

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

На правах рукописи

**Ли Цзяхуэй**

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА КУНЬЦЮЙ В КОНТЕКСТЕ  
НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ**

Специальность: 5.10.3 – Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –  
доктор искусствоведения, профессор  
Г. П. Овсянкина

Санкт-Петербург,

2023

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава I. Взаимодействие куньцзюй с другими национальными жанрами и традициями.....</b>	<b>13</b>
1.1. Предыстория китайского музыкального театра.....	13
1.2. Жанровые сопряжения куньцзюй, музыкальные аспекты .....	24
1.3. Период расцвета, причины упадка и возрождения куньцзюй.....	36
1.4. Творческая взаимосвязь куньцзюй с другими жанровыми разновидностями традиционного музыкального театра в исторической ретроспективе.....	52
<b>Глава II. Стилиевые основы куньцзюй и бытование жанра на современном этапе.....</b>	<b>64</b>
2.1. Основные черты стиля куньцзюй как синтетического жанра. Особенности музыкального языка.....	64
2.2. Характеристика современных постановок куньцзюй в контексте стилиевых констант.....	82
2.3. Воспитание актера для куньцзюй.....	95
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>102</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>107</b>

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования.** Одна из знаковых черт современной китайской художественной культуры, в том числе музыкальной, обусловлена стремлением сохранить выдающиеся достижения национального творчества, с другой – изучением всех достижений западного искусства, прежде всего европейского, российского, американского, чтобы достичь гармоничного обогащения своих жанров. При серьезной государственной поддержке получают мощный импульс к восстановлению и дальнейшему развитию многие национальные виды искусства. В их числе – куньцзюй – жанровая разновидность древней традиционной оперы. За свою многовековую историю куньцзюй (или куньшаньская опера) заслуживала множество самых лестных, но справедливых характеристик, как, например, «исток ста опер». Изучение всех аспектов куньшаньской оперы имеет большое значение не только для познания одного из приоритетных традиционных музыкально-театральных жанров, но и дает ключ к постижению других образцов китайского музыкального театра, зачастую стимулирующих развитие современного искусства.

Одна из причин знаковой роли куньцзюй в китайской культуре заключается в том, что в ней очень ярко позиционируется музыкальный спектакль как синтетическое целое на основе гармоничного взаимодействия различных видов и жанров древнего китайского искусства. В нем воплощены издавна востребованные в Китае сюжеты с морализующим подтекстом, порожденным древнекитайской философией, мировоззрением с пантеистическим мировосприятием. Любимые во всех слоях общества сюжеты и образы классической литературы, обогащенные изысканно пропетыми поэтическими текстами, воплощены в единстве самобытного вокально-инструментального стиля, декламации, танцевального и акробатического комплекса, художественно оформленного и проникнутого строго регламентированной символикой сценического пространства.

Куньцзюй опирается на фольклорные традиции. Период расцвета и господства куньцзюй длился около двухсот тридцати лет: до начала правления Цзяцин (1760–1820). Но процветающая империя Цин начала приходить в упадок, что сказалось и на куньцзюй. В период образования Нового Китая – КНР (1949 г.) куньцзюй переживала не лучшие времена<sup>1</sup>. Ситуация начала изменяться в середине 1950-х, когда в провинции Чжэцзян была поставлена обновленная историческая драма «Пятнадцать связок монет» в жанре куньцзюй (1955 г.). Эту постановку можно расценивать как первую попытку сочетать традиции и современность, воплотив идею новаторского развития великого музыкально-театрального жанра в новую эпоху.

Уже в последние годы были созданы драмы в стиле куньцзюй из современной жизни: «Цюй Цюбо», «Мои последователи», «Мэй Ланьфан: Мэй Лан в прошлом» и др. Некоторые ученые считают, что основное направление создания куньцзюй в наши дни состоит в том, чтобы следовать канонам, придерживаясь характерного художественного стиля, использовать региональный диалект, адаптируя его к современному языку. Другие исследователи ратуют за обогащение древнего жанра достижениями современных компьютерных технологий, внедряя в него новые коммуникативные идеи.

Таким образом встает проблема исследовать взаимодействие в куньшаньской опере базовых национальных традиций и востребованных временем сюжетов, обновленного музыкального оформления и постановочных элементов. При этом, несмотря на обновления, необходимо, чтобы древний жанр сохранял национальные жанрово-стилевые черты. Все отмеченное составляет **актуальность темы исследования**. Также актуальным представляется изучение трансформации музыкальной стилистики оперы и методологии подготовки артистов для данного непростого искусства.

**Степень разработанности темы исследования.** Куньцзюй посвящен большой научно-исследовательский блок. Прежде всего он связан с Китаем.

---

<sup>1</sup> Лянь Бо. К вопросу о куньцзюй // Китайская музыка. 1993. № 1.

Отметим монографии Сун Бо<sup>2</sup>, Чжу Куньхай<sup>3</sup>, Юй Цююй<sup>4</sup>, многочисленные статьи, опубликованные в научной периодике, таких авторов, как Ван Шитун<sup>5</sup>, Ли Шаолин<sup>6</sup>, Лю Чжэнь<sup>7</sup>, Се Юйфэн<sup>8</sup>, Сюань Лейлей<sup>9</sup>, Сюй Сяоми<sup>10</sup>, Тань Цзяцзянь<sup>11</sup>, У Синьлэй<sup>12</sup>, Фу Цзинь<sup>13</sup>, Чжу Дунлинь<sup>14</sup>, Чжэн Лей<sup>15</sup>, Дэн Ваньцин<sup>16</sup>, Юй Вэйминь<sup>17</sup>, Сюань Лейлей<sup>18</sup>, Ли Янь<sup>19</sup>, Чжу Цзяньхуа<sup>20</sup>. В перечисленном научном комплексе не мало ценных сведений о куньцзюй.

Значительный вклад в изучение куньцзюй внесло и российское китаеведение, в том числе китайских авторов, защищавших диссертации в России. Это монографии, статьи и кандидатские диссертации, в разной степени касающиеся куньшаньской оперы. Назовем таких авторов, как У Ген Ир<sup>21</sup>, Лю Цзинь<sup>22</sup>,

<sup>2</sup> Сун Бо. Распространение куньцзюй. Шэньян, 2000.

<sup>3</sup> Чжу Куньхай. Исследование арий куньцзюй. Тайбэй, 1991.

<sup>4</sup> Юй Цююй. История и теория сценического искусства Китая. Шанхай, 1994.

<sup>5</sup> Ван Шитун. Изучение моделей наследия куньцзюй в Пекинском университете // Вестник Хубэйского научно-технического института. 2016. № 36 (9).

<sup>6</sup> Ли Шаолин. Краткая история культуры Китая. – Хух-Хото, 2006.

<sup>7</sup> Лю Чжэнь. Очерк исследований куньцзюй XXI века // Сто деятелей искусства. 2010. № 7.

<sup>8</sup> Се Юйфэн. Исследования искусства куньцзюй за девятистолетний период // Нанкинский педагогический университет (Серия «Социальные науки»). 2000. № 1.

<sup>9</sup> Сюань Лейлей. Исторические труды в области куньцзюй новой эры // Исследовательский институт искусства Китая. 2010. № 9.

<sup>10</sup> Сюй Сяоми. Среда обитания и культурные корни традиционной китайской оперы // Вестник Музыкально-хореографического училища Института национальных меньшинств. 2010. 2 (120).

<sup>11</sup> Тань Цзяцзянь. Общие сведения по истории культуры Китая. Пекин, 1993.

<sup>12</sup> У Синьлэй. Вековые воспоминания исследований куньцзюй // Вестник Юго-восточного университета (Серия «Социальные науки»). 1999. № 1.

<sup>13</sup> Фу Цзинь. Расцвет Пекинской оперы и современная трансформация китайской традиционной культуры: культурная роль оперы куньцзюй // Литературно-художественные исследования. Институт традиционной китайской оперы. 2007. № 9.

<sup>14</sup> Чжу Дунлинь. Размышления о китайской опере куньцзюй // Литературно-художественные исследования. 2009. № 6.

<sup>15</sup> Чжэн Лей. Куньцзюй // Народное издательство Чжэцзяна. 2005. – № 3 (1). С. 68.

<sup>16</sup> Дэн Ваньцин. Краткий анализ моделей передачи образования в области древней куньцзюй // Вестник Музыкального института Фуцзяньского педагогического университета. Фуцзянь,

<sup>17</sup> Юй Вэйминь. Исследование возможностей современного развития куньцзюй // Ведущее периодическое издание Китая «Сто деятелей искусства». 2009. № 1 (106). С. 8.

<sup>18</sup> Сюань Лейлей. Исторические труды в области куньцзюй новой эры // Исследовательский институт искусства Китая. 2010.

<sup>19</sup> Ли Янь. Сравнительное исследование классической и «молодежной» версии оперы «Пионовая беседа» // Новые звуки юэфу. 2008. № 4. С. 10.

<sup>20</sup> Чжу Цзяньхуа. Куньшаньские мелодии, формы и содержание оперы: своеобразие эволюции и развития куньцзюй // Вестник Института гуманитарных наук Нанкинского педагогического университета. 2016. № 3 (1).

<sup>21</sup> У Ген Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока – Китай, Корея, Япония: историко-теоретический анализ: Автореф. дис. ... док. иск. СПб., 2012.

<sup>22</sup> Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: Проблема подготовки исполнительских кадров. СПб., 2010.

Юй Дун, Чжун Фан Линь Сяолин<sup>23</sup>, Т. Б. Будаева<sup>24</sup>, Дин Жун<sup>25</sup>, Сюй Чан<sup>26</sup>, Т. И. Виноградова<sup>27</sup>, Юй Нань<sup>28</sup>.

Во всех упомянутых публикациях куньцзюй рассматривается либо в каком-то отдельном аспекте, либо как артефакт традиционного театрального жанра в том или ином регионе страны. По существу, нет работ, досконально изучающих музыкальный стиль куньцзюй в аспекте всего музыкально-выразительного комплекса. Нет трудов, в которых бы соединялись история, теория, музыкально-стилевая характеристика, исполнительская и педагогическая практика куньцзюй, а также перспектива жанрового развития. Желанием заполнить такую лакуны и обусловлена настоящая диссертация.

**Объект исследования:** традиционные музыкально-театральные жанры Китая в аспекте истории и современного развития.

**Предмет исследования:** музыкальная драма куньцзюй как комплексный феномен китайской художественной культуры.

**Цель исследования** – всесторонне исследовать музыкальную драму куньцзюй как образец трансформации национальных музыкально-театральных традиций и их влияния на современную культуру региона.

**Задачи исследования:**

1. рассмотреть генетические истоки китайского музыкального театра;
2. осветить историю куньшаньской оперы в аспекте музыкальной составляющей и жанровых взаимосвязей;
3. определить основные стилистические характеристики куньцзюй во взаи-

<sup>23</sup> Юй Дун, Чжун Фан, Линь Сяолин. Китайская культура. Пекин, 2004.

<sup>24</sup> Будаева Т. Б. Китайская музыкальная драма куньцзюй: краткий обзор истории и особенностей жанра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 3(41).

<sup>25</sup> Ди Жун. Традиции китайского музыкального театра куньцзюй в опере «Пионовая беседка» Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 3(48).

<sup>26</sup> Сюй, Чан. Метафора времени и ее перевод с китайского языка на русский (По материалам текста китайской оперы куньцзюй «Пионовая беседка») // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2021. № 9–2.

<sup>27</sup> Виноградова Т. И. Китайский народный театр на китайской народной картине: Театральная няньхуа как источник изучения традиционной культуры Китая: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2000.

<sup>28</sup> Юй Нань. Китайская традиционная опера: к проблеме эстетики и типологии // Искусство. Педагогика. Культура: Сборник научных и научно-методических статей. СПб., 2020. Вып. 3.

- модействии музыки, сюжета, сценической драматургии и художественного оформления;
4. обозначить роль музыкального компонента как сложившейся стилевой константы в синтетической художественной целостности куньцзюй;
  5. выявить музыкально-исполнительские и постановочные особенности куньцзюй;
  6. раскрыть на примере куньшаньской оперы взаимовлияния национальных традиций и новаторских идей;
  7. охарактеризовать значение подготовки певцов-артистов куньцзюй для существования жанра в современной культуре как национального достояния.

**Теоретико-методологические основы** базируются на признании междисциплинарных аспектов в разработке темы, направленных на широкий гуманитарный профиль. Решение этой проблемы требует не только изучения специфики куньцзюй, но и освещения широкого культурного контекста, развития традиционной китайской музыкальной культуры, что необходимо для понимания феномена исполнительского синтеза в куньцзюй. Также важно обратиться к стилю исполнения с точки зрения древнекитайской философии, истории китайского театрального искусства и особенностей традиционной китайской музыки. Поэтому для разработки темы, помимо уже упомянутого корпуса научных исследований, необходимы такие труды китайских ученых как «Вопросы структуры глобализации и развития китайского музыкального драматического искусства» Чу Сяоцин<sup>29</sup>, «Вековые воспоминания исследований куньцзюй» У Синьлэй, «Начальное исследование древнекитайского театра и культуры традиционной китайской музыкальной драмы» Ши Чэньсюань, «История культуры Китая» Ли Шаолинь, «Древний китайский разговорный театр Хуацзюй» Цао Яньлю.

Помимо этого, для исследования стали необходимы труды российских

---

<sup>29</sup> Все приводимые работы значатся в списке литературы к диссертации.

авторов, прежде всего, посвященные разным аспектам китайской культуры. В частности, о ней, а также о китайской теории музыки можно прочитать в работах «История культуры Китая» М. Е. Кравцовой. Ее же – «Поэзия вечного просветления: Китайская лирика второй половины V, начала VI века», «Китайская цивилизация» В. В. Малявина, его же «Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера», «Нотная запись народной музыки. Теория и практика» Э. А. Алексеева, «Музыкальные инструменты Китая» И. З. Алендера, «Музыкальные традиции Южной и Юго-Восточной Азии: К проблеме диалога традиционных культур в период древности и Средневековья» А. С. Алпатовой, «О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке» Ф. Г. Арзаманова, «Исторические аспекты развития танцевального искусства в КНР: от истоков к современности» Н. О. Буколовой, «Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры» Ван Дон Мэй, «Музицирование на цине и его место в китайской культуре», «Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия)» Е. В. Васильченко, «Китайская музыка» Е. В. Виноградовой и А. П. Желоховцева, «Теоретические вопросы монодии» С. П. Галицкой, «Традиционная музыка Китая» В. Ю. Герасимовой, «Творческий процесс в классической музыке Востока» В. Н. Юнусовой, «Современная музыка и наследие прошлого» Го Найань, «Гуцинь в художественной культуре Древнего Китая: к проблеме изучения» Гун Цзыхуэй, «Традиционные китайские оркестры: типология, история (по китайским источникам)» До Шин, «Музыкально-теоретическая система люй и методологический аппарат традиционной китайской историографии» М. В. Исаевой, «Власть и искусство: Цинский театр как средство формирования общественного мнения» Ю. О. Каморной и др.

Отдельно отметим исследования по пентатонике: М. Г. Кондратьевой, Лю Майшо, Лю Пэй, О. В. Полуэктовой, Ц. Чжэньгуань, Н. Г. Шахназаровой, Шуай Хуан, С. И. Хватовой, Е. В. Шульгиной, Шэнь Лэ.

Особый пласт литературы посвящен пекинской опере: многочисленные



публикации Т. Б. Будаевой, а также Б. А. Васильева, Вэй Пэн Фэй, М. С. Друскина, Ю. Ч. Жуань, Т. А. Коршуновой, В. А. Богдановой, А. М. Лапутиной и т. д.

Различные аспекты китайского театра исследуются в работах Т. И. Виноградовой, Ван Цзе, И. В. Гайда, Чжу Сян, Хун Х, О Лин, Чао Пона, Ли Цзянфу, Мэй Яофуй, О. Б. Рахманина, С. А. Серовой, У Лиян, Хуан Язуэй, Цзянь Сюй, Чжан Личжэн, Чжэ Миньцзи и других.

К разработке темы были привлечены российские работы об истории Китая, его философской мысли В. М. Алексеева, Ф. С. Быкова, Е. В. Васильченко, Л. В. Никифоровой, С. В. Образцова, Е. В. Победаш, Юань Кэ и др.

Мы обращались к различным вопросам по восточной культуре, особенно по музыкальному театру, представленным в исследованиях Р. И. Грубера, Н. Г. Шахназаровой, Н. Г. Апаринной, С. Б. Лупинос, Д. Б. Михайлова, С. И. Ключко, Т. В. Карташовой и др. Привлекался труд о европейском музыкальном театре И. С. Барсовой и т. д.

**Методы исследования.** Исследование отличается комплексным подходом, так как анализ оперных произведений требует изучения их как художественно-синтетического целого, сочетая исторический, эстетический и музыковедческий целостный методы анализа. Активно используется компаративистский аналитический принцип. Немаловажную роль сыграл слуховой анализ звукозаписей театральных постановок и их исполнительский анализ.

**Материалы для исследования.** К необходимым источникам относятся разнообразные теоретические материалы по куньшанской опере: отмеченные ранее научные труды, мемуарная литература, публикации из периодики. Исключительно важную роль сыграли партитуры, аудио- и видеозаписи культовых спектаклей: «Пионовая беседка», «Нефритовая шпилька» в современной постановке.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. куньцзюй является связующим звеном между прошлым и настоящим в китайском музыкальном театре;

2. в эволюции музыкального стиля куньшаньской оперы воплощаются особенности музыкальной культуры Китая, принципы китайского музыкального мышления;

3. специфические различия между куньцзюй и пекинской оперой обусловлены развитием китайского социума в разные общественно-исторические эпохи;

4. в знаковых пьесах куньцзюй сконцентрированы определяющие нравственные принципы жителей Китая;

5. куньцзюй является пространством для развития новаторских идей в современном китайском музыкальном театре;

6. подготовка исполнителей куньцзюй является показателем инноваций в музыкально-театральной педагогике.

**Научная новизна** обусловлена тем, что впервые:

1. проведено комплексное исследование куньцзюй в широком историко-культурном контексте;

2. охарактеризованы музыкальные константы куньцзюй как важнейшей части китайской музыкальной культуры;

3. прослежена преемственность куньцзюй с другими жанровыми разновидностями китайского музыкального театра;

4. исследована эстетическая идеология современной куньшаньской оперы на основе сочетания традиционных и новых постановочных и музыкальных стилей;

5. введен в научный обиход материал о музыкально-художественной интерпретации классических и современных драм куньцзюй – «Нефритовая шпилька», «Пионовая беседка», «Мои последователи», «Мэй Ланьфан: Мэй Лан в прошлом», «Заботы об Ухане», «Цюй Цюбо».

**Теоретическая значимость работы** заключается в:

- рассмотрении истоков и многовекового развития китайской музыкальной драмы куньцзюй на обширном историко-культурном фоне;

- представлении материалов для дальнейших исследований транснациональных культур, преемственности куньцзюй с другими жанрами китайского национального театра, трансформации древней музыкальной системы куньцзюй в современную традицию;

- изучении музыкально-исполнительских и постановочных стилей куньцзюй.

**Практическая значимость работы** заключается в возможности использовать материалы диссертации при преподавании учебных дисциплин в вузах КНР и России: «История китайской музыки», «История зарубежной музыки», «Музыкальная культура стран Азии и Африки», «Театральное искусство Китая», «Музыкальный театр Востока», «Музыкальные стили и жанры», «История оперного искусства» и др. Кроме того, положения диссертации могут стать теоретической базой при постановке куньцзюй, при разработке учебно-методических материалов о взаимодействии стилистики традиционных опер и академических опер в творчестве современных китайских композиторов.

**Достоверность исследования** доказывается:

- полнотой и тщательностью изучения теоретических материалов;
- исследованием наиболее значимых классических и современных музыкальных драм в жанре куньцзюй;
- выбором адекватных методов исследования;
- отбором иллюстративных примеров.

**Апробация результатов** проводилась в Институте музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Основные положения исследования опубликованы в четырех статьях для научных сборников РГПУ имени А. И. Герцена, а также в трех журналах, рецензируемых ВАК: «Искусство и образование», «Бюллетень международного центра “Искусство и образование”», «Университетский научный журнал». Положения исследования отражены в докладах, прочитанных в РГПУ имени А. И. Герцена на международных научно-практических конференциях: «Музыкальное образование в современном мире: Диалог времен»

(2020), «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (2016, 2018, 2019, 2020).

**Структура исследования.** Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, списка литературы (300 источников – 114 на русском, 159 на китайском и 14 на западноевропейских языках, а также 7 материалов российских и китайских сайтов).

## **Глава I. Взаимодействие куньюй с другими национальными жанрами и традициями**

### ***1.1. Предыстория китайского музыкального театра***

Китайский музыкальный театр относится к числу одного из древнейших. Это обусловлено тем, что он исходит из традиций протогосударства, его связей с первобытным синкретическим праискусством. Однако, несмотря на столь исторически глубинный генезис, окончательное формирование музыкального театра в Китае приходится лишь к XII веку н. э.

При оценке этого древнейшего музыкально-театрального жанра возникает целый ряд вопросов. Прежде всего необходимо выяснить связи с двумя другими древнейшими театрами – древнегреческим театром и индийским, которые сформировались значительно раньше. Другая, не менее важная группа вопросов связана с выяснением отражения Западного и Восточного мировосприятия и мышления, трактовки сценического пространства, и его влияния на китайский театр, в частности, XVI века – время активного расцвета жанра.

В Древней Греции театр имел огромное социально-политическое значение. Об этом, в частности, свидетельствуют сохранившиеся до наших дней амфитеатры (в Афинах и других городах, даже выходящих за пределы государства), собиравшие чуть ли не всё население города и окружавших его деревень. Это было искусство высоконравственное, предполагающее достижения катарсиса. В спектаклях акцентировались высокие понятия, поэтому отбирались для сценического показа сюжеты, основанные на проверенных временем античных мифах. Древнегреческие трагедии писали выдающиеся драматурги: Софокл, Эсхил, Еврипид, Аристофан. Участвовали в постановке только свободные граждане. Трагедия создавалась и ставилась по строго разработанным канонам, в ней важную роль играло пение хора в сопровождении авлоса. Все это свидетельствует не только об общественной, но и о художественной значимости древнегреческого театра.

Высокую общественную и нравственную роль играл еще более древний театр в Индии. Особой популярностью там пользовались драмы *бхаратанатьям*. Для театральных постановок возводили специальные помосты в людных местах. Особо следует отметить, что в Древней Индии развивалось несколько театральных жанров: музыкально-драматический, балетный, кукольный, которые, в свою очередь, делились на жанровые подвиды. Особая черта древнеиндийского театра заключалась в его тотальной религиозной направленности. В частности, до наших дней сохранилась постановка балета, посвященного несравненному Кришне (балет идет с музыкальным сопровождением ансамбля национальных инструментов)<sup>30</sup>.

В Древнем Китае театральное искусство тоже пользовалось популярностью во всех слоях общества. Однако его действия строго контролировались властью. В отличие от Индии, он не был тотально религиозен. Проповедуемые через сюжеты идеи не предполагали обязательное переживание катарсиса и акцентирования высокой нравственности и т. д. Главное заключалось в прославлении власти императора. Высшие слои общества искали в театре развлечения и поддержания императорского величия. Но и представители простых сословий любили театр, находили интересными предлагаемые пьесы с музыкой.

В функционировании театра – во всех его постановочных деталях сказывалась особенность Восточного мышления, его дифференцированность от Запада. Мышление Востока предполагало охват полной сценической картины в ее целостности, органичного синтеза всех искусств. Запад ориентировался прежде всего на воспроизведение реальности в его художественной интерпретации.

Социальный статус китайского театра влиял и на организацию театрального пространства. На основе исторических свидетельств можно определить, что изначально постановки музыкальной драмы выносились на общественные,

---

<sup>30</sup> См. исследования Т. В. Карташовой («Танцевальные драмы и храмовый театр Южной Индии» и др.).

людные пространства, в том числе под открытым небом. Если драму ставили в деревне, то это могло быть место для обряда жертвоприношения. Лишь впоследствии постановки переместились в общественные заведения: в чайные, просторные комнаты частных домов и даже в дворцовые помещения. Уже позже началось строительство специальных театров. Со временем из театральных постановок практически исчез сакральный смысл, и они стали развлекательными, удовлетворяющими социальные потребности. Таким образом, музыкальная драма становилась, прежде всего, средством эстетического наслаждения и развлечения, а не источником проповедничества гражданских либо религиозных идей.

Музыкальная драма обретала всё большую популярность. Ее представления можно было увидеть на площадях при храмах или рынках, в различного рода общественных заведениях типа чайных либо питейных. Не было и специальной сцены: нужен был небольшой помост, возвышающийся над полом. Гораздо больше внимание уделялось для комфортного размещения публики, особенно аристократической. Такая организация сценического пространства во многом была обусловлена невысоким социальным статусом актеров – чуть ли не вровень с бродягами, попрошайками и проч., то есть людей, не имеющих постоянного пристанища.

Именно такому общественному отношению к актеру способствовала мобильность драмы, возможность организовать постановку практически где угодно и когда угодна (нечто подобное было долгие годы и в европейском театре, где театральные труппы кочевали с места на место, проводя жизнь на колесах). Причем в отличие от древнегреческого театра, где публика и постановочное пространство были дифференцированы и организованы индивидуально, в древнекитайской музыкальной драме сцена (точнее сценический помост) вторгались прямо в публику, практически были слиты с нею, что способствовало открытой реакции со стороны аудитории (подобный подход наблюдается во

многих современных театрах и концертах). Таким образом, публика могла участвовать в драме: подать реплику, что-то пропеть, изобразить пантомимой, пластикой и даже танцем и т. д.

Крайней простотой и даже аскетизмом отличалось оформление сценического пространства (что тоже созвучно современным постановкам). Хотя, повторяем трибуны для зрителей были значительно привилегированней по оформлению. Публике уделялось особое внимание. В связи с тем, что масштабы театров были, как правило не большие, то сцена практически отсутствовала, актеры были окружены публикой. Столь же элементарна была и сценическая атрибутика – костюмы, декорации, грим, инструментарий для музыкального сопровождения. Складывалась строго каноническая система оформительских символов, позволявшая обходиться минимумом элементов.

В каждую социально-общественную эпоху, а в Китае она определялась правлением той или иной династии или наиболее значимого императора, складывались свои требования к музыкальной драме: и нравственно-идеологические, и художественные. Так рождались и изменялись театральные формы. Например, в эпохи Ся (2070–1765 до н. э.), Шан (1554–1046 до н. э.)<sup>31</sup>, Чжоу (1046–256 до н. э.) еще были очень сильны первобытные основы мировосприятия, имеющие силу при протогосударстве. Поэтому в театральной постановке осуществлялся религиозный ритуал или удовлетворялась иная сакральная необходимость. Отсюда очень важным был выбор плоской площадки. В более поздние времена, при династиях Цинь (пять столетий с 221 г. до н. э.) и Хань (202 г. до н. э. – 220 г. н. э.) уже необходимость в таком выборе отпала. Стали использоваться частные дома, удобные открытые пространства садов и парков и другие отведенные для представлений места.

С эпохи шести династий (220–589)<sup>32</sup> до эпохи Тан (618–907 и междуцарствие 690 и 705 гг.) усиливается роль буддизма. Это совпадает с повышением

---

<sup>31</sup> Ся и Шан – протогосударственные образования Древнего Китая, спорно с точки зрения историографии отождествляемые с династиями Ся и Шан.

<sup>32</sup> 220—589 гг. — понятие китайской историографии, характеризующее период между падением династии Хань и основанием династии Суй.



роли театра, и местом постановок становятся буддийские монастыри. При династии Сун (960–1279) начинается рост городов, появляется потребность в развлечениях, что стало импульсом для развития театра. Постановок ставилось много, как никогда. Под них использовались самые различные публичные заведения и учреждения. Лишь с эпохой последней династии Цин (1636–1912) связано появление полноценных, специализированных театров.

Здесь надо подчеркнуть еще одно отличие китайского театра от древнегреческого – приоритет в нем *аполлонического начала*. Причем апполонизм с акцентом на оптимистичность, убедительность сценического действия, соблюдение разумного и умеренного подхода во всем.

На протяжении отмеченных многих столетий социальная роль театра менялась. В целом она классифицируется на три группы:

1. театральные представления могли задобрить высшие силы – богов (это, безусловно, самый ранний период);
2. театральные представления были формой развлечения и для народа, и для знати;
3. театр исполнял функцию просвещения.

Но это было просвещение особого толка, связанное с укреплением имперской власти. Распространялась эстетика официальных церемоний, ритуалов, понимание соответствующих моральных принципов, прав, допустимых в обществе. При этом популяризировались необходимые песни и нормы этикета. То есть, театр становился инструментом воспитания народа в соответствующем ключе<sup>33</sup>.

