Сюн Инвэнь // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 3. С. 211.

**§ 2. Культура Лю Саньцзе в формировании
социальной идентичности женщины национального меньшинства
чжуан**

В существующих этнографических и антропологических трудах российских ученых мы находим лишь отдельные упоминания о *чжуанах* (壮族). Самые ранние сведения о них в российских исследованиях встречаются в работе Н. Я. Бичурина, где приводятся записи о количестве населения, численности военных, описание экономики в различных частях Китая, включая Гуанси⁷⁶. Однако важных сведений о том, откуда возникло такое наименование этноса проживающего на территории Гуанси, его происхождение, традиции бытования и многое другое здесь не приводится.

В фундаментальном труде Ю. В. Бромля и Г. Е. Маркова *чжуаны* упоминаются в разделе, связанном с изучением тайского языка в Китае⁷⁷. В историческом ключе написано исследование А. А. Москалева. В нем автор рассматривает решение «национального вопроса» в стране в контексте политических изменений, проходивших на протяжении XX века, уделяя особое внимание автономным районам КНР Гуанси-Чжуанский и Нинся-Хуэйский⁷⁸. Исследователь подробно приводит описание географического положения Гуанси-Чжуанского автономного района (ГЧАР) «...как самого южного из пяти автономных районов в стране. В Китае этот обширный край, граничащий с Вьетнамом и имеющий выход в залив Бакбо (Тонкинский), нередко именуют

⁷⁶ Иакинф (Бичурин, Никита Яковлевич). Китай: его жители, нравы, обычаи, просвещение: [сборник] / Н. Я. Бичурин; [библиографический очерк, комментарии и примечания: В. Яськов] Русское географическое общество. Москва: Эксмо, 2016. С. 16.

⁷⁷ Этнография : учебник / под редакцией Ю. В. Бромля и Г. Е. Маркова. Москва: Высшая школа, 1982. С. 110.

⁷⁸ Москалев А. А. Гуанси-Чжуанский и Нинся-Хуэйский автономные районы КНР / А. А. Москалев. М.: Наука, 1979.

воротами в Юго-Восточную Азию...»⁷⁹. «Географически ГЧАР входит в так называемую гористую область Гуандун – Гуанси (Линнань)...». По площади ГЧАР превышает 230 кв. тыс. кв. км. «Естественным рубежом этой области на севере является хребет Улишань с пятью главными горными проходами, открывающими путь из северных районов страны на юг...»⁸⁰. Общая численность населения ГЧАР более 30 млн. человек. «Помимо ханьцев в районе проживают двенадцать неханьских национальностей: *чжуан*, яо, мяо, кам (дуи), хуэй, маонань, мулао (лин), суй (шуй), гэоао, кинь (цзин) или вьетнамцы, буи, а также и (ицзу или лоло). На неханьские национальности приходится более 44% от всего населения автономного района...*чжуаны* составляют 37% от общей численности населения автономного района, что составляет около 11 млн. человек...»⁸¹. А. А. Москалев, опираясь на отечественные и зарубежные концепции происхождения чжанов поддерживает теорию об их автохтонности⁸². Ученый также проясняет значение этноним «чжуан», который был известен с эпохи Сун и писался при помощи иероглифа со значением «бить, ударять», подчеркивая в характеристике народа наличие прекрасных бойцов, которые «умело атакуют и наносят внезапные удары»⁸³.

В труде М. В. Крюкова, В. В. Малявина, М. В. Сафронова⁸⁴ рассматриваются политические факторы этнического развития средневекового Китая: устройство государства и городов, численность населения, его материальная и духовная культура, язык, письменность и исследуются вопросы этнического самосознания. Неоднократно утверждается мысль об искоренении

⁷⁹ Там же. С. 21.

⁸⁰ Там же. С. 22.

⁸¹ Там же. С. 24.

⁸² Там же. С. 29.

⁸³ Там же. С. 34.

⁸⁴ Крюков М. В. Китайский этнос в средние века (VII-XIII вв.) / М. В. Крюков, В. В. Малявин, М. В. Сафронов. М.: Наука, 1984.

многих локальных культов и традиций, противоречащих политике унитарного государства.

Развитие художественной культуры рассматривается авторами в контексте различий Севера и Юга Китая через анализ диалектов, наиболее популярных блюд национальной кухни, суеверий и идеалов женской красоты, зафиксированных в литературном сборнике эпохи Сун «Сюаньцюйлу» (玄曲录). Авторами приводится диалог, разворачивающийся между южанином и северянином. Первый спрашивает второго, какую из знаменитых гетер тот считает самой красивой и, услышав имя, отмечает, что: «Да, она хороша, только уж слишком скуластая». На это северянин реагирует: «Но ведь разве среди южанок есть такие, которые вообще обходятся без скул?»⁸⁵.

В. С. Глинкин обобщает существующие исследования *чжуан* в России и за рубежом, включая ряд важных замечаний о культурной жизни. Исследователь отмечает, что наследие традиционной культуры *чжуан* коммерциализируется, отчего внутренняя сущность символических художественных объектов выхолащивается, упрощается и лишается своего содержания. «...Музейные экспозиции по традиционной культуре *чжуан* представляют их не как равных участников национального строительства, а как абстрактную и далёкую от современной жизни общность, которая нуждается в помощи со стороны основной нации»⁸⁶.

Анализ перечисленных трудов показал, что вопросы культурного наследия *чжуан*, как прошлого, так и настоящего представлены недостаточно в российской науке. Проблема социальной значимости женщин затрагивается «точечно».

⁸⁵ Приведено по изданию: Крюков М. В., Малявин В. В., Сафронов М. В. Там же. С. 288.

⁸⁶ Глинкин В. С. Чжуаны в контексте национальной политики Китая: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук: 07.00.07 / Глинкин Виталий Сергеевич; [Место защиты: Национальный исследовательский Томский государственный университет]. Томск, 2019. С. 22.

В китайской гуманитарной науке также существует относительно мало литературы на тему социальной идентичности китайских женщин. К серьёзным достижениям в отмеченной научной области можно отнести научные работы Лун Линлин «О социальной идентичности женщин в социалистической практике с китайскими особенностями в новую эпоху: с точки зрения феминистского марксизма»⁸⁷, Ян Чжэнмэн «Исследование эволюции моральных взглядов китайских женщин с точки зрения модернизации»⁸⁸, Шэнь Хаймей «Этническая идентичность: объективация мужчин и субъективация женщин — гендерные размышления об этнической идентичности в современном Китае»⁸⁹. Однако акцент в этих исследованиях сделан не на раскрытие проблемы социальной идентичности женщин, сколько на анализ положений марксистской философии и морали, определяющих роль женщины в обществе.

Статьи Ван Ханьян «Исследование социальной идентичности спортивных девушек»⁹⁰; Тан Куйюй, Сюэ Юйчэнь «Анализ социальной идентичности условий жизни групп однополых супругов: с точки зрения общественного мнения»⁹¹; Сюй Сюэин, Хунбо Ли «Эмпирическое исследование этнического

⁸⁷ Лун Линлин. 论女性在新时期中国特色社会主义实践中的社会认同——以女性主义的马克思主义为视阈 (О социальной идентичности женщин в социалистической практике с китайскими особенностями в новую эпоху: с точки зрения феминистского марксизма) / 龙玲玲 // 知与行 (Знание и действие). 2018年. 第3期. С. 17–21.

⁸⁸ Ян Чжэнмэн. 现代化视角下的中国女性道德观演变研究: 法学硕士学位论文 (Изучение эволюции нравственных представлений китайских женщин с современной точки зрения: диссертация магистра права) / 杨正蒙; 安徽财经大学 (Аньхойский университет финансов и экономики). Бэнбу, 2012. 49 с.

⁸⁹ Шэнь Хаймей. 族群认同: 男性客位化与女性主位化——关于当代中国族群认同的社会性别思考 (Этническая идентичность: объективация мужчин и субъективация женщин — гендерные размышления об этнической идентичности в современном Китае) / 沈海梅 // 民族研究 (Этнические исследования). 2004年. 第5期. С. 27–35.

⁹⁰ Ван Ханьян. 体育专业女生社会认同研究: 教育学硕士学位论文 (Исследование социальной идентичности девушек по спортивным специальностям: диссертация магистра педагогики) / 王涵阳; 西北师范大学 (Северо-западный педагогический университет). Ланьчжоу, 2017. 59 с.

⁹¹ Тан Куйюй. 同妻群体生活境况的社会认同分析——以大众观感为视角 (Анализ социальной идентичности условий жизни групп однополых супругов: с точки зрения общественного мнения) / 唐魁玉, 薛雨辰 (Тан Куйюй, Сюэ Юйчэнь) // 哈尔滨工业大学学报(社会科学版) (Журнал Харбинского технологического института. Издание по общественным наукам). 2017年. 第19期. С. 8–15.

женского состава студенческих групп в университетах Гуанси»⁹²; Лю Юань «Исследование механизма взаимодействия средств массовой информации и социальной идентичности студенток колледжа»⁹³ направлены на понимание роли женщин – представителей этнических меньшинств в различных социальных процессах. Анализ изменения социальной идентичности женщины в Китае отражает отдельные данные по статистике, опубликованные в изданиях Информационного бюро Госсовета КНР⁹⁴. В целом отмеченные нами публикации отражают тематику, касающуюся в основном профессиональной и гендерной идентичности женщин в Китае, что не является удовлетворительным в понимании поставленной нами проблемы.

В ходе анализа материалов по теме, было установлено, что работ по изучению социальной идентичности женщин *чжуан* среди исследований современных китайских ученых немного. Условно они были классифицированы по четырем категориям. Первую группу составили публикации, касающиеся

⁹² Сюй Сюэин. 广西高校民族女生生源结构的实证研究 (Эмпирическое исследование этнического женского состава студенческих групп в университетах Гуанси) / 徐学莹, 李鸿波 (Сюэин Сюй, Ли Хунбо) // 广西民族大学学报(哲学社会科学版) (Журнал Гуансийского университета национальностей. Издание по философии и социальным наукам). 2008年.第3期. С. 174–177.

⁹³ Лю Юань. 媒介与女大学生社会认同的互动机制研究: 法学硕士学位论文 (Исследование механизма взаимодействия средств массовой информации и социальной идентичности студенток колледжа: диссертация магистра права) / 刘媛; 南京航空航天大学 (Нанкинский университет авиации и космонавтики). Нанкин, 2014. 67 с.

⁹⁴ 中国性别统计资料, 1990–1995 / 中华全国妇女联合会妇女研究所, 国家统计局社会与科技统计司编 (Гендерная статистика в Китае, 1990–1995 годы / Научно-исследовательский институт женщин Всекитайской федерации женщин, Департамент социальной и научно-технической статистики, Национальное бюро статистики) = Gender Statistics in China, 1990–1995 / compiled by Research Institute of All China Women's Federation, Department of Social, Science & Technology Statistics, State Statistical Bureau. Пекин: 中国统计出版社: 新华书店经销, 1998. 553 с.; 中国性别平等与妇女发展 (2015年9月) (Гендерное равенство и развитие женщин в Китае: сентябрь 2015 год) / 新华社北京9月22日电 (Агентство Синьхуа, Пекин, 22 сентября) // 中国政府网 (Правительственная сеть Китая) / 中央政府门户网站 (Портал центрального правительства): [www.gov.cn URL: http://www.gov.cn/zhengce/2015-09/22/content_2936783.htm](http://www.gov.cn/zhengce/2015-09/22/content_2936783.htm) (дата обращения: 26.12.2022); 中国2000年人口普查资料: 分三卷 (Данные переписи населения Китая — 2000 год: в трех томах) / 国务院人口普查办公室、国家统计局人口和社会科技统计司编 (под редакцией Управления переписи населения Государственного совета и Департамента статистики населения и социальных наук и технологий Национального бюро статистики). Пекин: 中国统计出版社, 2002. 1906 с.

проблем демографии и брака. Таковы труды Хуан Сяофэнь «Размышления о политике планирования семьи у *чжуан*»⁹⁵, Чэнь Минцзюнь «Гендерное построение общества меньшинства *чжуан* с точки зрения культуры брака и воспитания»⁹⁶, Вэй Сяоцзюань «Исследование фольклора о браке и деторождении женщин племени *чжуан* в Гуанси и его трансформация»⁹⁷, Хуан Яньлин «*Чжуанская* традиционная семейная этика и ее современная эволюция»⁹⁸.

Авторы ряда работ изучают роль женщины *чжуан* в социуме, образовании и экономике. Это исследования Чэнь Лицинь «Роль женщин провинции *Чжуан* в традиционной текстильной культуре»⁹⁹; Лю Баофэнь «Исследование занятости женского населения в Гуанси-*Чжуанском* автономном районе», «Анализ текущей ситуации и характеристик занятости женщин из этнических меньшинств в Гуанси»¹⁰⁰; Лу Минчжу, Вэй Чжэнфан «Статус, роль и тенденции развития женщин *чжуан* в социальной экономике»¹⁰¹; Вэнь

⁹⁵ Хуан Сяофэнь. 对壮族计划生育政策的思考：法学硕士学位论文 (Размышления о политике планирования семьи у *чжуан*: диссертация магистра права) / 黄小芬; 广西民族大学 (Гуансийский университет национальностей). Наньнин, 2007. 34 с.

⁹⁶ Чэнь Минцзюнь. 婚育文化视角下的壮族社会性别建构：法学硕士学位论文 (Гендерное построение общества меньшинства *чжуан* с точки зрения культуры брака и воспитания: диссертация магистра права) / 陈明君; 广西民族大学 (Гуансиский университет национальностей). Наньнин, 2013. 98 с.

⁹⁷ Вэй Сяоцзюань. 广西壮族妇女婚姻生育民俗及其擅变研究：法学硕士学位论文 (Исследование фольклора о браке и деторождении женщин племени *чжуан* в Гуанси и его трансформация: диссертация магистра права) / 韦晓娟; 广西师范大学 (Гуансийский педагогический университет). Гуйлинь, 2005. 98 с.

⁹⁸ Хуан Яньлин. 壮族传统家庭伦理及其现代演变研究：哲学博士论文 (*Чжуанская* традиционная семейная этика и ее современная эволюция：диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук) / 黄雁玲; 中南大学 (Центрально-Южный университет). Чанша, 2013. 199 с.

⁹⁹ Чэнь Лицинь. 传统纺织文化对壮族女性角色的塑造 (Роль женщин провинции *Чжуан* в традиционной текстильной культуре) / 陈丽琴 // 广西师范学院学报 (Журнал Гуансийского педагогического университета). 2006年. 第4期. С. 16–19.

¹⁰⁰ Лю Баофэнь. 广西壮族自治区女性人口就业研究 (Исследование занятости женского населения в Гуанси-*Чжуанском* автономном районе) / 刘宝芬 // 中国人口科学 (Наука о народонаселении Китая). 1997年. 第5期. С. 38–42; Лю Баофэнь. 浅析广西少数民族妇女就业现状与特点 (Анализ текущей ситуации и характеристик занятости женщин из этнических меньшинств в Гуанси) / 刘宝芬 // 广西民族研究 (Этнические исследования Гуанси). 1995年. 第2期. С. 21–26.

¹⁰¹ Лу Минчжу. 壮族妇女在社会经济中的地位、作用及其发展趋势 (Статус, роль и тенденции

Даньдань «Текущая ситуация и контрмеры в области женского образования в Гуанси»¹⁰²; Цзи Цзяньхуа и Цюй Симин «Анализ влияния уровня занятости и образования женщин на соотношение полов при рождении детей в сельской местности в Гуанси»¹⁰³.

Отдельную категорию составляют исследования, посвященные изменению гендерных стереотипов в истории Китая и, непосредственно, роли женщины в Гуанси. Это работы Чжу Яньсяо «Исследование межкультурной адаптации женщин этнической группы *чжуан будай*»¹⁰⁴, Чэнь Минцзюнь и У Фуго «Краткое изложение социально-гендерных исследований этноса чжуан за последние двадцать лет»,¹⁰⁵ Ли Хунбо «Исследование развития кадрового потенциала женщин из числа этнических меньшинств в университетах Гуанси»¹⁰⁶, Шао Чжичжун «Изучение чжуанских женщин в контексте

развития женщин чжуан в социальной экономике) / 陆明珠, 韦峥芳 (Лу Минчжу, Вэй Чжэнфан) // 广西民族研究 (Этнические исследования Гуанси). 1994年. 第4期. С. 15–22.

¹⁰² Вэнь Даньдань. 广西妇女教育的现状及对策建议 (Текущая ситуация и контрмеры в области женского образования в Гуанси) / 文丹丹 // 新西部 (理论刊物) (Новый Запад /теоретическое издание/). 2014年.第3期. С. 20–21.

¹⁰³ Цзи Цзяньхуа. 女性就业水平和受教育程度对广西农村出生人口性别比的影响分析 (Анализ влияния уровня занятости и образования женщин на соотношение полов при рождении детей в сельской местности в Гуанси) / 吉建华, 屈思敏 (Цзи Цзяньхуа, Цюй Сыминь) // 文化教育市场 (Рынок культуры и образования). 2009年. 第9期. С. 92–93.

¹⁰⁴ Чжу Яньсяо. 壮族布岱族群女性的跨文化适应问题研究: 文学硕士学位论文 (Исследование межкультурной адаптации женщин этнической группы чжуан будай: диссертация магистра литературы) / 朱艳霄; 广西艺术学院 (Гуансийский университет искусств). Наньнин, 2015. 49 с.

¹⁰⁵ Чэнь Минцзюнь. 近二十年壮族社会性别研究综述 (Краткое изложение социально-гендерных исследований этноса чжуан за последние двадцать лет) / 陈明君, 吴富国 (Чэнь Минцзюнь, У Фуго) // 百色学院学报 (Журнал Университета Байсэ). 2012年. 第4期. С. 90–94.

¹⁰⁶ Ли Хунбо. 广西高校少数民族女性人才资源开发研究: 教育学硕士学位论文 (Исследование развития кадрового потенциала женщин из числа этнических меньшинств в университетах Гуанси: диссертация магистра педагогики) / 李鸿波; 广西师范大学 (Гуансийский педагогический университет). Гуйлинь, 2006. 54 с.

традиционной культуры»¹⁰⁷, Юй Фанцинъ «Исследование изменения статуса женщин в Гуанси в 1920-х и 1930-х годах»¹⁰⁸.

В полуколониальном и полуфеодальном обществе в Китае более 100 лет сфера деятельности женщин была ограничена семьей. Обязанность женщины— быть хорошей домохозяйкой, поддерживать своих родителей, заботиться о муже, воспитывать детей, что по существу, лишало ее права полноценно участвовать в жизни общества. Женщины, которые уходили от мужей, теряли все социальные функции и не могли сами зарабатывать себе на жизнь.

Таким образом, уход из семьи и включение в общество освобождали женщину от традиционной роли и давали возможность включения в социальные, экономические, политические и даже культурные мероприятия. Это стало основой и целью освобождения женщин — «равенство между мужчинами и женщинами», которое стало практиковаться в реальной жизни. Как отмечает Ян Чжэнмэн «...сегодня мировое женское освободительное движение прошло уже более 200 лет, тогда как китайское женское освободительное движение развивалось в течение более 100 лет. Благодаря неустанным усилиям женщины не только получили юридические положения о равных правах с мужчинами на участие в жизни общества, но и стали активно себя позиционировать в разных сферах общественной жизни»¹⁰⁹.

Традиционная китайская гендерная концепция опирается на положение о том, что «мужчины доминируют снаружи, женщины – внутри». Это означает то,

¹⁰⁷ Шао Чжичжун. 传统文化背景下的壮族女性研究 (Изучение чжуанских женщин в контексте традиционной культуры) / 邵志忠 // 广西民族研究 (Этнические исследования Гуанси). — 2002 年. 第 4 期. С. 56–61.

¹⁰⁸ Юй Фанцинъ. 20 世纪 20-30 年代广西妇女地位转变探微 (Исследование изменения статуса женщин в Гуанси в 1920-х и 1930-х годах) / 禹芳琴 // 文史博览(理论) (Экспозиция литературы и истории /теория/). 2012 年. 第 1 期. С. 18–20.

¹⁰⁹ Ян Чжэнмэн. 现代化视角下的中国女性道德观演变研究: 法学硕士学位论文 (Изучение эволюции нравственных представлений китайских женщин с современной точки зрения: диссертация магистра права) / 杨正蒙; 安徽财经大学 (Аньхойский университет финансов и экономики). Бэнбу, 2012. 49 с.

что женщина должна хорошо заботиться о домашнем хозяйстве и детях, а мужчина — заниматься бизнесом. Задача зарабатывать средства на жизнь семьи ложилась в основном на отца, что наделяло его экономической властью. Таким образом, положение «мужчины доминируют снаружи, а женщины — внутри» изначально было обычным разделением ролей по половому признаку. Под влиянием существующей гендерной дискриминации оно превратилось в теорию, ограничивающую свободное участие женщин в общественной деятельности.

Появление оперы «Лю Саньцзе» заставило многих пересмотреть существующее положение вещей относительно роли китайской женщины в обществе. Красота женщин — это не только скрытая, внутренняя сила, но и экстравертность и жизнерадостность. Образ Лю Саньцзе позиционировал остроумие, простоту, храбрость и непреклонность и стал особенно привлекателен, вероятно, потому, что такой цельный и сильный женский образ редко встречался в феодальный период.

Популярность Цай Дяо драмы «Лю Саньцзе», которую театр города Лючжоу готовил к «празднованию десятилетия основания Китайской Народной Республики» доказала, что такой женский образ был признан обществом Нового Китая. Большинство постановок литературных произведений выполнялось при организации и планировании партийных и государственных органов и, в связи с государственной поддержкой, представленный образ Лю Саньцзе быстро распространился по стране и стал широко признан и любим.

Последнее можно объяснить особенностями времени и потребностями общества. Лю Саньцзе представляла низкие социальные слои и защищала их в борьбе против феодализма. Людям требовался пример, чтобы мотивировать себя двигаться вперед. Кроме того, она представляла женщин этнического меньшинства *чжуан*, которым также была необходима поддержка. С момента

возникновения легенда о Лю Саньцзе была не обычной сказкой, а, скорее, легендой со священной праосновой. Согласно чжуанскому ученому Цинь Найчану¹¹⁰, Лю Саньцзе изначально была богиней песен, перед которой преклонялись *чжуаны*. Она воплощала надежды на лучшую жизнь. В процессе развития легенды образ Лю Саньцзе стал репрезентантой коллективной социальной памяти и общим духовным символом для народа *чжуан*. Его эстетика, жизнелюбие и оптимистичное мировоззрение, согласно Цзян Лань и Чэнь Чаоин сформировали культуру Лю Саньцзе в регионе¹¹¹.

В 1950-х годах храмы Лю Саньцзе были открыты во многих местах региона, и люди народности *чжуан* приходили, чтобы получить благославление перед важными событиями в жизни: выбором супруга, устройством на работу или уходом на войну. В определенные праздники жители автономного района Гуанси несли статую Лю Саньцзе в начале процессии, чтобы помолиться о хорошей погоде или дожде. Они исполняли народные песни, хранящие в их памяти легенды о богине песен Лю Саньцзе. Благодаря существованию веры в Лю Саньцзе народ автономного района Гуанси сформировал собственные ценностные смыслы, определяющие единство и сплоченность этнического сообщества. С течением времени вера в Лю Саньцзе перестала возводиться в культ и интегрировалась в повседневную жизнь народа *чжуан*, став реальной и осязаемой, жизнеутверждающей духовной поддержкой. Образ Лю Саньцзе — это проекция воззрений народа *чжуан* о себе, поддерживающая его в том,

¹¹⁰ Цинь Найчан родился в Ичжоу в декабре 1947 года, по национальности *чжуан*, в 1978 году поступил на работу в Гуансийский национальный институт (ныне Гуансиский национальный университет), где ранее был заместителем директора Исследовательского центра нематериального культурного наследия Гуанси. Приведено по изданию: Цзян Лань. 壮族歌仙的定位:刘三姐与音乐表演中的空间和性别问题 (Позиционирование пеенной Феи чжуан — Лю Саньцзе: пространственные и гендерные вопросы в музыкальном представлении) / 蒋岚, 陈超颖 (Цзян Лань, Чэнь Чаоин) // 温州大学学报 (社会科学版) (Журнал Вэньчжоуского университета. Общественные науки). 2011 年. 第 24 期. С. 30–43.

¹¹¹ Там же. С. 33.

чтобы встретить реальность жизни с большей решимостью, оптимизмом и энтузиазмом, и реализовать свое собственное стремление к жизни. Такие качества, как доброта к окружающим людям и увлеченность горскими песнями – все это проявления духа Лю Саныце. В кино- и телеискусстве убеждения Лю Саныце смешиваются с убеждениями современных женщин, достигая высокого уровня абстракции и выражая рост женского самосознания¹¹².

Подобная популярность женского образа была обусловлена комплексом не только социальных, но и политических факторов, связанных с гендерным дисбалансом в обществе. Согласно исследованиям Ван Чэнкуань, причины такого дисбаланса были связаны, с одной стороны, с влиянием традиционной концепции «женщины не так хороши, как мужчины», а с другой, с отсутствием социальных гарантий в обществе. Почему считалось, что «женщины не так хороши, как мужчины» и почему предпочтение отдавалось мальчикам? Потому что в период феодализма сельскохозяйственные технологии были слабо развитыми, и традиционные методы ведения хозяйства не модернизировались, заставляя полагаться на мальчиков в выполнении тяжелого физического труда. Вторая причина заключалась в том, что экономика была недостаточно развита, и механизм социального пенсионного страхования был разработан в недостаточной степени. Поэтому, согласно традиционной концепции китайской семьи, воспитание сыновей было необходимостью для устранения проблемы зависимости от кризисов экономики в старости.

Другим важным фактором было недостаточное понимание работы по планированию семьи. В течение длительного времени из-за роста населения администрация большинства регионов Китая контролировала этот аспект жизни

¹¹² Вэй Цзюньцюань. 电影民俗学视域下刘三姐题材影视作品民俗元素运用研究：艺术硕士论文（Исследование использования фольклорных элементов в кино- и телепроизведениях на тему Лю Саныце под углом зрения кинофольклора: диссертация магистра искусства）/ 韦俊全；辽宁大学（Ляонинский университет）. Шэньян, 2022. С. 29.

общества. Возникший впоследствии искусственный гендерный отбор стал результатом установки традиционной культуры «женщины не так хороши, как мужчины». С развитием науки и техники, особенно с использованием ультразвукового диагностического оборудования, ранняя идентификация женского пола плода стала причиной прерывания множества беременностей в стране.

Данная гендерная политика строилась на основании сознательного занижения статуса женщины и существующим неравенством прав. Как социальный феномен дисбаланс в соотношении полов среди новорожденных в настоящее время отражает неравенство мужчин и женщин в семье и обществе в реальной жизни: маленьких девочек бросают, подвергают насилию, убивают или топят из-за их пола. Эта ситуация также отражается в трудоустройстве мужчин и женщин. В различных объявлениях о найме соотношение мужчин и женщин обычно составляет 7: 3, а в некоторых случаях даже 9: 1. В последние годы явление отказа студенткам — выпускницам колледжа в приеме на работу не является редкостью. Наличие этих «перекосов» ещё больше усиливает приоритетную позицию мальчиков при рождении и еще больше приводит к дисбалансу в соотношении полов.

Не менее значимыми оказываются институциональные факторы. Влияние системы управления планированием семьи, системы занятости, социального обеспечения и пенсионной системы воздействует серьезным образом на поведение людей в отношении репродуктивного выбора в момент беременности. Серьезное влияние оказывает и административная коррупция. В управленческой работе довольно часто действует установка, что у чиновника в семье «должен быть мальчик». Чтобы скрыть реальную ситуацию для семей с дочерьми, время от времени в статистике происходило «упущение» новорожденных девочек, что также является важной причиной высокого неравенства соотношения полов при

рождении¹¹³.

Таким образом, существует множество причин серьёзной разницы между мужчинами и женщинами в соотношения полов при рождении, которые действуют как на юридическом, так и на фактическом уровне. Некоторые влияют прямо, некоторые – косвенно. Однако коренной причиной по-прежнему остается неравенство по гендерному признаку, а другие аспекты играют только усиливающуюся роль.

Легенда о свободе и мудрости Лю Саньцзе поднимает вопрос и об образовании женщин, важный для развития страны. В долгой истории становления системы образования в Китае женщины были исключены из него. После Опиумной войны 1840–1842 годов, несмотря на то, что политика изменилась, мужчины и женщины, по-прежнему, имели неравный доступ к образованию. Лишь небольшое число женщин из высшего сословия посещало школу. Подавляющее большинство женщин могли получать образование только в своих семьях. Поэтому 90% женщин в старом Китае были неграмотными. Коэффициент зачисления девочек в школы составлял всего 20%.

После основания Нового Китая государство отменило неравные права, которые дискриминировали и ограничивали доступ женщин к системе образования, и юридически предоставило женщинам право на получение школьного образования. Тем самым, был сокращен уровень неграмотности среди женщин с 90% в 1949 году до 32% в 1993 году. В стране насчитывается 223 миллиона неграмотных и полуграмотных людей в возрасте старше 12 лет. Из них 156 миллионов – женщины, что составляет 70%¹¹⁴.

¹¹³ Ван Чэнкуань. 21 世纪中国的人口管理和计划生育研究：管理学博士论文 (Исследования по управлению народонаселением и планированию семьи в Китае в XXI веке: диссертация на соискание ученой степени доктора по менеджменту / 王成全; 南京航空航天大学 (Нанкинский университет авиации и космонавтики). Нанкин, 2006. С. 56.

¹¹⁴ 中国性别统计资料, 1990–1995 / 中华全国妇女联合会妇女研究所, 国家统计局社会与科技统计司编 (Гендерная статистика в Китае, 1990–1995 годы / Научно-исследовательский институт женщин

В качестве сравнения мы приводим аналитические сведения по образовательной политике в соседней с Гуанси-Чжуан районом Гуандун до основания Нового Китая. Во-первых, согласно статистике 1946 года по общему населению, составлявшему 470 миллионов человек на 10 000 человек, приходилось всего 486 учеников начальной школы, 38 учеников средней школы и 3 старшеклассника. Уровень охвата детей школьного возраста по всей стране составляет всего около 20%, а количество детей, посещающих детские сады, было всего 123 000 человек. Общий уровень образования не только в Гуандуне, но и в целом в стране был весьма низкий¹¹⁵.

В то же время в Гуанси-Чжуан, начиная с 1929 года, в начальных школах страны обучалось 1 304 043 девочек, что составляло 14% от общего числа учащихся начальной школы. Наибольшее количество девочек приходилось на провинцию Ляонин, где проживало более 200 000 человек, за ней следовала провинция Шаньси, где проживало более 150 000 человек, Синьцзян и Нинся, самые маленькие, с населением менее 300 человек. Насчитывается более 50000 человек, получивших среднее школьное образование. В то время начальные школы были в основном совместными, а процесс обучения в них был направлен на воспитание «целомудренных и добродетельных» девочек. После 1923 года в школах Гуанси распространилось учение марксизма-ленинизма, и число девочек в образовательных учреждениях начало увеличиваться. Например, в 1930 году число мальчиков в начальных школах составляло 9 204297, а число девочек — 1 653 016; число мальчиков в средних школах — 424 223, а число девочек —

Всекитайской федерации женщин, Департамент социальной и научно-технической статистики, Национальное бюро статистики) = Gender Statistics in China, 1990–1995 / compiled by Research Institute of All China Women's Federation, Department of Social, Science & Technology Statistics, State Statistical Bureau. Пекин: 中国统计出版社: 新华书店经销, 1998. С. 123–125.

¹¹⁵ Вэй Цзюньцюань. 电影民俗学视域下刘三姐题材影视作品民俗元素运用研究: 艺术硕士论文 (Исследование использования фольклорных элементов в кино- и телепроизведениях на тему Лю Саньцзе под углом зрения кинофольклора: диссертация магистра искусства) / 韦俊全; 辽宁大学 (Ляонинский университет). Шэньян, 2022. С. 1–81.

90 386; число мальчиков в старших школах — 30 321, а число девочек — 3 526. К 1936 году число мальчиков увеличилось лишь до 35 547, а число девочек — до 6 375. В 1935 году в 12 начальных школах города Наньнин уже обучалось 1275 девочек и 2223 мальчика. Девочки составляли 36,4% от общего числа учащихся.

Можно сделать вывод, что в 1930-х годах количество девочек в начальной школе в городах Гуанси значительно увеличилось, а уровень зачисления девочек в школу был передовым в стране. Хотя по-прежнему сохранялся большой разрыв количества обучающихся девочек по сравнению с мальчиками¹¹⁶.

Во-вторых, уровень образования мужчин и женщин был разным. В 1930-х и 1940-х годах в государственной политике утвердилась теория совместного обучения, благодаря которой университеты так же начали разрешать женщинам обучение, что привело к постоянному росту числа учащихся-женщин каждый год. Тем не менее между уровнем образования мужчин и женщин всё ещё существовал большой разрыв, обусловленный разницей между количеством школ для мальчиков и девочек.

В первой половине XX века начальные школы были совместными, однако средние школы и университеты все еще практиковали раздельное обучение для юношей и девушек. Например, в 1930 году было 525 средних школ для женщин, в то время как было 2467 средних школ для мужчин, только 7 высших школ для женщин и 96 высших школ для мужчин. Можно видеть, что у женщин возможностей получить высшее образование было гораздо меньше.

На всех уровнях школьного образования число учащихся женского пола было намного меньше числа учащихся мужского пола. Например, в 1930 году в начальных школах обучалось 9204297 учеников мужского пола, в средних школах — 424223 ученика, а в высших школах — 30321 ученика. К 1936 году

¹¹⁶ Юй Фанцин. 20 世纪 20-30 年代广西妇女地位转变探微 (Исследование изменения статуса женщин в Гуанси в 1920-х и 1930-х годах) / 禹芳琴 // 文史博览(理论) (Экспозиция литературы и истории /теория/). 2012 年. 第 1 期. С. 19.

число учеников мужского пола увеличилось только до 35547, а число учениц возросло до 6375 человек¹¹⁷. Закономерен вывод, что в этот период развитие женского образования идет медленно и сильно отстает от развития мужского образования.

В традиционном образовании в Китае для мужчин и женщин с разными социальными ролями были предусмотрены разные возможности. Обучение женщин в основном осуществлялось в семье. Целью образования было воспитание «добродетельных жен и матерей», которые хорошо умеют работать по дому и заниматься рукоделием. В отношении женщин действовала установка: «Не смотрите на внешний мир, не выходите на улицу, если выходите, вы должны закрывать лицо, и вы должны скрывать свое тело»¹¹⁸. Поэтому, в определенной степени такого рода «образование» лишало женщин социальных и индивидуальных прав и ослабляло их независимость, что противоречило свободному и позитивному развитию человеческой природы.

Традиционная культура Китая основана на конфуцианской этике, в которой отсутствие таланта у женщин является добродетелью. Эта феодальная концепция развивалась более тысячи лет в истории Китая, и главным ее постулатом было то, что женское образование, особенно высшее, является пустой тратой ресурсов. Причина заключалась в том, что из-за физических различий между женщинами и мужчинами женщинам, получившим образование, трудно достичь тех же карьерных высот, что и мужчинам. Понятие «дочь замужем похожа на брызги воды» еще больше мешает некоторым родителям взять на себя обязательство дать дочери возможность получить

¹¹⁷ Хе Липин. 20 世纪三四十年代国民党统治区女子教育的特征 (Особенности женского воспитания в управляемых Гоминьданом районах в 1930-е и 1940-е годы) / 何黎萍 // 四川师范大学学报 (社会科学) (Журнал Сычуаньского педагогического университета. Общественные науки). 2005 年. 第 2 期. С. 104.

¹¹⁸ Лю Фан. 教育是当代中国妇女解放的根本途径 (Образование — основной путь эмансипации современных китайских женщин) / 刘芳 // 高等教育研究 (Исследования высшего образования). 1993 年. 第 2 期. С. 116.

формальное образование¹¹⁹.

Как отмечает Лю Сяохуэй, другим объективным фактом является признание неравных возможностей для мужчин и женщин в получении образования. Концепция «сначала стремиться к развитию, а затем к справедливости» самым прямым образом применялась в образовании женщин. Первоначальной установкой органов государственной власти было активно развивать образование, а затем уже учитывались возможности образования для мужчин и женщин. Суть такого подхода объясняется отрицанием необходимости и важности образования женщин¹²⁰.

В период до основания Китайской народной республики проблема женской занятости уже существовала. Индустриализация Китая началась в результате опиумной войны 1840 года. Сельское экономическое банкротство привело к притоку крестьян и ремесленников в город, в том числе были и группы женщин, которые ушли из своих семей и в основном занимались работой на текстильном производстве. Поскольку в то время число женщин, занятых социальным трудом, было относительно небольшим, они не представляли собой независимую группу. После политического свержения феодальной монархии власть мужчины в феодальном обществе пошатнулась, и развитие течения феминизма стало более интенсивным. Некоторые женщины стали активно участвовать в социально-экономической и политической жизни страны¹²¹.

Во время войны против Японии (1931–1945) большое количество женщин

¹¹⁹ Лю Сяохуэй. 当代中国女性发展探析：法学博士论文 (Анализ развития женщин в современном Китае : диссертация на соискание ученой степени доктора юридических наук) / 刘晓辉; 山东大学 (Шаньдунский университет). Цзинань, 2010. С. 54.

¹²⁰ Там же. С. 55.

¹²¹ Ли Мин. 就业结构转型期的我国女性就业问题研究：经济学硕士论文 (Исследования по проблеме занятости женщин в Китае в период трансформации структуры занятости: диссертация магистра экономики) / 李民; 厦门大学 (Сямэньский университет). Сямынь, 2007. С. 2.

ушли на фронт. В то же время женская рабочая сила стала постепенно интегрироваться в процесс урбанизации и индустриализации в Китае. Ко времени национального освобождения в важных городах по всей стране был довольно высокий процент работающих женщин. Однако занятость женщин в этот период характеризуется простыми отраслями промышленности, большей трудоемкостью, более низкими заработными платами и доходами. Согласно «Всеобъемлющей статистике Шанхая за 1949 год» доля занятых женщин в Шанхае составляла 17,82%, из которых 41,74% были работниками промышленности, 18,27% были домашними работниками, а доля занятости женщин в государственных органах составляла только 1,32%¹²².

В Гуанси-Чжуан исторически сложилось свое особое распределение труда, когда мужчины занимались рыболовством и охотой, а женщины осваивали земледелие и ткачество. В период феодальных междоусобиц войны были частым явлением. Мужчины уходили на войну, а бремя сельскохозяйственного производства и содержания семьи почти полностью падало на женщин. Лю Сифань написала в «Лин бяо Джи ман»¹²³: «Женщины могут позаботиться обо всем: от сельского хозяйства, приготовления пищи, ткачества, торговли и воспитания. Таким образом, женщины также являются важными фигурами в семейном хозяйстве и иногда могут поддерживать мужчин»¹²⁴. По существу, женщины являются ключевыми фигурами в сельском хозяйстве, что видно на

¹²² Ли Мин. Там же. С. 3.

¹²³ «Лин бяо Джи ман» (досл. с кит. «отечественная история работает»). Лю Сифань (Лю Цзе) во времена образования Китайской Народной Республики занимал должность директора Гуансийского специального института подготовки учителей, когда-то работал в Гуанси Тунчжигуань и уделял внимание исследованиям приграничных этнических групп. Он много раз ездил в районы проживания этнических меньшинств, собирал народные обычаи, проводил исследования. Написание этой книги ушло три года. Он описывает этническое происхождение, обычаи, экономическое и культурное развитие *чжуан, яо, мяо* и других меньшинств Гуанси. Приведено по изданию: Лю Сифань. 岭表纪蛮 (Лин Бяо Ци Мань) / 刘锡蕃. Шанхай: 上海书店出版社, 1986. С. 82.

¹²⁴ Там же. С. 83.

песенных фестивалях в честь сбора урожая. На них юноши и девушки из национальности *чжуан* часто используют песни, чтобы выразить любовь и встретиться с друзьями. Женщины *чжуан* хорошо поют, а певица Лю Саньцзе является ярким воплощением этой части жизни женщин национального меньшинства. Поскольку женщины *чжуан* разносторонне себя реализуют в труде и часто выступают на различных социальных мероприятиях, в некоторой степени статус женщин *чжуан* в семье немного выше, чем, например, у женщин *хань*.

Но женщины *чжуан* в старом обществе, как и женщины из других этнических групп, так же были связаны четырьмя основными запретами: политическими правами, семейными правами, религиозными ограничениями и властью мужей. В частности, замужние женщины *чжуан*, как правило, становятся дешевой рабочей силой в семье. Их статус в обществе ниже, чем у мужчин. Это также причина, по которой женщины *чжуан* любят и идентифицируют себя с Лю Саньцзе, проецируя на нее свои надежды и мечты. Образ Лю Саньцзе подобен маяку в тумане, указывающему им путь.

Популярность легенды о Лю Саньцзе, на наш взгляд, связана с тем, что вера в эту героиню помогает преодолеть ряд традиционных консервативных установок, до сих пор бытующих в современном обществе. Лю Саньцзе – легендарная женщина из фольклора национальности *чжуан* в Китае. Ее история передавалась тысячелетиями, и она оказала влияние на самосознание женщин провинции *чжуан*, сформировало культуру этого региона Китая. В 1961 году премьера фильма «Лю Саньцзе» произвела фурор на всей территории Китая. До сих пор исследователи ищут разгадку феномена Лю Саньцзе, почему фильм стал столь популярен и распространен по сей день? Почему люди по всей стране любят его героиню и поддерживают ее? В ответах на эти вопросы кроется понимание множества культурных и социополитических факторов,

которые связаны с осмыслением становления социальной идентичности женщины этнической группы *чжуан* в Гуанси и, шире в Китае.

Согласно правилу феодализма, концепция «женщины не так хороши, как мужчины» коренится в сердцах людей. Наследие истории по-прежнему влияет на социальную жизнь женщин. Женщины ответственны за заботу о семье и, из-за этого им часто не хватало необходимого движения в работе, мотивация для карьерного роста была невелика. Пассивное и зависимое сознание женщин всегда ограничивало улучшение их социального статуса и возможности трудоустройства. Другим ограничивающим фактором женщин в Китае является дискриминация по беременности. Беременность и роды являются оправданными социальными обязанностями, но некоторые компании не хотят нести финансовые издержки по выплатам социальных пособий¹²⁵. Ещё одной важной причиной, по которой женщины в Китае оказываются в невыгодном положении, когда они конкурируют с мужчинами за трудоустройство, является то, что в целом их образовательные возможности и степени ниже, чем у мужчин, что особенно касается уровня высшего образования.

Из анализа легенд и народных сказок о Лю Саньцзе видно, что ее образ многократно эволюционировал на протяжении тысячелетий. Это является неизбежным результатом развития народной литературы. До основания Китайской Народной Республики образ Лю Саньцзе являлся отражением мифологического сознания народа. Она трудолюбивая, смелая, добрая, умная, деревенская девушка, которая любит петь и обладает магическими способностями. Вторая разновидность образа возникла на основе взаимовлияния литературных и исторических материалов от династии Южная

¹²⁵ Лю Фан. 教育是当代中国妇女解放的根本途径 (Образование — основной путь эмансипации современных китайских женщин) / 刘芳 // 高等教育研究 (Исследования высшего образования). 1993 年, 第 2 期. С. 117.

Сун до поздней династии Цин. В богатом воображении феодальных литераторов Лю Саныцзе превратилась из крестьянской девушки в знающую, элегантную мастерицу вести беседу. Она была замужем за ученым, просвещенным и талантливым. Эти два типа образов имеют глубокие культурные отпечатки. Так, в первом, более древнем варианте легенды, несмотря на то, что Лю Саныцзе талантлива и способна работать на ферме, ее брат жалуется, что она не выходит замуж, а в глазах мужчин «выдающиеся» женщины все равно им не равны. Во втором, более позднем варианте легенды образ Лю Саныцзе удовлетворяет феодальным традициям общества, где женщины живут в соответствии с этикетом, установленным мужчинами. Эти варианты легенды также отображают реальную жизнь.

Новый вариант легенды о Лю Саныцзе, основанный на переплетении сюжетных линий фольклора, драмы, фильма, поэзии и романов, возник после основания Китайской Народной Республики. Образ подвергся коррекции. Из сюжета легенды удалили мистические черты и нивелировали феодальные аспекты. Суть фольклора, основанная на простоте, доброте, прилежании, умении и пении Лю Саныцзе, дала новой интерпретации высокое классовое сознание и сильный дух сопротивления и борьбы.

Обзор исследований, посвященных онтологии легенды Лю Саныцзе в художественной культуре Китая, показал ряд примечательных особенностей. Народная история о талантливой и остроумной поющей девушке, обличающей несправедливость, бытовала на протяжении тысячелетий в разных областях Гуанси, в разных своих вариантах, отражая, с одной стороны, консервативный уклад жизни общества, с другой — идеализированные прогностические модели, которые люди «строили» в мечтах о лучшей жизни.

Этническая, социополитическая, экономическая и культурная ситуация, существовавшая в разных географических местах территории Китая и, в

частности, Гуанси обусловила то, что у местного населения были разные надежды и требования. Это повлияло на распространение различных вариантов легенды. На основе анализа научных источников, установлено, что в бытовании легенды установлены инвариантные мотивы:

- музыкальный талант девушки, который она приносит в дар людям, облегчает жизнь и помогает отстаивать человеческое достоинство;
- обман и притеснение её властями;
- соревнование с признанными специалистами и победа Лю Саньцзе, как народного певца;
- преодоление различных жизненных перипетий;
- помощь друзей и возлюбленного в борьбе с обстоятельствами;
- таинственное исчезновение.

Эти сюжетные мотивы репрезентируют философские вопросы, которые были актуальны для жителей района и страны в целом. Таков вопрос о происхождении таланта и его правильном применении в жизни; вопрос о неоднозначной оценке таланта окружающими людьми; сравнение возможностей уникального таланта и профессионального обучения и мастерства; вопрос об оценке роли музыкального искусства в жизни простого человека и жизни общества.

Благодаря распространению ряда художественных произведений, таких как опера «Лю Саньцзе», и в рамках национальной политики доля женщин, получивших образование в Гуанси продолжала расти. Образ Лю Саньцзе в новой интерпретации стал символом того, что благодаря собственным способностям и талантам, напряженной работе женщина может получить общественное признание и внести свой вклад в развитие страны.

Рассматривая отражение женских образов в композиторской практике Китая XX века, отметим целенаправленное сохранение традиционных истоков,

в музыкальном воплощении образов. Несмотря на различия четырех типажей, представленных в классификации Чжао Муси большинству из них в музыке присуща национальная характерность. Она раскрывается через тонально-ладовую специфику применения гун ладов и их вариантов, использование комплекса тембров национальных инструментов (гуциня, йеху, бамбуковой флейты, гэху, жуаня и их ансамблей).

Культура, возникшая на основе почитания образа легендарной певицы Лю Саньцзе, является *системообразующей* для Гуанси. Об этом свидетельствует *стадиальность* существования этой легенды в регионе. В эпоху династии Тан (618–907) Лю Саньцзе представлена в виде мистического сакрального образа лесной феи, типичного для традиционных религиозных обрядов и верований крестьян, что подтверждают статьи и монографические труды историков, культурологов, литературоведов Лин Ли, Цинь Гуйцин, Дэн Фанпина, Лю Цзяньхуа, Тан Ю. В эпоху правления династии Сун (960–1279 гг.) Лю Саньцзе предстает в виде невинной девушки, простолюдинки национального меньшинства *чжуан*, борющейся за права своего народа, что подтверждается проанализированными ранее исследованиями фольклористов, например, антологией китайских мифов Чжун Цзинвэнь и масштабным культурологическим исследованием Ляо Минцзюня.

Имманентное влияние культа образа Лю Саньцзе прослеживается в опеределенной *функциональности* жизни общества автономного района. Сравнение социологических данных соседних районов Гуандун и Гуанси в первой половине XX века показало, что культурные, образовательные и социальные изменения проходили в Гуанси более масштабно и интенсивно, несмотря на устойчивое влияние консервативных убеждений, присущих традиционному укладу жизни семьи в Китае. Начиная с 1929 года, в Гуанси было открыто обучение в начальных школах для девочек даже в самых

маленьких округах района, а университеты Гуанси с 1930–40-х годов разрешили женщинам получать высшее образование в рамках совместного обучения, что было передовым в стране. Получение образования сказалось на изменении роли женщины этнического меньшинства *чжуан* в обществе. Частое их участие в социальных мероприятиях сделало их статус в семье, по наблюдениям китайских социологов и демографов, более высоким, чем у представительниц большей этнической части населения Китая — *хань*.

Изменение самосознания женщин, которые поняли, что благодаря собственным способностям, талантам, работоспособности они могут стать признанными и внести свой вклад в развитие страны. Это является серьезным и продуктивным результатом воздействия культуры Лю Сяньцзе на социальную жизнь Гуанси.

ГЛАВА II

Отражение Лю Саньцзе в художественно-синтетическом пространстве искусства

§ 1. На пути к традиционной чжуанской опере цай дяо: формы претворения образа Лю Саньцзе

В 1953 году Дэн Чанлин — директор средней школы № 1 города Ишань, драматург-любитель, завершил сценарий, основанный на фольклоре под названием «Лю Саньмэй». Работа была тщательно им продумана и создавалась в период с 1948 по 1953 год. В этом произведении собраны примечательные драматические эпизоды, бытующие в Гуанси как отдельные части легенды и сформированы характеры основных персонажей — главной героини, помещика Мо, брата девушки — Лю Эра, рыбака А Нью и в самом общем плане воссозданы их личности. Согласно исследованиям, этот сценарий является первой драмой и литературным произведением о песенной фее Лю Саньцзе в Гуанси¹²⁶.

Персонажи: Лю Саньцзе, Лю Эр — старший брат, Мо Юнь (помещик), Ли Юлиан (служанка), Чжоу Ли и Ма Чжэнь (Короли песен), фея, жители деревни. Драма рассказывает о богатом человеке Мо Юнь, управляющем жизнью деревни и замеченном в неблагоприятных поступках. Во время его правления в деревне в общей сложности двадцать восемь человек из народностей *чжао* и *хэ* были заключены в тюрьму. Чтобы спасти людей из застенков, Лю Саньцзе делает вид, что хочет выйти замуж за Мо Юня, но убивает его в брачную ночь и скрывается в горах.

¹²⁶ Первая публикация сценария состоялась в девятом номере журнала «Новое обозрение» (《新观察》) в 1955 году. Подробнее см.: Пин Фэн. 刘三姐形象的历史嬗变与现代建构 (Историческая трансформация и современное конструирование образа Лю Саньцзе) / 平锋.歌海 (Гэхай). 2009年.第4期. С. 9–11.

В своих вступительных словах автор писал: «В мифах провинции Гуанси ходят слухи о Лю Саньцзе как об одной из бессмертных»¹²⁷. Поскольку легенда бытовала в разных областях Китая, то существовало несколько вариантов ее интерпретации, которые, тем не менее сильно отличались друг от друга. Писателю было необходимо собрать целостную историю и систематизировать различные варианты легенды, популярные в разных провинциях Китая. Закономерным наблюдением Дэн Чанлина было то, что люди предпочитали сохранять положительно окрашенные страницы истории о Лю Саньцзе, поэтому зачастую игнорировали назидательные и морализаторские составляющие легенды (краткое содержание сценария Дэн Чанлина по актам см. в приложении 1).

Дэн Чанлин обобщил в своей драме наиболее важные для Китая мотивы легенды о Лю Саньцзе: о ее принадлежности к «бессмертным», с одной стороны, и обычное крестьянское существование, с другой. Лю Саньцзе обладает природным музыкальным талантом, который позволяет ей победить Королей Песен; она выступает борцом против социального угнетения женщин, но в то же время в драме сохраняется мифологическая составляющая, выраженная в присутствии горного духа и в самом превращении Лю Саньцзе в фею. Поэтика образа Лю Саньцзе воссоздаются через отражение в драме примет музыкального фольклора. Так, например, в первой сцене происходит воссоздание узнаваемых деталей песенного соревнования мужчин и женщин, популярного на праздниках урожая, а именно, включение вопросо-ответной структуры, типичной для жанра песенного соревнования — *дуй гэ* (对歌)¹²⁸.

¹²⁷ Там же. С. 5.

¹²⁸ Акцентирование принадлежности музыкального материала национальности *чжуан* подчеркивают другую сторону конфликта между правящей властью и крестьянами, отраженную в легенде о Лю Саньцзе. О ней пишет в своем труде А. А. Москалев, говоря, что на большинство административных или чиновничьих должностей в неханьских автономных районах назначали ханьцев, которые осуществляли государственный контроль, нередко граничащий с произволом, что вызывало острые

Во второй сцене с «Королями песен» о музыкальных талантах Лю Саньцзе читатель узнает со слов Мастеров пения — Ма Чжэнь и Чжоу Ли, которые признают, что сами могут исполнять только «готовые» песни, а Лю Саньцзе поет так же естественно, как и говорит. При таком таланте соревноваться с ней оказывается бессмысленно.

В третьей, четвертой и пятой сценах характеристики Лю Саньцзе дополняются через косвенных персонажей и представляют ее песни как символы борьбы за Человека, его свободу и достоинство.

В итоге, можно обобщить, что образ Лю Саньцзе в сценарии Дэн Чанлина наиболее близок к легенде и подчеркивает сильные, волевые черты женщин из меньшинства *чжуан*. Однако, при обработке сюжета Дэн Чанлин убрал сцену массового убийства, как не соответствующую теме и образу крестьянской девушки Лю Саньцзе.

Также изменения произошли и в финале пятой сцены. В сценарии Дэн Чанлина Лю Саньцзе становится феей, тогда как в фольклоре *чжуан* распространен иной вариант окончания — Лю Саньцзе убегает из дома Мо при помощи служанок. Именно такой вариант был принят впоследствии к постановке, поскольку мифологические детали сюжета драмы Дэн Чанлина не соответствовали новой идеологии, чем можно объяснить отказ в ее постановке.

Согласно народным преданиям, Лю Саньцзе с детства отличалась от обычных людей. Она родилась со способностью петь: петь во время работы; петь во время игры; петь, когда влюбляется; петь, когда ее старшая невестка смущена; петь перед богатыми и перед бедными. В сценарии Дэн Чанлина, несмотря на то, что он написан в разговорном ключе, без песен, певческие способности и мудрость девушки сохраняются как главные характеристики

образа, а сцена соревнования против Чжоу Ли и Ма Чжэня в полной мере демонстрирует певческий талант героини.