Также китайская музыкальная драма, в отличие от европейского театра, могла быть поставлена где угодно, не потеряв ничего ни в нравственно-идеологическом, ни в художественном аспектах. Не исключено, что в этом сказывалось влияние фольклора, жанры которого были очень мобильны и приспособлялись к любым условиям, лишь бы быть публично представленными и

---

<sup>33</sup> Все это в Древнем Китае считалось отличительной чертой цивилизованного государства.

понятыми. Причем, эти качества нисколько не утратились, даже когда появились театральные здания или постановки осуществлялись во вполне комфортных условиях в домах знати и во дворцах.

Эта, своего рода, неприхотливость в плане места постановки и времени ее осуществления способствовала исключительной доступности китайского музыкального театра. Его знали, понимали и любили в полном смысле слова, во всех слоях общества.

Крайне скупой и мобильной была художественная сторона спектакля. Система символических предметов стимулировала воспринимающее сознание зрителей. (В таком подходе тоже присутствуют современные оформительские и постановочные принципы.)

В силу того, что музыкальное оформление спектакля изначально было основано на фольклоре – песнях и танцах тех или иных регионов империи, это сказалось и на сценическом поведении актеров. Причем в ту эпоху сложились определенные композиционные принципы: если актер выходил на сцену, то это означало новый поворот в развитии сюжета. Отсюда берет начало традиция в китайской драме не делить ее на структурные элементы (действия, явления и т. д.).

*Время-пространство* при восприятии китайской драмы предполагает субъективный подход в осознании происходящего на сцене, умение видеть много за минимумом предметов и пространства. Так появились два известных постановочных афоризма: «Один стол и два стула», «Одна сцена равна ста ли»<sup>34</sup>, одно предложение равно пяти дням». Это активно сжатое восприятие время-пространства – *хронотопа*, которое, согласно создателю термина М. М. Бахтину, характерно для древних литературных текстов<sup>35</sup>.

Если обратиться к генетическим истокам традиционной музыкальной драмы, то исследование неминуемо приведет к древнекитайскому фольклору,

---

<sup>34</sup> В древности *ли* составляла 300 или 360 шагов, ныне стандартизированное метрическое значение – 500 метров.

<sup>35</sup> Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа* в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. М., 1975.

таким его жанрам, как песенные и сказительные – *бяньвэнь*, *чанчжуань* и др. Именно от них исходит свобода высказывания, свобода переживания времени<sup>36</sup>.

Нельзя не учитывать и того факта, что в традиционной музыкальной драме не было режиссера (в те времена и понятия такого не знали). К тому же актерские труппы, находящиеся на низкой ступени социальной лестницы, были очень бедны.

Имела влияние и традиционная эстетика, связанная с отношением к прекрасному в древнекитайской философии. Причем, согласно, китайскому мировосприятию, красота и доброта едины<sup>37</sup>. На первом месте всегда был мир чувств, вне подражания реальности: «Когда реальность становится вымыслом, вымысел и есть реальность»<sup>38</sup>.

Здесь можно увидеть связь с древнекитайской живописью, архитектурой, ваянием, поэзией. Она проявляется в понимании времени-пространства: «Снизу и сверху и во всех четырех направлениях – это пространство<sup>39</sup>, с древности и до наших дней – это бесконечный поток времени». Именно такое понимание хронотопа стало своего рода генетическим кодом китайского искусства, в том числе и его музыкальной драмой.

Итак, в основе парадигмы традиционной китайской музыкальной драмы лежат принципы трех культур:

***культуры этикета и музыки,***

***культуры поэзии и лирики,***

***культуры игр и развлечений***<sup>40</sup>.

Первая культура связана с *музыкой*. В Древнем Китае, как известно му-

<sup>36</sup> Чу Сяоцин. Вопросы структуры глобализации и развития китайского музыкального драматического искусства // Ведущее периодическое издание Китая «Сто деятелей искусства» / Исследовательский институт культуры и искусства провинции Цзянсу. 2011. № 1 (118). С. 8.

<sup>37</sup> Тань Цзяцзянь Общие сведения по истории культуры Китая. Пекин, 1993.

<sup>38</sup> Там же. С. 86.

<sup>39</sup> Подразумевается пустое пространство, также в переносном смысле означает пространство под крышей и саму крышу.

<sup>40</sup> Чжоу Хабинь. Культурный дух и художественные элементы китайской музыкальной драмы. Пекин, 2015.

зыка придавалось сакральное значение, ей давалось космогоническое, философское толкование. Ее жанры были строго регламентированы, в зависимости от классовой иерархии китайского общества. На высшей классификационной ступени была музыка аристократии: танцы для нее и другие мелодии – *яюэ*<sup>41</sup>. Что касается музыки для низших классов, то ее структурирование не было ничем ограничено и именовалось: *сюэ* / *саньюэ* / *сиюэ*<sup>42</sup>.

**О роли этикета.** В Древнем Китае церемониям придавалось особое значение. Более того, с эпох древнейших династий Шан и Чжоу и до эпохи Тан, установленный этикет и церемониальные акты являлись источником управления. С церемониальной музыкой связана и народная музыка, из которой многое было почерпнуто.

Следующая парадигма культуры обусловлена *поэзией*. Она не мыслима вне единства с китайским языком, нормами его произношения и т. д. Китайский язык не может существовать вне связи музыкой, прежде всего таким ее компонентом как *ритм*. Древнекитайская поэзия, центром концентрации которой являются книги стихов/песен *Ши цзин*, очень благодатно связана с *метром*. Стихи из *Ши цзин* издревле декламировались на основе метра, обретя в конце концов форму распева (в сопровождении флейты или струнно-щипкового инструмента). В зависимости от стихосложения были разработаны трехсложные метры *саньцзыцзин*<sup>43</sup> и четырехсложные *чэнюй*<sup>44</sup>. В совокупности поэтическая культура – тексты и декламация/распевание – тоже внесли свою лепту в становление традиционного музыкального театра.

Наконец, последняя составляющая парадигмы – *культура игр и развлечений*. Это сложный конгломерат, в котором очень полно сконцентрировалась природа *Homo ludens*. Если проанализировать ее структуру, то выясняется, что

<sup>41</sup> Древнекитайская церемониальная музыка.

<sup>42</sup> Различные названия для одного и того же жанра протонародной развлекательной музыки.

<sup>43</sup> Троеслобие, один из базовых учебных материалов в Китае, закладывающий основы речевых и моральных навыков китайских детей.

<sup>44</sup> Идиоматические выражения.

в ней присутствуют все виды циркового искусства, существовавшие в те времена: акробатика, борьба, развлекательные соревнования, искусства владения оружием (боевые искусства) и т. д. Они были очень любимы широкой публикой и во многом этим обеспечили широкую популярность китайскому музыкальному театру.

В итоге сложился традиционный музыкальный тетра *трех жанровых подвидов*. *Первый подвид* апеллирует к этикету и ритуалу – *церемониальный театр*. В него входит и обряд жертвоприношений (это тоже ритуал).

*Второй жанровый подвид* – *развлекательный*, своего рода, *декоративный театр*.

*Третий жанровый подвид* концентрировал разного рода коммерческие проекты (говоря современным языком) – это был так называемый *коммерциализированный театр*. Его предназначение состояло в том, чтобы отвечать потребностям общества в развлечениях (однако это не значит, что он лишился художественного статуса). Причем не предполагалось ограничение во времени и необходимость в празднике и т. д.

По мнению специалистов в области китайского традиционного театра (см. список литературы), окончательное профессиональное оформление этого жанра произошло в эпохи Сун (960–1279) и Юань (1271—1368). Как упоминалось ранее, при Сун начинается рост и возвышение городов, что привело к росту потребности в развлечениях. Таким образом, появились разного рода антрепренерские профессии. И именно здесь следует привести в качестве яркого образца жанр *куньцюй*. Этот жанр предполагал высокий литературный стиль, именуемый *я*, в сочетании с фольклорными *соревновательными*, блестящими остроумием жанрами – *сайшэ*, сродни русским прибауткам, частушкам и другим в том же роде. Куньцюй являет собой редкий конгломерат рафинированного изящного интеллектуализма, соединившегося с музыкальной драмой, исходящей из южной китайской глубинки<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Сюй Сяоми. Среда обитания и культурные корни традиционной китайской оперы // Вестник Музыкально-хореографического училища Института национальных меньшинств Гуйчжоу. 2010. № 2 (120).

Эта драма имела несколько названий. При Сун она именовалась *цзяцзюй*, в эпоху Мин (1368–1644 гг.) – *чуаньци*. В силу языковых и музыкально-исполнительских особенностей в различных областях ее называли *кун*, *дяо*, *цюй*, *си*. Приведем еще такие примеры из южных драм: *куньцзюй*, *цинку*<sup>46</sup>, *банцзы*<sup>47</sup>, *гаоцзяси*; опера с цветными фонарями *хуадэнси*; представление с барабанами *хуагуси* и др. Что касается северных драм, то здесь следует назвать в первую очередь жанр *эржэньчжуань*. Его особенностью является то, что в основу был положен песенно-танцевальный дуэт.

Начиная с 1950 годов, особенно в силу признания Юнеско музыкальной драмы куньцзюй всемирным культурным наследием, правительственные органы Нового Китая, прежде всего в министерстве культуры, стали уделять внимание китайскому традиционному музыкальному театру, причем во всем его многообразии. Стимулировалось проведение научно-практических конференций, разного рода исследований в данной области, практическая реконструкция жанров, постановки классических и новых драм и т. д. Одним из главных достижений стала масштабная классификация всех жанровых разновидностей. При ее разработке учитывались в том числе региональные формы одного и того же жанра. В результате к 1959 году было зафиксировано *360 традиционных музыкальных драм*. Однако, названная цифра оказалась не устойчивой. В частности, к началу 1980 годов отмечалось уже *317 жанровых разновидностей*. Причем такие широко известные традиционные оперы (традиционные музыкальные драмы), как *пекинская* или *сычуаньская* оперы, или *пинцзюй* стали так называться только к концу 1950 годов.

Одна из важнейших черт всех музыкальных драм – это их ярко выраженная синтетичность. И другая их общая особенность – приоритетная роль сюжета. Причем все сюжеты, как бы они ни интерпретировались, при глубоком рассмотрении исходят из простонародных текстов – «низовой литературы».

---

<sup>46</sup> Цинские арии.

<sup>47</sup> Тип китайской музыкальной драмы, исполняемой под аккомпанемент деревянного барабанчика.

Однако ее нельзя рассматривать как нечто низкопробное. Это именно популярные в народе, широко известные фольклорные сюжеты, часто содержащие пародии на *высокие* тексты.

Вопросы сюжета тесно связаны с языком. В музыкальной драме используются высококультурные поэтические формы, такие как *ши*, *цы*, *гэ*, *фу*<sup>48</sup>, ее герои изъясняются на языке классического литературного стиля *вэньянь*. Среди языковых жанров выделяется *инцзы* – вступительный монолог героя / героини, *шубань* – речитатив, *цюйбань* – разновидность арии и др.

В процессе движения 4 мая 1919 года<sup>49</sup> и выступления интеллектуальной элиты за новую культуру<sup>50</sup>, китайская музыкальная драма переживала порой сложные времена. С появлением на авансцене образцов западного музыкально-драматического искусства, прежде всего оперного, традиционный театр был одно время даже объявлен как устаревший. Однако впоследствии, особенно в период создания КНР, стало начинаться его возрождение и вместе с ним новое понимание традиционной драмы. Это подтверждает развитие куньцюй.

Таким образом, движение 4 мая с точки зрения исторической перспективы можно рассматривать как развивающий импульс с далеко идущими последствиями.

---

<sup>48</sup> Четыре стихотворных жанра, основные формы китайской поэзии и ритмической прозы.

<sup>49</sup> Массовое антиимпериалистическое (преимущественно антияпонское) движение в Китае в мае — июне 1919 года, возникшее под влиянием Октябрьской революции в России.

<sup>50</sup> Движение китайской интеллектуальной элиты середины 1920-х годов, начавшееся после падения Китайской империи в 1912 г.

## **1.2. Жанровые сопряжения куньюй, музыкальные аспекты**

Как отмечалось в предыдущем параграфе, на 1959 год насчитывалось 360 жанров традиционной оперы (музыкально-театральной драмы). Впоследствии установилось число свыше 300<sup>51</sup>. В вопросах их классификации учитывается все выразительные составляющие, а также региональные разновидности, так как это влияет и на выбор сюжета, и на музыкальный материал, и на исполнительские принципы, прежде всего вокализацию, и на постановочные детали. Исходя из того факта, что Китай занимает большую территорию, то музыкальная драма каждого региона представляет собой самостоятельный жанровый подвид музыкально-театрального искусства. Главное членение – на Северный и Южный Китай. Это обосновано психологическим генотипом и внешним обликом их жителей, что непосредственно повлияло на культуру и особенно на музыкальный театр. Итак, южане: загорелые, низкорослые, худощавые; северяне: белокожие, высокие. Характер южан отличается деликатностью, чуткостью, северян – волевым напором, честностью, прямоотой

*Куньюй* относится к старейшим (конец эпохи Юань – начало Мин), наиболее уникальным музыкальным жанрам. В нем рельефно выявляется идущая от древности синкретичность, объединяющая в грандиозное целое музыкальные, танцевальные, драматические, цирковые и другие виды искусства. С точки зрения музыкального материала, следует отметить ритм, его прихотливый рисунок, который пронизывает и вокальные, и танцевальные партии. Отсюда в инструментарии особая роль принадлежит барабанам, трещоткам. Но нельзя не отметить и другие ведущие инструменты – сансянь<sup>52</sup> и флейты.

Куньшаньская опера взаимодействует с другими оперными жанрами. С теми, что старше нее – в плане заимствования и развития традиций, а с теми, что появились позднее, – в аспекте собственного влияния.

---

<sup>51</sup> Традиционные оперы в Китае. Пекин, 1990.

<sup>52</sup> Китайский трехструнный щипковый музыкальный инструмент, аналог более известного японского инструмента сямисэн.



*Пекинская опера* – один из наиболее известных жанров. Уже само название свидетельствует о роли Пекина в ее формировании. Знаковым фактом в этом процессе является успешное выступление в 1790 году в Пекине аньхуэйской оперы на торжествах в честь императора Цяньлуна, правившего в течение 59 лет (1736–1795).

Аньхуэйская опера представляла собой сложный конгломерат куньцзюй, искусства хань, проживающих в провинции Хубэй, выразительные приемы циньских арий и других вокальных жанров<sup>53</sup>, а также фольклорных мотивов Южного Китая и др.<sup>54</sup>. Между творческими группами происходил обмен, результатом которого стало гармоничное соединение различных выразительных элементов.

Немаловажную роль в популяризации нового театрального жанра сыграло внимание со стороны правящей элиты. История оставила имена выдающихся исполнителей этого жанра, способствовавших его славе: Мэй Ланьфан, Сюнь Хуйшэн, Тань Синпэй, Чэнь Чангэн, Цю Шэнжун<sup>55</sup>.

Другим жанром, о котором следует упомянуть, является *пиньцзюй*, происходящий из Таньшаньского уезда (провинция Хэбэй). Он бытовал на севере и северо-востоке страны. С точки зрения музыкального материала, он развивал традиции хэбэйского песенно-разговорного традиционного жанра «Лотосы опадают»<sup>56</sup>. В самом этом песенном жанре заложено театрально-игровое начало. Поэтому не удивительно, что он стал одним из импульсов возникновения пиньцзюй. Жанр обогащался элементами других драм, иных фольклорных традиций и окончательно сложился только к началу XX столетия. С ним связано исполнительское искусство Бай Юйсян, Син Фэнлу и постановка драм «Аромат лотоса Цинь», «Зятёк», «Умелец Лю».

Название пиньцзюй, как и многие последующие, являются вариантами от куньцзюй, не случайно именуемой «предтечей ста опер».

<sup>53</sup> Мелодии пров. Шэньси и Ганьсу с отбиваемым ритмом.

<sup>54</sup> См. об этом: Чжан Да-ся. Картины и рассказы о пекинской опере. Тайбэй, 1971.

<sup>55</sup> См. об этом: У Го-цин. История пекинской оперы. Тайбэй, 1983.

<sup>56</sup> Песня с инсценировкой, исполняемая нищими или бродячими певцами.

В провинции Гуандун ведущей драмой была *юэцзюй*. Этот жанр является репрезентантом южного искусства Китая. Еще в период правления древних династий Мин и Цин многие музыкальные драмы, появляясь в Гуандун, как бы дополнялись местным музыкальным фольклором, прежде всего мелодическим, диалектом этих мест. Так сформировался жанр юэцзюй. Особый оттенок опере придает исполнение на кантонском наречии. Выдающиеся исполнители юэцзюй – Хун Сяньньюй, Ма Шицзэн, а самые известные произведения – «В поисках академии», «Гуань Ханьцин».

**Шаосинская опера** происходит из царства Юэ (ныне уезд Шаосин провинции Чжэцзян). Опера завоевала популярность в Шанхае, Цзянсу, Цзянси и Аньхуэй. Шаосинская опера относится к числу наиболее молодых музыкально-драматических жанров, так как появилась уже в конце династии Цин. Безусловно, на ее стилистике сказались требования последних императоров Китая. В частности, в течение нескольких десятилетий все женские партии в Шаосинской опере исполнялись мужчинами (амплуа *мужской дань*). И только к 1930 году в этой опере стали выступать женщины. Крупные исполнители Шаосинской оперы: Юань Сюэфэн, Ван Нюйцзюнь, Сюй Юйлань, а самые известные драмы – «Сон в Красном тереме», «Лян Шаньбо и Чжу Иньтай».

**Хэнаньская опера юйцзюй** называется еще хэнаньским банцзы, то есть исполняемой под деревянный барабанчик банцзы. Эта опера существует более 300 лет, район ее распространения – провинция Хэнань. Репертуар юйцзюй включает более 650 произведений, интерпретирующих самые различные сюжеты. Обусловлено это исключительным разнообразием музыкального стиля и соответственно исполнительских манер. В нем есть возвышенность и энергичность, глубокая печаль и лирика. Прославленные мастера Хэнаньской оперы юйцзюй – Чэнь Сучжэнь, Чан Сяньюй, Ню Дэцао. Самые известные спектакли: «Му Гуйин назначают генералом», «Сваха», «Чиновник низшего ранга», «Хуа Мулань», «Чаоянгоу».

**Хуанмэйская опера** – одна из жанровых разновидностей аньхуэйских опер, распространенных в провинциях Аньхуэй, Цзянси и отдельных районов

Хубэй. Ее генезис восходит к трудовым песням собирателей чая в провинции Хубэй. Опера проникла на территорию Аньхуэй и обогатилась фольклором этой провинции, став самостоятельным жанром. Хуанмэйская опера основана на песнях и танцах. Ее стиль отличается уникальной мелодичностью, простотой исполнительской манеры. Все в совокупности обеспечило данной традиционной опере любовь самой широкой публики. В числе ее популярных исполнителей Янь Фэнбин, Ван Шаофан, Ма Лань. Известные постановки: «Брак с небожителем», «Зять императора – женщина», «Волопас и ткачиха».

**Тайваньская опера гэцзайси** исходит из народных песен *гэцзай*, бытующих в регионе Чжанчжоу провинции Фуцзянь<sup>57</sup>. Эти песни являются песенно-разговорным жанром, рассказывающим о жизни простых людей. Позднее жанр приобрел более высокий исполнительский статус.

Стиль гэцзайси сформировался на основе синтеза песенных мотивов и ритмических формул барабанных ритуалов. Эти барабанные ритуалы представляли собой уникальные песенно-танцевальные постановки, популярные в провинции Фуцзянь. Когда часть населения перебралась на о. Тайвань, то оно перенесло туда и свою культуру. Так, путем синтеза, сложилась тайваньская опера гэцзайси.

**Циньские арии** также относятся к жанру традиционной оперы. Они распространены в Западном Китае, бытуют в провинциях Шэньси, Ганьсу, Цинхай, Нинся и уйгурском автономном районе Синьцзян. Особенность этого оперного жанра заключается в том, что в нем сохранилось многое от стилистики древних музыкальных драм, что сказывается прежде всего на произношении, вокальном исполнительском стиле и аккомпанементе. Основные музыкальные инструменты в опере – деревянные барабаны. Их ритмический рисунок формирует аккомпанемент партии вокалиста, достигая звонкого и очень ритмичного звучания.

Жанр музыкальной драмы **хунаньские оперы хуагу** создан народностью

---

<sup>57</sup> См.: Ли Юэ. «Легкие чувства»: Маньчжурская (Цинская) династия // Работы по китайской классической опере. Пекин, 1959.

хань, обитающей в провинции Хунань. Несмотря на то, что оперы называют *хуагу*, что означает *исполнение под барабан*, в инструментальной партии встречаются и другие инструменты: сона, лютя/пила, флейта ди, тарелки и гонги. Для мелодики хунаньской оперы характерны живость и энергичность, которые обычно сопрягаются с подвижным темпом.

***Сычуаньская опера чуаньси*** также относится к числу наиболее популярных, прежде всего в провинциях Сычуань, Юньнань и Гуйчжоу. В ней синтезированы стилистические особенности (как музыкально-композиционные, так и исполнительские) нескольких музыкально-театральных жанров: куньцюй, пекинской оперы, хэнаньских банцзы и сычуаньских народных представлений с фонарями. Ведущим инструментом ансамбля здесь является скрипка хуцинь.

Сычуаньская опера отличается самобытным гримом и масками. Грим является важным выразительным элементом постановки. Поэтому актеры кладут несколько слоев грима, в соответствии с характеристикой героя, его психологическим состоянием. Причем специальности гримера там нет, и искусство гримироваться является достижением исполнителя. Он может экспериментировать, обыгрывать свои внешние данные, достигая новых выразительных эффектов. Это довольно редкая черта в традиционной опере.

***Представление с цветными фонарями (опера хуадэн)*** встречается в южных регионах Китая: провинциях Цзянси, Гуанси, Чжэцзян, Хунань, Хубэй, Юньнань, Гуйчжоу, Чунцин, Сычуань и Шэньси. Это особый вид традиционной оперы, который возник из народных танцев с фонарями и песнями<sup>58</sup>.

***Тибетская опера*** уходит корнями в религиозное искусство Тибета VIII века и по-настоящему сформировалось как жанр, отдельный от религии, к XVII веку. Основой представлений является пение, в то время как декламация, танец, актерская игра и акробатические приемы выполняют роль дополнительных элементов.

Один из древних жанров китайской музыкальной драмы провинции

---

<sup>58</sup> Об этом жанровом подвиде см.: Лу Инкунь Краткое обсуждение традиционной китайской музыкальной драмы добродетельных мужей // Китайская национальная опера. 1999. № 5.

Хэбэй – *сысяньси*. Это жанровый подвид северной музыкальной драмы *сяньсодяо* с историческим названием *сяньсоцян*. В сысяньси изначально исполнителями были только мужчины. Поэтому сформировался особый певческий стиль, основанный на чередовании естественной вокализации и фальцета. Музыкальный ансамбль дополнялся инструментом сысяньси, двумя люцинями и двумя саньсянями<sup>59</sup>. В эпоху императора Сяньфэна (1851–1861) из-за утвердившейся практики исполнять в одном представлении и оперу, и старые песни провинции Хэбэй лаодяо-баньцзы основным аккомпанирующим инструментом стал баньху<sup>60</sup>.

Со временем опера *сысяньси* испытала влияние куньцуй, хэбэйского баньцзы, пекинской оперы. Она была распространена в деревнях центральной и южной части Хэбэя, а также в районах Шаньси. Напевы сысяньси отличались и торжественным характером, и игриво-виртуозным; на первом месте всегда была система баньцянти<sup>61</sup>. Напевы классифицировались на два вида: юэдяо<sup>62</sup> и гуаньдяо. Для них характерны разнообразные метры и темпы (баньши).

Перед созданием КНР осталось лишь несколько профессиональных трупп сысяньси. В Новом Китае исполнительский состав стал активно пополняться, в частности, в постановках начали участвовать актрисы. Была осуществлена экранизация оперы сысяньси «Потерянная печать».

***Таньшанский театр теней.*** Основная музыкальная особенность этого театра основана на ритмических моделях, исходящих из музыкальных культур уездов Лаотин, Луаньсянь и округа Таньшан. Этот театр именуется так же, как

---

<sup>59</sup> Саньсян – трехструнный щипковый музыкальный инструмент. Люцинь струнный инструмент, похожий на лист ивы, что отражается в названии – *люцинь* (ива).

<sup>60</sup> Баньху – струнный смычковый инструмент, разновидность хуциня. Корпус изготовленный из усеченной скорлупы кокосового ореха, прикрыт тонкой деревянной декой. Длинная безладовая шейка оканчивается головкой с колками. Общая длина около 700 мм.

<sup>61</sup> Баньцянти представляет собой особый принцип мелодической структуры, характерный для сицуй – общее название всех жанров китайского театра музыкальной драмы.

<sup>62</sup> Юэдяо – первая из семи мелодий-ладов с тоников Шан (商), которая звучит в народной музыке с эпохи Тан.

«Лаотинский театр теней», «Луаньчжоуский театр теней». Он известен в городских округах Таньшан, Чэндэ, Ланфан провинции Хэбэй, а также в различных городах и уездах трех провинций Северо-Восточного Китая (Ляонин, Цзилинь и Хэйлуцзян). Это образец синтетического художественного творчества, в котором сочетаются резьба, гравировка, высокая виртуозность вокализации и лирическое вокальное звуковедение.

До Антияпонской войны (1937–1945), в редкие часы затишья при выполнении сельскохозяйственных работ в селах и деревнях устраивались массовые представления.

Мотивы из этих опер очень любимы были простым народом. Связано это с тем, что мелодика Таньшанского театра теней формировалась на основе фольклорных песен, сказок, многообразия их вариантов, делившихся на женские и мужские. Существовали такие мелодические разновидности, как *пиндяо* (спокойный лад), *хуадяо* (цветочный лад), *янюнь пиндяо* (спокойный лад с мужской рифмой), *хэдундяо* (хэдунский<sup>63</sup> лад), *луаньхэдяо* (лад реки Луаньхэ), *иньцян* (грудные распевы). К этому жанровому разноцветью мелодических рельефов прибавляется разнообразие темпоритмических рисунков (*баньши*) из системы *баньцянти – тайманьбань* (предельно медленный темп), *куаньсяньянь* (три быстрых глаза), *мань эрсин* (средний темп), *цзинь эрсин* (напряженный промежуточный темп), *люшуй* (темпоритм водного потока) и др.

История Театра теней насчитывает несколько столетий. На базе древних жанров сложилось множество направлений этой традиционной музыкальной драмы. Изначально ведущим сопровождающим пение инструментом был *сяо саньсянь* (небольшой саньсянь), постепенно замененный *сыху*<sup>64</sup>.

Традиционная опера *хэбэйский банцзы* сначала именовалась как *чжилейский банцзы*. Ее нынешнее название появилось после переименования провинции Хэбэй (она раньше называлась Чжили). Импульсом к появлению хэбэйской оперы стала постановка оперы *цинцян*, входящей в группу *банцзы*

<sup>63</sup> Хэдун – территория нынешней провинции Шаньси.

<sup>64</sup> Сыху – смычковый 4-струнный инструмент.

– одну из древних форм музыкально-драматического театра. Это произошло в середине правления последней династии Цин. Тогда в городе Пучжоу провинции Хэбэй была поставлена традиционная опера, которая постепенно стала изменяться. Уже в конце правления Цин хэбэйская опера даже на некоторое время привлекла внимание в Пекине, многое переняв там от оперы *пихуан* (она была популярна в Пекине). Потом одновременно стали ставиться оперы *банцзы* и *пихуан*, что привело к их взаимовлиянию. В результате *банцзы* стала совершенствоваться. После того, как хубэйский *банцзы* в Пекине перенял лучшее от оперы *пихуан*, его называли *столичный банцзы* (*цзинбанцзы*).

Победа Синьхайской революции (1911 г.) способствовала появлению выдающихся исполнительниц *банцзы*, с блеском обновивших этот жанр. Изменился и вокальный материал *банцзы*. Во времена популярности хэбэйского *банцзы* он приобрел широкую известность в северо-восточных районах Китая, особенно в Пекине и Тяньцзине. Для мелодического стиля хэбэйского *банцзы* – торжественного, взволнованного, сильного и энергичного были характерны темпоритмы *маньбань* (медленный темп), *эр-лю* (два/шесть), *люшуй* (темпоритм водного потока), *цзяньбань* (акцентированный такт), *кубань* (плачущий такт), *фаньдяо* (обратный лад). Аккомпанирующий ансамбль оперы составлял огромный оркестр, в который входило до ста традиционных инструментов. А вокальный стиль основывался на типовых мелодиях, обозначаемых *цюйнай*.

Во время Японо-китайской (1937–1945 гг.) и Гражданской (1927–1950 гг.) войн хэбэйский *банцзы* был популярен в деревенских районах Хэбэя. Однако в Пекине, Тяньцзине и других крупных городах, где правила партия Гоминьдан, опера пришла в упадок. С образованием КНР (1949 г.) началось восстановление хэбэйского *банцзы*. Реформы коснулись инструментария – смягчилось звучание слишком шумных гонгов, барабанов и *банцзы*, а также обновился мелодический стиль, в котором страстность и величественность соединились с нежностью и утонченностью.

Музыкальная драма *лунцзюй* (*ганьсуйская опера*) относится к молодым оперным жанрам, появившимся уже в КНР. Ее мелодическим источником

стали лундонские даосские напевы, распространенные в *театрах теней* уезда Хуансянь и округа Цинян (восточная часть провинции Ганьсу). Эти спектакли отличались индивидуальным колоритом, очень близким простому народу. Однако до образования КНР представители господствующего класса не поощряли развитие этого жанра.

В Новом Китае стали систематизировать эти напевы. А в 1958 году было поставлено первое представление, и музыкальный театр получил название *лунцзюй*. Наибольшим успехом пользовалась масштабная историческая драма «Пруд Фэнло». Музыка лунцзюй, прежде всего вокальные мелодии, отличалась сочным звучанием и одновременно изяществом, свободным ритмическим дыханием, основанным на принципе *rubato*.

В напевах используется *маньбань* (напев в медленном темпе), *фэйбань* (в *летающем* темпе), *синьбань* (*новый* напев), *гуньбай* (напев с монологами), а также тембры *шаньинь* (*раненый* звук), *хуаинь* (*цветочный* звук) и т. д. Использование приемов *хуан* (*растяжение* звуков в напеве) и *махуан* (вокальный аккомпанемент) стимулировало становление особого стиля *лунцзюй*, давшего название опере. Основными аккомпанирующими инструментами стали сыху, флейта хайди и др.

В 1959 году на базе фольклорного жанра *эржэньчжуан* (танцевально-песенный дуэт, сценки, исполняемые двумя актерами) возникла *цзилиньская опера*. Ее творческой почвой стало фольклорное искусство северо-восточного Китая и местных традиционных опер. Особенно они были распространены в г. Цзилинь. Мелодии цзилиньской оперы разделены на два вида: *людяо* и *хайдяо*, каждый из которых включает блок вокальных и инструментальных мелодических моделей (*цюйпай*). Они очень характерны для жанра эржэньчжуан. К тому же в них как бы закодированы интонации традиционной китайской оперы. На их основе в цзилиньской опере благодаря музыкальным законам системы *баньцянти* сформировались ритмические фигуры *саньцзебань* (в трехдольном метре), *чжэнбань* (в регулярном ритме), *куай чжэнбань* (быстрый регулярный ритм), *цянбань* (*захватывающий* ритм), *синбань* (ритм медленных



темпов), *саньбань* (свободный ритм), *люшуй* (*темп водного потока*) и т. д.

Аккомпанирующий инструментарий составляют баньху и сона. Цзилинская опера основана на пяти жанровых традициях: песне, игре, танце, искусстве художественного слова, особых искусства (*игры* платком, веером и т. д.). Можно отметить выразительные черты и приемы других музыкальных драм. В результате сложился особый стиль цзилинской оперы. После постановки пьес «Бао Чжэн просит прощения», «Янь Цин продает шелковые нитки» можно было говорить о художественных достижениях этого музыкально-театрального жанра.

Данная нами характеристика основных разновидностей китайского музыкального театра ставила перед собой следующие цели: во-первых, показать их жанрово-стилистическое разнообразие, во-вторых, выявить черты общности между ними, особенно куньцзюй. Это позволило подчеркнуть во многом родственные генетические истоки, принципы дальнейшего развития, роль региональных особенностей и т. д. Главное, что в таком контексте куньцзюй представляется как нечто стимулирующее появление многих жанровых музыкально-театральных разновидностей и одновременно как обобщение знаковых принципов в становлении традиционной оперы.

Характеристика структуры куньцзюй и других музыкально-театральных жанров будет не полной, если не обратиться к понятию *актерские амплуа*. Они складывались веками и воплотили направленность китайского мировосприятия к строгой иерархичности.

Традиционная опера – это язык устоявшихся образов, обретших символическое значение. В них учитываются пол героя, его возраст, черты характера, наклонности, социальное положение. В целом амплуа классифицируются на четыре разновидности или типы геров, как их понимают в эстетике китайского театра<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Приводится по: Хуан, Кэ-бао. Исполнительские амплуа: значения и функции // Большая китайская энциклопедия. Том 14: Музыкальная драма, сказительское искусство. Пекин, Шанхай, 1983.

Основное деление ролей основано на двух категориях: *шэн* (мужской персонаж), *дань* (женский). Есть также деление на подвиды основных амплуа: *цзин* (мужской персонаж с редкими чертами – физическими и умственными), *чоу* (комическое амплуа, характерный герой/героиня), а также *мо* (амплуа глупого, выжившего из ума старика или старухи). В силу того, что в современном театре амплуа *мо* часто сливается с *шэн*, то обычно происходит деление на четыре основных типа – *шэн*, *дань*, *цзин* и *чоу*.

В свою очередь все амплуа имеют образные подвиды. Так, например, *дань* обозначает многообразие женских ролей, *шэн* и *цзин* – мужских. Амплуа *чоу* объединяет комические женские роли и пожилых дам, но в основном амплуа характерно для мужских персонажей<sup>66</sup>.

С амплуа связан определенный грим – важнейший компонент в китайской традиционной опере. Грим может заменяться маской. Для каждого героя, перемены его состояния характерны соответствующие виды грима или масок<sup>67</sup>. Так, для *шэн* и *дань* нужен грим *цзюньбань*, *сумянь* или *цземянь*. То есть, грима требуется совсем не много, и лицо должно быть почти чистое. Другая ситуация складывается для подготовки героев *цзин* и *чоу*. Здесь необходим густой слой грима, при помощи которого лицо начинает как бы разрисовываться. Причем рисунок довольно сложный, поэтому оба амплуа называют *хуалянь* (*раскрашенное лицо*). Маски обычно нужны для воплощения *цзин*. У *чоу* ставится белое пятно на переносицу, отсюда дополнительное название амплуа *сяохуалянь* (*маленькое раскрашенное лицо*).

Если более детально систематизировать амплуа, то складывается следующая иерархическая классификация:

**ШЭН** включает роли

- императоров, а также образованных и воспитанных людей среднего и пожилого возраста – *лаошэн*;
- молодых и талантливых мужчин – *сяошэн*;

---

<sup>66</sup>Там же.

<sup>67</sup>Приводится по: Чжао Мэн-линь. Образцы гримов в пекинской опере. Пекин, 1992.

- храбрых полководцев или героических повстанцев – *ушэн*;
- стариков и пожилых людей с красным лицом (гримом) – *хунишэн*;
- подростков или детей – *вавашэн*.

Кроме хуншэна и вавашэна обычно лицо шэна остается почти чистым.

Амплуа **дань** включают персонажей различных по возрасту, характеру, общественному положению. **Дань** классифицируется следующим образом:

- серьезная, благовоспитанная и элегантная женщина – *цинъи (чжэندانь)*;
- наивная и бойкая молодая девушка или грубая и сварливая молодая замужняя женщина – *хуадань*;
- боевая женщина, в совершенстве владеющая военным искусством (своего рода амазонка) – *удань*;
- женщина преклонного возраста – *лаодань*;
- комический, остроумный, юмористический характерный персонажи – *цайдань*;
- всесторонне талантливые актрисы, объединяющие *цинъи, хуадань, удань, даомадань* (женщина-всадница) – *хуашань*.

Амплуа **цзин** часто именуют **хуалянь** или **хуамянь**. Исполнители мужчины. **Цзин** классифицируется на:

- занимающий высокое положение, преданный императору министр и искусный полководец – *тунчуй, хуалянь (чжэнцизин)*;
- повстанец, народный герой или всемогущий коварный министр и т. д. – *цзяцзы хуалянь (фуцзин)*;
- храбрый полководец или мифический демон и т. д. – *уцзин*;
- коварный, злой, отрицательный типаж – *эрхуалянь*.

Амплуа **чоу** еще именуют **сяохуалянь** или **саньхуалянь** (третье раскрашенное лицо). Чоу классифицируется на:

- смысленый и остроумный или лицемерный и хитрый персонаж – *вэньчоу*;

- сообразительный и опытный герой или благородный человек с прекрасным чувством юмора – *учоу*.

В процессе длительного развития традиционной оперы в амплуа выявились и закрепились специфические черты каждого персонажа, которые стали как бы его знаком. Они позволяли и актерам при подготовке роли, и опытным зрителям буквально считывать образ.

Приведенные классификации амплуа характерны прежде всего для куньцзюй. Они сложились в процессе многовекового развития жанра. Для других жанров традиционного музыкально-театрального китайского искусства характерен иной классификационный подход.

### *1.3. Период расцвета, причины упадка и возрождения куньцзюй<sup>68</sup>*

Как отмечалось ранее, куньшаньская опера выкристаллизовалась в самостоятельный жанр в конце династии Юань – начале эпохи Мин. В период правления императора Чжу Ицзюня (1572–1620) из династии Мин жанр традиционной китайской музыкальной драмы *куньцзюй* стал стремительно развиваться и вскоре вступил в период расцвета. Распространение куньцзюй по всему Китаю оказало влияние на многие региональные жанры оперы. Получили широкое распространение семейные и профессиональные театральные труппы, специализировавшиеся на постановках куньцзюй. В конце правления династии Мин в двух столицах – Нанкине и Пекине, а также в Цзяннани (правобережье реки Янцзы) они добились такого процветания жанра, что просмотр оперы

---

<sup>68</sup> В этом параграфе использованы материалы статей соискателя. См.: Ли Цзяхуэй. Опера куньцзюй: период упадка и его причины (1796–1850) // Музыкальная культура глазами молодых ученых. СПб., 2020. Вып. 15; Ли Цзяхуэй. Опера куньцзюй в период расцвета // Музыкальное образование в современном мире: Диалог времен. СПб., 2020. Т. 2; Ли Цзяхуэй. Возрождение оперы куньцзюй в современных условиях // Bulletin of the international centre of art and education. Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2022. №1.

куньцзюй стал общественной традицией. Также дальнейшего развития достигло создание пьес в жанре *чуаньци*<sup>69</sup> («повествование об удивительном»), ставших литературной основой куньцзюй. До того времени лишь немногие драматурги создавали пьесы в этом жанре. Как правило, в куньцзюй использовались иные сюжеты или переосмысливались пьесы южной драмы.

Большим успехом пользовалось музыкальное оформление куньцзюй. Сложилось направление под названием *куньшаньские мелодии*. «Куньшаньские мелодии» – один из видов китайской театральной музыки, возникший при династии Мин в Куньшане (провинция Цзянсу).

После успеха «Записок о сплетенных нитях» и в связи с популярностью «куньшаньских мелодий» увеличилось число семейных и профессиональных трупп, ставивших куньцзюй, драматурги все больше стали создавать произведений в жанре «удивительных историй». Так постепенно сформировались новые литературные школы и стили. Согласно трактату Люй Тяньчэна «Мелодии», в то время более восьмидесяти человек занимались написанием пьес в жанре *чуаньци* для куньцзюй, и в целом их число превысило двести<sup>70</sup>. Поскольку в создании пьес этого жанра участвовали наиболее образованные и талантливые представители Китая, то «истории об удивительном» достигли небывалого расцвета. В это время творили великий мастер куньцзюй *Шэнь Цзин* (1553–1610) и выдающийся драматург и поэт *Тан Сяньцзю* (1550–1615)<sup>71</sup>, которые усовершенствовали каноны куньцзюй, внося исторический вклад в развитие этого жанра.

Тан Сяньцзю родился в городе Линьчуань, провинции Цзянси. Он написал множество сборников стихотворений, например, «Трава в тени пурпурного источника» (*Хун цюань и цао*), «Спросить у терновника» (*Вэнь цзи ю цао*), «Яшмовый зал» (*Юй жо тан цзи*) и др. Тан Цзянцзю также явился автором большого количества классических произведений для куньцзюй, например,

<sup>69</sup> Лю Чжичжун, Ху Цзи. История развития куньцзюй. Пекин, 1989.

<sup>70</sup> Ли Сяо. Краткая история столичной оперы куньцзюй. Пекин, 2010. С. 53.

<sup>71</sup> Ван Шэньпэн. Традиционная китайская драма Цзяннани периода правления династий Мин и Цин: история бытования.

«Пионовая беседка или возвращение души» (*Хуань хунь цзи мудань тин*), «Правитель Нанькэ» (*Нанькэ цзи*), «Сон в Ханьдане» (*Ханьдань цзи*) и др. Тан Сяньцзу по праву считается величайшим драматургом эпохи<sup>72</sup>.

«Пионовая беседка» – наиболее репрезентативное произведение Тан Сяньцзу, оказавшее значительное влияние на последующие поколения. Пьеса рассказывает об истории любви ученого Лю Мэнмэя и девушки Ду Линян. Драма молодых героев пошатнула социальные ценности эпохи, продемонстрировав значимость чистой любви, искренние и прекрасные чувства.

Помимо творчества Тан Сяньцзу можно упомянуть такие замечательные произведения, как «Записки о рыцаре» (*Ися цзи*) Шэнь Хуана, «Записки о львином рыке» (*Шихоу цзи*) Ван Тинна, «Записки о красной груше» (*Хунли цзи*) Сюй Фуцзо, «Зеленый пион» (*Люй мудань*) У Бина, «Ласточка» (*Яньцзы би*) Жуань Дачэна и «Записки о красавице» (*Цяохун цзи*) Мэн Чэншуня. Это время охарактеризовалось также значительным развитием теоретических исследований о куньцзюй: о творческих методах, о создании пьес, нормах стихосложения, музыкально-исполнительском искусстве. В результате появились комплексные труды, наиболее известными из которых были «Нормы музыкальной драмы» Ван Цзяньдэ и «Мелодии» Люй Тяньчэна. Эти классические сочинения оказали глубокое влияние на куньцзюй.

Широкое распространение куньцзюй убедительно иллюстрируется приведенной ниже схемой.

---

<sup>72</sup> Чжоу Ян и др. Китайская литература // Большая китайская энциклопедия. Пекин, 1986. Т. II.

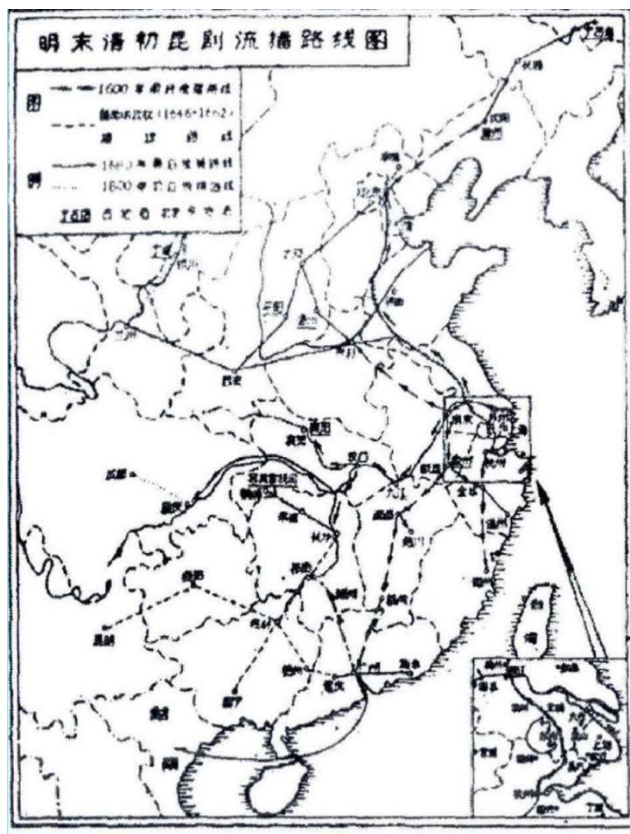


Схема распространения куницей в период расцвета жанра<sup>73</sup>.

Распространение куницей неразрывно связано с экономическим развитием Китая. Во времена династий Мин и Цин чиновники и влиятельные члены общества обустроивали в своих домах пространства для развлечений. Как правило, в семьях служилых людей были открыты труппы, проводившие различные занятия. В книге минского литератора Чжан Дая «Сборник заметок бицзи из восьми цзюаней» говорится, что содержание семейных трупп становилось особым знаком принадлежности к высшему чиновничеству<sup>74</sup>. Хотя целью таких трупп не было зарабатывание денег, тем не менее они отличались высоким уровнем организации и прекрасной исполнительской подготовкой, благодаря чему эти труппы стали одним из каналов распространения куницей.

Когда император Цяньлун отправлялся на юг страны в Янчжоу, то семейные труппы, обученные в провинциях Цзянсу и Чжэцзян, выполняли четыре функции.

<sup>73</sup> Лю Чжичжун, Ху Ци. Указ. изд.

<sup>74</sup> Юй Цзин. Анализ распространения куницей в период правления династий Мин и Цин. Художественная оценка // Педагогический университет Цзянсу. 2017. С. 149. Код статьи: 008-3359.

*Во-первых*, они должны были давать представления во время путешествий императора: песни и танцы являлись методом выражения спокойствия в государстве. Театральные представления служили для создания атмосферы праздника и веселья. Исполнение мелодий и игра на музыкальных инструментах воплощали картину радости и согласия, приносили наслаждение и удовольствие императору и сопровождавшим его сановникам. Чтобы угодить владыке, предприниматели вкладывали средства для постановки разнообразных спектаклей. Император мог смотреть представления на обоих берегах низовья реки Хуанхэ (центральная часть провинции Цзянсу), а также основывал стационарные театральные площадки: в походных резиденциях были предусмотрены специальные театральные подмости для отдыха и увеселения. Театральная сцена была построена также в городе Янчжоу<sup>75</sup>, позволявшая государю наслаждаться представлениями во время прогулок.

*Во-вторых*, семейные труппы ставили особые театральные спектакли: в определенные национальные праздники они давали специфические молитвенные или праздничные представления. Спектакли, исполнявшиеся перед храмами, служили для снискания милости богов. Представления посвящались «Будде, небожителям, великому благоденствию и процветанию»<sup>76</sup>.

*В-третьих*, эти труппы служили налаживанию социальных отношений для глав семьи, а также для их развлечения. Места проведения такого рода выступлений в основном ограничивались частными территориями домов, а зрителями являлись высокопоставленные лица и образованные мужи. Дабы соответствовать эстетическим требованиям аудитории, выбирались наиболее изысканные заглавия пьес, посвященных жизненным историям, которые воссоздавались на сцене красочно и детально.

*В-четвертых*, семейные представления выходили на общественный уровень. Чиновники и должностные лица нередко были вынуждены переезжать в другие регионы Китая по долгу службы, а вслед за ними следовали и

---

<sup>75</sup> Ли Доу. Записки о поездке в Янчжоу в разукрашенной джонке. Янчжоу, 2017.

<sup>76</sup> Там же.



семейные труппы<sup>77</sup>. По разным причинам труппы распались, а артисты начинали играть на сценах других театров, предлагая свои услуги в рамках рыночного спроса широкой публике.

Все указанные факторы способствовали распространению куньюй в разных регионах Китая. Процесс развивался в первую очередь благодаря эстетическим потребностям императорской семьи. Это стимулировало выявление ярких творческих сил.

Здесь прежде всего следует отметить развитие драматургии в жанре «удивительных историй». Он оказался очень востребован в ту эпоху, формулируя высокие нравственные законы и эстетическую красоту и одновременно обладая высоким развлекательным потенциалом.

Не последнюю роль для воплощения творческих идей играли влиятельные коммерсанты. Во времена династий Мин и Цин в Китае было много промышленных и торговых городов, а также портов и торговых пунктов, что создало благоприятные экономические условия для концентрации, обмена и процветания местных театральных школ. Труппы должны были давать спектакли во время приема гостей и общения, и именно этим требованиям должны были соответствовать артисты. Все это обеспечило прочные основы для развития региональных опер в различных частях Северного и Южного Китая<sup>78</sup>.

***Упадок оперы куньюй.*** Период расцвета и господства в театральном мире жанра традиционной китайской оперы куньюй длился около двухсот тридцати лет: от времени правления императоров Лунцин и Ваньли Минской эпохи до начала правления Цзяцин эпохи Цин (1567–1820). То было время наибольшей славы и значительных достижений искусства куньюй, проявившихся, в целом, в следующем:

---

<sup>77</sup> Люй Цзин. Указ. изд.

<sup>78</sup> Гу Линсэнь. Тенденции урбанизации Сучжоу в периоды Мин и Цин и глубинное проявление сознания городского населения в «историях об удивительном» в куньюй // Сто художников. 2017. № 1 (154).

- оформлении создателями *творческого процесса* с максимальной результативностью, благодаря которому был совершен мощный скачок в художественном плане;

- кристаллизации *эстетического спектра*, способствовавшего достижению содержательной всеохватности куньцзюй и взаимодействию внутри жанра различных форм;

- *исполнительском совершенствовании*;

- накоплении *теоретических знаний*, стимулировавших постоянные искусствоведческие обобщения в эволюции куньцзюй<sup>79</sup>.

Именно в этот период появились лучшие в истории театра и литературы произведения – такие, как «Пионовая беседка», «Дворец вечной жизни», «Веер с персиковыми цветами». Не столь выдающимися, но тоже значимыми для развития жанра стали «История о благородном рыцаре», «Яшмовая заколка», «Воскурение фимиама», «Пригоршня снега».

Каковы же причины, приведшие к упадку жанра куньцзюй?

**Социальный контекст.** В периоды правления императоров Юнчжэн и Цяньлун Цинской эпохи (1723–1735, 1735–1796) художественные предпочтения правителя оказывали решающее влияние на изменения в театральном искусстве. Правящая верхушка того времени выступала за то, чтобы чиновники вводили ограничения в отношении актерских трупп. Это привело к постепенному сокращению домашних куньшаньских трупп и упадку творчества<sup>80</sup>. Значительную роль этих домашних трупп, внесших неоценимый вклад в развитие жанра, соискатель отмечал ранее<sup>81</sup>.

Несмотря на то, что и в рассматриваемый период были драматурги – авторы признанных сегодня классическими пьес (например, Хун Шэн, создав-

<sup>79</sup> Ху Цзи, Лю Чжичжун История развития оперы куньцзюй. Указ. изд.

<sup>80</sup> Куньшань – город в провинции Цзянсу, где в период правления династии Мин возник вид китайской театральной музыки.

<sup>81</sup> См.: Ли Цзяхуэй. Опера куньцзюй в период расцвета. Указ. изд.

ший «Дворец вечной жизни», Кун Шанжэнь, написавший «Веер с персиковыми цветами»), все же вернуть былую славу и стимулировать творчество в жанре куньцзюй оказалось невозможным.

С этого момента куньцзюй переходит от расцвета к упадку. Ограничение чиновниками содержания домашних трупп в определенной степени ослабило развитие жанра, также драматургам не хватало финансовой поддержки для написания пьес. Это привело к тому, что актеры покинули домашние труппы в провинции Цзянсу – на родине куньшаньской оперы. Однако отмеченное событие способствовало формированию профессиональных общественных театральных коллективов, благодаря чему еще большие народные круги узнали и полюбили куньцзюй.

*Субъективные причины перехода от расцвета к упадку.* В этих исторических условиях произошли изменения в обществе, социальной среде и психологии людей, вслед за которыми сложилась необходимость радикальных преобразований китайской национальной музыкальной драмы. Процветающая империя Цин начала приходить в упадок. Опера куньцзюй перестала быть единственным увлечением правителей: в императорских садах больше не возводили театральные подмости и не нанимали артистов специально для представлений куньцзюй. В это время куньцзюй перестала успевать за развитием социальной среды, отдалившись от эстетических воззрений общественных масс. Произведения драматургов в значительной степени утратили сценический характер, дистанцировались от жизни, а также психологических и нравственных потребностей народа.

В период расцвета сценические представления и арии были важными компонентами, образывавшими оперу куньцзюй. Однако в то время образованные люди полагали, что написание самих пьес важнее, чем их сценические представления. Таким образом произведения куньцзюй превратились в выражение личных чувств драматургов, в них воплощалось недовольство и беспокойство о своей судьбе. Сценический характер куньцзюй не только не развился,

но даже привел к ослаблению театральных представлений, которые впоследствии превратились в перевод сюжета на сцену. Без признания общественной условия существования театральных трупп куньцзюй ухудшились, актеры стали оставлять свои коллективы и даже переходить в другие, например, в труппы пекинской оперы. Так постепенно куньцзюй пришла в упадок и стала сходить с исторической арены, а ее место заняли другие жанры музыкальной драмы. Окончательное исчезновение куньцзюй с «большой сцены» произошло в 1850 году. Но жизнь куньшаньской оперы не прекратилась.

**Соперничество пестрой (хуабу) и изящной (ябу) опер.** Начиная с периодов правления императоров Цяньлун и Цзяцин Цинской эпохи (1737–1795) в истории китайской оперы произошло довольно значительное событие – конфликт и соперничество между музыкальными стилями *пестрой* оперы (хуабу) и *изящной* оперы (ябу).

Все музыкальные жанры *пестрой* оперы бросили серьезный вызов прежнему доминирующему положению *изящной* оперы, к которой изначально принадлежала куньцзюй. В итоге *пестрая* опера одержала победу и началась новая эпоха повсеместного расцвета местных разновидностей китайской оперы, а жанр куньцзюй, представлявший *изящную* оперу с периода Гуаньцзюй (ок. 1850 г.) начал приходить в упадок и исчезать из театрального мира.

*Пестрая* опера (хуабу) охватывала пекинские мелодии (*цзинцзян*), цинские мелодии (*цинцзян*), иянские мелодии (*иянцзин*), мелодии лоло (*лолоцзян*), мелодии банцзы (*банцзыцзян*), напевы эрхуан (*эрхуандяо*). В совокупности все они назывались *луаньтань*<sup>82</sup>, то есть пестрые, простонародные жанры театральной музыки, что далее переросло в пекинскую оперу.

*Изящная* же опера (ябу) включала именно куньшаньские мелодии, то есть изначально представляла собой оперу куньцзюй.

Деление на *изящную* и *пеструю* оперы происходило согласно старой традиции, когда феодальные правители дифференцировали танцы и музыку на

---

<sup>82</sup> Ли Доу. Записи о янчжоуских расписных джонках. Пекин, 1960. Том 5.

изысканные и простонародные, со склонностью к возвышению первой и притеснению второй. Термин *изящная* использовался в значении *чистая*, то есть сохранялось почитание куньцзюй как изысканного оперного жанра, а под определением *пестрая* подразумевалась *смешанная*, то есть пестрое соединение мелодий и напевов, которые в основном представляли собой деревенские песни. Таким образом, все жанры *пестрой* оперы, также именуемые «луаньтань», долгое время не признавались высшими слоями общества и чиновничеством и не причислялись к высокому искусству. Деление жанров китайской оперы носило ярко выраженный оценочный характер и было конкретным воплощением древней феодальной концепции с конфронтацией «изысканности – простонародности» в понимании китайской оперы. В связи с этим период борьбы всех жанров *пестрой* оперы и жанра куньцзюй за место в театральном мире назывался «столкновением пестрой и изящной опер».

После периода «столкновения пестрой и изящной опер» жанр куньцзюй окончательно пришел в упадок. Тем не менее, благодаря концентрации в Пекине и других крупных городах разных местных опер и расширению культурных связей, все жанры оказывали влияние друг на друга, и, наряду с соперничеством «пестрой» и «изящной» опер, происходило взаимное освоение опыта различных направлений. Соперничество оперы куньцзюй и ияньских мелодий в конце эпохи Мин и начале эпохи Цин, а также приезд в столицу четырех аньхойских трупп в конце периода Цяньлун привели к рождению современной пекинской оперы.

Все это – объективные и субъективные причины перехода куньцзюй от расцвета к упадку, в то время как другие жанры музыкальной драмы следовали требованиям социальной среды, проводя соответствующие реформы. Куньцзюй была постепенно вытеснена иными жанрами. В итоге сторонники куньцзюй предприняли попытку использовать ее блестящую историю и богатое культурное содержание, а также заручиться поддержкой правительственных кругов, но еще в большей степени отделилась от общества. Все это привело к тому, что куньцзюй перестала соответствовать эпохе, а ее формы выражения

оказались устаревшими и отжившими. Так зрители охладели к куньцзой, и она пришла к своему закату.