Дэн Чанлин сохраняет в сценарии множество фольклорных мотивов, связывающих ее сюжет с легендой о Лю Саньцзе. Такова загадка происхождения образа Лю Саньцзе, на которой неоднократно акцентировали внимание исследователи. По преданию она принадлежит к «бессмертным». В своей пьесе Дэн Чанлин пытается изобразить поющую фею, которая трудолюбива и осмеливается бороться с угнетателями. Однако в общем представлении суть образа Лю Саньцзе не выходит за рамки канона «мифологической драмы»¹²⁹. Это подтверждается сохранением устойчивых деталей сюжета, имеющих

¹²⁹ Жанровое определение «мифологическая драма» (神话剧) было дано сценарию Дэн Чанлина «Лю Саньцзе» Дэн Фаньпином, который опубликовал его с рядом изменений и дополнений в издании: Дэн Фаньпин. 刘三姐丛书: 刘三姐剧本集 (Серия Лю Саньцзе: Сборник сценариев о Лю Саньцзе) / 邓凡平. Наньнин: 广西民族出版社, 1995. С. 325. Дэн Фаньпин восстановил текст сценария из материалов районного архива по стенограмме «Лю Саньцзе», хранящейся по результатам судебного процесса по утверждению авторских прав между Дэн Чанлинем и творческим коллективом труппы *цай дяо* Лючжоу. В связи с изменениями, которые произвел Дэн Фаньпин в тексте, наследниками Дэн Чанлина был возбужден новый судебный процесс. Суть претензий наследников заключалась в следующем: «Дэн Фаньпин, редактируя “Сборник сценариев Лю Саньцзе”, без согласия дочери Дэн Чанлина — Дэн И и других лиц удалил часть рукописи сценария Дэн Чанлина, написанную красным шрифтом, включая такое важное дополнение, как «Сцена пения песни “Середины осени”», добавил название «мифологическая драма» и «список персонажей мифологической драмы “Лю Саньцзе”». Суд по апелляционному делу о нарушении авторских прав между Дэн Фаньпином и Дэн И и другими (детьми Дэн Чанлина) вынес окончательное решение: «...Судя по примечанию редактора, Дэн Фаньпин редактировал пьесу добросовестно и ответственно, субъективно не искажал и не фальсифицировал пьесу Дэн Чанлина, а объективно удалил из нее содержание еще не завершённой редакции Дэн Чанлина, и такого рода добавления или удаления не достигли степени искажения или фальсификации содержания и точки зрения произведения, не нанесли ущерба репутации или интересам личности автора, не соответствуют правовой характеристике нарушения права автора на целостность и не являются нарушением права автора на целостность. Оно не соответствует юридическому признаку нарушения права автора на неприкосновенность и не является нарушением права Дэн Чанлина на неприкосновенность». Подробнее см.: Решение по гражданскому делу Высшего народного суда Гуанси-Чжуанского автономного района (2005) Гуй Мин Сань Чжунцзы No 7. URL: <https://china.findlaw.cn/chanquan/zhuzuoquanfa/zzqal/20371.html> (дата обращения 29.06.2023).

географическую обусловленность, — соревнование и победа девушки над королями песен Гуанчжоу с помощью исполнения *дуй гэ*; борьба Лю Саньцзе с братом Лю Эр, который грозит ее утопить. История имеет лирико-драматическое прочтение и сконцентрирована в большей степени на личной драме талантливой девушки, хотя героиня лишена тонких психологических характеристик.

Центральный мотив драмы Дэн Чанлина — мотив преклонения перед силой искусства и олицетворения искусством добра, красоты, гуманизма. Лю Саньцзе воплощает мудрость трудового народа, и *дуй гэ* позиционируются в качестве действенного оружия обличения.

Важной деталью произведения Дэн Чанлина является сохранение взаимосвязи со священными мифологическими образами. После побега Лю Саньцзе из дома Мо, горная фея приказывает своим подопечным помочь Лю Саньцзе, чтобы она могла раньше вознестись в бессмертный мир и разделить с ней очищение. Даосская концовка драмы в значительной степени подчеркивает фольклорные мотивы в произведении Дэн Чанлина, которые в последствии сохраняются и в традиционной *чжуанской* опере *цай дяо*.

Цай дяо (彩调) — это народные представления из Гуанси, часть из которых писалась на мифологические сюжеты. Обычно они шли без музыки и имели только сценарии и тексты. Импровизационные музыкальные вставки заимствовались актерами из популярных народных песен и танцев сельских районов Гуйлиня. Таким образом, сама жанровая прародина *цай дяо* имманентно сохраняет в себе уникальный музыкальный материал и юмористические диалоги.

Сюжет *цай дяо* «Лю Саньцзе» основан на фольклоре *чжуан*. В образе главной героини концентрированно проявляются изобретательность народа, представители которого осмеливаются противостоять феодальному господству

и воплощать живой и смелый дух сопротивления. Если сравнивать сюжет сценария Дэн Чанлина «Лю Саньцзе» и традиционную *чжуанскую* оперу *цай дяо* с таким же названием, то очевидным становится ряд отличий в организации образно-художественного мира, композиции и драматургии двух сочинений, что обусловлено самой историей «жизни» сценария Дэн Чанлина.

В 1954 году учителя в округе Ишань трансформировали сценарий в цветочную драму и поставили на сцене, что вызвало горячий отклик у жителей сельских районов. Позже, после того как «Лю Саньцзе» была опубликована Сяо Ганью в журнале «Новое обозрение» (《新观察》) в сентябре 1955 года, Дэн Чанлин адаптировал сценарий для оперы *гуй цзюй*¹³⁰ (桂菊) с хореографом труппы Ишань и отправил его в Ассоциацию реформирования драматургии провинции Гуанси. В 1957 году Ассоциация реформирования драматургии Гуанси передала сценарий труппе *цай дяо* в Лючжоу. В 1958 году театральная труппа города Лючжоу возвратила сценарий автору. Вместо него сценаристами труппы была создана транскрипция *цай дяо* «Лю Саньцзе», которая была поставлена в 1959 году. Сценарий Дэн Чанлина вдохновил труппу Лючжоу задуматься над темой «Лю Саньцзе» и попытаться вывести на сцену образ народной певицы, озвучивающей глас народа, — талантливую девушку Лю Саньцзе.

В статье «Музыкальный источник *цай дяо* “Лю Саньцзе”» отмечается, что: «В 2006 году Верховный народный суд автономного района Гуанси-Чжуан вынес окончательное решение о праве собственности на сценарий *цай дяо*, хотя вполне определено то, что разные варианты сценария ...являются адаптацией драмы Дэн Чанлина “Лю Саньцзе”»¹³¹.

¹³⁰ Гуй цзюй (桂菊) — основная разновидность оперы в Гуанси.

¹³¹ Судебные процессы, инициированные потомками Дэн Чанлина, длятся до сих пор. В них отстаиваются авторские права, что обусловлено различными искажениями сюжета, осуществляющиеся при публикации или при современных постановках драмы «Лю Саньцзе».

Таким образом, был оценен особый вклад, который внес Дэн Чанлин своим произведением в становление культуры «Лю Саньцзе» в Гуанси и Китае, в целом. Мифологическая драма Дэн Чанлина является первой, которая объединяет несколько вариантов легенды о Лю Саньцзе, бытовавших в Гуанси в начале XX века, и представляет их в форме пьесы, сохраняющей множество фольклорных истоков, мифологических образов и параллелей, воссоздающих традиционный уклад жизни китайского общества.

Примечательно, что те проблемы, которые не могли быть решены в художественном пространстве-времени драмы Дэн Чанлина, перенесены в метафизический, иррациональный план — уход Лю Саньцзе в горы, покровительство феи и собственное «превращение» в фею характерны для мифологического мышления. Согласно исследованиям Л. Леви-Брюля, для пралогического мышления свойственно то, что «...чувственный мир и мир “иной” составляют нечто единое. Совокупность невидимых существ ...нераздельна от совокупности существ видимых. “Иной” мир дан не менее непосредственно, чем видимый, он обладает большей действенностью и внушает более страха»¹³².

Представляется, что воплощение образа Лю Саньцзе в мифологической драме Дэн Чанлина репрезентирует на восточный лад миф об Орфее, который в женском облике несет искусство людям. Генезис этого образа восходит к

Подробнее см.: Ли Линь. 彩调剧《刘三姐》音乐考源: 音乐硕士论文 (Музыкальное происхождение цай дяо постановки «Лю Саньцзе»: диссертация магистра музыки) / 李林; 中国艺术研究院 (Китайская академия искусств). Ханчжоу, 2010. С. 34. Тем не менее, в стенограмме к докладной записке творческого коллектива «Лю Саньцзе» города Лючжоу от 2 сентября 1960 года на имя министра отдела пропаганды парткома Гуанси КПК Гэ Чжэня, говорится: «В “Лю Саньцзе”, написанной творческим коллективом, различаются не только стили, темы и структуры, но и характеры персонажей, ...тексты и диалоги не совпадают. Если внимательный читатель сверит два сценария друг с другом, он поймет, что это ...правда». Подробнее см.: Решение по гражданскому делу Высшего народного суда Гуанси-Чжуанского автономного района (2005) Гуй Мин Сань Чжунцзы No 7. URL: <https://china.findlaw.cn/chanquan/zhuzuoquanfa/zzqal/20371.html> (дата обращения 29.06.2023).

¹³² Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль; перевод с французского Б. И. Шаревской. Москва: Академический проект, 2020. С. 350.

единственному женскому прототипу из восьми «бессмертных» даосского пантеона богов — Хэ Сяньгу (何仙姑). Это подтверждается территориальной привязкой и распространением легенды в эпоху династии Тан в районах Линлин, Юнчжоу, Хунань, а также Цзэнчэн, Гуанчжоу, Гуандун. Согласно легенде, Хэ Сяньгу была дочерью обычного человека из Гуандуна, имеющая особый знак — шесть длинных волос на макушке, с которыми она родилась. В подростковом возрасте ей приснился сон о том, что божественный посланник повелел ей принимать в пищу определенную смесь, чтобы ее тело постепенно приобрело невесомость и стало бессмертным. Также нужно было сохранять целомудрие и постепенно отказываться от пищи. Хэ Сяньгу — покровительница домохозяек, в пантеоне богов обычно изображается с цветком лотоса, с корзиной цветов и с флейтой из персикового дерева.

Поскольку традиционная *чжуанская* опера «Лю Саньцзе» является переложением мифологической драмы Дэн Чанлина «Лю Саньцзе», то прослеживается ряд совпадающих с ней черт.

Во-первых, это образ главной героини — талантливой певицы. По сценарию Дэн Чанлина, Лю Саньцзе побеждает Королей Песен, а в опере она выигрывает соревнование у Сюцай¹³³.

Во-вторых, и в *цай дяо*, и в мифологической драме героиня предстает как самодостаточная и независимая женщина, способная трудиться и обеспечивать себя.

¹³³ Сюцай («отточенное дарование») — термин для обозначения в средневековом Китае низшей учёной степени, получаемой в региональном центре после прохождения экзамена. После получения её представитель не мог работать чиновником, но мог занимать пост секретаря, учителя. Две другие учёные степени более высокого ранга — цзюйжэнь (кит. «представляемый») и «цзиньши» (кит. «поступающий в службу») обозначали прохождение экзаменов провинциального и столичного уровней и, соответственно, получение возможности претендовать на замещение низших и средних чиновничьих должностей, либо на замещение любых чиновничьих должностей. См.: Bo Wenliang. A study of feminist consciousness and translation activities of Liu Sanjie from the point of view of culture / Bo Wenliang, Lin Na, Zhong Weixuan // Journal of Hechi College. 2021. 41 (2). P. 95–99.

В-третьих, и в драме Дэн Чанлина, и в *цай дяо* образ Лю Саньцзе представлен в виде борца за свободу. В последнем случае этот момент усилен тем, что героиня отвергла сваху и сама выбрала объект любви (А Нью).

В-четвертых, и в драме, и в *цай дяо* сформировалась сакральная составляющая образа героини, хотя она становится феей лишь в драме Дэн Чанлина. В конце *цай дяо* девушка должна взаимодействовать с мифологическими персонажами «победить дракона и оседлать карпа», чтобы стать бессмертной. В обеих литературных прасновах Лю Саньцзе описана как умная, красивая, независимая, талантливая девушка. Она формирует образ богини, защищающей людей.

Однако постановка *цай дяо* «Лю Саньцзе» внесла некоторые коррективы в литературный сюжет, чтобы более убедительно раскрыть противоречия между властью и людьми. В ней появляются новые сюжетные мотивы:

- *путешествия-странничества*, что выражается в поиске приюта у родственника;
- *борьбы* за природные ценности (чайную гору), принадлежащие всему народу;
- *сопротивления и свободомыслия*, реализующиеся в появлении импровизационных *гэ вэй* (歌圩)¹³⁴.

Гэ вэй — это форма праздничных собраний и певческих мероприятий, проводимых народом *чжуан* в определенное время и в определенном месте. На языке *чжуан* это называется *сюйхуань*, *сюйфэн*, *лунтун*, *вопо*. В этнических районах *чжуан*, *гэ вэй* имеет разные названия, но все они означают «сбор на склоне», «пение на склоне» или «праздник счастья». Это традиционное

¹³⁴ 壯 族 歌 圩 (Песенная ярмарка *чжуан* — *гэ вэй*). URL: <https://www.jendow.com.tw/wiki/%E5%A3%AF%E6%97%8F%E6%AD%8C%E5%9C%A9> (дата обращения: 12.03.2023).

культурное мероприятие народа *чжуан*, а также место общения молодых мужчин и женщин. В этом действе все вознаграждают друг друга пением друг другу (лицом к лицу), а древние называли это искусство *дунь вэй*. Примечательно, что жанры традиционного песенного искусства *чжуан* характеризует общая манера исполнения «лицом к лицу». При пении *дуй гэ* его смысл — состязание или противоборство, тогда как смысл *гэ вэй* — «дань уважения», «привечание», дословно «песенная ярмарка».

Гэ вэй становится ведущей формой характеристики в разработке *любовно-лирической* линии взаимоотношений между Лю Саньцзе и А Нью. *Гэ вэй* в истории народа *чжуан* сложились в ритуальной деятельности, связанной с жертвоприношениями и первоначально представляли собой форму общения между людьми. Более всего они напоминают импровизационные сатирические куплеты-экспромты, типичные для практики западноевропейских народных театральных традиций. Постепенно, в ходе эволюции от обрядов остались песни, которые превратились в групповые песенные действия, получившие название *горные песни* (*山歌*¹³⁵). Горная песня с *чжуанского* диалекта переводится, как «дом» или «радость». Этот жанр народных песен был распространен на горных плато, во внутренних районах, горных деревнях, рыбацких деревнях и районах проживания этнических меньшинств в Китае. В древние времена считалось, что у женщин *чжуан* не было дома, пока она не вступала в брак и, замужество ассоциировалось с приобретением дома. Несмотря на то, что у женщин не было возможности выбора партнера и все обряды, предшествовавшие свадьбе, были обусловлены религиозными нормами и традиционными ритуалами, для того, чтобы найти себе партнера девушки

¹³⁵ Там же.

полагались на древний обычай *чжуан* — петь песни, чтобы найти себе пару и обрести «радость», «дом» и счастье¹³⁶.

Традиция петь *горные песни* помогала передавать девушкам их представления о будущей жизни, показывать собственные установки и мечты относительно взаимоотношений с возлюбленным и в семье и в песенном диалоге узнавать приоритеты своего избранника. Музыкальная традиция исполнения *гэ вэй* непосредственно сформировала представления среди женщин *чжуан* о собственной социальной идентичности.

Для сохранения определенного статуса женщины в обществе среди *чжуан* распространена традиция «песенных вечеринок», когда семья, родственники и друзья собираются по какому-либо поводу (свадьбы, похороны) и, в том числе, чтобы петь песни. На языке *чжуан* такая традиция называется «хуаньлун дун» (欢龙洞) (что означает идти в поле, чтобы петь горные песни), или «хуань во гань» (欢窝敢) (горные песни, которые поют за пределами пещеры). Понятие «хуань во гань» отсылает к кальдерному поселению *чжуан*, в котором дома представляли собой пещеры на склоне горы; гнездо — символическое обозначение дома. Также в среде *чжуан* было распространено понятие «хуансюпэн» (黄旭鹏), сохраняя в корне слова традиции *чжуан* петь песни в поле, на открытом пространстве, проводя песенные фестивали.

Традиция собрания юношей и девушек в фиксированном месте сформировалась во времена династии Мин. Впоследствии эту традицию государственная власть то поддерживала, то запрещала. Например, во времена Культурной революции, совместно поющие и имеющие общие взгляды по ряду вопросов мужчина и женщина, могли распространять иное мнение, отличное от идеологии действующей власти, что могло спровоцировать народные волнения и бунты. В начале XXI века традиция проведения песенного фестиваля

¹³⁶ Там же.

сохранилась и существует в виде узаконенного мероприятия, именуемого «Международный фестиваль народного песенного искусства Наньнин». Оно организуется культурными департаментами автономного района на протяжении более десяти лет и превратилось в своеобразный культурный бренд Гуанси. Таково продолжение жизни *горных песен чжуан и гэ вэй* в современности.

Празднование фестиваля проходит весной и осенью. Символ фестиваля — крашенные яйца — красные, желтые, черные, фиолетовые или белые, традиционно приносимые в жертву бессмертной Лю Саньцзе. Яйца использовались для общения между юношами и девушками, поскольку цвет яиц передавал эмоции. Например, красный цвет символизировал любовь. Девушка могла дать юноше подержать свое яйцо, выражая, таким образом, свое доверие и благосклонность. Если девушка и юноша вместе съедали яйцо, значит, они «посеяли семена любви». В знак симпатии девушка могла подарить юноше «гортензию» — вышитый мешочек, украшенный бусами, лентами, символизирующий чистую любовь¹³⁷.

В *чай дяо* по сравнению с мифологической драмой Дэн Чанлина изменился финал. Вместо перевода развития сюжета в метафизический пласт, где Лю Саньцзе превращается в фею, в *чай дяо* конфликт между талантливой девушкой и действующей властью переносится в социальную плоскость и борьбу с несправедливостью — Лю Саньцзе и А Нью уезжают, исполняя *гэ вэй*, чтобы помогать людям противостоять злу и насилию. В опере, таким образом, постепенно углубляется психологическая составляющая, раскрывающаяся во взаимодополнении мотивов, «двигающих» действие. Кроме того, в опере «Лю Саньцзе» убран ряд сцен, например, сцена с братом Лю Эр, который хочет

¹³⁷ Подробнее: 壯族歌圩 (Песенная ярмарка чжуан — гэ вэй). URL: <https://www.jendow.com.tw/wiki/%E5%A3%AF%E6%97%8F%E6%AD%8C%E5%9C%A9> (дата обращения: 12.03.2023).

утопить Лю Саньцзе в борьбе с ее непокорностью; сцена замужества Лю Саньцзе и последующего убийства помещика; сцена превращения в фею и некоторые другие детали сюжета. Все изменения в сюжете были направлены на «модернизацию» оперы, чтобы она соответствовала требованиям времени.

Важной составляющей оперной постановки стало включение *горных песен* и через них воссоздание уникальных характеристик хронотопа Гуанси. *Горные песни*, как отмечалось ранее, исполнялись экспромтом во время работы в поле и несут в себе узнаваемые пространственные характеристики местности Гуанси. Одной из особенностей *горных песен* является их высокий диапазон. У народностей Китая, живущих в горах, передача информации осуществляется с помощью крика, и ведущим параметром пространства становится вертикаль. Вместе с тем традиции исполнения *цай дяо* обусловлены круговым дизайном сцены, где зрители сидят вокруг, что, соответственно, уменьшает моделируемое художественное пространство и расстояние. Сохранение уникального фольклорного материала *горных песен* стало залогом географической «идентичности» и узнаваемости природы Гуанси даже в художественно измененной сценической версии.

Воссоздание узнаваемых черт музыкального фольклора Гуанси в опере привело также к музыкальной модернизации сцен драмы. Так, в мифологической драме Лю Саньцзе и Короли песен поют *дуй гэ*, стоя лицом друг к другу. В *цай дяо* число зрителей увеличилось, и Лю Саньцзе поддерживают односельчане (хоровые и массовые реплики), соответственно, помещик и три Сюцай составляют в противоборстве меньшинство. Индивидуальное начало, таким образом, противопоставляется коллективному; меньшинство — большинству. Все это также отражается на увеличении исполнительского состава: соло чередуются с дуэтами, ансамблями, хорами.

Цай дяо «Лю Саньцзе» передает мудрость и силу народа *чжуан*. Она была завершена благодаря содействию и активному участию представителей руководства партийного комитета и правительства Гуанси. Это соответствовало политической и исторической обстановке того времени. Создание *цай дяо* «Лю Саньцзе» постепенно приблизило постановки народных представлений к «новой опере», что стало выдающимся достижением оперного искусства в Китае.

Исследование художественного феномена *цай дяо*¹³⁸ в настоящее время обусловлено кризисом народного театра, начавшегося в последней четверти XX века. На фоне активно развивающихся процессов экономической глобализации, выраженных через интенсивное доминирование господствующей светской (популярной и академической) музыки в Китае кризисное состояние *цай дяо* обусловлено также и внутренними причинами. Среди них слабая подготовка драматургов, режиссеров-постановщиков, музыкантов-исполнителей и певцов *цай дяо*. В начале XXI века правительство автономного района Гуанси в Китае приняло всесторонние меры, подчеркнув необходимость продвижения национальной культуры, придавая значение культуре с региональными особенностями, определив ведущие направления культурного развития в южном регионе страны¹³⁹.

Цай дяо Гуанси — это одна из разновидностей традиционных представлений южной части Китая. Ян Чжи считает, что эта разновидность традиционной *чжуанской* оперы распространилась в многонациональном районе Гуанси, где проживает более 12 этнических групп, включающих

¹³⁸ Материалы параграфа в сокращенном виде представлены в публикации: «Лю Саньцзе: образ женщины в традиционной народной драме «кай дiao» (cai diao) / Сюн Инвэнь, Мозгот С.А. // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9. № 1. С. 100–107.

¹³⁹ Чэнь Люси. 非物质文化遗产的传承与保护——以广西彩调剧为例 (Наследование и защита нематериального культурного наследия на примере оперы *цай дяо* Гуанси) / 陈柳希 // 戏剧之家 (Драматический театр). 2019年,第15期. С. 19.

народности *чжуан, хань, яо, мяо, донг* и других, и в дальнейшем своем распространении охватила соседние провинции, такие как Хунань и Гуйчжоу¹⁴⁰.

Цай дяо появившись в конце династии Мин захватывает в своем развитии династию Цин. Согласно исследованиям Цзян Бо, Сун Чэнь, данный вид местного театрального искусства был тесно связан с народными обычаями — обрядами жертвоприношений в сельских районах, храмовыми ярмарками в коммунах, свадьбами и похоронами в домах сельских жителей, которые неотделимы от «цветных представлений». Последние обязательно включали народные песни и танцы, входящие в фольклорные комплексы, приуроченные к определенным видам сельскохозяйственных работ, например, как «сбор чая»¹⁴¹; символизирующие стремление народа к миру и счастью — «конский фонарь» или выражающие молитвенную просьбу, как «игра на скамейке дракона»¹⁴².

¹⁴⁰ Ян Чжи. 关于彩调剧源起与成熟的论争辨析 (Полемика о происхождении и зрелости оперы цай дяо) / 杨智 // 广西民族师范学院学报 (Журнал Гуансийского педагогического университета национальностей). 2019年. 第3605期. С. 105.

¹⁴¹ «Сбор чая» (采茶 Cai cha) — это комплекс песен и танцев, популярный в районах производства чая на юге Китая. Как правило, такие песни и танцы выражают радость от процесса сбора урожая.

«Конский фонарь» (马仔灯-Фонарь 马仔灯 Ma zai deng) — вид народного исполнительского искусства, распространённый в регионе Фуцзянь на юге Китая. Согласно легенде, в период Небесного Царства Тайпин Ши Дакай привел войска в город, и простые люди создали танец фонарей, который символизировал их желание сохранить мир. В танце также используется и пение: слова написаны на китайском языке с местным диалектом, а музыка представляет популярные мелодии, взятые из фольклорного комплекса «Сбор чая». Подробнее в издании: Цзян Бо. 郑天健与歌舞剧《刘三姐》(Чжэн Тяньцзянь и песенно-танцевальная драма «Лю Саньцзе») / 江波, 宋辰 (Цзян Бо, Сун Чэнь) // 民族艺术 (Национальное искусство). 1995年. 第3期. С. 213.

¹⁴² «Игра на скамейке дракона» (耍板凳龙) или «Дракон-скамейка» (板凳龙) — народное представление, которое обычно встречается на ежегодных грандиозных празднествах в различных провинциях и городах южного Китая. Танец дракона возник во времена династии Хань в результате религиозной деятельности, когда «танцующие драконы» молились о дожде. Согласно легенде, давным-давно была сильная засуха. Водяной дракон в Восточно-Китайском море выпрыгнул из воды, и пошел сильный дождь. Однако из-за нарушения законов водяной дракон был наказан богами и изрублен на куски, которые разгневанные боги рассыпали по миру. Люди во время празднества «собирают» дракона на скамейке, соединяя куски его тела вместе (отсюда появилось название «скамейка дракона»). Люди рассказывают об этом друг другу, надеясь, что он «оживет», и танец символизирует возрождение «водяного дракона». В Китае существуют две разновидности «танца дракона», которые делятся на танец «сухого дракона» и танец «мокрого дракона». Первый танец исполняется в основном для развлечения, а второй танец «мокрого дракона» выполняет магические

Чжан Сюэфан отмечает, что традиционная *чжуанская* опера *цай дяо* представляла «драму двух человек». В ней участвовали Сяочоу (小丑 — мужская роль) и Куныцзяо (坤角 — женская роль). Остановимся на каждом амплуа подробнее. Наиболее распространенными комедийными амплуа в Китае являются Чоу (丑) в пекинской опере, и Сяочоу (小丑) в традиционной опере *цай дяо*. Хотя и Чоу, и Сяочоу играют забавные и комедийные роли, между ними довольно много различий, раскрывающихся в дизайне костюма, гриме, формах выражения и технике исполнения. При этом цель всех изменений одна и та же, через преувеличение и юмористические сценки, вызывая смех у зрителя, показать разницу между красотой и уродством, низким и высоким, обличать дурное в явлениях жизни.

В традиционной *чжуанской* опере *цай дяо* комедийное амплуа реализуется в виде «трех Сяо»: Сяошэн, Сяодань, Сяочоу. Сяошэн (小生) представляет честолюбивых молодых людей, остроумных, смелых и энергичных. Сяодань (小旦) воплощает ловкую, красивую, умную девушку. Сяочоу (小丑) может изображать людей разных профессий, как пожилых, так и молодых, с разными характерами, но они всегда жизнерадостные и остроумные¹⁴³.

Еще один комедийный персонаж — Куныцзяо (женская роль). Само понятие Куныцзяо (坤角) подчеркивает пол актера, в отличие от Даныцзяо (旦角), которое символизирует пол персонажа в опере. Если Куныцзяо должен быть

функции и исполняется для вызова дождя. Куда бы ни пошел «дракон», люди везде брызгают его водой, чтобы подбодрить, и если танец получается хорошо, то показателем этого становятся промокшие танцоры. Подробнее: Там же. С. 214.

¹⁴³ Цай Динго. 彩调艺术研究 (Исследование искусства цай дяо) / 蔡定国. Наньнин: 广西民族出版社, 1988. С. 180.

обязательно актером женского пола, то Даныцзяо может быть актером как женского, так и мужского пола¹⁴⁴.

Традиционная *чжуанская* опера *цай дяо* известна в Китае в виде театральных постановок со счастливым концом. Традиционный репертуар *цай дяо* включает в себя разные жанры — комедию, трагедию, драму, фарс, пьесы¹⁴⁵ с пением, танцами, пантомимой и публичными чтением (唱、念、做、舞). При этом все перечисленные формы театрального искусства *цай дяо* должны быть наполнены чувством «радости». Этот «радостный» колорит в значительной степени отражается в остроумных и забавных выступлениях Сяочоу через характерные пародии, например, в виде походки как *ай чжуан* (矮桩)¹⁴⁶, смешные кэ цзы (课子)¹⁴⁷, богатую мимику, гиперболизацию движений, остроумные юмористические каламбуры и индивидуальный рисунок грима¹⁴⁸.

В *цай дяо* фабула была проста и представляла местные сюжеты с присущими им мелодиями и ладовой окраской, обозначенными специальными терминами, принятыми в регионе¹⁴⁹. В народном действе используется более сотни видов мелодий гонгов и барабанов, напевы местных народных песен и

¹⁴⁴ Хэ Фэйянь. 广西彩调剧与湘南花鼓戏之间的文化渊源探析 (Анализ культурного происхождения драмы цай дяо Гуанси и традиционной оперы хуагуси Хунани) / 何飞雁 // 民族艺术研究 (Исследования этнического искусства). 2011年. 第6期. С. 19.

¹⁴⁵ Пение, поведение, публичное чтение и танец (唱、做、念、舞) — четыре художественных приема, используемые при исполнении *цай дяо*. Они также показывают владение актерами четырьмя основными навыками исполнителей. Эти приемы часто называют "四功" (четыре достоинства). Пение и публичное чтение демонстрируют владение актером искусством строить диалоги, а также знание местного диалекта; пантомима относится к выражению пластических способностей актера, а танец показывает владение хореографической «техникой». Подробнее: Цай Динго. Указ. соч. С. 182.

¹⁴⁶ Ай чжуан (矮桩) — пародийный прием, имитирующий походку карлика. Там же. С. 181.

¹⁴⁷ Кэ цзы (课子) — это поэтическая форма, нечто среднее между пением и публичными чтениями, часто с семисимвольными четными строками, которые могут быть длинными или короткими, с рифмованными и ритмичными текстами и остроумными метафорами. Там же. С. 181.

¹⁴⁸ Там же. С. 180.

¹⁴⁹ Чжан Сюэфан. 广西彩调音乐刍议 (О музыке цай дяо в Гуанси) / 张雪芳 // 大舞台 (Большая сцена). 2011年. 第2期. С. 123.

танцев. В процессе развития музыки представления переплелось большое количество песен с присущими им ладоинтонационными особенностями.

Для написания музыки *цай дяо* сочинители используют технику композиции *цзи цюй* (集曲). Ее смысл состоит в объединении разных мелодий, каждая из которых занимает несколько фрагментов (2–3 фразы, одно предложение, несколько предложений или даже целую песню), и преобразовании их в новую мелодию. Шэнь Гуйфань отмечает, что «...композиторы народного представления *цай дяо* часто используют основную мелодию *лу цян лэй* (路腔类), колорируя ее дополнительными звуками, которые называются *хуацян* (花腔). Например, напев “Четыре Сяоцзин” (四小景) состоит из фрагментов песен “Цветок октября” (十月花) и “Лао Даньцян” (老旦腔), напев “Назад в дом матери” (回娘家) состоит из фрагментов песен “Dui kou diao” (对口调) и “Отправить цветок” (送花腔)»¹⁵⁰. «Для отдельных напевов используются характерные обозначения, например, “Diao Zi” (мелодия) (调子), “Dui Zi Diao” (“мелодия донцзи”对子调). Считается, что «...благодаря дополнительному слову, возникшему при пении – “Na He Hai” (“На Хэ Хе” 哪嗨嗨) родилось название драмы *цай дяо*»¹⁵¹.

После такой многовековой художественной практики постепенно сформировались собственные художественные особенности *цай дяо*, резентирующие черты местного стиля Гуанси. Согласно опросу и данным приведённым Ян Чжи, «...в настоящее время в Гуанси существует более 25

¹⁵⁰ Шэнь Гуйфань. 试论彩调音乐创作中《集曲》手法的运用 (О применении техники «цзицуй» в создании музыки цай дяо) / 沈桂芳 // 民族艺术 (Национальное искусство). 1993 年. 第 4 期. С. 154.

¹⁵¹ Ван Бо. 彩调音乐表现风格初探 (上) (Предварительное исследование стиля исполнения цай дяо музыки. Часть 1) / 汪波. // 星海音乐学院学报 (Журнал Синхайской консерватории музыки). 1992 年. 第 4 期. С. 1.

видов *цай дяо*, являющейся крупнейшей оперой в Гуанси. На её долю приходится более 80% народных театральных спектаклей, и поэтому до сих пор эта театральная разновидность народного представления считается одной из самых влиятельных в Гуанси»¹⁵².

В начале XX века, примерно с 1911 года, театральное направление традиционной *чжуанской* оперы в Гуанси стало быстро развиваться. В районе Ичжоу Гуанси насчитывалось более двухсот трупп, для которых местные жители самостоятельно составляли устные сценарии для представлений. В это время традиционная *чжуанская* опера стала также популярной в северном Гуйлине, и появилось много талантливых артистов, среди которых выделялась Ляо Сигу (廖四姑) — сценическое имя — «Си девушка». Ляо Сигу занимает особое место в истории музыки *цай дяо* и является самым ранним Куныцзяо.

Весной 1955 года в Школе литературных и художественных кадров Гуанси открылся класс *цай дяо* музыки. Юэ Пин и Чжоу Ганмин воспитали группу выдающихся молодых актеров и сформировали оперную труппу Гуанси *цай дяо* в 1956 году. В 1959 году оперная труппа Лючжоу *цай дяо* написала и исполнила пьесу «Лю Саньцзе» перед местными и зарубежными зрителями. Опера была создана творческим коллективом авторов, воплотивших женский идеал¹⁵³. Образ Лю Саньцзе, талантливой певицы «из народа», передающей в своих песнях надежды и чаяния простых крестьян, их страхи, недовольства и мечты, является чрезвычайно популярным в искусстве Гуанси XX века. Набирающий популярность сюжет о жизни Лю Саньцзе определил успех оперы.

На протяжении всего XX и начала XXI века в традициях *цай дяо* было создано много крупномасштабных современных тетральных представлений,

¹⁵² Ян Чжи. 关于彩调剧源起与成熟的论争辨析 (Полемика о происхождении и зрелости оперы *цай дяо*) / 杨智 // 广西民族师范学院学报 (Журнал Гуансийского педагогического университета национальностей). 2019年. 第3605期. С. 100–104.

¹⁵³ Цзян Бо. Указ. соч. С. 213.

включающих новое историческое время с закономерной модернизацией содержания и формы спектаклей. К таковым театроведы относят драмы «Оставленная жена», «Я — твой папа», «Семейный портрет» в трилогии «Оставайся позади», отражающие внутрисемейные отношения и взаимодействие между личностью и массами. В спектакле «В погоне за мечтой» рассказывается история честного управления молодежью городом Яо. Описание отдельных современных *цай дяо* демонстрирует разнообразные тенденции в их развитии: в тематике, содержании и творческих приемах. В частности, современная *цай дяо* накопила большой опыт в показе изменяющихся отношений между современной и традиционными формами жизни общества в провинции. По мнению Ляо Сясюань, «...в настоящее время *цай дяо* вступила в стадию модернизации»¹⁵⁴.

В 2006 году чжуанская традиционная опера была включена в Национальный список нематериального культурного наследия, и впоследствии был принят ряд мер для обеспечения политической поддержки и защиты искусства *цай дяо*. Однако, как считает Ляо Сясюань, «...оперное искусство, которое полагается только на защиту “нематериального культурного наследия”, становится “искусством заката”»¹⁵⁵. Жизнеспособность оперного искусства всегда заключается в том, чтобы идти в ногу со временем. С другой стороны, оно может быть основано только на глубокой исторической культуре и традициях, укорененных в обществе. Однако, только постоянно принимая новые питательные «соки» жизни, мы можем поддерживать свежую художественную и жизненную силу театрального искусства¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Ляо Сясюань. 论二十世纪以来的广西彩调剧现代化探索 (О модернизации драмы Гуанси цай дяо с XX века) / 廖夏璇 // 东方艺术 (Искусство Востока). 2017 年. 第 17 期. С. 65.

¹⁵⁵ Там же. С. 67

¹⁵⁶ Там же. С. 65–66.

По отношению к *цай дяо* «Лю Саньцзе» в таком диалоге находятся исторические фольклорные тексты народных мелодий и их воплощение современными исполнителями, создавая новый виток в интерпретации легендарного сюжета и образа главной героини оперы.

Особенно популярными номерами стали *гэ вэй* Лю Саньцзе написанные на тему популярной песни «Зеленый гранат» (石榴青), выполняющей функции главной темы героини в опере. Они написаны в традициях народных вечеринок, на которых песня были формой выражения личного отношения к явлениям действительности, выступая концентратом народной мудрости¹⁵⁷.

Весьма закономерно, что опера «Лю Саньцзе», написанная в традициях *цай дяо* вобрала в себя множество узнаваемых мотивов народных песен Лючжоу, Ишань, Дамяошань и других мест в Гуанси. Например, можно с определенностью говорить о влиянии на музыкальный язык оперы «Лю Саньцзе» интонационного строя народных песен провинции Хунань, которая расположена в среднем течении реки Янцзы, и больше половины ее территории занимает гористую местность, что отражается на своеобразии мелодий напевов, построенных на сцеплениях кварт и квинт (d^2-g^2), (d^2-a^2). Для мелодий театральных представлений, популярных в южной провинции Хунань, присуще сопровождение гонгов и барабанов, живой и бойкий ритм 2/4 или 4/4 (приложение 2, пример 1).

В *цай дяо* «Лю Саньцзе» образ героини создается с помощью интонаций народных песен. Первая характеристика образа Лю Саньцзе дана в «Горной песне» (山歌). Важным с позиции интонационных связей в опере является средний раздел «Не бойся опасных порогов и изгибов» (不怕险滩湾又多), где звучит мотив, который затем будет неоднократно повторяться. Частая смена 3/4

¹⁵⁷ Сюн Инвэнь. Лю Саньцзе: образ женщины в традиционной народной драме «цай дяо» (cai diao) / Сюн Инвэнь, Мозгот С.А. // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9. № 1. С. 104.

размера 2/4 на 3/4 и вновь 2/4 говорит о современной обработке напева (в китайских народных песнях почти не встречается размер 3/4).

«Горная песня» имеет вариантное развитие с дроблением сильной доли более мелкими длительностями для того, чтобы завуалировать акцент и увеличить ощущение гибкости и силы водной стихии, с которой ассоциирует себя героиня. Это подчеркнуто и ладовым строем. А. И. Климовицкий и О. Б. Никитенко отмечают, что использование других ступеней, не входящих в пентатонику, часто связано с сопоставлением ступеней, которые способны «перекрасить» интонацию¹⁵⁸. Использование звуков не входящих в пентатонику в среднем разделе «Не бойся опасных порогов и изгибов» можно объяснить функцией сцепления нескольких пентатонных структур, нацеленных на отражение в музыке неповторимых изгибов течения воды (приложение 2, пример 2).

Одну из самых ярких характеристик Лю Саньцзе получает в песне «Люди не боятся императора, если у них есть правда». Песню отличает маршевая поступь, которая в некоторые моменты сглажена синкопами. Твердый ритм организует слова: «Есть палки, которые можно использовать для борьбы со змеями, и есть сети, которые могут поймать их». Размер 2/4 передает благородный порыв, но вместе с тем активные квартовые интонации заполняются мелодическими фигурациями, подчеркивая мягкое, лирическое начало в образе (приложение 2, пример 3). Военное прошлое национального меньшинства сохранилось в песне в звукорядных комплексах, связанных с боевыми песнями *чжуан* — сцеплении двух систем зеркально симметричных трихордов в квинте, которым затем во втором разделе противопоставляется

¹⁵⁸ Климовицкий А. И. Новое знание о китайских ладах: представляем монографию Пэн Чэна «Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века» / А. И. Климовицкий, О. Б. Никитенко // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 1 (35). С. 72.

структура трихорда в квартете.

Гэ вэй в опере «Лю Саньцзе» также воссоздают характерные этапы лирических отношений и традиционного процесса ухаживания в Гуанси. Обычно он включает в себя «песни встречи» (见面歌), «ухаживания» (求爱歌), «песни принятия любви» (接受歌), «песни решимости» (定情歌), «песни расставания» (离别歌). Для выражения лирических чувств в народной поэзии довольно часто используются метафоры, намеки, поэтические каламбуры с образами животных, насекомых, растений, цветов, птиц. В опере «Лю Саньцзе» возлюбленный главной героини А Ню использует метафоры, чтобы выразить свою любовь к Лю Саньцзе и в то же время проверить, что чувствует девушка по отношению к нему. Таковы слова А Ню в дуэте с Лю Саньцзе: «Новый водоем для воды засажен корнями лотоса. Лотос цветет и его цветы столь привлекательны, что золотые муравьи снуют вокруг водоема. Редко они могут добраться к цветам по водной глади». Цветок лотоса является символом Лю Саньцзе, тогда как муравей олицетворяет самого А Ню¹⁵⁹.

Традиции исполнения *гэ вэй* на народных песенных фестивалях повлияли также и на форму дуэтов и ансамблей в *цай дяо* «Лю Саньцзе». Дэн Фанпин отмечает, что при создании народных песен первоначально было важным «...подбирать слова, соответствующие музыке»¹⁶⁰. Красивые мелодии постепенно отбирались и сохранялись, а новые слова добавлялись в соответствии с содержанием предшествующего поэтического текста. Эти прошедшие отбор временем мелодии включают старинные оригинальные названия. В традициях *гэ вэй* построен дуэт Лю Саньцзе и ее возлюбленного А Ню «Мы будем вместе сто лет» (我俩结交订百年), где репрезентируется новая

¹⁵⁹ Дэн Фаньпин. 刘三姐丛书: 刘三姐传说集 (Серия Лю Саньцзе: Легенды о Лю Саньцзе) / 邓凡平. Наньнин: 广西民族出版社, 1995. С. 87.

¹⁶⁰ Приведено по изданию: Хуан Юцинь. 彩调剧《刘三姐》主题音乐的创作体会 (Опыт создания музыкальной темы для драмы *цай дяо* «Лю Саньцзе») / 黄友琴 // 歌海 (Гехай). 2005年. 第2期. С. 61.

грань образа Лю Саньцзе. Она в открытую выражает любовь к своему избраннику, что не принято в традиционной китайской культуре, поскольку вопросами подбора избранника занимались родители или сваха, и часто жених и невеста первый раз видели друг друга только на свадьбе. Этот новый ракурс личности героини в музыке показывает непосредственная связь музыки с интонациями речи (приложение 2, пример 4).

Близкую структуру мелодий можно наблюдать в народных песнях провинции Цзяннань. Цзяннаньские народные мелодии географически связаны с территорией к югу от нижнего течения реки Янцзы. В конце династии Цин небольшие мелодии Цзяннань, Цзянсу и Чжэцзяна стали использоваться в Гуанси и постепенно слились с популярными в провинции напевами. Территория Цзяннань в Китае отличается богатой растительностью и красивыми зелеными пейзажами¹⁶¹. Ее называют землей изобилия, что отражается на структуре мелодий песен. Для них типично развитие без резких скачков, вуалирование квартовых интонаций секундовым и терцовым движением, поступенное заполнение квинт и в целом волнообразный мелодический контур. Такая мелодическая структура песни словно воссоздает в музыке множество водных протоков, наполняющих влагой зеленые сады Цзяннань. Пентатоника от *es* и орнаментация усиливают тонкость и изысканность напева. Такова, например, народная песня провинции Цзяннань «Жасмин» (приложение 2, пример 5).

В фольклорной практике *гэ вэй* могли быть довольно продолжительными. Даже когда песня завершалась, публика не расходилась и оставалась смотреть, как актеры продолжают импровизировать содержание песни в танце. Довольно часто Сяочоу, который организовывал взаимодействие с партнером, мог

¹⁶¹ Лю Ян. 略谈民歌在刘三姐中的运用 (Краткое введение о применении народных песен в Лю Саньцзе) / 柳央 // 广西文艺 (Литература и искусство Гуанси). 1961 年. 第 4 期. С. 16.

предложить сменить «туфли», а затем спеть новую песню, в это же время Куньцзяо беспрекословно подчинялась, «переодевала» туфли и начинала исполнять другую песню, продолжая танцевать. На народных песенных фестивалях исполнение песен имело соревновательный характер, где певец доказывал, что он обладает гибким умом, чтобы исполнять вокально-сценические импровизации и отражать их содержание в танце.

Для *цай дяо* весьма типично сочетание сольных *гэ вэй* с диалогами, ансамблевым и хоровым пением. Вся драма в основном состоит из чередования пения солиста с разговорными репликами толпы, ансамблевыми формами и пением хора — «...все это применяется для того, чтобы рассказать историю и объяснить сюжет»¹⁶².

**§ 2. Музыкальный фильм «Лю Саньцзе: третья сестра Лю»
и этно-шоу «Впечатление о Лю Саньцзе»:
преемственные связи и инновации**

Представленная в 1960 году экранизация «Лю Саньцзе» была показана по всей стране в 1961 году и сделалась сенсацией, став первым образцом жанра музыкального фильма. Позже лента была показана в Гонконге, Макао и Юго-Восточной Азии, где получила название «Королева горных песен». В Сингапуре был установлен рекорд в ее кинопоказах непрерывно, более 120 дней подряд. Представители малазийской киноиндустрии назвали «Лю Саньцзе» одним из десяти лучших музыкальных фильмов в мире. В 1963 году фильм был награжден премиями за лучшую операторскую работу, лучшую музыку, лучшее художественное оформление, лучшую мужскую роль второго плана и лучшую

¹⁶² Цит. по изданию: Хэ Фэйянь. 广西彩调音乐与歌圩文化的关联探析 (Анализ взаимосвязи между музыкой цай дяо и культурой песенных ярмарок в Гуанси) / 何飞雁 // 广西社会科学 (Социальные науки Гуанси). 2013 年. 第 6 期. С. 20.

женскую роль первого плана на Втором кинофестивале популярного кино «Сто цветов»¹⁶³.

В 1960 году в Наньнине, столице Гуанси-Чжуанского автономного района, состоялось литературное представление «Лю Саньцзе», которое одновременно шло во всех крупных театрах более двадцати дней. Помимо гуансийских традиционных *чжуанских* опер *цай дяо* и *чжуан-цзюй* (壮剧)¹⁶⁴ многие региональные театры представили в Наньнине различные версии «Лю Саньцзе». Партийный комитет и органы культуры Гуанси-Чжуанского автономного района, решили воспользоваться ситуацией в целях содействия развитию этнической литературы Гуанси и связались с Чанчуньской киностудией, чтобы как можно скорее вывести «Лю Саньцзе» на экран. Это совпадало с идеями сценариста Цяо Юй¹⁶⁵ и режиссера Су Ли¹⁶⁶. В то время Цяо Юй был в Гуанси и заинтересовался

¹⁶³ Юань Чэнлянь. 电影《刘三姐》诞生的幕后故事 (Закулисная история рождения фильма «Лю Саньцзе») / 袁成亮 // 党史博采(纪实) (История партии / документальное издание). 2006年. 第1期. С. 43.

¹⁶⁴ *Чжуан-цзюй* – традиционная драма Гуанси-Чжуанского автономного района, один из феноменов национального нематериального культурного наследия. *Чжуан-цзюй* развивается на основе народной литературы, песен и танцев и делится на *чжуанскую* оперу Гуанси и *чжуанскую* оперу Юньнани в зависимости от диалекта и стиля пения. *Чжуан-цзюй* исполняется в основном на местном диалекте *чжуан* и отличается богатым разнообразием мелодий. Разработана на основе *горных песен* национальности *чжуан*. Подробнее см.: Чэнь Люси. 非物质文化遗产的传承与保护——以广西彩调剧为例 (Наследование и защита нематериального культурного наследия на примере оперы *цай дяо* Гуанси) / 陈柳希 // 戏剧之家 (Драматический театр). 2019年. 第15期. С. 19.

¹⁶⁵ Цяо Юй (乔羽, Qiao Yu) (16 ноября 1927–20 июня 2022) — автор текстов и драматург. Среди его репрезентативных произведений — «Моя родина», «Люди говорят, что Шаньси прекрасна», «Лю Саньцзе», «Незабываемая ночь». 9 апреля 2010 года он стал почетным директором Научно-исследовательского института оперы Пекинского университета. Он был президентом Китайского театра оперы и танца, председателем Китайского общества музыки и литературы, почетным президентом Китайского общества социальных исследований музыки и членом 8-го Национального комитета Народной политической консультативной конференции Китая. Он был почетным членом 10-й Китайской федерации литературных и художественных кружков. Подробнее см.: Чэнь, Хуэй. 歌仙《刘三姐》考究 (Элегантность поэтики «Лю Саньцзе») / 陈辉, 高翔 (Чэнь Хуэй, Гао Сян) // 音乐创作 (Музыкальная композиция). 2016年. 第12期. С. 135.

¹⁶⁶ Су Ли (苏里, Su Li) (1919–2 мая 2005), ранее известный как Ся Чуаняо, родился в округе Дангту провинции Аньхой, был национальным режиссером и сценаристом первого поколения. Выдающиеся фильмы «Простые партизаны», «Брат и сестра», «Красный мальчик», «Лю Саньцзе». В 1996 году Су Ли получил Специальную награду за высшие достижения в области литературы и искусства провинции Цзилинь. Подробнее см.: Ван Тинцзюнь. 苏里及他的电影 (之三) (Су Ли и его фильмы.

местными народными песнями. Наибольшее впечатление на него произвела *чжуанская* традиционная опера *цай дяо* «Лю Саньцзе». Гуанси — это родной город легендарной «феи песен» Лю Саньцзе.

Как упоминалось ранее, Лю Саньцзе была смелой и открытой девушкой, бросившей вызов властям, и поэтому она стала символом, почитаемым в народе, особенно в районе Лючжоу, где статуи Лю Саньцзе можно найти повсюду. Ее образ распространен в различных произведениях народного искусства и литературы. Красочные мелодии оперы с веселым пением и танцами идеально подходили для изображения легендарной «феи песен» Лю Саньцзе. Это навело Цяо Юй на мысль использовать художественную форму *дуй гэ* для представления легенды о Лю Саньцзе. Бюро культуры Лючжоу поддержало идею создания фильма, и обе стороны договорились о сотрудничестве. Наконец, после изучения и принятия решения региональным комитетом партии, Цяо Юй был приглашен в качестве сценариста, а Су Ли — режиссера.

Несколько месяцев спустя Су Ли приехал в Гуанси, чтобы провести «исследование», и вместе с Цяо Юй они просмотрели множество постановок «Лю Саньцзе» повсюду. Но Су Ли был разочарован после просмотра спектаклей, поскольку их материал был очень похож на старые пьесы, и что если их снять в том виде, в котором они представляются местными театрами, то это будет малопривлекательно для публики, а пение будет шаблонным. Он считал, что если снимать фильм «Лю Саньцзе», то для этого придется приложить много усилий и сделать серьезные изменения в сюжете. Поскольку предполагался музыкальный полнометражный фильм, ключевым моментом было то, как будет работать музыка в фильме. После того как Су Ли и Цяо Юй вернулись из Лючжоу, они сразу же пригласили известного композитора Лэй

Чжэньбана¹⁶⁷ присоединиться к ним для работы над «Лю Саньцзе»¹⁶⁸.

Лэй Чжэньбан предложил сделать музыкальную часть фильма «Лю Саньцзе» в виде *дуй зэ*. Цяо Юй сразу поддержал эту идею. Он имел серьёзное образование в области классической литературы, и написание сценария для фильма о народных песнях стало прекрасной возможностью использовать его кругозор. Он создал поэтические тексты для песен «Лю Саньцзе», они имели несложную рифму и быстро запоминались.

Во время первых переговоров о съёмках фильма партийный комитет Лючжоу сделал творческой команде два предложения: во-первых, снимать «Лю Саньцзе» на месте, используя пейзажи Гуанси в качестве фона для рассказа истории; во-вторых, они надеялись, что в фильм будет введено больше актёров из Гуанси. Цяо Юй и Су Ли согласились и предложили выбрать места в Гуйлине и Ян Шо, поскольку с древних времен считается, что «пейзаж Гуйлиня — один из редких по красоте во всем Китае, а природные картины Ян Шо делают его лучше, чем пейзаж Гуйлиня»¹⁶⁹.

Цяо Юй написал сценарий за двенадцать дней, а Су Ли отобрал сцены, которые были просмотрены и одобрены региональным комитетом партии¹⁷⁰. Войдя в команду по подготовке фильма, Лэй Чжэньбан провёл более месяца,

¹⁶⁷ Лэй Чжэньбан (雷振邦, Lei Zhenbang) (1916–1997) родился в Пекине. Он самый известный музыкант, пишущий музыку для кинофильмов в Новом Китае. С 1955 по 1980 год он сочинил более ста песенных шедевров для фильмов, в том числе для таких как «Лю Саньцзе», «Пять золотых цветов» и «Гость на айсберге». С детства любил пекинскую оперу и народные мелодии, умел играть на эрху. Лэй Чжэньбан учился на отделении композиции в Японской высшей школе музыки, а после возвращения в Китай работал учителем в средней школе. Он был композитором Пекинской и Чанчуньской киностудии, третьим членом совета Ассоциации китайских музыкантов и четвертым членом совета Ассоциации китайских кинематографистов Федерации Демократической лиги Китая. Подробнее см.: Там же. С. 156.

¹⁶⁸ Юань Чэнлян. Указ. соч. С. 42.

¹⁶⁹ Мэн Сюнцян. 电影《刘三姐》拍摄的台前幕后 (За кадром фильма «Лю Саньцзе») / 蒙雄强 // 文史春秋 (Литература и история: весна и осень). 2008 年. 第 2 期. С. 22.

¹⁷⁰ Юэ Инь. 三姐不只是个美丽传说——电影《刘三姐》拍摄始末 (Третья сестра — не просто красивая легенда: процесс съёмок фильма «Лю Саньцзе») / 岳音 // 中国民族 (Китайская нация). 2012 年. 第 1 期. С. 141.

объехав почти всю Гуанси и собрав более 1000 народных песен. В 1960 году фильм «Лю Саньцзе» был закончен. Он получил единодушные положительные отзывы критиков. Это был уникальный опыт: первый музыкальный художественный фильм в Новом Китае «Лю Саньцзе» был снят на фоне реки, сопровождался прекрасными народными песнями Гуанси, придавая древней легенде особое художественное очарование. Комедийная атмосфера фильма была хорошо принята зрителями в стране и за рубежом. Поэтичная и философская лирика Цяо Юй до сих пор остается такой же трогательной и искренней, как и в момент написания стихов к фильму. Песни, написанные Лэй Чжэньбаном с опорой на интонации народных песен Гуанси, передавали специфический этнический колорит, что также способствовало успеху фильма. Фильм был выпущен в прокат в более чем пятидесяти странах мира, установив рекорд самого высокого зарубежного рейтинга художественного фильма из Китая. Премьер министр страны Чжоу Эньлай, посмотрев фильм, высоко отозвался о нем при встрече с его создателями и оценил его как важный вклад в зарубежный культурный опыт¹⁷¹.

Фильм Чанчуньской киностудии «Лю Саньцзе» основан на ярких темах *цай дяо*. Мелодии *чжуанской* традиционной оперы уже были хорошо известны в Гуанси. Тематической музыкой фильма «Лю Саньцзе» является народная песня «Моему дорогому другу» (只有山歌敬亲人). Примечательно, что в постановке традиционной *чжуанской* оперы *цай дяо* такую функцию выполнял напев «Горная песня лучше, чем вода весенней реки» (山歌好比春江水). Таким образом, он использовался в полном виде в традиционной *чжуанской* опере *цай дяо* «Лю Саньцзе», и в версии 1960 года, являясь, соответственно, музыкальным символом как оперы, так и фильма «Лю Саньцзе...».

¹⁷¹ Тянь Цзюнь. 雷振邦少数民族题材电影音乐研究：音乐硕士论文 (Исследование Лэй Чжэньбаном киномузыки этнических меньшинств: диссертация магистра музыки) / 田骏; 西南大学 (Юго-Западный университет). Чунцин, 2017. С. 30

Важным с позиции интонационных связей в опере является средний раздел песни «Не бойся опасных порогов и изгибов» (不怕滩险湾又多), где звучит лейтмотив, который неоднократно повторяется и скрепляет конструкцию оперы (приложение 2, пример 1). Ту же функцию в кинофильме выполняет напев народной песни «Моему дорогому другу». Поэтические строки этой песни таковы: «Мы будем вместе сто лет, Кто умрет в возрасте девяноста семи лет, Тот будет ждать на мосту Найхэ¹⁷² три года...» (我两结交订百年, 哪个九十七岁死, 奈何桥上等三年). Как отмечал Лэй Чжэньбан: «...первоначально я намеревался переписать тему оперы, выбрав другую чжуанскую народную песню, но, учитывая, что она уже имела широкую популярность, я решил немного изменить мелодию оригинальной темы, добавив два такта в середине и два такта в конце, которые были наиболее знакомы и любимы публикой, благодаря этому стали более заметными»¹⁷³.