**Возрождение куньцзой**<sup>83</sup>. В начале XX века Китай вступил в период стремительного развития. В результате демократической революции была свергнута феодальная империя, просуществовавшая более двух тысяч лет. До сих пор продолжаются споры относительно сложной социальной обстановки того времени, в том числе остро вставал вопрос о судьбе куньцзой. Отдельные группировки, пытавшиеся совладать с нестабильной политической ситуацией, погрузились в вооруженные конфликты и борьбу за власть, оказавшись далекими от культуры и искусства куньцзой. Театровед Яо Хуажэнь полагает, что стабильная политическая ситуация могла оказать поддержку возрождению куньцзой – это было позже доказано на практике. Но тогда, в условиях политической ситуации той эпохи, этот классический жанр, выражавший, в том числе, чувства простых людей, не имел никакой ценности.

Напомним, что куньцзой широко распространилась по всей территории Китая. Под влиянием местных диалектов и региональных музыкальных традиций постепенно сформировалось множество жанровых ответвлений, например, *бэйкунь* – северная драма и *сянкунь* – южная драма. Драма была повсеместно популярна в деревнях и селах Китая. В сельской местности сложились театральные труппы: коллективы артистов куньцзой существовали в таких частях Южного Китая, как округ Цзиньхуа, города Вэньчжоу и Нинбо в провинции Чжэцзян, городской округ Чэньчжоу, города Гуйян и Цзяхэ в провинции Хунань.

**Образование бэйкунь.** Куньцзой пришла в упадок в Пекине. Часть трупп из провинций Хэбэй и Цзянси (исполнявших ияньские мелодии) объединилась,

---

<sup>83</sup> Здесь используется материалы статей Ли Цзяхуэй *Возрождение оперы куньцзой в современных условиях*. Указ. изд.; Ли Цзяхуэй. *Музыкальная драма куньцзой: история и современность* // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. СПб, 2017. Вып. 12.

и постепенно сформировались стилевые черты северной куньцзюй. Декламация и пение в северной драме куньцзюй, как правило, осуществлялись на северных диалектах. Поскольку драма куньцзюй нередко ставилась в деревнях вместе с иянскими мелодиями, сформировался ее «смешанный» и дерзкий характер.

**Образование сянкунь.** Сянкунь – сокращенное название куньцзюй в провинции Хунань. Куньцзюй была популярна на юге Хунани: в городах Гуйян, Цзяхэ, Синьтянь, уездах Нинъюань, Ланьшань, Линьбу, Ичжан, Чэньсянь, Юнсин, Чаннин и др. Гуйян оставался центром ее развития и постановки спектаклей, вследствие чего сформировалась «гуйянская куньцзюй». Еще в период правления императора Ваньли (1572–1620) династии Мин одно из основных ответвлений традиционной китайской музыкальной драмы – куньшаньские мелодии – проникло в Хунань, оказав значительное влияние на развитие традиционной оперы в провинции. И сегодня в хунаньской драме, цяннской опере, и других региональных жанрах музыкальной драмы сохраняется немало элементов куньшаньских мелодий.

Таким образом, в первой половине XX века активно развивались два направления куньцзюй: на севере и на юге Китая. Чтобы понять те процессы, которые происходили в течение всего XX столетия, необходимо обратиться к деятельности этих двух региональных разновидностей.

### *1. Развитие куньцзюй на севере Китая*

Пекинская опера добилась расцвета примерно в 1920 году. Исполнители пекинской оперы, обладавшие навыками выступлений в куньцзюй, преклонялись перед этим жанром музыкальной драмы, поощряя активность в его изучении. С апреля 1915 по сентябрь 1916 года мастер пекинской оперы Мэй Ланьфан (1894–1961) сыграл на сцене Пекина несколько отрывков из пьес куньцзюй: «Тоска по мирской суете», «Переполюх в классной комнате» и

«Счастливым днем», вызвав сильный общественный резонанс<sup>84</sup>. Успех исполнения куньцзюй Мэй Ланьфаном превзошел все ожидания. Актер активно способствовал продвижению куньцзюй, и под его влиянием театральные труппы получили возможность провести выступления. Кроме того, была подготовлена группа исполнителей северной школы куньцзюй – бэйкунь, среди которых довольно известным был Хань Шичан (1897–1977). Все это сыграло большую роль в развитии и продолжении традиций бэйкунь, а также привело к постепенному формированию уникальных стилей северных ответвлений куньцзюй.

## 2. Развитие куньцзюй на юге Китая

Приблизительно в то же время – в 1920 годы – патриотично настроенный предприниматель Му Оучу (1876–1943) основал вблизи города Сучжоу «Школу куньцзюй». Учреждение этого учебного заведения стало эпохальным событием в истории куньцзюй. В школе было подготовлено более пятидесяти деятелей искусства, сохранявших традиции куньцзюй, что способствовало последующему возрождению жанра. Наследие и развитие оперы куньцзюй было неразрывно связано с воспитанием талантливой молодежи в этой области.

«Школа куньцзюй» была открыта в сентябре 1921 года в саду Умуюань деревни Таохуау близ города Сучжоу провинции Цзянсу. Ее учредителями были Бэй Цзиньмэй, Сюй Цзинцин, Чжан Цыдун, а главным инвестором выступил уже упоминавшийся нами Му Оучу. Директором школы стал Сунь Юньюй. Для преподавания были приглашены Шэнь Юэцюань (мастер амплуа малый шэн), Шэнь Биньцюань (исполнитель ролей цзин, фу, чоу), У Ишэн (актер амплуа вай, мо, лаодань), Сюй Цайцзинь (амплуа дань), Ю Цайюнь (амплуа дань), которые получили известность в труппе «Цюаньфубань»<sup>85</sup>, исполнявшей куньцзюй в Сучжоу и Шанхае в конце династии Цин.

Шэнь Юэцюаня называли «Большим господином», он в основном преподавал актерское мастерство второстепенных персонажей (малый шэн), а также вел другие дисциплины. В школе было проведено два набора учащихся

<sup>84</sup> Кэ Фань. Тень орхидеи: современное наследие и развитие куньцзюй в Китае. Пекин, 2014.

<sup>85</sup> У Синьлэй. Большой словарь китайской драмы куньцзюй. Нанкин, 2002. С. 238–239.



в возрасте от 9 до 14 лет. Они по большей части происходили из бедных семей, нередко являлись родственниками артистов. В соответствии с правилами, все дети сначала проходили полугодовую стажировку, после которой шел официальный отбор. Ученики заканчивали школу через пять лет: три года они обучались теории и практике и два года выступили на сцене. В школе преподавались не только специальные дисциплины, связанные с куньюй, но также и общеобразовательные предметы, например, английский язык, арифметика, литература, кроме того, для обучения был приглашен мастер боевых искусств<sup>86</sup>.

В 1927 году группа закончила «Школу» и приступила к выступлениям в театрах Шанхая в рамках коллективов под названием «Новые юэфу» и «Сяньнишэ». В труппе временами были внутренние разногласия и экономические трудности, но актеры по-прежнему продолжали выступления.

В 1941 году война против Японии (1937–1945) вступила в новую фазу и постепенно достигла Шанхая. Боевые действия нарушили спокойную жизнь, и труппы куньюй были распущены – каждый актер пошел по собственному пути. Некоторые сменили профессию, другие начали преподавать актерское мастерство. Эти деятели стали ценными педагогическими кадрами в истории китайского театрального образования, способствовав сохранению жанра куньюй до сегодняшнего дня.

Основание Китайской Народной Республики в 1949 году подарило новые возможности куньюй. О том, что куньюй находилась на краю полного исчезновения свидетельствует и исследователь жанра Лянь Бо<sup>87</sup>.

Так продолжалось вплоть до 1955 года, когда в провинции Чжэцзян была поставлена обновленная историческая драма в жанре куньюй «Пятнадцать связок монет», которая вызвала интерес к этому старинному театральному жанру. Успех драмы «Пятнадцать связок монет» способствовал возрождению куньшаньской оперы, по всей стране на правительственном уровне одна за

---

<sup>86</sup> Ху Бинь. Современное образование в области куньюй в Цзяннани. Пекин, 2018. С. 54–55.

<sup>87</sup> Лянь Бо. К вопросу о куньюй // Китайская музыка. 1993. № 1.

другой создавались профессиональные труппы куньцзюй. Также повсеместно началось бурное и стремительное развитие любительских коллективов. О возрождении куньцзюй говорят и те факты, что начиная с 1980-х годов, одна за другой публиковались монографии, посвященные исследованиям куньцзюй, которые обладали довольно высокой научной ценностью. Все эти обстоятельства стали свидетельствами того, что утонченная и изысканная опера куньцзюй после длительного упадка вновь обрела жизнь и почву для роста.

Утверждению куньцзюй в современных условиях может также способствовать увеличение площадок для выступлений. Сегодня появились новые театры (всего их семь), среди которых следует назвать: «Театр северной куньцзюй», «Театр куньцзюй Сучжоу (Цзянсу)», «Шанхайская труппа куньцзюй», «Художественный театр Цзинкунь провинции Чжэцзян», «Труппа куньцзюй провинции Хунань», «Школа куньцзюй уезда Юнцзя», «Театр куньцзюй Сучжоу (Цзянсу)», сформировавшийся на родине куньцзюй, предложил новый путь развития театрального жанра.

Нельзя не отметить роль отдельных творческих личностей, подлинных подвижников куньшанской оперы и его просветителей. К ним относится тайваньский писатель Бай Сяньюн (1937 г. р.). Без его участия не появилась бы обновленная редакция «Пионовой беседки», которая способствовало тому, чтобы с древним искусством познакомились молодые люди и увлеклись эстетическими идеями традиционной театральной культуры. Благодаря содействию Бай Сяньюна историю куньцзюй, ее эстетику и драматургию стали изучать в университетах. Бай Сяньюн помог современным зрителям познать красоту куньшаньской оперы.

Сегодня с куньцзюй знакомятся не только в вузах, но и в средних общеобразовательных школах. Нами установлено, что с 19 июня по 3 июля 2020 года артисты труппы куньцзюй из провинции Хунань приняли участие в проекте «Музыкальная драма в учебных заведениях» и дали девять выступлений. Они показали учащимся наиболее значимые отрывки из пьес чжэцзиси, рас-

сказывали об образах в постановках куньцзюй, раскрывая их содержание. Артисты знакомили ребят с гримом, костюмами и другой сценической атрибутикой.

Так школьники смогли узнать о различных аспектах куньцзюй, что стало началом воспитания будущих зрителей – публики для куньцзюй.

Кроме того, сегодня происходит активное развитие туристического предпринимательства, где также происходит раскрытие культурной ценности куньцзюй. Северное ответвление бэйкунь, южное ответвление нанькунь и опера г. Сучжоу сукунь находятся во взаимодействии и взаимоподдержке, благодаря которым им удалось прочно закрепиться на таких площадках Пекина, как резиденция князя Гуна Гунванфу, «Театр Чжэньцзюй» и «Сад Роскошных зрелищ Дагуаньюань». В октябре 2001 года Театр куньцзюй провинции Цзянсу установил отношения с городом Чжоучжуан в уезде Куньшань и получил возможность показывать по три спектакля ежедневно в историческом месте – на древних театральных подмостках.

Так за год было дано более тысячи представлений, которые привлекли значительное внимание туристов – всего их посетило около двухсот пятидесяти тысяч зрителей. В этом месте природный и рукотворный пейзажи слились воедино. Был расширен проект постановок куньцзюй, в то же время принесена большая польза туризму<sup>88</sup>.

Вслед за постепенным возрождением искусства куньцзюй, древний жанр в свою очередь начал активно стимулировать различные сферы культуры, становясь, своего рода, творческим импульсом. По нашему мнению, это является зарождением новой культуры. Такие производные продукты культуры включают в себя творчество, основанное на новых методах мышления и креативных приемах. Они позволяют сформировать новые направления в развитии куньцзюй, а также передать потомкам ее лучшие традиции.

---

<sup>88</sup> Китайское искусство куньцзюй / Редакционная группа. Шэньян, 2007.

По нашим наблюдениям, в настоящее время отдельные ученые уже провели комплексные исследования производных жанровых продуктов куньцзюй. Например, в работе Лю Кэсиня «Исследование производных продуктов культуры куньцзюй» отмечается: «Сюжеты куньцзюй становятся первоисточником дизайна, визуальные элементы культуры куньцзюй позволяют проанализировать костюмы, грим персонажей оперы, а также реквизит. Кроме того, в их разработке используются современные дизайнерские методы»<sup>89</sup>.

Любой жанр или художественное направление могут оставаться жизнеспособными лишь в том случае, если они непрерывно развиваются, следуя за требованиями времени, и куньцзюй не является исключением. Этому содействуют широкая популяризация куньцзюй, чему способствуют более активные культурные контакты между странами. Поэтому куньцзюй нередко представляется за рубежом: в Японии, Америке, Австрии, России, Италии и т. д. – этот жанр завоевал любовь иностранных зрителей.

#### *1.4. Творческая взаимосвязь куньцзюй с другими жанровыми разновидностями традиционного музыкального театра в исторической ретроспективе*

В заключении первой главы проследим процесс формирования стиля куньшаньской оперы на основе отбора и преобразования других музыкальных стилей.

Итак, куньцзюй изначально называлась «куньшаньцзян» или «куньшаньские мелодии». Обусловлено это тем, что в эпоху династий Сун (960–1279) и Юань (1280–1367) жанр наньси (южная драма) проник в район уезда Куньшань и смешался с местными диалектами и народными мотивами, сформировав спе-

---

<sup>89</sup> Лю Кэсинь. Исследование производных продуктов культуры куньцзюй. Сучжоу, 2018. С. 10.

цифический региональный напев. В конце правления династии Юань (середина XIV века) усилиями местного музыканта Гу Цзяня напев получил дальнейшее развитие и эволюционировал в великую оперную мелодию династии Мин (1368–1644) – *куньшаньцян*<sup>90</sup>.

В ее преобразование внес свою лепту знаменитый музыкант Вэй Лянфу (1489–1566), создав, по существу, новую систему *куньшаньцян*. Эти преобразования коснулись и вокальной партии, и аккомпанемента. Используя начальный напев куньцян, он синтезировал северные и южные мелодии. А взяв элементы народных песен Цзяннани (правобережья реки Янцзы) путем синтеза создал новый стиль. Он обратил внимание на гармоничное сочетание интонационных рисунков и поэтической строфы, вокализировал ее слоги, создав спокойный ритмический рисунок в медленном темпе. Именно благодаря музыке этот жанр распространился под названием «куньцюй».

Будучи мастером вокала, Вэй Лянфу почти не владел искусством инструментального исполнительства. Поэтому в аккомпанементе ему помогал Чжан Етан – выходец из провинции Хэбэй. В северные мелодии он внес партию сопровождения на саньсянь, сочетая его с такими разнообразными инструментами как сяо, ди, пайбань, пипа, гонги, барабаны и т. д. Напев обрел плавность, утонченность и стал обозначаться *шуймоцян*.

Куньшаньский драматург Лян Чэньюй (1521–1594), используя обновленные куньшаньские мелодии, создал первую пьесу «Девушка, моющая шелк», что способствовало популярности куньцюй. Жанр стремительно распространился по всей стране, и в этот период расцвета появились его различные направления, например, нанькунь, бэйкунь, сянкунь, юйкунь, чуанькунь, дайкунь и другие, в результате чего сформировалась огромная система мелодий *куньцян*.

---

<sup>90</sup> См. подробнее: Хуан Яхуэй. Хэнаньский театр в контексте истории развития китайского традиционного театра // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2016. № 3(58).

Время от зарождения куныцяна (конец эпохи Юань), до его реформирования (правление Цзяцзина) стало становлением оперы куныцой. После более чем двухсотлетнего развития куныцой обрела законченную форму, и начался ее золотой век<sup>91</sup>. Временем расцвета жанра куныцой обычно считается период от установления жанрово-стилистических канонов при императоре Цзяцзин вплоть до возникновения луаньтань, так называемых простонародных мелодий при правлении Цяньлуна (1736–1795)<sup>92</sup>.

В эпоху императора Ваньли династии Мин (середина XVI – начало XVII века) широкое влияние куныцой было уже в провинциях Цзянсу и Чжэцзян, вплоть до Пекина, сменив популярный там «иянский» напев.

Кунышаньская опера нашла отклик и у чиновного сословия, и у простого народа, став общенациональным музыкально-театральным жанром. На это время приходится золотой век куныцой. Число пьес, специально написанных для куныцой было огромно, и их художественный уровень очень высок. Этот период считается кульминацией в развитии оперы. Тан Сяньцзу (1550–1616), Шэнь Цзин (1553–1610), Ван Цзидэ (? – 1623), Фэн Мэнлун (1574–1646) и другие драматурги создали целый ряд выдающихся произведений, обогатив кунышаньскую оперу.

К середине XVII века, несмотря на все социальные катаклизмы, вплоть до цинского правления куныцой продолжала процветать<sup>93</sup>. В тот период большое внимание общественности привлекли драматурги Хун Шэн (洪昇, годы жизни неизвестны) и Кун Шанжэнь (1648–1718). Две блестящие пьесы – «Дворец вечной жизни» и «Веер с персиковыми цветами» оказали глубокое влияние на кунышаньскую оперу, а также обусловили подлинный апогей ее развития.

В процессе формирования куныцой включала в себя и синтезировала

---

<sup>91</sup> Желоховцев А. Н., Лисевич И. С., Рифтин Б. Л. и др. Китайская литература: [III–XIII вв.] // История всемирной литературы: В 8 т. М., 1983–1994. Т. 2, 1984.

<sup>92</sup> Чжу Дунлинь. Размышления о китайской опере куныцой // Литературно-художественные исследования. 2009. № 6.

<sup>93</sup> Ли Юэ. «Легкие чувства»: Маньчжурская (Цинская) династия // Работы по китайской классической опере. Пекин, 1959.

практически любые стилистические элементы, а далее, в период расцвета, заняла доминирующее положение, дав богатый опыт для развития искусства в последующие эпохи. Таким образом, путем обращения к многочисленным традициям, самобытно преобразовывая их, в куньцзюй сложился уникальный музыкально-сценический стиль, выдвинувший куньшаньскую оперу как символ традиционной китайской оперы.

**Творческая роль куньцзюй для развития пекинской оперы.** В период становления пекинской оперы первые труппы актеров, как правило, владели исполнительской техникой куньцзюй, поэтому вполне естественно переносили манеру исполнения в эту, своего рода, новую главную оперу. В процессе длительного развития в куньцзюй сложились базовые приемы, связанные с движениями рук, глаз, тела, а также шагами актеров, которые исполняли как куньцзюй, так и пекинскую оперу. Они привнесли свой артистический опыт в пекинскую оперу. На основе их артистической практики сложилась методика: сначала следовало овладеть музыкальным и сценическим материалом куньцзюй, заложив тем самым прочную профессиональную основу, а затем приступить к изучению арий пекинской оперы. Именно поэтому и популярные театральные студии, и частные педагоги уделяли особое внимание основам куньцзюй.

Здесь необходимо пояснить, что аньхойские театральные труппы — предшественники пекинской оперы, приехав в Пекин, стали именоваться *труппами пекинской оперы*. Они внесли значительный вклад в развитие театральных представлений в частных домах *танхуэйси*. Частные лица — богатые и влиятельные столичные — чиновники приглашали артистов для выступлений на новогодних праздниках или на торжествах по случаю дней рождения в свои дома, общественные заведения, гостиницы или оперные театры для развлечения гостей. Это в еще большей степени прославляло их дом, в котором собирались друзья и родственники. Так появилось название театральных представлений *танхуэйси*. Благодаря этим представлениям аньхойские труппы были весьма быстро приняты высшими социальными слоями, что заложило проч-

ную основу дальнейшего развития театрального искусства. В то же время аньхойские труппы на протяжении длительного времени ставили спектакли со смешением элементов куньцзюй и пекинской оперы, которые способствовали впоследствии созданию законченных форм пекинской оперы.

После проникновения куньцзюй в императорский двор появилось значительное число постановок, которые позволили накопить богатый опыт в плане сценического оформления и организации. Вследствие перехода артистов в императорские труппы уникальный опыт придворного театра вышел за его пределы и оказал значительное влияние на новую пекинскую оперу, особенно в плане представления боевых сцен.

На протяжении длительного периода существования смешанных постановок двух жанров лучшие арии из куньцзюй проникали в пекинскую оперу и в значительной степени обогатили ее музыкальную систему. Во времена династии Цин (1644–1911) культурные и образованные мужчины из служилого сословия и сановников именовали куньцзюй «изящным» искусством *ябу*, а пекинскую оперу — «цветистым» *хуабу* и простонародными мелодиями *луаньтань*, поскольку она не следовала строго системе типовых арий и древней тональной теории, а была стилистически не регламентированной. Артисты пекинской оперы на основе изменения постановок куньцзюй, обогатили таким образом исполнительскую систему пекинской оперы. Иногда они даже непосредственно обращались к пьесам куньцзюй, но их вокальный материал соответствовал пекинской опере.

В период Китайской Республики (1912–1949) образованные люди дополнили творческие коллективы артистов и изменили либретто многих произведений куньцзюй, улучшив таким образом содержание пекинской оперы и приведя ее к расцвету. Поскольку куньцзюй обладала богатой системой исполнительских техник, то, следуя традициям, актеры пекинской оперы должны были сначала овладеть куньцзюй и лишь затем переходить к изучению собственно пекинской оперы.

Выдающийся мастер пекинской оперы Мэй Ланьфан говорил: «Братья



грушевого сада<sup>94</sup> должны придерживаться [такой] последовательности в изучении театра... Сначала им следует изучить куньцзюй, затем браться за оперу пекинской школы: уже при царствованиях под девизами Тунчжи (1862–1874) и Гуансюй (1875–1908) куньцзюй изучали как попало, а после 1900 г. при императоре Гуансюй все стали специализироваться на государственной опере, исходя из собственных пристрастий, воспринимая ее как факультативный предмет в вузе»<sup>95</sup>.

Педагогический метод, уделявший первостепенное внимание основам куньцзюй, сохранялся до становления Китайской Республики в «Научном обществе музыкантов и актеров» г. Наньтун в «Специальном учебном заведении китайской музыкальной драмы», «Театре провинции Шаньдун» и «Музыкально-драматическом училище Шанхая».

«Научное общество музыкантов и актеров» г. Наньтун было основано в 1919 году предпринимателем Чжан Цзяном (1853–1926), а его деятельность контролировал писатель, сценарист и режиссер Оуян Юйцзянь (1889–1962). Он полагал, что «куньцзюй — это основа пекинской оперы, лишь после овладения вокальных приемов куньцзюй можно переходить к изучению пекинской оперы как финальному штриху обучения; поэтому для нас пекинская школа первостепенна, а куньцзюй вспомогательна»<sup>96</sup>.

«Специальное учебное заведение китайской музыкальной драмы» было основано в июне 1930 года. Для преподавания в нем были приглашены мастера по куньцзюй – профессора Бао Даньтин, Цао Синьцюань, Шэн Цинъю и др. Бао Даньтин в течение двух лет обучал студентов (среди них был Ли Юйжу) таким операм, как «Храм Цзиньшань» и «Сломанный мост». Ли Юйжу, окончивший «Специальное учебное заведение китайской музыкальной драмы», так говорил о значимости этого двухлетнего изучения куньцзюй: «Нормы куньцзюй крайне строгие: в каждом движении следует придерживаться образца, т. е. руки, глаза,

<sup>94</sup> Братья грушевого сада — образное название содружества актеров и музыкантов.

<sup>95</sup> Мэй Ланьфан. Сорок лет жизни на сцене. Записала Сюй Цзи. 1987. С. 28.

<sup>96</sup> Сюэтао. Воспоминания о «Специальном учебном заведении китайской музыкальной драмы». Пионер реформы куньцзюй. 1982. С. 87.

тело, методы и шаги должны быть выверены, пение *чан*, декламация *нянь*, жестикуляция *цзо* и танец *у* — это единое целое. Она [куньцзой] выразила традиционные стили вокала и танца традиционной китайской оперы. Пекинская опера не столь строго регламентирована, как куньцзой, поэтому актеры пекинской оперы должны изучить несколько постановок куньцзой, чтобы играть более точно и образцово... Позднее господин Бао Даньтин проводил для нас занятия куньцзой, ... обучал нас “Храму Цзиньшань” и “Сломанному мосту”, ... не только учил нас петь, но помимо вокала преподавал искусство жестикуляции... на репетиции этих двух спектаклей господин Бао отвел более года, позволив мне сформировать прочную основу жестикуляции, ... польза от которой будет для меня всю жизнь»<sup>97</sup>.

После достижения успеха некоторые актеры продвигались дальше в изучении куньцзой, рассматривая этот жанр в качестве важного способа в повышении уровня своей художественной подготовки. И сегодня артисты изучают одновременно куньцзой и пекинскую оперу: овладение первой является важным критерием для оценки мастерства актеров пекинской оперы.

**Богатство исполнительских приемов.** В период Китайской Республики (1912–1949) многие именитые актеры стали ставить новые пьесы, добавляя множество танцевальных элементов, и куньцзой стала богатым художественным источником. Самым ярким примером привнесения манеры игры куньцзой в пекинскую оперу, несомненно, являются песенно-танцевальные спектакли *гэуси*, привнесенные Мэй Ланьфаном.

Когда Мэй Ланьфану было немногим более двадцати лет, он добился головокружительного успеха на сцене Пекинской оперы — это время как раз совпало с упадком куньцзой, когда практически все труппы куньцзой были распущены и больше не могли существовать. Чтобы предотвратить полное исчезновение куньцзой и привнести более глубокое художественное содержание в собственные выступления, Мэй Ланьфан обратился ко многим наставникам и

---

<sup>97</sup> Ли Чао. Исследование влияния куньцзой на пекинскую оперу // Хэбэйский университет. 2013.

приложил значительные усилия для активного изучения куньшаньских мелодий, которые он многократно исполнял на сцене. В более поздних постановках пекинской оперы этот выдающийся актер не забывал черпать вдохновение в куньцзюй. Таким образом, Мэй Ланьфан глубоко познал куньцзюй, получив ценный опыт, который он передал последующим поколениям артистов, изучавших театральное искусство.

Мэй Ланьфан говорил: «Исходя из моего опыта, я пришел к выводу, что классическая танцевальная драма строится на основе вокала и танца. Все движения и пение должны соотноситься с ритмом на сцене и формировать собственные закономерности. Когда предшествующие поколения артистов создавали эти многочисленные прекрасные танцы, основанные на движениях из реальной жизни, они очищали и гиперболизировали их, в результате чего сложилось вокально-танцевальное искусство. В связи с этим перед актерами классической танцевальной драмы стояло две задачи: помимо того, что они должны были воплощать образы точно в соответствии с сюжетом пьесы, они также были ответственны за воплощение прекрасного танца»<sup>98</sup>.

Таким образом, Мэй Ланьфан был вдохновлен вокалом и танцами куньцзюй: он не только добавлял в постановки пекинской оперы выражения глаз и жесты, то есть проявления чувств посредством лица и тела, но привнес масштабное танцевальное начало почти в тридцать пьес. Введение танцевальных элементов имело большое значение для формирования стиля названной оперы и «Школы Мэй». Мэй Ланьфан, обладавший смелым духом и новаторским мышлением, создал уникальную для своего времени оперу «Чан Э улетает на Луну», сочетавшую, в том числе, черты древнего стиля.

стала Опера «Чан Э улетает на Луну» была первым песенно-танцевальным спектаклем *гэуси*, который поставил Мэй Ланьфан. Ее отличием от традиционной пекинской оперы, привлекавшей зрителей сюжетом и ариями, стал акцент на жестах и сценических образах, вызывавших интерес публики. Мэй

---

<sup>98</sup> Мэй Ланьфан. Сорок лет жизни на сцене. Издательство китайского театра, 1987.

Ланьфан привнес в постановку танец с рукавами, основанный на вокально-танцевальном исполнении. «Во время интерлюдии, рождаемой *хуцинь*, было довольно мало движений, и все позы и жесты танца с рукавами следовали арии. <... > между пением *чан* и жестикуляцией *цзо* возникли неразрывные связи. Именно это достоинство я вынес из куньцзюй»<sup>99</sup>.