Народная песня «Моему дорогому другу» со словами Цяо Юй и музыкой Лэй Чжэньбана звучит в начале фильма. В первой сцене Лю Саньцзе, притесняемая богатым хозяином, вынуждена уплыть из мест, где она живет, спускаясь вниз по реке на маленьком плоту. Девушка поет песню «Цветы на вершине горы» (山顶有花山脚香), в тексте которой рассказывается о том, что если цветы растут на вершине горы, то их аромат слышен и у ее подножия. «Когда в моем сердце творится несправедливость, горная песнь вырывается из моей груди, как огонь. Горная песня подобна струящемуся источнику»¹⁷⁴ (心中有

¹⁷² Исторически так сложилось, что в Китае к мостам относятся с пиететом. Согласно китайским легендам и мифам мосты связывают Землю и Небо изначально бывшие единым целым. С течением времени их разлучили пропасти и водные потоки.

¹⁷³ Лэй, Чжэньбан. 创作·生活 (Творчество и жизнь) / 雷振邦 // 电影艺术 (Искусство кино). 1980 年. 第 7 期. С. 59.

¹⁷⁴ Все нотные примеры и поэтические тексты в этом параграфе взяты из издания: Лэй Чжэньбань. 影片《刘三姐》歌曲集 (Фильм «Лю Саньцзе»: сборник песен) / 雷振邦, 乔羽 (Лэй Чжэньбан, Цяо Юй). Пекин:中国电影出版社, 1963. 63 с.

了不平事，山歌如火出胸膛。) ¹⁷⁵. Объединение воды и огня является поэтической метафорой, отражающей внутреннее противоречие, мучающее девушку. Лю Саньцзе угнетена, но воспоминания о горной песне, где есть слова: «...не нужно бояться, что ее голова упадет на землю» и нужно иметь «...смелость петь в таком действительно трудном мире» помогают преодолеть тоску. Она поет, чтобы подбодрить себя и постепенно при помощи шеста передвигается на плоту по реке. Внутренние противоречия показывает неустойчивый ритмический рисунок, включающий пунктирные фигуры, синкопы, паузы (приложение 2, пример б).

Услышав песню Лю Саньцзе, к ней навстречу плывут А Ню и рыбак Ли, которые вышли порыбачить. Они приглашают девушку в свою лодку. Лю Саньцзе рассказывает им свою историю. Ли поет песню «Хотя рыбацкая лодка маленькая, но на ней можно выжить» (漁船虽小能安身). В песне раскрывается характер старого рыбака, готового помогать всем нуждающимся.

Лю Саньцзе принимает приглашение рыбаков и переходит к ним в лодку. Она обращает внимание на А Ню. Они поют *дуй гэ* «Маленький карп не заглатывает крючок» (小小鲤鱼不吞钩), здесь показывается гостеприимство и дружеские чувства А Ню.

К лодке рыбака Ли приближается лодка наемника помещика Мо, который хочет собрать налоги с рыбака Ли. Одновременно он хочет узнать, кто находится в лодке. Слава Лю Саньцзе быстро распространяется, и люди слыша о ее приезде, собираются, чтобы высказать ей свое приветствие и уважение. В это же время старший брат Лю Саньцзе Лю Эр разыскивает свою сестру и встречает человека, узнавшего о местонахождении Лю Саньцзе. Он вместе со всеми отправляется к ней.

¹⁷⁵ Там же. С. 3.

Звучат два хора «Пчела пересекает хребет, чтобы найти цветок» (蜜蜂过岭为花开) и песня «Моему дорогому другу / Большое спасибо!» (只有山歌敬亲人) (приложение 2, пример 7), которая открывала фильм. Эта народная песня написана в куплетной форме и представляет обработку традиционной любовной песни *шаньге* (山歌)¹⁷⁶ Лючжоу, являясь музыкальной темой оперы «Лю Саньцзе». Во вступительном соло мелодия строится из движения по зеркально-симметричным трихордным структурам. Хоровой припев, как считает Тянь Цзюнь, сохраняет равномерный ритм предшествующей горной песни Лючжоу. Тем самым композитор создает своеобразную парную композицию из двух хоров, укрупняя две песни до сквозной хоровой сцены единого строения¹⁷⁷. Примечательно, что народная песня «Моему дорогому другу» исполняется *дуй ээ*. Лю Саньцзе благодарит людей за поддержку (ее сольные высказывания в куплете чередуются с хором в припеве).

Как отмечает в своей статье Чжоу Цянь, музыка к этой сцене намеренно сохранена в оригинальном виде. В мелодии оставлены украшения, а ее волнообразная структура придаёт песне мягкость, усиливает лирическое чувство, выражающее благодарность девушки людям, которые приняли ее¹⁷⁸.

Старик Лю отказывается платить налоги наемнику помещика Мо и поет песню «Мой дом — не храм Кайшен»¹⁷⁹ (我家不是财神庙). Лю Саньцзе вступает за рыбака Ли и поет песню «Он не выращивает кунжут, но ест

¹⁷⁶ Шаньгэ (山歌) — жанровая разновидность *горных песен* — народных песен, предназначенных для свободного выражения чувств *чжуан*. Наиболее распространенное содержание горных песен — любовь и страдание.

¹⁷⁷ Тянь Цзюнь. 雷振邦少数民族题材电影音乐研究: 音乐硕士论文 (Исследование Лэй Чжэньбаном киномузыки этнических меньшинств: диссертация магистра музыки) / 田骏; 西南大学 (Юго-Западный университет). Чунцин, 2017. С. 33.

¹⁷⁸ Чжоу Цянь. 雷振邦影视歌曲的艺术特征及演唱研究: 音乐硕士论文 (Исследование художественных особенностей и пения песен Лэй Чжэньбана из фильмов и телевидения: диссертация магистра музыки) / 周茜; 湖南师范大学 (Хунаньский педагогический университет). Чанша, 2015. С. 8.

¹⁷⁹ Кайшен — в китайской мифологии Бог богатства.

масло» (不种芝麻他吃油). Все собравшиеся хором поддерживают ее. Слова песни полны сарказма и гнева на несправедливость помещика. Лэй Чжэньбан, чтобы передать нарастающую тревогу и гнев толпы, начинает ускорять темп от 72 ударов в минуту в партии Лю Саньцзе до 132 ударов в минуту в хоровой партии. Чтобы придать массивность фактуре, композитор распределил партии *дуй гэ* следующим образом: сначала Лю Саньцзе сольно исполняет тему песни в течение двух тактов, а хор повторяет конечный мотив ее фразы, чтобы усилить его «вес» и выразительность. Далее партии объединяются в унисон (приложение 2, пример 8).

Развитие фильма переключается в другую сферу благодаря изображению девушек *чжуан*, собирающих чай. Лю Саньцзе поет песню «Сестры, собирающие чай, идут на чайную гору» (采茶姐妹上茶山), и женский ансамбль поддерживает ее в унисон. Первые пять стрóf повторяют одну и ту же мелодию, а последняя строфа звучит немного медленнее, ее поет Лю Саньцзе: «Сестры, собирающие чай, идут на чайную гору, взбираясь на слой белых облаков и слой неба. Чайные деревья посажены их собственными руками, и сад полон чая в обмен на их тяжелый труд». Простые тексты песни воссоздают картину, когда девушки поют, собирая чайные листья в чайном саду под голубым небом и белыми облаками. В песне меняется размер (2/4 на 3/4) и с изменениями метроритма у зрителя формируются кинетические ощущения, как будто девушки, собирающие чай, совершают волнообразные движения. На этот же эффект направлена фразировка, опирающаяся на своеобразное нанизывание мотивов в развитии мелодии (приложение 2, пример 9).

Лирическая сцена останавливает действие, но при этом *дуй гэ* «Сестры, собирающие чай...» вводит в подготовку первой кульминационной зоны — масштабной хоровой картины противостояния Лю Саньцзе и помещика Мо. Лю Саньцзе запекает песню «Пой, если хочешь петь» (心想唱歌就唱歌). Эта

народная песня Гуанси подхватывается А Нью, молодежью и затем всеми собравшимися. Сцена написана в сквозной трехчастной форме (А, В, С) и завершается хором односельчан. Впервые в песне высказывается позиция народа в словах о том, что народные песни отражают радость, гармонию и любовь народа *чжуан* к пению.

Эту песню сменяет комедийная зарисовка «Сегодня вижу, рис варит котелок» (今天看见饭煮锅). Лю Саньцзе поет сольный запев, тогда как крестьяне, разделенные на группы, перекликаются друг с другом.

Наемник Мо: «Кто не узнает мастера Мо?».

Хор крестьян: «Лю Саньцзе впервые видит Мо Хуайрени».

Лю Саньцзе: «Мир полон абсурда».

Помещик Мо Хуайрен: «Я запрещаю людям собирать чай и петь».

Драматическая кульминация в фильме нивелируется тем, что развитие переводится в игровую сферу. Следующую сцену фильма открывает песня Лю Саньцзе «Пойте, когда ваше сердце желает» («Лю Лю Луо»). Лю Лю Луо (柳柳罗) — припевное слово. В тексте народной песни, помимо слов, непосредственно выражающих содержание песни, для создания соответствия стихового и музыкального размера используются асемантические слова, что в большинстве случаев подчеркивает архаическое, обрядовое происхождение песни. Первоначально слова песни были связаны с военными событиями, а впоследствии ее содержание обогатилось любовно-лирическими мотивами «Лю Лю Ло»¹⁸⁰.

¹⁸⁰ «Лю Лю Ло» — это слова, используемые в *чжуанских* народных песнях в южном Гуанси. С древних времен они также употребляются в *чжуанских* горных песнях в окрестностях Наньнина и Хэнсяня. Ли Линь упоминает, что, будучи студентом, Го Гуанфанг собрал и записал оригинальные народные песни, известные как «Лю Лю Ло» в районах Хэнсянь и Гуйнань в Гуанси. В 1958 году Го Гуанфанг впервые написал песню под названием «Дуй гэ у костра». Позже, в процессе создания музыки для первой программы *чжуанской* традиционной оперы *чай дяо* «Лю Саньцзе», Го усовершенствовал мелодию «Дуй гэ у костра» и адаптировал ее, превратив в хорошо известную «Лю

На экране воссоздается картина, когда юноши проявляют инициативу, чтобы начать состязаться в пении с девушками, работая в горах. Песня «Лю Лю Ло» открывает новую хоровую зарисовку, в которой Лю Саньцзе и А Нью поддерживают ансамбли, поющих *дуй ээ*. Как считает Тянь Цзюнь, согласно теории генезиса искусства и литературы, песня «Пойте, когда ваше сердце желает» («Лю Лю Ло») полностью соответствует «генезису пьесы», связанной, прежде всего, с отражением различных форм народного искусства Гуанси. «Только в игре можно объединить чувственные и рациональные порывы и восстановить свободу. Эта песня — воплощение самобытного литературного искусства народа *чжуан*, которое развивается с древних времен до наших дней, сочетая искусство *горной песни* с трудом и игрой, находя в *горной песне* умиротворение и свободу», — пишет китайский исследователь¹⁸¹. Военные архаические истоки песни сохраняются в особом значении интервала кварты, который, с одной стороны, звучит как знак-сигнал призыва, с другой стороны, нивелируется проходящими звуками в мотиве (приложение 2, пример 10).

В поэтическом тексте также наблюдается родство военного и лирического мотивов. С одной стороны, мужчины призывают к бою, с другой стороны, этот призыв вуалируется упоминанием уток-мандаринок, которые являются символом любви и благополучия в Китае.

Следующая песня Лю Саньцзе «У всех гора, у всех вода» (众人水来众人山). Девушка запекает, и крестьяне ей вторят. Помещик Мо и его слуга наблюдают, как песни Лю Саньцзе влияют на общественное мнение. Жители села обвиняют Мо в притеснении людей и говорят о свободе самовыражения в

Лю Ло». Подробнее см.: Ли Линь. 彩调剧《刘三姐》音乐考源: 音乐硕士论文 (Музыкальное происхождение цай дяо постановки «Лю Саньцзе»: диссертация магистра музыки) / 李林; 中国艺术研究院 (Китайская академия искусств). Ханчжоу, 2010. С. 94.

¹⁸¹ Тянь Цзюнь. Указ. соч. С. 38.

песне. В это время Лю Саньцзе встречает своего брата, а Мо Хуайрень и его слуга обсуждают, что предпринять, чтобы остаться на высоте в назревающем конфликте. Брат советует Лю Саньцзе не петь. В качестве ответа звучит ее новое сольное исполнение народной песни Гуанси «Если ты не поёшь народные песни, тебе грустно» (山歌不唱忧愁多).

Следующая массовая сцена начинается с *дуй гэ* «Твоей песни не так много, как у меня». Это еще один классический песенный диалог в фильме, во время исполнения которого начинается кульминационная зона: богач Мо приглашает троих Сюцай вступить в песенное соревнование и спеть с Лю Саньцзе, чтобы помешать ей подстрекать народ к восстанию, и заключает пари.

Эта сцена *дуй гэ* — одно из самых масштабных песенных действий в фильме. Ее условно можно разделить на семь разделов. Музыкальная обработка этих семи фрагментов такая же, как и в *дуй гэ* Лю Саньцзе и А Нью, только с небольшими сбивками метроритма и изменениями темпа, чтобы высмеять в музыке невежество и высокомерие помещика и троих Сюцай (приложение 2, пример 11).

На помощь Лю Саньцзе приходит Чжоу Мэй — одна из девушек, собирающих чай. Она, обращаясь к Сюцай, поет песню «Богач пригласил тебя стать рабом (财主请来当奴才), вступая в соревнование вместо Лю Саньцзе. Сюцай дает новую реплику: «Советую не входить в мир святых» (劝你莫进圣人门), в которой он дразнит Чжоу Мэй и Лю Саньцзе. Девушки поют песню «Богатые едят только белый рис¹⁸²» (富人只会吃白米), подтрунивая над Сюцай, который не знает, как обрабатывать землю. Лю Саньцзе полностью победила Сюцай, поскольку у них не осталось, что сказать ей в ответ. Девушка поет народную песню Гуанси «Вот река с чистой водой» (这里是条清水河).

¹⁸² Белый рис относится к очищенным зернам, тогда как бедняки ели грубые, неочищенные зерна.

Все смеются над Сюцай за то, что они не могут спеть *дуй гэ* («Лю Лю Ло») и Мо Хуайрен в сердцах бросает книгу Сюцай в реку и, сам не удержавшись, падает в воду. Хор крестьян обобщает случившееся: «Сердце богача лучше змеиного яда» (财主心肠比蛇毒).

Развитие фильма переключается благодаря *дуй гэ* Лю Саньцзе и Чжоу Мэй «Две сестры, как челнок за челноком» (姐妹二人梭对梭). Своей неторопливой распевностью песня девушек снимает напряжение предшествующей кульминационной сцены и переводит развитие сюжета в камерный план.

Лю Саньцзе исполняет песню «Цветочная игла и нитка» (花针引线线穿针), вышивая на маленьком тряпичном мяче картинку, называемую «Признаки любви», на которой изображается дерево, опутанное виноградной лозой (藤缠树). У брата девушки Лю Эра есть подозрение, что Мо не остановится, и будет мстить Лю Саньцзе. Он поет народную песню Гуанси «У богатого человека есть железные счеты» (财主有把铁算盘) и предлагает Лю Саньцзе уехать вместе с ним. Сестра не соглашается. Они вместе с Чжоу Мэй отправляются по склону горы в лес рубить дрова и собирать хворост. Девушки перекликаются, исполняя *дуй гэ* «Отрубите голову тигру» (砍来虎头垫柱脚). В это время слуги Мо Хуайрена похищают Лю Саньцзе, но она успевает бросить мешочек с вышивкой, как знак для А Нью. Ее привозят в дом помещика.

Как реакция девушки на событие звучит ее песня «Изначально это была пасть Тигра» (这里原是老虎口), показывая психологическое состояние и решимость бороться за свою свободу. Девушка спорит с Мо Хуайреном, который в бешенстве уходит из комнаты. Лю Саньцзе, рассматривая пейзаж, открывающийся из окна, поёт песню «Видя зелёные холмы, трудно выбраться из клетки» (眼望青山难出笼). Слыша её голос, к дому помещика подплывает на

лодке А Ню, который с друзьями и односельчанами начал её поиски.

Начинается дуэтная сцена, в которой А Ню и Лю Саньцзе обсуждают план побега и договариваются об условном сигнале «Просто брось золотой крючок в воду» (才把金钩丢下水). В это время группа друзей А Ню на лодках подплывает к воротам дома Мо Хуайрена и обличает его в том, что он преследует Лю Саньцзе. Чжоу Мэй поет песню «В хорошие корзины никогда не загружают золу» (好篮从来不装灰), в метафорической форме выражая отношение помещика к смелой девушке. В это время в задней половине дома Лю Саньцзе поёт песню «Маленькая лодка легкая и простая» (一只小船轻悠悠), надеясь на скорейшее освобождение.

Чжоу Мэй отвлекает внимание, исполняя песню «Нож разрезает корень лотоса» (刀切莲藕丝不断), в это время Лю Саньцзе спускается в лодку к А Ню, и они уплывают от погони. *Дуй гэ* Лю Саньцзе и А Ню включает две части. Первая — это лирический дуэт «Где в мире можно увидеть деревья, обвитые лианами» (приложение 2, пример 12) — один из самых знаковых в фильме «Лю Саньцзе», раскрывающий чувства влюбленных, а также завершающий развитие главной любовной линии, приходящейся на конец фильма.

В основе *дуй гэ* лежит оригинальная народная мелодия «Песня горы Ишань» (宜山山歌) региона Лючжоу в Гуанси. Ее первые фразы, согласно наблюдениям Ли Линь, «Каждый год середина осени — праздник песни» являются непосредственными предшественниками исходных мотивов песни «Где в мире можно увидеть деревья, обвитые лианами» (приложение 2, пример 13). Ли Линь отмечает, что если сравнивать мелодии двух песен, то первые три такта почти одинаковы, за исключением украшения в первом такте в обработке Лэй Чжэньбана. Украшения делают мелодию более легкой и более

соответствующей влюбленному девичьему состоянию Лю Саньцзе¹⁸³.

Лодка юноши и девушки причаливает к земле, на которой стоит могучее дерево, обвитое лианами. А Ню возвращает вышитый и потерянный в лесу мяч Лю Саньцзе, однако девушка стоит в замешательстве. Она поет: «В горах я вижу только лианы, обвивающие деревья, в мире я не вижу деревьев, обвитых лианами. Если лоза не обвилась вокруг дерева, весна пройдет напрасно. Если лоза не обвилась вокруг дерева, весна будет потрачена впустую. Если вы не поднимаете вышитый мяч, то оставляете свои руки пустыми, чтобы поднять горе».

Слова песни звучат как вопрос-упрек, но они полны любви. Именно поэтому режиссер фильма включает в развитие *дуй гэ* припев из мелодии народной песни «Моему дорогому другу», «...кто из них умрет в девяносто чень лет, будет ждать три года на мосту Найхе». Этот припев используется позже, подчёркивая красоту и величие чувства любви в конце фильма. Согласно размышлениям Тянь Цзюнь, «...зрители больше не будут следить за “классовой борьбой” между бедняками и помещиками, а вместо этого погрузятся в красоту возвышенного чувства»¹⁸⁴.

Представляется, что именно опора музыки фильма на фольклор — богатство и разнообразие народных песен, бытовавших в регионе долгое время, обеспечила столь прочный и повсеместный успех фильму. Кроме того, по мнению Вэй Цзюньцюань, синтез природных пейзажей, характерных этнических костюмов, своеобразной архитектуры, интересного этнического языка и воссоздание уникальных этнических ритуалов в фильме формирует особое эстетическое пространство для зрителей. «С помощью сочетания

¹⁸³Ли Лин. Обзор ситуации создания музыки в первой программе пьесы *чай дяо* «Лю Саньцзе» / Лин Ли, Я Мо // Южные литературные круги. 2017. № 3. С. 172.

¹⁸⁴Тянь Цзюнь. Указ. соч. С. 37.

различных фольклорных элементов отдельных этнических групп региона, в целом, соединяющихся с эмоциями героев, фильм отвечает ожиданиям зрителей, представляя чистое выражение эмоций и возвращение к идиллии среди шума реальности»¹⁸⁵.

Киноверсия *чжуанской* традиционной оперы «Лю Саньцзе» 1978 года — это красочный художественно-сценический фильм продолжительностью 125 минут, в котором 60 песен. По сравнению с *цай дяо* в кинокартине музыка как кинематографический элемент используется максимально. От первой постановки традиционной *чжуанской* оперы *цай дяо* «Лю Саньцзе» в 1959 году до ее воплощения в музыкальном фильме, образ главной героини все больше выдвигается на первый план, и создание ее характера становится, по мнению Хуан Пэя, основным направлением в жизни пьесы¹⁸⁶. В фильме «Лю Саньцзе» музыкальные элементы уже не просто используются для передачи обстановки и создания настроения, а являются главной движущей силой в развитии сюжета и необходимым условием для формирования образов персонажей.

В музыке фильма множество интонационных связей с *цай дяо*. В нем сохраняется закреплённость за положительными персонажами народного мелоса и интонирования, тогда как отрицательные персонажи — помещик Мо, чиновники, слуги дома Мо характеризуются либо декламацией, либо инструментальным фоном.

В *цай дяо* за главной героиней сохраняется ее ведущая лейттема — народная песня «Зелёный гранат» (石榴青), в фильме — это тема «Где в мире

¹⁸⁵ Вэй Цзюньцюань. 电影民俗学视域下刘三姐题材影视作品民俗元素运用研究：艺术硕士论文 (Исследование использования фольклорных элементов в кино- и телепроизведениях на тему Лю Саньцзе под углом зрения кинофольклора: диссертация магистра искусства) / 韦俊全; 辽宁大学 (Ляонинский университет). Шэньян, 2022. С. 33.

¹⁸⁶ Хуан Пэй. 歌舞剧《刘三姐》研究：音乐硕士论文 (Исследование песенно-танцевальной драмы «Лю Саньцзе»: диссертация магистра музыки) / 黄培; 中央音乐学院 (Центральная консерватория музыки). Пекин, 2012. С. 11.

можно увидеть деревья, обвитые лианами» (世上哪见树缠藤). Интонации песни сопровождают Лю Саньцзе во время соревнований с Мастерами пения, меняются только слова, «цветочная мелодия» с характерными чертами пентатоники остаётся прежней. В фильме, в сравнении с оперой, значительно усилена любовно-лирическая линия. Интонации темы «Где в мире можно увидеть деревья, обвитые лианами» использованы в тихой кульминации перед сценой похищения Лю Саньцзе слугами Мо, когда они с Чжоу Мэй собирают хворост в горах. Также тема песни иллюстрирует счастливый финал киноленты, когда А Ню и Лю Саньцзе находят прибежище на острове, в центре которого располагается крепкое раскидистое дерево, обвитое виноградом.

В фильме для характеристики массовых сцен и жителей из рыбацкого посёлка, девушек, идущих на чайную гору, используются традиционные формы исполнения *дуй гэ*. Например, в сцене сбора чая девушек характеризует хор, исполняющий одноголосную мелодию, которая чередуется с инструментальным наигрышем. Появляются парни во главе с А Ню и затевают песенный диалог с девушками: каждый парень пропевает по одной фразе, и они все вместе хором завершают высказывание. Девушки отвечают хором, повторяя последнюю фразу мелодии парней. Постепенно темп диалога убыстряется. Интонационное родство между мелодическими фразами парней и девушек показывает, что диалог разворачивается в шуточной манере, и обе ансамблевые группы взаимодействуют на одной общей интонационной основе. Эта сцена готовит следующую первую кульминационную сцену приезда Мо и чиновников, которые решили запретить людям петь.

Диалог разворачивается между чиновниками и поющей Лю Саньцзе. Примечательно, что весь фильм ее вокальная характеристика не выходит за

рамки одного из ведущих амплуа пекинской оперы «Дань»¹⁸⁷. Все сольные фрагменты Лю Саньцзе выдержаны в одной манере. Лю Саньцзе отстаивает в диалоге возможность народа высказывать в песнях свое мнение. В этой сцене, так же как и в других сольных высказываниях Лю Саньцзе, ее поддерживает наигрыш эрху. Кроме того, хор народа дублирует окончания ее фраз. Чем больше пытаются воздействовать на девушку чиновники, тем более ее высказывания становятся кантиленнее и медленнее. Однако постепенно ответы Лю Саньцзе приобретают жанровую основу и ритм марша, который подхватывает хор.

Эта первая кульминационная сцена подготавливает вторую — песенное соревнование Лю Саньцзе с Сюцай, которые приплывают вместе с Мо на двух больших лодках по реке к рыбацкой деревне. Две ансамблевые группы отграничены друг от друга водной гладью реки. Ансамбль повторяет структуру дуэта парней и девушек: каждый Сюцай пропевает друг за другом по одной фразе, и хором они поют окончание всего вокального высказывания. Лю Саньцзе поет им в ответ. В основе мелодии — лейттема «Где в мире можно увидеть деревья, обвитые лианами», но слова меняются. В процессе развития *дуй гэ* сохраняется тембровая драматургия. Если Лю Саньцзе характеризует вокальное высказывание, то для негативных образов Сюцай используется поддержка инструментального сопровождения (инструментальный ансамбль дублирует последние фразы); в сольных репликах Лю Саньцзе поддерживает хор рыбаков. Так тембровая драматургия и форма исполнения (вокальное / инструментальное) подчеркивают противопоставление «живое» / «неживое» (в

¹⁸⁷ Дао Мадань — молодая женщина или женщина-воин среднего возраста, для ее вокального исполнения используется техника «искусственной гортани», усиливающая металлический оттенок в звучании голоса. Подробнее: Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй : Пекинская опера : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Будаева Туяна Баторовна; [Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского]. Москва, 2011. С. 13.

значении — косное, отжившее). Постепенно Сюцай начинают обращаться к книгам и поют фразы по ним; Лю всегда отвечает самостоятельно, подтрунивая над ними. Над Сюцай смеется народ, и вскоре уже вместо Лю Саньцзе на реплики чиновников начинает отвечать ее подруга. Тем самым в смене солиста возникают новые комбинации смысла: «естественное» / «надуманное»; «мастер» / «ученик, подмастерье»; а при поддержке Лю Саньцзе хором рыбаков возникает противопоставление «народ» / «чиновники». В итоге Сюцай роняет книгу в воду. Над ним смеются. Мо понимает, что спор проигран, и пытается сам вмешаться, но оступает и падает в воду. Соревнование выигрывает Лю Саньцзе.

Эта сцена фильма решена при помощи комических несоответствий¹⁸⁸, которые работают сразу на двух уровнях: контекстуальном и перцепционном. Зритель по мере развития сцены видит, как меняется ее контекст, и чувствует несоответствие образа ученых Сюцай и простой девушки, которая оказывается остроумнее, мудрее, практичнее в исполнении песен. Новые комбинации смысла рождаются при контрастном сопоставлении: Лю Саньцзе — три Сюцай; Лю Саньцзе — Сюцай с книгой; Лю Саньцзе/хор рыбаков — три Сюцай/Мо; подруга Лю Саньцзе — поверженный Сюцай и Мо. Таким образом, ситуация несоответствий дублируется в нескольких комбинациях, усиливая музыкальный комический эффект сцены песенного соревнования.

В финальной сцене освобождения Лю Саньцзе из дома Мо задействован хор рыбаков. Люди приходят с палками и требуют выпустить девушку, и А Ню, который помогает девушке бежать. Лирический дуэт завершает музыкальный фильм.

¹⁸⁸ Гитис М.И. Структурные особенности звукового решения фильмов в жанре кинокомедии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Гитис Мария Ильинична; [Место защиты: С.-Петербург. гуманит. ун-т профсоюзов]. Санкт-Петербург, 2013. С. 15-16.

Преемственные связи традиционной *чжуанской* оперы *цай дяо* и музыкального фильма «Лю Саньцзе: третья сестра Лю» усматривается в нескольких моментах:

- 1) адаптации сценария одноименной традиционной *чжуанской* оперы *цай дяо* творческой группой фильма «Лю Саньцзе»;
- 2) сохранении интонационной основы народных песен и инструментальных наигрышей из оперы в фильме;
- 3) воссоздании фольклорных форм интонирования (*дуй ээ, ээ вэй*) в ансамблевых и хоровых сценах.

Что касается различий между оперой и фильмом, то они раскрываются в толковании образа Лю Саньцзе. В фильме:

- 1) развита лирическая линия;
- 2) усилено красочное начало через экспозицию пейзажных сцен и использование декораций;
- 3) акцентирована эмоциональная составляющая через поэтические образы песен фильма, более искренние и трогательные, что мало присуще традиционной *чжуанской* опере.

Использование народных песен в фильме «Лю Саньцзе: третья сестра Лю» создает дискретную рассредоточенную сюжетно-визуальную музыкальную форму (термин Т. Ф. Шак)¹⁸⁹. В ней песня выступает в качестве знака-смысла, конкретизирующего содержание фильма на разных масштабных уровнях композиции — от передачи эмоционального состояния персонажа (песня Лю Саньцзе «Большое спасибо!») до кульминации (сцена спора Лю Саньцзе с Сюцай) и показа инвариантных, архетипических мотивов сюжета (например, мотив любви Лю Саньцзе и А Нью). При этом меняются формы исполнения —

¹⁸⁹ Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Шак Татьяна Федоровна; [Место защиты: Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова]. Ростов-на-Дону, 2010. С. 289.

соло, дуэтом, *дуй гэ* в разных комбинациях соло, ансамбля и хора, но остаётся ведущая функция народной песни – *углубление смысла визуального ряда*, имманентно разворачивающегося на разных структурных уровнях композиции.

Музыка выполняет простейшие иллюстративно-изобразительные функции, представленные показом масштабных пейзажных сцен реки Ли. С одной стороны, она актуализирует рефлексивные функции (см. подробнее типологию¹⁹⁰) сознания и психики, помогая зрителю отстраниться и осмыслить собственную жизнь. Народная песня в фильме выражает внутреннее эмоциональное состояние героев, выполняя чувственно-изоморфные функции. Музыкальный ряд также помогает показать внешние игровые, комедийные сцены фильма, используя принцип комического несоответствия в различных комбинациях; выполняет эстетические функции, формируя собственный неповторимый художественный мир фильма. Также она выполняет феноменологическую функцию, заставляя зрителя воспринимать музыкальную атмосферу фильма как самостоятельный уникальный объект искусства.

Значительная роль музыки на макро- и микроуровнях композиции, особая тембровая драматургия позволяет говорить о том, что музыка выполняет и контекстно-символические функции (термин Т. С. Сергеевой¹⁹¹), заставляя зрителя создавать сеть интертекстуальных связей, задействуя не только чувственный опыт, но и представления об истории, традициях, искусстве и культуре страны, актуализируя, в том числе и сферы бессознательного. В таком контексте вполне закономерно российский этномузыковед А. Г. Алябьева

¹⁹⁰ Михеева Ю. В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе: на материале игровых фильмов 1950-х–2010-х гг.: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Михеева Юлия Всеволодовна; [Место защиты: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова]. Москва, 2016. С. 21–22.

¹⁹¹ Сергеева Т.С. Специфика аудиовизуальных решений в авторском кинематографе стран Дальнего Востока: к постановке проблемы // Музыка в пространстве медиакультуры: сб. ст. по материалам Четвертой Междунар. науч.-практ. конференции 17 апреля 2017 года. Краснодар: Изд-во КГИК, 2017. С. 14.

рассматривает развитие традиционного музыкального инструментария в культуре Юго-Восточной Азии в контексте мифопоэтической картины мира ее носителей¹⁹², а С. И. Ключко применяет антропоцентрический подход, значительно расширяющий современный аналитический инструментарий. Осмысление взаимосвязи «человек – музыкальный инструмент – композиция» в психологическом ключе открывает далекие перспективы в изучении различных явлений музыкальной культуры мира, помогая «...исследовать и сравнивать музыкальные феномены далеко отстоящих друг от друга в хронологическом и географическом смысле культур»¹⁹³.

Еще в большей степени углубляет понимание образа Лю Саньцзе китайский режиссер Чжан Имоу в этно-шоу «Впечатление о Лю Саньцзе» при помощи синтеза искусств. Над созданием этно-шоу «Впечатление о Лю Саньцзе»¹⁹⁴ работало творческое объединение: главный режиссёр и постановщик — Чжан Имоу (张艺谋), директор — Ван Чаоге (王潮歌), сценография и визуальные эффекты — Фань Юэ (樊跃), сценарий — Мэй Шуайюань (梅帅元) (см. подробнее о них, приложение 3).

¹⁹² Алябьева А. Г. Традиционный музыкальный инструмент в культуре Юго-Восточной Азии / А. Г. Алябьева. М.: Согласие, 2019. С. 3.

¹⁹³ Цит. по изданию: Ключко С. И. Изучение традиционной музыкальной письменности Китая и Кореи в Дальневосточном государственном институте искусств / С. И. Ключко // Российское дальневосточное искусство и мир. Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2022. С. 276.

¹⁹⁴ Материалы данного параграфа представлены в совместных публикациях: Сюн Инвэнь. Психогеография и диалог «Восток – Запад» в современном композиторском творчестве / Инвэнь Сюн, Бинь Ли, С. А. Мозгот // Современные аспекты диалога литературы, музыки, изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре. Краснодар, 30 октября 2020 года / Краснодарский государственный институт культуры. Краснодар, 2020. С. 212–219; Сюн Инвэнь. Синтез искусств как ведущая парадигма развития современной музыки в Китае / Инвэнь Сюн, Бинь Ли, С.А. Мозгот // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2022. № 1. С. 31–45; Сюн Инвэнь. Аудиовизуальный синтез – основа развития современного музыкального искусства в Китае / Инвэнь Сюн, Бинь Ли // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 27: по материалам VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VIII». 16 ноября 2021 года / Редактор-составитель А. И. Демченко. Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова. Саратов, 2022. С. 251–257.

Ван Чаоге, Чжан Имоу и Фань Юэ совместно разработали проект этно-шоу и стали самым известным творческим объединением в индустрии «впечатлений». «Впечатления» — это серия масштабных пейзажных представлений, сделанных на локальном географическом и этническом материале. Они поставили «Впечатление о Лю Саньцзе», «Впечатление о Лицзян», «Впечатление о Западном озере», «Впечатление об острове Хайнань», «Впечатление от Дахунпао», «Впечатление о Путо», «Впечатление о Пиньяо» и другие. Благодаря им была найдена модель культурной и творческой индустрии, которая заметно активизировала экономическую, социальную и туристическую активность в отдельных районах Китая, привлекая внимание средств массовой информации, представителей мира искусства и элитные коммерческие бренды. Эти представления оказались своеобразным «магнитом» для туристов, поскольку показывают редкий этнографический материал и знакомят с историей отдельных регионов страны. Этно-шоу существенным образом повлияло на экономику региона, так как его постоянная презентация создала множество рабочих мест, что послужило существенной прибылью и расцвету культуры и творчества¹⁹⁵.

Сам Чжан Имоу отмечал: «Впервые в мире рыбаки выступают в роли актеров в масштабных ландшафтах представления. Мы не хотим превращать этно-шоу в традиционный фольклорный, песенный и танцевальный спектакль для туристов, но хотим сохранить чувство как ведущую эстетическую концепцию традиционной китайской живописи, нарисованной от руки в белом пространстве, что в природном масштабе создает совершенно новое визуальное впечатление»¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Цзоу Цзянь. 从《印象·刘三姐》谈大众音乐与新兴文化产业发展的新思维 (Начиная с «Впечатление о Лю Саньцзе» о новом мышлении в массовой музыке и развитии новых культурных индустрий) / 邹坚 // 中国音乐 (Китайская музыка). 2009 年, 第 4 期. С. 235.

¹⁹⁶ Цит. по: Чжао Вэй. 《印象·刘三姐》的审美历史逻辑与文化语境分析: 文学硕士论文 (Логика

«Впечатление о Лю Саньцзе» является такой же достопримечательностью в Гуанси, как Красные скалы в Америке или горы в Швейцарии. «Впечатление о Лю Саньцзе» — один из редких спектаклей в мире, существующий на постоянной основе в декорациях реального пейзажа. Постановка, устраиваемая на берегу реки Лицзян в районе Ян Шо, оформлена с таким же размахом, как и «Поющий базар Лю Саньцзе», который является самым популярным фольклорным фестивалем в автономном районе Гуанси на юго-западе Китая. Атмосфера спектакля, слитая с природой, вбирает в себя двенадцать горных вершин, «покоящихся» вдалеке и рядом в живописном беспорядке. Платформа, где разворачивается действие – водная гладь реки Лицзян (в просторечии «Ли»), которая составляет два километра в длину и пятьсот метров в ширину. Тщательно продуманный сценический дизайн, звуковые эффекты, красочные костюмы, выступления тысячи танцоров и певцов визуально воздействуют на публику, оставляя в памяти самые незабываемые впечатления.

Вся музыка в крупномасштабном пейзажном представлении «Впечатление о Лю Саньцзе» была создана Пекинской компанией по развитию культуры звукового поля Тяньчан (“Beijing Tianchang Sound Field Culture Development Co”), а композитор Лю Тун выступил в роли музыкального руководителя всего спектакля. В планировании и создании музыки принимали участие известные сегодня рок-музыканты Доу Вэй, Чэн Чи, Мэн Кэ, а также китайский композитор Су Конг, получивший премию «Оскар» за оригинальную музыку к кинофильму «Последний император». Авторы слов — современный китайский поэт Ни Нан, хорошо разбирающийся в особенностях создания стихов в западном оперном стиле, а также Ши Юн, удачно адаптирующий

эстетической истории и анализ культурного контекста «Впечатление о Лю Саньцзе»: диссертация магистра литературы) / 赵伟; 广西民族大学 (Гуансийский университет национальностей). Наньнин, 2008. С. 3.

китайские тексты под стилистику европейской и американской современной поп-музыки¹⁹⁷.

Певцы, которые были приглашены петь в этно-шоу, почти все имеют международный статус. Например, Ци Цинь и Ци Ю являются известными певцами, которые хорошо владеют английским и китайским языками. Пение Ци Ю критики характеризуют как имеющее очень «напряженный» стиль, сочетающий многие противоречивые факторы, но вместе представленные уравновешенно и гармонично. Певица может петь как в восточном этническом стиле, так и с применением авангардных техник. Лю Хуан — известный отечественный певец, обладающий великолепным высоким голосом (тенор), владеющий иностранными языками. Он работает в оперных театрах Франции, Италии, Германии, США, Великобритании и в других странах. Всемирно известная певица (меццо-сопрано) Лян Нин, тенор — Чжао Дэнфэн, обладающий великолепной техникой бельканто и выступавший в качестве судьи на различных отечественных и зарубежных музыкальных конкурсах, имеет серьезный опыт исполнения зарубежных произведений на иностранном языке. Кроме них, в этно-шоу принимает участие «Ариран» (“Agirang”) — международная музыкальная поп-группа, исполняющая хип-хоп, рэп, рок, двигаясь в направлении интернационализации китайской популярной музыки¹⁹⁸.

Чжан Имоу очень любит музыку из этно-шоу «Впечатление о Лю Саньцзе». Он сказал: «Первоначально я думал, что эту музыку можно сделать ещё красивее, но она полностью превзошла мои первоначальные ожидания. Это было не только прекрасно, но и сделано с большим воображением, поскольку в ней сохранены не только вещи из прошлого, с которыми люди знакомы, но

¹⁹⁷ Цзоу Цзянь. Указ. соч. С. 236.

¹⁹⁸ Мо Линьху. 从《刘三姐》到《印象·刘三姐》——一个现代大众文化文本分析 (От «Лю Саньцзе» до «Впечатление о Лю Саньцзе»: текстологический анализ современной массовой культуры) / 莫林虎 // 集美大学学报(哲学社会科学版) (Журнал Цзимэйского университета / издание по философии и общественным наукам/). 2005年. 第3期. С. 87.

также и те явления, которые соответствуют ожиданиям и представлениям людей в нынешнюю эпоху»¹⁹⁹. Также режиссер отметил, что «...музыка в этно-шоу — это, скорее, не музыка, а звукопись пейзажа». «Лю Саньцзе» — красивая легенда, которая прекраснее пейзажа и затрагивает сердца сотни миллионов людей, обретая новую жизнь в новой музыке»²⁰⁰.

Характерной особенностью этно-шоу является сохранение традиций музыкального фильма «Лю Саньцзе», отдельные сцены которого демонстрируются на экране, открывая и закрывая шоу. В то же время погружение зрителя в пространственную среду бытования легенды о Лю Саньцзе (действие проходит на берегу реки Лицзян) существенно воздействует на восприятие. Зрительские места расположены на одном берегу, а действие шоу разворачивается на воде, другом берегу и непосредственно перед зрителями. Чжан Имоу усиливает импрессионистические черты в представлении, окрашивая каждую сцену сюжета в разные цвета. После Введения, под названием «Легенда о ландшафтах» следуют пять основных частей, экспонирующихся при помощи прожекторов, каждая в своей цветовой гамме: 1) «Красное впечатление. Дуй гэ»; 2) «Зеленое впечатление. Дом»; 3) «Золотое впечатление. Рыболовный огонь»; 4) «Голубое впечатление. Любовная песня»; 5) «Серебряное впечатление. Фестиваль», «Финал. Пение небесам и земле».

Пань Ци — председатель автономной области Гуанси, где чрезвычайно распространена и популярна легенда о Лю Саньцзе, отмечал, что сюжет «Лю Саньцзе» проверен временем и стал классикой и сущностью народной культуры Гуанси, с которой необходимо знакомить аудиторию разных культур и стран.

¹⁹⁹ Там же. С. 87.

²⁰⁰ Инь Хуапин. 神工鬼斧夜醉漓江 — 《印象·刘三姐》引领演出革命 (Артефакт на ночной реке Лицзян: «Впечатление Лю Саньцзе» возглавляет революцию в перформансе) / 尹华平, 张燕 (Инь Хуапин, Чжан Янь) // 广西日报 (Новости Гуанси). 2003 年. 第 6 期. С. 2.

«Мы должны сознательно рассказывать аудитории историю “Лю Саньцзе” и показывать место ее бытования. Я предлагаю использовать образ “Лю Саньцзе” на протяжении всего спектакля. В спектакле не обязательно должен быть сюжет, как в кино, но здесь должны быть отражены две темы, а именно: труд и любовь, мечта и реальность. Почему фильм “Лю Саньцзе” до сих пор популярен и хорошо передает музыкальные традиции и культуру? Одна из причин, по моему мнению, заключается в музыке, которая в большинстве своем состоит из народных песен. Что касается этно-шоу, я думаю, что необходимо полностью использовать время и пространство. В течение 75 минут выступления нужно дать аудитории множество музыкальных и визуальных эффектов»²⁰¹.

В то же время Пань Ци выступил с критикой некоторых моментов представления. Действие этно-шоу разворачивается на берегу реки. Председатель подчеркнул, что появление рыбацких лодок происходит несколько механистично, в то время как повторение должно углублять красоту. Кроме этого, во время переходов между разделами представления свет на сцене гаснет, но музыка звучит. В этот момент зрителям также необходимо предоставлять что-то для просмотра. Во-вторых, необходимо углубить синтез между современным дизайном, использованием мультимедиа, музыки и новыми методами сценической постановки, которые не должны воздействовать на природу и нарушать естественный ландшафт окружающей среды²⁰².

«Впечатление о Лю Саньцзе» — это художественная презентация, не имеющая ничего общего с правдой. На подготовку сценария, общей композиции, постановку и дизайн света, создание музыкального сопровождения ушло три с половиной года. Этно-шоу — первая в мире совершенно новая концепция «пейзажного перформанса», объединяющая уникальный

²⁰¹ Цит. по изданию: Цзян Цзиньлу. 培育民族文化的经典 (Воспитание классиков национальной культуры) / 蒋锦璐 // 广西日报 (Новости Гуанси). 2004年. 第1期. С. 1–2.

²⁰²Цзоу Цзянь. Указ. соч. С. 235.

фольклорный материал, национальные костюмы, визуальные образы, характеризующие культуру этнических меньшинств Гуанси, природу ландшафта реки Лицзян и творчество современных китайских художников. Революция в перформансе в новом жанре связана с синтезом красоты реального пейзажа водного Гуйлиня и разных видов искусства.

Представление раскрывает легенду о Лю Саньцзе, певице из Гуанси, но не ограничивается историей одного человека. Авторы используют композицию и технику традиционной китайской живописи, где человек вписан в реальный пейзаж и сливается с окружающими «горами и водами»²⁰³. Шоу объединяет в себе уникальный ритм и рифму песен этнических меньшинств Гуйлиня, природные пейзажи, привычки жизни и работы рыбаков и сельских жителей. Все это создано с помощью визуальных эффектов и художественной аранжировки.

В спектакле в целом нет непрерывной сюжетной линии или точного перевода текстов. Вместо этого в качестве организующего начала используется образ Лю Саньцзе. С помощью знакомых народных песен и главного женского образа в шоу репрезентативно показаны обычаи и традиции таких этнических меньшинств, как *чжуан, яо, мяо, дун* и других этносов, проживающих на всём протяжении реки Лицзян.

Традиционный спектакль обычно разыгрывается в ограниченном пространстве театра, но в основе постановки этно-шоу выбран природный ландшафт как главная сцена. Вода реки Лицзян и горы Гуйлиня превращаются

²⁰³ *Шань-шуй* — традиционные китайские пейзажные композиции с изображением гор и воды, сакральных элементов, символизирующих мужское и женское начало — инь и ян. Жанр сложился в начале нашей эры, высочайший его расцвет пришелся на X–XIII века (художники Го Си, Ли Тан, Ма Юань). Подробнее см.: Чжан Цзи. 人美 歌美 景美——论电影《刘三姐》传统民族艺术的魅力 (Красота людей, красота песен, красота пейзажей: об очаровании традиционного национального искусства в фильме «Лю Саньцзе») / 张计 // 名作欣赏 (Признание шедевра). 2016年. 第33期. С. 167–169.

в сцену, давая людям объемное видение, позволяя полностью насладиться окружающим прекрасным пейзажем. Вырисовывающиеся горные вершины, отраженные в глади воды, туман и дождь, мягкий шепот бамбукового леса и блики лунного света включены в шоу, проводящееся во все сезоны года при любых погодных условиях. В действие входят различные картины природы: солнечный свет, дождь, туман; новые краски вносят весна, лето, осень и зима, создавая бесконечное волшебное очарование спектакля и делая каждое выступление новым²⁰⁴.

Большинство песен, исполняемых хорами или отдельными ансамблями, основаны на трудовых припевках с аккомпанементом *гучжэн*, арфы, а также традиционных ударных инструментов. В основе песен простые, лапидарные подпевки, поддерживаемые ансамблем ударных в свободном ритме. В то же время в шоу много кантиленных мелодий, иллюстрирующих лирическую линию Лю Саныцзе и А Нью, считающуюся неперенным атрибутом этно-шоу «Впечатление о Лю Саныцзе».

Представление открывается шествием мужчин национальности *чжуан*, девушек национальности *яо* и национальности *донг* в национальных костюмах. Они приветствовали зрителей шоу, говоря в унисон: «У меня в доме нет хорошего чая и риса, а есть только горные песни для моих родственников и друзей!». На жидкокристаллическом экране, установленном близко к воде, воспроизводятся кадры начала фильма «Лю Саныцзе: третья сестра Лю». Девушка в них поет песню «Горная песня, как вода весенней реки» и медленно плывет на плоту по реке. Актеры в национальных костюмах на берегу держат факелы, объединяя все больше и больше огней на реке, лодки собираются вместе. В качестве аккомпанемента к соло Лю Саныцзе звучит хор

²⁰⁴ Инь Хуапин. Указ. соч. С. 2.

представителей различных этнических меньшинств. Далее жители деревни стоят у реки и поют *дуй гэ* «Цветы на вершине горы».

Первый раздел «Красное впечатление. *Дуй гэ*» (红色印象。对歌). В нем исполнение народных песен объединено с показом сцен из жизни рыбаков. Десятки красных лент, символизирующих рыболовные сети, пересекают поверхность реки. Под музыку, звучащую из динамиков с разных сторон, сотни рыбаков, плывущих на бамбуковых плотках, держат в руках концы красных лент так, чтобы «красная сетка» двигалась вверх и вниз по поверхности реки. В это же время сотни певцов различных этнических групп с факелами по обе стороны реки Лицзян исполняют современное переложение песни «Горная песня, как вода весенней реки» с характерным ритмом популярных песен, но при этом в форме *дуй гэ* — одна группа начинает, а вторая повторяет фразу. Когда красный свет гаснет, группа девушек *донг* в этнических костюмах начинает петь песню «Виноградная лоза, обвивающая дерево» с включением элементов оригинального народного исполнения. Так готовится переход от ослепительно красного к следующему эпизоду.

Второй раздел «Зеленое впечатление. Дом» (绿色印象·家园). В этой сцене воссоздается обыденный уклад жизни местных жителей, вписанных в пространство жизни реки. Бамбуковые плоты, рыболовные сети, фермерский скот, велосипеды, которые обычно используются местными жителями, — все это присутствовало в данном эпизоде. В нежном и тихом зеленом свете, напоминающем предрассветную тень, пастушок в шляпе ведет буйвола; фермер, идет на работу; молодой человек, едет на велосипеде; рыбак, с бамбуковым шестом выплывает на плоту, чтобы забросить рыболовную сеть; деревенские женщины стирают. Все это создает пасторальную картину жизни местных жителей, разворачивающуюся в обрамлении интонаций песни «Цветы на вершине горы».

Третий раздел этно-шоу «Голубое впечатление. Любовная песня» (蓝色印象·情歌). Этот раздел — дань уважения мифологическому персонажу Чаньэ²⁰⁵ — фее Луны. На поверхности реки появляется яркая Луна. Ее образ символизирует красивая девушка, танцующая на полумесяце. В это время огромные белые бамбуковые модели деревянных построек на плотках плывут по водной глади, передавая яркую красоту Лунного дворца. Десятки длинноволосых девушек на берегу реки идут по длинной платформе, направленной к центру воды, воссоздавая картину купающихся девушек, входящих в воду, моделируя элементы свадебного обряда. В это время звучит песня Ци Юй и Ци Цинь со словами «Есть только виноградные лозы, обвивающие деревья в горах, в мире нет деревьев, обвивающих виноградные лозы, красивая девушка, наконец, выйдет замуж, и все превратится в песню о любви».

Четвертый раздел «Золотое впечатление. Рыболовный костер» (金色印象·渔火). Двести двадцать артистов изображают рыбаков из пяти окрестных деревень. Они передвигаются на лодках и на плотках с бамбуковыми шестами под золотыми огнями. На носу лодок висят масляные лампы, рыбаки под крики продолжают грести и бить веслами по воде. В золотом свете, символизирующем

²⁰⁵ «Чаньэ бежит на Луну» — популярная сказка древнего Китая. Легенда гласит, что после успеха Хоу И в стрельбе по солнцу (он помог сбить императору 9 солнц) Королева-мать дала для мужа Чаньэ — Хоу И пилюлю бессмертия. Ученик Хоу И увидел это и попытался отобрать волшебный эликсир. Чаньэ, чтобы эликсир не попал в чужие руки, в отчаянии выпила его. Ее тело стало легким, и она улетела в лунный дворец. Хоу И скучал по своей жене, и всякий раз, когда луна становилась полной, он выпекал круглые лепешки, которые любит есть Чаньэ, и смотрел на луну, вспоминая о ней. Подробнее см.: Лю Вэньцзюнь. 符号重构与文化认同:时代影像中的《刘三姐》民族文化符号研究——从《刘三姐》到《寻找刘三姐》/ (Реконструкция символа и культурная идентичность: исследование национального культурного символа «Лю Саньцзе» в образах времени — от «Лю Саньцзе» до «В поисках Лю Саньцзе») / 刘文军, 宋泉 (Лю Вэньцзюнь, Сун Цюань) // 湖北民族学院学报(哲学社会科学版) (Журнал Хубэйского института национальностей. Издание по философии и социальным наукам). 2017年. 第35期. С. 91.

рыболовный костер, бамбуковые плоты и лодки вместе создают классическую картину причудливой работы рыбаков на реке Лицзян.

Пятый раздел этно-шоу «Серебряное впечатление. Грандиозная церемония» (银色印象 • 盛典). Под звуки песен более двухсот девушек, одетых в серебряные костюмы, выходят издалека, собирая чай на холмах и выстраиваясь в фигуру длинного дракона. Специально обработанные серебряные костюмы-фонарики на их телах создают световые блики, которые то загораются, то гаснут. По мере того как девушки подходят все ближе и ближе, факелы по обе стороны реки начинают гореть почти одновременно, а рыбаки поднимают весла и приветствуют девушек, представляя сцену веселого народного праздника в честь Лю Саньцзе. Звучит народная песня «Каждый год Середина осени — праздник песни».

«Финал. Пение небесам и земле» (尾声 • 天地唱颂). В нем рыбацкие костры постепенно гаснут, и снова появляется Лю Саньцзе. Представление заканчивается ее исполнением народной песни «Моему дорогому другу / Большое спасибо!».

Заимствуя музыкальный ряд и отдельные сцены из фильма «Лю Саньцзе: третья сестра Лю» Чжан Имоу кардинально меняет средства выразительности этно-шоу:

- 1) стиль пения в манере *пекинской оперы* (типичный для исполнения традиционной *чжуанской оперы*) частично заменен на технику бельканто;
- 2) вербальная составляющая песен этно-шоу объединяет древнюю и современную китайскую поэзию;
- 3) большинство народных мелодий из фильма «Лю Саньцзе» подверглись обработке в стиле хип-хоп, рэп и других направлений популярной музыки;

4) полиязычие²⁰⁶ – пение на китайском языке в спектакле чередуется с пением на английском, а отдельные фрагменты (песни «Когда бабочка любит цветок», «Большое спасибо») исполняются на двух языках — китайском и английском, что становится характерной приметой в театральном искусстве современного Китая;

5) песни из популярного в Гуанси действия используются не только в спектаклях «Впечатления о Лю Саньцзе», но доступны и на CD/VCD дисках для широкой публики.

Этно-шоу Чжан Имоу «Впечатление о Лю Саньцзе» демонстрирует трансформацию многих театральных приемов, благодаря полижанровому синтезу, вбирающему в себя элементы традиционной народной драмы/оперы, музыкального фильма, пейзажного перформанса, лэнд-арта, импрессионистской живописи и светотеневой техники древнего китайского изобразительного искусства. Тем самым утверждается способность сюжета «перевоплощаться» и жить в разных стилях искусства и, в частности, стиля постмодерн. Признаки постмодерна подробно описаны Чжу Линьцзи: смешение легендарного сюжета и современных форм его репрезентации; смешение пространств и времен (это не повествование, а презентация символов, отсылающих к знакомым понятиям и явлениям и скрытым отношениям между нами); полиязычие (китайский, английский); синтез вокальных стилей исполнения: бельканто, рэп, хип-хоп, рок, народные песни, что репрезентирует новые формы существования легенды²⁰⁷. Обозначенные признаки этно-шоу «Впечатление о Лю Саньцзе» как жанра соответствуют общим синтетическим тенденциям в развитии

²⁰⁶ Термин «полиязычие» введен Е. И. Фалалеевой. «Полиязычие в вокальной музыке И. Ф. Стравинского (к постановке проблемы) автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / С.-Петербург. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. СПб., 2005. С. 6.

²⁰⁷ Чжу Линьцзи. Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чжу Линьцзи; [Место защиты: Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки]. Новосибирск, 2021. С. 18.

современного композиторского творчества, отмеченные В. Н. Юнусовой и А. С. Алпатовой. Суть их связана с созданием «...особого рода музыкального произведения, в котором отражаются “в той или иной степени образы истории и современного мира в их геокультурном измерении”»; при этом особо выделяется направление, характерное для китайского музыкального авангарда: “Азия – мир”²⁰⁸.

В то же время в этно-шоу от фильма сохранена преемственность, осуществляющаяся на разных уровнях художественного содержания. Прежде всего, инновационная концепция этно-шоу опирается на философско-эстетические традиции буддизма и даосизма, проявляющиеся в первоначальной ритуальной слитности всех традиционных видов искусства: театра, изобразительного искусства, музыки, поэзии, танца, — вбирающих мифологический и символический контекст. Содержание стихов и народных мелодий «Виноградная лоза, обвивающая дерево», «Откройте, Врата Поющего Бога», «Собираемся на Поющий базар» (*гэ вэй*), *дуй гэ* «Большое спасибо», актуализирует исторические и культурные связи с *чай дяо* и музыкой фильма. При этом формы исполнения *горных песен* вокальными ансамблями в этно-шоу весьма разнообразны. Во введении, после сольной песни Лю Саньцзе, на берег перед зрителями выходят актеры в национальных костюмах с факелами и хором исполняют одноголосную мелодию «Виноградная лоза, обвивающая дерево»: девушки начинают, юноши каноном подхватывают тему, и все вместе заканчивают. Во втором разделе «Зеленое впечатление. Дом» звучит песня «Цветы на вершине горы». Ансамбль голосов дает бурдонную основу, второй ансамбль, как эхо, подхватывает. Ещё одна форма *дуй гэ* в этом разделе — небольшой ансамбль начинает, а хор подхватывает фразу, и все вместе допевают

²⁰⁸ Цит. приведена по изданию: Юнусова В. Н. Видеоряд в мультимедийных проектах Тань Дуня / В.Н. Юнусова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1 (42). С. 39.

вокальное высказывание. Несмотря на то, что меняется форма исполнения (ансамбль и хор) принцип контрастного чередования и объединения выдерживается в любых вариантах исполнения *дуй гэ*. Взаимосвязь с народными традициями исполнения подчеркивает следование другому даосскому принципу в искусстве — естественности и простоты.

Синтез искусств, помогающий при помощи новых технологий показать философский пласт обычной жизни, покоящийся на даосских принципах естественности и простоты, взаимосвязи человека и стихий природы, позволили Чжан Имоу показать древнюю легенду о Лю Саньцзе как образ далекого и прекрасного мира. Как отмечает Е. Л. Скворцова, «буддизм придал пониманию прекрасного оттенок глубокой тайны, неявленности в феноменальном мире, лишь намекающий на мир ноуменальный»²⁰⁹.

Можно заключить, что этно-шоу «Впечатление Лю Саньцзе» выполняет ряд социальных и культурно-просветительских функций, которые раскрываются в увеличении когнитивной ценности произведений современной музыки, становящейся доступной широкой публике благодаря визуальным образам, отсылающим к национальным символам, сохраняющим и несущим философские смыслы культуры. Взаимосвязь музыки, природы и человека подчеркивает «...идею о звуке как о мощной созидательной энергии, фокусируя внимание на музыке как средстве коммуникации с высшими сферами, как инструменте воздействия на индивидуальное и общественное сознание, средстве гармонизации человека и отношений в обществе, а также

²⁰⁹ Приведено по изданию: Сергеева Т. С. Специфика аудиовизуальных решений в авторском кинематографе стран Дальнего Востока: к постановке проблемы // Музыка в пространстве медиакультуры: сб. ст. по материалам Четвертой Междунар. науч.-практ. конференции 17 апреля 2017 года. Краснодар: Изд-во КГИК, 2017. С. 14.

пространства между небом и землей»²¹⁰. Этно-шоу с использованием мультимедиа технологий в Китае позволяет ставить представления на природе, расширяя аудиторию, создавая новые впечатления и углубляя эстетическое восприятие, а новые аудио и визуальные эффекты делают весьма привлекательным постижение современных концепций композиторского творчества.

²¹⁰ Цит. приведена по изданию: Карташова Т.В. Категория звука и музыки в традиционной музыкальной терминологии Индии и Китая / Т.В. Карташова, А.В. Новоселова // Музыка и время. 2023. № 5. С. 9.

ГЛАВА III

Культурообразующий потенциал Лю Сяньцзе в стилевых метаморфозах инструментальной музыки Китая

*§ 1. Трансформации аутентичных традиций чжуан в контексте становления камерных жанров*²¹¹

Тема «Лю Сяньцзе» невероятно популярна в музыке Гуанси второй половины XX — начала XXI века. Примечательно, что к этой теме обращаются не только композиторы — уроженцы Гуанси-Чжуанского автономного района, но и те музыканты, которые недолгое время проживали и работали там (см. приложение 4, краткие биографии композиторов региона Гуанси).

Изучение особенностей воплощения темы «Лю Сяньцзе» в камерно-инструментальной музыке КНР обусловлено тем, что в области синтетических видов искусства воплощение легендарного образа конкретизируется визуальным компонентом, а формы его бытования в «чистой» инструментальной музыке подчинены имманентно музыкальным закономерностям. Это вызывает исследовательский интерес, особенно в отношении форм камерно-инструментального искусства, имеющего свою историю в Китае.

На сегодняшний день исследований камерно-инструментальной музыки в КНР не так уж много. Они подразделяются на несколько основных

²¹¹ Материал параграфа в сокращенном виде апробирован в публикации автора исследования: Тема «Лю Сяньцзе» в камерно-инструментальном творчестве современных китайских композиторов // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2022. № 5. С. 178–188.

направлений: *историческое*, связанное с осмыслением особенностей освоения в Китае инструментов западноевропейского образца²¹²; *методическое*, где музыканты, педагоги-практики рассматривают специфику обучения на инструментах западноевропейского симфонического оркестра в школах, колледжах и вузах Китая²¹³; *аналитическое*, направленное на изучение конкретных произведений камерно-инструментальной музыки и особенностей их композиции²¹⁴.

Анализируя тенденции, представленные в современных работах, можно

²¹² Гуань Лихун. 《一带一路》背景下中国室内乐的发展 (Развитие китайской камерной музыки в контексте «Один пояс — один путь») / 关立红 // 乐府新声: 沈阳音乐学院报 (Новое звучание Юэфу: Журнал Шэньянской консерватории музыки). 2021. № 3. С. 101–105; Кан Лэ. 20 世纪中国室内乐发展略览 (Краткий обзор развития камерной музыки в Китае в XX веке) / 康乐 // 黄河之声 (Голос Желтой реки). 2009 年. 第 14 期. С. 116–117; Лу Ян. 浅谈中国民族室内乐的发展史 (Краткое обсуждение истории развития китайской национальной камерной музыки) / 陆洋 // 戏剧之家 (Драматический театр). 2022 年. 第 5 期. С. 59–60; Цянь Жэньпин. 中国小提琴音乐 (Китайская скрипичная музыка) / 钱仁平. Хунань: 湖南文艺出版社, 2001. 234 с.; Чэнь Хундо. 论 20 世纪 80 年代以来中国室内乐创作之演变 (О развитии камерного творчества в Китае с 1980-х годов) / 陈鸿铎 // 中央音乐学院学报 (Журнал Центральной консерватории музыки). 2021 年. 第 2 期. С. 3–17; 上海四重奏 (Шанхайский квартет) // 人民音乐 (Народная музыка). 2022 年. 第 6 期. С. 64.

²¹³ Ли Сяонин. 中国室内乐的创作与发展现状 (Современная ситуация создания и развития камерной музыки в Китае) / 李晓宁 // 当代音乐 (Современная музыка). 2019 年. 第 9 期. С. 92–94; Лу Чжэнхун. 室内乐在中国的发展: 音乐硕士论文 (Развитие камерной музыки в Китае: диссертация магистра музыки) / 卢正泓; 山东艺术学院 (Шаньдунский институт искусств). Шаньдун, 2020. 21 с.; Лэй Лэй. 室内乐在中国地方性高校的发展现状及对策研究 (Исследование состояния развития камерной музыки и мер обновления в местных университетах Китая) / 雷蕾 // 黑河学院学报 (Журнал Хэйхэского университета). 2019 年. 第 11 期. С. 121–122; Сяо Сюн. 中国高师室内乐教学探析与创新研究: 音乐硕士论文 (Исследование и инновации в преподавании камерной музыки в обычных университетах Китая: диссертация магистра музыки) / 肖雄; 华中师范大学 (Хуачжунский педагогический университет). Хуачжун, 2013. 36 с.; Фэн Цяотин. 中国室内乐教育的现状及反思——基于高校教师认知的实证分析 (Текущая ситуация и размышления о китайском образовании в области камерной музыки в Китае — эмпирический анализ, основанный на опыте университетских преподавателей) / 冯巧婷 // 中国音乐 (Китайская музыка). 2020 年. 第 1 期. С. 154–161; Чэнь Цзебинь. 中国高师室内乐教学探析与创新研究 (Изучение и инновационные исследования в области преподавания камерной музыки у китайских учителей старших классов) / 陈杰斌, 刘颖 (Чэнь Цзебинь, Лю Ин) // 黄河之声 (Голос Желтой реки). 2016 年. 第 9 期. С. 14–15.

²¹⁴ Ли Шицзе. 民族弦乐作品在双排键电子琴上的音色运用——以吕军辉弦乐合奏《藤缠树》为例 (Извлечение тембра народных струнных произведений на двухрядной клавиатуре на примере струнного ансамбля Лу Цзюньхуэя «Лоза, обвивающая дерево») / 李师节 // 大众文艺 (Популярная литература и искусство). 2019 年. 第 9 期. С. 148–158.

сделать вывод, что современные китайские музыканты подчеркивают особое значение западноевропейской камерной музыки в контексте осмысления политики, культуры и социального развития Китая, вплоть до различных аспектов музыкального образования. В то же время не хватает исследований жанровых и стилистических аспектов опусов, написанных для различных форм камерных ансамблей, а также обзоров творчества современных китайских композиторов в области камерно-инструментальной музыки. Эти направления современных работ нуждаются в углублении в связи с особенностями формирования концертного и конкурсного репертуара популярных камерно-инструментальных ансамблей и раскрытием образно-художественного мира, присущего камерно-инструментальным произведениям в новом Китае.

История масштабного освоения китайскими исполнителями западноевропейских музыкальных инструментов описывается Чжан Ясинь. Исследователь пишет, что она началась во время Опиумной войны (1839–1842). В результате, в 1879 году появился «Шанхайский общественный оркестр», в состав которого входили западные духовые инструменты. В 1922 году он стал известен как Оркестр «Шанхайского муниципального совета»²¹⁵. Шанхайская консерватория музыки²¹⁶ входит в историю становления китайского профессионального музыкального образования в качестве пионера камерной музыки в стране. Благодаря ее специалистам стали проводиться исследования, и

²¹⁵ Подробнее см.: Чжан Ясинь. 试论管乐室内乐教学中合奏能力与整体音乐效果的关系 (О взаимосвязи между ансамблевыми способностями и общим музыкальным эффектом в преподавании духовой камерной музыки) / 张亚鑫 // 通俗歌曲 (Популярные песни). 2017年. 第1期. С. 24.

²¹⁶ Шанхайская консерватория музыки, ранее известная как Шанхайская национальная консерватория музыки была основана 27 ноября 1927 благодаря творческому объединению педагога и мыслителя Цай Юаньпэя и музыканта, композитора Сяо Юмэя. В сентябре 1929 года учреждение было переименовано в Национальный музыкальный колледж. После образования Китайской Народной Республики оно стало называться Восточно-китайским филиалом Центральной консерватории музыки, а в 1956 году была переименована в Шанхайскую консерваторию музыки Подробнее см.: 上海四重奏 (Шанхайский квартет) // 人民音乐 (Народная музыка). 2022年. 第6期. С. 64.

постепенно развивалось преподавание камерной музыки. Первые струнные квартеты, созданные в этой музыкальной организации, вошли в историю как одни из лучших. Они были удостоены нескольких международных наград. После образования Нового Китая в 1949 году на скрипичное отделение Шанхайской консерватории были приняты иностранные преподаватели из Национального института музыки, такие как Арриго Фoa (富华), Альфред Виттенбер (卫登堡) и Фердиан Адлер (费迪面德·爱德勒). Они стали основой преподавания дисциплин камерно-инструментального цикла в Национальной консерватории. Также серьезной поддержкой стала преподавательская деятельность Тан Лижэнь (唐立人), Ван Реньи (范仁义), Доу Ликсунь (窦立勋), Чэнь Юйсинь (陈育新) и Чжао Чжихуа (赵志华), вернувшихся после учебы за рубежом, что дало консерватории стабильный и качественный преподавательский состав²¹⁷.

В 1959 году совместными усилиями «Экспериментальной группы Национальной школы скрипки» Шанхайской консерватории музыки и композитора Дин Шаньдэ²¹⁸ был издан скрипичный концерт «Лян Шаньбо и Чжу Интай»²¹⁹, получивший мировую известность. Успех этого произведения не

²¹⁷ Там же. С. 64.

²¹⁸ Дин Шаньдэ (丁善德) (12 ноября 1911–8 декабря 1995) — китайский композитор, бывший студент Шанхайской консерватории, который начал изучать композицию у знаменитого Хуан Цзы. Дин преподавал в Шанхайской консерватории в конце 1930-х годов. С 1947 по 1949 годы он изучал композицию в Парижской консерватории у Ноэля Галлона, Тони Обена и Нади Буланже. Также посещал курсы Артура Онеггера. С 1949 года он вернулся к преподаванию, а позже стал вице-президентом Шанхайской консерватории. Умер в Шанхае в 1995 году. Подробнее см.: Вэй Вэньтао. 刘三姐歌谣文学性的生成与传播: 文学硕士论文 (Создание и распространение балладной литературы Лю Саньцзе : диссертация магистра искусств) / 韦文韬; 西南大学 (Юго-Западный университет). Чунцин, 2015. С. 3.

²¹⁹ «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (梁山伯祝英台) — популярная в китайском искусстве тема, аналогичная истории Ромео и Джульетты в европейской культуре и искусстве. Легенда о любви Лян и Чжу распространена в Китае с эпохи Тан. Об этом свидетельствует упоминание мыслителей Лян Цзайянь в книге «Храм Фанжи на десяти островах» (十岛寺梵志), Чжан Ду в книге «Сюаньши чжи» (玄世之), а также истории, созданные на основе этой легенды и опубликованные в книгах. О распространении этой истории в Китае говорит создание парка, храма имени Ляна и Чжу,

только ознаменовал более зрелый этап с точки зрения развития скрипичного образования и исполнительства. В 1960 году шанхайский квартет, состоящий из студенток консерватории — Ю Ли На (于丽娜), Дин Чжи Нуо (丁志诺), Ву Фэй Фэй (吴非非) — и их преподавателя Линь Ин Жун (林映蓉), завоевал четвертую премию на Международном конкурсе струнных квартетов имени Р. Шумана в Германии, что стало первым случаем, когда китайский квартет был признан на международном уровне²²⁰.

С образования Шанхайского женского струнного квартета в 1960 году началось развитие камерной музыки в КНР, а создание Шанхайского квартета²²¹ при Шанхайской консерватории музыки в 1983 году дало следующий толчок развитию камерной музыки. Однако, к сожалению, после того, как квартет стал известным, его участники эмигрировали в США, и только в 2010 году Шанхайский филармонический оркестр отобрал музыкантов для создания Шанхайского филармонического камерного оркестра, тем самым образовав в Китае первый профессиональный камерный оркестр.

Обучение камерной музыке в Китае началось всего несколько десятилетий назад, в течение которых обмен с Западом был прерван некоторыми чрезвычайными историческими событиями. Преподавание

традиционных опер, театральных постановок, музыкальных произведений. Подробнее см.: Bender M. *Ethnic Minority Literature* / M. Bender // *A Companion to Modern Chinese Literature* / ed. by Yingjin Zhang. Hoboken: Wiley-Blackwell (John Wiley & Sons, Ltd.), 2016. P. 261–275.

²²⁰ Лу Чжэнхун. *室内乐在中国的发展：音乐硕士论文* (Развитие камерной музыки в Китае : диссертация магистра музыки) / 卢正泓 ; 山东艺术学院 (Шаньдунский институт искусств). Шаньдун, 2020. С. 7.

²²¹ Шанхайский квартет, некогда один из самых значительных ансамблей камерной музыки на международной музыкальной сцене, был создан в 1983 году в Шанхайской консерватории музыки и включал следующих исполнителей: Ли Вейгана (李伟根) — первая скрипка, Юй Сян (于翔) — вторая скрипка, Ли Хунган (李洪刚) — альт и Николас Саваласа — виолончель. Шанхайский квартет регулярно, ежеквартально гастролирует в крупнейших музыкальных центрах Европы, Северной Америки и Азии, и по состоянию на начало 2020 года дал около 3 000 концертов и записал 35 альбомов в 35 странах. Подробнее см.: 上海四重奏 (Шанхайский квартет) // *人民音乐* (Народная музыка). 2022 年. 第 6 期. С. 64.

камерной музыки в высших учебных заведениях продолжается менее десяти лет. Первые дисциплины камерно-инструментальной музыки в Китае появились почти одновременно в Центральной музыкальной консерватории (преподаватель Ван Чжэньшань ²²²) и в Шанхайской музыкальной консерватории (преподаватель Дин Чжинуо ²²³). Позже в консерваториях крупных городов страны были созданы кафедры преподавания и исследования камерно-инструментальной музыки²²⁴.

В настоящее время развитие камерной музыки в Китае все еще сталкивается с рядом вопросов, однако, после многих лет исследований и практики преподавания наблюдаются заметные улучшения, и появляются многообещающие результаты. К наиболее существенным проблемам обучения отнесем несовершенство учебных программ. Так, помимо обязательных курсов камерной музыки, предлагаемых национальными консерваториями и педагогическими колледжами, существует еще значительное количество

²²² Ван Чжэньшань (родился в декабре 1935 года) — педагог по скрипке из Чанчуня и профессор Центральной консерватории музыки. Он является членом Китайской ассоциации музыкантов. В 1951 году он присоединился к труппе песни и танца провинции Цзилинь. Позже поступил в Северо-восточную академию литературы и искусства имени Лу Сюня (Северо-восточный музыкальный колледж). В 1955 году отправился в Венгрию для обучения в музыкальном училище имени Б. Бартока и в консерватории имени Ф. Листа, где учился у профессоров Ф. Габриэля, Д. Ковача, Б. Катоны и др. В 1963 году он окончил образовательное учреждение с отличием и получил диплом исполнителя и педагога. После возвращения в Китай долгое время работал в Центральной консерватории музыки. Подробнее см.: Суй Синь. 论高校钢琴室内乐教学中的难点与突破 (О трудностях и достижениях в преподавании камерной фортепианной музыки в университетах) / 隋歆 // 音乐天地(音乐创作版) (Мир музыки: издание о музыкальной композиции). 2022 年. 第 3 期. С. 54.

²²³ Дин Чжи Нуо (родилась в мае 1938 года в Шанхае) — профессор Шанхайской консерватории музыки, дочь известного композитора Дин Шандэ. В 1962 году окончила Шанхайскую консерваторию музыки. Будучи студенткой, приняла участие в Международном конкурсе струнных квартетов имени Р. Шумана в Берлине в 1960 году, где была удостоена премии, а затем осталась в Берлине преподавать скрипку и камерную музыку. Подробнее см.: Гуань Лихун. 《一带一路》背景下中国室内乐的发展 (Развитие китайской камерной музыки в контексте «Один пояс — один путь») / 关立红 // 乐府新声: 沈阳音乐学院报 (Новое звучание Юэфу: Журнал Шэньянской консерватории музыки). 2021. № 3. С. 102.

²²⁴ Фэн Цяотин. Фэн Цяотин. 中国室内乐教育的现状及反思——基于高校教师认知的实证分析 (Текущая ситуация и размышления о китайском образовании в области камерной музыки в Китае — эмпирический анализ, основанный на опыте университетских преподавателей) / 冯巧婷 // 中国音乐 (Китайская музыка). 2020 年. 第 1 期. С. 154.

консерваторий, в которых до сих пор камерная музыка преподается в качестве факультатива или в качестве концертмейстерского класса, при этом фактическое содержание обучения является простой формальностью.

Не менее важным вопросом является определение ясных целей обучения. Так, обучение пианиста в музыкальных школах Китая по-прежнему нацелено на овладение профессиональными навыками сольного исполнения, что достигается более быстро благодаря участию в исполнительских конкурсах разного уровня. Это показывает явное смещение акцентов в музыкальном образовании, где сохраняется приоритетная тенденция обучения сольному исполнению в ущерб камерной музыке (ансамблю). Последнее приводит к тому, что студенты чрезмерно стремятся к развитию индивидуальных навыков исполнительства вместо работы над ансамблевыми качествами исполнения.

Еще одна проблема состоит в содержании учебных планов. Поскольку в китайском музыкальном образовании еще не сформирована система преподавания камерной музыки, то не выработаны ясные требования к подбору репертуара и не сформированы четкие цели по освоению исполнительских навыков. Кроме этого, недостаток национальных произведений в области камерно-инструментальной музыки также является важной проблемой, которую необходимо решать.

Остановимся подробнее на изучении концертного и конкурсного репертуара, складывающегося в процессе становления искусства исполнения камерно-инструментальной музыки в Китае в начале XX — XXI века. Самым ранним произведением камерной музыки в КНР считается Струнный квартет *D-dur*, написанный в 1915–1916 годах Сяо Юмэем²²⁵. Хотя этот первый китайский

²²⁵ Сяо Юмэй (1884–1940) — первый китайский доктор музыки, пионер современного профессионального музыкального образования в Китае и основатель современной китайской музыки. Подробнее см.: Чэнь Хундо. 论 20 世纪 80 年代以来中国室内乐创作之演变 (О развитии камерного творчества в Китае с 1980-х годов) / 陈鸿铎 // 中央音乐学院学报 (Журнал Центральной консерватории)

струнный квартет был полностью построен по европейским закономерностям композиции, его новаторский статус неоспорим, так как это было первое освоение жанра китайским композитором²²⁶. После этого произведения Сяо Юмэя и до 1980-х годов китайскими композиторами был написан еще ряд шедевров камерной музыки. В частности, в 1934 году во время учебы во Франции Сянь Синьхаем создана Скрипичная соната *d-moll*; в 1940-х годах, во время учебы в США, Тань Сяолинь сочинил Струнное трио; в 1938 и 1945 годах Ма Сиконгом²²⁷ были написаны Струнный квартет № 1 и Струнный квинтет. В 1947 году Сан Тун создал программное произведение «Ночная сцена (для скрипки и фортепиано). После него также было написано несколько программных струнных квартетов: «Дневник мученика» Хэ Чжаньхао (1963), «Беловолосая девушка» — авторы — Чжу Цзяньэр и Ши Юнкан (1972), «Эрцюань Инюэ»²²⁸ и «Гром в сухом небе» (1976) — композитор Дин Шаньдэ. В 1950-х годах, во время учебы в Советском Союзе, У Цзюцян, Цю Вэй и Чжу Цзяньэр²²⁹ написали ряд струнных квартетов.

Осмысливая эти произведения в историческом плане, нужно отметить, что их можно рассматривать как ранний период развития камерной музыки в Китае. Тем не менее, оценивая это количество произведений, отметим, что для Китая число камерно-инструментальных произведений довольно ограничено, но их

музыки). 2021 年. 第 2 期. С. 5.

²²⁶ Там же. С. 4.

²²⁷ Ма Сикун (马思聪 7 мая 1912–20 мая 1987) — китайский скрипач и композитор. В Китае он упоминается как «Король скрипачей». Его «Ностальгия» для скрипки, сочиненная в 1937 году как часть Сюиты «Внутренняя Монголия», считается одним из самых любимых произведений Китая 20 века. Подробнее см.: Там же. С. 6.

²²⁸ “Erquan Yingyue”, знаменитое произведение для эрху, является шедевром китайского народного музыканта Хуа Яньцзюня (А Бин). Подробнее см.: Там же. С. 12.

²²⁹ Чжу Цзянь Эр (朱践耳, 18 октября 1922–15 августа 2017) — китайский композитор, создатель симфонической и камерно-вокальной музыки. Начал сочинять в 1940 году и продолжил изучение композиции в Московской консерватории в 1955 году. Был профессором Шанхайской консерватории. Сочинял как для западноевропейских, так и для китайских национальных инструментов. Его произведения широко известны и исполняются по всему миру. Подробнее см.: Там же. С. 4.

значение заключается в том, что они заложили важную основу для будущего развития камерно-инструментального исполнительства.

Поскольку жанр камерной музыки был заимствован из западноевропейской музыки, после перерыва, произошедшего в результате Культурной революции в 1980-х годах, китайские композиторы еще сохраняли форму и признаки жанровой атрибуции западноевропейского квартета в качестве основы для создания собственных камерных композиций.

Первыми двумя струнными квартетами, написанными в традициях китайской музыки стали «Фэн Я Сун»²³⁰ (1982) Тан Дуна²³¹ и «Два часа» (1983) Хэ Сюнтяна. Эти два произведения после дебюта получили Гран-при на Международном конкурсе композиторов имени К. М. фон Вебера, продемонстрировав владение китайскими композиторами жанром камерной музыки. Затем последовали струнные квартеты «Рассказ о реке Чуань» Го Вэньцзина (1981), «Цинь цю»²³² Чжоу Луна (1982), «Зарисовки пограничных районов» Ли Сяоци, и «Струнный квартет А» Чжан Цяньи (1982), получившие призы на различных международных конкурсах. Эти работы были оригинальны

²³⁰ «Фэн Я Сун» (风·雅·颂) «Песня ветра» — струнный квартет композитора Тан Дуна. Название происходит от трех основных категорий Ши Цзин (诗经 «Книга песен»), но музыка не ограничивается выражением Ши Цзин, а раскрывает новое измерение. Много усилий было приложено для новаторства в композиционных техниках и объединения европейских форм искусства с традиционной китайской национальной культурой. В 1983 году это сочинение было удостоено второй премии на Международном конкурсе камерной композиции имени К.М. фон Вебера. Подробнее см.: Там же. С. 5.

²³¹ Тан Дунь (谭盾, род. 18 августа 1957) — американский композитор китайского происхождения, лауреат премий «Грэмми» и «Оскар». Подробнее см.: Суй Синь. 论高校钢琴室内乐教学中的难点与突破 (О трудностях и достижениях в преподавании камерной фортепианной музыки в университетах) / 隋歆 // 音乐天地(音乐创作版) (Мир музыки: издание о музыкальной композиции). 2022 年. 第 3 期. С. 54.

²³² Цинь цюй (琴曲) — музыка для гуциня. Гуцинь, также известный как яоцинь, нефритовый цинь и семиструнная цитра, является традиционным китайским щипковым струнным инструментом с историей, охватывающей более 3 000 лет. Гуцинь обладает широким звуковым диапазоном, глубоким тоном и долгим послезвучием. Подробнее см.: Сунь Лу. 王祖皆和张卓娅作品中的民族歌剧体裁 (Жанр национальной оперы в творчестве Ван Цзуцзе и Чжан Чжоя) / 孙璐 // 高等音乐教育的实际问题 (Актуальные проблемы высшего музыкального образования). 2018 年. 第 2 期. С. 53.

как с позиции музыкальной формы, технических приемов, так и с точки зрения элементов музыкального языка, репрезентировавших узнаваемые интонации «китайского стиля». В период развития камерно-инструментальной музыки в Китае интеграция китайских стилистических элементов, несомненно, являлась решающим фактором успеха в продвижении национального образа струнного квартета.

Однако опора на западноевропейские нормы композиции сохраняется на протяжении всех периодов сочинения китайской камерно-инструментальной музыки. Таковы сочинения китайских композиторов конца XX века: Струнный квартет № 1 (1986–1987) Чэнь Сяюна, струнный квартет «Деревенский фестиваль» (1987) Мо Вупина, струнный квартет «Фестиваль Йиюань» (1988) Цзя Дацюня, Струнный квартет № 2 (1995–1997) Ло Чжунмина, струнный квартет «Драматическая сцена» (2008) Ху Сяо. Помимо струнных квартетов, китайские композиторы придерживались такого же подхода и по отношению к другим жанрам камерной музыки: квинтетов для деревянно-духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет и туба с рожком), квинтетов (фортепиано со струнным квартетом) или трио (фортепиано со скрипкой и виолончелью или фортепиано с кларнетом и скрипкой). Композиторы двигаются по пути использования европейской формы и техники в соединении с китайским музыкальным языком и содержанием. Это характерно для произведений: квинтет для духовых инструментов «Коллекция гравюр» (1979) Ван Силяня; Квинтет для духовых инструментов (1980) Ло Чжунмина; Фортепианное трио *C-dur* (1984) Дин Шаньдэ, квинтет «Поэма фуги» (1984) Цао Гуанпина²³³;

²³³ Квинтет Цао Гуанпина получил вторую премию на Четвертом национальном конкурсе камерной музыки в 1985 году. Подробнее см.: Цзэн Чжилин. 广西交响乐团亮相第五届中国西部交响乐周 (Симфонический оркестр Гуанси дебютирует на 5-й Симфонической неделе Западного Китая) / 曾智聆 // 广西新闻网 : 2019 年 11 月 06 日 . URL: <http://culture.gxnews.com.cn/staticpages/20191106/newgx5dc2832f-19016820.shtml> (дата обращения: 23.12.2022).

квintет «Четыре ксилографические новогодние картины в Таохуаву» Линь Хуа (1986); Трио для фортепиано, кларнета и скрипки (2009) Ян Лицина.

Заимствование было ранним этапом в развитии жанра камерной музыки в Китае, но по мере того, как китайские композиторы овладевали типичными западными формами камерной музыки и более разнообразным образно-художественным содержанием, становилось ясно, что существующее положение дел больше не удовлетворяет творческим потребностям китайских композиторов. Это вызвало поиск новых направлений творчества. Суть их была связана с модернизацией традиционных китайских инструментов, чтобы адаптировать их к западноевропейским техникам исполнения. Опыт использования западных форм, техник композиции камерной музыки и даже композиторских концепций не мог быть напрямую перенесен на формы камерной музыки, написанные для традиционных китайских инструментов.

Сложность адаптации китайских инструментов к ансамблевой игре по европейскому типу была связана с отсутствием звуковысотного слияния, что являлось одной из основных причин, почему в Китае долгое время не создавалось камерно-инструментальной музыки по западному образцу. Инструментальные ансамбли существовали в Китае с древних времен, но не исполняли камерную музыку, напоминавшую европейскую. Наиболее часто исследователи упоминают три причины.

Во-первых, одной из важных установок древнекитайских музыкантов было сохранение традиции, преобладание имитации и подражания ученика учителю в музыкальном исполнительстве. Эта установка не самым лучшим образом сказывалась на создании новых оригинальных сочинений, поскольку сочинение новых произведений не являлось каждодневной практикой музыкантов. Во-вторых, китайские традиционные музыкальные инструменты

настолько уникальны по тембру, настройке и особенностям исполнения ритмических рисунков (даже для похожих инструментов), что их довольно сложно унифицировать и адаптировать для ансамблевого исполнительства. В-третьих, круг тем и образов музыки, написанной для традиционных ансамблей национальных инструментов, существенно отличается от образно-художественного содержания западноевропейских ансамблей, призванных раскрывать личностные субъективные и лирико-философские образы и демонстрировать «утонченность» содержания, ожидающегося от камерной музыки. В-четвертых, отсутствие близких инструментов с разными тембрами, охватывающими полный диапазон, препятствует в китайской академической музыке созданию таких репертуарных произведений, как струнные квартеты и квинтеты. Кроме того, еще более важной причиной является отсутствие долгое время в Китае профессиональной команды композиторов и набора соответствующих композиторских техник создания камерно-инструментальных сочинений.

В результате комплекса перечисленных причин китайские ансамблевые произведения писались в унисон, где каждый инструмент отклонялся от основной мелодии только там, где это было необходимо. Таковы различные традиционные китайские инструментальные ансамблевые произведения из Чаочжоу, Цзяннаня, кантонская музыка, северная барабанная и духовая музыка. Близки к ним по структуре и композиции ансамблевых произведений народной музыки, написанные композиторами начала и середины XX века. К ним отнесем сочинение «Золотая змея танцует» (金蛇狂舞) Не Эра²³⁴, (1934); «Разноцветные

²³⁴ Не Эр (聂耳, 15 февраля 1912, Куньмин, провинция Юньнань–17 июля 1935) — китайский композитор, автор музыки гимна Китайской Народной Республики. Подробнее см.: Цзян Цзиньлу. 张艺谋阳朔谈《印象》(Чжан Имоу рассказывает о «Впечатлении» в Яншо) / 蒋锦璐, 秦雯 (Цзян Цзиньлу, Цинь Вэнь). URL: <http://www.gxnews.com.cn/staticpages/20040323/newgx405f99e8-shtml> (дата обращения: 23.03.2021).

облака преследуют луну» (彩云追月) Жэнь Гуана (1935); «Хороший цветок и счастливая луна» (好花好月) Хуан Ицзюня (1935) и «Счастливая овечка» (喜羊羊) Лю Минъюаня (1958)²³⁵.

Использование западноевропейских инструментов в сочетании с китайскими традиционными инструментами в создании произведений камерно-инструментальной музыки — еще одна характерная тенденция в китайской композиторской практике. Прямое сочетание китайских и западных инструментов представляет собой новый тип камерной музыки, межкультурной, межрасовой и выходящей за пределы обыденного времени и пространства. Ее акустическая пластичность огромна, а возможности сочетания инструментов практически безграничны. Примером тому может служить произведение Чжун Цзюньчэна²³⁶ «Лю Саньцзе. Баллада» (2008), которая также является одним из шедевров народной камерной музыки. Для исполнения этого произведения собран ансамбль исполнителей, включающих *флейту, гучжэн, пипу, эрху, трубу, тромбон, фортепиано и перкуссию* (Гао Ву, Цай Ликан, Пэн Чжаоцян, Юй Ли, Лю Сяоцзин, Ван Липин, Шу Фан и У Цзюньфэй). Музыка представляет собой уникальный синтез тембровых красок национальных китайских и западных инструментов. За отдельными тембрами закреплены свои

²³⁵ Чэнь Хундуо. Указ. соч. С. 5.

²³⁶ Чжун Цзюньчэн — китайский композитор, родился в октябре 1954 года в Гуанси, является профессором, ведущим преподавателем технической теории композиции в Гуансийском институте искусств, руководителем магистратуры и членом Китайской ассоциации музыкантов и художественным руководителем Недели музыки Китая и АСЕАН (Ассоциации государств Юго-Восточной Азии). Чжун Цзюньчэн окончил Гуансийский институт искусств в 1985 году и в том же году поступил в аспирантуру по композиции и акустике в Уханьской музыкальной консерватории, которую окончил в 1988 году и с тех пор преподаёт в Гуансийском институте искусств. Многие студенты, которыми он руководил в изучении композиции, получили награды различных уровней, а многие его собственные сочинения получили национальные и региональные премии. В 2010, 2012, 2013 и 2014 годах он представлял новые оркестровые произведения и некоторые из них получили мировое признание. Они стали исполняться симфоническими и камерными оркестрами во Франции, Австрии, Израиле, США, Германии, Польше и странах АСЕАН. Подробнее см.: Там же. С. 2.

семантические сферы: *тромбон*, *ударные* и *фортепиано* используются для характеристик негативных образов — помещика, его слуг, Сюцай; с их помощью в произведении решаются драматические кульминации. *Флейта*, *гучжэнь*, *пина*, *эрху* олицетворяют позитивные силы — Лю Саньцзе, А Ню, крестьян. Примечательно, что *фортепиано* выступает в качестве дубля партии *эрху*, усиливая и обогащая нежный тембр инструмента. Также во фрагментах импрессионистических пейзажей во вступлении и заключении фигурационные пассажи фортепиано создают красочный фон картины. В произведении используются современные техники композиции, чтобы «рассказать» историю Лю Саньцзе в новом ракурсе, включив самые передовые музыкальные методы в развитие народной музыки.

Чжун Цзюньчэн высказал свои творческие установки: «...мы должны объединять этнические элементы Гуанси и западноевропейские методы композиции. Это фундаментальный путь. Только укоренившись в народной музыке и погрузившись в элементы народной музыки Гуанси, можно найти выход. По сравнению с Пекином и Шанхаем, хотя у нас и наблюдается большой географический и социальный разрыв, в Гуанси есть уникальные преимущества: этнические меньшинства Гуанси обладают такими богатыми музыкальными ресурсами, которых нет в мегаполисах. Фактически национальное — это наш мир. Использование современных композиторских приемов для описания культурных феноменов нации — это важное направление современного музыкального творчества. У композиторов каждой страны, будь то традиционные или современные, есть свои этнические и национальные музыкальные “корни”, притяжение которых никто не может преодолеть»²³⁷.

²³⁷ Цит. по изданию: Чжан Цзи. 人美 歌美 景美——论电影《刘三姐》传统民族艺术的魅力 (Красота людей, красота песен, красота пейзажей: об очаровании традиционного национального искусства в фильме «Лю Саньцзе») / 张计 // 名作欣赏 (Признание шедевра). 2016年. 第33期. С. 168.

В струнном квартете на тему народной баллады этнического меньшинства *хакка*²³⁸ «Виноградная лоза, обвивающая дерево» Лу Цзюньхуэя²³⁹ западноевропейский жанр квартета обогащен интересными приемами варьирования: тембрового, тонально-гармонического, ритмического, осуществляющегося по вертикали (то одновременно, то по очереди) в партиях инструментов (приложение 2, пример 14).

Слова песни «Виноградная лоза, обвивающая дерево» используются как метафора, выражающая глубину любви и силу верности между мужчиной и женщиной. Чтобы подчеркнуть национальную самобытность произведения, композитор взял эту мелодию в той обработке, в которой она была использована в опере «Лю Саньцзе», благодаря чему произведение полностью сохранило региональные особенности традиционного стиля Гуанси. Суть их выражается в специфической ладовой организации.

В теме «Виноградная лоза, обвивающая дерево» усматриваются признаки неомодальности. На основе единого звукоряда *D-dur* определяются полиладовые смещения: с одной стороны, явно читаются атрибуты *D-dur* (знаки тональности при ключе, движение по звукам тоники и остановка на доминанте в т. 7); с другой стороны, в строении звукоряда мелодии просматривается симметричная организация трихордовых образований. В частности, тт. 1–2: *fis-a-h-dl*; тт. 3–5: *h-dl-e1-fis1-a1*; тт. 6–7: *a-h-dl-e1*. Во всех трех случаях идентифицируется «трихорд в кварте» (термин А. Рубцова). Эта звукорядная

²³⁸ Чэнь Хундуо. Указ. соч. С. 9.

²³⁹ Лу Цзюньхуэй — современный китайский композитор, родился в Шэньси в 1972 году, окончил Сианьскую консерваторию музыки и в настоящее время возглавляет композиторский факультет музыкальной школы Гуансийского колледжа искусств. Он долгое время преподавал композицию, полифонию и создание компьютерной музыки и имеет серьезные академические достижения. Его произведения исполнялись на Пекинском фестивале современной музыки, Северо-Западной музыкальной неделе и Нанькинской музыкальной неделе стран АСЕАН. Он опубликовал коллекцию оркестровых произведений, таких как «Песня любви лунной ночи» и «Лоза, обвивающая дерево». Он является соавтором учебника «Основы компьютерной музыки и композиции», опубликованным издательством Университета Цинхуа для студентов высших учебных заведений, изучающих искусство. Подробнее см.: Там же. С. 4.

структура являет собой ладовую форму, где три звуковысотные точки ограничивают два ладоакустических поля (термин Е. М. Алкон): большее и меньшее или меньшее и большее. Подобные ладовые структуры обнаруживаются во многих традиционных культурах — русской (Е. М. Алкон), в странах Восточной и Юго-Восточной Азии (Е. М. Алкон, Т. С. Исупова, А. Г. Алябьева). В характеристике мелодии песни «Виноградная лоза, обвивающая дерево» обращает на себя внимание зеркальность трихордов в кварте. Первые два такта: зеркально симметричны трихорды *fis-a-h* и *a-h-d1* (организация по принципу соединения — два общих звука *a* и *h*, которые очерчивают меньший интервальный промежуток трихорда в кварте). Последующие три такта: зеркально симметричны трихорды *h-d1-e1* и *e1-fis1-a1* (организация по принципу соединения — один общий звук *e1*). Заключительные два такта мелодии рассматриваемого музыкального примера: зеркально симметричны: трихорды *a-h-d1* и *h-d1-e1* (организация по принципу соединения — два общих *h* и *d1*, которые определяют пределы большего интервального промежутка трихорда в кварте).

Показательность логики зеркальной организации асимметричных трихордовых структур проявляется в следующих двух моментах: во-первых, во всех трех звукорядных сегментах сочетание асимметричных трихордов в кварте происходит по принципу соединения; во-вторых, механизм соединения асимметричных трихордов в кварте в каждом из трех сегментов, а именно меньший интервальный промежуток /один общий звук/ больший интервальный промежуток, олицетворяя собой асимметричную макроструктуру трихорда, подчеркивает линейный принцип построений, представляющих собой ладовое образование. Таким образом, подтверждаются признаки неомодальности, лежащие в основе темы «Виноградная лоза, обвивающая дерево».

Как отмечает Л. Дьячкова, «неомодальность — это многоладовая, включающая в себя диатонические, симметричные и хроматические ладовые формы система, опирающаяся на мелодические принципы организации и особую роль ладового звукоряда. В условиях слабо выраженной централизации возможны два типа тоники по принципу финалиса или полюса»²⁴⁰.

Основная тема квартета демонстрирует слабую централизацию вокруг тоники *D-dur*, поскольку в ее изложении отсутствует вводнотоновое тяготение, формируемое посредством VII ступени, — звук *cis*. Если определять два типа тоники, то они фокусируются в одном звуке — *eI*: с одной стороны, очевидна остановка на доминанте **D-dur** (т. 7), а с другой — звук *eI*, являющийся центром обозначенной выше трихордовой макроструктуры, представляет собой притягивающий полюс, а именно второй тип тоники. Таким образом, звук *eI* как «тип тоники» в децентрализованной структуре *D-dur* — бифункционален. Его бифункциональность заключается в амбивалентном содержании, поскольку он репрезентирует тоникальные функции и в тональной системе *D-dur*, и в модальной организации (трихордовые структуры). Более того, именно модальная организация трихордовых образований, которые обозначены выше, порождает новый тип функциональности, а именно взаимодействие двух ладоакустических полей: меньшего (*a-h*) и большего (*h-dI*), также способствующих ослаблению централизации вокруг тоники *D-dur*.

Квартет открывается небольшим вступлением (тт. 1–8) повествовательного характера. Произведение написано в сложной трехчастной репризной форме. В первой части экспонируются два главных героя истории — Лю Саньцзе и ее возлюбленный А Нью. Для этого выбрана простая двухчастная репризная форма. Тему народной песни «Виноградная лоза, обвивающая

²⁴⁰ Подробнее см.: Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века: уч. пособие / Л. С. Дьячкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 87.

дерево» представляет первая скрипка. В изящном варьировании основного мотива появляются форшлагги, замысловатые ритмические фигуры, отличающие манеру пения Лю Саньцзе. Авторская ремарка *espressivo* помогает узнаванию примечательных черт образа легендарной девушки — свободы самовыражения и импровизационной красоты в развитии мелодии песни. Важно отметить, что Лу Цзюньхуэй для экспозиции темы использует форму периода повторного строения, но избегает симметричности (5+4). Вторая часть простой формы подчинена развитию исходной темы. В репризе простой формы тема переносится в нижний регистр и звучит в бархатном тембре виолончели, представляя второй легендарный образ — возлюбленного Лю Саньцзе — А Нью. Каноническая техника помогает репрезентации интонаций темы в разных голосах-тембрах квартета. Таким образом, активное тембровое, интонационное, ритмическое, тонально-ладовое развитие начинается сразу же с момента экспозиции темы.

Средний раздел сложной формы (т. 35) открывается сменой тональности *F-dur* и активным тонально-ладовым движением, захватывающим минорные тональности (*g-moll, c-moll, f-moll*), иллюстрирующие перипетии сюжета истории Лю Саньцзе. Композитор использует приемы имитационного письма в средней части, контрастно сопоставляет различные тембры инструментов, технику смычка стаккато и твердую, акцентированную игру, постепенно наращивая напряжение. В то же время к моменту завершения развивающего раздела, приемы *divisi* и тремоло «растворяют» материальность звучания, символизирующую все беды и печали, которые смогли преодолеть влюбленные.

Реприза открывается диалогом виолончели и первой скрипки, в партии которой тема песни «Виноградная лоза, обвивающая дерево» звучит в ритмическом увеличении, более мягко и распевно. Интонации темы дуэтом варьируют то вторая скрипка, то альт, словно выражая дружескую поддержку

влюбленным. Звучание всех голосов квартета *tutti*, а также имитационные переключки виолончели и первой скрипки завершают все развитие квартета, знаменуя позитивный итог истории влюбленных, нашедших свое счастье.

Примечательным в раскрытии темы «Лю Саньцзе» Лу Цзюньхуэем является отказ от внешней жанровой атрибуции квартета, выраженной в наличии четырехчастной структуры, напоминающей композицию симфонии. Но при этом он сохраняет иные важные черты жанра. Так, использование канонической техники отсылает слушателя к истокам жанра квартета. По верному замечанию Д. А. Рубцовой «Формирование струнного квартета и квартетности как стилового феномена связано с эпохой Барокко, когда после отказа от обязательного генерал-баса стала формироваться инструментальная полифония, основанная на принципе гомофонного свободного письма, но с *принципиальным равноправием всех ансамблевых партий*»²⁴¹. Другим важным качеством квартетного стиля в произведении Лу Цзюньхуэя, роднящим с традициями китайской национальной музыки, является сохранение *камерности*, его сосредоточенности на любовно-лирической линии взаимоотношений Лю Саньцзе и А Нью. Это объясняет отказ композитора от других частей квартета из-за отсутствия необходимости в масштабном высказывании. Камерный стиль изложения обуславливает спокойный, *доверительный тон повествования*, что сказывается на преобладании в динамике оттенков *pp*, *p*, *mp*, *fp*. От национальной специфики в квартете Лу Цзюньхуэя сохраняется присущее квартетным сочинениям отношение, согласно М.Г. Арановскому, к «музыке созерцания»²⁴², что соотносится с эстетикой любования, присущей китайской философии и искусству.

²⁴¹ Рубцова Д. А. Струнный квартет как жанрово-стилевой феномен / Д. А. Рубцова // Южно-российский музыкальный альманах. 2017. № 1 (26). С. 11.

²⁴² Арановский М. Г. Симфонические искания: проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исследовательские очерки / М. Г. Арановский. Л.: Сов. композитор, 1979. С. 22.

В то же время композитор не отказывается от присущей квартету *симфонизации* развития, что проявляется в интенсивном тонально-ладовом развитии с присутствием черт децентрализации тональности и неомодальности (тт. 38-61). Видимо, поэтому, несмотря на отсутствие циклической структуры, композитор называет свое произведение «Квартет». Это объясняется тем, что «...индивидуальная трактовка (квартетного письма, квартетности...), связана с теми особенностями композиторского стиля, которые способны, с одной стороны, акцентировать характерные свойства жанра, с другой стороны — привносить в него новые черты»²⁴³.

Таким образом, отказываясь от четырехчастной структуры квартета, композитор сохраняет «ядро» квартетного стиля — ансамблевость, камерность, созерцательность, что позволяет отнести его произведение к редкой жанровой разновидности программного одночастного квартета-поэмы, согласно классификации Д. А. Рубцовой. Исследуя поэмность в музыке, И. А. Шапошников отмечает наличие следующих важных признаков:

- 1) повествовательный тон изложения, идущий от лироэпических прототипов поэмы в литературном творчестве;
- 2) внутренняя диалогичность, как особая форма проявления субъективно-авторского начала;
- 3) наличие музыкальной программности, обуславливающей конкретизацию музыкальной образности;
- 4) поэменная форма обладает чертами слитно-циклической формы²⁴⁴.

Все перечисленные признаки поэмы сохраняются в сочинении Лу Цзюньхуэя. И в этом можно усмотреть особое влияние образа Лю Саньцзе на композитора. Свободолюбивый дух талантливой девушки из легенды словно

²⁴³ Приведено по: Рубцова Д. А. Там же. С. 12.

²⁴⁴ Шапошников И. А. Взаимосвязь музыкальной поэмности и литературной поэмы / И. А. Шапошников // Вестник Томского университета. 2016. № 1 (21). С. 120.

«снимает» устоявшиеся нормы и условности, психологически освобождает и раскрывает для композитора путь к самовыражению. Богатая событийность сюжета легенды о Лю Саныце позволяет выбрать то или иное обстоятельство, которое отвечает этнической и культурной ситуации в разных районах Гуанси, и углубленно показать его в музыке.

Воплощение женских образов в камерно-инструментальной музыке Китая связано как с мифологическими сюжетами, так и с реальными историческими событиями, в которых женщина как главный действующий образ не уступает героям-мужчинам. Таково, например, переложение истории «Беловолосая девушка» для струнного квартета Чжу Цзяньэра и Ши Юн Кана²⁴⁵, созданное в 1972 году. Беловолосая девушка Сизэр изображается как простая крестьянка, которая борется против консервативных установок общества. В 1975 году Ду Минсинь (см. приложение 3) создал одноименную фортепианную сюиту из танцевальной драмы «Красный отряд женщин»²⁴⁶. В этой пьесе рассказывается история второй отечественной революционной войны, и показывается судьба У Цюн Хуа (吴琼花), прошедшей путь от рабыни до участника коммунистического движения. В сочинении воссоздается история сражений

²⁴⁵ Ши Юн Кан (施咏康 родился 12 июля 1929 года в Шанхае) поступил на факультет теории и композиции Шанхайской консерватории музыки осенью 1949 года, где учился у Хэ Лютин, Дин Шаньдэ и Сан Тонга. В июле 1955 года он окончил консерваторию и остался в ней преподавателем. Затем он был направлен в Центральную консерваторию для обучения у профессора Арапова Бориса Александровича, советского специалиста по композиции. Подробнее см.: Ван Ху. 论弦乐四重奏《白毛女》主题-动机的贯穿及变形手法 (О приемах сквозного развития и трансформациях темы-мотива в струнном квартете «Белокурая девушка») / 王虎, 张宝华 (Ху Ван, Баохуа Чжан) // 沈阳音乐学院学报 (Журнал Шэньянской консерватории музыки). 2011 年. 第 29 期. С. 24.

²⁴⁶ Красный отряд женщин (:红色娘子军) — китайский балет, созданный по сюжету одноименного фильма «Красный отряд женщин». Это произведение с успехом было представлено Национальным балетом Китая в 1964 году. В основе сюжета — история Цюн Хуа, служанки, которая сбегает из дома от жестокого Наньба Тянь и с помощью Хун Чанцин, представителя партии «Красный отряд женщин», постепенно превращается из измученной сельской девушки в военнослужащую с твердыми коммунистическими убеждениями. Подробнее см.: Хуан Вэйлинь. 把艺术的梦想变成现实 (Воплощение художественных мечтаний в реальность) / 黄伟林 // 文学报 (Литературный журнал). 2004 年. 第 3 期. С. 1.

Красного отряда женщин Хайнаня, воплощающая образ женщины как храброго и бесстрашного солдата, не боявшегося жертвовать собой на войне.

В 1997 году Вэнь Дэцин²⁴⁷ написал переложение хэбэйской народной песни «Маленькая белая капуста» (小白菜) в жанре вариации для эрху и струнного квартета. В сочинении рассказывается история девушки, которая подвергается издевательствам и унижениям после замужества в старые времена. В 2001 году публикуется произведение Чэнь Цигана²⁴⁸ «Бабочка, цветок любви» (蝶恋花). Оно включает девять частей под названием «Чистота», «Застенчивость», «Распутство», «Чувствительность», «Нежность», «Ревность»,

²⁴⁷ Вэнь Дэцин (温德青 1958) — композитор китайско-швейцарского происхождения. Он окончил Музыкальную консерваторию Фуцзяньского педагогического университета, Китайскую музыкальную консерваторию, Высшую музыкальную консерваторию Женевы (Швейцария) и Национальную консерваторию Лиона (Франция). Учился у Го Цзурона, Ши Ванчуня, Ло Чжунронга, Жана Балиссата (Jean Balissat) и Гилберта Эми (Gilbert Amy). 2005–2006 году был приглашенным стипендиатом Колумбийского университета, Нью-Йорк, США. Он также является художественным руководителем Недели современной музыки Шанхайской музыкальной академии и художественным руководителем Пекинского международного фестиваля камерной оперы. Подробнее см.: Цянь Жэньпин. 情绪结构、组织结构、音响结构的整合——温德青《小白菜:为二胡与弦乐四重奏而作的变奏曲》的结构途径 (Интеграция эмоциональной структуры, композиционной структуры и акустической структуры — структурный подход к произведению Вэнь Дэцина «Маленькая белая капуста: вариации для эрху и струнного квартета») / 钱仁平 // 中央音乐学院学报 (Журнал Центральной консерватории музыки). 2003 年. 第 4 期. — С. 27.

²⁴⁸ Чэнь Циган (陈其钢) родился в Шанхае 28 августа 1951 году. Окончил композиторский факультет Центральной консерватории музыки и был принят в качестве ученика Оливье Мессианом (10 декабря 1908–27 апреля 1992) в 1984 году. В 1987 году он выиграл два международных конкурса композиции в Германии и Италии за произведения «Путешествие мечты» и «Источник», что стало важным признаком его композиторской зрелости. В 1993 году Чэнь Циган был удостоен премии “Médicis Estate Prize”. В 2004 году он был назначен композитором-резидентом Филармонического оркестра Страсбурга, став первым не французским музыкантом, получившим эту награду в истории французской музыки. В 2005 году он был удостоен Гран-при за симфоническую музыку, французской Нобелевской премии в области музыки. В июне 2007 года Чэнь Циган был назначен музыкальным руководителем церемонии открытия Олимпийских игр в Пекине и написал тематическую песню «Я и ты» для Игр. В 2013 году в знак признания его профессиональных достижений и активной роли в культурных обменах между Францией и Китаем Чэнь Циган был удостоен национальной награды Кавалера Ордена литературы и искусства. Подробнее см.: Сунь Хуэй. 陈其钢中国式表达及其当代音乐创作的风格趣向研究: 音乐博士论文 (Исследование китайской экспрессии Чэнь Цигана и его стилистического интереса к современной музыкальной композиции : диссертация на соискание ученой степени доктора музыки) / 孙慧; 上海音乐学院 (Шанхайская консерватория музыки). Шанхай, 2020. С. 467.

«Сентиментальность», «Истерия» и «Похоть», показывая светлые и темные стороны женственности.

Тема Лю Саньцзе в наибольшей степени отвечает требованиям жанра камерной музыки, где каждая голосовая партия индивидуализирована и обладает личностной выразительностью высказывания, по сравнению, например, с жанром симфонии. В камерной музыке тонкие психоэмоциональные характеристики Лю Саньцзе выписаны более детально и тщательно, что углубляет раскрытие темы женщины как философско-эстетической проблемы в камерно-инструментальной музыке КНР. Отметим, что эта тема имеет свою предысторию и перспективы в ее современном понимании. В начале 2019 года в Центральной консерватории состоялся концерт под названием “Ensemble Novel”²⁴⁹ («Ансамблевый роман»), посвященный теме «Феминизм в современном обществе». Ведущей тематической линией концерта стало вечное женское начало, ведущее нас ввысь. Концерт стал выразителем идеи о том, что феминизм не может опираться только на памятники, воздвигнутые успешными женщинами, но должен быть более универсальным.