Сын Мэй Ланьфана Мэй Баоцзю отметил: «В 1915 году отец представил на сцене “Чан Э улетает на Луну”, в тринадцатой сцене которой был отрывок [арии, исполняемой в южной манере], и вокальное-танцевальное исполнение куньцзюй будто растворилось в ней: на сцене были одновременно танец и пение». Появление подобного исполнительского приема столько лет назад в Пекине стало значительным событием, весьма обогатившим воплощение сценических образов, прежде всего женских, а также приведшим к дальнейшему объединению танца и вокала в последующих знаменитых спектаклях Мэй Ланьфана, например, «Дайю хоронит цветы», «Небесная дева осыпает цветами», «Опьяневшая Ян Гуйфэй», «История Ян Гуйфэй» и др. Заимствование Мэй Ланьфаном танцевальных движений куньцзюй не только значительно обогатило женские амплуа в искусстве пекинской оперы, но и разнообразило формы новых постановок о древних временах. Мэй Ланьфан обратился к единству песенно-вокального начала, характерного для куньцзюй, создав множество спектаклей о древности, в результате чего Пекинская опера в эстетическом плане вступила на новый эстетический уровень. Традиционные постановки Мэй Ланьфана также оказались под влиянием куньцзюй: был сделан акцент на самой игре, поэтому восприятие пекинской оперы предполагало и «слушание», и «просмотр». Длительный период изучения основ куньцзюй позволил постановкам «Школы Мэй» сформировать изящные и утонченные образцы.

Сегодня куньшаньская и пекинская оперы являются наиболее репрезентативными для китайской традиционной театральной культуры. На первый взгляд, они могут показаться во многом родственными. Однако, между обоими

---

<sup>99</sup> Ли Чао. Исследование влияния куньцзюй на пекинскую оперу // Хэбэйский университет. 2013. С. 100.

жанрами много различий, причем порой принципиальных<sup>100</sup>.

1. Музыкальный стиль куньшаньской оперы основан на самобытных принципах вокализации и мелодического мышления. Они апеллируют как к звукоизвлечению, так и к самой мелодике, ее структурированию и характеру. В куньцзюй есть так называемый фиксированный тон *цзюй-пай*. Он представляет собой комплекс мелодически формул, которые исполняются с различным текстом. Причем слова меняются, мелодические формулы остаются неизменными. Пекинская опера гораздо более свободна в мелодической трактовке – в ней при повторении может варьироваться мелодия.

2. Литературная основа куньцзюй – всегда поэтическая, причем высокого художественного уровня. В пекинской опере литературной базой могут быть различные тексты, в первую очередь прозаические – романы и т. д.

3. В куньцзюй включается только определенный инструментарий, иной, нежели в пекинской опере. В ней обязательно используются флейта ди, занимающая лидирующее положение, в то время как в пекинской опере таким инструментом является эрху.

4. В куньшаньской опере пение обычно взаимодействует с танцем, что придает спектаклю динамичность в разворачивании музыкального сюжета (это использовал Мэй Ланьфан). В пекинской опере в большинстве случаев вокал автономизируется. Певец-актер только исполняет арию.

5. Вокальный материал пекинской оперы большей частью опирается на северные или северо-восточные напевы, либо переинтонирует их. В куньцзюй задействованы фольклорные мелодии южных регионов. Влияние южных широт, обилие солнца сказывается и на мелодическом рельефе, и на ритмическом рисунке, создающем более живые образы. В соответствии с климатическими и экономическими условиями стиль народных напевов здесь мягкий, лирический. Людям севера и северо-востока свойствен мужественный,

---

<sup>100</sup> См.: Дин Сюсюнь. К вопросу о различиях куньцзюй и пекинской оперы. Ланьчжоу, 1992.

даже суровый и независимый характер. Климат на севере Китая не столь благоприятен для жизни, поэтому и мотивы здесь строги, мужественны и суровы. В этом смысле пекинская и куньшаньская оперы как бы представляют собой две стороны менталитета китайского народа.

б. В пекинской опере часто используются боевые искусства, элементы акробатики, кун-фу и т. д. В куньшаньской опере их меньше, а может не быть.

Итак, в заключении Главы I, суммируя историко-теоретический экскурс во многие аспекты бытования куньшаньской оперы, прежде всего надо отметить, что она прошла длительный путь развития и относится к древнейшим жанрам. Тем не менее, куньцзюй сложилась только в определенной временной точке становления музыкально-театральной драмы в целом. Это был уже XIV век, когда накопился значительный музыкальный, сюжетный и постановочный опыт в других традиционных операх.

Такое своеобразное положение в истории жанра позволило использовать в куньцзюй особые принципы для формирования ее индивидуального стиля. С одной стороны – принцип отбора разнообразного фольклорного музыкального материала, с другой – его смелого стилистического синтеза, переинтонирования, на основе чего вырабатывались свои строгие каноны мелодического структурирования и исполнительские нормы. К тому же следует добавить соответствующий мелодическому стилю отбор традиционного инструментария. Таким образом стало возможным реализовать идею *обобщения жанрово-стилистических музыкальных констант*, в результате чего сложился некий эталонный стиль традиционной оперы.

Особое историческое положение куньшаньской оперы способствовало тому, что в ней, с учетом достижений других региональных разновидностей, гармонично сочетались музыкальные, вокально-танцевальные, постановочные, игровые и художественно-оформительские составляющие, сложилась система актерских амплуа. Это был такой спектакль, когда рождалась «опера как целое» (по словам И. Н. Налётовой).

Развитие куньцзюй в эпоху высокой классической литературы – драмы и поэзии позволило строго подходить к выбору сюжетов, акцентировать внимание на поэтических первоисточниках, отличающихся незаурядными художественными достоинствами, написанных изящным красочным языком. Эти сюжеты отвечали эстетическим вкусам и нравственным потребностям широких слоев общества. Они были сценичны и позволяли создать яркое театральное зрелище, а литературное слово органично сочеталось с музыкой. Это подтверждает всемирная известность целого ряда сюжетов, во многих интерпретациях проходящих через века: «Нефритовая шпилька», «Пионовая беседка», «Сон в красном тереме» и др.

Достигнув *золотого века* в своем развитии, куньцзюй реализовала после масштабного художественного обобщения принцип *отдачи своих достижений*, стимулируя и художественно обогащая многие музыкально-театральные жанры Китая (в частности, пекинскую оперу). Куньшаньская опера стала и продолжает быть своего рода *художественным донором*.

Нельзя не отметить тот важный факт, что стилевые черты куньцзюй обогащают даже творчество современных китайских композиторов. Их привлекают многие излюбленные сюжеты куньцзюй в качестве материала для либретто (достаточно привести в пример «Пионовую беседку» Тань Дуня), разнообразные семантические элементы (литературные, музыкальные, оформительские, постановочные и др.), особенности музыкального тематизма, оркестровки, формы, драматургии и т. д.

## Глава II. Стилиевые основы куньцзюй и бытование жанра на современном этапе

### 2.1. Основные черты стилиа куньцзюй как синтетического жанра.

#### *Особенности музыкального языка<sup>101</sup>*

18 мая 2001 года ЮНЕСКО в штаб-квартире в Париже провозгласило список «Шедевров устного и нематериального культурного наследия человечества» из 19 наименований, в котором на первое место была поставлена опера куньцзюй.

Стилиевый облик куньцзюй определяется тремя аспектами: *сюжетом, особенностями музыки и драматургией*. Безусловно, на протяжении шести столетий все стилиевые особенности куньцзюй значительно изменились, тем более что с 1790 по 1850 годы опера пережила кризис. Тяжелыми для ее бытования были и десятилетия первой половины XX века – вплоть до 1955 года. Тем не менее знаковые жанрово-стилиевые черты куньшаньской оперы дошли до наших дней, продолжая трансформироваться под воздействием времени.

Исходными для характеристики являются основные жанрово-композиционные и сюжетные черты.

Куньцзюй вряд ли можно причислить к камерному жанру, так как порой она включает более 24 актов, которые обогащают замечательные арии, воплощающие разные сюжетные перипетии. По свидетельству специалиста по куньцзюй Ли Янь, «Помимо центральной сюжетной линии в опере множество второстепенных [линий]. В ней действует немало реальных и мифических персонажей. Как правило, в постановке участвуют не менее 12 ведущих артистов, а само действие, необыкновенно занимательное и динамичное, наполнено движением, пантомимой, акробатическими трюками,

---

<sup>101</sup> В этом параграфе использованы статьи соискателя: Ли Цзяхуэй. Особенности оркестровой партии в опере куньцзюй // Искусство и образование. 2023. № 3(143); Ли Цзяхуэй. Сравнение традиционной и современной оперы куньцзюй // Университетский научный журнал. 2023. №74.



жестикуляцией, стилизованными танцами и пением. Оркестр состоит из струнных инструментов, поперечной флейты ди, дудки гуань, а также нескольких ударных, которые от начала до конца сопровождают и украшают движения на сцене»<sup>102</sup> (подробнее об оркестре речь пойдет далее).

**Сюжеты для либретто.** Стилевой основой куньцзюй, как и всякой другой оперы, является выбор литературного материала для либретто и его структура. В эпоху Цин (1644–1911) в куньцзюй появился один из новых жанров пьесы, в результате чего сложилась новаторская театральная форма, которую называют «чжэцзиси», то есть *избранные фрагменты оперы*.

Это название установилось только в КНР, то есть, после 1949 года. Чжэцзиси отличались повествовательностью, что в полной мере демонстрировало мастерство актеров, которые играли лишь лучшие фрагменты постановок. Примерами чжэцзиси являются «Прогулка по саду и прерванный сон» и «Весенний запах и переполох в классной комнате», основанные на фрагментах «Пионовой беседки». Подобные спектакли значительно обогатили исполнительские формы куньцзюй, а также повысили уровень ее приятия общественностью того времени. Многие драматурги были вдохновлены чжэцзиси на написание небольших высокохудожественных пьес, среди которых «Отправление столичной невесты за тысячу ли», «Записки о красоте и уродстве», «Арест Ло Гэньюаня», «Записки о вернувшейся душе», «Записки о заснеженных руках» и т. д. Эти пьесы отличались лаконичным и сконцентрированным сюжетом и законченной структурой. Кроме того, для их исполнения требовалось более короткое время, нежели прежде. Выбор сюжетов и материалов демонстрировал широкий кругозор драматургов, которые больше не ограничивались любовными похождениями известных молодых людей и красавиц, а обратились к разнообразным историческим сюжетам. Эти сюжеты обычно выражали какую-нибудь *идею китайской философии*.

---

<sup>102</sup> Ли Янь. Куньцзюй «Пионовая беседка»: сравнительное исследование традиционной и новой постановок // Новый голос юэфу. Вестник Шэньянской консерватории. 2008. № 4. С. 10.

Один из излюбленных сюжетов связан с так называемым, «*счастливым воссоединением*»<sup>103</sup>. Встреча родных людей вызывает радость в любом обществе. Китайское общество не является исключением. По нашему мнению, «“Счастливое воссоединение” означает *всеобщую радость от долгожданной встречи родных и близких*. В жанре куньцзюй это воплощается через расстановку персонажей в театральных произведениях, структурную организацию их сюжета, трактовку финальной сцены. Она, как правило, пронизана желанием хорошей жизни, стремлением к свободе и честности взаимоотношений. Финал – это счастливый, веселый итог. Сюжет “счастливого воссоединения” близок внутреннему миру каждого китайца — эта философско-эстетическая идея и по сей день находит чуткий отклик в душах людей»<sup>104</sup>. Идея счастливого воссоединения воплощается и в «Пионовой беседке», и во «Дворце бессмертия», хотя и через фантастическое воскрешение героев.

В древнекитайской философии всегда присутствовала вера в концепцию «*гармонии инь – янь*»<sup>105</sup>. Инь и янь выражают единство противоположностей. Этот естественный закон отражается в культуре. Драма куньцзюй также появилась, основываясь на данном законе: «Пение и танцы на сцене, декламация и музицирование на музыкальных инструментах – это тоже один из способов воплощения теории инь и янь. То же самое нужно делать и на сцене, чтобы все представление стало гармоничным и завершенным. Разница в том, что некоторые люди поют, а некоторые исполняют музыкальное сопровождение. Некоторые актеры выступают с песнями и танцами. Здесь есть сходство и различие. Объедините эти разные элементы, и получится хорошее представление. Такой была мысль древних китайцев при создании драмы куньцзюй»<sup>106</sup>.

<sup>103</sup> См: Ли Цзяхуэй. Эстетическое воздействие оперы Куньцзюй на современную культуру // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. СПб, 2021. Вып. 16.

<sup>104</sup> Там же. С. 181.

<sup>105</sup> Теория инь и янь впервые появилась в древней книге «И Цзин», где говорится, что ее создала Западная династия Чжоу (XI век до н. э.). Считается, что авторами были три императора, но историография не дает окончательного ответа на этот вопрос.

<sup>106</sup> Ван Айлин. Наследие классических произведений литературы и современные представления: об эстетических горизонтах и культурном содержании современных адаптаций известных произведений куньцзюй // Исследования традиционной музыкальной драмы. 2016. № 2.

**Воплощение идеи красоты.** Во-первых, эта идея воплощается в куньцзюй через красоту песенных текстов. Они совершенны с точки зрения поэтики. Драма куньцзюй включает наиболее красивые лирические стихотворения в сопровождении инструментального аккомпанеента. Пение в сочетании с прекрасными стихами увлекает зрителей и облагораживает сюжет пьесы.

Во-вторых, идея красоты воссоздается через художественный облик сценического костюма. Традиционная *китайская эстетика абстрактна, лирична и поэтична*. В том числе она реализуется в китайской пейзажной живописи, каллиграфии, рисунке тушью и т. д. Куньцзюй является воплощением зрелой традиционной эстетики. Как сказал писатель, профессор Бай Сяньюн<sup>107</sup>, один из создателей новой версии «Нефритовой шпильки»: «Самым замечательным искусством Китая является каллиграфия. Это высшее абстрактное искусство, полностью выражающее своеобразную красоту линий. Если вы хотите кратко обобщить облик китайской культуры, то можно сказать, что это культура линий: от иероглифов до различных каллиграфических шрифтов; китайский народ наиболее чувствителен к линиям. И в каллиграфии, и в живописи тушью он также уделяет внимание линиям; карнизы и арки здания тоже являются линиями; а мелодия нарисована как парабола. Рукава куньцзюй также представляют собой линии, и если вы изобразите танцевальные движения рукавов, то это дикая трава. Поэтому я использую живопись тушью и каллиграфию как важные элементы сценического дизайна и объединяю их с куньцзюй, чтобы сформировать символическую систему. Эти элементы просты и гармоничны, минималистичны и в стиле дзен»<sup>108</sup>.

Приведем примеры того, как в трактовке Бай Сяньюна абстрактны характеристики куньцзюй, они «как бы написаны от руки» (имеется в виду каллиграфически): «Это как костюмы актеров, макияж, укладка волос и т. д.

---

<sup>107</sup> Бай Сяньюн, (р.11 июля 1937 г. в Наньнине, автономного округа Гуанси), китайский писатель. Окончил Национальный Тайваньский университет и Университет Айовы в США. В настоящее время является профессором кафедры Пок-Пок в Китайском университете Гонконга и почетным директором Программы исследований и популяризации оперы куньцзюй в Китайском университете Гонконга.

<sup>108</sup> Бай Сяньюн. Новая эстетика куньцзюй // Знания о литературе и истории. 2014. № 1. С. 101–108.

Например, очень важным элементом одежды являются манжеты, длина и вес манжет должны отвечать правилам, в соответствии с ними появляется элегантность, иначе актер не сможет поднять руку. Вы не можете снять рукава и манжеты и превратить их в большие трубки. <...> Их пальцы указывали вперед, и впереди зрители видели реку, а их глаза смотрели далеко влево, указывая, что там была гора, и им не нужно было тащить настоящих верблюдов и лошадей на сцену. Все зависит от игры актера. Это характерная черта оперы. <...>

Куньцуй – это исполнительское искусство, такое как “Пионовая беседка” и “Поиск мечты” – получасовые для одного актера-певца. Пустая сцена, нет декораций, человек поет полчаса, увлекая аудиторию. Из “Пионовой беседки” сцена “Мечта”, в которой мужчина и женщина встречаются во сне на белом фоне. Актера зовут Лю Мэнмэй. По-китайски “мэй” и “слива” являются омофонами, поэтому его одеяние расшито цветами сливы, костюм Ду Ли Нян вышит бабочками, поэтому они похожи на “цветы любви – бабочки”. Двое влюбленных встречаются во сне, это история о любви во сне. Актеры будут исполнять танец, чтобы выразить отношения влюбленной пары»<sup>109</sup>. Потому что традиционная китайская драма показывает, что выражение любви между мужчиной и женщиной не предполагают поцелуев. Очень важным моментом куньцуй является эстетика абстракции.

**Эстетические идеи эмоционального выражения.** Эстетика эмоционального выражения — это исходная точка и конечная цель литературного произведения, сценически воплощенная в куньцуй<sup>110</sup>. Отсюда следует, что главной целью пения *чан*, декламации *нянь*, жестикуляции *цзо* и боевых искусств *да*, является создание эмоционально-лирической картины через поэзию, олицетворение всех перипетий сюжета. Так реализуется выражение соответствующего авторского когнитивного мышления и жизненной позиции. В процессе исполнения все перечисленные художественно-выразительные составляющие становятся

<sup>109</sup> Бай Сяньюн. Новая эстетика куньцуй - от молодежной версии «Пионовой беседки» до «Нефритовой шпильки» // Искусствоведение. 2010. № 03. С. 5, 9, 4.

<sup>110</sup> Ли Лиюань. Сравнение и осмысление эстетических ценностей оперы куньцуй «Пионовая беседка» после многочисленных адаптаций // Голос Хуанхэ. 2017. № 14. С. 116–117.

непосредственным отражением подобных чувств, а эмоциональная лирика и живопись есть их косвенное проявление. Следует отметить, что в контексте куницей понятия «живопись» и «поэзия» имеют специфические значения. «Поэзия» представляет собой сценическое представление, а костюмы, грим и макияж – «живопись». В процессе исполнения «поэзия» также воплощает лирическое пение и декламацию, в то время как «живопись» — это танцевальные, скульптурные формы и художественные полотна на сцене.

Подобное лирико-живописное сочетание есть воплощение идей и чувств. Посредством переплетения поэзии и живописи происходит всестороннее раскрытие образного исполнения куницей, что способствует передаче содержания и выражению эмоционального характера произведения.

Искусство музыкальной драмы куницей способно заставить зрителей до глубины души прочувствовать красоту музыки и чувств, воплощенных в сюжете. В этом состоит наиболее тонкое понимание куницей.

### *Музыка в куницей, о «лучших ариях пьесы»<sup>111</sup>*

В формировании музыкального языка – самобытного и узнаваемого (напомним, что подъем куницей приходится на время правления императора Ваньли – 1572–1620 гг.), если исходить из исторических фактов и интонационного анализа вокального материала, огромную роль сыграли полистилистика и эклектики. Процесс этот активизировался в XVI веке, когда усилился своего рода *отбор мелодического материала* песенно-танцевального фольклора не только в южных, но и северных регионах Китая.

Одно из отличий куницей от других жанров традиционной музыкальной драмы состоит в том, что ее музыка включает особую систему арий, основанных на китайской пентатонике. Понятие «лучшие арии пьесы» можно объяснить как общее название мелодий, которые использовались авторами в прошлом для написания стихов в известном литературном жанре *цы*. Древние произведения в поэтических жанрах *цы* и *цюй* первоначально представляли

---

<sup>111</sup> См: Ли Цзяхуэй. Особенности оркестровой партии в музыкальной драме куницей // Искусство и образование. 2023. № 3 (143). С. 54–60.

собой стихи с музыкальным сопровождением. Со временем на основе этих мелодий сформировались ведущие мотивы, музыкальные фразы и ритмические рисунки, которые были дополнены новыми словами и содержанием, призванными соответствовать оригинальным ритмам новых стихов. Все это оказалось связанным с числом предложений в ариях, определило количество иероглифов, длину фраз, ритмы и языковые обычаи. Исходя из оригинальных музыкальных ритмов в сочетании их с новыми текстами, сочинители стали добавлять декоративные элементы (мелизматику) или проходящие звуки в музыкальные фразы, слегка изменяя соотношение нового и старого. В результате сложились разнообразные версии известных арий. В этом заключается одна из особенностей таких арий.

Система «лучших арий пьесы» подразумевает использование различных вариантов известных арий в качестве основы<sup>112</sup>. В этом состоит и специфика народной музыки Китая. В современном творчестве также сохраняется подобный тип творческого мышления. Хотя сегодня довольно сложно в полной мере изучить и раскрыть музыкальную систему классических арий куньцой. Встает вопрос: можно ли подходить к интерпретации оперы куньцой с точки зрения современного мышления и языковых норм?

Куньцой – это, повторяем, один из наиболее репрезентативных видов китайской традиционной оперы, сыгравший важную роль в развитии жанра. Своим глубоким духовным содержанием куньцой воплощает стилевую суть китайской традиционной музыки, уникальный тип нотации и специфику пентатоники. В следующих фрагментах дается аналитическое обоснование отмеченных феноменов.

Вокальные партии куньцой отличаются мягкостью мелодического рельефа и певческой манеры, изысканностью слога и тонкостью исполнения. К

---

<sup>112</sup> См.: Общество древнего театрального искусства Китая. Новые суждения по истории китайского театра. Шанхай, 2016.

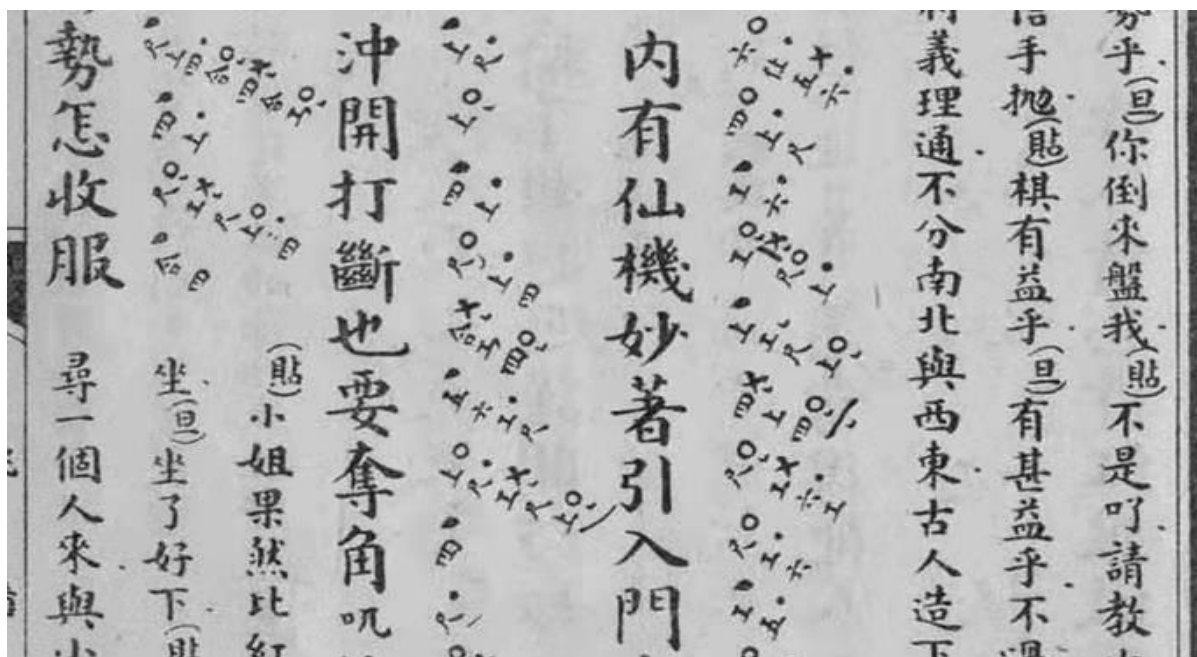
этому следует добавить элегантность танца и зрелищно прекрасное оформление сцены. По этой причине многие региональные оперные жанры, такие как цзинцзюй (шаньсийская опера), сяньцзюй (хунаньская опера), чуаньцзюй (сычуаньская опера), ганьцзюй (цзянсийская опера), гуйцзюй (гуансийская опера), юэцзюй (шаосинская опера), минцзюй (фучжоуская опера) и многие другие впитали в себя характерные черты куньцзюй.

Напомним, что один из основоположников музыкального театра куньцзюй, великий актер и музыкант Вэй Лянфу (XVI век н. э.) обобщил лучшие черты северных и южных музыкальных традиций, добавил колорит народной музыки южных регионов и, таким образом, создал новые типы мелодий. В исполнении главный акцент им делался на соответствии вокального и речевого интонирования путем привнесения агогических нюансов, в частности микрозамедлений в мелодии для протяжности некоторых слогов и общей плавности инструментального сопровождения. Таким стал основной стиль куньцзюй, распространившийся по всему Китаю. Однако Вэй Лянфу, сумев обобщить вокальную составляющую оперы, не смог на столь же высоком уровне сделать инструментальную аранжировку. В этом ему помог Чжан Етан – талантливый народный музыкант из провинции Хэбэй. Он внес значительный вклад в интеграцию черт северной оперы в южную. Чжан Етан использовал совместно флейты *сяо* и *ди*, ударные *пайбань* (сродни кастаньетам или трещеткам), *пипу* и *гонги* с *барабанами*. Такая инструментовка позволила придать вокальным партиям протяжность, деликатность и мягкость.

Для нотной записи в куньцзюй с древних времен использовался старейший метод народности хань, которое именовался *гунчэпу* и предполагал передачу звуков посредством китайских иероглифов (пример 1). Неизвестно, кто изобрел этот метод: согласно некоторым историческим материалам, он был разработан при династии Тан (618—907), получил развитие при Сун (960—1279), был востребован вплоть до конца правления Цин (1636—1912). Для обозначения нот использовались, например, следующие иероглифы: 合, 四, 一, 上, 尺, 工, 凡, 六, 五, 乙 и т. д. Основные из этих иероглифов стали символами для

передачи высоты звука (а также названия звуков), что соответствует *соль, ля, си, до, ре, ми, фа (фа-диез), соль, ля, си*.

**Пример 1.** Гунчэпу. Опера куньцзюй «Романтика западной палаты»<sup>113</sup>



Партитуры, записанные посредством данного метода, до сих пор используются в игре на народных китайских инструментах и при исполнении традиционной оперы. Однако сегодня такое нотное письмо применяется реже, поскольку оно в большой степени было заменено цифровой системой музыкальной нотации и линейным нотным станом.

**О цюйпай и типовых мелодиях цюйпай-ти в опере куньцзюй.** Типовые мелодии «цюйпай-ти»<sup>114</sup> или «лучшие арии пьесы» исполняются в определенном темпоритме, коррелируя с базовой ритмической структурой куньцзюй, а также требованиями и закономерностями постановок. Типовые мелодии появились в южной драме наньси и поначалу исполнялись как отдельные напевы. В связи с распространением южная драма дополнилась новыми мелодиями. Когда эти мелодии обрели статус высоких напевов, усовершенствовалась их

<sup>113</sup> Куньцзюй или куньшанская опера // Театр Олонхо. URL: <http://olonkhotheatre.ru/shedevry/143-kuntsjui-ili-kunshanskaja-opera.html>

<sup>114</sup> Цюйпай – техника письма «лучших арий пьесы», цюйпай – система этих мелодий.



структура. В этом непрерывном процессе развития не только произошли значительные трансформации типовых мелодий, но также в большой степени повысилась роль ритмической организации музыкальной драмы. Типовые мелодии приобрели ритмический рисунок, заложивший основу для дальнейшего формирования ладотональной мелодической модели *баньцян-ти*.

Структурирование типовых мелодий заключается в объединении нескольких мелодий в соответствии с закономерностями сюжета, действиями персонажей, содержанием арий, а также определенными эмоциональными изменениями. Слова и рифмы в основном определяются формой типовых мелодий. Каждая ария на основе типовых мелодий обладает характерным мелодическим рельефом – *цюпай* или *цыпай*, в то время как форма предложений может быть реализована в виде коротких или длинных фраз. Сегодня куньцой является ярким примером музыкальной драмы с типовыми мелодиями.

Куньцой — один из образцов музыкальной драмы «цюпай-ти». Это означает, что ее отдельные арии состоят из рифмованных текстов, образующих мелодии цюпай, которые в свою очередь строго регламентируют структуру предложений, количество слов, начальные и конечные доли такта, чередования повторяющихся (в приму) и интервально иных по организации тонов, рифм и вставных слов для мелодического разнообразия. Кроме того, мелодии цюпай определяют стиль пения и различия музыкальной формы. Благодаря индивидуальному облику музыкальной структуры, мелодии цюпай служат для выражения разного настроения.

Каждый акт куньцой, как правило, состоит из разных по генезису мелодических элементов: южных, северных, сочетания северных и южных или других, которые образуются из серий различных мелодий цюпай.

Общая структура вокально-инструментального комплекса куньцой может быть представлена тремя видами: 1) каждая ария есть *цюпай-ти*, 2) комбинация музыкальных номеров каждого акта — это *ляньцю-ти*, 3) форма каждой пьесы — это *цзишэ-ти*.