²⁴⁹ «Ансамблевый роман» — творческое объединение, основанное в декабре 2014 года. «Ансамблевый роман» является первым камерным оркестром в Китае, созданным студентами Центральной консерватории музыки для исполнения и продвижения современной музыки. Основными членами ансамбля являются: основатель Ли Цзинь Юань (李景元) и Дин Му (丁木) (специальности — композиция), художественный руководитель Юй Цзи (俞极) (специальность — дирижер) и руководитель ансамбля Гуй Юнчуань (归云川) (специальность — управление музыкальным искусством). В марте 2015 года спонсором оркестра стал шведский предприниматель Бенгт Риттри (Bengt Rittri). Ансамбль представил семь концертов на сегодняшний день и был приглашен для участия в концерте открытия «Программы развития новых произведений» Национальной консерватории музыки 2017 года (апрель 2017 года, Чэнду), а также участвовал в выступлении на открытии Пекинского молодежного фестиваля искусств 2017 года (октябрь 2017 года, Пекин). В общей сложности было представлено 25 оригинальных произведений современной музыки от 17 композиторов. Подробнее: 作曲家乐言 (Ле Ян — композитор) // Ensemble Novel 音乐会——《当代社会中的女性主义》: 央音要闻 (Ensemble Novel : Концерт «Феминизм в современном обществе») / 中央音乐学院 (Центральная консерватория музыки) : 02.01.2019. URL: https://www.ccom.edu.cn/xwyhd/xsjd/2019s/201901/t20190102_53184.html (дата обращения 23.12.2022).

Примером тому стало сочинение «Пять песен куртизанок» (“Five Courtesan Songs”) Никколо Афины²⁵⁰ (Niccolo Athens) — собрание звуковых поэм и музыкальных портретов группы древних китайских женщин с особой индивидуальностью, в которых композитор пытался запечатлеть душу женщин и их внутренние мечты о свободе. «Утопия» (“Utopia”) Яо Чэнь²⁵¹ воссоздает в музыке жизнь абстрактной женщины. Сочинение «Изос» (“Isos”) Ле Ян²⁵² в

²⁵⁰ Никколо Д. Афины (Niccolo D. Athens) родился в 1988 году в Сан-Антонио, штат Техас, США. В 2006 году он поступил в Джульярдскую школу музыки, одно из ведущих музыкальных учебных заведений мира, по специальности «композиция», в 2010 году получил степень бакалавра, а в 2016 году — степень доктора философии в Корнельском университете. В 2014–2015 году Никколо (Niccolo D. Athens) учился в качестве стипендиата программы Фулбрайта в Центральной консерватории музыки, занимаясь с Е Сяоганом (叶小纲). Он является двукратным лауреатом премии ВМІ для студентов-композиторов и стипендиатом Американской академии искусств и литературы. Он также был финалистом конкурса новых произведений в Сан-Паулу и конкурса композиторов струнного квартета «Вильерс» (“Villiers”). Его произведения исполнялись различными оркестрами, включая Джульярдский оркестр, Новый Джульярдский оркестр, Струнный квартет «Моменты» (“Momenta”), Симфонический оркестр Сан-Антонио и др. В настоящее время он живет в Шанхае, где преподает композицию в музыкальной школе Фисслера, с 2019 года преподает в Тяньцзиньской Джульярдской школе. Подробнее: Niccolo Athens: Overview / Cornell University; © 2023 College of Arts & Sciences. URL: <https://music.cornell.edu/niccolo-athens> (дата обращения 28.01.2020).

²⁵¹ Яо Чэнь (姚晨 родился в Гуандуне, Китай) получил строгую композиторскую подготовку в Синхайской музыкальной консерватории в Гуанчжоу и в Центральной музыкальной консерватории. Во время и после получения докторской степени по композиции в Чикагском университете он преподавал на музыкальном факультете Чикагского университета, в Школе музыки Иллинойского университета, в Школе музыки Университета Сучоу в Китае. В настоящее время он является членом жюри секции композиции Международного музыкального конкурса имени С. С. Прокофьева. Яо Чэнь — известный современный китайский композитор, профессор кафедры композиции и директор отдела преподавания композиции и исследований Центральной консерватории музыки. Он входил в состав жюри Международного конкурса композиторов имени Сальваторе Мартирано (Salvatore Martirano) и Международного конкурса композиторов «Красная нота» (Red Note) в США. Подробнее см.: 作曲家乐言 (Ле Ян — композитор) // Ensemble Novel 音乐会——《当代社会中的女性主义》: 央音要闻 (Ensemble Novel : Концерт «Феминизм в современном обществе») / 中央音乐学院 (Центральная консерватория музыки) : 02.01.2019. URL: https://www.ccom.edu.cn/xwyhd/xsjd/2019s/201901/t20190102_53184.html (дата обращения 23.12.2022).

²⁵² Ле Янь (乐言 родился в Хубэе в 1997 году) в 2010 году поступил в Центральную музыкальную консерваторию и учился под руководством профессора Лю Чанг Юаня. В годы учебы в средней школе его произведения исполнялись в Пекине, Цзинане и Гуанчжоу, и он вышел в финал первого Международного конкурса композиторов имени Я. Сибелиуса. В 2016 году он поступил в Истманскую школу музыки, где учился у мексиканских композиторов Карлоса Санчеса-Гутьерреса (Carlos Sanchez-Gutierrez) и Рикардо Зон-Мулдуна (Ricardo Zohn-Muldoon), американского композитора и музыкального теоретика Роберта Морриса (Robert Morris) и немецкого композитора Оливера Шнеллера (Oliver Schneller). За время обучения в школе его произведения камерной музыки были удостоены нескольких композиторских стипендий и представлены в публичных классах немецким композитором Дитером Маком (Dieter Mack) и британским скрипачом Ирвином Ардитти

переводе с греческого означает «равный» и «одинаковый» и раскрывает размышления композитора на тему предрассудков и несправедливости в отношении женщин. Композиция «Песни сирен» (“Siren Songs”), написанная Ду Вэй²⁵³, представляет слушателю музыкальный образ мифических существ и подчеркивает, что женщины отличаются от мужчин, и их нужно почитать и ценить. Во всех представленных работах присутствует настроение сопротивления, борьбы и решимости. Общий тон современного высказывания на тему женщины в КНР напряженный, обусловленный искренностью композиторов, размышляющих о женской сути и существовании.

В оркестровой музыке образ Лю Саньцзе толкуется несколько иначе, ярче, театральной, объективней и примером тому служит *Concerto trombe in B «Liu San Jie» (Sister Liu)* (降 B 大调小号协奏曲《刘三姐》)²⁵⁴ и Сюита «Лю Саньцзе» (квintет для медно-духовых инструментов) Сюй Линя.

(Irvine Arditti). В 2017 году он сотрудничал с профессором Тянь Шишином, известным скульптором и исследователем Института скульптуры Центральной академии изящных искусств, и написал камерную музыкальную композицию для его масштабной скульптуры «Ночные реверансы» (“The Night Revels”). В 2018 году он принял участие в программе изучения композиции, организованной немецким композитором и органистом Мартином Херхенродером (Martin Herchenroederr) написал композицию «Соло Стоун-1» (“Solo Stone-1”) для большого барочного органа и электронную музыку для Епископальной церкви Христа в Рочестере, США. Подробнее см.: Там же.

²⁵³ Ду Вэй (杜薇 родилась в 1978 году) училась игре на фортепиано и композиции у своего отца Ду Бина, а в 1996 году поступила на отделение композиции Центральной консерватории музыки, где занималась композицией у Ши Ваньчуня, Фань Найсиня и Го Вэньцзина; в 2005 году она получила степень магистра композиции. Ее произведения исполнялись по всему миру и успешно интерпретировались такими дирижерами, как Шарль Эдуар Дютюа, Кристиан Ярви, Йоханнес Миккельсен, Ю Лонг, Чэнь Цзуохуан, Чжан И, Чэнь Лин, Чжан Чэнцзе и многими другими. Среди оркестров, с которыми она выступала, Филадельфийский оркестр, Симфонический оркестр Лейпцигского радио, Оркестр Национального центра исполнительских искусств Китая, Гонконгский филармонический оркестр, Пекинский симфонический оркестр, Национальный оркестр радио Франции, Оркестр Королевского датского балета, Оркестр Шанхайской оперы, Арктический филармонический оркестр Норвегии, Камерный оркестр Новой музыки Нидерландов, Камерный оркестр TIMF Кореи. Подробнее: Там же.

²⁵⁴ Исследование *Concerto trombe in B «Liu San Jie» (Sister Liu)* Сюй Линя в виду ограниченного масштаба диссертации представлено в статье: Сюй Инвэнь. Тема «Лю Саньцзе» в камерно-инструментальном творчестве современных китайских композиторов / Сюй Инвэнь // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2022. № 5. С. 178–188.

В 1959 году Сюй Линь приехал в Гуанси для сбора материалов традиционной музыки к сочинению, на которое его вдохновила история Лю Саньцзе. Хорошим подспорьем в этом оказалась традиционная чжуанская оперя *цай дяо* «Лю Саньцзе». Кроме этого, значительное воздействие на композитора оказали народные песни Ишань²⁵⁵, как, например, «Каждый год середина осени — праздник песни» (年年中秋是歌节), народные песни Лючжоу – «Лю Лю Ло» (《柳柳罗》), «Бан Дун Бан» (《棒冬棒》).

После более чем двух лет упорной работы в 1961 году появился *Concerto trombe in B «Liu San Jie» (Sister Liu)* (降 B 大调小号协奏曲《刘三姐》). В 1962 году композитор создает расширенную версию концерта — Сюиту (квинтет для медно-духовых инструментов) «Лю Саньцзе»²⁵⁶. Третья версия сочинения представляет сокращенный вариант произведения в виде Концерта для фортепиано и трубы²⁵⁷. В настоящем исследовании внимание сфокусировано на анализе Сюиты, поскольку это сочинение развернуто представляет приемы композиторской работы с интонационным материалом, объединяющим два произведения — музыку популярного фильма «Лю Саньцзе: третья сестра Лю» и *Concerto trombe in B «Liu San Jie» (Sister Liu)*²⁵⁸.

²⁵⁵ Уезд Ишань (宜山县) находится под юрисдикцией округа Хэчи (ныне город Хэчи) в Гуанси-Чжуанском автономном районе, сейчас это район Ичжоу — важный уезд по производству зерна и тростника и промышленный уезд в северной части Гуанси.

²⁵⁶ Сюита была исполнена квинтетом «Е Шухан» и записана на пластинку фирмой грамзаписи «Тайвань Шан Ян Юшэн» (Издательство ЛТД). Пластинка была официально издана и распространена в 1998 году.

²⁵⁷ Нотные примеры в данном параграфе взяты из сборника: Сюй Линь. 管乐独奏重奏协奏曲集 (Концертный репертуар для квинтета духовых инструментов) / 许林. Пекин:中国青年出版社, 2002. 167 с.

²⁵⁸ Исследование *Concerto trombe in B «Liu San Jie» (Sister Liu)* Сюй Линя представлено в статье: Сюн Инвэнь. Тема «Лю Саньцзе» в камерно-инструментальном творчестве современных китайских композиторов / Сюн Инвэнь // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2022. № 5. С. 178–188.

В Сюите «Лю Саньцзе» (квинтете для медно-духовых инструментов) Сюй Линя события истории Лю Саньцзе репрезентированы посредством синтеза интонаций популярных мелодий фильма, европейского тонального строя *B-dur* и ряда европейских жанров — увертюры, фуги, скерцо, вальса, вариаций, рондо, трактованных свободно. Из фильма выбраны наиболее запоминающиеся мелодии песен: «Госты с прекрасным вином», «Под луной», тема девичьего танца «Песни морских волн», *дуй ээ* Лю Саньцзе и Сюцай. В квинтете «Лю Саньцзе» образ легендарной девушки раскрывается не только в цитировании популярных мелодий фильма, но и в воспроизведении характерных примет ее исполнения (колоратур, «цветочного языка», импровизационности).

Первая часть «Увертюра» имеет героико-эпический характер, что несет в себе исходная восходящая призывная попевка песни «Лю лю ло» в партии первой трубы на квинту вверх (I–V ступени) с остановкой на квартовом тоне попевки (IV ступени). Эта попевка играет роль темы и поддерживается акцентированным пунктирным ритмом баса в соединении с септолью, изложенной восходящим пассажем шестнадцатых в партии второй трубы. Септоль также подчеркивает значение IV ступени и европейских ладотональных основ, поскольку пассаж охватывает диапазон октавы и акцентирует квартовую интонацию в попевке, призванную показать мужество и решительность героини. Волевые черты образа усиливаются и триольными (барабанными) ритмическими фигурами в партии второй трубы.

Лирическая грань образа Лю Саньцзе раскрывается в трех сольных каденциях первой части, звучащих одна за другой и напоминающих диалог Лю Саньцзе и ее возлюбленного А Нью, которого может олицетворять корнет. Его тембр отличается более мягким и глубоким звучанием. Идентифицировать соотношение образов в сольных фрагментах помогает авторская ремарка *dolce* (приложение 2, пример 15). Ею композитор маркирует соло первой трубы,

которое в первом случае также регулируется термином *accelerando* (*с умал.* — *постепенно ускоряя*), а в третьем соло — термином *Rubato*, подразумевающим свободное варьирование темпа в конкретном разделе. Применение множества разнообразных ритмических фигур в сольных каденциях, произвольных замедлений и ускорений темпа, форшлагов, фермат, пауз, отделяющих разные мотивы друг от друга, призваны подчеркнуть свободное импровизационное строение речи героини (приложение 2, пример 16).

Также как в *Concerto trombe in B* тема первой каденции включает призывные квартовые интонации песни «Лю лю ло», на которой строятся тема вступления и главной партии концерта. Интонации популярной песни в увертюре Квинтета варьируются и развиваются подобно свободному речевому высказыванию *ad libitum, dolcissimo*, с включением особых видов ритмического деления (дроблении одной доли на 11 шестнадцатых, триоли), пауз, фермат, филировки динамики внутри небольших попевок, форшлагов, мордентов, вибрато.

Свобода фразировки, отсутствие повторов, симметричности и периодичности и в то же время присутствие длинных распевных фраз создается при помощи объединения жанровых признаков песенной интонации и декламационной, речевой. Такой синтез интонаций подчеркивает специфические характеристики Лю Саньцзе — остроумной собеседницы и виртуозной певицы. Сочетание признаков разных жанровых типов интонации, с одной стороны, напевности, а с другой, декламационности помогают воссоздать в инструментальной музыке личностные характеристики главной героини (приложение 2, пример 17).

Именно этим легендарным умением Лю Саньцзе вошла в историю — она могла не только прекрасно петь, но и вести споры. Композитор сохраняет общую интонационную основу каденций для *Concerto trombe in B* и квинтетом.

Вместе с тем каденции в концерте более богато орнаментированы и виртуозны, что отвечает попыткам театрализации жанра, предпринимаемыми современными композиторами. На это в концерте также направлена двойная экспозиция, помогающая продлить зону экспонирования образной сферы главных героев и построение развивающейся части не в виде традиционной разработки, а в форме «нанизывания» эпизодов, призванное нивелировать конфликтные черты *сонатного allegro*²⁵⁹. Найденный в концерте драматургический прием композитор сохраняет и в Квинтете для медно-духовых инструментов, что подчеркивается определением жанра сюиты, вынесенным в заголовок.

Вторая часть «Фуга» представляет собой квартет. В его основе тема музыкального фильма «Лю Саньцзе» «Тосты с прекрасным вином». Общий характер второй части эпически-повествовательный, что подчеркивается авторскими обозначениями *Andantino cantabile*. Имитационная техника репрезентирует развитие сюжета «Лю Саньцзе», поэтому канонические повторы темы подчинены не правилам строгого стиля, а воссозданию атмосферы праздника и полилога родственников и гостей. Первоначально диалог разворачивается между второй трубой и корнетом. С запозданием на три такта с варьированием основной темы вступают в диалог тромбон и туба (приложение 2, пример 17). Таким образом, квартет поделен на «дуэты», участники которых меняются. Сразу после последних фраз тубы звучит новый вариант темы, который «обсуждают» корнет и тромбон. В это же время туба и вторая труба вступают в имитационные «переключки». На протяжении фуги все участники квартета по очереди варьируют интонации темы.

В третьей части «Скерцо» (*дуй гэ* Лю Саньцзе и Сюцай) Сюй Линь сохраняет интонационную преемственность от раздела *Moderato scherzo I* части

²⁵⁹ Подробнее см.: Там же. С. 178–188.

Concerto trombe in B. Это также касается и средств музыкальной выразительности. Они разделены соответственно чередованию двух тематических фрагментов. Первый представляет портрет Сюцай в окружении смеющихся крестьян (звукоизобразительные форшлагги во вступлении), словно озвучивая сцену из фильма. Речь его полна вопросительных интонаций, она носит рассуждающий характер. Об этом говорят частые остановки на долгих длительностях, паузы между мотивами-фразами, *glissando* в отдельных мотивах, обозначение *Rubato*, что подчеркивает импровизационный характер развития мелодии-монолога Сюцай (приложение 2, пример 18).

Второй тематический фрагмент — задорный наигрыш *Allegro*, который олицетворяет Лю Саньцзе. Легкая подвижная мелодия охватывает широкий диапазон и отличается ритмической гибкостью и подвижностью, что показано сменой размера 3/4 на 2/4. Чередованием размеров подчеркиваются личностные качества героини: с одной стороны, женственность и изящество, с другой, твердость и уверенность в своей правоте (приложение 2, пример 19).

Четвертая часть — Вальс «Песни под луной». Тема вальса разворачивается неспешно. Авторские ремарки *con sordino*, *solo dolce*, *espressivo*, *mp*, диминуирование в аккомпанементе усиливают чувственное начало, скрытое в этой пейзажной зарисовке (приложение 2, пример 20).

Вариации на тему «Девичьего танца» представляют собой экспозицию танцевальной темы, две вариации, следующие одна за другой, и репризное проведение темы, завершающее цикл варьирования. В развитии вариаций Сюй Линь применяет пространственную драматургию. Первоначально композитор экспонирует тему, словно издали *senza sordino* на *mf*, в аккомпанирующих голосах — *p*. Тема показывается с ремаркой *dolce*, подчеркивая нежную изящность вальса в исполнении девушек. Тема интересна своим ладовым колоритом. Она изложена в форме периода, состоящего из двух предложений.

Первое предложение имеет ясную мажорную окраску, благодаря опоре на устойчивые ступени тоники трезвучия *G-dur*. Во втором предложении ясно слышно отклонение в параллельную тональность *e-moll*, а затем возврат в основную тональность. Вероятно, это сделано в изобразительных целях. Минорная краска в контексте баркарольного размера 6/8 воспринимается, словно фиксация бликов на воде, не меняя исходного позитивного настроения темы.

В первой вариации композитор следует европейским традициям фактурного орнаментирования и варьирует интонации темы в виртуозных пассажах длительностями шестнадцатых. Филировка динамики от *p* к *mf* в отдельных мотивах темы сделана также с изобразительной целью и напоминает легкое движение волны. Во второй вариации темп и динамика танца нарастают, чтобы привести к финальному проведению темы с ремаркой *sfrenatezza* (*необузвано*), подчеркивающей стихийную силу танца.

Последняя часть представляет собой рондо с тремя эпизодами *ABACoda*. Тема основана на народной песне «Бан Дун Бан» (棒冬棒) (досл. с кит. «палка, красная палочка»). Это словосочетание не имеет конкретного значения, но в повседневной речи употребляется как «好棒» «棒极了» «потрясающе, отлично»²⁶⁰. В первом эпизоде *B* (*F-dur*) интонации темы

²⁶⁰ «Бан Дун Бан» — асемантические слоги, которые исполняются хором и используются в шуточных (сатирических) *дуй гэ* в функции обозначения границы, завершая высказывание (вопрос или ответ) исполнителей, с одной стороны, и передавая, таким образом, право высказывания другой стороне.

Пример народной песни (*дуй гэ*):

«Чтобы нарубить дров на горе, нужен нож

на'ме'вэй'вэй'бан'дун'бан;

Чтобы выйти и перейти реку, нам нужен мост

на'ме'вэй'вэй'бан'дун'бан;

Чтобы спеть, вы должны использовать песню

на'ме'вэй'вэй'бан'дун'бан;

Чтобы задать вопрос, нужно петь песни

на'ме'вэй'вэй'бан'дун'бан».

варьируются в виртуозных пассажах первой трубы, тогда как остальные инструменты оркестра выполняют аккомпанирующие функции. Проведение рефрена в тональности доминанты (цифра 3) отделяет контрастный второй эпизод *C (c-moll) Andantino*. Это — лирический центр композиции с большим соло трубы, которое звучит мягко и насыщенно, напоминая виолончель. Проведение рефрена воссоздает кульминацию праздника, благодаря динамике и возвращению исходной мажорной тональности. Кода с авторской ремаркой *Ravvivando* (с итал. — Возрождение) становится кульминацией всего развития. Каждый голос квинтета вносит свою лепту в развитие: вторая труба и корнет наполняют звучание темы пульсацией тремоло и триолей, тогда как первая труба, тромбон и фагот усиливают движение акцентированными пассажами, поддерживающими финальное проведение темы.

Размышляя над воплощением образа Лю Саньцзе в инструментальной музыке, следует отметить, что ее многотембровая красочность, объединяющая технические и выразительные возможности разных инструментов позволяет усилить театральные черты. Это создается рядом композиционных приемов:

- 1) доминированием экспонирования над музыкальным развитием, отказом от разработочности в западноевропейском понимании;
- 2) выбором формы сюиты, помогающей в калейдоскопе жанров и образов показать разные события истории Лю Саньцзе;
- 3) преобладанием репризной трехчастности (III часть), вариационности (IV часть), рондальности (V часть), помогающих продлить пребывание в одном образно-художественном состоянии;

4) использованием в характеристике Лю Саньцзе синтеза двух жанровых типов интонации (песенной и декламационной), позволяющего более выпукло и ярко показать образ в деталях;

5) свободным «визуальным» толкованием формы фуги, развитие которой опирается не только на технику канона, но подчинено показу разных тембровых сочетаний и выразительных возможностей инструментов в ансамбле медно-духовых инструментов.

Под влиянием развития западной камерной и оркестровой музыки современные китайские композиторы используют музыкальный материал «Лю Саньцзе» в сочетании с западными композиторскими техниками для создания уникальных произведений искусства, знакомя мир с китайской музыкой и представляя в Китае лучшие композиторские концепции древней легенды. При этом, как справедливо отмечает А.В. Новоселова «...индивидуальное самосознание личности ценно в китайской культуре не само по себе, а как аппарат для восприятия, переработки и передачи культурной информации»²⁶¹. Сочетание китайского и западного делает музыку независимой от национальных границ и позволяет большему количеству людей наслаждаться красотой истории о талантливой и свободолюбивой девушке.

§ 2. Интерпретации сюжета о Лю Саньцзе в фортепианных произведениях

Фортепианная сюита «Лю Саньцзе» была написана в 1962 году, но опубликована значительно позже, в 1983 году, и представляет собой

²⁶¹ Новоселова А.В. О традиции цитры цинь в структуре музыкальной культуры современного Китая / А. В. Новоселова. URL: <https://mosconservatoria.wixsite.com/wmcc> (дата обращения 29.08.2023).

фортепианное произведение, созданное на основе музыкального материала оперы «Лю Саньцзе» композитором Цзинь Сяном (金响). Программный заголовок сюиты помогает конкретизировать в ней образные сферы и сюжетные линии. Историческая дистанция, отделяющая время создания произведения от современности, обусловила то, что оно редко исполняется на концертах и в исполнительских конкурсах.

Несмотря на редкое исполнение, фортепианная сюита «Лю Саньцзе» Цзинь Сяна привлекает внимание исследователей. О произведении написаны работы Цзэн Юйлинь «Интертекстуальная интерпретация: фортепианная сюита Цзинь Сяна “Лю Саньцзе” и ее сюжет»; Чжан Танцзюцзюня «Исполнение и обучение фортепианным произведениям, основанным на музыкальных элементах народных песен Гуанси-Чжуанского автономного района»²⁶². В данных исследованиях сюита Цзинь Сяна рассматриваются как отправная точка для более глубокого понимания народных песен Гуанси. Важными элементами в понимании произведения является толкование средств музыкальной выразительности — метроритма, штрихов, педализации, на основании которых происходит национальная идентификация образа.

Ряд исследований посвящен изучению проявлений национально-этнического начала в творчестве композиторов Гуанси-Чжуан. Таковы статьи Хуан Фан «Формы народного искусства в фортепианном исполнительстве гуанси-чжуанских племен»; Линь Дун и Цай Жэнь «Интерпретация фортепианных произведений в китайском национальном стиле». В исследовании Чжэн Ивэнь «Анализ национального стиля фортепианной музыки» музыкальный фольклор Гуанси-Чжуанского автономного района

²⁶²Чжан Танцзюцзюнь. 根据广西壮族民歌音乐元素改编的钢琴作品的演奏与教学：音乐硕士论文（Исполнение и обучение фортепианным произведениям, основанным на музыкальных элементах народных песен чжуан в Гуанси: диссертация магистра музыки）/ 张唐秋君；中国音乐学院（Китайская консерватория музыки）。Пекин, 2017. С. 10.

рассматривается в трех аспектах: изучается глубокий исторический подтекст народных песен Гуанси-Чжуанского района, сочетание китайских и западных особенностей в создании фортепианных произведений и художественное исполнение народных песен, которое дает им новую жизнь²⁶³. Особое внимание уделяется анализу мелодии и ритма на примере фортепианной сюиты «Лю Саньцзе», чтобы уточнить ряд аспектов исполнения оригинальных элементов народной песни на фортепиано.

Немногочисленные исследования посвящены проблемам формообразования в фортепианных произведениях китайских композиторов. Ли Сянпин²⁶⁴ изучает структурные принципы организации народных песен, работа Ляо Минцзюнь «Исследование структуры формы китайских фортепианных сюит» подчинена жанровому принципу. На основе анализа сорока шести китайских фортепианных сюит автор изучает макро- и микроструктуры с позиции типологизации жанровых признаков современной фортепианной сюиты. Все перечисленные работы создают фундамент исследования фортепианной музыки, и в том числе фортепианной сюиты «Лю Саньцзе» Цзинь Сяна.

²⁶³ Хуан Фан. 广西壮族钢琴演奏中的民间艺术形式 (Формы народного искусства в фортепианном исполнении гуанси-чжуанских племен) / 黄芳 // 贵州民族研究 (Этнические исследования Гуйчжоу). 2014年. 第5期. С. 71; Линь Дун. 中国民族风格的钢琴作品演绎——以《刘三姐主题幻想曲》为例 (Интерпретация фортепианных произведений в китайском национальном стиле: на примере «Фантазии на тему “Лю Саньцзе”») / 林冬, 蔡韧 (Линь Дун, Цай Жэнь) // 广西民族大学学报(哲学社会科学版) (Журнал Гуансийского университета национальностей. Издание по философии и социальным наукам). 2009年. 第6期. С. 125; Чжэн Ивэнь. 钢琴曲《刘三姐主题幻想曲》的民族风格与音乐探析: 音乐硕士论文 (Анализ национального стиля и музыки фортепианной пьесы «Фантазия на тему Лю Саньцзе»: диссертация магистра музыки) / 郑贻文; 西南大学 (Юго-Западный университет). Чунцин, 2014. С. 11.

²⁶⁴ Ли Сянпин. Сюита «Лю Саньцзе», исполненная в Соединенных Штатах Америки в великом национальном стиле и с давними деревенскими чувствами / 李湘萍 // 广西新闻网 (Новости Гуанси): 2018年07月16日. URL: <http://news.gxnews.com.cn/staticpages/20180716/newgx5b4bce63-17480163-1.shtml> (дата обращения: 16.07.2020).

В фортепианной сюите «Лю Саньцзе» Цзинь Сян использует современные западные композиционные техники и народные мелодии — *горные песни* Гуанси. Каждая часть сюиты имеет свою форму. Между частями композитор сохраняет интонационные связи.

Увертюра — первая часть, которая открывает композицию. Она написана в простой двухчастной форме с вступлением и кодой. В основе вступления, а также ведущей темы первой части *Cantabile* лежат интонации темы «Цветы на вершине горы», которая открывает музыкальный фильм «Лю Саньцзе». Вступление представляет пейзажную звукопись (приложение 2, пример 21). Фигурационная фактура обрисовывает широкое звуковое пространство, охватывающее пять октав. Увертюра написана в тональности *D-dur*. В основном разделе *Cantabile* (приложение 2, пример 22) интонации темы варьируются, показывая жизнеспособность интонационного ядра темы в различных регистровых и ритмических условиях и вариантах.

Вторая часть «Танец» *Allegro vivo* («Сбор чая в горах») изображает сцену молодых мужчин и женщин *чжуан*, собирающих чай в горах и встречающих друзей с песнями и танцами. Вторая часть написана в одноименном миноре — *d-moll*, в простой трехчастной репризной форме. Выбор данной структуры связан с отражением обычного уклада ритуала сбора чая. Тема проходит три раза в каждой из частей произведения, иллюстрируя то, как молодые люди объединяются утром для сбора чая и начинают петь и танцевать, чтобы выразить свое радостное настроение (приложение 2, пример 23). Во второй части, согласно исследованиям Цзэн Юйлинь, при втором появлении темы (т. 22) меняется лад с D Юй на C Шан, иллюстрируя смену песен и солистов в песенном соревновании Лю Саньцзе, молодых мужчин и женщин в чайном саду, демонстрирующих свои таланты и голоса. Основу развития составляет вариационное изменение интонаций темы. В репризе тема проводится в партии

аккомпанемента, показывая эффектную сцену постепенного объединения всех поющих. Для этого раздела композитор использует каноническую технику.

Третья часть «Песня любви» *Tempo rubato* написана в сложной трехчастной форме со вступлением и кодой. В первом разделе Цзинь Сян воссоздает пасторальную идиллию окружающего пейзажа в музыке. Туман рассеивается, дует ветерок, и солнце разливается золотом по волнам. Благодаря фигурационной фактуре вступления и преобладанию общих форм движения, использованию гармонии в колористической функции основная тональность устанавливается только к началу первого раздела *Moderato Parlando* (с итал. – умеренно говоря) (приложение 2, пример 24).

Лирическая мелодия народной песни «Моему дорогому другу» неторопливо разворачивается, подготавливая появление основной темы любовного *дуй гэ* Лю Саньцзе и А Нью *Moderato Gracioso*, взятой из оперы (приложение 2, пример 25). Энергичная танцевальная тема контрастирует с повествовательным началом раздела.

В среднем разделе звучит новая лирическая тема, которая развивается путем фактурно-орнаментального варьирования (приложение 2, пример 26). Хуан Пэй предполагает, что в среднем разделе третьей части сюиты воссоздается фрагмент оперы, в котором Лю Саньцзе поет о своей любви²⁶⁵. Реприза части — синтетическая, объединяет интонации всех тематических образований, прозвучавших ранее. Можно предположить, что главные герои стали более уверены в своих чувствах друг к другу, и воссоздание их эмоций в музыке становится более ярким, насыщенным. Композитор вводит октавные и аккордовые дублировки мелодии, усиливая полимелодическое развитие.

Четвертая часть «Сваха» *Andante Giocoso* рисует приход землевладельца Мо Хуайрена со свахой, которая предлагает Лю Саньцзе выйти замуж за

²⁶⁵ Хуан Пэй. Указ. соч. С. 120.

помещика. Девушка в песне отказывает Мо Хуайрену. Тематические элементы части «Сваха», по наблюдениям Хуан Пэй, заимствованы из песенно-танцевальной драмы «Богатая семья не говорит о деталях»²⁶⁶. В первом разделе богатая орнаментика, в основном форшлагги, подчеркивают неестественность ситуации и выражают нарочитость внешнего вида жениха и свахи. Для первого раздела свойственна тонально-ладовая неопределенность. Развитие вступления и первого раздела постоянно балансирует между тоникой и доминантой *g-moll*, подчеркивая неоднозначность ситуации (приложение 2, пример 27).

По своей структуре часть «Сваха» представляет собой простую трехчастную репризную форму. В контрастном среднем разделе мелодия основана на общих формах движения и постепенном наращивании темпа. Акцент на слабой части первой и третьей долей смещает массу сильной и относительной сильной доли и создает комический эффект, утрируя образ разряженной свахи и, делает его гротесковым.

По сути, средний раздел представляет первую кульминационную зону сюиты. Активное октавное движение то в аккомпанементе, то в мелодии, сопровождающееся постепенным увеличением темпа (приложение 2, пример 28) призвано показать, как Лю Саньцзе использует свое остроумие, чтобы подразнить сваху, напевает песню, соперничая с ней. Тот факт, что землевладелец Мо Хуайрен собирается жениться на Лю Саньцзе против ее воли, направляет развитие сюжетной линии ко второй кульминации, приходящейся на спор-соревнование Лю Саньцзе с Сюцай.

Если средняя часть демонстрировала истинные чувства Лю Саньцзе и ее решимость оказывать сопротивление чужой воле, то реприза возвращает исходную картину — приход незваных гостей. Лю Саньцзе удалось обмануть незадачливого жениха и сваху. Понимая, что битва проиграна, сваха, чтобы

²⁶⁶ Там же. С. 120.

скрыть неудачу, удаляется так же величественно, словно ничего не произошло. В завершении репризы тональная неопределенность исчезает, и часть заканчивается утверждением *G-dur*, символизируя радость победы Лю Саньце.

Пятая часть «Дуй гэ» *Allegretto giocoso* воспроизводит в инструментальной форме ту часть сюжета легенды, где происходит соревнование Лю Саньце с Сюцай в остроумии, и раскрывается нежелание семьи Мо принять невесту. Во вступлении к пятой части, благодаря канонической технике и постепенному наращиванию фактуры (включению октавных дублировок, квартаккордов, усилению динамики до *fff*, постепенного расширения звукового диапазона до трех с половиной октав), композитор показывает, как постепенно собирается народ, чтобы наблюдать за соревнованием.

Структура пятой части – двойная трехчастная форма: Вст. АВАСВСА, где *A* (*Lento*) выполняет функцию рефрена, чередующегося с эпизодами. В качестве рефрена выступает раздел *Lento*, который опирается на знаки-сигналы призыва. Использование кластера кварт-аккорда, форшлаггов, ломанных арпеджио напоминает звучание гонгов и барабанов, призывающих к вниманию (приложение 2, пример 29).

Эпизод *B* (*Allegro con vigore* – с ит. весело с энергией) репрезентирует появление Сюцай. Авторская ирония по отношению к этим персонажам выражается в перенесении музыкального материала в высокий регистр, делая образ чиновников женоподобным. Нарочитое использование синкоп в аккомпанементе, тройного форшлага, «рваной» фразировки, где мотивы, исполненные на *legato*, прерываются мотивами *staccato* — весь этот комплекс средств выразительности направлен на воссоздание образов чванливых служащих, с трудом формулирующих мысли во время пения (приложение 2, пример 30).

В эпизоде *C* — *Allegro* экспонируется образ Лю Саньцзе. Мелодия простая и изящная, «вьется» вокруг устойчивых звуков трезвучия *B-dur*, виртуозно охватывая в орнаментальном движении все более широкий диапазон с включением танцевальных элементов. Тем самым показываются черты характера Лю Саньцзе – уверенность, свободомыслие и открытость.

Рефрен видоизменяется под воздействием пения девушки и теряет свою императивную силу. Возврат эпизода *B* вновь воссоздает пение Сюцай, показывая его комедийный образ. У него нет другого выбора, кроме как убежать. Эпизод *C* – *Allegro sonare* имеет яркое полнозвучное оформление благодаря фактурным дублировкам, воссоздавая силу и красоту вокального искусства Лю Саньцзе. Рефрен завершает развитие всей части, и в итоге он приобретает функцию повествовательного эпилога, резюмируя результаты соревнования. Об этом говорят размер $2/2$ и преобладание долгих длительностей в противовес комедийным и виртуозным эпизодам. Оценивая характер развития в пятой части, отметим, что композицию скрепляет форма высшего плана — *форма рефренного типа*, по классификации В. Н. Холоповой²⁶⁷, где тематизм и форма рефрена меняются под воздействием калейдоскопа эпизодов и интенсивного развития в них, но в то же время референ продолжает выполнять функции скрепления композиции (таблица 1).

Таблица 1. Цзинь Сян. Сюита «Лю Саньцзе». V ч. *Дуй гэ*.

Схема композиции

²⁶⁷ Форма определена согласно классификации В. Н. Холоповой. См.: Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. М., СПб., Краснодар: Лань, 2013. С. 373.

Часть формы	Вст.	А	В	А	С	В	С	А
Название раздела в форме	<i>Allegretto giocoso</i> (суммированное)	<i>Lento</i>	<i>Allegro con vigore</i>	<i>Lento</i>	<i>Allegro</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Allegro sonare</i>	<i>Lento</i>
Форма раздела	Период из 3-х предл. 5+8+10	Период неповт. строен.	Период из 3-х предл.	Предложение	Пер. единого строения	Пер. единого строения	Прост. П ч.ф. (А+В)	Пер.
Количество тактов	23	11 т. 4+5	12 т. 4+4+4	5 т.	13 т.	10 т.	14+16 т.	9 т. 4+5
							4+ 4+ 6	
Лад, тональность	<i>B-dur</i> чжэн (F)	<i>B-dur</i> чжэн (F)	<i>B-dur</i> чжэн (F)	<i>B-dur</i> чжэн (F)	<i>B-dur</i> чжэн (F)	<i>B-dur</i> чжэн (F)	<i>Es-dur</i> чжэн (B)	<i>B-dur</i> чжэн (F)
Такты в сочинении	1–23	24–34	35–46	47–51	52–64	65–74	75–104	105–113

Шестая часть «Сопrotивление запрету на песни», *Furioso*. Лю Саньцзе упорно сопротивляется, спасаясь от погони с помощью блестящего плана. Это последняя, самая высокая кульминация произведения, в котором конфликты персонажей доведены до предела. По сюжету легенды, Мо Хуайрен использует свою власть и оглашает запрет петь песни. Лю Саньцзе становится символом сопротивления и руководит жителями деревни в их борьбе против бесчинств землевладельца. Вся часть написана в простой трехчастной форме (ABC) с кодой.

В первом разделе движение начинается с мощного аккорда, становящегося музыкальным маркером темы Лю Саньцзе. За ним следует быстрое арпеджио, приводящее к самой высокой ноте диапазона e^2 . Развитие становится все более напряженным, благодаря октавным дублировкам, которые делают движение более уверенным, массивным. Каждый раз октавный разбег останавливается резкими кластерами аккордов, охватывающих в дублировках три-четыре октавы (приложение 2, пример 31). Усиление динамики до *fff*, использование динамических акцентов *sf*, уплотнение фактуры в аккордовом

движении приводят к началу второго раздела *Andante agitato* — открытому противостоянию конфликтных сил.

Второй раздел шестой части представляет собой сцену, в которой Лю Саньцзе и жители деревни вступают в открытое противостояние с властью. Две противоборствующие силы выражены контрастом тематических элементов. Лю Саньцзе представляют небольшие мелодические попевки, тогда как Мо Хуайрена воплощают акцентированные диссонансирующие созвучия в низком регистре, исполняемые на *fff*, либо с акцентом, повторяемые в триольном ритме. В характеристике Мо Хуайрена фортепиано толкуется как ударный инструмент, поскольку основными выразителями образа становятся диссонантность и ритмический повтор императивных мотивов в басу (приложение 2, пример 32).

В третьем разделе *Andante sonore* воссоздается позитивный финал истории, когда Лю Саньцзе ведет жителей деревни в горы и переправляет через реку, чтобы уйти от преследования властей. Трехстрочная фактура в импрессионистической манере передает в музыке картину лесного пейзажа (приложение 2, пример 33). Богатство полимелодической фактуры наполняет движением ее различные уровни, подводя к кодовому разделу, утверждая в постепенно поднимающихся октавных пассажах счастливое преодоление трудностей.

Седьмая часть «Ода». Она написана в двухчастной форме (*AB*) с вступлением и кодой. Вступление призывной пунктирной фигурой, колоннадой массивных аккордов в динамике *ff* воплощает атмосферу народного праздника. Интонации темы Лю Саньцзе появляются в высоком регистре после вихревого пассажа, завершающего вступление (приложение 2, примеры 34, 35). Они чередуются с разложенными арпеджио, охватывающими широкий звуковой

диапазон, рисуя Лю Саньцзе и А Нью, отправляющихся утверждать свободу повсеместно.

Толкование западноевропейской формы сюиты в раскрытии образа Лю Саньцзе Цзинь Сяном – один из ярких образцов трансформации жанра под воздействием содержания, что характерно для музыкальных форм XX века. Композитор отходит от традиционного вида сюиты как набора танцев и приближается к сквозной композиции, подчиненной становлению сюжета – легенды о Лю Саньцзе. Автор *уходит от жанрового принципа*, заданного им в начале сюиты в названии частей – увертюра, танец, *дуй гэ*, и далее называет части соответственно сценам развития сюжета легенды, отображенных в них: «Сопrotивление запрету на песни», «Ода». Примечательно, что и внутри частей композитор трансформирует жанры и формы, оставляя только их существенные признаки.

Активное фактурное, тонально-ладовое развитие приводит в конце сюиты к преобладанию открытых структур сквозного развития по типу *ABC, AB* с кодой, подчеркивая динамику становления и центробежные силы. В то же время композитору удается скрепить конструкцию сюиты, используя тему Лю Саньцзе в качестве лейтмотива, объединяющего развитие композиции и тональную симметрию.

Таблица 2. Тональный план фортепианной сюиты Цзинь Сяна
«Лю Саньцзе»

Части	I	II	III	IV	V	VI	VII
Тональности	<i>A-dur</i>	<i>d-moll</i>	<i>g-moll</i>	<i>G-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>D-dur</i>	<i>A-dur</i>

Важной особенностью фортепианной сюиты Цзинь Сяна является выбор одного из вариантов легенды, в котором Лю Саньцзе поднимает на борьбу жителей деревни, и они побеждают в противоборстве с властью. Сама

концепция достойна воплощения в оркестровой, симфонической музыке, что накладывает отпечаток на характер развития и средства выразительности: обращение к красочным блужданиям, вызванных неомодалными импульсами в отдельных разделах, использование трехслойной фактуры, благодаря интенсивному полимелодическому развитию; включение квартаккордов, диссонантных кластеров; закрепление отдельных выразительных средств за образами в их конфликтном противопоставлении. Последнее говорит о типичных закономерностях в музыке XX века — наделении отдельных выразительных элементов тематическими, «персонажными» функциями. Таково, например, противопоставление ритмических фигур аккордовых кластеров и небольших мелодических попевок во втором разделе шестой части сюиты «Сопrotивление запрету на песни».

Рассматривая все инновации, можно подтвердить нашу гипотезу об особом влиянии образа свободолубивой, искренней и открытой девушки на авторов произведений о ней, заставляя их ниспровергать сложившиеся традиции и искать новые пути для ее яркого и запоминающегося воплощения в музыкальном искусстве.

История Лю Саньцзе, получившая распространение в виде легенды о «Фее песен Гуанси-Чжуанской провинции», передается из поколения в поколение уже тысячи лет и занимает особое место в народном сознании. Образ Лю Саньцзе развит в китайской народной музыке. Профессор Цай Шисянь создал фортепианную фантазию на основе переработки сюжета и мелодий народных песен Гуанси, несущих в себе уникальный национальный колорит региона. Для фантазии выбрана одна из сюжетных линий легенды — взаимоотношения Лю Саньцзе и ее односельчан с помещиком Мо, управляющим и владельцем земель, на которых трудятся и живут *чжуанцы*.

Произведение было опубликовано в 2002 году²⁶⁸. Композитора тронула простая и оригинальная народная музыка. После многократного анализа и углубленного отбора Цай Шисянь воплотил народные мелодии *чжуан* во множестве произведений, и именно в этот период была создана фантазия «Лю Саньцзе».

Фантазия «Лю Саньцзе» Цай Шисяня была вдохновлена напевом «Горная песня, как вода весенней реки» из оперы Лю Саньцзе. Он используется в качестве темы для отдельных разделов и видоизменяется в вариационном развитии. В качестве композиционной основы фортепианной «истории» Лю Саньцзе Цай Шисянь обращается к возможностям сквозной концентрической формы, излюбленной композиторами XX века для показа пестроты и разнообразия жизни. Цай Шисянь использует концентрическую форму в соответствии с особенностями развития сюжета легенды, где столкновение Лю Саньцзе с помещиком Мо происходит дважды – в первый раз она показывает остроту мысли и свое превосходство в пении; во второй раз – она протестует вместе с односельчанами против запрета петь песни. Повторность ситуации спора обусловила обращение к зеркально-симметричной конструкции. Пространственные координаты этой композиционной конструкции — архитектурность, зеркальная симметричность и структурная завершенность оказывают ведущее организующее значение. Художественное время в этой форме организовано так, что не всегда отвечает процессу функционального становления (импульс, развитие, завершение), а возврат к пройденной однажды ситуации создает противоречие его естественному ходу. Так или иначе, развитие направлено к «сакральному центру композиции» (выражение

²⁶⁸ Вторая редакция фантазии появилась в 2005 году. В ней усилены виртуозные, концертные элементы. Подробнее см.: Цай Шисянь. 音乐演奏考级教程 (Экзаменационный курс по музыкальному исполнительству) / 蔡世贤, 金恩惠, 赵意明 (Цай Шисянь, Цзинь Энхуэй, Чжао Имин). Пекин: 解放军文艺出版社, 2005. С. 2.

А. Ю. Кудряшова)²⁶⁹ к сцене, находящейся на оси симметрии, где композитор стремится расположить «...необычное, поворотное в развитии сюжета событие».²⁷⁰

Фантазия написана в особой разновидности сквозной концентрической формы, согласно классификации В. Н. Холоповой: «...со свободными “краями” при строгом оформлении центра»²⁷¹. Она включает в себя пять разделов *АВСВА* с импровизационным вступлением, синтезированным заключением и кодой. В основе каждого раздела — свой тематизм, отсылающий к наиболее популярным сценам традиционной *чжуанской* оперы *цай дяо* «Лю Саньцзе».

Вступление воплощает в музыке характеристики, присущие географическим территориям Гуанси и, в частности, богатство речного массива. Арпеджированные аккорды, звучащие почти в одновременности, охватывают широкий диапазон в четыре октавы, а легкие пассажи, исполняемые лирично и свободно, рисуют свободу водной стихии. Вступление напоминает первые сцены не только оперы, но и популярного в Китае в 60-е годы музыкального фильма о Лю Саньцзе (режиссер Су Ли, аранжировщик Лэй Чжэньбан), где поющая девушка плывет на плоту по спокойной глади реки. С бамбуковым шестом в руке и лозой у ног она преодолевает легкие волны. Пейзажная атмосфера вступления напоминает об умиротворенной картине прозрачной воды, спокойно текущей на юг. Волнообразные пассажи в музыке воплощают характерную графику пейзажа — плавные изгибы гор, отражающиеся в волнах реки (приложение 2, пример 36).

Музыка вступительного раздела имеет собирательный характер, где через импрессионистическую вязь фактуры представляется тематизм последующих

²⁶⁹ Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания / А. Ю. Кудряшов. СПб.: Лань, 2006. С. 240.

²⁷⁰ Холопова В. Н. Там же. С. 375.

²⁷¹ Там же. С. 375.

разделов. Такова решительная восходящая квартовая интонация и ниспадающая терция, словно воссоздающие узнаваемые черты облика героини, обличающей в песнях действующую власть, но в то же время остающейся нежной и любящей девушкой. Заключение вступления носит синтезирующий характер и обобщает наиболее яркие интонации. Вступление сложно выделить в отдельный самостоятельный раздел не только из-за его импровизационного характера, но и в силу авторского оформления. Оно представлено одним тактом без определения метра и размера. Кроме того, композитор сознательно отделяет его тонально-ладовой неопределенностью. В фантазии преобладают закономерности европейской функциональной гармонии, объединенные с неомодалностью, раскрывающейся в разнообразных приемах работы с пентатонными шкалами. Об этом написаны отдельные исследования китайских ученых, направленные на понимание специфики применения пентатонных структур, используемых Цай Шисянем в фантазии²⁷².

Ду Ясюн приводит основные установки ладообразования в китайской музыке. Остановимся на них подробнее. Как отмечает ученый, пентатонные шкалы создаются путем движения по чистым квинтам (приложение 2, пример 37). Если расположить пять ступеней — Гун, Чжэн, Шан, Юй и Цзюэ, в шкалу по увеличению высоты тона, получится лад *гун* (C)²⁷³: C, D, E, G, A (*гун, шан,*

²⁷² Лу Чжунжэнь. 中国古代五声音阶形成与发展的探索 (Исследование формирования и развития древнекитайской пентатоники) / 陆仲任 // 星海音乐学院学报 (Журнал Синхайской консерватории музыки). 2004年. 第1期. С. 16–22; Линь Дун. 中国民族风格的钢琴作品演绎——以《刘三姐主题幻想曲》为例 (Интерпретация фортепианных произведений в китайском национальном стиле: на примере «Фантазии на тему “Лю Саньцзе”») / 林冬, 蔡韧 (Линь Дун, Цай Жэнь) // 广西民族大学学报 (哲学社会科学版) (Журнал Гуансийского университета национальностей. Издание по философии и социальным наукам). 2009年. 第6期. С. 124.

²⁷³ Последний звук является основным, поэтому возможно найти полный лад Гун. Идентификация Гун и Цзюэ тонов играет важную роль в определении высоты тона пентатонической шкалы (положение Гун тона): когда пять тонов расположены в пентатоническом отношении, Гун и Цзюэ тоны находятся на двух концах этой пентатонической колонны, образуя единственную мажорную терцию в пентатонической шкале. Из-за этой интервальной связи между Гун и Цзюэ, при определении положения Гун в произведении достаточно найти нижнюю большую терцию, которая является Гун

цзюэ, чжэн, юй). Отметим, что в ладу избегаются малые секунды. Пентатонные шкалы могут быть образованы в других тональностях в соответствии с интервальными отношениями. Существуют также лад Цзюэ, лад Чжэн, лад Юй и другие (приложение 2, пример 38).

Ду Ясюн отмечает, что одна и та же система Гун соответствует натуральному мажору, о чем говорят ключевые знаки. Тоника в звукоряде лада *гун* (A) соответствует тонике натурального *A-dur*, поэтому ключевыми знаками являются три диеза. Хотя в пентатонной гамме нет ступени *gis*, в соответствующей ля-мажорной гамме она есть и учитывается²⁷⁴. Пэн Чэн пишет, что в музыке XX века «...связь диатонического лада с тональностью стала более тесной, причем, скорее на основе принципов мажорно-минорной системы, чем на основе китайской традиции... в целом влияние западной концепции скорее обогащает китайское тональное мышление, чем наоборот»²⁷⁵.

Рассмотрим процессы ладового мышления в Фантазии Цай Шисяня. Тональность вступления в фантазии *G-dur*, которая сочетается с ладом *чжэн* (D) (приложение 2, пример 39). Ступень *гун* — соль, поэтому вступление объединяет тональность *G-dur* и пентатонный лад *чжэн* (D). Пентатонная шкала во вступлении вуалируется пребыванием в автентической сфере, о чем говорят доминантовый органнй пункт, гармония двойной доминанты, усиливающая тяготение в доминантовую сферу, альтерированные ступени, которые воспринимаются колористически: то появится блик гармонического *G-dur* (звук *es*), то попытка отклонения в доминанту к доминанте (звук *gis*). Балансирование между минорной и мажорной доминантой (*D-dur / d-moll*) к *G-dur*, полиладовые

произведения. Этот метод известен как «расположение Гун». Подробнее см.: Ду Ясюн. 中国乐理 (Теория китайской музыки) / 杜亚雄, 秦德祥 (Ду Ясюн, Цинь Дэсян). Шанхай: 上海音乐学院出版社, 2007. С. 181.

²⁷⁴ Там же. С. 198.

²⁷⁵ Пэн Чэн. Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века / Чэн Пэн. Санкт-Петербург: Композитор, 2013. С. 168.

сочетания создают ощущение нестабильности и неустойчивости, что соответствует красочным водным картинам природы Гуанси. Арпеджированные пассажи, насыщенные альтерированными ступенями, показывают центростремительные тенденции в тонально-ладовом развитии, создавая эффект живописной зарисовки, выполняющей функцию «композиционной рамки» к основному разделу.

Использование «композиционной рамки» к музыкальному повествованию — это, как отмечается в исследовании С.А. Мозгот, специфический прием, помогающий подчеркнуть «внешнюю» пространственную позицию наблюдателя, принимаемую автором. Наличие «рамки» помогает отделить «внешний» план от «внутренней» позиции, связанной с развитием событий в музыкальном содержании произведения²⁷⁶. Прием «рамки» сохраняется и в кодовом разделе, где тональность *C-dur* выступает в функции тоники, звучащей в «ответ» на доминантовую тональность вступления — *G-dur*. Фигурации секстолей аккомпанемента, на фоне которых звучат гимнические интонации темы «В Лючжоу есть карповая скала» (приложение 2, пример 40), замыкают конструкцию импрессионистической звукописи, обрамляющей фантазию.

Раздел *A* экспонирует мелодию «Песни гор». В разделе *A* воспроизводится тема песни в *B-dur* в соединении с ладом *чжэн (F)* (приложение 2, пример 41). Основную часть объединяют тональность *B-dur* с ладом *чжэн (F)*. Однако здесь сохраняется тенденция, намеченная во вступлении к усилению автентического начала благодаря попыткам уйти в доминантовую сферу *F-dur / f-moll*. Вступление и основной раздел объединены непрерывным развитием, однако, контраст диезной и бемольной тональных сфер разграничивает эти разделы. На это же направлен контраст между

²⁷⁶ Мозгот С. А. Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.02 / Мозгот Светлана Анатольевна. Новосибирск, 2018. С. 20.

декоративностью и непосредственным разворотом песенного повествования, происходящего в разделе *A*.

Мелодия основного раздела развивается на фоне фигураций аккомпанеента, а длинный форшлаг имитирует характерную инструментальную интонацию *гучжэна*²⁷⁷. Мелодия развивается плавно и волнообразно, а смена размера 2/4 на 3/4 и обратно вместе с фигурациями аккомпанеента рисует гибкость и прихотливую непосредственность водной стихии. На это же направлена несимметричная структура периода повторного строения (7+8) с двумя тактами связки. Мелодия песни девушки парит над аккомпанементом, словно отражая вступительную сцену фильма, где ее песня летит над водным простором (приложение 2, пример 42).

Раздел *B* репрезентирует жанр, популярный в народной культуре Гуанси — *гэ вэй*, когда юноши и девушки на празднике обмениваются шуточными репликами. Об этом напоминают штрих *staccato* в аккомпанементе и озорные форшлагы, проникающие в материал вступления к разделу. Раздел *B* контрастирует предшествующему разделу *A* своей моторной, танцевальной интонацией (приложение 2, пример 43). В небольшом связующем разделе происходит переход от тональности предшествующего раздела (*B-dur*) к тональности *G-dur* с включением пентатоники. Развитие этой части фантазии имеет игровой характер. Мелодия переходит из высокого регистра в низкий, моделируя диалогическое взаимодействие участников. Этот раздел в наибольшей степени отражает сцену спора Лю Саньцзе с помещиком Мо. По сюжету оперы Лю Саньцзе упрекает хозяина Мо за высокую арендную плату и

²⁷⁷ *Гуэчжэн* — разновидность цитры, традиционный китайский струнный инструмент, на котором играют при помощи щипковых движений пальцами или с применением плектры. Современный гучжэн насчитывает от 21, 25 или 26 струн, имеет длину 1,6 метра и настроен на большую пентатоническую шкалу. Он имеет резонансную звуковую доску, изготовленную из дерева. Подробнее см.: Wong Samuel Shengmiao. *Qi: An Instrumental Guide to the Chinese Orchestra* / Samuel Shengmiao Wong. Singapore: Teng, 2005. P. 69.