Среди известных мелодий цюпай можно указать «Цзаолопао» («Шелковый халат»), «Ланьхуамэй» («Лениво подкрашиваюсь»), «Няньнуцзяо» («Опишите редких красавиц, произнесите имя рабыни»), «Муланьхуа» («Смысл цветка в том, что душа благородна»), «Тасосин» («Весенняя прогулка»), «Циньюйань» («Голубая фарфоровая чаша для банкетов») и т. д. Названия мелодий цюпай чаще всего образуются из одного или трех иероглифов. Обычно в партитуре название цюпай помечается китайскими иероглифами внизу мелким шрифтом (пример 2)<sup>115</sup>.

**Пример 2.** Цюпай. Цзаолопао 皂罗袍 (Запись в линейной нотации)



【皂罗袍】

原 来 蛇  
紫 嫣 红 开 遍，  
似 这 般 都 付 与 断 井  
颓 垣。 良 辰 美 景  
奈 何 天， 便 赏 心 乐 事

**Особенности инструментальной партии в куньцзюй**

Как уже отмечалось ранее, основным аккомпанирующим инструментом в куньцзюй является флейта *ди*. Такое музыкальное сопровождение отличает куньцзюй от всех прочих жанров традиционной музыкальной драмы. Обусловлено это тем, что еще в XVIII веке, по приказу императора Цяньлуна (1735–

<sup>115</sup> «Пионовая беседка». Куньшанская опера // Сеть Сюэхай. – URL: <http://doc.xuehai.net/be033cac781808528fc9c438c30ce339699e4a719.html>

1796 гг.) придворные музыканты, стремясь повысить качество звучания, значительно изменили инструментальную партию. На смену господствовавшей ранее продольной флейте *сяо* пришла поперечная флейта *ди*, а также множество других духовых инструментов, сформировавших новую модель аккомпанемента и придавших мягкость и изящество в мелодию.

Традиционно оркестр куньцзюй состоит из трех групп: духовых, струнных и ударных инструментов. Основными музыкальными инструментами являются флейта *ди*, губной органчик *шэн*, скрипка *тицинь*, *саньсянь*, *пина* и т. д., которые играют либо в унисон, либо звучат лишь барабан *гу* и флейта *ди*. Количество исполнителей варьируется от одного до шести. Но состав оркестра строго не был регламентирован. Отмеченные инструменты – это те, которую *могли быть задействованы*. Главное – флейта *ди* и барабан *гу*. Причем обычно инструментальная музыка в куньцзюй только дополняла выступление певца, то есть, прежде всего, несла функцию аккомпанемента.

В современных постановках нередко используется такой традиционный подход. Однако по мере развития искусства куньцзюй и изменения эстетических вкусов оркестр постепенно трансформировался. Традиционный метод аккомпанемента уже не являлся доминирующим. Состав оркестра стал более крупным, что обогатило применение инструментов. Например, в группе струнных смычковых к *эрху* и *тиху* были добавлены *чжунху*, *гэху* и даже *гаоху*; в группу струнно-щипковых были введены *чжунжуань*, *дажуань*, *гучжэн* и *гуцинь*; духовые дополнили сюань; а в группу ударных включили *диньиньгу*, *пэнлин*, *бяньчжун* и др. Подобный состав привел к расширению оркестра до более чем десяти человек, а порой и нескольких десятков музыкантов. Это не только повысило исполнительский потенциал куньцзюй, но также улучшило звучание оркестра, решив проблему разрозненности голосов, в особенности баса. При этом флейта *ди* осталась главным инструментом куньцзюй, хотя ее

партия дополняется искусным звучаниями четырех инструментов<sup>116</sup>. Укрупненный состав способствовал целостности звучания арий, а также мелодичности аккомпанемента. Одновременно с сохранением традиционного стиля оперы была усилена выразительность инструментальной партии, повышена ее привлекательность для аудитории, так как исчезло темброво однообразное звучание в аккомпанементе.

В разных оперных постановках используются различные музыкальные инструменты и характер аккомпанемента, соответствующий перипетиям сюжета, что призвано подчеркнуть выразительную индивидуальность произведения. Например, в новой интерпретации куньцой «Нефритовая шпилька» основными инструментами являются гучинь, гучжэн, пипа и сяо: струнно-щипковые воплощают тишину и уединенность храма, подчеркивая чувство обиды и безысходности героини Чэнь Мяочан.

Использование характерных музыкальных инструментов ярко прослеживается в новой интерпретации пьесы «Пионовая беседка»<sup>117</sup>. Оркестр в этой постановке придерживается традиционного исполнения: главную роль по-прежнему играет флейта ди, а несколько других инструментов помогают развить вокальную мелодию. В то же время достаточно смело вводятся такие специфические инструменты как гучжэн, гаоху, гэху (вместо баса), колокола бяньчжун и т. д., формирующие колорит постановки, выводящие инструментальную музыку в куньцой «Пионовая беседка» на первое место. Кроме того, для воплощения образа Ду Линянь используется тембр гаоху, являющийся одной из специфических колористических черт данной оперы.

Гаоху — это основной музыкальный инструмент провинции Гуандун. Ему присущ уникальный басовый колорит, а также ясность верхнего регистра. Введение гаоху в куньцой позволяет не только полностью воплотить особенности этого инструмента, но также украсить музыкальное воплощение пьесы.

<sup>116</sup> Чжао Канъянь. Куньцой и бамбуковая флейта чжуди // Дом драмы, 2016. № 14. С. 45.

<sup>117</sup> Яо Шэньсин. Современный оркестр и аккомпанемент куньцой // Ежемесячник драмы и фильмов. 2011. № 2.

Мягкий и нежный тембр гаоху весьма точно отражает застенчивость и очарование незамужней девушки из высшего общества Ду Линян, а благодаря своей выразительности этот инструмент подходит для исполнения лирических мелодий. Именно поэтому гаоху как нельзя лучше воплощает влюбленность и одновременно обиду героини, ее стремление обрести любовь. Таким образом, звучание гаоху украшает главную музыкальную тему оперы, а также обогащает выразительность мелодии в зависимости от эмоциональных трансформаций. Нежный тембр гаоху отвечает мягкому нраву Ду Линян, а его звучание позволяет передать эмоциональные порывы героини<sup>118</sup>.

Инструментальный материал в куньцзюй также несет специфические функции: помимо аккомпанемента к ариям он акцентирует детали сюжета. В зависимости от его перипетий включаются небольшие инструментальные интерлюдии. Они могут быть интонационно независимы от вокальных напевов и формировать самостоятельные мотивные связи. Порой используются в декламациях, а порой — в специфических сценах. Так музыка пронизывает всю постановку, создавая целостное построение. Это связано с тем, что в большинстве случаев в этих quasi сольных инструментальных фрагментах используются элементы классических типовых мелодий или арий. Именно поэтому такие фрагменты эффектно раскрывают сюжет.

Например, в новой постановке «Пионовой беседки» присутствует немало оркестровых фрагментов, сопровождающих декламацию, которые помогают точнее воплотить художественный образ сцены. В акте «Прерванный сон», когда исполняется танцевальная музыка во время встречи главных героев, в «Воскрешении», в момент раскопки могилы и открытия гроба, а также в акте «Выезд» в качестве лейтмотива используются такие типовые мелодии,

---

<sup>118</sup> Чжу Вэйцзун. Процесс изменения аккомпанемента в опере куньцзюй с начала нового времени // Исследования традиционной музыкальной драмы. 2014. № 1.

как «Цзаолопао» («Шелковый халат») и «Шаньтаохун» (досл. «Розовые персики»)<sup>119</sup>. Эти мелодии представляют собой целостные музыкальные фрагменты, исполняемые разными инструментами. Написанные в различных формах, они появляются в постановке достаточно независимо и позволяют не только подчеркнуть основную музыкальную тему, но внести психологический нюанс.

В заключении экскурса в инструментальный стиль куньцзюй остановимся на знаковых инструментах.

### *1. Цзюйди в куньцзюй*

Флейта ди – это хорошо знакомый многим деревянный духовой инструмент, появившийся в Китае. Поскольку материалом для ди служит бамбук, этот инструмент называют также бамбуковой флейтой. В куньцзюй широко используется разновидность цзюйди, звуки которой погружают слушателя в атмосферу чистоты и изысканности и заставляют сконцентрироваться на протяжности напева и мельчайших изменениях мелодического рельефа. Стиль исполнения, называемый «сян фан хоу шоу» («сначала отпустить, затем собрать») в полной мере раскрывает красоты Цзяннани (область по правому берегу нижнего течения Янцзы), а звучание напева приближается к «шуймо дяо» (буквально – «отполированная водой мелодия»). В аккомпанементе для куньцзюй основная роль цзюйди заключается в том, чтобы «поддерживать цян» (тон, тембр, мелодию). То есть оркестр должен оттенять и поддерживать пение вокалистов, не теряя с ними прочной интонационной связи. Таким образом достигается гармоничное взаимодействие с мотивным комплексом в ариях.

Цзюйди, помимо прочего, вступает в начале каждой новой части мелодии, поэтому исполнитель должен хорошо знать всю партитуру, а также в совершенстве владеть основами исполнительского мастерства<sup>120</sup>. Флейта, используемая в аккомпанементе, должна соединяться с духовной атмосферой оперы, в

---

<sup>119</sup> Фань Сюэхао. Направление развития основных форм флейты и аккомпанеента в современной куньцзюй // Ежемесячник драмы и фильмов. 2013. № 3. С. 57.

<sup>120</sup> Тань Сяо. Исследование сохранения нематериального наследия: музыка оперы куньцзюй уезда

связи с чем от музыканта требуется глубокое понимание того, что составляет сущность куньцзюй.

Необходимо следить за ровностью дыхания, и не допускать отрывистого звучания мелодии, а также использовать различные приемы исполнения, чтобы каждый звук обладал своей индивидуальностью. Кроме того, флейтист должен соотноситься с фонетической системой китайского языка и наличием четырех тонов для одного слога. Поэтому при исполнении важно в полной мере отразить направленность звучания слога и музыки, добиться большей плавности мелодии.

Центральное место занимает *чань де цзэн да* – эти особенности исполнения в полной мере отражают музыкальный стиль куньцзюй. *Чань инь* – тремоло или трель – создается за счет многократных вибрирующих движений пальцев; техника *де инь* – гроздь или нагромождение звуков – в процессе аккомпанеента выступает в качестве мелодического украшения. *Цзэн инь* – мелизм, отличающийся от *де инь*, появляющийся обычно в конце музыкальной фразы и служащий связующим звеном между предшествовавшей и последующей мелодией. Однако для этого украшения нет своего обозначения при записи, поэтому оно отмечается как форшлаг, но играется не так долго, создавая атмосферу неуловимой таинственности.

Исполняя аккомпанемент, флейтист должен следовать определенной технике: заканчивая исполнение одиночного звука, музыкант сразу же расслабляет руки, чтобы остаточное звучание создавало нужное ощущение призрачности. *Да инь* – ударный звук или удар по звуку – еще один прием, достаточно часто используемый в аккомпанементе для куньцзюй. Сочетание всех перечисленных выше особенностей исполнения формирует мелодически богатый аккомпанемент куньцзюй.

## 2. *Саньсянь в опере куньцзюй*

Саньсянь – струнно-щипковый инструмент. В настоящее время в

куньцой используется достаточно много музыкальных инструментов, при этом по мере постоянного развития и изменения общества и культуры аккомпанемент также претерпел изменения. Поскольку особенностью куньцой является то, что напев следует за тоном слова, для достижения наивысшего качества представления аккомпанирующие музыканты должны стремиться к тому, чтобы музыка соответствовала четырем тонам поющих слогов. В связи с этим общий уровень выступления зависит не столько от технической оснащённости музыкантов, сколько от того, насколько гармонично аккомпанемент сочетается с пением. Чтобы добиться такой гармонии, от инструменталистов требуется понимание каждого напева куньцой.

### **3. Барабаны гу в куньцой**

В аккомпанементе к опере куньцой также есть инструменты, играющие дирижерскую роль, – барабаны. Для музыкального сопровождения традиционной оперы используются преимущественно два вида: плоский двусторонний барабан дяньгу и устанавливаемый на треножнике односторонний барабан баньгу<sup>121</sup>. Они не только выполняют дирижерскую функцию, но и могут связывать воедино различные элементы оперы. Следуя за ритмом барабанов, все эти элементы действуют как одно целое. Дяньгу, сравнительно часто используемые в южных регионах провинции Цзянсу и получившие широкое развитие, сопровождают арии куньцой тогда, когда они исполняются без иного музыкального аккомпанемента. Такое ритмическое дополнение к пению отличается изяществом и живостью. В свою очередь баньгу, выступающие преимущественно в составе аккомпанемента к куньцой, характеризуются низким и глубоким звучанием.

Помимо этого, роль барабанов в опере заключается в том, чтобы обеспечивать высокое качество аккомпанемента. Достигается это следующим образом: перед тем, как исполнитель начинает арию, барабанщик-дирижер ударами

---

<sup>121</sup> Баньгу (даньпигу) – китайский односторонний барабан. Толстостенный корпус в виде опрокинутой чаши имеет сверху небольшое отверстие, натянутое кожаной мембраной.



в барабан оповещает о ее начале, координируя действия флейтистов и певцов, которые находят нужный темпоритм.

#### ***4. Согласованность действий в куньцой***

В процессе аккомпанемента к куньцой необходимо учитывать не только индивидуальные особенности музыкальных инструментов, но и конкретный сюжет, а также стиль оперы. Ритмическая структура аккомпанемента должна меняться в соответствии с сюжетной линией и интонацией певца, причем эти изменения касаются не отдельно взятого инструмента, а всех в совокупности, придавая мелодии певучесть и насыщенность, собирая исполнение воедино, раскрывая целостную историю и создавая волшебную атмосферу.

Партия оркестра в куньцой ныне более значима. Традиционное исполнение в унисон эволюционировало в фактурно более разнообразные построения, коррелирующие с сюжетом постановок. Теперь стало возможным выделить основную тему и музыкальные образы в рамках сюжета оперы, с помощью специальных музыкальных инструментов подчеркнуть особенности характера героев, чтобы подчеркнуть авторскую идею.

Ныне оркестровая партия в куньцой отличается разнообразием: в традиционных постановках она лишь аккомпанировала певцам, в то время как с течением времени аккомпанемент стал выполнять большее количество задач. Традиционное исполнение в унисон эволюционировало в более сложную фактурную форму, адаптированную под сюжет постановок. Теперь стало возможным выделить основную тему и музыкальные образы в рамках сюжета оперы, с помощью специальных музыкальных инструментов подчеркнуть особенности характера основных героев. Таким образом, ныне оркестровая партия куньцой обрела художественную самостоятельность, что обогатило содержание оперы.

## **2.2. Характеристика современных постановок куньцзюй в контексте стилевых констант**

### *Современные модели куньцзюй*

Куньцзюй смогла просуществовать до настоящего времени во многом по той важной причине, что ее творческие методы получили новую жизнь. После стабилизации обстановки на родине куньцзюй и в регионах ее функционирования были основаны театры и исполнительские коллективы, например, «Театр северной куньцзюй», «Группа сучжоуской драмы куньцзюй», «Театр куньцзюй провинции Хунань» и др., которые способствовали написанию новых пьес. Различные исполнительские труппы не только восстановили традиционные спектакли, но также предложили иные интерпретации и адаптации старых, показав на сцене обновленные редакции сюжетов и современные спектакли. Так куньцзюй продемонстрировала изменения во всех аспектах: начиная с формы, и заканчивая содержанием.

Традиционные постановки куньцзюй были крайне длинными: один спектакль мог продолжаться несколько дней. В соответствии с современными потребностями и эстетическими предпочтениями публики постановки куньцзюй сегодня длятся около двух-трех часов (за исключением отдельных спектаклей). Акцентуация характеров персонажей и обострение сюжета позволили сократить протяженность спектаклей, сделав их более привлекательными для зрителей.

### **Характеристика современного репертуара куньцзюй**

Классическими пьесами куньцзюй являются «Женщина, моющая шелк», «Пионовая беседка», «Нефритовая шпилька» и т. д. Все они продолжают жить сегодня, составляя основу репертуара, так как демонстрируют образец традиционного содержания в высокохудожественном воплощении. Оно основано на любовных историях талантливых юношей и красивых девушек, отражает стремление людей к идеальной жизни в условиях феодального режима и этикета той эпохи. Многие произведения посвящаются свободной

любви, выражают личный эмоциональный опыт, не исключено, что авторский. Например, «Нефритовая шпилька» принадлежит перу драматурга династии Мин Гао Ляня, состоит из тридцать трех актов. В пьесе рассказывается об истории любви между главными героями – Пань Бижэном и Чэнь Мяочан, которые преодолевают оковы феодального режима, а также даосские и буддийские предписания. «Женщина, моющая шелк» написана драматургом династии Мин Лян Чэньюем. На фоне событий из жизни любовного треугольника – Фань Ли, красавицы Си Ши и правителя Фу Чая – отражается подъем и упадок страны. «Пионовая беседка» – творение драматурга Тан Сяньцзу, опубликована при правлении Ваньли в эпоху Мин (1617 г.). В пьесе описана история девушки Ду Линянь из чиновничьей семьи, которая во сне влюбилась в ученого Лю Мэнмэя, но умерла от несчастной любви и стала духом, чтобы найти возлюбленного наяву. История оканчивается воскрешением Ду Линянь и ее единением с Лю Мэнмэем.

В настоящее время предпринимаются попытки создания пьес куньцзюй на современные сюжеты. Однако их влияние столь незначительно, что в кругу китайских театроведов принято считать: куньцзюй не подходит для нынешнего творчества. Тем не менее, выдвигались предложения по отнесению куньшаньской оперы к области современного искусства, высказывались идеи о том, что лишь сохранение и наследование традиций не соответствует новаторским веяниям эпохи. Однако эти вопросы были разрешены, и развитие куньцзюй продолжено. Драматурги предприняли немало попыток по созданию выдающихся современных произведений, полных патриотических чувств и основанных на реальных сюжетах из нынешней истории.

### **Сценическое воплощение**

Традиционная опера куньцзюй, как правило, исполняется под открытым небом, а весь реквизит сводится лишь к одному столу и двум стульям. Для сцены чаще всего готовятся три стола и шесть стульев, которые могут использоваться по необходимости все вместе или отдельно. Реквизит в виде столов и стульев является одним из основных элементов сценической

организации: эти предметы на сцене могут использоваться по прямому назначению или превращаться в ворота, здания, кровати, горы, дворы и города. Это — предметы, создающие воображаемые картины и сцены. Данный традиционный метод сценической организации применяется по сей день. В действительности, подход к исполнению куньцзюй не претерпел значительных изменений: по-прежнему наследуются традиционные принципы сценического выражения, то есть сохраняются пять приемов — игра руками, глазами, телом, а также учитываются шаги и законы исполнения. В целом, методология исполнения куньцзюй была заимствована и другими жанрами музыкальной драмы Китая. Набор исполнительских приемов является ядром сценического выражения куньцзюй.

Эстетические принципы куньцзюй и ее сценической организации испытали глубокое влияние философской мысли и космогонических концепций. Кроме того, опера тесно связана с традиционной китайской эстетической теорией, в частности с теорией живописи. В процессе шестисотлетнего развития постепенно сформировался такой эстетический принцип, как «взаимопорождение реальности и вымысла». В китайской живописи мнимое заменяет реальное, в вымышленном проявляется действительное, в действительном — вымысел. Таким образом происходит слияние этих двух начал. Выражение времени и пространства на сцене традиционной оперы также отражает этот эстетический принцип. В куньшаньской опере не используются реальные предметы для копирования природы — исполнение полагается лишь на игру актеров, которые посредством тела выражают реальные картины и пейзажи, активно вовлекая воображение зрителей. Пустоты, оставленные метафорическим выражением куньцзюй, предоставляют актерам значительное пространство для свободы творчества.

Современное сценическое выражение основывается не только на театральной сцене, но и на передовом техническом оборудовании. Принципы сценической организации и дизайна совершенствуются под влиянием

различных художественных веяний, предоставляя богатый выбор форм выражения. В условиях современного разнообразия направлений сценического искусства особенно важно ответить на вопросы о том, каким образом лучше использовать театральное пространство, сценическое оборудование, освещение и другие технические средства, а также продолжать эстетическую традицию свободного выражения *се-и*. Сущность китайской оперы заключается в ее одновременной простоте и сложности, безграничной многомерности содержания.

Например, в разработке современной версии «Нефритовой шпильки» прослеживается много новаторских нововведений. Во всех версиях оперы, кроме постановки под названием «Нефритовая шпилька. Осенняя река», действие происходит в храме, поэтому артистам в первую очередь следует обдумать условия и атмосферу этого места. Именно поэтому труппа актеров обратилась к известному тайваньскому каллиграфу Дун Янцзы и знаменитому тайваньскому живописцу Си Суну, чтобы привнести элементы этих двух искусств в качестве фона на сцену, постепенно видоизменяя их на большом экране проектора, в результате чего была передана эстетика живописи тушью. Движения артистов отличаются богатством и наполнены смыслом.

Обратимся к другой версии: «Нефритовая шпилька. Отправление в монастырь». В конце первого акта, когда знакомятся Чэнь Мяочан и Пань Бижэн, режиссер просит актеров трижды оглянуться — так выражается смена настроений героев от крайнего удивления и смущения до тихой радости. Кроме того, это движение не только позволяет выразить психологическое состояние двух персонажей, но также намекает на любовь с первого взгляда Чэнь Мяочан и Пань Бижэна.

В современной постановке «Нефритовая шпилька. Обольщение цитрой» Пань Бижэн флиртует с Чэнь Мяочан, что, к примеру, выражается в таких словах, как «У молодца нет супруги, он стремится к божественной деве», но в еще большей степени проявляется в движениях Пань Бижэна. Он несколько раз сознательно или неосознанно погладил руку Чэнь Мяочан, опирающуюся

на стол, и стал смело соблазнять ее посредством разных намеков. Так раскрывается романтический характер героя, выражается его любовь к Чэнь Мяочан, а также особенности ухаживаний юношей за красавицами в древности.

В целом, наибольшее различие между традиционной и современной куньцзюй заключается в изменении эстетической направленности публики: столетиями основными зрителями традиционной оперы были образованные мужчины, имевшие высокий социальный статус, черпавшие вдохновение в легендах и сказаниях, а также историях любви между талантливыми юношами и красавицами. Нынешнее возрождение и обретение популярности куньцзюй связано с тем, что все зрители способны сочувствовать и сопереживать героям произведений, поэтому источником пьес стали пережитые народом события, вызывающие патриотические чувства.

На основании сказанного можно прийти к выводу, что сочетание традиций и современности — наиболее подходящий способ сохранения и развития куньцзюй. В настоящее время существует три подхода к защите оперы куньцзюй:

во-первых, сохранение ее в первоизданном виде, то есть восстановление оперы в облике, присущем ей сотни лет назад. Однако технически представляется возможным лишь восстановление содержания пьес и хореографии. Если говорить о сценическом исполнении, то здесь восстановление первоизданного состояния неосуществимо, это связано с тем, что в прошлом не было средств видеозаписи, и сценическое воплощение исчезало сразу после представления. В некоторой степени этот подход можно рассматривать как способ сохранения классики в максимально возможном облике, ведь современные исполнители наследуют традиции, полученные от наставников, и передают их потомкам (эти традиции фактически изменялись и развивались в определенной мере вслед за изменениями эпохи). Достаточно аутентичные и оригинальные выступления с использованием одного стола и двух стульев, без декораций и в небольшом пространстве — это один из основных способов существования современной куньцзюй.

Однако аудитория куницы пока довольно ограничена, а жизненное пространство невелико, поэтому этот жанр не может быть в полной мере интегрирован в современную культуру. Несмотря на необходимость данных мер, это — не главный способ сохранения и развития современной куницы.

Во-вторых, полное новаторское «осовременивание» — еще один весьма экстремальный путь. Такое преобразование куницы в соответствии со взглядами современников хотя нельзя назвать абсолютно бесполезным, однако оно ведет к изменению и даже нивелированию сущности куницы, что идет в разрез концепции по защите оперы.

И, наконец, третий способ заключается в органичном сочетании традиций и современности. Именно он оказался оптимальным для защиты куницы. Его сильные стороны заключаются в том, что он не только гарантирует целостность сохранения формальных характеристик жанра и его эстетической составляющей, но и позволяет сделать произведения ближе нынешнему зрителю. В этом процессе используется более современный язык, а также достижения технологий и элементы, которые более близки новому эстетическому восприятию. Использование в разумных пределах современных элементов в кунице также позволяет наполнить классические произведения актуальным смыслом.

Ограниченное сочетание традиций и современности — это наиболее подходящий метод сохранения куницы. Особенностью этого способа является гарантия целостности эстетики оперы и формальных характеристик, а также обеспечение традиционных характеристик куницы как образца китайского классического искусства. Кроме того, данный способ позволяет учитывать реальные потребности в налаживании связи с современными условиями, а также использует технические стратегии, отвечающие эстетическому вкусу современников, позволяя проводить ограниченную «модернизацию» куницы. Основа этого метода состоит в уважении к оригиналу с введением современного и освещением текущих событий. Это —

задача ученых сегодня, ведь конечная цель состоит в защите и наследовании оперы, ее процветании в современных реалиях.

Сочетание традиции и современности как общая стратегия способствует рождению вдохновения у всех, кто желает куньцой долгой и плодотворной жизни. Однако, важно найти правильный способ реализовать сочетание традиции и современности. Усилия в этом направлении предпринимаются уже достаточно давно. В качестве примера могут быть приведены кинематографические постановки таких драм куньцой как «На стене» (1963), «Пятнадцать струн» (1956) и «Пионовая беседка» (1986). Данные работы представляют собой сочетание традиции куньцой с достижениями кинематографа. Эти фильмы имеют общую черту – они в той или иной степени выходят за ограничения музыкальных драм куньцой, которые в традиционном формате содержат большое количество сценических условностей. Фильмы создают атмосферу, близкую к реальной жизни.

Кроме того, даже без изменения многих традиционных характеристик рассматриваемого жанра, существует большое количество возможностей внедрения инноваций в планировку сцены, а также в сферах освещения, звука, музыкального оформления и так далее. Однако указанные практики не внедрены в эстетику куньцой. Кроме того, в них использовалось множество реалистических сцен, которые, по сравнению с оригиналом, были лишены свободы и непринужденности. Музыкальная драма куньцой является условным искусством, что необходимо также учитывать.

В наше время не только ведется работа по сохранению основных характеристик куньцой, но также и применяются достижения современных технологий. Жанр куньцой обладает относительно зрелой теоретической базой. Так, в работе Бай Сяньюна «Новая эстетика оперы куньцой» рассматриваются новаторские версии «Пионовой беседки» и «Нефритовой шпильки». Основной тезис этой работы можно кратко резюмировать так: «традиционная основа и современные функции». По мнению Бай Сяньюна основной дух куньцой – это такие компетенции исполнителей, как декламация, борьба, пение и игра, а



также условность, непринужденная атмосфера и использование поэзии. Все эти компоненты считаются основой для сохранения и развития традиции куньцзюй. Они должны быть сохранены в максимально возможной степени.

При этом элементы современной сценической мультимедийной техники необходимо использовать как необходимые инструменты, позволяющие сделать законченное сценическое представление и создать общую эстетику. В то время, как новая версия «Пионовой беседки» исполнялась 187 раз по всему миру, количество представлений новой версии «Нефритовой шпильки» несколько меньше. Популярность «Пионовой беседки» не имеет себе равных среди подобных пьес. Факты позволяют увидеть, что «Новая эстетика оперы куньцзюй» Бай Сяньюна, в которой умеренно сочетаются традиции и современность, достаточно эффективна.

Благодаря глубокому анализу рассмотренной теории и вытекающей из нее практики возможно, по крайней мере, понять, что, если жанр музыкальной драмы куньцзюй в наши дни хочет получить качественное развитие, этот жанр должен передать будущим поколениям одни элементы традиции, а также изменить другие. В частности, в первую очередь следует подчеркнуть неизбежную связь между жанром куньцзюй и современным культурным контекстом. Изменение – это основной закон развития культуры и искусства.

Чтобы проникнуть в жизнь современных людей, постановки в жанре куньцзюй должны учитывать меняющиеся эстетические потребности публики, а также вносить необходимые изменения и коррективы в постановку и исполнение спектаклей. Прежде всего, куньцзюй обращена к любителям, знатокам и почитателям традиционной китайской культуры, поэтому эстетическая коннотация куньцзюй сильно отличается от ожиданий современной молодежи. Опера куньцзюй должна внести соответствующие изменения. Кроме этого, эти изменения должны иметь практические результаты. Это означает, что, так как изначальным намерением является сохранение основной сути традиции, современные технологии должны использоваться грамотно и рационально. Это мо-

жет быть обогащение разнообразными технологиями по освещению, введению сценических эффектов, дизайна костюмов и так далее. В качестве примера может быть приведена новая версия «Пионовой беседки», где для того, чтобы показать путешествие души, использовались новые технологии освещения, а также красный плащ главной героини в тот момент, когда ее тело покидает душу. Это было сделано для создания выразительных визуальных эффектов. Еще одним примером является использование современных технологий звуковоспроизведения для улучшения аудиальной составляющей постановки.

Аудиальные эффекты (такие как живое звучание гуциня в новой версии «Нефритовой шпильки»), а также творческое внедрение каллиграфии, живописи и методов современного искусства (они используются в танцевальных сценах новой версии «Пионовой беседки») помогают усилить коннотацию произведения и сделать его ближе к зрителю. Эти нововведения позволяют внедрить современные технологии в классические постановки. Но общий принцип остается прежним – это «традиционная основа и современные функции».

Можно сказать, что для того, чтобы сохранить и развить традицию куньцзюй сегодня, Бай Сяньюн использовал свое личное понимание музыкальной драмы куньцзюй для дальнейшего преобразования, позволяющего воплотить его теорию на практике. Новые версии «Пионовой беседки» и «Нефритовой шпильки» также могут быть названы современными инновационными образцами жанра куньцзюй.

Концепция Бай Сяньюна не является полностью идеальной и безукоризненной. Прежде всего, в новых версиях «Пионовой беседки» и «Нефритовой шпильки» есть еще много дискуссионных моментов в плане сценических инсталляций, светового и музыкального оформления. Кроме того, используются адаптации или дополнения к некоторым музыкальным произведениям, которые не основаны на привнесении новых смыслов в существующие постановки или же на сохранении традиции. Они почти не используют современные технологии.

Столкнувшись с реалиями современной жизни, которые сильно отличаются от реалий традиционного китайского общества, жанр куньцзюй встал перед необходимостью справляться с многочисленными проблемами на пути своего выживания. Но как бы ни был труден этот путь, ценность куньцзюй как образцовой модели китайского классического искусства всегда остается непоколебимой. Поэтому необходимо приложить все усилия для того, чтобы передать традиции куньцзюй будущим поколениям, а также развивать этот жанр в пределах возможного. В последние годы успешная практика Бай Сяньюна и его творческой группы в развитии и передаче будущим поколениям традиции куньцзюй накопила ценный опыт. Если продолжится путь в этом направлении, то возрождение музыкальной драмы куньцзюй в современных реалиях станет достижимо.

В последние несколько лет были созданы произведения в жанре куньцзюй, действие которых относится к современному контексту. Это «Цюй Цюбо», «Мои последователи», «Мэй Ланьфан: Мэй Лан в прошлом» и другие прекрасные произведения. Все эти работы также оказались востребованы публикой. В течение очень долгого времени китайские драматурги адаптировали традиционные драмы куньцзюй в силу того, что они заботились только о сохранении классического наследия. Это также сильно мешало развитию куньцзюй. В результате количество сюжетов для пьес куньцзюй значительно ограничено. Настойчивость и трудолюбие нескольких поколений продолжателей традиции куньшаньской оперы приносят значительные плоды. В современных произведениях куньцзюй есть много нововведений в области сценического освещения, музыкального оформления и трактовки вокала.

Мелодии куньцзюй, которые передавались из поколения в поколение, были созданы в строгом соответствии с канонами. Эти каноны основываются на территориальных диалектах времен Древнего Китая. Необходимо отметить разницу в произношении у южных и северных китайцев, что диктует различие в принципах северных и южных постановок. С точки зрения современного человека, изучать и передавать эту традицию, также, как и записывать тексты

пьес, достаточно проблематично. Тем не менее, существующие проблемы были решены, вследствие чего, многие классические произведения смогли дойти до наших дней.

Современные исследователи куницы на основе многочисленных попыток также создали несколько прекрасных произведений. Некоторые ученые считают, что основное направление в создания куницы в наши дни состоит в том, чтобы следовать канонам, придерживаться характерного художественного стиля, использовать территориальный диалект в процессе постановки, при этом, приближая его к языковым привычкам современных людей. Также, они настаивают на необходимости петь по канонам, при этом используя достижения современных компьютерных технологий. Таким образом в традиционный жанр внедряются новые идеи.

Показательным примером является современная музыкальная драма в жанре куницы «Мои последователи». При написании вокальных фрагментов ее партитуры композиторы (а это был пример коллективного творчества) осуществили всестороннее преобразование напевов, особенно в плане ритма, формы, трактовки вокала, мелодии и тембра. В итоге получилось совершенно новое произведение. Различные ритмические формулы и мелодические рельефы, а также целый ряд певческих приемов и смелых реформ обеспечили успех произведению. Также было внесено большое количество нововведений в дизайн сценического пространства: с использованием последних достижений техники.

В современных театральных постановках широко используются высокотехнологичные средства, такие как технология числового программного управления, системная интеграция и другие. Тем не менее, при постановке традиционной музыкальной драмы куницей, такие приемы практически не используются. Если принять во внимание, что традиционные постановки куницей заключались в том, что актеры использовали условность для создания жизненного мира персонажей и для формирования у зрительской аудито-

рии чувства приближенности к жизни, то и в наши дни также необходимо создавать такую атмосферу, которая представляла бы собой единое целое с игрой актеров. Важно, чтобы жизнь персонажей в такой атмосфере воспринималась бы органично.

В реальной практике также возникают некоторые трудности. Так, противоречие возникает между жизненной логикой современного театра и художественной логикой традиционного спектакля куньцзюй. Приведем в пример современную пьесу «Мои последователи». Так как действие которой происходит в наши дни, то постановка должна быть основана на логике реальной жизни, а в ее основу в качестве сюжетного импульса положена современная ситуация. Следовательно, при создании произведений куньцзюй в наши дни необходимо уметь разрешать это противоречие. В рамках таких поисков и родились новые пьесы куньцзюй.

Пьеса «Мэй Ланьфан: Мэй Лан в прошлом» рассказывает историю жизни мастера драмы Мэй Ланьфана. Она повествует о Мэй Ланьфане и Ван Фэнцине, которые впервые выступили в Шанхае, а также демонстрирует реалии исполнительской жизни Мэй Ланьфана в Шанхае того времени. Пьеса достаточно наглядно позволяет увидеть, чем Мэй Ланьфан вдохновлялся в процессе своего творческого роста и что он делал прежде, чем добился признания и известности.

Или другой пример: создание «Заботы об Ухане» началось, когда бушевала пандемия. Режиссер-постановщик Ло Чжоу сосредоточилась на драматическом противоречии между обычными человеческими качествами медицинского персонала и высокой миссией профессии врача, формируя естественное драматическое напряжение и увеличивая привлекательность работы для аудитории. Что касается редактирования либретто, то Ло Чжоу проделала большую работу в этом направлении. Она трансформировала общеупотребительные идиомы в стихотворную форму, добавив к ним некоторые дополнительные слова, чтобы сформировать окончательное высказывание. В итоге, хотя постановка по-прежнему следует канонам куньцзюй, она также достаточно близка

современному человеку.

Пьеса «Цюй Цюбо» посвящена герою-революционеру, члену Коммунистической партии в Новейшей истории Китая. Его именем названа историческая драма в жанре куньцзюй. Благодаря уникальной и талантливой композиции, которая предусматривает, что всё действие происходит в течение суток, зрители могут увидеть сложные характеры персонажей и понять их психологию. В качестве отправной точки повествования берется арест Цюй Цюбо, который не «сломался» под давлением Гоминьдана и продолжал бороться за свои идеалы и убеждения, за что и пожертвовал жизнью. Это происходит днем.

Ночью в те же сутки Цюй Цюбо навсегда прощается с матерью, женой и близким другом. Эта часть постановки помогает понять духовный мир главного героя, а также верность его намерениям, которые заключаются в том, чтобы посвятить себя миссии революционного дела. Так реализуется композиционный метод, который назван «день и ночь», согласно которому действие драмы проходит в течение суток.

Охарактеризованные произведения – «Мои последователи», «Мэй Ланьфан: Мэй Лан в прошлом», «Заботы об Ухане», «Цюй Цюбо» являются примерами музыкальной драмы куньцзюй нашего времени, и они, несомненно, имеют успех. Более того, их аудитория увеличивается. Безусловно, необходимо не только сохранять прекрасные традиции куньцзюй, но также и уметь смотреть в будущее.

В китайском сценическом искусстве существует замечательная традиция, которая заключается в том, чтобы быть ближе к народу и идти в ногу со временем, при этом, не забывая и о том, чтобы сохранять свои корни. Необходимо научиться использовать инновационные прогрессивные методы для решения сегодняшних проблем, а также приложить усилия для дальнейшего развития китайской сценической традиции, чтобы придать жанру куньцзюй новое очарование и блеск в современную эпоху.

### 2.3. Воспитание актера для куньцзюй

Для того, чтобы жанр куньцзюй сохранился и продолжал развиваться, необходима подготовка исполнительских кадров. Это очень сложный процесс, который продиктован синкретичностью жанра. Напомним, что это древнее искусство требовало от актера всесторонней артистической одаренности и виртуозного профессионального воспитания.

Артист куньцзюй должен обладать отличными вокальными данными и владеть соответствующей манерой пения, знать исторический и современный репертуар куньцзюй, постигнуть языковую культуру аристократического литературного стиля *яюе* и простонародного стиля *саньюе*, искусство декламации, изучить искусство танца, пластики и пантомимы, цирковое искусство и военное. Одним словом, он должен профессионально знать и владеть навыками трех культур: 1) этикета и музыки, 2) поэзии и лирики, 3) игр и развлечений (см. 1.1).

Веками вырабатывались принципы и методы подготовки артиста такого класса. Это складывалось из древности веками. Чаще всего актерская профессия передавалась по наследству, то есть родители учили детей и внуков в кругу семьи. Или талантливого ученика в детском возрасте приводили в дом, и он жил и учился десятилетие у мастера. Переносил вместе с ним все тяготы кочевой актерской жизни, а порой терпел побои и унижения. В своем прежнем виде воспитание актера существовать не может.

До недавнего времени в Китае не было государственных учебных заведений такого плана, и исполнительское искусство куньцзюй практически исчезло. Ныне, во многом благодаря признанию Юнеско куньцзюй всемирным культурным наследием, поставлена задача возродить подготовку исполнительских кадров.

В результате в отдельные учебные заведения стала вводиться образовательная программа по обучению соответствующей специальности. Разработка учебных планов предполагает получения знаний и навыков не только об одной

опере, а по освоению репертуара куньцзой в историческом срезе. Это стало определяющим принципом в изучении данного театрального жанра.

Таким образом, встает проблема комплексного освоения профессии. Оно включает два направления. Одно – связано с изучением истории и теории куньцзой во всех ее составляющих. Второе направление предполагает практическое постижение основ куньцзой.

Согласно этим направлениям, сегодня складываются *методы обучения исполнителей куньшаньской оперы*.

### 1. Метод разьяснения и анализа<sup>122</sup>

Этот метод предполагает теоретическое разьяснения каждого положения в опере. Раскрытие сюжета, психологических истоков каждой сцены. Отдельный вопрос связан с драматургией оперы и особенностями ее композиции. Особый блок разьяснения и анализа предполагает разбор характера каждого героя. Необходимо дать характеристику всем, определить мотивы их поступков.

Причем главным сегодня является понимание развертывания драматического сюжета. Эта установка присуща современной педагогической школе. Ранее доминировал принцип репродуцирования. Обучающемуся предлагалась ориентироваться на некий совершенный образец. И он должен был его скопировать.

Одна из ошибок в использовании этого метода связана с чрезмерным акцентом на эмоциональной сфере. Между тем, как следует больше подключать аналитический процесс. Тогда раскрывается подтекст слов и поступков действующих лиц. Особое значение имеет разьяснение метафор, которыми очень богаты китайские литературные тексты. В частности, таких фрагментов немало в драмах «Очаровательная прогулка», «Гуляние в саду», «Пионовая беседка». Аналитический разбор этих текстов будет прекрасным материалом для

---

<sup>122</sup> Здесь и далее мы ориентировались на статью Хань Дунцина. Восемь приемов преподавания куньцзой // Вестник Института китайской оперы. 2005. № 26. (4). С. 0–18.



обучения студентов и познания ими музыкальной драмы куньцой.

При использовании метода разъяснения и анализа главенствующей является роль преподавателя.

### *2. Метод обсуждения: метод вопросов и ответов*

В этом методе на первый план выходит работа студентов. Преподаватель направляет ход обсуждения путем расстановки вопросов и ответов. Он является как бы режиссером беседы. В его власти заключается сделать это обсуждение более критически интенсивным или перевести в тон спокойной неторопливой беседы.

Вектор обсуждения в вопросно-ответной структуре задает верно намеченное направление. Чаще всего при использовании этого метода преподаватель задает вопросы, стимулируя мысль студентов для убедительного ответа. Главное – выбрать должное проблемное поле для содержательной вопросно-ответной структуры.

### *3. Метод представления и показа образов*

Данный метод предполагает обращение к артистичному и образному показу со стороны преподавателя. Он несет функцию эмоционально яркой иллюстрации. Чаще всего его используют как вспомогательный, для более полноценного объяснения чего-то: образа, поворота в развитии линии его поведения и т. д. Причем этот показ очень разнопланов.

Он включает демонстрацию пения, образно верной декламации. Отдельный показ связан с движением: сценической пластики в целом, элементов пантомимы, свободного перехода к танцу.

Следующий блок показа обусловлен обращением к цирковому искусству и боевым искусствам. Причем важно, чтобы студенты освоили свободу и естественность переходов от одного выразительного комплекса к другому. Чтобы все было органично связано с разворачиванием сюжета, движением сценической линии, трансформацией характеров героев.

#### 4. Метод соединения и сравнения

Суть этого метода заключается в умении направить студентов на сравнительные характеристики разных образов из многих опер куницей. Уметь соединить различное или схожее, а затем сравнить, добиваясь убедительного определения: в чем заключается разница, а в чем тождество.

#### 5. Метод «возбудить и расшевелить»

Это метод направлен на активизацию эмоциональной сферы, в том числе эмоционального интеллекта, ответственного за контроль эмоций при сценическом выступлении. Другое его предназначение – интенсифицировать работу воображения. Уметь дорисовать в воображении то, что только намечено в тексте или угадывается из подтекста.

#### 6. Метод ассоциаций

Этот метод широко используется в педагогике, причем не только творческих профессий. Природа этого метода кроется в этимологии слова *ассоциация* – от латинского *соединение, взаимосвязь*. В данном случае он предполагает обращение практически ко всему опыту обучающегося. Предполагается не только самый разнообразный опыт – образный, речевой, кинетический, эмоциональный, образный, зрительный, чувственный и т. д., но и мгновенная реакция, буквально импульсивный подход в нахождении той необходимой, единственно-верной связи, которая поможет создать образ, помочь понять ситуацию, объяснить поступок. А главное, сделать действие более убедительным и понятным.

При применении этого метода от педагога требуется особенно тонкое искусство: или привести студента к нахождению нужной ситуации, либо дать в качестве подсказки необходимое слово, ставшее импульсом к решению поставленной задачи.

### 7. *Метод фантасмагории*

Этот метод на первый план выводит фантастическое домысливание сюжета до иной развязки или наоборот, предыстории в завязке сюжета.

### 8. *Метод контроля согласованности внутреннего и внешнего*

При всем богатстве воображения и эмоционального всплеска, актер должен обладать чувством контроля как внешнего, так и внутреннего. Причем контроль необходим при любом творческом действии: вокализации, декламации, танце, акробатическом показе и любых двигательных реакциях. Также контроль должен сочетаться со свободой выражения. И чем больше осваивается роль, тем более контроль должен уходить в область подсознания, уступая место выработанному навыку.

Вне контролирующего начала сценическое поведение практически обречено на неудачу.

***Основные принципы обучения куньюй в специализированных учебных заведениях Китая.*** Как правило, тот, кто хочет стать профессиональным исполнителем оперы куньюй, должен начинать свое обучение с детства. В Китае в провинциях Цзянсу, Чжэцзян, городе Шанхай и столице Пекине<sup>123</sup> существуют вузы, открывшие обучение по специальности «Музыкальная драма куньюй»<sup>124</sup>. Однако изучение данного жанра музыкального сценического искусства наиболее благоприятно на родине куньюй – в провинции Цзянсу.

***Вопросы трудоустройства выпускников отделений по изучению куньюй.*** Студенты, изучающие куньшаньскую оперу, могут стать актерами различных театральных трупп. Выпускники, добившиеся наибольших успехов, получают возможность остаться в вузе для последующей преподавательской

---

<sup>123</sup> Центральный театральный колледж [The Central Academy Of Drama]. URL: <http://www.chntheatre.edu.cn/>

<sup>124</sup> Дэн Ваньцин Краткий анализ моделей передачи образования в области древней куньюй // Вестник Музыкального института Фуцзяньского педагогического университета. Указ. изд.

деятельности. Некоторые предпочитают поступить в театры куницей на должность гримера, другие пробуют вступить в национальные художественные ансамбли. Также остается определенный процент выпускников, занимающихся другими видами деятельности, не связанными с куницей, полагая, что экономические доходы от работы с куницей слишком малы.

В заключении Главы II необходимо сделать ряд выводов. Прежде всего, о стилевых основах куницей. Они базируются на двух основных принципах: синкретической природы куницейшаньской оперы и особенностях китайского мышления и культурного менталитета жителей страны.

Истоки синкретичности следует искать в древней истории китайского государства, в культуре еще на стадии протогосударства.

Куницей, опираясь на исторически обусловленное понимание традиционной музыкальной драмы, объединила в художественное целое разные виды и жанры искусства, в которых едва ли не приоритетную роль, после театрального сюжета, играет музыка.

Импульсом к действию всех художественно-выразительных констант является сюжет и обусловленный им литературный текст. Он опирается на высокие достижения драмы, лирической поэзии и популярные фольклорные жанры южных и северных регионов Китая.

Сюжеты куницейшаньских опер в разных формах опираются на базовые понятия китайской классической философии, имевшей в древнекитайском государстве статус национального мировосприятия.

Корни музыкального стиля куницей произрастают из синтеза и переинтонирования самых различных стилевых истоков: распевов классической поэзии, аристократических музыкальных жанров и песенно-танцевального фольклора Южного Китая, в меньшей степени Северного, ставших импульсом для создания «лучших арий пьесы». *Цюнай-ти* – типовые мелодии куницейшаньской оперы – «лучшие арии пьесы» выстраивались на основе строгого расчета,

иерархичности, связи с поэтическим словом и выражения эмоционального состояния, в чем важную роль сыграл метод работы с музыкальным материалом *цуюнтай*.

Столь же логично обосновывался выбор национального инструментария, Исторически инструментальные партии несли прежде всего аккомпанирующую функцию, обретая позднее автономный смысл в интерлюдиях между сценами, актами и т. д.

Важная роль ритмической структуры определила особое значение ударных инструментов – барабанов бангу, а лирическая доминанта воплотилась в особом выборе флейты ди с вокальной партией.

Пережив трудную судьбу, полную блестящих взлетов и сокрушительных падений, жанр куньцой в последние десятилетия начал активно развиваться по двум направлениям: сохранения базовых жанровых черт и трансформации куньшаньской оперы под воздействием художественных требований современности и новых информационных технологий. В результате в последние десятилетия появляются новые пьесы на современные сюжеты, в которых видится перспектива жанровой эволюции. Однако одновременно встает проблема сохранения портретных жанровых черт.

Практика показывает, что необходимо приложить немало усилий в сфере теоретических исследований куньцой и в плане воспитания артистических кадров для этого уникального театра. От достижений культурологии, теории и истории музыки в куньцой, развития педагогики, организации образования в этой области тоже зависит судьба жанра. Только так искусство куньцой может жить в современном обществе. Главное, надо сделать вывод, что куньцой – это не анахронизм, не застывшая музейная реликвия, а развивающаяся система.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В Китае считают, что искусству куньцзой более 600 лет развития. Объединившее литературу, танец, музыку и драму, это искусство стало обобщением высших достижений традиционной китайской оперы. В ней сконцентрированы нравственно-философские константы китайской психологии.

В куньцзой обобщались литературно-драматические и поэтические достижения, развивавшиеся столетиями. Поэтому в арсенале куньцзой сконцентрирован масштабный слой знаковых сюжетов.

Музыкальный стиль куньшаньской оперы вобрал в себя тоже многовековые достижения китайского музыкального искусства. Сам процесс его формирования демонстрирует особенности китайского музыкального мышления: свободный выбор разного интонационно-жанрового материала, его строгую обработку на основе творческого канона с четкой иерархичностью, логикой и опробыванием мобильности, стимулирующей интонационное взаимодействие.

Куньцзой демонстрирует богатство мелодического стиля, явно исходящего из распевности поэтического слова. Этим продиктовано обилие тончайших динамико-артикуляционных и агогических нюансов. Здесь берут свои истоки прихотливые линии мелодического рельефа с богатством мелизматического орнамента. При этом ярко выражена организующая роль ритмики.

Наряду с богатством вокального начала музыкальный стиль демонстрирует очень яркую инструментальную составляющую. Но при этом отмечается обязательное наличие для куньцзой ее базисных тембровых сочетаний: барабанов гу и флейты ди.

В настоящее время существует несколько взглядов на современное со-

стояние и возможное развитие куньюй. Одни считают, что куньюй не следует изменять, а напротив, бережно хранить традиции и «старые формы»; другие предполагают, что импульсом к дальнейшему историческому развитию куньюй должно стать созвучие современным художественным веяниям и вкусам зрителей<sup>125</sup>.

Эти два полярных мнения также отражены в практике преподавания и постановки куньюй. Например, в «Сучжоуском театре куньюй» репетируют оперу «Пионовая беседка» в соответствии с традиционным стилем, стараясь во что бы то ни стало сохранить его. «Пионовая беседка» в «новом стиле», которую также репетируют в «Сучжоуском театре» под управлением Бай Сяньюна, – это творческая переработка традиционной куньшаньской оперы<sup>126</sup>. Помимо этого примера стоит обратиться к опере «Веер цветов персика», поставленной в «Цзянсуском театре куньюй», и «Бань Чжао» в «Шанхайском театре» – они также представляют собой отредактированные и несколько «осовремененные» традиционные спектакли.

Куньшаньская опера как шедевр устного и нематериального наследия человечества, как объект особого внимания ЮНЕСКО не может сохраняться в неприкосновенности. Это театральный феномен, искусство которого передавалось из поколения в поколение. Среди всего разнообразия сюжетов все же стоит отметить и определенные универсальные черты: куньюй всегда была обращена к *человеку*<sup>127</sup>. Если меняется объект представления – не может оставаться неизменным и само представление. Кроме того, канон, освященный вековой практикой, также претерпевает определенные «поправки», вызванные личностью и индивидуальным дарованием актеров.

Поэтому с точки зрения логики развития любой художественной системы, невозможно ждать, чтобы куньюй оставалась в неизменных формах – она

<sup>125</sup> См.: Се Юйфэн. Исследования искусства куньюй за девяностолетний период // Нанкинский педагогический университет. Серия «Социальные науки». 2000. № 1.

<sup>126</sup> Ли Янь. Сравнительное исследование классической и «молодежной» версии оперы «Пионовая беседка» // Новые звуки юэфу. Вестник Шэньянской консерватории. 2008. № 4. С. 10.

<sup>127</sup> Яо Ицзюнь. К вопросу о культурном наследии традиционной китайской оперы // Вестник Уханьской консерватории «Хуанчжун». 2003. № 4. С. 4.

непрерывно будет видоизменяться, включать в себя новые элементы. В этом специалистам по истории куньцзюй, да и самим актерам, режиссерам, в том числе жившим много лет назад, видится естественный путь развития. Например, после того, как Гу Цзянь, фактически, основал куньшаньскую оперу в последние годы правления династии Юань, впоследствии, при правлении императора Минской династии Чжу Хоуцзюна, выдающийся актер и исполнитель куньцзюй Вэй Лянфу (1522–1566) серьезно реформировал вокально-поэтические формы в куньцзюй<sup>128</sup>.

Нынешний этап развития чрезвычайно важен для куньцзюй. Обращения к сюжетам из современной жизни, новым элементам могут придать иное «звучание» этому старейшему жанру традиционного театра Китая, обусловить его популярность и востребованность. Куньцзюй во все времена тонко выражала особенности социального строя и старалась соответствовать «духу времени». Разумеется, сейчас ей также необходимо ориентироваться на современность, чтобы сохранять самую основную свою традицию – отражать жизнь во всех ее реалиях<sup>129</sup>.

Несмотря на известную рафинированность куньцзюй, ее стилистическое изящество, утонченность и изначально ориентированность на императорский двор, а потому известную семантическую сложность, все же для зрителей-слушателей чрезвычайно важны будут и современные черты, обновляющие жанр и сообщающие ему актуальность.

Думается, именно обновление и будет залогом жизнеспособности куньшаньской оперы, ее приближения, в том числе и к рядовому зрителю, а не только лишь к избранному и весьма ограниченному кругу знатоков, понимающих сложную символику и структуру. В этом кроется, как нам представляется, и секрет процветания куньцзюй. Подчеркнем, что куньцзюй, даже принимая во

---

<sup>128</sup> Опера куньцзюй. URL: <http://russian.cctv.com/20090807/103796.shtml>

<sup>129</sup> Сходной проблеме посвящена работа Ван Цюньина «Китайская музыкальная драма и европейская опера в различных культурных условиях» // Ежеквартальный вестник Сианьской консерватории «Симфония звуков». Отделение музыки Шаогуаньского института. 2005. № 24 (2). С. 5–10.



внимание ее художественные достоинства и историко-социальную, национальную ценность, все же, является не только нравственно-морализующим жанром, но и развлекательным.

В обращении сегодня к такому уникальному явлению, как куньцзюй, должен соблюдаться разумный баланс между преклонением перед традициями и инновациями. Бережное отношение к традиции в такой же мере необходимо для развития куньцзюй, как и обращение к современности. Исторический пласт ее репертуара нуждается в наименьшей «огранке» современными выразительными элементами. Старые оперы, рассказывающие о прошлом, о тех персонажах, которые невозможны в современном мире, должны и воплощаться теми средствами, которые для них были найдены в их время. Другое дело – ***обновление самого репертуара и включение в него возможно большего числа пьес с современными сюжетами***, которые могли бы претворяться на сцене нынешними и понятными зрителям средствами.

Как видно, несмотря на известные трудности, связанные с необходимостью обновления жанра, у куньцзюй богатые возможности для развития. Не исключено, что прочная национально-ментальная основа этого феномена, тесная связь с историей и культурой страны, а также способность куньцзюй к необходимым изменениям дадут мощный импульс к дальнейшему процветанию жанра.

Именно в прогнозировании и теоретическом обосновании стилистики куньцзюй в будущем, с точки зрения воплощения новых сюжетов, музыкального материала – вокальных и инструментальных партий, развития *образцовых арий*, постановочных и оформительских составляющих видится одно из направлений в разработке темы диссертации.

Другое направление заключается в исследовании стилевых влияний куньцзюй в оперном творчестве современных китайских композиторов. Тем более, что они сегодня вышли на авансцену мирового музыкального театра, о чем свидетельствуют произведения Тань Дуня, Го Вэньцзина и многих других.

В настоящее время представители разных стран изучают, каким образом

развивать лучшие достижения национальной культуры. В этих условиях надо активно исследовать методы, способствующие сохранению и наследованию элементов куньцзюй, дабы возродить и добиться нового подъема этого древнего театрального искусства. Следует активизировать знакомство молодых людей с куньцзюй, а также улучшать эстетические вкусы в данной области, что позволит распространить традиции музыкальной драмы. Нельзя не признать возможности молодого поколения в деле распространения тех или иных явлений. Молодежь способна внести в это древнее искусство современные смыслы, а также вызвать интерес к традиционной китайской культуре.

В целом, на основе проведенного исследования возможен вывод: куньцзюй предстоит пройти еще длинный путь развития. Необходимо подводить итоги успехов и неудач, чтобы четко определить положение куньцзюй в современном художественном мире. Только так искусство куньцзюй сможет развивать свои традиции.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Алексеев, В. М. В старом Китае: Дневники путешествия 1907 г / В. М. Алексеев – М.: Восточная литература, 1958. – 312 с.
2. Алексеев, Э. Е. Нотная запись народной музыки. Теория и практика / Э. Е. Алексеев – М.: Сов. композитор, 1990. – 165 с.
3. Алексеев, Э. Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни) Э. Е. Алексеев. – М.: Музыка, 1976. – 288 с.
4. Аллендер, И. З. Музыкальные инструменты Китая: Иллюстрированный очерк / Сост. И. З. Аллендер; перевод И Сюй, Э. Г. Шавердян. – М.: Музгиз 1958. – 51 с.
5. Алпатова, А. С. Архаика в мировой музыкальной культуре. — М.: Эконом-Информ, 2009. – 205 с.
6. Алпатова, А. С. Музыкальные традиции Южной и Юго-Восточной Азии: К проблеме диалога традиционных культур в период древности и Средневековья: Автореф. дис. ... канд. иск. / А. С. Алпатова — М., 1996. – 18 с.
7. Анарина, Н. Г. Японский театр Но / Н. Г. Анарина — М.: Наука, 1984. — 213 с.
8. Арзаманов, Ф. Г. О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке / Ф. Г. Арзаманов // Вопросы музыкального формирования: Сборник трудов. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1980. – Вып. 46. – С. 112–128.
9. Барсова, И. С. Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века) / И. С. Барсова – М.: МГК, 1997. – 571 с.
10. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.