язвительно называет его ядовитой змеей. Лю Саньцзе также намекает, что помещик Мо однажды пытался убить ее, срезав виноградную лозу, чтобы Лю Саньцзе упала в реку, когда собирала хворост в лесу. Помещик в ярости и запрещает Лю Саньцзе петь и подстрекать односельчан к восстанию²⁷⁸. Использование терпкой малой секунды в аккомпанементе (*cis-d*) подчеркивает иронично-сатирический дух диалога. Сцена в фильме и опере представляет собой яркое изображение *чжуанского* народа, полностью отражая простую жизнь и стремление к счастью крестьян на протяжении тысячелетий.

Раздел *С* посвящен образу Лю Саньцзе, представленному народной мелодией «Весенняя речная вода», совмещающая характеристики пентатонного лада и тональности *As-dur* (приложение 2, пример 44). Ступень *гун* — это звук *as* и эта часть фантазии объединяет тональность *As-dur* и лад *чжэн (E)*. Этот раздел в наибольшей степени является выражением сущности Лю Саньцзе — влюбленной девушки, мечтающей о счастье для себя и своего народа. Для раздела выбрана форма периода из 3-х предложений, направленная на показ легендарного символа Гуанси. Плавные изгибы мелодии постепенно спускающейся из диапазона второй октавы в первую, больше всего напоминают особенности ландшафта Гуанси, который старинные живописцы зафиксировали в жанре пейзажа *горы-воды* (приложение 2, пример 45).

²⁷⁸ Текст из либретто оперы:

Крестьяне: «Сколько бы ни было людей, все они — плантаторы; сколько бы ни было риса, он будет слит в житницу богача» (толпа поет в один голос): «Мир так нелеп в наши дни».

Лю Саньцзе: «Мы часто ходим в горы и знаем змей, мы часто спускаемся по рекам и знаем черепах, мы часто потеем и проливаем кровь за богача, который не узнает этого».

Помещик Мо: «Лю Саньцзе, я думаю, будет лучше, если ты не будешь петь».

Лю Саньцзе: «А если я буду петь?»

Помещик Мо: «Выше — небо семьи Мо, ниже — земля семьи Мо, там королевский закон суда и печать правительства!»

Лю Саньцзе: «Есть еще одна вещь, которую вы забыли, это коса Мо для срезания лозы!». Подробнее см.: 歌舞剧《刘三姐》唱腔集 (Театр песни и танца «Лю Саньцзе»: сборник песен) / 柳州《刘三姐》剧本创作组 (группа по созданию сценария «Лю Саньцзе» в Лючжоу). Пекин: 人民音乐出版社, 1978. 102 с.

Возврат раздела **B** связан с переходом в диезную тональность *A-dur* и включением лада *чжэн (A)* (приложение 2, пример 46). Степень *гун* — *d*, поэтому эта часть объединяет тональность *D-dur* с ладом *чжэн (A)*. Этот раздел самый быстрый по темпу из всего произведения. Для него выбрана простая двухчастная форма (**A+A₁**), основанная на варьировании скерцозной танцевальной темы, которое также продолжается в диалогическом ключе, для чего композитором использован жанр *дуй гэ*. Канонические имитации во второй части воссоздают в музыке привычные черты народных музыкальных диалогов, популярных в традиционной песенной культуре Гуанси. В опере этот раздел соответствует сцене, в которой крестьяне насмеваются над запретом помещика Мо петь песни. Когда жители деревни узнают об этом, они собираются все вместе, чтобы поддержать Лю Саныцзе и петь, «передавая» мелодии друг другу. Этот раздел фантазии в наибольшей степени соответствует сцене в фильме, где холмы густо заполнены людьми. В то же время перемещение интонаций мелодии из регистра в регистр в фантазии ярко описывает высказывания молодых мужчин и женщин *чжуан*, адресованные власти в лице помещика Мо.

Заключение открывается тематизмом среднего раздела, синтезированным с фактурным оформлением раздела **A** в тональности *Es-dur*, совмещенной со звучанием лада *чжэн (B)* (приложение 2, пример 47). Степень *гун* — *es*, тональность этой части — *Es-dur* в сопряжении с ладом *чжэн (B)*. Мелодия обогащена использованием «цветочного языка» или орнаментики, раскрывающейся во множестве приемов расцвечивания мелодического развития вспомогательными звуками, образующимися в трелях, мордентах, форшлагах (приложение 2, пример 48).

В коде интонации темы «Горной песни» звучат в ритмическом увеличении, в низком регистре. На фоне активного движения пассажей они воспринимаются как гимн-утверждение самоотверженности и смелости главной

героини (приложение 2, примеры 49, 50). Степень *гун* — *с*, поэтому тональность части *C-dur* идет в сочетании с ладом *чжэн* (*G*).

Заключительный раздел и кода соответствуют сцене завершения оперы, в которой толпа односельчан закрывает от помещика и его стражи Лю Саньцзе, уплывающей на плоту. «Небо затянуто дымкой, а великая река катит золотые волны. Народ поет, провожая Лю Саньцзе. Она уплывает по великой реке, несомая ветром и волнами, чтобы продолжать петь свои песни»²⁷⁹. Тем самым композитор утверждает идею о том, что один человек поет, и десять тысяч людей продолжают петь эти песни, река течет бесконечно, и миллионы поколений продолжают петь.

Несмотря на выбор современной концентрически-сквозной формы и интенсивного тонально-ладового развития в фортепианной фантазии «Лю Саньцзе» Цай Шисянь старается сохранить инвариантные элементы сюжета, связывающие его с народной жизнью Гуанси:

- 1) таково развитие линии взаимоотношений Лю Саньцзе и ее односельчан с властью в лице помещика Мо;
- 2) включение характерных песенных жанров традиционной музыкальной культуры *чжуанцев* – *гэ вэй*, *дуй гэ*;
- 3) выбор народных мелодий, сохраняющих музыкальную преемственность тематизма, связывающего жанры традиционной *чжуанской* оперы *цай дяо*, фильма и фантазии.

Авторское индивидуальное начало прослеживается в тональной работе и толковании сквозной концентрической конструкции. Цай Шисянь использует эффект полиладовых сочетаний, «размывающих» ощущение тонального центра и создает эффект *композиционной «рамки»*, подчеркивающей границу между

²⁷⁹ Дэн Фаньпин. 刘三姐丛书: 刘三姐剧本集 (Серия Лю Саньцзе: Сборник сценариев о Лю Саньцзе) / 邓凡平. Наньнин: 广西民族出版社, 1995. С. 599.

позицией внешнего наблюдателя и художественным временем самого музыкального повествования о Лю Саньцзе, разворачивающегося в фантазии. Смена пространственных позиций повествователя (автора) является композиционной находкой Цай Шисяня, помогающей осуществить переход от воссоздания красочных пейзажей речных просторов Гуанси к последовательному развороту сюжета легенды в музыке.

Кроме приема *композиционной «рамки»* им используется прием «остранения», реализующийся «...сознательным показом “швов” на стыках композиции»²⁸⁰. В функции «швов» выступают связки-переходы. Они сделаны на основе развернутых пассажей, охватывающих широкий диапазон в ограниченное время, а в орнаментике мелодии, как правило, происходит тональная перестройка, подготавливающая появление нового раздела формы. Тонально-ладовая неопределенность таких связок-переходов между вступлением и основным разделом, разделами **BCBC** (таблица 3) подчеркивает ретроспекцию как метод показа событий сюжета о Лю Саньцзе. Автор словно припоминает каждый эпизод легенды.

Примечательно с позиций работы с художественным пространством-временем толкование центрального эпизода **С** — портрета Лю Саньцзе, который воссоздан через ее ведущее качество — прекрасное пение. Позитивная эмоциональная окрашенность, красивая напевная интонация, спокойный разворот тонально-ладового развития, стабильное фактурное оформление — все это репрезентирует черты образа-идеала лирической героини в музыке. В заключительном разделе, синтезирующем интонационное развитие фантазии, данный тип изложения материала трансформируется в черты будущего времени. Узнаваемыми признаками воссоздания модуса будущего в музыке российский музыковед Л. П. Казанцева считает многократное тонально-ладовое

²⁸⁰ Мозгот С. А. Указ. соч. С. 20.

колорирование, орнаментирование, сохраняющее гармонический облик темы, повторение ведущих интонаций темы, словно утверждающее ее незыблемую красоту²⁸¹.

Преобладание фигурационной фактуры, которая вуалирует контуры темы в заключении, также подтверждает идею о воссоздании в музыке модуса будущего времени, которое лишено конкретики и детализации. То есть появление варьированной темы раздела *C* в заключении в характерном оформлении будущего времени говорит о наделении этого женского образа не только чертами образа-идеала — музыкального символа Гуанси, но и закреплении его в качестве образа счастливого будущего для своего народа. Такой смысловой итог фантазии вполне закономерен, поскольку личностные черты «поющей» Лю Саньцзе — ее стремление к свободе, честности и независимости, доброта и любовь к окружающим, непримиримая борьба с несправедливостью, унижением и злобой являются одними из лучших качеств, к которым стремятся ее земляки и соотечественники. В Заключении фантазии тема становится обобщением музыкальных талантов китайского народа, она демонстрирует традиционный обычай *чжуанских* певцов, которые регулярно встречаются на протяжении тысяч лет, чтобы передавать окружающим свои чувства через пение.

Таблица 3. Цай Шисянь. Фантазия «Лю Саньцзе». Структура

²⁸¹ Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие / Л.П. Казанцева. Астрахань: Факел, 2001. С. 171.

Часть формы	Вст.	А	интермедия-переход	В	С	В	А	кода
Тематизм	ОФД	«Горная песня»	кадансовые обороты, ОФД	<i>Гэ вэй</i>	«Весенняя речная вода»	<i>Дуй гэ</i>	Закл. «Горная песня»	«Лю лю ло»
Форма раздела		Период		Сложный период с вступл.	Пер. из 3-х предл.	Пр. П ф. А+А ₁ Период повт. стр. Период повт. стр.	Период	Период
Количество тактов	1	7+8+ (2 т. – связка)	8+7+ (4 т. – связка)	(8+7 – вст.) 18+20+ (4 т. – связка)	6+6+9+ (2 т. – связка)	16+20+ (5 т. – связка) 8+8 8+8+4 (доп.)	8+9+ (8 т. – связка)	8+10
Лад, тональность	<i>G-dur</i> <i>чжэн</i> (D)	<i>B-dur</i> <i>чжэн</i> (F)	<i>B-dur</i> <i>чжэн</i> (F)	<i>G-dur</i> <i>чжэн</i> (D)	<i>As-dur</i> <i>чжэн</i> (Es)	<i>D-dur</i> <i>чжэн</i> (A)	<i>Es-dur</i> <i>чжэн</i> (B)	<i>C-dur</i> <i>чжэн</i> (G)
Такты в сочинении	1	2–18	19–33	34–75	76–98	99–143	144–160	161–178

В итоге, отметим ряд важных факторов, существенно влияющих на стилевые, жанровые, композиционные, драматургические и языковые особенности музыкальных произведений современных китайских композиторов, воплощающих образ Лю Саньцзе.

Общей закономерностью является наличие внемузыкального компонента, индивидуализирующего тему в программных заголовках музыкальных произведений. Вместе с тем способы введения программности разными композиторами различны, благодаря чему в сознании воспринимающего во взаимодействие вступают отдельные фрагменты различных произведений, связанных с историей Лю Саньцзе, создавая стереоскопическое видение сюжета. Название струнного квартета Лу Цзюньхуэя «Виноградная лоза, обвивающая дерево» представляет собой обобщенный тип программности, отсылающей к лирической линии, повествующей о любви и верности Лю Саньцзе и А Нью. Использование аутентичного музыкального материала

напрямую связывает струнный квартет Лу Цзюньхуэя и оперу *чай дяо*, опирающуюся на уникальный материал народных напевов.

Отсылка с помощью цитат и аранжировок народных песен к произведению визуального искусства (фильму «Лю Саньцзе...») у многих композиторов не случайна, поскольку они ярко и эффектно показывают в инструментальной музыке события истории Лю Саньцзе, отдавая предпочтение последовательно-сюжетному типу программности. Этот подход сохраняет Сюй Линь в сюите «Лю Саньцзе» для квинтета медно-духовых инструментов и Цзинь Сян в фортепианной сюите «Лю Саньцзе». В то же время Цай Шисянь в фортепианной фанатазии «Лю Саньцзе» предпочитает картинно-повествовательный тип программности при воплощении главной героини в образе «песенной феи» — символе природы Гуанси.

Выбор типа программности и самого характера повествования в музыке серьезным образом воздействует на комплекс закономерностей, таких как стиль, жанр, форма, драматургия, музыкальный язык. Так, раскрывая любовно-лирическую линию взаимоотношений Лю Саньцзе и А Нью, Лу Цзюньхуэй отказывается от циклической структуры квартета, при этом сохраняя жанровую атрибуцию квартетного стиля — ансамблевость, камерность, созерцательность, что позволяет отнести его произведение к редкой жанровой разновидности струнного квартета — *монотематическому программному одночастному квартету-поэме*.

Тонкость и глубина решения китайскими композиторами темы женщины в камерно-инструментальной музыке — струнный квартет «Беловолосая девушка» Чжу Цзяньэр и Ши Юнкан, вариации для эрху и струнного квартета «Маленькая белая капуста» Вэнь Дэцина, ансамбль камерной музыки «Лю Саньцзе. Баллада» Чжун Цзюньчэна, струнные квартеты «Виноградная лоза, обвивающая дерево», «Песня Саньцзе» Лу Цзюньхуэя — свидетельствуют о

возрастании внимания к роли женщины в Китае на протяжении второй половины XX века, что привело в начале XXI века к появлению новых произведений, посвященных этой теме. Таковы произведения «Песни сирен» Ду Вэй, «Изос» Лэ Яня, «Пять песен куртизанок» Никколо Афины, «Бабочка, цветок любви» Чэнь Цигана, «Утопия» Яо Чэня и другие, в которых современные китайские композиторы пытаются показать светлые и темные стороны женственности, борьбу против несправедливости и предрассудков, запечатлеть внутренние мечты женщин о свободе.

Предпочтение Сюй Линем *последовательно-сюжетного* типа программности в сюите «Лю Саньцзе» для квинтета медно-духовых инструментов приводит к усилению театральных черт и изменению типа развития в увертюре, фуге, скерцо, вальсе, вариациях, рондо в соответствии с уникальным аутентичным музыкальным материалом. От европейских жанров, по существу, остаются наиболее узнаваемые признаки. В увертюре — призывные интонации, в фуге — каноническая техника, в скерцо — быстрый темп и контрастные сопоставления элементов, которые подчинены сюжетному развитию музыкального материала.

Последовательно-сюжетный тип программности в фортепианной сюите Цзинь Сяна «Лю Саньцзе» воздействует на толкование жанра сюиты, который представляет собой не набор танцев, а сквозную композицию, объединенную общим сюжетом. Композитор в процессе развития произведения отказывается от жанрового принципа — увертюра, танец, *дуй гэ* — и использует в названии частей программные заголовки, конкретизирующие развитие сюжета «Сопrotивление запрету на песни», «Ода». Интенсивное развитие музыкального материала также воздействует на структуру части, изменяя ее по типу рефренной формы вместо традиционного рондо, поскольку тема, лежащая в основе рефрена, выполняет не только формообразующие функции, скрепляя

композицию, но и семантические, становясь действенным тематическим образованием. Активное развитие обуславливает предпочтение открытых форм по типу *ABC*, *AB* с кодой, использование квартаккордов, диссонантных кластеров и закрепление определенной семантики за отдельными выразительными средствами.

Предпочтение Цай Шисянем *картинно-повествовательного* типа программности в фортепианной фантазии «Лю Саньцзе» воздействует на выбор концентрически-сквозной формы и тонально-ладовой работу. Композитор сознательно использует эффект полиладовых сочетаний, вуалирующих тональную гравитацию, и создает таким образом эффект композиционной «рамки», отделяющей воссоздание красочных пейзажей в музыке от художественного пространства-времени повествования о Лю Саньцзе. На стыках разделов композиции Цай Шисянь при помощи орнаментики, тонально-ладовой неустойчивости, объединяющей пентатонные структуры и европейские тональности, создает эффект «воссоздания из небытия», метода ретроспекции, когда автор словно припоминает отдельные эпизоды легенды.

Важным при работе с аутентичным музыкальным материалом «Лю Саньцзе» для современных китайских композиторов становится смелость и легкость, с которой они отказываются от устоявшихся жанровых, композиционных, тонально-ладовых и многих других закономерностей, подчиняя их не столько сюжету, сколько собственному замыслу интерпретации сюжета о Лю Саньцзе. Последнее говорит об особом влиянии образа легендарной девушки на авторов произведений о ней, заставляя их искать новые пути для ее яркого и запоминающегося воплощения в музыкальном искусстве.

Заключение

Разработка «феминного» направления в музыкальной науке только начинается. Общий тон современного высказывания на тему женщины в КНР напряженный, обусловленный искренностью композиторов, размышляющих о женской сути и существовании. Исследование воплощения образа женщины в музыкальном содержании произведений мозаично и разнонаправленно, что свидетельствует о масштабности, сложности и перспективности темы для последующего осмысления.

Историографический обзор теоретических исследований легенды о Лю Саныце показал, что эволюция этого образа в искусстве отражает множество значимых событий как в истории страны, так и становлении морально-этических принципов, актуальных для современного китайского общества.

В то же время изучение исторической эволюции образа Лю Саныце показало, что его онтологии свойственна *стадиальность*, *цикличность* и *иерархичность*. Круги перевоплощений Лю Саныце репрезентируют четыре этапа: от мистического образа лесной феи (династия Тан) к простой крестьянской девушке — борцу с несправедливостью (династия Сун), далее к талантливой, образованной и самодостаточной женщине (династия Мин, Цин) и мудрой богине, покровительнице природы Гуанси (настоящее время). Тем самым с трансформацией образа Лю Саныце в легенде фиксируются изменения, которые происходят с различными формами общественного сознания — стратификационной, психологической, идеологической, эстетической и другими. Поиск взаимосвязей между изменениями легендарного образа и спецификой его отражения в художественной культуре и музыкальном искусстве Китая представляется перспективным направлением для последующих исследований.

Типологические характеристики образа Лю Саньцзе связаны с фиксацией женских качеств образа-идеала, таких как остроумие, певческий талант, трудолюбие, чувство справедливости, что выражают содержание и формы исполнения народной песни (*ду ээ, ээ вэй*). Композиторы Гуанси используют цитирование популярных мелодий народных песен региона, делают их переложение для разных инструментов (сюита «Лю Саньцзе» для квинтета медно-духовых инструментов Сюй Линя, струнный квартет Лу Цзюньхуэя), обрабатывают (фортепианная сюита Цзинь Сяна, фортепианная фантазия Цай Шисяня).

Обязательным компонентом музыкальной характеристики Лю Саньцзе является присутствие импровизационной формы исполнения, опирающейся на жанровый синтез интонаций. На микроуровне он раскрывается в мотивном строении мелодии, синтезирующей песенные и декламационные истоки. Это проявляется в богатой орнаментике и широком диапазоне мелодического развития, включении диалогической структуры мотивного развития, риторических интонаций (вопроса, утверждения, запрета, удивления, восклицания), речевых остановок, фермат, импровизационной свободы метроритма и разнообразных ритмических конструкций, использовании динамических и агогических акцентов.

На макроуровне композиционного строения произведений воссоздание импровизационного начала раскрывается как в наличии разделов «каденция», например, в сюите «Лю Саньцзе» для квинтета медно-духовых инструментов Сюй Линя, так и в подчинении развития произведения не жанровым, а программным закономерностям. Композиторы обращаются к возможностям *обобщенно-сюжетного, последовательно-сюжетного и повествовательно-картинного* типов программности.

Примечательной чертой воплощения образа Лю Саныцзе в жанрах камерно-инструментальной, оркестровой и фортепианной музыки является усиление театрально-поэмных черт, с одной стороны, с другой — расширение визуально-живописного ряда. Первая тенденция наблюдается в преобладании экспозиционности над развитием, что отражается в нанизывании на «нить» повествования эпизодов истории Лю Саныцзе, нередко облаченных в разные жанры, в том числе и европейской музыки — увертюру, фугу, вальс, скерцо и другие. Так происходит в сюите (квинтете для медно-духовых инструментов) Сюй Линя, фортепианной сюите Цзинь Сяна. Вторая тенденция, проявляется во вписанности образа Лю Саныцзе в водный природный пейзаж, моделируемый в музыке, что обуславливает вуалирование разделов формы интерлюдиями «вставками-переходами», применение полиладовости, интенсивного тонально-ладового развития, снимающего притяжение тонального центра, что свойственно фортепианной фантазии Цай Шисяня.

Важная преемственная черта в характеристике образа — сохранение вопросо-ответной формы развития тематического материала как в виде чередования разнотембровых сольных высказываний, так и отдельных сопоставлений соло и ансамбля, соло и хора/оркестра, например, в сцене песенного состязания, присутствующей в большинстве сочинений современных китайских композиторов и подчеркивающей включенность Лю Саныцзе в социум.

Свободолюбивый нрав, отстаивание правды и справедливости оказываются теми личностными чертами в облике Лю Саныцзе, которые влияют на современных китайских композиторов, позволяя им также смело искать пути наиболее яркого воплощения образа и темы Лю Саныцзе в музыкальном искусстве. Введение имени Лю Саныцзе или названия популярной народной песни из одноименного фильма «отсылает» не напрямую к легенде о Лю

Саньцзе, а формирует интертекстуальные связи с произведениями, активизирующими различные мотивы сюжета, запечатленные мифологической драмой, традиционной *чжуанской* оперой *цай дяо*, музыкальным фильмом.

Способы введения программности воздействуют на толкование многих жанров и форм. Так Цай Шисян в фортепианной фантазии «Лю Саньцзе» обращается к возможностям концентрически-сквозной формы со свободными “краями” при строгом оформлении центра. Цзинь Сян в фортепианной сюите использует возможности рефренной формы, где рефрен также подвергается изменениям и сам влияет на изменение тематического материала. Лу Цзюньхуэй в струнном квартете «Виноградная лоза, обвивающая дерево» вводит редкую жанровую разновидность струнного квартета — *монотематический программный одночастный квартет-поэму*.

Еще большим модернизациям подвергается музыкальный материал в произведениях синтетического вида искусства – музыкальном фильме «Лю Саньцзе: третья сестра Лю» и этно-шоу «Впечатление о Лю Саньцзе». В первом из них полижанровые истоки мюзикла, комедии и драмы обуславливают дискретную рассредоточенную сюжетно-визуальную музыкальную форму, в которой песня выступает в качестве знака-смысла, конкретизирующего содержание фильма на разных масштабных уровнях композиции. Ведущая функция народной песни — *углубление смысла визуального ряда*, имманентно раскрывающегося на разных структурных уровнях композиции фильма. Музыка выполняет иллюстративно-изобразительные функции, актуализирует рефлексивные функции сознания и психики, выполняет чувственно-изоморфные, эстетические функции, а также реализует феноменологическую функцию, заставляя зрителя воспринимать музыкальную атмосферу фильма как самостоятельный уникальный объект искусства. Кроме того, контекстно-символические функции заставляют зрителя создавать сеть интертекстуальных

связей, расширяя представления об истории и культуре страны, актуализируя, в том числе и сферы бессознательного.

Пути трансформации музыкальной истории о Лю Сяньцзе в этно-шоу «Впечатление о Лю Сяньцзе» обусловлены также полижанровым синтезом, включающим традиции театральных постановок пекинской оперы, музыкального фильма, пейзажного перформанса, лэнд-арта, импрессионистской живописи и светотеневую технику древнего китайского изобразительного искусства, возникших под влиянием культуры постмодерна. Полижанровый синтез воздействует на музыкальный язык этно-шоу, включающий полиязычие, западноевропейскую технику бельканто, элементы популярной музыки (рэп, хип-хоп, рок) и мультимедиа технологии.

Формы преемственности в концепции этно-шоу «Лю Сяньцзе» связаны с сохранением философско-эстетических традиций буддизма и даосизма, проявляющихся в слитности всех видов искусства — театра, изобразительного искусства, музыки, поэзии, танца, — вбирающих мифологический и символический контексты легенды. Взаимосвязь с традициями исполнения народных песен подчеркивает следование другому даосскому принципу в искусстве — естественности и простоты. Название частей этно-шоу акцентирует еще один важный даосский принцип — взаимосвязь человека и природы, стихий Земли, Воздуха, Воды и Огня в их символическом единстве с цветом. Таким образом, синтез искусств и медиатехнологий позволили режиссеру этно-шоу Чжан Имоу воплотить образ Лю Сяньцзе как образ далекого и прекрасного мира.

В целом, эволюция образа Лю Сяньцзе связана с большей индивидуализацией черт образа. Разгадывание этой тайны прекрасного будет еще долгое время тревожить умы художников, поэтов, композиторов, заставляя обращаться к интерпретации древней истории о талантливой поющей девушке.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алесенкова, В. Н. Репрезентация невербальной метафоры в контексте театрального искусства / В. Н. Алесенкова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2016. — № 5 (67). — С. 33–36.
2. Алкон, Е. М. Традиционная модель звуковысотных норм музыки стран Юго-Восточной Азии / Е. М. Алкон, Т. С. Юсупова // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад. Вып. 1. Научная конференция, март 1994, ДВГИИ / Ред. коллегия: С.Б. Лупинос, О.М. Шушкова, Л.Е. Фетисова. Владивосток: Дальневосточный государственный институт искусств, 1994. С. 120–124.
3. Алябьева, А. Г. Традиционный музыкальный инструмент в культуре Юго-Восточной Азии / А. Г. Алябьева. — Москва: Согласие, 2019. — 76 с.
4. Арановский, М. Г. Симфонические искания: проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исследовательские очерки / М. Г. Арановский. — Ленинград: Советский композитор, 1979. — 288 с.
5. Батыршина, Г. И. Китайская легенда «Лян Шаньбо и Чжу Интай» в искусстве / Г. И. Батыршина, Лю Цзини // Современные исследования социальных проблем. — 2020. — Т. 12. — № 3. — С. 25–29.
6. Будаева, Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй : Пекинская опера: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Будаева Туяна Баторовна; [Место защиты: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского]. — Москва, 2011. — 28 с.

7. Ван, Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Ван Ин; [Место защиты: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена]. — Санкт-Петербург, 2008. — 216 с.

8. Ван, Ши-фу. Западный флигель, где Цуй Ин-ин ожидала луну: [Драма] / Перевод с китайского, [предисловие и примечания] Л. Н. Меньшикова. — Москва; Ленинград: Гослитиздат. [Ленинградское отделение], 1960. — 283 с.

9. Гитис, М. И. Структурные особенности звукового решения фильмов в жанре кинокомедии: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Гитис Мария Ильинична; [Место защиты: С.-Петерб. гуманитарный университет профсоюзов]. — Санкт-Петербург, 2013. — 18 с.

10. Глинкин, В. С. Чжуаны в контексте национальной политики Китая: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук: 07.00.07 / Глинкин Виталий Сергеевич; [Место защиты: Национальный исследовательский Томский государственный университет]. — Томск, 2019. — 23 с.

11. Гришин, М. В. Проблемы национальной и культурной идентичности и искусство / М. В. Гришин // Вестник АХИ. — 2011. — № 1. — С. 134–146.

12. Дай, Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Дай Юй; [Место защиты: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки]. — Нижний Новгород, 2017. — 30 с.

13. Даньдань, Тун. Китайские фольклорные сказания как культурное сокровище нации / Тун Даньдань // Обсерватория культуры. — 2020. — Т. 17.

№ 4. — С. 438–446.

14. Дашеева, В. В. Китайские антропонимы: вопросы истории, семантики и функционирования / В. В. Дашеева; ответственный редактор Е. В. Сундуева; Министерство образования и науки Российской Федерации, Бурятский государственный университет. — Улан-Удэ: Издательство Бурятского государственного университета, 2014. — 242 с.

15. Дьячкова, Л. С. Гармония в музыке XX века : Учеб. пособие / Л. С. Дьячкова. — Москва : Музыка, 1994. — 144 с.

16. Зыков, А. И. Визуализация эмоциональных состояний героев как постановочный прием в драматическом театре (типологические характеристики) / А. И. Зыков // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. № 12 (86): в 5 ч. — Ч. 2. — С. 85–88.

17. Иакинф (Бичурин, Никита Яковлевич). Китай: его жители, нравы, обычаи, просвещение: [сборник] / Н. Я. Бичурин; [библиографический очерк, комментарии и примечания: В. Яськов] Русское географическое общество. — Москва: Эксмо, 2016. — 439 с.

18. Казанцева, Л. П. Музыкальный портрет / Л. П. Казанцева. — Москва: НТЦ «Консерватория», 1995. — 124 с.

19. Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания: учебное пособие / Л. П. Казанцева. — Астрахань: Факел, 2001. — 368 с.

20. Карташова, Т. В. Категория звука и музыки в традиционной музыкальной терминологии Индии и Китая / А.В. Новоселова, Т.В. Карташова // Музыка и время. — 2023. — № 5. — С. 9-14.

21. Кизин, М. М. Особенности восприятия вокальной музыки в кино / М. М. Кизин // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 2

(76). — С. 118–121.

22. Климовицкий, А. И. Новое знание о китайских ладах: представляем монографию Пэн Чэна «Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века» / А. И. Климовицкий, О. Б. Никитенко // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2015. — № 1 (35). — С. 71–73.

23. Ключко, С. И. Изучение традиционной музыкальной письменности Китая и Кореи в Дальневосточном государственном институте искусств / С. И. Ключко // Российское дальневосточное искусство и мир. — Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2022. — С. 276–281.

24. Кокишева, М. Т. Камерная опера «Ер-Тостик» А. Маноцкова: к вопросу о взаимодействии культур / М. Т. Кокишева, Ж. А. Сафиева // Вестник музыкальной науки. — 2020. — Т. 8. — № 1. — С. 89–98.

25. Кондратова, Т. И. Проблема женского сознания в драме Ван Шифу «Западный флигель» / Т. И. Кондратова, А. В. Попова // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». — 2021. — № 1. — С. 29–38.

26. Крюков, М. В. Китайский этнос в средние века (VII–XIII вв.) / М. В. Крюков, В. В. Малявин, М. В. Софронов. — Москва: Наука, 1984. — 335 с.

27. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания / А. Ю. Кудряшов. — Санкт-Петербург: Лань, 2006. — 432 с.

28. Леви-Брюль, Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль; перевод с французского Б. И. Шаревской. — Москва: Академический проект, 2020. — 430 с.

29. Левин, С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Я. Левин. — Ленинград: Музыка, 1973. — 264 с.

30. Ли, Синь. Ислам на Северо-Востоке Китая: философско-религиоведческий анализ : диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук: 09.00.13 / Ли Синь; [Место защиты: Амурский

государственный университет]. — Благовещенск, 2009. — 167 с.

31. Лю, Фань. Мюзикл Сань Бао «Бабочки» как явление современной китайской культуры / Фань Лю. // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — № 1 (55). — С. 78–87.

32. Меньшиков, Л. Н. К вопросу об авторе «Западного флигеля» / Л. Н. Меньшиков // Проблемы востоковедения. — 1961. — № 2. — С. 149–151.

33. Михеева, Ю. В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе: на материале игровых фильмов 1950-х — 2010-х гг.: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.03 / Михеева Юлия Всеволодовна; [Место защиты: Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова]. — Москва, 2016. — 45 с.

34. Мозгот, С. А. Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.02 / Мозгот Светлана Анатольевна. — Новосибирск, 2018. — 45 с.

35. Москалев, А. А. Гуанси-Чжуанский и Нинся-Хуэйский автономные районы КНР: (Вопросы политики районной национальной автономии). — Москва: Наука, 1979. — 152 с.

36. Невская, П. В. Портрет в пространстве семиотики: вербальное и невербальное: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.09 / Невская Полина Вячеславовна; [Место защиты: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова]. — Саратов, 2013. — 48 с.

37. Новоселова, А. В. О традиции цитры цинь в структуре музыкальной культуры современного Китая / А. В. Новоселова. — URL: <https://mosconservatoria.wixsite.com/wmcc> (дата обращения 29.08.2023)

38. Перич, О. В. Воплощение архетипа Анимы в опере

А. С. Даргомьжского «Русалка» / О. В. Перич // Манускрипт. — 2018. — № 4 (90). — С. 140–144.

39. Пэн, Чэн. Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века / Чэн Пэн. — Санкт-Петербург: Композитор, 2013. — 220 с.

40. Рубцова, Д. А. Струнный квартет как жанрово-стилевой феномен / Д. А. Рубцова // Южно-российский музыкальный альманах. — 2017. — № 1 (26). — С. 11–15.

41. Северокорейская версия «Сон в красном тереме» представлена как пронзительная история любви. — URL: <http://www.scio.gov.cn/ztk/wh/08/5/Document/658225/658225.htm> (дата обращения: 04.06.2010).

42. Сергеева, Т. С. Специфика аудиовизуальных решений в авторском кинематографе стран Дальнего Востока: к постановке проблемы / Т. С. Сергеева // Музыка в пространстве медиакультуры: сборник статей по материалам Четвертой Международной научно-практической конференции 17 апреля 2017 года. — Краснодар: Издательство КГИК, 2017. — 186 с.

43. Сказка о западном крыле. Издание Шаньюэ. — URL: <https://www.douban.com/location/drama/25741679/> (дата обращения 22.05.2023).

44. Словарь современных иностранных слов / редактор Л. Н. Комарова. — Москва: Русский язык, 1992. — 740 с.

45. Смагина, С. А. Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.03 / Смагина Светлана Александровна; [Место защиты: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова]. — Москва, 2021. — 58 с.

46. Стрекаловская, Е. В. Роль традиционной китайской мифологии в формировании самосознания современных китайцев: выпускная

квалификационная работа по направлению 033000 Культурология / Е. В. Стрекаловская. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, 2017. — 66 с.

47. Сюн Инвэнь. Аудиовизуальный синтез – основа развития современного музыкального искусства в Китае / Инвэнь Сюн, Бинь Ли // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 27: по материалам VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VIII». 16 ноября 2021 года / Редактор-составитель А. И. Демченко. Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова. — Саратов, 2022. – С. 251–257.

48. Сюн, Инвэнь. Лю Санджи — онтология мифа в современных исследованиях Китая / Инвэнь Сюн // Манускрипт. — 2020. — Том 13. — Выпуск 3. — С. 208–211.

49. Сюн, Инвэнь. Лю Саньцзе: легенда имени / Инвэнь Сюн // Ad Rupturam. У Разрыва. Сборник материалов конференции: Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра. Краснодар, 4–6 марта 2020 года / изд.-во О. Г. Магарина. — Краснодар, 2020. — С. 132–135.

50. Сюн, Инвэнь. «Лю Саньцзе: образ женщины в традиционной народной драме «Цай Дяо» (cai diao) / Инвэнь Сюн, С. А. Мозгот // Вестник музыкальной науки. — 2021. — Т. 9. — № 1. — С. 100–107.

51. Сюн Инвэнь. Портреты-жизнеописания в операх «Виринея» С. М. Слонимского и «Лю Саньцзе»: к проблеме воплощения национальной идентичности в музыке / Инвэнь Сюн // Духовные смыслы национальной культуры России: ретроспекция, современность, перспективы. Сборник по материалам Международной научной конференции, Москва, 27–28 ноября 2019 года / Российская академия живописи, ваяния и зодчества имени И. ГЛАЗУНОВА.— Москва, 2020.— С. 680 – 690.

52. Сюн Инвэнь. Психогеография и диалог «Восток – Запад» в современном композиторском творчестве / Инвэнь Сюн, Бинь Ли, С. А. Мозгот // Современные аспекты диалога литературы, музыки, изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре. Краснодар, 30 октября 2020 года / Краснодарский государственный институт культуры. — Краснодар, 2020. — С. 212–219.

53. Сюн, Инвэнь. Синтез искусств как ведущая парадигма развития современной музыки в Китае / Инвэнь Сюн, Бинь Ли, С. А. Мозгот // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». — 2022. — № 1. С. 31–45.

54. Сюн, Инвэнь. Тема «Лю Саньцзе» в камерно-инструментальном творчестве современных китайских композиторов / Инвэнь Сюн // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». — 2022. — № 5. — С. 178–188.

55. Трунова, А. С. Влияние классического романа Цао Сюэциня «Сон в красном тереме» (XVIII в.) на литературный процесс современного Китая: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.01.03 / Трунова Анна Сергеевна; [Место защиты: Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН]. — Москва, 2018. — 27 с.

56. Фалалеева, Е. И. Полиязычие в вокальной музыке И.Ф. Стравинского : К постановке проблемы : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / С.-Петербург. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 2005. — 24 с.

57. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова. — Санкт-Петербург: Лань, 2013. — 496 с.

58. Чебоксаров, Н. Н. Этническая антропология Китая: (Расовая морфология современно населения) / Н. Н. Чебоксаров. — Москва: Наука, 1982.

— 301 с.

59. Чернышов, А. В. Медиамузыка: основы теории, практика и история: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.02 / Чернышов Александр Валерьевич; [Место защиты: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского]. — Москва, 2013. — 40 с.

60. Чжу, Линьци. Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Чжу Линьци; [Место защиты: Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки]. — Новосибирск, 2021. — 25 с.

61. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.02 / Шак Татьяна Федоровна; [Место защиты: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова]. — Ростов-на-Дону, 2010. — 461 с.

62. Шапошников, И. А. Взаимосвязь музыкальной поэмы и литературной поэмы / И. А. Шапошников // Вестник Томского университета. — 2016. — № 1 (21). — С. 118–122.

63. Этнография : учебник / под редакцией Ю. В. Бромлея и Г. Е. Маркова. — Москва: Высшая школа, 1982. — 320 с.

64. Юнусова В. Н. Видеоряд в мультимедийных проектах Тань Дуня / В.Н. Юнусова // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2021. — № 1 (42). — С. 33–41.

65. Bender, M. Ethnic Minority Literature / M. Bender // A Companion to Modern Chinese Literature / ed. by Yingjin Zhang. Hoboken: Wiley-Blackwell (John Wiley & Sons, Ltd.), 2016. — P. 261–275.

66. Bo, Wenliang. A study of feminist consciousness and translation activities of Liu Sanjie from the point of view of culture / Bo Wenliang, Lin Na, Zhong Weixuan // Journal of Hechi College. — 2021. — 41 (2). — P. 95–99.

67. Chen, Yunqian. Bursting with Mountain Songs: Gender Resistance and Class Struggle in Liu Sanjie / Yunqian Chen // Frontiers of History in China. — 2016. Vol. 11. — Issue 1. — P. 133–158.

68. Dream of the Red Chamber / By Bright Sheng // San Francisco Opera : SUMMER 2022. — URL: <https://www.sfopera.com/operas/dream-of-the-red-chamber/> (дата обращения: 11.12.2022).

69. Eddy, U. Third Sister Liu and the Making of the Intellectual in Socialist China / U Eddy // The Journal of Asian Studies. — 2010. — Vol. 69. — No. 1. — P. 57–83.

70. Elman, B. A. A Cultural History of Civil Examinations in Late Imperial China / B. A. Elman. First edition. — Los Angeles: University of California Press, 2000. — 847 p.

71. Ensemble Novel 音乐会——《当代社会中的女性主义》：央音要闻 (Ensemble Novel: Концерт «Феминизм в современном обществе») / 中央音乐学院 (Центральная консерватория музыки): 02.01.2019. — URL: https://www.ccom.edu.cn/xwyhd/xsjd/2019s/201901/t20190102_53184.html (дата обращения 23.12.2022).

72. Grassroots Musical Resilience in Southwestern China: A Focus on Tai-Speaking Communities of Guangxi and Guizhou, with a response drawing on the Australia-Pacific context / Yaning KAO, Xiaoqin LU, Yanqin PAN, Ninghua WU // 2018 Workshop Sydney Conservatorium of Music : Room 4026, Tuesday 7 August 2018. — URL: https://www.sydney.edu.au/content/dam/corporate/documents/sydney-conservatorium-of-music/research/2018_Grassroots%20Musical%20Southwestern%20China.pdf (дата

обращения: 15.12.2022).

73. Hao, Xiaofei. Worth thousands of words? Visual content analysis and photo interpretation of an outdoor tourism spectacular performance in Yangshuo-Guilin, China / Xiaofei Hao, Bihu Wu, Alastair Morrison & Fang Wang // *Anatolia*. — 2016. — Vol. 27. — No. 2. — P. 201–213.

74. He, Lei. The Media Use of Liuzhou Folk Song Inheritance in China: According to the Investigation in Yufeng Folk Song Field Under Yufeng Mountain in Liuzhou City / Lei HE, Jianghua LUO, Jian HE, Jian HE // *Higher Education of Social Science*. — 2014. — Vol. 7. — No. 2. — P. 32–36.

75. Ho, Kwok Man. *The Eight Immortals of Taoism* / Kwok Man Ho, Joanne O'Brien. — London: Penguin Books, 1991. — 156 p.

76. Iitti, Sanna. *The feminine in German song* / Sanna Iitti. — New York: Peter Lang, 2006. — 219 с.

77. Ilić, Ivana. *Fatalna žena: reprezentacije roda na operskoj sceni* / Ivana Ilić. — Beograd: Fakultet muzičke umetnosti : Signature, 2007 (Beograd : Publish), 2007. — 166 с.

78. Liang, Zhao. “Liu Sanjie” and the Changes and Shapings of Ethnic Culture in Lingnan of China / Zhao Liang // *Journal of Cambridge Studies*. — 2009. — Vol. 4. No. 2. — P. 37–54.

79. Lin, Lee. *The Historical Origin of Three Songs of Liu Sanjie* / Lee Lin // *Musicology in China (中国音乐学)*. — 2011. — Vol. 3. — P. 3–9.

80. [Liu Sanjie / Confucius Institute // University of Queensland](https://confucius-institute.centre.uq.edu.au/text-liu-sanjie). — URL: <https://confucius-institute.centre.uq.edu.au/text-liu-sanjie> (дата обращения: 30.11.2022).

81. *Liu Sanjie-A Fearless Folk Song Singer* / translated by Haiwang Yuan, ©2004. University Libraries, WKU 1906 College Heights Blvd., #11067, Bowling Green, KY. 42101-1067 — URL: https://people.wku.edu/haiwang.yuan/China/tales/liusanjie_b.htm

(дата обращения: 11.12.2022).

82. Liu, Lydia H. *Translingual Folklore and Folklorics in China* / H. Lydia Liu // *A Companion to Folklore* / Editor(s): Regina F. Bendix, Galit Hasan-Rokem. Hoboken: Wiley-Blackwell (Blackwell Publishing Ltd.), 2012. — P. 190–210.

83. Liu, Quan. Cultural exploitation in Chinese politics: Reinterpreting Liu Sanjie / Quan Liu // *Prometheus*. — 2021. — Vol. 37. — No. 2. — P. 111–136.

84. Mackerras, C. *Integration and the Dramas of China's Minorities* / C. Mackerras // *Asian Theatre Journal*. — 1992. — No. 9 (1). — P. 1–37.

85. Mao, Xian. *Cowherd and Weaver: and other most popular love legends in China* / Xian Mao. — North Charleston: Independently published, 2021. — 59 p.

86. Mo, Jiayu. *A Comparative Study on Satisfaction of Chinese and Foreign Visitors about Performance Arts of Intangible Cultural Heritage — Taking Impression of Liu Sanjie as Example* / Jiayu Mo, Yunxin Fu // *Journal of Service Science and Management*. — 2017. — Vol. 10. — No. 4. — P. 376–387.

87. Niccolo, Athens: Overview / Cornell University; © 2023 College of Arts & Sciences. — URL: <https://music.cornell.edu/niccolo-athens> (дата обращения 28.01.2020).

88. Sean, Macdonald. *Animation in China: History, Aesthetics, Media* / Macdonald Sean. — London: Routledge, 2016. — 252 p.

89. Tajfel, H. *Differentiation Between Social Groups: Studies in the Social Psychology of intergroup Relations* / H. Tajfel. — London: European Association of Experimental Social Psychology by Academic Press, 1978. — 474 p.

90. Tajfel, H. *Social psychology of intergroup relations* / H. Tajfel // *Annual Review of Psychology*. — 1982. — No. 33. — P. 1–39.

91. Tajfel, H. *The social identity theory of intergroup behavior* / H. Tajfel, J. C. Turner // *Psychology of Intergroup Relations* / ed. by S. Worchel, W. Austin. — Chicago: Nelson Hall, 1986. — C. 7–24.

92. Wang, Shi-fu. *The Moon and the Zither: The Story of the Western Wing* / Shifu Wang; translated by Stephen H. West and Wilt L. Idema. — Berkeley, Los Angeles & Oxford: University of California Press, 1991. — 503 p.
93. Wang, Shi-fu. *The Story of the Western Wing* / Stephen H. West, Wilt L. Idema. — Berkeley: University of California Press, 1995. — 300 p.
94. Wei, Xiang. *The Chinese Mountains as a Night-time Stage: a Study of the Sound and Light Show Impressions of Liu Sanjie (Guilin, Guangxi Region)* / Xiang Wei, Bachimon Philippe // *Revue de Géographie Alpine*. — 2018. — No. 106-1. — URL: <https://doi.org/10.4000/rga.3992> (дата обращения: 26.12.2022).
95. Wong, Samuel Shengmiao. *Qi: An Instrumental Guide to the Chinese Orchestra* / Samuel Shengmiao Wong. — Singapore: Teng, 2005. — 207 p.
96. Yingjin, Zhang. *Chinese National Cinema* / Zhang Yingjin. — New York : Routledge, 2004. — 343 p.
97. Ван, Бо. 彩调音乐表现风格初探 (上) (Предварительное исследование стиля исполнения цай дяо музыки. Часть 1) / 汪波. // 星海音乐学院学报 (Журнал Синхайской консерватории музыки). — 1992 年. — 第 4 期. — С. 1–9.
98. Ван, Бо. 彩调音乐表现风格初探(下) (Предварительное исследование выразительного стиля музыки. Часть 2) / 汪波 // 星海音乐学院学报 (Журнал Синхайской консерватории музыки). — 1993 年. — 第 1 期. — С. 14–19.
99. Ван, Гуанжун. 刘三姐文化对少数民族女性生活的影响 (Влияние культуры Лю Саньцзе на жизнь женщин из числа меньшинств) / 王光荣 // 广西师院学报/ 广西师院学报 (Журнал Гуансийского педагогического университета). — 2002 年. — 第 2 期. — С. 109–113.
100. Ван, Кэ. 《印象·刘三姐》叙事的现代性研究：文学硕士论文 (Исследование современности повествования «Впечатление о Лю Саньцзе» :

диссертация магистра искусств) / 王珂; 漳州师范学院 (Чжанчжоуский педагогический университет). — Чжанчжоу, 2012. — 63 с.

101. Ван, Ли. 音画合一:电影《刘三姐》与《天琴》之壮族音乐探微 (Единство звука и изображения: исследование национальной музыки чжуан в фильмах «Лю Санцзе» и «Тянь Цинь») / 王莉 // 电影评介 (Кинообозрение). — 2019年. —第17期. — С. 110–112.

102. Ван, Лу. 中国音乐剧《蝶》的主要唱段与人物特征分析: 音乐硕士论文 (Анализ основных арий и характеристик персонажей китайского мюзикла «Бабочка»: диссертация магистра музыки) / 王露; 江西财经大学 (Цзянсиский финансово-экономический университет). — Наньчан, 2018. — 66 с.

103. Ван, Лэ Жань. 王潮歌: 《我眼睛紧紧地盯着观众》 (Ван Чаогэ: «Мои глаза устремлены на аудиторию») / 王乐然 // 环球人物 (Планетарные люди). — 2013年. —第6期. — С. 85–87.

104. Ван, Мэнхэ. 广西艺术品牌《刘三姐》现象看广西民族音乐传承与展望: 音乐硕士论文 (Феномен художественного бренда Гуанси «Лю Саньцзе» в контексте наследия и перспектив национальной музыки Гуанси : диссертация магистра музыки) / 王梦赫; 广西艺术学院 (Университет искусств Гуанси). — Наньнин, 2015. — 41 с.

105. Ван, Тинцзюнь. 苏里及他的电影 (之三) (Су Ли и его фильмы. Часть 3) / 王霆钧 // 电影文学 (Кинолитература). — 2010年. —第21期. — С. 156–159.

106. Ван, Ханьян. 体育专业女生社会认同研究: 教育学硕士论文 (Исследование социальной идентичности девушек по спортивным специальностям : диссертация магистра педагогики) / 王涵阳; 西北师范大学 (Северо-западный педагогический университет). — Ланьчжоу, 2017. — 59 с.

107. Ван, Ху. 论弦乐四重奏《白毛女》主题-动机的贯穿及变形手法 (О

приемах сквозного развития и трансформациях темы-мотива в струнном квартете «Белокурая девушка») / 王虎, 张宝华 (Ху Ван, Баохуа Чжан) // 沈阳音乐学院学报 (Журнал Шэньянской консерватории музыки). — 2011 年. — 第 29 期. — С. 20–24.

108. Ван, Цзяньвэй. 梅帅元: 《印象·刘三姐》的圆梦人 (Мэй Шуайюань: продюсирование «Впечатление о Лю Саныцзе») / 王建伟 // 当代广西 (Современный Гуанси). — 2006 年. — 第 14 期. — С. 38.

109. Ван, Чанцяо. Исследование наследия и инноваций драмы Гуанси цай дяо в новую эру / 王常俏 // 艺术教育 (Художественное образование). — 2019 年. — 第 7 期. — С. 103–104.

110. Ван, Юхэ. 丁善德——为中国音乐事业奉献终生 (Дин Шаньдэ — вся жизнь посвящена делу китайской музыки) / 汪毓和 // 人民音乐 (Народная музыка). — 1996 年. — 第 1 期. — С. 5–9.

111. Ван, Чэнкуань. 21 世纪中国的人口管理和计划生育研究 : 管理学博士论文 (Исследования по управлению народонаселением и планированию семьи в Китае в XXI веке: диссертация на соискание ученой степени доктора по менеджменту) / 王成全; 南京航空航天大学 (Нанкинский университет авиации и космонавтики). — Нанкин, 2006. — 139 с.

112. Ван, Чэньюй. 室内乐在中国地方性高校的发展现状与对策研究 (Текущее состояние развития камерной музыки в местных университетах Китая и исследование ответных мер) / 王辰予, 吴迪 (Ван Чэньюй, У Ди) // 当代音乐 (Современная музыка). — 2019 年. — 第 5 期. — С. 22–24.

113. Ван, Явэй. 论《刘三姐》传说的起源与流播 (О происхождении и распространении легенды «Лю Саныцзе») / 汪毓和 // 钦州学院学报 (Журнал Университета Циньчжоу). — 2013 年. — 第 7 期. — С. 16–21.

114. Вань, Хэ Жун. 论歌剧《白毛女》的创生及其民族化风格的追求：音乐硕士论文 (О создании оперы «Белокурая девушка» и стремлении к национальному стилю: диссертация магистра музыки) / 万和荣; 福建师范大学 (Фуцзяньский педагогический университет). — Фучжоу, 2006. — 75 с.

115. Вэй, Сяоцзюань. 广西壮族妇女婚姻生育民俗及其擅变研究：法学硕士论文 (Исследование фольклора о браке и деторождении женщин племени чжуан в Гуанси и его трансформация: диссертация магистра права) / 韦晓娟; 广西师范大学 (Гуансийский педагогический университет). — Гуйлинь, 2005. — 98 с.

116. Вэй, Чжицзюнь. 论广西民族女性人才成长的文化环境 (О культурной среде для развития талантов женщин этнических меньшинств в Гуанси) / 韦志均, 覃琦 (Вэй Чжицзюнь, Цинь Ци) // 文教资料 (Культурно-просветительские факты). — 2007 年. — 第 15 期. — С. 114–116.

117. Вэй, Вэй. 室内音乐在中国的起步 (Начало камерной музыки в Китае) / 魏微. // 北方音乐 (Северная музыка). — 2018 年. — 第 19 期. — С. 2–3.

118. Вэй, Вэньтао. 刘三姐歌谣文学性的生成与传播：文学硕士论文 (Создание и распространение балладной литературы Лю Саньцзе : диссертация магистра искусств) / 韦文韬; 西南大学 (Юго-Западный университет). — Чунцин, 2015. — 65 с.

119. Вэй, Сяомэй. 跨媒介性·审美治理性·审美资本化：《刘三姐》形象的生成机制 (Трансмедиальность — эстетическое управление — эстетическая капитализация: механизм формирования образа «Лю Саньцзе») / 韦肖梅, 魏宏远 (Вэй Сяомэй, Вэй Хуньюань) // 齐齐哈尔大学学报(哲学社会科学版) (Журнал Цицикарского университета. Издание по философии и социальным наукам). — 2021 年. — 第 6 期. — С. 116–121.

120. Вэй, Цзюньцюань. 电影民俗学视域下刘三姐题材影视作品民俗元素运用研究：艺术硕士论文 (Исследование использования фольклорных элементов в кино- и телепроизведениях на тему Лю Саньцзе под углом зрения кинофольклора: диссертация магистра искусства) / 韦俊全; 辽宁大学 (Ляонинский университет). — Шэньян, 2022. — 81 с.

121. Вэнь, Даньдань. 广西妇女教育的现状及对策建议 (Текущая ситуация и контрмеры в области женского образования в Гуанси) / 文丹丹 // 新西部 (理论刊物) (Новый Запад /теоретическое издание/). — 2014 年. —第 3 期. — С. 20–21.

122. Вэнь, Нуань. 刘三姐背后的故事 (История Лю Саньцзе) / 温暖 // 文史天地 (Обучение). — 2001 年. —第 4 期. — С. 49–51.

123. Го, Аньци. 非物质文化遗产背景下的广西彩调 (Цай дяо Гуанси в контексте нематериального культурного наследия) / 过安琪 // 音乐大观 (Большое музыкальное обозрение). — 2013 年. —第 7 期. — С. 198.

124. Гуань, Жунчжэнь. 《刘三姐》在新加坡的传播与形象研究 (Исследование коммуникации и образа «Лю Саньцзе» в Сингапуре) / 关熔珍 // 文化与传播 (Культура и коммуникация). — 2022 年. —第 1 期. — С. 66–70.

125. Гуань, Лихун. 《一带一路》背景下中国室内乐的发展 (Развитие китайской камерной музыки в контексте «Один пояс — один путь») / 关立红 // 乐府新声：沈阳音乐学院报 (Новое звучание Юэфу: Журнал Шэньянской консерватории музыки). — 2021. — № 3. — С. 101–105.

126. Дин, Чэнцзе. 和谐体系中阴阳的对立与转化 (Противостояние и трансформация Инь и Ян в гармоничную систему) / 丁成泽 // 民间艺术 (Народное искусство). — 1993 年. —第 4 期. — С. 134–138.

127. Ду, Ясюн. 中国乐理 (Теория китайской музыки) / 杜亚雄, 秦德祥 (Ду

Ясюн, Цинь Дэсян). — Шанхай: 上海音乐学院出版社, 2007. — 346 с.

128. Дун, Лин. 论彩调音乐结构的美学意蕴 (Об эстетическом значении музыкальной структуры цай дяо) / 董灵 // 中国音乐 (Китайская музыка). — 2014 年. — 第 1 期. — С. 193–196.

129. Дун, Лин. 对彩调音乐孕育、形成及发展走向的思考 (Мысли о зарождении, формировании и тенденциях развития музыки цай дяо) / 董灵, 谢宗强 (Дун Лин, Се Цзунцян) // 剧影月报 (Ежемесячный журнал драматических фильмов). — 2010 年. — 第 2 期. — С. 97–98.

130. Дэн, Фаньпин. 刘三姐丛书: 刘三姐剧本集 (Серия Лю Санцзе: Сборник сценариев о Лю Санцзе) / 邓凡平. — Наньнин: 广西民族出版社, 1995. — 646 с.

131. Дэн, Минь. 浅析中国钢琴作品《刘三姐主题幻想曲》 (Анализ китайского фортепианного произведения «Фантазия на тему Лю Саньцзе») / 邓敏, 邓嘉 (Дэн Минь, Дэн Цзя) // 北方音乐 (Северная музыка). — 2014 年. — 第 18 期. — С. 68–69.

132. Дэн, Фаньпин. 刘三姐丛书: 刘三姐传说集 (Серия Лю Санцзе: Легенды о Лю Санцзе) / 邓凡平. — Наньнин: 广西民族出版社, 1995. — 343 с.

133. Жэнь, Сюйбинь. 刘三姐形象的符号学研究: 文学博士论文 (Семиотические исследования образа Лю Саньцзе: диссертация на соискание ученой степени доктора по литературе) / 任旭彬; 南京大学 (Нанкинский университет). — Нанкин, 2011. — 160 с.

134. Жэнь, Сюйбинь. 祛魅: 刘三姐形象的历史演化 (Разочарование: историческая эволюция образа Лю Саньцзе) / 任旭彬 // 广西民族研究 (Этнические исследования Гуанси). — 2010 年. — 第 1 期. — С. 89–96.

135. Инь, Тилян. 雅俗共赏 天地和鸣——评唐建平民族音乐诗剧《牛郎织女》 (Рецензия на народную музыкально-поэтическую драму Тан Цзяньпин «Нюлан и Чжинью») / 尹铁良 // 人民音乐 (Народная музыка). — 2013 年. — 第 6 期. — С. 41–45.

136. Инь, Хуапин. 神工鬼斧夜醉漓江——《印象·刘三姐》引领演出革命 (Артефакт на ночной реке Лицзян: «Впечатление Лю Саньцзе» возглавляет революцию в перформансе) / 尹华平, 张燕 (Инь Хуапин, Чжан Янь) // 广西日报 (Новости Гуанси). — 2003 年. — 第 6 期. — С. 2.

137. Кан, Лэ. 20 世纪中国室内乐发展略览 (Краткий обзор развития камерной музыки в Китае в XX веке) / 康乐 // 黄河之声 (Голос Желтой реки). — 2009 年. — 第 14 期. — С. 116–117.

138. Ли, Мин. 就业结构转型期的我国女性就业问题研究: 经济学硕士论文 (Исследования по проблеме занятости женщин в Китае в период трансформации структуры занятости: диссертация магистра экономики) / 李民; 厦门大学 (Сямэньский университет). — Сямьнь, 2007. — 51 с.

139. Ли, Миньжуй. 20 世纪 50 年代中国妇女文化教育状况研究: 法学硕士论文 (Исследование культурного и образовательного статуса китайских женщин в 1950-е годы: диссертация магистра права) / 李敏瑞; 武汉大学 (Уханьский университет). — Ухань, 2017. — 51 с.

140. Ли, Сянпин. 大型交响声乐套曲《刘三姐》在南宁首演 (Премьера масштабной симфонической вокальной сюиты «Лю Саньцзе» состоялась в Наньнине) / 李湘萍 // 广西新闻网 (Новости Гуанси): 2012 年 12 月 25 日. — URL: <http://news.gxnews.com.cn/staticpages/20121225/newgx50d911ec-6661436-2.shtml> (дата обращения 25.12.2012).

141. Ли, Сяонин. 中国室内乐的创作与发展现状 (Современная ситуация

создания и развития камерной музыки в Китае) / 李晓宁 // 当代音乐 (Современная музыка). — 2019年. — 第9期. — С. 92–94.

142. Ли, Хунбо. 广西高校少数民族女性人才资源开发研究 : 教育学硕士学位论文 (Исследование развития кадрового потенциала женщин из числа этнических меньшинств в университетах Гуанси: диссертация магистра педагогики) / 李鸿波 ; 广西师范大学 (Гуансийский педагогический университет). — Гуйлинь, 2006. — 54 с.

143. Ли, Чжилин. 启蒙·认同·狂欢:彩调剧《刘三姐》的生态女性主义透视 (Просвещение, идентичность и карнавал: эко-феминистская перспектива в драме цай дяо «Лю Саньцзе») / 黎芷伶 // 戏剧文学 (Драматическая литература). — 2019年. — 第2期. — С. 90–95.

144. Ли, Линь. 女娲有体,孰制匠之?——彩调剧《刘三姐》第一方案音乐一度创作情况考察 (У Нюйвы есть тело, кто его создал? Исследование создания музыки к первой постановке драмы цай дяо «Лю Саньцзе») / 李林, 莫亚 (Ли Линь, Я Мо) // 南方文坛 (Литературный мир Юга). — 2017年. — 第3期. — С. 172–176.

145. Ли, Линь. 彩调剧《刘三姐》音乐考源: 音乐硕士学位论文 (Музыкальное происхождение цай дяо постановки «Лю Саньцзе»: диссертация магистра музыки) / 李林; 中国艺术研究院 (Китайская академия искусств). — Ханчжоу, 2010. — 94 с.

146. Ли, Лулу. 彩调剧《刘三姐》小探 (Изучение пьесы цай дяо «Лю Саньцзе») / 李璐璐 // 参花(上) (Цветок женьшеня. Часть 1). — 2018年. — 第11期. — С. 142.

147. Ли, Сянпин. Сюита «Лю Саньцзе», исполненная в Соединенных Штатах Америки в великом национальном стиле и с давними деревенскими

чувствами / 李湘萍 // 广西新闻网 (Новости Гуанси): 2018 年 07 月 16 日. — URL: <http://news.gxnews.com.cn/staticpages/20180716/newgx5b4bce63-17480163-1.shtml> (дата обращения: 16.07.2020).

148. Ли, Цзяхуэй. 彩调《刘三姐》音乐设计创编 (Создание музыкального оформления цай дяо «Лю Саньцзе» / 李家辉. — Лючжоу: 柳州市档案局, 2000. — 11 с.

149. Ли, Чан Юнь. 国家话语与刘三姐文本的演化 (1949–1966 年): 文学硕士学位论文 (Национальный дискурс и эволюция текста Лю Саньцзе (1949–1966): диссертация магистра искусств) / 李长云; 山西师范大学 (Педагогический университет Шаньси). — Линьфэнь, 2016. — 55 с.

150. Ли, Шицзе. 民族弦乐作品在双排键电子琴上的音色运用——以吕军辉弦乐合奏《藤缠树》为例 (Извлечение тембра народных струнных произведений на двухрядной клавиатуре на примере струнного ансамбля Лу Цзюньхуэя «Лоза, обвивающая дерево») / 李师节 // 大众文艺 (Популярная литература и искусство). — 2019 年. — 第 9 期. — С. 148–158.

151. Ли, Шиюань. 回到音乐美的本原 (Назад к истокам музыкальной красоты) / 李诗源 // 人民日报 (Ежедневная газета). — 2004 年. — 第 16 期. — С. 1–2.

152. Ли, Ядун. 女性受教育程度与人口素质 (Уровень женского образования и демография населения) / 李亚东, 许燕平(Ли Ядун, Сюй Яньпин) // 清华大学教育研究 (Педагогические исследования Университета Цинхуа). — 2001 年. — 第 1 期. — С. 50–55.

153. Линь, Дун. 中国民族风格的钢琴作品演绎——以《刘三姐主题幻想曲》为例 (Интерпретация фортепианных произведений в китайском национальном стиле: на примере «Фантазии на тему “Лю Саньцзе”») / 林冬, 蔡

韧 (Линь Дун, Цай Жэнь) // 广西民族大学学报(哲学社会科学版) (Журнал Гуансийского университета национальностей. Издание по философии и социальным наукам). — 2009年. —第6期. — С. 124–126.

154. Ло, Цзян. 广西彩调音乐与歌圩文化的关联分析 (Анализ релевантности музыки цай дяо Гуанси и культуры песенных ярмарок) / 罗江 // 文化产业 (Культурная индустрия). — 2019年. —第10期. — С. 26–27.

155. Лу, Липин. 广西彩调剧音乐特色探究 (Исследование музыкальных особенностей оперы цай дяо Гуанси) / 卢丽萍 // 中国戏剧 (Китайская драма). — 2014年. —第5期. — С. 72–73.

156. Лу, Минчжу. 壮族妇女在社会经济中的地位、作用及其发展趋势 (Статус, роль и тенденции развития женщин чжуан в социальной экономике) / 陆明珠, 韦峥芳 (Лу Минчжу, Вэй Чжэнфан) // 广西民族研究 (Этнические исследования Гуанси). — 1994年. —第4期. — С. 15–22.

157. Лу, Чжэнхун. 室内乐在中国的发展: 音乐硕士论文 (Развитие камерной музыки в Китае: диссертация магистра музыки) / 卢正泓; 山东艺术学院 (Шаньдунский институт искусств). — Шаньдун, 2020. — 21 с.

158. Лу, Хайди. 时光里的惊艳·传播学视域下彩调剧的传承与发展——以《印象·刘三姐》为例 (Потрясающие во времени: Наследование и развитие оперы цай дяо с точки зрения коммуникативных исследований /на примере «Впечатление о Лю Саньцзе»/) / 鹿海迪, 刘明录 (Лу Хайди, Лю Минлу) // 黑龙江教师发展学院学报 (Журнал Хэйлунцзянского института повышения квалификации учителей). — 2020年. —第2期. — С. 111–114.

159. Лу, Чжунжэнь. 中国古代五声音阶形成与发展的探索 (Исследование формирования и развития древнекитайской пентатоники) / 陆仲任 // 星海音乐学

院学报 (Журнал Синхайской консерватории музыки). — 2004 年. — 第 1 期. — С. 16–22.

160. Лу, Ян. 浅谈中国民族室内乐的发展史 (Краткое обсуждение истории развития китайской национальной камерной музыки / 陆洋 // 戏剧之家 (Драматический театр). — 2022 年. — 第 5 期. — С. 59–60.

161. Лун, Линлин. 论女性在新时代中国特色社会主义实践中的社会认同——以女性主义的马克思主义为视阈 (О социальной идентичности женщин в социалистической практике с китайскими особенностями в новую эпоху: с точки зрения феминистского марксизма) / 龙玲玲 // 知与行 (Знание и действие). — 2018 年. — 第 3 期. — С. 17–21.

162. Лэй, Вэньбяо. 论电影《刘三姐》的审美意蕴与审美功能 (Об эстетической коннотации и эстетической функции фильма «Лю Саньцзе») / 雷文彪 // 电影文学 (Кинолитература). — 2013 年. — 第 9 期. — С. 94–95.

163. Лэй, Лэй. 室内乐在中国地方性高校的发展现状及对策研究 (Исследование состояния развития камерной музыки и мер обновления в местных университетах Китая) / 雷蕾 // 黑河学院学报 (Журнал Хэйхэского университета). — 2019 年. — 第 11 期. — С. 121–122.

164. Лэй, Чжэньбан. 创作·生活 (Творчество и жизнь) / 雷振邦 // 电影艺术 (Искусство кино). — 1980 年. — 第 7 期. — С. 58–59.

165. Лэй, Чжэньбан. 我创作电影音乐的一些体会 (Мой опыт создания музыки для фильмов) / 雷振邦 // 人民音乐 (Народная музыка). — 1979 年. — 第 1 期. — С. 13–15.

166. Лэй, Чжэньбан. 谈电影音乐和歌曲创作 (О музыке для фильмов и создании песен) / 雷振邦 // 中国音乐 (Китайская музыка). — 1983 年. — 第 2 期. — С. 8–12.

167. Лю, Хунцзюань. 歌仙刘三姐 (Песенная фея Лю Саньцзе) / 刘红娟. — Чанчунь : 东北师范大学出版社, 2013. — 185 с.

168. Лю, Баофэнь. 广西壮族自治区女性人口就业研究 (Исследование занятости женского населения в Гуанси-Чжуанском автономном районе) / 刘宝芬 // 中国人口科学 (Наука о народонаселении Китая). — 1997 г. — № 5. — С. 38–42.

169. Лю, Баофэнь. 浅析广西少数民族妇女就业现状与特点 (Анализ текущей ситуации и характеристик занятости женщин из этнических меньшинств в Гуанси) / 刘宝芬 // 广西民族研究 (Этнические исследования Гуанси). — 1995 г. — № 2. — С. 21–26.

170. Лю, Вэньлянь. 文化视角下的刘三姐女性意识与译介活动研究 (Исследование феминистского сознания и интерпретационной деятельности Лю Саньцзе в культурной перспективе) / 刘稳亮, 林娜, 钟伟轩 (Лю Вэньлянь, Линь На, Чжун Вэйсюань) // 河池学院学报 (Журнал Хэчинского университета). — 2021 г. — № 2. — С. 95–99.

171. Лю, Вэньцзюнь. 符号重构与文化认同:时代影像中的《刘三姐》民族文化符号研究——从《刘三姐》到《寻找刘三姐》 / (Реконструкция символа и культурная идентичность: исследование национального культурного символа «Лю Санцзе» в образах времени — от «Лю Санцзе» до «В поисках Лю Санцзе») / 刘文军, 宋泉 (Лю Вэньцзюнь, Сун Цюань) // 湖北民族学院学报(哲学社会科学版) (Журнал Хубэйского института национальностей. Издание по философии и социальным наукам). — 2017 г. — № 35. — С. 89–94.

172. Лю, Мяо. 许林《降 В 大调小号协奏曲刘三姐》的创作与演奏 (Создание и исполнение концерта для трубы Сюй Линя «Лю Саньцзе» В-dur) / 刘淼 // 大舞台 (Большая сцена). — 2014 г. — № 5. — С. 173–174.

173. Лю, Мяо. 降 B 大调小号协奏曲《刘三姐》的曲式分析与研究 (Анализ и исследование формы концерта для трубы «Лю Саньцзе» В-dur) / 刘淼 // 音乐创作 (Музыкальная композиция). — 2016 年. — 第 12 期. — С. 87–89.

174. Лю, Сифань. 岭表纪蛮 (Лин Бяо Цзи Мань) / 刘锡蕃. — Шанхай: 上海书店出版社, 1986. — 100 с.

175. Лю, Сяохуэй. 当代中国女性发展探析: 法学博士论文 (Анализ развития женщин в современном Китае : диссертация на соискание ученой степени доктора юридических наук) / 刘晓辉; 山东大学 (Шаньдунский университет). — Цзинань, 2010. — 195 с.

176. Лю, Фан. 教育是当代中国妇女解放的根本途径 (Образование — основной путь эмансипации современных китайских женщин) / 刘芳 // 高等教育研究 (Исследования высшего образования). — 1993 年. — 第 2 期. — С. 116–117.

177. Лю, Хайдун. 民族歌剧《刘三姐》 (Национальная опера «Лю Саньцзе») / 刘海栋. // 中国音乐学 (Китайское музыковедение). — 2018 年. — 第 4 期. — С. 4.

178. Лю Цзяньхуа. 歌仙刘三姐 (Песенная фея Лю Саньцзе) / 刘建华. — Чанчунь: 东北师范大学出版社, 2013. — 185 с.

179. Лю, Юань. 媒介与女大学生社会认同的互动机制研究: 法学硕士论文 (Исследование механизма взаимодействия средств массовой информации и социальной идентичности студенток колледжа : диссертация магистра права) / 刘媛; 南京航空航天大学 (Нанкинский университет авиации и космонавтики). — Нанкин, 2014. — 67 с.

180. Лю, Ян. 略谈民歌在刘三姐中的运用 (Краткое введение о применении народных песен в Лю Саньцзе) / 柳央 // 广西文艺 (Литература и искусство Гуанси). — 1961 年. — 第 4 期. — С. 15–17.

181. Лян, Сяолин. 我国高校钢琴室内乐训练价值初探 (Предварительное исследование ценности обучения камерной фортепианной музыке в университетах Китая) / 梁小玲 // 南昌教育学院学报 (Журнал Наньчанского института образования). — 2017 年. — 第 6 期. — С. 66–69.

182. Лян, Чжао. 刘三姐 (Лю Саньцзе) / 梁昭 // 民族艺术 (Национальное искусство). — 2018 年. — 第 4 期. — С. 160–168.

183. Ляо, Минцзюнь. 刘三姐 («Лю Саньцзе») / 廖明君. — Наньнин: 广西民族出版社, 2018. — 252 с.

184. Ляо, Сясюань. 民间叙事、政治隐喻和集体话语——对《十七年》时期彩调剧《刘三姐》文本创改过程的考察 (Народный нарратив, политическая метафора и коллективный дискурс: исследование создания и изменения текста драмы цай дяо «Лю Саньцзе» в период «семнадцати лет») / 廖夏璇 // 戏剧艺术 (Театральное искусство). — 2021 年. — 第 6 期. — С. 13–28.

185. Ляо, Сясюань. 论二十世纪以来的广西彩调剧现代化探索 (О модернизации драмы Гуанси цай дяо с XX века) / 廖夏璇 // 东方艺术 (Искусство Востока). — 2017 年. — 第 17 期. — С. 62–68.

186. Ляо, Цзин. 电影《刘三姐》与壮族歌圩传播研究 (Фильм «Лю Саньцзе» и исследование распространения идей песенных ярмарок чжуан) / 廖静 // 电影文学 (Кинолитература). — 2019 年. — 第 13 期. — С. 56–58.

187. Ма, Ли. 刘三姐形象的他者认同与重构：文学硕士学位论文 (Идентичность и реконструкция иного в образе Лю Саньцзе: диссертация магистра литературы) / 马莉; 陕西师范大学 (Педагогический университет Шэньси). — Сиань, 2014. — 55 с.

188. Ма, Сяои. 雷振邦电影歌曲研究：音乐硕士学位论文 (Исследование песен Лэй Чжэньбана из фильмов: диссертация магистра музыки) / 马小壹; 沈阳音乐

学院 (Музыкальная консерватория Шэньяна). — Шэньян, 2020. — 64 с.

189. Мао, Цяохуэй. 20 世纪 60 年代刘三姐 (妹) 传说的重构考察 (Исследование реконструкции легенды Лю Саньцзе (сестры) в 1960-е годы) / 毛巧晖 // 民俗研究 (Исследования фольклора). — 2015 年. — 第 5 期. — С. 103–109.

190. Мо, Линьху. 从《刘三姐》到《印象·刘三姐》——一个现代大众文化文本分析 (От «Лю Саньцзе» до «Впечатление о Лю Саньцзе»: текстологический анализ современной массовой культуры) / 莫林虎 // 集美大学学报(哲学社会科学版) (Журнал Цзимэйского университета / издание по философии и общественным наукам/). — 2005 年. — 第 3 期. — С. 84–88.

191. Мэй, Шуайюань. 印象·刘三姐 (Впечатление о Лю Санцзе) / 梅帅元剧作集. — Пекин: 中国戏剧出版社, 2012. — 276 с.

192. Мэй, Шуайюань. 山水实景演出《印象·刘三姐》 (Пейзажный перформанс «Впечатление о Лю Саньцзе») / 梅帅元 // 歌海 (Гехай). — 2016 年. — 第 1 期. — С. 134–135.

193. Мэн, Да. 生态文明视野下桂林非物质文化遗产彩调的新媒体传播研究 (Исследование нематериального культурного наследия Гуйлина в новых средствах массовой информации с точки зрения экологической цивилизации) / 孟达, 曹若 (Мэн Да, Цао Жо) // 当代音乐 (Современная музыка). — 2016 年. — 第 10 期. — С. 45–46.

194. Мэн, Сюнцян. 电影《刘三姐》拍摄的台前幕后 (За кадром фильма «Лю Саньцзе») / 蒙雄强 // 文史春秋 (Литература и история: весна и осень). — 2008 年. — 第 2 期. — С. 20–27.

195. Ни, Цзюньцзе. 电影《刘三姐》的艺术探索 (Художественное исследование фильма «Лю Саньцзе») / 倪俊杰 // 电影文学 (Кинолитература). —

2010年。—第24期。—С. 136–137.

196. Нью, Тинтин. 山歌传统的再造与群众文艺经典的生成——以 20 世纪五六十年代彩调、歌舞剧《刘三姐》为中心 (Реконструкция песенных традиций шаньгэ и зарождение классики массовой литературы и искусства на примере драмы цай дяо и песенно-танцевального фильма «Лю Саньцзе» 1950-х и 1960-х годов) / 牛婷婷 // 南方文坛 (Литературный мир Юга). — 2021 年。—第 1 期。—С. 173–177.

197. Пин Фэн. 刘三姐形象的历史嬗变与现代建构 (Историческая трансформация и современное конструирование образа Лю Саньцзе) / 平锋。—歌海 (Гэхай). — 2009 年。—第 4 期。—С. 9–11.

198. Се, Лу. 千古情系列与印象系列的音乐舞蹈特色对比——以《宋成千古情》和《印象·刘三姐》为例 (Сравнение музыкальных и танцевальных особенностей в сериалах «Вечная любовь» и «Впечатление» на примере «Вечная любовь в Сунчэне» и «Впечатление о Лю Саньцзе») / 谢璐 // 黄河之声 (Голос Желтой реки). — 2018 年。—第 9 期。—С. 121.

199. Се, Цзиньцзяо. 新中国《刘三姐》研究 70 年 (70 лет исследований «Лю Саньцзе» в Новом Китае) / 谢金娇 // 广西社会科学 (Социальные науки Гуанси). — 2019 年。—第 12 期。—С. 172–177.

200. Се, Чуньюй. 非物质文化遗产传承途径研究——以广西彩调为例 (Исследование способов преемственности нематериального культурного наследия: на примере цай дяо Гуанси) / 谢春雨 // 文化创新比较研究 (Сравнительное исследование культурных инноваций). — 2017 年。—第 1 期。—С. 31–32.

201. Се, Сяоцзин. 新时期大众音乐中的女性意识解读：音乐硕士论文 (Интерпретация женского сознания в популярной музыке новой эпохи:

диссертация магистра музыки) / 解晓静; 中国艺术研究院 (Китайская академия искусств). — Ханчжоу, 2006. — 44 с.

202. Се, Цзиньцзяо. 从民歌到名片: 《刘三姐现象》的经典建构 (От народных песен до визитных карточек: классическая концепция «феномена Лю Саньцзе») / 谢金娇 // 民族艺术 (Национальное искусство). — 2020 年. — 第 5 期. — С. 55–64.

203. Се, Цзиньцзяо. 电影《刘三姐》在香港的传播与接受 (Распространение и признание фильма «Лю Саньцзе» в Гонконге) / 谢金娇 // 歌海 (Гехай). — 2021 年. — 第 6 期. — С. 113–118.

204. Су, Вэньцинъ. 浅谈电影艺术对非物质文化遗产广西彩调的传承保护——以 1978 年电影《刘三姐》为例 (Краткий доклад о наследовании и защите нематериального культурного наследия цай дяо Гуанси с помощью искусства кино на примере фильма 1978 года «Лю Саньцзе») / 苏文劲 // 佳木斯教育学院学报 (Журнал интитуа образования Цзямусы). — 2014 年. — 第 2 期. — С. 132–133.

205. Суй, Синь. 论高校钢琴室内乐教学中的难点与突破 (О трудностях и достижениях в преподавании камерной фортепианной музыки в университетах) / 隋歆 // 音乐天地 (音乐创作版) (Мир музыки: издание о музыкальной композиции). — 2022 年. — 第 3 期. — С. 52–56.

206. Сун, Фанфан. 对美国 20 世纪末西方音乐研究中女性主义批评的审视: 文学博士论文 (Исследование феминистской критики в западном музыкознании в конце 20 века в США: диссертация на соискание ученой степени доктора музыки) / 宋方方; 福建师范大学 (Фуцзяньский педагогический университет). — Фучжоу, 2011. — 225 с.

207. Сунь, Лу. 王祖皆和张卓娅作品中的民族歌剧体裁 (Жанр национальной оперы в творчестве Ван Цзудзе и Чжан Чжоя) / 孙璐 // 高等音乐教育的实际问题 (Актуальные проблемы высшего музыкального образования). — 2018 年. — 第 2 期. — С. 51–54.

208. Сунь, Хуэй. 陈其钢中国式表达及其当代音乐创作的风格趣向研究: 音乐博士论文 (Исследование китайской экспрессии Чэнь Цигана и его стилистического интереса к современной музыкальной композиции : диссертация на соискание ученой степени доктора музыки) / 孙慧; 上海音乐学院 (Шанхайская консерватория музыки). — Шанхай, 2020. — 522 с.

209. Сюй, Мэн. 中国原创歌剧《杜十娘》江城上演 (Китайская оригинальная опера «Ду Шинян» поставлена в Цзянчэне / 中广网 2007-11-14 (Китайская радиовещательная сеть : 14 ноября 2007 год). — URL:https://www.cnr.cn/2007tf/8yj/sj/200711/t20071114_504628872.html (дата обращения: 12.11.2022).

210. Сюй, Ци. 本人还是配偶? 谁决定中国已婚女性的阶层认同 (Я или мой супруг? Кто определяет классовую принадлежность замужних женщин в Китае) / 许琪, 熊略宏 (Сюй Ци, Сюн Люэхун) // 中国青年研究 (Китайские молодежные исследования). — 2016 年. — 第 12 期. — С. 12–20.

211. Сюй, Дэкунь. 电影《刘三姐》山歌歌辞的特色研究 (Исследование особенностей народных песен шаньгэ в фильме «Лю Саньцзе») / 许德坤 // 和田师范专科学校学报 (Журнал педагогического колледжа Хотана. — 2018 年. — 第 37 期. — С. 104–107.

212. Сюй, Ия. 张锋主编的《中国出生人口性别比研究》(上海社保部内部资料) (Исследование соотношения полов при рождении в Китае: внутренние данные Шанхайского министерства социального обеспечения) / под редакцией

Чжан Фэна) / 徐毅 . — URL: http://www.gov.cn/zhengce/2020-09/21/content_2936783.htm (дата обращения: 12.11.2022).

213. Сюй, Сюэин. 广西高校民族女生生源结构的实证研究 (Эмпирическое исследование этнического женского состава студенческих групп в университетах Гуанси) / 徐学莹, 李鸿波 (Сюэин Сюй, Ли Хунбо) // 广西民族大学学报(哲学社会科学版) (Журнал Гуансийского университета национальностей. Издание по философии и социальным наукам). — 2008 год. — 3-й номер. — С. 174–177.

214. Сюн, Ли. 壮族文化基因的影像传承——以电影《刘三姐》为例 (Наследование образа культурных генов чжуанов: на примере фильма «Лю Саньцзе») / 熊立 // 艺术探索 (Исследование искусства). — 2018 год. — 32-й номер. — С. 117–122.

215. Сяо, Сюн. 中国高师室内乐教学探析与创新研究: 音乐硕士论文 (Исследование и инновации в преподавании камерной музыки в обычных университетах Китая : диссертация магистра музыки) / 肖雄; 华中师范大学 (Хуачжунский педагогический университет). — Хуачжун, 2013. — 36 с.

216. Тан, Цзеце. 歌剧《秦始皇与万里长城》我演之体会: 音乐硕士论文 (Мой опыт работы над оперой «Цинь Шихуан и Великая стена» : диссертация магистра музыки) / 唐洁洁; 中国音乐学院 (Китайская консерватория музыки). — Пекин, 2011. — 19 с.

217. Тан, Юй. 刘三姐的传说 (Легенда о Лю Санзи) / 唐宇 // 世界中国 (Мир Китая). — 2018 год. — 1-й номер. — С. 27–31.

218. Тан, Куйной. 同妻群体生活境况的社会认同分析——以大众观感为视角 (Анализ социальной идентичности условий жизни групп однополых супругов: с точки зрения общественного мнения) / 唐魁玉, 薛雨辰 (Тан Куйной,

Сюзэ Юйчэнь) // 哈尔滨工业大学学报(社会科学版) (Журнал Харбинского технологического института. Издание по общественным наукам). — 2017年. — 第19期. — С. 8–15.

219. Тань, Хун. 《刘三姐》艺术形象的审美生态学解读 (Эстетико-экологическая интерпретация художественного образа «Лю Саньцзе») / 唐虹 // 贵州大学学报(艺术版) (Журнал Гуйчжоуского университета. Издание по художественным наукам). — 2014年. — 第28期. — С. 113–118.

220. Тань, Айминь. 客家歌曲《月光光》解读 (Интерпретация песни хакка «Лунный свет») / 覃爱民 // 电影评介 (Кинообозрение). — 2009年. — 第12期. — С. 89–90.

221. Тань, Гуйцин. 刘三姐纵横——探索歌仙千古之谜 (Лю Саньцзе вдоль и поперек: исследуй тайну древней феи) / 覃桂清. — Наньнин: 广西民族出版社, 1992. — 409 с.

222. Тань, Чуньхуа. 从电影《刘三姐》怗歌文化中看刘三姐女性意识的觉醒 (Пробуждение женского сознания Лю Саньцзе в песенной культуре дуй гэ в фильме «Лю Саньцзе») / 覃春华 // 艺术家 (Художник). — 2021年. — 第9期. — С. 152–153.

223. Тань, Чуньхуа. 壮族刘三姐女性主义意识研究 (Исследование феминистского сознания Лю Саньцзе из этнической группы чжуан) / 覃春华 // 中国民族博览 (Китайская национальная выставка). — 2021年. — 第8期. — С. 99–101.

224. Тань, Ечжо. 钢琴作品中的广西壮族特性表现研究: 音乐硕士论文 (Исследование выражения гуанси-жуанской идентичности в фортепианных произведениях: диссертация магистра музыки) / 覃也倬; 中国音乐学院 (Китайская консерватория музыки). — Пекин, 2011. — 105 с.

225. Тань, Чжуншэн. 谈《刘三姐》对壮族机智人物形象的继承与再塑 (О наследовании и изменении образа остроумных персонажей этноса чжуан в «Лю Саньцзе») / 覃忠盛 // 电影评介 (Кинообзорение). — 2009 年. — 第 14 期. — С. 66–67.

226. Тянь, Цзюнь. 雷振邦少数民族题材电影音乐研究：音乐硕士论文 (Исследование Лэй Чжэньбаном киномузыки этнических меньшинств: диссертация магистра музыки) / 田骏; 西南大学 (Юго-Западный университет). — Чунцин, 2017. — 73 с.

227. У, Бинь. 张艺谋模式能复制吗 (Можно ли воспроизвести модель Чжан Имоу) / 伍斌; Copyright © 1996–2004 SINA Inc., 2004 年 03 月 25 日. — URL: <https://news.sina.com.cn/o/2004-03-25/07372136460s.shtml> (дата обращения 24.03.2020).

228. У, Кели. 歌仙刘三姐小提琴协奏曲 (Песенная фея Лю Саньцзе: концерт для скрипки с оркестром) / 巫克里 // 艺术探索 (Исследование искусства). — 2003 年. — 第 5 期. — С. 56–80.

229. У, Бэй. 西洋弦乐演奏广西民歌的研究——以《藤缠树》为例 (Исследование народных песен Гуанси в исполнении западных струнных инструментов на примере «Лоза, обвивающая дерево») / 吴贝 // 通俗歌曲 (Популярные песни). — 2016 年. — 第 8 期. — С. 19.

230. У, Чэнэнь. 西游记 (Путешествие на Запад) / 吴承恩. — Пекин: 人民文学出版社, 1980. — 1198 с.

231. Фань, Вэньцзюнь. 山水实景《印象·刘三姐》(Ландшафтная реальность «Впечатление о Лю Саньцзе») / 樊文军, 骆文刚 (Фань Вэньцзюнь, Ло Вэньган) // Women of China. — 2006 年. — 第 12 期. — С. 54–55.

232. Фэн, Цяотин. 中国室内乐教育的现状及反思——基于高校教师认知的

实证分析 (Текущая ситуация и размышления о китайском образовании в области камерной музыки в Китае — эмпирический анализ, основанный на опыте университетских преподавателей) / 冯巧婷 // 中国音乐 (Китайская музыка). — 2020 年. — 第 1 期. — С. 154–161.

233. Хань, Цзин. 社会认同理论研究综述 (Обзор исследований по теории социальной идентичности) / 韩静 // 山西煤炭管理干部学院学报 (Журнал Шаньсиньского колледжа управления угольной промышленностью). — 2009 年. — 第 22 期. — С. 55–57.

234. Хе, Липин. 20 世纪三四十年代国民党统治区女子教育的特征 (Особенности женского воспитания в управляемых Гоминьданом районах в 1930-е и 1940-е годы) / 何黎萍 // 四川师范大学学报 (社会科学) (Журнал Сычуаньского педагогического университета. Общественные науки). — 2005 年. — 第 2 期. — С. 103–109.

235. Ху, Сяодун. 1960 年版彩调剧《刘三姐》的历史叙事、历史价值及当代启示 (Исторический нарратив, историческая ценность и современные откровения версии цай дяо «Лю Саньцзе» 1960 года) / 胡小东 // 戏剧文学 (Драматическая литература). — 2017 年. — 第 7 期. — С. 83–90.

236. Ху, Юань. 国家话语到民间书写:彩调剧《刘三姐》到《新刘三姐》的创编演变 (Национальный дискурс народной письменности: создание и эволюция драмы цай дяо от «Лю Саньцзе» до «Новая Лю Саньцзе») / 胡媛 // 艺苑 (Мир декоративно-прикладного искусства). — 2019 年. — 第 6 期. — С. 28–31.

237. Хуан, Сяофэн. 对壮族计划生育政策的思考: 法学硕士论文 (Размышления о политике планирования семьи у чжуан: диссертация магистра права) / 黄小芬; 广西民族大学 (Гуансийский университет национальностей). — Наньнин, 2007. — 34 с.

238. Хуан, Юцинъ. 彩调剧《刘三姐》主题音乐的创作体会 (Опыт создания музыкальной темы для драмы цай дяо «Лю Саньцзе») / 黄友琴 // 歌海 (Гехай). — 2005 年. — 第 2 期. — С. 60–61.

239. Хуан, Вэйлинъ. 把艺术的梦想变成现实 (Воплощение художественных мечтаний в реальность) / 黄伟林 // 文学报 (Литературный журнал). — 2004 年. — 第 3 期. — С. 1.

240. Хуан, Мэйсинъ. 电影刘三姐歌词的艺术美探析 (Исследование художественной красоты текстов фильма «Лю Саньцзе») / 黄美新 // 黑龙江科学 (Наука Хэйлунцзяна). — 2013 年. — 第 12 期. — С. 256.

241. Хуан, Пэй. 歌舞剧《刘三姐》研究：音乐硕士论文 (Исследование песенно-танцевальной драмы «Лю Саньцзе»: диссертация магистра музыки) / 黄培; 中央音乐学院 (Центральная консерватория музыки). — Пекин, 2012. — 60 с.

242. Хуан, Цзэпэй. 歌剧《刘三姐》的民族特色 (Национальные особенности оперы «Лю Саньцзе») / 黄泽佩 // 广西民族研究 (Этнические исследования Гуанси). — 1987 年. — 第 4 期. — С. 120–123.

243. Хуан, Чицинъ. 广西民族旅游宣传中的壮族女性形象：旅游管理硕士论文 (Исследование имиджа женщин чжуан в продвижении этнического туризма Гуанси: диссертация магистра по управлению туризмом) / 黄翹勤; 广西师范大学 (Гуансийский педагогический университет). — Гуйлинъ, 2007. — 59 с.

244. Хуан, Яньлин. 壮族传统家庭伦理及其现代演变研究：哲学博士论文 (Чжуанская традиционная семейная этика и ее современная эволюция : диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук) / 黄雁玲; 中南大学 (Центрально-Южный университет). — Чанша, 2013. — 199 с.

245. Хуанг, Фан. 广西壮族钢琴演奏中的民间艺术形式 (Формы народного

искусства в фортепианном исполнении гуанси-чжуанских племен) / 黄芳// 贵州民族研究 (Этнические исследования Гуйчжоу). — 2014 年. — 第 5 期. — С. 70–72.

246. Хун, Сюньтао. 神笔马良 (Волшебная кисть Ма Лян) / 洪汛涛. — Шанхай: 少年儿童出版社, 1956. — 46 с.

247. Хэ, Фэйянь. 广西彩调剧与湘南花鼓戏之间的文化渊源探析 (Анализ культурного происхождения драмы цай дяо Гуанси и традиционной оперы хуагуси Хунани) / 何飞雁 // 民族艺术研究 (Исследования этнического искусства). — 2011 年. — 第 6 期. — С. 25–29.

248. Хэ, Фэйянь. 广西彩调音乐与歌圩文化的关联探析 (Анализ взаимосвязи между музыкой цай дяо и культурой песенных ярмарок в Гуанси) / 何飞雁 // 广西社会科学 (Социальные науки Гуанси). — 2013 年. — 第 6 期. — С. 18–21.

249. Цай, Динго. 彩调艺术研究 (Исследование искусства цай дяо) / 蔡定国. — Наньнин: 广西民族出版社, 1988. — 271 с.

250. Цай, Шисянь. 音乐演奏考级教程 (Экзаменационный курс по музыкальному исполнению) / 蔡世贤, 金恩惠, 赵意明 (Цай Шисянь, Цзинь Эньхуэй, Чжао Имин). — Пекин: 解放军文艺出版社, 2005. — 171 с.

251. Цао, Ваньтин. 电影《刘三姐》歌曲的音乐特点分析 (Анализ музыкальных характеристик песен в фильме «Лю Саньцзе») / 曹婉婷 // 考试周刊 (Еженедельный экзамен). — 2010 年. — 第 17 期. — С. 43–46.

252. Цзи, Цзяньхуа. 女性就业水平和受教育程度对广西农村出生人口性别比的影响分析 (Анализ влияния уровня занятости и образования женщин на соотношение полов при рождении детей в сельской местности в Гуанси) / 吉建华, 屈思敏 (Цзи Цзяньхуа, Цюй Сыминь) // 文化教育市场 (Рынок культуры и

образования). — 2009 年. — 第 9 期. — С. 92–93.

253. Цзи, Цзинь. 试论近代中国社会女性教育的发生与嬗变 (О возникновении и эволюции женского образования в современном китайском обществе) / 季瑾 // 兰台世界 (Мир Лантая). — 2012. — 第 7 期. — С. 70–71.

254. Цзин, Цзожэнь. 《刘三姐》落户故乡,小提琴协奏曲《刘三姐》广西首演式 («Лю Саньцзе» обосновалась в своем родном городе: первое исполнение скрипичного концерта «Лю Саньцзе» в Гуанси) / 景作人 // 音乐爱好者 (Любители музыки). — 2014 年. — 第 4 期. — С. 36–37.

255. Цзинь, Цзи. 从音乐剧创作中的“浙江元素”看当今音乐剧民族文化论——以《一爱千年》为例 (От «чжэцзянских элементов» в создании мюзиклов к национальной культурной теории мюзиклов сегодня: на примере «Тысячи лет любви») / 金姬. // 歌唱艺术 (Искусство пения). — 2021 年. — 第 9 期. — С. 22–28.

256. Цзоу, Цзянь. 从《印象·刘三姐》谈大众音乐与新兴文化产业发展的新思维 (Начиная с «Впечатление о Лю Саньцзе» о новом мышлении в массовой музыке и развитии новых культурных индустрий) / 邹坚 // 中国音乐 (Китайская музыка). — 2009 年. — 第 4 期. — С. 235–237.

257. Цзоу, Сянхуэй. 从刘三姐艺术形式的变迁看壮族民族音乐的传承与发展 (Преимственность и развитие национальной музыки чжуан в результате изменений в художественной форме Лю Саньцзе) / 邹湘慧, 潘梦琦 (Цзоу Сянхуэй, Пань Мэнци) // 广西教育学院 (Гуансийский институт образования). — 2018 年. — 第 6 期. — С. 1–8.

258. Цзоу, Чжу. 邓凡平等与邓奕等侵犯著作权纠纷上诉案(Решение по гражданскому делу Высшего народного суда Гуанси-Чжуанского автономного района (2005) Гуй Мин Сань Чжунцзы No 7). — URL:

<https://china.findlaw.cn/chanquan/zhuzuoquanfa/zzqal/20371.html> (дата обращения 29.06.2023).

259. Цзэн, Чжилин. 广西交响乐团亮相第五届中国西部交响乐周 (Симфонический оркестр Гуанси дебютирует на 5-й Симфонической неделе Западного Китая) / 曾智聆 // 广西新闻网 : 2019 年 11 月 06 日. — URL: <http://culture.gxnews.com.cn/staticpages/20191106/newgx5dc2832f-19016820.shtml> (дата обращения: 23.12.2022).

260. Цзэн, Юйлинъ. 金响钢琴组曲《刘三姐》与其故事的互文阐释: 音乐硕士学位论文 (Интертекстуальная интерпретация: Фортепианная сюита Цзинь Сяна «Лю Саньцзе» и ее сюжет: диссертация магистра музыки) / 曾钰琳; 华中师范大学 (Хуачжунский педагогический университет). — Хуачжун, 2021. — 51 с.

261. Цзян, Лань. 壮族歌仙的定位:刘三姐与音乐表演中的空间和性别问题 (Позиционирование пеенной Феи чжуан — Лю Саньцзе: пространственные и гендерные вопросы в музыкальном представлении) / 蒋岚, 陈超颖 (Цзян Лань, Чэнь Чаоин) // 温州大学学报 (社会科学版) (Журнал Вэньчжоуского университета. Общественные науки). — 2011 年. — 第 24 期. — С. 30–43

262. Цзян, Цзиньлу. 张艺谋阳朔谈《印象》 (Чжан Имоу рассказывает о «Впечатлении» в Яншо) / 蒋锦璐, 秦雯 (Цзян Цзиньлу, Цинь Вэнь). — URL: <http://www.gxnews.com.cn/staticpages/20040323/newgx405f99e8-shtml> (дата обращения: 23.03.2021).

263. Цзян, Бо. 郑天健与歌舞剧《刘三姐》 (Чжэн Тяньцзянь и песенно-танцевальная драма «Лю Саньцзе») / 江波, 宋辰 (Цзян Бо, Сун Чэнь) // 民族艺术 (Национальное искусство). — 1995 年. — 第 3 期. — С. 211–219.

264. Цзян, Гуйбинъ. 曲高未必和寡——解读《印象·刘三姐》 (Слава не обязательно может быть нежной: интерпретация «Впечатление о Лю Саньцзе»)

/ 蒋桂斌 // 当代广西 (Современный Гуанси). — 2004 年. — 第 12 期. — С. 36.

265. Цзян, Фан. 何占豪谈《梁祝》创作故事：情之所至，音之所在 (Хэ Чжаньхао рассказывает об истории создания «Благословения любви»: где любовь, там и звук) / 姜方 // 北京抖音信息服务有限公司 : 2022-08-24. — URL: <https://www.toutiao.com/article/7135306864341975583/> (дата обращения: 23.12.2022).

266. Цзян, Цзиньлу. 培育民族文化的经典 (Воспитание классиков национальной культуры) / 蒋锦璐 // 广西日报 (Новости Гуанси). — 2004 年. — 第 1 期. — С. 1–2.

267. Цинь, Гуйцин. 刘三姐。调查古代仙女/秦桂清之谜 / 秦桂清 (Лю Саньцзе. Исследуй тайну древней феи). — 南宁：广西民族出版社，1992，第 44 页. — 44 с.

268. Цинь, И. 中国《新传说》的创造与流传——冷战时期《刘三姐》的北上和南下 (Создание и распространение «новой легенды» Китая — путешествия «Лю Саньцзе» на север и юг во время холодной войны) / 秦翼 // 当代电影 (Современное кино). — 2022 年. — 第 7 期. — С. 113–119.

269. Цюй, Юй. 琴述《刘三姐》(Цинь Шу «Лю Саньцзе») / 曲煜 // 吉林艺术学院学报 (Журнал Цзилиньского университета искусств). — 2011 年. — 第 4 期. — С. 17–19.

270. Цюэ, Чжэнь. 彩调 (Цай дяо) / 阙真. — Пекин: 北京科学技术出版社, 2012. — 170 с.

271. Цюэ, Чжэнь. 广西彩调音乐与民俗文化 (Музыка драмы цай дяо и народная культура Гуанси) / 阙真 // 东方丛刊 (Восточная серия). — 2007 年. — 第 3 期. — С. 181–192.

272. Цянь, Жэньпин. 中国小提琴音乐 (Китайская скрипичная музыка) / 钱

仁平. — Хунань: 湖南文艺出版社, 2001. — 234 с.

273. Цянь, Жэньпин. 情绪结构、组织结构、音响结构的整合——温德青《小白菜:为二胡与弦乐四重奏而作的变奏曲》的结构途径 (Интеграция эмоциональной структуры, композиционной структуры и акустической структуры — структурный подход к произведению Вэнь Дэцина «Маленькая белая капуста: вариации для эрху и струнного квартета») / 钱仁平 // 中央音乐学院学报 (Журнал Центральной консерватории музыки). — 2003 年. — 第 4 期. — С. 21–27.

274. Цяо, Юй. 当代中国歌词的发展之路中 (На пути развития современной китайской лирики) / 乔羽 // 外文化交流 (Культурные обмены между Китаем и зарубежными странами). — 1994 年. — 第 2 期. — С. 7.

275. Чжан, Жэньхэ. 近百年《西厢记》研究 (Литературная критика Китая о пьесе «Западный флигель» за последние сто лет) / 张人和 // 社会科学战线 (Авангард социальных наук). — 1996. — 年. 13 期. — С. 36–44.

276. Чжан, Бинь. 社会性别视阈下陈其钢的两部管弦乐作品《五行》、《蝶恋花》的比较分析: 音乐硕士论文 (Сравнительный анализ двух оркестровых произведений Чэнь Цигана «Пять стихий» и «Бабочка — цветок любви» с точки зрения гендерного фактора: диссертация магистра музыки) / 张斌; 中央音乐学院 (Центральная консерватория музыки). — Пекин, 2012. — 142 с.

277. Чжан, Сюэфан. 广西彩调音乐刍议 (О музыке цай дяо в Гуанси) / 张雪芳 // 大舞台 (Большая сцена). — 2011 年. — 第 2 期. — С. 123–124.

278. Чжан, Цзянь. 论电影《刘三姐》在香港三次公映及其影响 (О трех выпусках фильма «Лю Саньцзе» в Гонконге и их влиянии) / 张坚 // 贺州学院学报 (Журнал Хэчжоуского университета). — 2012 年. — 第 28 (01) 期. — С. 44–49.

279. Чжан, Цзяньлун. 论电影《刘三姐》和《阿诗玛》中的少数民族女性

形象 (Об образах женщин из этнических меньшинств в фильмах «Лю Саньцзе» и «Ашима») / 张建龙 // 文化学刊 (Журнал культурных исследований). — 2019 年. — 第 5 期. — С. 122–123.

280. Чжан, Цунхуэй. 中国歌剧典型女性形象及其演唱风格 : 音乐硕士学位论文 (Типичные женские образы китайских опер и их стиль пения : диссертация магистра музыки) / 张聪慧; 陕西师范大学 (Шэньсийский педагогический университет). — Сиань, 2008. — 49 с.

281. Чжан, Ясинь. 试论管乐室内乐教学中合奏能力与整体音乐效果的关系 (О взаимосвязи между ансамблевыми способностями и общим музыкальным эффектом в преподавании духовой камерной музыки) / 张亚鑫 // 通俗歌曲 (Популярные песни). — 2017 年. — 第 1 期. — С. 23–24.

282. Чжан, Гоцян. 《西厢记诸宫调》初探 (Предварительное исследование «Романтика Западного флигеля: мелодия дворцов (чжу гун дяо)») / 张国强 // 中国音乐学 (Китайское музыковедение). — 2002 年. — 第 2 期. — С. 121–130.

283. Чжан, Инжуй. 社会认同理论及其发展 (Теория социальной идентичности и ее развитие) / 张莹瑞, 佐斌 (Чжан Инжуй, Цзо Бинь) // 心理学进展 (Достижения в области психологических наук). — 2006 年. — 第 3 期. — С. 475–480.

284. Чжан, Таньцюцзюнь. 根据广西壮族民歌音乐元素改编的钢琴作品的演奏与教学 : 音乐硕士学位论文 (Исполнение и обучение фортепианным произведениям, основанным на музыкальных элементах народных песен чжуан в Гуанси: диссертация магистра музыки) / 张唐秋君; 中国音乐学院 (Китайская консерватория музыки). — Пекин, 2017. — 61 с.

285. Чжан, Цзи. 人美 歌美 景美——论电影《刘三姐》传统民族艺术的魅

力 (Красота людей, красота песен, красота пейзажей: об очаровании традиционного национального искусства в фильме «Лю Саньцзе») / 张计 // 名作欣赏 (Признание шедевра). — 2016 年. — 第 33 期. — С. 167–169.

286. Чжан, Цинцуй. 新中国成立以来艺术作品中女性形象的建构与演变——基于对《刘三姐》视觉形象的分析 (Конструирование и эволюция женских образов в произведениях искусства с момента основания нового Китая: анализ визуального образа «Лю Саньцзе») / 张清翠 // 人文天下 (Мир гуманитарных наук). — 2022 年. — 第 4 期. — С. 79–83.

287. Чжан, Чжун. 我有不少好的电脑音乐作品——访著名作曲家伍嘉骥 («У меня много хороших произведений компьютерной музыки»: интервью с известным композитором У Цзяцзи) / 张准 // 乐器 (Музыкальные инструменты). — 2002 年. — 第 4 期. — С. 16–17.

288. Чжао, Бин. 从《刘三姐》到《印象·刘三姐》 (От «Лю Саньцзе» к «Впечатлению о Лю Саньцзе») / 赵冰 // 中国民族 (Китайская нация). — 2009 年. — 第 1 期. — С. 84–85.

289. Чжао, Вэй. 《印象·刘三姐》的审美历史逻辑与文化语境分析: 文学硕士论文 (Логика эстетической истории и анализ культурного контекста «Впечатление о Лю Саньцзе»: диссертация магистра литературы) / 赵伟; 广西民族大学 (Гуансийский университет национальностей). — Наньнин, 2008. — 43 с.

290. Чжао, Имин. 钢琴艺术中的广西少数民族传统音乐 (Традиционная музыка меньшинств Гуанси в фортепианном искусстве) / 赵意明 // 歌海 (Гехай). — 2010 年. — 第 5 期. — С. 23–27.

291. Чжао, Лили. 民族风格的彰显——解析中国钢琴作品《刘三姐主题幻想曲》 (Проявление национального стиля: анализ китайского фортепианного

произведения — «Фантазия на тему Лю Саньцзе») / 赵立丽, 沈冰 (Чжао Лили, Шэнь Бин) // 桂林师范高等专科学校学报(综合版) (Журнал Гуйлинского института высшего образования: комплексное издание). — 2006年. —第4期. — С. 144–148.

292. Чжао, Муси. 中国歌剧女性角色的演唱艺术研究: 音乐博士论文 (Исследование певческого искусства исполнения женских ролей в китайской опере: диссертация на соискание ученой степени доктора музыки) / 赵木希; 东北师范大学 (Северо-восточный университет). — Чанчунь, 2021. — 286 с.

293. Чжао, Хун. 电影《刘三姐》艺术形象新论 (Новая теория художественного образа фильма «Лю Саньцзе») / 赵红 // 电影文学 (Кинология). — 2012年. —第7期. — С. 34–35.

294. Чжао, Цзюань. 印象·刘三姐》百场纪念 (Сто памятных событий из «Впечатления о Лю Саньцзе») / 赵娟 // 广西日报 (Новости Гуанси). — 2004年. —第11期. — С. 3.

295. Чжао, Цзюань. 广西现代音乐创作浮出水面 (Появилось современное музыкальное творение Гуанси) / 赵娟 . — URL: <http://culture.gxnews.com.cn/staticpages/20090729/newgx4a6f8964-186803.shtml> (дата обращения: 29.07.2019).

296. Чжоу, Цзывэнь. 《刘三姐主题幻想曲》的壮族音乐元素与演奏技巧分析: 音乐硕士论文 (Анализ элементов чжуанской музыки и исполнительского мастерства в «Фантазии на тему “Лю Санцзе”»): диссертация магистра музыки) / 周子雯; 四川师范大学 (Сычуаньский педагогический университет). — Чэнду, 2022. — 35 с.

297. Чжоу, Цянь. 雷振邦影视歌曲的艺术特征及演唱研究: 音乐硕士论文 (Исследование художественных особенностей и пения песен Лэй Чжэньбана из

фильмов и телевидения: диссертация магистра музыки) / 周茜; 湖南师范大学 (Хунаньский педагогический университет). — Чанша, 2015. — 45 с.

298. Чжоу, Юньфэн. 二胡作品创作中的女性形象特征及其表现手法研究 : 音乐硕士论文 (Исследование особенностей женских образов и приемов их выражения в произведениях для эрху: диссертация магистра музыки) / 周芸凤; 江西师范大学 (Цзянсиский педагогический университет). — Наньчан, 2019. — 61 с.

299. Чжу, Яньсяо. 壮族布岱族群女性的跨文化适应问题研究: 文学硕士论文 (Исследование межкультурной адаптации женщин этнической группы чжуан будай: диссертация магистра литературы) / 朱艳霄; 广西艺术学院 (Гуансийский университет искусств). — Наньнин, 2015. — 49 с.

300. Чжун, Вэйсюань. 刘三姐与英美文学中的女性形象塑造研究 (Лю Санцзе и исследование формирования женских образов в британской и американской литературе) / 钟伟轩, 雷炎炎, 李艳飞 (Чжун Вэйсюань, Лэй Яньянь, Ли Яньфэй) // 今古文创 (Творчество современности и древности). — 2022 年. — 第 26 期. — С. 7–9.

301. Чжун, Цзинвэнь. 钟敬文民间文学论集 (上册) (Коллекция народной литературы Чжун Цзинвэня. Том 1) / 钟敬文. — Шанхай: 上海文艺出版社, 1982. — 464 с.

302. Чжун, Цзинвэнь. 钟敬文民间文学论集(下册) (Коллекция народной литературы Чжун Цзинвэня. Том 2) / 钟敬文. — Шанхай: 上海文艺出版社, 1985. — 531 с.

303. Чжун, Чжэнь. 广西妇女社会地位显著进步 (Социальный статус

женщин Гуанси значительно улучшился) / 钟振 // 当代广西 (Современный Гуанси). — 2012 年. — 第 16 期. — С. 14.

304. Чжэн, Ивэнь. 钢琴曲《刘三姐主题幻想曲》的民族风格与音乐探析: 音乐硕士论文 (Анализ национального стиля и музыки фортепианной пьесы «Фантазия на тему Лю Саньцзе»: диссертация магистра музыки) / 郑贻文; 西南大学 (Юго-Западный университет). — Чунцин, 2014. — 31 с.

305. Чжэн, Су. 女性主义视角下的中国近代歌曲研究——郑苏《女英雄和多变的爱人: 中国近代歌曲中似是而非的女性身份》导读与翻译 (Исследование современных китайских песен с феминистской точки зрения — введение и перевод книги Чжэн Су «Героини и изменчивые любовницы: правдоподобные и неправдоподобные женские личности в современных китайских песнях») / 郑苏, 孙焱 (Чжэн Су, Сунь Янь) // 音乐文化研究 (Исследования в области музыкальной культуры). — 2019 年. — 第 3 期. — С. 91–111.

306. Чэнь, Вэньин. 非物质文化遗产视野下壮剧的保护与传承: 音乐硕士论文 (Сохранность и преемственность чжуанской оперы в ракурсе нематериального культурного наследия: диссертация магистра музыки) / 陈文颖; 广西师范大学 (Гуансийский педагогический университет). — Наньнин, 2014. — 65 с.

307. Чэнь, Лицинь. 传统纺织文化对壮族女性角色的塑造 (Роль женщин провинции Чжуан в традиционной текстильной культуре) / 陈丽琴 // 广西师范学院学报 (Журнал Гуансийского педагогического университета). — 2006 年. — 第 4 期. — С. 16–19.

308. Чэнь, Люси. 非物质文化遗产的传承与保护——以广西彩调剧为例 (Наследование и защита нематериального культурного наследия на примере оперы цай дяо Гуанси) / 陈柳希 // 戏剧之家 (Драматический театр). — 2019 年.

—第 15 期。— С. 19.

309. Чэнь, Минцзюнь. 婚育文化视角下的壮族社会性别建构：法学硕士论文 (Гендерное построение общества меньшинства чжуан с точки зрения культуры брака и воспитания: диссертация магистра права) / 陈明君; 广西民族大学 (Гуансиский университет национальностей). — Наньнин, 2013. — 98 с.

310. Чэнь, Минцзюнь. 近二十年壮族社会性别研究综述 (Краткое изложение социально-гендерных исследований этноса чжуан за последние двадцать лет) / 陈明君, 吴富国 (Чэнь Минцзюнь, У Фуго) // 百色学院学报 (Журнал Университета Байсэ). — 2012 年. —第 4 期. — С. 90–94.

311. Чэнь, Хундо. 论 20 世纪 80 年代以来中国室内乐创作之演变 (О развитии камерного творчества в Китае с 1980-х годов) / 陈鸿铎 // 中央音乐学院学报 (Журнал Центральной консерватории музыки). — 2021 年. —第 2 期. — С. 3–17.

312. Чэнь, Хуэй. 歌仙《刘三姐》考究 (Элегантность поэтики «Лю Саньцзе») / 陈辉, 高翔 (Чэнь Хуэй, Гао Сян) // 音乐创作 (Музыкальная композиция). — 2016 年. —第 12 期. — С. 135–136.

313. Чэнь, Цзебинь. 中国高师室内乐教学探析与创新研究 (Изучение и инновационные исследования в области преподавания камерной музыки у китайских учителей старших классов) / 陈杰斌, 刘颖 (Чэнь Цзебинь, Лю Ин) // 黄河之声 (Голос Желтой реки). — 2016 年. —第 9 期. — С. 14–15.

314. Шао, Чжичжун. 传统文化背景下的壮族女性研究 (Изучение чжуанских женщин в контексте традиционной культуры) / 邵志忠 // 广西民族研究 (Этнические исследования Гуанси). — 2002 年. —第 4 期. — С. 56–61.

315. Ши, Жэньбин. 我国出生性别比变化新特点——基于《五普》和《六

普》数据的比较 (Новые характеристики изменения соотношения полов при рождении в моей стране — на основе сравнения данных «Пятой переписи» и «Шестой переписи») / 石人炳 // 人口研究 (Демографические исследования). — 2013年. —第37期. — С. 66–72.

316. Ши, Лилинь. 刘三姐歌谣与壮族民间教育 (Баллада о Лю Саньцзе и народное образование чжуанов) / 石丽琳 // 广西民族大学学报(哲学社会科学版) (Журнал Гуансийского университета национальностей. Издание по философии и социальным наукам). — 2008年. —第(1)期. — С. 21–22.

317. Шуай, Ин. 중국 실경공연 〈인상유삼저(印象劉三姐)〉에 나타난 공연예술과 지역사회의 문화산업적 요소 연구 (Исследование элементов культурной индустрии в исполнительских искусствах и местном сообществе, показанное в китайском перформансе на природе /Impression Liu sanjie/) / 슈아이잉, 이준표, 이승희 (Шуай Ин, Джунпё Либ, Сынхи Ли) // 문화산업연구 (Исследования индустрии культуры). — 2014. 제 14 권. 제 4 호. — С. 103–112.

318. Шэнь, Гуйфан. 彩调音乐 (Музыка цай дяо) / 沈桂芳. — Наньнин: 广西民族出版社, 1982. — 215 с.

319. Шэнь, Гуйфан. 试论彩调音乐创作中《集曲》手法的运用 (О применении техники «цзицюй» в создании музыки цай дяо) / 沈桂芳 // 民族艺术 (Национальное искусство). — 1993年. —第4期. — С. 153–161.

320. Шэнь, Сюань. 小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》分析 (Анализ скрипичного концерта «Лян Шаньбо и Чжу Интай») / 沈旋, 齐毓怡 (Шэнь Сюань, Ци Юйи) // 音乐研究 (Музыкальные исследования). — 1960年. —第2期. — С. 48–56.

321. Шэнь, Хаймей. 族群认同:男性客位化与女性主位化——关于当代中国族群认同的社会性别思考 (Этническая идентичность: объективация мужчин и субъективация женщин — гендерные размышления об этнической идентичности в современном Китае) / 沈海梅 // 民族研究 (Этнические исследования). — 2004 年. — 第 5 期. — С. 27–35.

322. Юань, Кэ. 中国神话故事集 (Сборник китайских мифов) / 袁珂. — Пекин: 北京联合出版公司, 2020. — 431 с.

323. Юань, Чэнлянь. 电影《刘三姐》诞生的幕后故事 (Закулисная история рождения фильма «Лю Саньцзе») / 袁成亮 // 党史博采(纪实) (История партии /документальное издание/). — 2006 年. — 第 1 期. — С. 42–43.

324. Юань, Юй. 杜鸣心交响音乐创作发展轨迹及艺术品格探究 (Исследование путей развития и художественного стиля создания симфонической музыки Ду Минсиня) / 袁昱 // 解放军艺术学院学报 (Журнал Академии художеств Народно-освободительной армии Китая). — 2013 年. — 第 3 期. — С. 66–69.

325. Юй, Фанцинъ. 20 世纪 20-30 年代广西妇女地位转变探微 (Исследование изменения статуса женщин в Гуанси в 1920-х и 1930-х годах) / 禹芳琴 // 文史博览(理论) (Экспозиция литературы и истории /теория/). — 2012 年. — 第 1 期. — С. 18–20.

326. Юэ, Инъ. 三姐不只是个美丽传说——电影《刘三姐》拍摄始末 (Третья сестра — не просто красивая легенда: процесс съемок фильма «Лю Саньцзе») / 岳音 // 中国民族 (Китайская нация). — 2012 年. — 第 1 期. — С. 140–141.

327. Ян, Дунлинь. 《琴心》岂止《凤求凰》——兼论《西厢记》改编的剧种特色 («Цинь Синь» — это нечто большее, чем «Фэн Цю Хуан»). Обсуждение

жанровых особенностей адаптации «Сказка о западном крыле») / 杨冬林 // 戏曲艺术 (Оперное искусство). — 2020 年. — 第 41 期. — С. 28–32.

328. Ян, Ниннин. 刘三姐形象演变探微 (Объяснение коннотации культуры Лю Саньцзе) / 杨宁宁 // 民族文学研究 (Этническое литературоведение). — 1998 年. — 第 1 期. — С. 64–67.

329. Ян, Чжи. 关于彩调剧源起与成熟的论争辨析 (Полемика о происхождении и зрелости оперы цай дяо) / 杨智 // 广西民族师范学院学报 (Журнал Гуансийского педагогического университета национальностей). — 2019 年. — 第 3605 期. — С. 100–104.

330. Ян, Чжэнмэн. 现代化视角下的中国女性道德观演变研究: 法学硕士论文 (Изучение эволюции нравственных представлений китайских женщин с современной точки зрения: диссертация магистра права) / 杨正蒙; 安徽财经大学 (Аньхойский университет финансов и экономики). — Бэнбу, 2012. — 49 с.

331. Янь, Сюнсинь. 和而不同,殊途同归——从《印象·刘三姐》与《云南映像》的比较看民间音乐的开发 (Гармоничные, но разные — самобытные пути ведут к одной и той же цели: развитие народной музыки на основе сравнения «Впечатления о Лю Саньцзе» и «Образ Юньнани») / 颜雄心 // 名作欣赏 (Признание шедевра). — 2012 年. — 第 6 期. — С. 128–129.

332. “泱泱国风——《刘三姐》组曲”音乐会在美国麻州精彩上演 (Концерт «Великий национальный стиль — “Лю Саньцзе-сюита”» прошел в штате Массачусетс, США) / 中华人民共和国驻纽约总领事馆 : 2018-05-31 (Генеральное консульство Китайской Народной Республики в Нью-Йорке : 2018-05-31). — URL: http://newyork.china-consulate.gov.cn/whsw_3/zmwhjl/201805/t20180531_5552179.htm (дата обращения: 24.01.2023).

333. 彩调剧词典 / 编委会编 (Оперный словарь цай дяо / редакционная коллегия). — Наньнин : 南宁民族出版社, 1999. — 570 с.

334. 访谈: 2022 普罗科菲耶夫国际音乐比赛作曲组评审姚晨 (Интервью : Яо Чен, судья композиторской группы Международного музыкального конкурса имени Прокофьева 2022 года) / 2022-08-07 11:51 广东 (Гуандун). — URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1740319747076224948> (дата обращения 12.12.2022).

335. 广西壮族自治区人民政府关于公布第六批自治区级非物质文化遗产代表性项目名录的通知 (Уведомление народного правительства Гуанси-Чжуанского автономного района о публикации шестой серии репрезентативных проектов нематериального культурного наследия на уровне автономного региона) // 广西壮族自治区人民政府公报 (Бюллетень народного правительства Гуанси-Чжуанского автономного района). — 2016 年. — 第 24 期. — С. 6–10.

336. 民族文化品牌《刘三姐》推出交响声乐套曲 (Национальный культурный бренд «Лю Саньцзе» запускает симфоническую вокальную сюиту) / 中华人民共和国文化和旅游部; 广西壮族自治区文化厅: 2012-12-19 (Министерство культуры и туризма Китайской Народной Республики; Департамент культуры Гуанси-Чжуанского автономного района: 2012-12-19). — URL: https://www.mct.gov.cn/whzx/qgwhxxlb/gx/201212/t20121219_789762.htm (дата обращения: 19.12.2021).

337. 平等 发展 共享: 新中国 70 年妇女事业的发展与进步 (2019 年 9 月) (Равноправное развитие: 70 лет новаций и прогресса в карьере женщин Нового Китая : сентябрь 2019) / 中华人民共和国: 国务院新闻办公室 (Китайская Народная Республика: Информационное бюро Государственного совета) // 中国政府网 (Правительственная сеть Китая) / 中央政府门户网站 (Портал

центрального правительства): www.gov.cn — URL:
http://www.gov.cn/zhengce/2019-09/19/content_5431327.htm (дата обращения:
 26.12.2022).

338. 人口与计划生育常用数据手册 / 国家卫生计生委计划生育基层指导司
 与中国人口与发展研究中心 (Справочник часто используемых данных по
 вопросам народонаселения и планирования семьи / Департамент планирования
 семьи по руководству на местах Национальной комиссии по здравоохранению и
 планированию семьи и Китайский исследовательский центр народонаселения и
 развития). 中国人口出版社 (Китайский центр народонаселения и развития),
 2003. — 788 с.

339. 上海四重奏 (Шанхайский квартет) / П. Прайс // 人民音乐 (Народная
 музыка). — 2022 年. — 第 6 期. — С. 64.

340. 西厢记: 越剧 (Сказание о Западном крыле : шаосинская опера) / 导
 演: 杨小青 / 黄沙 / 韩义 / 陈鹏 (Режиссура: Ян Сяоцин, Хуан Ша, Хань И, Чэнь
 Пэн) 编剧: 王实甫 / 曾昭弘 / 何人 / 苏雪安 (Сценарий: Ван Шифу, Цзэн
 Чжаохун, Хэ Жэнь, Су Сюэань). — URL:
<https://www.douban.com/location/drama/25741679/> (дата обращения 22.05.2023).

341. 音苑名家——曹光平 (Цао Гуанпин — известный музыкант) // 星海
 音乐学院学报 (Журнал Синхайской консерватории музыки. — 2011 年. — 第 2
 期. — С. 2–4.

342. 中国 2000 年人口普查资料 : 分三卷 (Данные переписи населения
 Китая — 2000 年 : в трех томах) / 国务院人口普查办公室、国家统计局人口和
 社会科技统计司编 (под редакцией Управления переписи населения
 Государственного совета и Департамента статистики населения и социальных
 наук и технологий Национального бюро статистики). Пекин : 中国统计出版社,

2002. 1906 с.

343. 中国妇女的状况：中华人民共和国国务院新闻办公室：一九九四年六月·北京 (Положение китайских женщин: Информационное бюро Государственного совета Китайской Народной Республики: Пекин, июнь 1994 год) // 中国政府网 (Правительственная сеть Китая) / 中央政府门户网站 (Портал центрального правительства): www.gov.cn — URL: http://www.gov.cn/zhengce/2005-05/25/content_2615736.htm (дата обращения: 26.12.2022).

344. 中国教育年鉴 (1949–1981) (Ежегодник образования Китая : 1949–1981) / 中国教育年鉴编辑部 (редакционный отдел «Ежегодника образования Китая». 第 1 版 (1-е издание). — Пекин: 中国大百科全书出版社, 1984. — 658 с.

345. 中国性别平等与妇女发展 (2015 年 9 月) (Гендерное равенство и развитие женщин в Китае : сентябрь 2015 год) / 新华社北京 9 月 22 日电 (Агентство Синьхуа, Пекин, 22 сентября) // 中国政府网 (Правительственная сеть Китая) / 中央政府门户网站 (Портал центрального правительства): www.gov.cn — URL: http://www.gov.cn/zhengce/2015-09/22/content_2936783.htm (дата обращения: 26.12.2022).

346. 中国性别统计资料, 1990–1995 / 中华全国妇女联合会妇女研究所, 国家统计局社会与科技统计司编 (Гендерная статистика в Китае, 1990–1995 годы / Научно-исследовательский институт женщин Всекитайской федерации женщин, Департамент социальной и научно-технической статистики, Национальное бюро статистики) = Gender Statistics in China, 1990–1995 / compiled by Research Institute of All China Women's Federation, Department of Social, Science & Technology Statistics, State Statistical Bureau. — Пекин: 中国统计出版社 : 新华书店经销, 1998. — 553 с.

347. 壯族歌圩 (Песенная ярмарка чжуан — гэ вэй). — URL: <https://www.jendow.com.tw/wiki/%E5%A3%AF%E6%97%8F%E6%AD%8C%E5%9C%A9> (дата обращения: 12.03.2023).

348. 作曲家乐言 (Ле Ян — композитор) // Ensemble Novel 音乐会——《当代社会中的女性主义》: 央音要闻 (Ensemble Novel : Концерт «Феминизм в современном обществе») / 中央音乐学院 (Центральная консерватория музыки) : 02.01.2019. — URL: https://www.ccom.edu.cn/xwyhd/xsjd/2019s/201901/t20190102_53184.html (дата обращения 23.12.2022).

Нотные источники:

349. Лу, Цзюньхуэй. 藤缠树——吕军辉管弦乐作品 (Лоза, обвивающая дерево : оркестровые произведения Лу Цзюньхуэй) / 吕军辉. — Наньнин: 广西民族出版社, 2017. — 163 с.

350. Лэй, Чжэньбань. 影片《刘三姐》歌曲集 (Фильм «Лю Саньцзе»: сборник песен) / 雷振邦, 乔羽 (Лэй Чжэньбан, Цяо Юй). — Пекин: 中国电影出版社, 1963. — 63 с.

351. Сюй, Линь. 管乐独奏重奏协奏曲集 (Концертный репертуар для квинтета духовых инструментов) / 许林. — Пекин: 中国青年出版社, 2002. — 167 с.

352. Цай, Шисянь. «Фантазия на тему Лю Саньцзе» / 蔡世贤 // 音乐创作 (Музыкальная композиция). — 2002 年. — 第 2 期. — С. 92–98.

353. Цзинь, Сян. 钢琴组曲刘三姐 (Фортепианная сюита «Лю Саньцзе») / 金响. — Шанхай: 上海文艺出版社, 1983. — 24 с.

354. Цзян, Бо. Сборник мелодий / 江波, 冯琪 (Цзян Бо, Фэн Ци). — Ухань: 湖北人民出版社, 1956. — 88 с.

355. 歌舞剧《刘三姐》唱腔集 (Театр песни и танца «Лю Саньцзе»: сборник песен) / 柳州《刘三姐》剧本创作组 (группа по созданию сценария «Лю Саньцзе» в Лючжоу). — Пекин: 人民音乐出版社, 1978. — 102 с.

356. 刘三姐 (Лю Саньцзе: клавир). — Гуанси: 广西民族出版社, 1979. — 224 с.

357. 中国民歌 (Китайские народные песни) / 中央音乐学院; 中国音乐研究所 (Центральная консерватория музыки, Китайский научно-исследовательский институт музыки). — Пекин: 音乐出版社, 1960. — 353 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Краткое содержание сценария

Дэн Чанлина по актам²⁸²

Мифологическая драма Дэн Чанлина включает пять актов:

Сцена 1. Поле.

Сцена 2. Набережная реки.

Сцена 3. Вид на деревню.

Сцена 4. Вид на внутренний двор.

Сцена 5. Горная деревня.

Сцена 1. Поле.

Лю Саньцзе и девушки работают в поле. Мужчины, приближаются, услышав пение, и предлагают Лю Саньцзе спеть вместе. Они упрасивают спеть песню о каменном ноже, мотыге и молотке. Сестра Лю танцует и одновременно поет: «Каменные ружья и каменные ножи Пангу²⁸³ внесли свой вклад в создание нового мира. Мы будем делать луки и стрелы и использовать их, чтобы побеждать все и стрелять в птиц Дапэн²⁸⁴. Шэннун²⁸⁵ тысячекратнаяковка и стократная закалка, а источник счастья — под молотом»²⁸⁶.

Из содержания этой песни очевидно, что Лю Саньцзе хорошо разбирается в фермерской жизни, и в то же время она сохраняет конфуцианскую культуру. Кроме того, она может объединить знания из книг с решением практических проблем в жизни. В литературном тексте воссоздается вопросно-ответная

²⁸² Приведено по изданию: Дэн Фаньпин. 刘三姐丛书: 刘三姐剧本集 (Серия Лю Саньцзе: Сборник сценариев о Лю Саньцзе) / 邓凡平. Наньнин: 广西民族出版社, 1995. С. 325-358. (В дальнейшем: «Сборник сценариев о Лю Саньцзе»).

²⁸³ Пангу — великан. Когда небо и земля были еще не разделены, вселенная пребывала в хаосе. Он использовал каменные инструменты, чтобы разделить небо и землю и создать человека и мир. См.: Юань Кэ. 中国神话故事集 (Сборник китайских мифов) / 袁珂. Пекин: 北京联合出版公司, 2020. С. 246.

²⁸⁴ Птица Дапэн — самая крупная птица в китайской мифологии. См.: Там же. С. 327

²⁸⁵ Шэннун (древнекитайская фигура) обычно связывается с личностью императора Яна (вождя древнего китайского племени). Согласно легенде, император Ян лично попробовал сотни видов трав и разработал рецепты для лечения болезней. Он изобрел подсеčno-огневую культивацию и создал два инструмента для обработки почвы, чтобы научить людей восстанавливать пустоши и выращивать продовольственные культуры, помогал изготавливать глиняную посуду и кухонные принадлежности для еды.

²⁸⁶ Там же. С. 326.

структура, свойственная бытованию песен *дуй гэ* в манере «лицо к лицу». Лю Саньцзе использует технику вопроса и ответа, чтобы посоревноваться с мужчинами. В поэтических строках песни фигурируют три мифологических персонажа: Пангу, Птица Дапэн и Шэннун. Они связывают «вечное» время, представленное этими архитектурными образами, и настоящее время, моделируемое в драме.

Лю Саньцзе использует метафоры. Она сравнивает становление характера человека с производством чугуна и стали. Людям нужно пройти через множество тяжелых испытаний, чтобы развить в себе волю. То же самое и в труде. Нужно стремиться к совершенству. Девушки хвалят Лю Саньцзе, поскольку она считает правильным петь хвалу трудящимся, а исполнение песни помогает избавиться от усталости.

Лю Саньцзе и девушки одеты в простую фермерскую одежду и выполняют сельскохозяйственную работу. Они поют: «Мужчины строят насыпи и плотины. Женщины сажают шелковицу и коноплю, усердно трудятся, чтобы собрать урожай. Тот, кто получает больше всех, может рано создать семью²⁸⁷. Нас вынудили арендовать землю утром и платить налог вечером. Где было наше счастье! Правительство и хозяин — демоны. Там, где было только пять корзин, теперь мы должны предоставить девять корзин. Мы вынуждены заставлять работать детей. Изначально счастье было в мире и пропало. Кто может одолжить меч Чанхонг и развесть туман, чтобы увидеть голубое небо!»²⁸⁸.

Сцена 2. Набережная реки.

Чжоу Ли и Ма Чжэнь, известные как «Короли песен», услышали, что где-то в окрестностях реки Люцзян в Гуанси, проживает Лю Саньцзе, которую называют «Поющая фея». Поэтому они специально пришли в гости с песенной книгой, чтобы соревноваться с ней. Лю Саньцзе отвечала на любой вопрос, поэтому Чжоу Ли и Ма Чжэнь поняли, что им не удастся победить девушку, и ушли.

Когда Ма Чжэнь и Чжоу Ли встретили женщину у реки, они спросили: «Где третья сестра Лю?». А этой женщиной оказалась сама Лю Саньцзе, которая ответила непосредственно пением. Их *дуй гэ* варьировались от ударов по земле (древняя игра в битье насыпи) в древнейший период и до пения (как метафора мирной и процветающей жизни) в эпоху Цинь.

Третья сестра Лю может петь обо всем, не задумываясь. Ма Чжэнь тихо сказал Чжоу Ли: «О, брат, мы собирались привезти книги, чтобы петь на

²⁸⁷ Независимые женщины становятся подобно мужчинам и могут добиться той жизни, которую они хотят, благодаря труду.

²⁸⁸ В первой сцене образ Лю Саньцзе показан в виде борца за свободу. В песне она противопоставляет крестьян феодалам и призывает бороться за справедливость.

конкурсе. Мы разбираемся только в некоторых записанных народных песнях. Откуда у девушки такой талант? Давайте не будем говорить о песне, чтобы мы не потеряли здесь свое мастерство. Наконец-то маленький волшебник видит великого волшебника, и мы просто отступаем, убегаем и ускользаем обратно!»²⁸⁹.

Ма Чжэнь и Чжоу Ли признают, что проиграли Лю Саньцзе. Кроме того, они отмечают следующее: знания и скорость мышления Лю Саньцзе свидетельствуют о том, что ее пение так же естественно, как и ее речь.

Ма Чжэнь и Чжоу Ли повествуют о том, что используют песни для объяснения, почему считают себя более благородными и не могут заниматься сельскохозяйственным трудом, которым не владеют, и для оправдания, почему они пришли сюда.

Создавая сцену состязания Лю Саньцзе с прославленными певцами, Дэн Чансюань поднимает проблему внутренних противоречий, существующих между различными классами общества.

Сцена 3. Вид на деревню.

Лю Эр считает, что пока он может зарабатывать деньги, ему не нужно заботиться ни о чем другом. Родители Лю Эр давно умерли. Он и его жена живут вместе с его младшей сестрой. Он не хочет пахать землю и вести домашнее хозяйство. Все эти дела оставлены на усмотрение его жены. Лю Эр занимается только продажами.

Старший брат понимает, что Лю Саньцзе выросла и ее нужно выдать замуж. Лю Эр надеется о скором замужестве сестры, но Лю Саньцзе не стремится к этому. Не привествуя пение сестры, он настаивает на том, чтобы Лю Саньцзе вышла замуж за богатого человека. Лю Эр угрожает утопить Лю Саньцзе, если она его послушается.

Как считает жена Лю Эра, Лю Саньцзе — осторожна, умна и талантлива. Зачем такой выходить замуж за богатого человека? Поэтому она не поддерживает идею супруга. Таким образом, образ Лю Саньцзе дополняется косвенной характеристикой жены Лю Эра, которая молвит: «Если не говоришь мне об этом, забудь, но, если ты скажешь это, ты плохой. Она от природы осторожна и умна, способна и талантлива. Кто хочет быть хозяином коровы и лошади? Кто хочет обогреть дом для хозяина? Ты слоняешься туда-сюда с намерением использовать свою сестру в угоду другим. Зачем беспокоиться о замужестве своей сестры? Как не стыдно! Все решаешь вместо нее, зачем ее заставлять?»²⁹⁰. Лю Саньцзе помогает возродить дружбу между братьями и

²⁸⁹ Там же. С. 325.

²⁹⁰ Там же. С. 346.

сестрами, чтобы все могли жить спокойно. Убежденный женой, сестрой и жителями деревни, Лю Эр осознал, что был неправ.

Сцена 4. Вид на внутренний двор.

Мо Юнь заставляет Лю Саньцзе выйти за него замуж. Но девушка заявляет ему, что, если он будет ее преследовать, то этим не причинит вред другим девушкам, не ограбит женщин, не вступит в сговор против правительства, не отравит людей деревни и, таким образом, избавит всех от несправедливости. А если она откажется выйти за него замуж, то ее будут бить и в итоге убьют.

Служанка Ли Юлиань, которая была ранее похищена Мо Юнем, пытается ей помочь. Здесь Лю Саньцзе воплощает образ свободной и независимой женщины, использующей любые средства, чтобы защитить себя.

Мо Юнь попросил Ли Юлиань убедить Лю Саньцзе стать его женой. Ли Юйлянь верит, что девушка будет бороться против несправедливости. Так, в драме появляется соратница Лю Саньцзе.

Девушка говорит Ли Юлиань, что если Мо Юнь пообещает ей три вещи, то она выйдет за него замуж. Во-первых, Мо Юнь должен сохранить ее право на уважение и относиться к ней как личности, когда она станет его женой. Во-вторых, организовать банкет. В-третьих, пригласить местных чиновников на торжество, чтобы они стали свидетелями их свадьбы.

Составив долгосрочный план, она обманывает Мо Юня, сохраняя душевное спокойствие. На банкете Лю Саньцзе использовала различные уловки, чтобы завоевать его доверие и притворяется верной избранницей. Затем она воспользовалась возможностью отравить чиновников и убить Мо Юня. Слова песни Лю Саньцзе: «Вечером я убила много людей в доме Мо и спасла двух человек, защитив их от зла. Я борюсь не за свою славу или выгоду, а только за честность и справедливость. Это удел смелых — жертвовать собой ради защиты других. Устемленная личность использует силу во имя справедливости. Если враг перед тобой, зачем сомневаться? Если ты отважен, то не должен избегать трудностей и опасностей, а следует идти вперед. Хотя ее поступок не мог не вызвать возмущения, но он привел в содрогание коррумпированных чиновников и их прислужников. Эта история разнесется повсюду, за пределы гор и лесов, и все узнают силу народа»²⁹¹.

Лю Саньцзе вернулась домой, размышляя над тем, как можно объяснить брату свое деяние — убийство стольких людей. Она, опасаясь навлечь наказание на своих близких и соседей, решила искать убежище в горах, и потому отказалась от шанса вернуться домой.

²⁹¹ Там же. С. 347.

Сцена 5. Горная деревня.

Лю Саньцзе ушла в горы. Она была спасена Феей, и впоследствии сама стала феей. Слова песни Феи: «Если тигры и леопарды вредят ягнятам, неужели они не будут сопротивляться? Они могут сражаться. Как много печалей покрывает тьма. Видеть свет души Лю Саньцзе — все равно, что греться под ярким солнцем! Мы просто не можем не беспокоиться о людях, ведь это наша ответственность. Что же самое важное? Ответьте, умные люди! Звуки рога справедливости призывают вас! Девочки и подростки, берегите честь! Используйте потенциал и вносите свой вклад в жизнь Родины. Уничтожайте зло! Мои любимые, если вы слушаете меня, я буду разговаривать с вами»²⁹².

Слова песни Лю Саньцзе: «Я не хочу оставлять своих родителей, я не хочу оставлять своих братьев и сестер, я не хочу бросать работу в деревне. Я надеюсь, что они не будут обеспокоены. Я надеюсь, что у них будет хороший урожай каждый год. И я надеюсь, что дети в каждой семье смогут расти здоровыми. У меня мрачные ожидания. Если я не устраню этих плохих людей, я буду сожалеть»²⁹³.

Слова песни Феи, которая поет, чтобы помочь Лю Саньцзе: «Что называется “болью”? Это не просто страх. Люди, способные на великие поступки, продолжают свой путь. Море и берег тесно связаны между собой, и необходимо пересечь море самостоятельно, рассеять туман зла, прежде чем станет возможным увидеть счастливую землю. Свет меча указывает на предстоящий путь. Умные люди могут вовремя пробудиться и осмелиться двигаться вперед, чтобы преодолеть трудности. Главная сила во взаимопомощи, достойные люди! Если я приду, чтобы пригласить вас петь и танцевать, вы должны сначала научиться двигаться вместе»²⁹⁴.

²⁹² Там же. С. 347.

²⁹³ Там же. С. 348.

²⁹⁴ Там же. С. 349.

Нотные примеры

Пример 1

Народная песня провинции Хунань «Река Лоян»²⁹⁵

Пример 2

«Горная песня» из оперы «Лю Саньцзе»
/средний раздел «Не бойся опасных порогов и изгибов»²⁹⁶/

(三姐) 唱 山 歌 哎, 这 边 唱 来
那 边 和, 山 歌 好 比 春 江 水 (哎),
不 怕 滩 险 湾 又 多 罗 湾 又
多。 浪 送 船 行 风 送 帆, 唱 起 山 歌

²⁹⁵ Нотный пример приведен по изданию: 中国民歌 (Китайские народные песни) / 中央音乐学院; 中国音乐研究所 (Центральная консерватория музыки, Китайский научно-исследовательский институт музыки). Пекин: 音乐出版社, 1960. С. 7. 中国民歌。中央音乐学院中国音乐研究所。北京音乐出版社 1960 年, 353 页。(В дальнейшем: Китайские народные песни.).

²⁹⁶ Нотные примеры здесь и далее приведены по изданию: 刘三姐 (Лю Саньцзе: клавира). Гуанси: 广西民族出版社, 1979. 224 с.

Пример 3

«Люди не боятся императора, если у них есть правда»

(三姐)不是命, 不是天, 莫家有
把铁算盘, 莫家算盘一声响, (把)穷人逼进
鬼门关。上山有棍打得蛇, 下水有网捉得鳖;
有理敢把皇帝骂, 管你老爷不老爷。

Пример 4

Дуй гэ «Мы будем вместе сто лет»

优美、抒情、稍慢

(小牛)新买水缸栽莲藕, 莲藕
开花朵朵鲜(哪); 金丝蚂蚁缸边转

Пример 5

Народная песня Цзяннань «Жасмин»²⁹⁷

江苏民歌

中速优美地

²⁹⁷ Нотный пример приведен по изданию: Китайские народные песни. С. 244.

Пример 6

Лэй Чжэньбан. Песня «Цветы на вершине горы»²⁹⁸



Пример 7

Лэй Чжэньбан. «Народная песня моему дорогому другу / Большое спасибо!»



²⁹⁸ Нотные примеры здесь и далее приведены по изданию: Лэй Чжэньбань. 影片《刘三姐》歌曲集 (Фильм «Лю Саньцзе»: сборник песен) / 雷振邦, 乔羽 (Лэй Чжэньбан, Цяо Юй). Пекин: 中国电影出版社, 1963. 63 с.

Пример 8

Лэй Чжэньбан. Песня «Он не выращивает кунжут, но ест масло»
(верхняя строка — партия Лю Сяньцзе, нижняя — партия хора)

Пример 9

Лэй Чжэньбан. «Сестры, собирающие чай...»

Пример 10

Лэй Чжэньбан. «Пойте, когда ваше сердце желает» («Лю Лю Ло»)

Пример 11

Лэй Чжэньбан. «Твоей песни не так много, как у меня». Второй раздел



Пример 12

Лэй Чжэньбан. «Где в мире можно увидеть деревья, обвитые лианами»



Пример 13

«Песня горы Ишань»

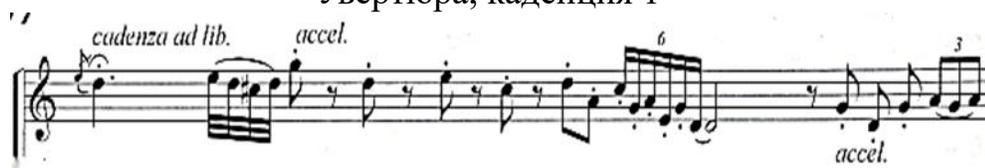


Пример 14

Тема струнного квартета Лу Цзюньхуэй «Лоза, обвивающая дерево»²⁹⁹

Пример 15

Сюй Линь. Сюита «Лю Саньцзе»

Увертюра, каденция 1³⁰⁰

Пример 16

Сюй Линь. Сюита «Лю Саньцзе»

Увертюра / каденция 3/



²⁹⁹ Нотные примеры здесь и далее приведены по изданию: Лу Цзюньхуэй. 藤缠树——吕军辉管弦乐作品 (Лоза, обвивающая дерево : оркестровые произведения Лу Цзюньхуэй) / 吕军辉. Наньнин: 广西民族出版社, 2017. 163 с.

³⁰⁰ Нотные примеры здесь и далее приведены по изданию: Сюй Линь. 管乐独奏重奏协奏曲集 (Концертный репертуар для квинтета духовых инструментов) / 许林. Пекин: 中国青年出版社, 2002. 167 с.

Пример 17

Сюй Линь. Сюита «Лю Саныцзе»
Фуга

1 Andantino Cantabile $\text{♩} = 66$ 70

Трп. II
Cor.
Т.б.
Tuba

Пример 18

Сюй Линь. Сюита «Лю Саныцзе»
Скерцо /дуй гэ Лю Саныцзе и Сюцай/
Речь Сюцай (т. 3)

Scherzando Moderato $\text{♩} = 72$ 115

mp
mp
mp
mf
mf

solo Rubato
gliss.

Сюй Линь. Сюита «Лю Саньцзе»
Скерцо / дуй ээ Лю Саньцзе и Сюцай/
Образ Лю Саньцзе *Allegro* (т. 3)

Allegro $\text{♩} = 120$

135

Сюй Линь. Сюита «Лю Саньцзе»
Вальс «Песни под луной». Тема вальса (тт. 3–4)

Placamento $\text{♩} = 32$ 静悄悄地
con sordino

mp *mf* *solo dolce*
con sordino *mp* *pp* *mp*

Пример 21

Цзинь Сян. Фортепианная сюита «Лю Саньцзе»
Увертюра /вступление/³⁰¹

Tempo Rubato

ppp

pp

r.h. l.h. r.h. l.h. r.h. l.h.

Пример 22

Цзинь Сян. Фортепианная сюита «Лю Саньцзе»
Увертюра /основная тема/

Cantabile

mf

p

³⁰¹ Нотные примеры здесь и далее приведены по изданию: Цзинь Сян. 钢琴组曲刘三姐 (Фортепианная сюита «Лю Саньцзе») / 金响. Шанхай: 上海文艺出版社, 1983. 24 с.

Пример 23

Цзинь Сян. Фортепианная сюита «Лю Саньцзе»
II часть «Танец» /основная тема/

Allegro Vivo

Пример 24

Цзинь Сян. Фортепианная сюита «Лю Саньцзе»
III часть «Песня любви» /вступление/

Tempo Rubato

Пример 25

Цзинь Сян. Фортепианная сюита «Лю Саньцзе»
III часть «Песня любви» /тема первого раздела/

Moderato gracioso

Пример 26

Цзинь Сян. Фортепианная сюита «Лю Саньцзе»
 III часть «Песня любви» / тема среднего раздела/

Пример 27.

Цзинь Сян. Фортепианная сюита «Лю Саньцзе»
 IV часть «Сваха» /вступление и первый раздел/

Пример 28

Цзинь Сян. Фортепианная сюита «Лю Саньцзе»
 IV часть «Сваха» /средняя часть/

Пример 29

Цзинь Сян. Фортепианная сюита «Лю Саньцзе»
 V часть «Дуй гэ» /вступление и рефрен *Lento*/
Allegretto giocoso

mp

Lento

sf *fff* *sf*

Пример 30

Цзинь Сян. Фортепианная сюита «Лю Саньцзе»
 V часть «Дуй гэ» /рефрен и эпизод В/

sf

Allegro con vigore

Пример 31

Цзинь Сян. Фортепианная сюита «Лю Саньцзе»
 VI часть «Сопrotивление запрету на песни» /первая часть/

Furioso

Пример 32

Цзинь Сян. Фортепианная сюита «Лю Саньцзе»
 VI часть «Сопrotивление запрету на песни»
 /вторая часть *Andante agitato*/

Andante agitato

Пример 33

Цзинь Сян. Фортепианная сюита «Лю Саньцзе»
 VI часть /третий раздел *Andante sonore*/

Andante sonore

Пример 34

Цзинь Сян. Фортепианная сюита «Лю Саньцзе»
VII часть /вступление/

Пример 35

Цзинь Сян. Фортепианная сюита «Лю Саньцзе»
VII часть, тема Лю Саньцзе

Пример 36

Цай Шисянь. Фантазия «Лю Саньцзе» /вступление/³⁰²

[引子] 扩展地 自由

³⁰² Нотные примеры здесь и далее приведены по изданию: Цай Шисянь. «Фантазия на тему Лю Саньцзе» / 蔡世贤 // 音乐创作 (Музыкальная композиция). 2002 年. 第 2 期. С. 92-98.

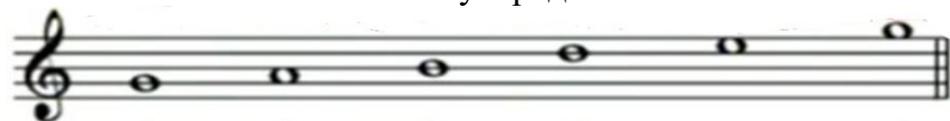
Пример 37

лад гун (C)
/принцип построения звукоряда/



Пример 38

Лад гун (G)
/звукоряд/



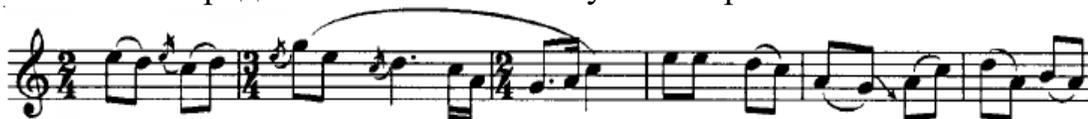
Пример 39

Цай Шисянь. Фантазия «Лю Саньцзе»
Звукоряд вступления : лад чжэн (D)



Пример 40

Народная песня «В Лючжоу есть карповая скала»



Пример 41

Цай Шисянь. Фантазия «Лю Саньцзе»
Звукоряд темы «Горная песня» : лад чжэн (F)



Пример 42

Цай Шисянь. Фантазия «Лю Саньцзе»
тема «Горная песня»

[唱山歌] 如歌的行板 ♩ = 76

mp

Пример 43

Цай Шисянь. Фантазия «Лю Саньцзе»
Тема раздела В /гэ вэй/

[赶歌圩]

a tempo mf

Пример 44

Цай Шисянь. Фантазия «Лю Саньцзе»
Звукоряд темы из раздела С : лад чжэн (E)

Пример 45

Цай Шисянь. Фантазия «Лю Саньцзе»
Раздел С : тема «Весенняя речная вода»

[春江水] 优扬地 $\text{♩} = 96$

Пример 46

Цай Шисянь. Фантазия «Лю Саньцзе»
Звукоряд дуй гэ из раздела В : лад чжэн (A)

Пример 47

Цай Шисянь. Фантазия «Лю Саньцзе»
Звуоряд заключения из раздела А : лад чжэн (B)

Пример 48

Цай Шисянь. Фантазия «Лю Саньцзе»
Тема раздела А /заключение/

[传山歌] 舒展 宽广地

Пример 49

Цай Шисянь. Фантазия «Лю Саньцзе»
Звукоряд коды : лад чжэн (G)



Пример 50

Цай Шисянь. Фантазия «Лю Саньцзе»
Кода

A complex piano score for the Coda section. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass clef staff. The second system has a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *rit.* and *ff*. The key signature is one flat (B-flat).

**Краткие биографические сведения
создателей этно-шоу «Впечатление о Лю Саньце»**

Чжан Имоу (张艺谋) родился 2 апреля 1950 года в Сиане, провинция Шэньси, китайский кинорежиссер, один из представителей «пятого поколения режиссеров»³⁰³, почетный доктор Бостонского и Йельского университетов. С 1987 по 1999 годы Чжан Имоу режиссировал ряд успешных кинолент: «Красное сорго», «Поднять красный фонарь», «Цю Цзюй обращается в суд», «Жизнь», «Ни одним меньше» и др. Его фильмы выиграли множество кинопремий в стране и за рубежом. Среди них есть фильмы, трижды номинированные на премию «Оскар» и пять раз на премию «Золотой глобус». Фильмы «Красный гаолян» и «Подними красный фонарь» получили награды «Золотой медведь» и «Серебряный лев» на Берлинском международном кинофестивале. За фильмы «Подними красный фонарь» и «Цю Цзюй обращается в суд» дважды была получена премия «Золотой лев» на Венецианском международном кинофестивале. Фильм «Жить» был удостоен Гран-при Большого жюри на Каннском международном кинофестивале. После 2002 года его коммерческие фильмы «Герой», «Цветы войны» несколько раз побили рекорды по кассовым сборам в Китае³⁰⁴.

Чжан Имоу был председателем жюри 18-го Токийского международного кинофестиваля. В 2008 году он занимал должность главного режиссера церемоний открытия и закрытия Олимпийских игр в Пекине. Чжан Имоу был

³⁰³ Порядковый номер «поколения» показывает, когда получил образование режиссер в Пекинской академии киноискусства. «Пятым поколением» принято называть режиссеров, поступивших в 1978 году и закончивших обучение в 1982 году, соответственно «четвертое поколение» профессионально было сформировано до 1966 года — времени начала Культурной революции. Кинорежиссеров, работающих начиная с 1990 года, называют «шестым поколением». Yingjin Zhang. Chinese National Cinema / Zhang Yingjin. New York : Routledge, 2004. P. 21.

³⁰⁴ Ibid.

председателем жюри 64-го Венецианского международного кинофестиваля. Он выиграл Всемирную китайскую премию 2008 года и занял первое место в рейтинге «Десятка людей, прикоснувшихся к Китаю», организованном CCTV (China Central Television / Центральное телевидение Китая). 17 декабря 2008 года он был номинирован на звание человека года в США (публикация в журнале «Time») за режиссуру церемонии открытия Олимпийских игр 2008 года в Пекине. Голливудский режиссер С. Спилберг написал рецензию на номинацию для Чжан Имоу. В 2013 году снял фильм «Возвращение». 19 апреля 2015 года фильм победил в номинации «Лучший фильм на китайском языке на межконтинентальном пространстве» на 34-м Гонконгском кинофестивале. В 2016 году он был главным режиссером театральных постановок на саммите G20 в Ханчжоу, Китай. В 2017 году он снял боевик «Тень» и получил награду за лучшую режиссуру на 55-й церемонии вручения премии «Золотая лошадь». 1 октября 2019 года он занимал должность главного директора концерта, посвященного 70-летию основания Нового Китая³⁰⁵.

Ван Чаоге (王潮歌) окончила Китайский университет связи (бывший Пекинский институт радиовещания) в 1988 году по специальности режиссер. До работы с Чжан Имоу Ван Чаоге работала в Китайской художественной академии, высшем исследовательском учреждении в мире китайского искусства, опубликовала несколько значительных научных работ в академических изданиях. Ее режиссерские концепции привлекают все больше внимания творческих деятелей в области китайского мира киноискусства. Она поставила десятки театральных постановок и является режиссером-новатором в современном Китае.

Фань Юэ (樊跃) родился в Пекине в 1958 году, с детства занимался живописью и окончил Пекинскую художественную школу по специальности

³⁰⁵ Ibid.

«Сценическое искусство». Фань Юэ — представитель новаторского подхода к режиссуре и сценографии в Китае, один из главных режиссеров серии живых представлений «Впечатление» и ведущий художник-постановщик в Китае. Он поставил более десяти театральных постановок и создал около 100 спектаклей. Он неоднократно выигрывал премию «За художественное оформление сцены в Китае». Он художник, всю жизнь стремящийся к инновациям.

Продюсер и сценарист этно-шоу *Мэй Шуайюань* (梅帅元) — основатель китайских пейзажных спектаклей, известный режиссер и национальный сценарист, ответственный организатор и руководитель концерта «Счастливые Лицзян». Уроженец Тайшаня (провинция Гуандун), по национальности — хань, он окончил Уханьский университет. Мэй Шуайюань участвовал в Наньнинском международном фестивале народного песенного искусства «Полеты над землей» в 1999 году, в церемонии закрытия седьмого китайского театрального фестиваля «Национальная красота и Тяньцзы» в 2002 году, Азиатском туристическом форуме Боао (Гуйлинь, Китай)³⁰⁶.

³⁰⁶ Ван Цзяньвэй. Указ. соч. С. 38.

Краткие биографии композиторов автономного района Гуанси

Ду Минсинь (杜鸣心) родился в 1928 году, изучал музыку в Чунцинской школе «Юцай» в 1939 году, где он освоил фортепиано и скрипку под руководством Хэ Лютина, Рен Гуана и Фань Цзисена. Среди его основных работ — музыка к танцевальным драмам «Рыба-красавица» и «Красный отряд женщин» (обе соавторство с У Цзуняном), симфоническая поэма «Лети, военный флаг», симфоническая звуковая картина «Южное море Родины» и «Молодежная симфония». Кроме того, он написал несколько произведений для кино и духовую музыку. Его композиции отличаются нестандартными приемами работы с тембрами инструментов и оркестровкой, а также имеют богатое тонально-ладовое развитие³⁰⁷.

Ло Синьминь (罗新民) родился 12 октября 1955 года, профессор кафедры композиции Центральной консерватории музыки, доктор композиции. Его работы завоевали множество наград на национальных конкурсах музыкальных композиций. Музыкальное творчество включает широкий спектр жанров: симфонии, камерная музыка, ансамбли, концерты, камерно-вокальные произведения и аранжировки. Наибольшее распространение получили оркестровые сочинения: «Симфония в одном движении» (1991), симфоническая звуковая картина «Дух горы» (1993), скрипичный концерт «Лю Саньцзе» (2004), оркестровая сюита «Цветы» (2006), симфонический хор «Ода стране Бога» (2007, в соавторстве с Ван И), оркестровое произведение «Две рамы Дуньхуана» (2014). Ло Синьминь неоднократно участвовал в создании национальных

³⁰⁷ Юань Юй. 杜鸣心交响音乐创作发展轨迹及艺术品格探究 (Исследование путей развития и художественного стиля создания симфонической музыки Ду Минсиня) / 袁昱 // 解放军艺术学院学报 (Журнал Академии художеств Народно-освободительной армии Китая). 2013年. 第3期. С. 66.

музыкальных крупномасштабных проектов, за что был награжден государственными наградами. Он является одним из действующих композиторов, пишущих для китайского музыкального театра³⁰⁸.

Лу Цзюньхуэй (吕军辉) родился в Шэньси в 1972 году, окончил композиторский факультет Сианьской консерватории музыки и в настоящее время возглавляет композиторский факультет музыкальной школы Гуансийского колледжа искусств. Он долгое время преподавал дисциплины «Композиция», «Полифония» и «Создание компьютерной музыки». Его произведения исполнялись на Пекинском фестивале современной музыки, Северо-Западной музыкальной неделе и Наньнинской музыкальной неделе стран АСЕАН (ассоциация стран Юго-Восточной Азии). Им созданы такие сборники оркестровых произведений, как «Песня любви лунной ночи» и «Виноградная лоза, обвивающая дерево». Композитор также является соавтором учебников «Основы создания компьютерной музыки» и «Основы компьютерной композиции». Они опубликованы издательством Университета Цинхуа и являются учебниками для студентов высших учебных заведений, изучающих искусство³⁰⁹.

Лэй Чжэньбан (雷振邦, Lei zhenbang, 1916–1997) родился в Пекине. Самый известный композитор, создававший музыку для кино в Новом Китае. С 1955 по 1980 год он сочинил более ста песенных шедевров для фильмов, в том числе 40 фильмов, ставших классикой китайского кинематографа, таких как «Лю Саньцзе», «Пять золотых цветов» и «Гость на айсберге». С детства Лэй Чжэньбан любил пекинскую оперу и народные песни, умел играть на эрху. Он изучал композицию в японской средней музыкальной школе, а после

³⁰⁸ Цюй Юй. 琴述《刘三姐》(Цинь Шу «Лю Саньцзе») / 曲煜 // 吉林艺术学院学报 (Журнал Цилиньского университета искусств). 2011年. 第4期. С. 17.

³⁰⁹ Лу Цзюньхуэй. Предисловие к сборнику 藤缠树——吕军辉管弦乐作品 (Лоза, обвивающая дерево : оркестровые произведения Лу Цзюньхуэй) / 吕军辉. Наньнин: 广西民族出版社, 2017. С. 3.

возвращения в Китай работал учителем в средней школе. Определенное время Лэй Чжэньбан работал в Пекинской и Чанчуньской киностудии, был членом советов Ассоциации китайских музыкантов, Ассоциации китайских кинематографистов и Федерации Демократической лиги Китая³¹⁰.

Сиань Хуа, Сиань Чжэньчжун (洗华、洗振中) — родные братья, родились в музыкальной семье. Младший брат Сиань Хуа окончил композиторское отделение Уханьской консерватории. Старший брат Сиань Чжэньчжун окончил композиторское отделение музыкального факультета Института искусств Гуанси и сейчас является композитором Наньнинского художественного театра. Сиань Чжэньчжун написал несколько симфонических музыкальных произведений, музыку к шести фильмам, десяткам телевизионных драм, нескольким танцевальным драмам и танцам, а также большое количество песен. Сиань Хуа и Сиань Чжэньчжун также создали музыку для многих крупных торжественных мероприятий на телевидении, таких как «Гала-концерт по случаю возвращения Гонконга в Гуанси», «Гала-концерт в честь 60-летия Длинного марша», увертюру к фестивалю «Национальные игры». Их музыкальный диск «Чжуан» получил единственный приз на первом национальном мультимедийном конкурсе «Кубок Китая». В 2018 году по заказу Ассоциации китайской музыки и Азиатского культурного центра в Бостоне, США, они сочинили и исполнили концерт-сюиту «Лю Саньцзе» (совместная работа), которая с успехом была представлена в Бостоне³¹¹.

Сюй Линь (许林) родился в 1935 году, уроженец Пекина, композитор, музыкальный педагог (особенно в области создания духовой музыки, поскольку

³¹⁰ Цяо Ю. Указ. соч. С. 7.

³¹¹ Лин Деронг. Сиань Хуа и Сиань Чжэньчжун: чистая красота музыки, высвобождение эмоций // Новости Гуанси: Газета современной жизни. URL: <http://www.gxnews.com.cn/staticpages/20070530/newgx465d41d0-1096833.shtml> (дата обращения 30.05.2019).

³¹¹ Там же.

является ведущим специалистом по производству инструментов в Китае), член Ассоциации китайских музыкантов, доцент музыкального факультета Института искусств Гуанси.

В феврале 1949 года 13-летний Сюй Линь присоединился к Народно-освободительной армии Китая и отправился с войсками на северо-западный фронт. Вначале он был трубачом, а позже был переведен в группу культурной работы. Он изучал игру на трубе у зарубежного немецкого эксперта Штольце Хоу и в то же время изучал композицию у Е Фэн. В 1958 году Сюй Линь перешел из армии в Культурное бюро города Гуйян провинции Гуйчжоу, чтобы продолжить свою работу в области создания музыки.

Результатом творческой работы Сюй Линя является публикация более двухсот различных музыкальных произведений, включая сочинения для духовых инструментов, песни, эссе, переводы и публикации. Некоторые из его произведений были включены в качестве обязательной части в учебную программу музыкальных колледжей и утверждены в 1961 году. Он также является автором учебного издания «Экзаменационный курс для трубачей», подготовленного Центральной музыкальной консерваторией в 1996 году³¹².

У Цзяцзи (伍嘉冀), родился 4 декабря 1955 года, является композитором и режиссером. Он окончил отделение композиции Тяньцзиньской консерватории музыки. Работал композитором в Центральной труппе песни и танца, а также в Китайской группе восточного исполнительского искусства. Он является заместителем директора Профессионального комитета по музыке Китайского общества массовой культуры при Министерстве культуры. Написал много известных произведений, таких как «Желание сердца», «Хорошее

³¹² Liu Lydia H. *Translingual Folklore and Folklorics in China* / H. Lydia Liu // *A Companion to Folklore* / Editor(s): Regina F. Bendix, Galit Hasan-Rokem. Hoboken: Wiley-Blackwell (Blackwell Publishing Ltd.), 2012. P. 190.

большое дерево», «Китайское кунг-фу» и «Крик к северу». У Цзяцзи писал музыку к фильмам и телевизионным драмам, был музыкальным организатором и руководителем гала-концертов весеннего фестиваля Министерства культуры 1993, 1994 и 1995 годов, музыкальным руководителем гала-концерта весеннего фестиваля Министерства общественной безопасности 1998 года, а также музыкальным организатором и руководителем Международного фестиваля народного песенного искусства в Гуанси в 1999 году. В настоящее время У Цзяцзи является членом Пекинской молодежной федерации, директором Общества легкой музыки и директором Китайской ассоциации авторского права на музыку³¹³.

Чжун Цзюньчэн (钟峻程) родился в октябре 1954 года в Гуанси, является профессором, руководителем магистратуры и членом Китайской ассоциации музыкантов. Он является членом Китайской ассоциации музыкантов, ведущим преподавателем композиции и технической теории композиции в Гуансийском институте искусств и художественным руководителем Недели музыки Китая и ASEAN (Ассоциации государств Юго-Восточной Азии). Он окончил Гуансийский институт искусств в 1985 году и в том же году поступил в аспирантуру по композиции и акустике в Уханьской консерватории. Чжун Цзюньчэн окончил консерваторию в июле 1988 года со степенью магистра искусств и в том же году был назначен преподавателем композиции и теории композиции в Школе музыки Гуансийского института искусств. Он давно занимается преподаванием композиции и теории композиции, а также исследованиями в этой области. Студенты, которыми он руководил, получали награды различных уровней в области композиции, а многие его сочинения

³¹³ Ли Сянпин. 大型交响声乐套曲《刘三姐》在南宁首演 (Премьера масштабной симфонической вокальной сюиты «Лю Саньцзе» состоялась в Наньнине) / 李湘萍 // 广西新闻网 (Новости Гуанси): 2012 年 12 月 25 日. URL: <http://news.gxnews.com.cn/staticpages/20121225/newgx50d911ec-6661436-2.shtml> (дата обращения 25.12.2012).

были удостоены национальных наград. В 2010, 2012, 2013 и 2014 годах он выступил с премьерными концертами новых оркестровых произведений в Китае, а несколько произведений были исполнены по всему миру симфоническими и камерными оркестрами во Франции, Австрии, Израиле, США, Германии, Польше и странах АСЕАН³¹⁴.

³¹⁴ Мэн Вэй Чжи. Появилось творение современной музыки Гуанси / Мэн Вэй Чжи // Новости Гуанси : 29.07.2009. URL: <http://culture.gxnews.com.cn/staticpages/20090729/newgx4a6f8964-2186803.shtml> (дата обращения 29.07.2019).