11. Будаева, Т. Б. Вокальная сторона Пекинской оперы / Т. Б. Будаева // Музыкаведение. – 2009. – № 1. – С. 47–53.
12. Будаева, Т. Б. Инструментоведческие аспекты Пекинской оперы: оркестр, терминология / Т. Б. Будаева // Проблемы инструментоведческой терминологии. Тезисы и рефераты международной конференции (Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств, Сектор инструментоведения, 5 – 7 декабря 2005). – СПб.: РИИИ, 2005. – С. 38–39.
13. Будаева, Т. Б. Истоки пекинской оперы: музыкальная драма куньцзюй / Т. Б. Будаева // Общество и государство в Китае. – 2015. – №2. – С. 10–31.
14. Будаева, Т. Б. Китайская музыкальная драма куньцзюй: краткий обзор истории и особенностей жанра / Т. Б. Будаева – Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2016. – № 3(41). – С. 30–36.
15. Будаева, Т. Б. Ладоинтонационные особенности и вопросы нотации в Пекинской музыкальной драме цзинцзюй / Т. Б. Будаева // Музыка народов мира: Проблемы изучения. Материалы Международных научных конференций. – М.: МГК, 2008. – Вып. 1. – С. 107–116.
16. Будаева, Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): Автореф. дис. ... канд. иск. / Т. Б. Будаева. – М., 2011. – 28 с.
17. Будаева, Т. Б. О переводе иероглифов си 戏 и цзюй 剧 в контексте китайского традиционного театра / Т. Б. Будаева // Общество и государство в Китае. – 2019. – Т. 49–2, № 30. – С. 678 – 694.
18. Будаева, Т. Б. Оркестр и оркестровая музыка Пекинской оперы (цзинцзюй) / Т. Б. Будаева // Традиции и современность в народной музыке Евразии. Материалы научно-практической конференции Международного фестиваля традиционной музыки «Звуки Евразии» (Улан-Удэ, 16 – 21 сентября 2008). – Улан-Удэ, 2008. – С. 91–99.
19. Будаева, Т. Б. Презентация китайского театрального и музыкального

- искусства в Москве / Т. Б. Будаева // Общество и государство в Китае. – 2019. – Т. 49–2, № 30. – С. 695–714.
- 20.** Будаева, Т. Б. Функции и принципы взаимодействия оркестровых составов цзинцзюй (Пекинской оперы) / Т. Б. Будаева // Музыкальные инструменты в истории культуры: Сб. тезисов и рефератов Международной научной конференции, посвященной 100-летию К. А. Верткова. – СПб.: РИИИ, 4–6 декабря 2006. – СПб.: РИИИ, 2006. – С. 113–118.
- 21.** Буколова, Н. О. Исторические аспекты развития танцевального искусства в КНР: от истоков к современности / Н. О. Буколова // Культура: теория и практика. – 2015. – № 5(8). – С. 7.
- 22.** Быков, Ф. С. Зарождение общественно-политической и философской мысли в Китае / Ф. С. Быков. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1966. – 244 с.
- 23.** Ван, Донмэй. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры : Автореф. дис.. канд. иск. / Донмэй Ван. – СПб, 2004. – 27 с.
- 24.** Ван, Цзе. Китайское оперное искусство периода японо-китайской войны: жанр через призму вестернизации / Цзе Ван // Манускрипт. – 2021. – С. 2397–2403.
- 25.** Васильев, Б. А. Китайский театр / Б. А. Васильев // Восточный театр: Сб. ст. — JL: Academia, 1929. – С. 196–267.
- 26.** Васильченко, Е. В. Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия): Учебное пособие / Е. В. Васильченко — М.: Изд-во РУДН, 2001. – 408 с.
- 27.** Васильченко, Е. В. Музицирование на цине и его место в китайской культуре / Е. В. Васильченко // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: Сб. науч. трудов МГК. М.: МГК, 1986. – С. 99–129.
- 28.** Васильченко, Е. В. Пекинская опера / Е. В. Васильченко // Музыкальная жизнь. — 1987. — №14. – С. 14.

29. Васильченко, Е. В. Тибетская музыка / Е. В. Васильченко // Музыкальный энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1990. — С. 544.
30. Виноградова, Е. В; Желоховцев, А. П. Китайская музыка / Е. В. Виноградова // Музыкальная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1974 — С. 807–815.
31. Виноградова, Т. И. Китайский народный театр на китайской народной картине: Театральная няньхуа как источник изучения традиционной культуры Китая: Автореф. дис. канд. ист. / Т. И. Виноградова — СПб., 2000. — 16 с.
32. Войцехович, И. В. Осёл из Гуйчжоу и красавица Сиши / И. В. Войцехович // Россия — Китай XXI век. — 2006. — С. 74 – 77.
33. Воскресенский, Д. Н. Повествовательная проза на языке байхуа // Духовная культура Китая: Энциклопедия в 6-ти тт. / Гл. ред. М. Л. Титаренко. — М.: Восточная литература. — Т. 3. Литература. Язык и письменность. — 2008. — С. 93–109.
34. Вэй, Пэнфэй. Краткий разговор о китайской народной опере / Пэнфэй Вэй // Научно-практическая реализация творческого потенциала молодежи : Материалы V Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных. — Хабаровск: Хабаровский государственный институт культуры, 2020. — С. 192–196.
35. Гайда, И. В. Китайский традиционный театр сицзюй / И. В. Гайда. — М.: Наука, 1971. — 126 с.
36. Гайда, И. В. Становление китайского традиционного театра: Дис. канд. ... иск. / И. В. Гайда. — М., 1964. — 338 с.
37. Галеев, Б. М. Природа и функции синестезии в музыке / Б. М. Галеев // Музыковедение. — 2006. — № 1. — С. 24–29.
38. Галицкая, С. П. Теоретические вопросы монодии / С. П. Галицкая — Ташкент: Фан, 1981. — 92 с.

39. Герасимова, В. Ю. Традиционная музыка Китая / В. Ю. Герасимова, С. С. Ермакова // Научно-информационный вестник докторантов, аспирантов, студентов : Материалы LVIII Конференции студентов по итогам научно-исследовательской работы за 2017 г, Чебоксары – Чебоксары.: ЧГПУ, 2018. – С. 20–23.
40. Го, Найань. Современная музыка и наследие прошлого / Найань. Го // Культуры: Древняя и современная культура Китая / UNESCO. — М.: Прогресс, 1984. — С. 65–72.
41. Гошовский, В. Л. Музыка Востока в исследованиях К. Квитки / В. Л. Гошовский // Музыка народов Азии и Африки / Сост. и ред. В. С. Виноградов. — М.: Сов. композитор, 1973. — С. 281–300.
42. Григорьева, Т. П. Дао и логос: Встреча культур / Т. П. Григорьева. — М.: Наука, 1992. — 422 с.
43. Грубер, Р. И. Всеобщая история музыки / Р. И. Грубер – Изд. 3-е, — М.: Музгиз, 1965. — Ч. 1. – 484 с.
44. Грубер, Р. И. История музыкальной культуры / Р. И. Грубер — М.; Л.: Госмузиздат, 1941. – Т.1. – Ч. 1. – 595 с.
45. Гудимова, С. А. Музыка в контексте культуры / С. А. Гудимова — М.: ИНИОН РАН, 2017. — 446 с.
46. Гун, Цзыхуэй. Гуцинь в художественной культуре Древнего Китая: к проблеме изучения / Цзыхуэй Гун // Вестник Института мировых цивилизаций. – 2018. – Т. 9, № 2(19). – С. 73–76.
47. Дин, Жун. Традиции китайского музыкального театра куньцой в опере «Пионовая беседка» Тань Дуня / Жун Дин // Проблемы музыкальной науки. – 2022. – № 3(48). – С. 137–145.
48. Друскин, М. С. О китайском музыкальном театре / М. С. Друскин // История и современность. Статьи о музыке. — Л.: Сов. композитор, 1960. — С. 93–100.

49. До, Ши. Традиционные китайские оркестры: типология, история (по китайским источникам): Дис..канд.иск. / Ши До — М., 2006. (Рукопись).
50. Жуань, Юнчэнь. Вокальное искусство Пекинской оперы / Юнчэнь Жуань // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2012. – №3. – С.170–179.
51. Жуань, Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действие: Автореф.дис.кан.иск. / Юнчэнь Жуань. – М., – 2013. – 27 с.
52. Жэнь, Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности: Автореф. дис. ... кан.иск / Шуай Жэнь – СПб.: 2019. – 25 с.
53. Исаева, М. В. Музыкально-теоретическая система люй и методологический аппарат традиционной китайской историографии / М. В. Исаева – История и культура Восточной и Юго-Восточной Азии, 1986. – Ч. 1. – С. 114–171.
54. Каморная, Ю. О. Власть и искусство: Цинский театр как средство формирования общественного мнения / Ю. О. Каморная // Россия и АТР. – 2012. – № 1(75). – С. 60–78.
55. Карташова, Т. В. Танцевальные драмы и храмовый театр Южной Индии // Производство искусства в контексте художественной культуры. Сборник статей Всероссийской с международным участием научно-практической конференции 29 ноября 2010 г. – Уфа: Уфимская академия искусств им. Загира Исмагилова, 2011. – 7 с.
56. Карташова, Т. В. Уп-шастрия как интегральный феномен музыкальной культуры Северной и Южной Индии: Автореф. дис. .... док. иск. / Т. В. Карташова. – М., 2010. – 59 с.
57. Ключко, С. И. Специфика традиционной музыкальной письменности Восточной Азии (на примере Китая и Кореи): Автореф. дис. ... канд.иск. / С. И. Ключко. — Владивосток, 2009. – 30 с.



58. Коршунова, Т. А. Китайский театр периода Цин / Т. А. Коршунова, В. В. Богданова // Научный электронный журнал Меридиан. – 2020. – № 13(47). – С. 48–50.
59. Кондратьев, М. Г. О динамике музыкально-теоретического статуса пентатоники / М. Г. Кондратьев — Музыкальная академия, – 1999. — № 4. — С. 37. — 46.
60. Конрад, Н. И. О литературном языке в Китае и Японии / Н. И. Конрад — Вопросы языкознания – 1954. — № 3. – С. 25–40.
61. Кравцова, М. Е. История культуры Китая: Учебное пособие / М. Е. Кравцова — СПб.: Лань, 1999. – 416 с.
62. Кравцова, М. Е. Поэзия вечного просветления: Китайская лирика второй половины V начала VI века / М. Е. Кравцова — СПб. : Наука, 2001. — 407 с.
63. Кузнецова, Ю. А. Традиционный сюжет : Жена Чжуан-цзы вскрывает гроб своего мужа и его драматические переложения / Ю. А. Кузнецова // Общество и государство в Китае. XLIII. науч. конф-ция. – М.: Ин-т востоковедения РАН, 2013. – Вып.8. – С. 43.
64. Лапунина, А. М. Театральное искусство Китая / А. М. Лапунина // Актуальные вопросы региональных и международных исследований: Материалы III региональной студенческой научно-практической конференции на иностранных языках с международным участием. – Новосибирск.: НГТУ, 2016. – С. 201–204.
65. Лии, Чао. Пекинская опера: Источниковедение и исторический генезис. Лекция по традиционному китайскому музыкальному театру / Чао Лии — СПб.: Санкт-Петербургская консерватория, 2000. — 28 с.
66. Лии, Чао. Роль танца и пантомимы в музыкальной композиции Пекинской оперы: Автореф. дис. ... канд. иск. / Чао Лии. – СПб., 2001. – 23 с.

67. Ли, Цзяньфу. Китайская национальная опера байцзюй в культуре народности бай: Автореф. дис... .кан. иск. / Цзяньфу Ли – М., 2018. – 28 с.
68. Ли, Цзяхуэй. Возрождение оперы куньцзюй в современных условиях / Цзяхуэй Ли // Бюллетень международного центра «Искусство и образование» – 2022. – № 1. – С. 86–97.
69. Ли, Цзяхуэй. Музыкальная драма куньцзюй: история и современность / Цзяхуэй Ли // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – СПб.: Астерион, 2017. – Вып. 12 – С. 164–170.
70. Ли, Цзяхуэй. Об эстетической основе искусства куньцзюй / Цзяхуэй Ли // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – СПб.: Астерион, 2021. – Вып. 16. – С. 181–184.
71. Ли, Цзяхуэй. Опера куньцзюй: период упадка и его причины (1796 – 1850) / Цзяхуэй Ли // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов. – СПб.: Астерион, 2020. – Вып. 15. – С. 146–149.
72. Ли, Цзяхуэй. Особенности оркестровой партии в опере куньцзюй / Цзяхуэй Ли // Журнал «Искусство и образование». – 2023. – № 3 (143). – С. 54–60.
73. Ли, Цзяхуэй. Причины расцвета куньцзюй / Цзяхуэй Ли // Музыкально образование в современном мире: Диалог времен. – СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, 2020. – Вып. 10. – часть 2. – С. 65–69.
74. Ли, Цзяхуэй. Сравнение традиционной и современной оперы куньцзюй / Цзяхуэй Ли // Университетский научный журнал – СПб.: 2023. – № 74 – С. 87–94.
75. Лу, Цун. Исполнительские особенности оперы куньцзюй: исторический и современный аспекты / Цун Лу // Университетский научный журнал – 2022. – № 69. – С. 164–171.
76. Ло, Ши. Из истории китайских дворцовых оркестров / Ши Ло / Старинная музыка. – 2004. — 1 (23) – 2 (24). — С. 35–41.

- 77.Лупинос, С. Б. Музыкальное наследие Японии: традиционная модель мира и музыкальное мышление / С. Б. Лупинос // Этнос и культура / РАН, Дальневост. отд-е, Ин-т истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока. — Владивосток: Дальнаука, 1994. — С. 155–194.
- 78.Лупинос, С. Б. Этносоциальные процессы и музыкальная культура древности: Китай, Корея, Япония / С. Б. Лупинос // Известия Восточного института Дальневосточного государственного университета. — 1995. — № 2. — С. 76–80.
- 79.Лю, Пэй. К вопросу об истоках танцевального искусства в Китае / Пэй Лю // Искусство и образование. — 2021. — № 6(134). — С. 49–56.
- 80.Лю, Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров: Автореф. дис .... кан. пед. наук / Цзинь Лю — СПб., 2010 — 24 с.
- 81.Малявин, В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. — М.: Дизайн. Информация. Картография, 2001. — 627 с.
- 82.Малявин, В. В. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / В. В. Малявин — М.: Астрель, 2004. — 432 с.
- 83.Михайлов, Д. К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: дис. ... канд. иск / Д. К. Михайлов — М.:1981. — 254 с
- 84.Мэн, Яюй. Развитие оперного искусства в Китае: к вопросу о влиянии региональных традиционных форм / Яюй Мэн // Культурная жизнь Юга России. — 2022. — № 2(85). — С. 128–134.
- 85.Непомнин, О. Е. История Китая: Эпоха Цин. XVII- начало XX века / О. Е. Непомнин — М.: Восточная литература, 2005. — 712 с.
- 86.Никифорова, Л. В. Китайская тема в современном художественном пространстве Санкт-Петербурга / Л. В. Никифорова — Общество. Среда. Развитие. — 2018. — № 4(49). — С. 83 – 87.
- 87.Образцов, С. В. Театр китайского народа / С. В. Образцов — М.: Искусство, 1957. — 379 с.

- 88.**Победаш, Е. В. Взаимоотношения России и Китая в области театрального и музыкального искусства в XX – нач. XXI в / Е. В. Победаш // Россия – Китай: история и культура: Сборник статей и докладов участников X международной научно-практической конференции. – Казань: Академия наук Республики Татарстан, 2017. – С. 456–464.
- 89.**Полуэктова, О. В. Китайская дворцовая музыка эпохи Тан из японских источников (структурно-аналитический аспект): Дис. ... канд. иск. / О. В. Полуэктова. — Новосибирск, 1999. — 194 с.
- 90.**Раджабова, З. А. Традиционная музыкальная драма куньцзюй как компонент пекинской оперы / З. А. Раджабова // Научное сообщество студентов: проблемы художественного и музыкального образования: VII Всероссийская с международным участием студенческая научно-практическая конференция. – Чебоксары: ЧГПУ им. И.Я Яковлева. – 2022. – Вып VII. – С. 123–127.
- 91.**Рахманин, О. Б. О пекинской опере «цзинцзюй» и Мэй Ланьфане / О. Б. Рахманин. Из китайских блокнотов: О культуре, традициях, обычаях Китая. – М.: Наука, 1984. – С. 62–66.
- 92.**Серова, С. А. «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо и эстетика традиционного китайского театра / С. А. Серова — М.: Наука, 1979. — 224 с.
- 93.**Серова, С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI -XVII вв.) / С. А. Серова — М.: Наука, 1990. – 276 с.
- 94.**Серова, С. А. Китайский театр – эстетический образ мира / С. А. Серова — М.: Восточная литература РАН, 2005. – 168 с.
- 95.**Серова, С. А. Пекинская музыкальная драма (середина XIX – 40-е гг. XX в) / С. А. Серова — М.: Наука, 1970. - 195 с.
- 96.**Сюй, Чан. Метафора времени и ее перевод с китайского языка на русский (По материалам текста китайской оперы Куньцзюй «Пионовая беседа») / Чан Сюй // Современная наука: актуальные проблемы теории

- и практики. Серия.: Гуманитарные науки. – 2021. – № 9-2. – С. 116 – 120.
- 97.** У, Лиян. Возникновение и развитие пекинской оперы / Лиян У // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия.: Познание. – 2018. – № 5(80). – С. 45–47.
- 98.** У, Ген-ир. Традиционная музыка Дальнего Востока - Китай, Корея, Япония: историко-теоретический анализ.: Автореф. дис. ... док. иск. / Ген-ир У. – СПб., 2012. – 42 с.
- 99.** Хуан, Яхуэй. Хэнаньский театр в контексте истории развития китайского традиционного театра / Яхуэй Хуан // В мире науки и искусства.: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2016. – № 58. – С. 37–45.
- 100.** Цзо, Чжэньгуань. О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке / Чжэньгуань Цзо // Музыка народов Азии и Африки. М.: Советский композитор, 1987. – Вып.5. – С. 257–272.
- 101.** Цзянь, Сюй. О некоторых региональных разновидностях китайской музыкальной драмы / Сюй Цзянь // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов. – СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, 2020. – Вып.10. – С. 160 – 163.
- 102.** Чжан, Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития): Автореф. дис.. кан.иск / Личжэнь Чжан – СПб., 2010 – 24 с.
- 103.** Чжу, Лиьцзи. Музыкальный постмодернизм и «демарш» авангарда: параллели с литературой / Лиьцзи Чжу // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – СПб.: Астерион, 2021. – Вып. 16. – С. 55– 68.
- 104.** Чжу, Линьцзи. «Серьезная» опера в Китае «нового периода» / Линьцзи Чжу // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов. — СПб.: СКИФИЯ–ПРИНТ, 2020. – Вып. 10. – С. 212–220.

- 105.** Чжу, Сянхун. Китайское оперное искусство: жанровое разнообразие / Сянхун Чжу // Проблемы современной науки и образования. Иваново.: Общество с ограниченной ответственностью Олимп, – 2022. – № 7(176). – С. 75 – 77.
- 106.** Шахназарова, Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма / Н. Г. Шахназарова. — М.: Сов. композитор, 1983. — 153 с.
- 107.** Шуай, Хуан; Хватова. С. И. Возрождение искусства исполнения на традиционном китайском духовом инструменте бамбуковая флейта ди / Хуан Шуай, С. И. Хватова // Культурная жизнь Юга России. – 2020. – № 1(76). – С. 37–40.
- 108.** Шульгина, Е. В. Звуковысотная организация китайской музыки XII–XIII веков: Автореф. дис. ... канд. иск. / Е. В. Шульгина. – Новосибирск., 2005. – 24 с.
- 109.** Шэнь, Лэ. Традиционная музыкальная культура в документалистике Китая: история и современность / Лэ Шэнь // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки : сборник статей по материалам XLII межд. научно-практ. конф. –Новосибирск: ООО Сибирская академическая книга, 2021. – С. 42–50.
- 110.** Юань, Кэ. Мифы древнего Китая. / Кэ Юань. – М.: Наука, 1987 – С. 526.
- 111.** Юй, Дун; Чжун, Фан; Линь, Сяолин. Китайская культура / Дун Юй, Фан Чжун, Сяолин Линь. – Пекин: Издательство литературы на иностранных языках, 2004. – 110 с.
- 112.** Юй, Нань. Китайская традиционная опера: к проблеме эстетики и типологии / Нань Юй // Искусство. Педагогика. Культура : Сборник научных и научно-методических статей . – СПб.: КультИнформПресс, 2020. – Вып. 3. – С. 286–292.

- 113.** Юнусова, В. Н. Театр и есть музыка // Между Востоком и Западом: Заметки о судьбе и музыке Лантуата: Сб. ст. / Ред. А. Г. Михайленко. - Новосибирск.: Окарина, 2006. С. 126 – 144.
- 114.** Юнусова, В. Н. Творческий процесс в классической музыке Востока: Автореф. дис.. ... иск. / В. Н. Юнусова. – М., 1995. – 39 с.

### **Литература на китайском языке**

- 115.** Ай, Хунбо. Глубокое влияние китайской оперной музыки на развитие техники игры на флейте на примере каденций куньцю и циньцинъ / Хунбо Ай // Китайская драма, 2021.– № 06– С.81-83.艾鸿波.中国戏曲音乐对笛子演奏技巧发展深层次的影响 以曲牌体昆曲、板腔体秦腔为例[J].中国戏剧,2021(06):81-83.
- 116.** Ань, Куэй. Защита куньцюй и новаторство в области национальной культуры / Куэй Ань // Нематериальное культурное наследие Китая. (安葵.昆曲保护与民族文化创新田.中国非物质文化遗产, (1辑)).
- 117.** Ань, Куэй. Используйте оперную литературу, чтобы способствовать наследованию и развитию Kunqu / Куэй Ань // Китайская драма, 2016.– №10– С.21-22.安葵.以戏曲文学带动昆曲传承发展[J].中国戏剧,2016(10):21-22.
- 118.** Бао, Кайкай. "Пионовый павильон" в обозначении Куньцю Гунци династии Цин/К.Бао//Серия "Северная теория", 2016.–№ 05 – С.31-36.鲍开恺.清代昆曲工尺谱中的《牡丹亭》[J].北方论丛,2016(05):31-36.
- 119.** Бай, Сяньюн. Мое путешествие в Куньцюй / С.Бай // Ваньсян, 2021.– С.41-44.袁媛.昆曲在当代的继承与发展[J].北方音乐,2020(24):41-44.

- 120.** Ван, Ли. Адаптация и распространение: Исследование "Пятнадцати гуаней" Куньцюя / Л.Ван – Педагогический университет Гуйчжоу, 2019.王莉. 改编与传播: 昆曲《十五贯》研究[D].贵州师范大学,2019.
- 121.** Ван,Линьцзюнь. Дамэй Куньцю Ранву молчит - "Говорящая опера": Творческая презентация наследия и диалога / Л.Ван // Мир живописи и каллиграфии, 2019.– С.95-96.王林军. 大美昆曲 润物无声——《说戏》:传承与对话的创意呈现[J]. 书画世界,2019,(05):95-96.
- 122.** Ван,Сяохуэй. Фонетическое качество и эстетическая ценность линии куньцюй/ С.Ван // Сычуаньская драма, 2020 .– С.43-46.王晓晖.昆曲行腔的音韵特质及审美价值[J].四川戏剧,2020(11):43-46.
- 123.** Ван,Сяочэнь. Краткий анализ сочетания популярной музыки и Кунци / С.Ван // Чтение и письмо (Журнал образования и преподавания),2018. – С.144.王晓晨. 浅析流行音乐和昆曲的结合[J]. 读与写(教育教学刊),2018,15(08):144.
- 124.** Ван, Хао. Изучение и идентификация названий“Куньцю” и “Куньцю”и связанных с ними проблем коммуникации / Х.Ван // Музыкальная коммуникация, 2016. – №04– С. 13-18.王浩.“昆曲”和“昆剧”的名义考辨及相关传播问题[J].音乐传播,2016(04):13-18.
- 125.** Ван,Цзюнь. Дин Сюйсунь: Охранял Куньцю в течение 70 лет / Ц.Ван // Китайская Пекинская опера, 2020. – С. 86-89.王军. 丁修询: 守护昆曲 70年[J]. 中国京剧,2020,(04):86-89.
- 126.** Ван,Ци.Чжан, Жун.Хэ,Цзуй. Об истории и вдохновении наследия оратории Янчжоу Куньцюй / Ц.Хэ,Ж.Чжан,Ц.Ван // Дом драмы, 2020. – С.4-10.王琦,张蓉,何萃.论扬州昆曲清唱传承的历程与启示[J].戏剧之家,2020(28):4-10.



- 127.** Ван, Цзиньсун. Куньцю, китайская новая музыка и художественные песни и эстетика китайской элегантной культуры / Ц. Ван–Шанхай.: Шанхайское художественное обозрение, 2020. – С. 94-96. 王劲松. 昆曲、中国新音乐艺术歌曲与中华雅文化审美[J]. 上海, 上海艺术评论, 2020(05):94-96.
- 128.** Ван, Цзюфэй. Исследование пения “Удан” в Куньцю / Ц. Ван–Сучжоу.: Сучжоуский университет, 2016. 王菊菲. 昆曲中“五旦”唱腔研究[D]. 苏州大学, 2016.
- 129.** Ван, Цюньин. Китайская музыкальная драма и европейская опера в различных культурных условиях / Ц. Ван // Ежеквартальный вестник Сианьской консерватории «Симфония звуков». – Шаогуань: Отделение музыки Шаогуаньского института. – 2005. – № 24 (2). – С. 5–10. 王群英 不同文化背景下的中国戏曲与欧洲歌剧 5 页 韶关学院音乐系, 广东·韶关, 512005> 交响西安音乐学院学报(季刊) 2005 年 6 月第 24 卷第 2 期).
- 130.** Ван, Чжаоань. Применение и осмысление музыкальных элементов Куньцю в концерте для бамбуковой флейты "Веер цветущего персика" / Ч. Ван–Цзянсу.: Цзянсуский педагогический университет, 2019. – С. 48 王兆安. 昆曲音乐元素在竹笛协奏曲《桃花扇》中的运用与思考[D]. 江苏师范大学, 2019. 48 页。
- 131.** Ван, Шитун. Изучение моделей наследия куньцюй в Пекинском университете / Шитун Ван // Вестник Хубэйского научно-технического института. – Фучжоу: Музыкальный институт Фуцзяньского педагогического университета. – 2016. – № 36 (9). – С. 4–5. (王帅统 北京大学昆曲传承模式研究 4 页 福建师范大学音乐学院, 福建福州 350000> 湖北科技学院学报 第 36 卷第 9 期 2016 年 9 月).

- 132.** Ван, Шоутай. Нормыкуньцой / Ш.Ван–Цзянсу.:Народное издательство провинции Цзянсу. – 1982. – № 6 (1). – С. 118. (王守泰《昆曲格律》，江苏人民出版社，1982年6月第1版，第118页).
- 133.** Гуань, Ин. О влиянии искусства Куньцю на литературное творчество Бай Сяньюна / И.Гуань // Университет Ланьчжоу, 2021. 关莹. 论昆曲艺术对白先勇文学写作的影响[D].兰州大学,2021.
- 134.** Дин, Ифэн. Ян, Фан. Исследование стратегии перевода иностранной пропаганды Куньцю с точки зрения стратегии "Пояса и пути" / Ф.Ян,И.Дин // Северная литература, 2018. – № 27 – С. 222-224.丁一枫,杨帆. “一带一路”战略视域下昆曲的外宣翻译策略研究[J]. 北方文学,2018,(27):222-224.
- 135.** Дин, Сюсюнь .К вопросу о различиях куньцой и Пекинской оперы / С.Дин. – Ланьчжоу: Издательство литературы и искусства Дуньхуана, 1992. – 32 с. (丁修询 论京昆之别 32 页).
- 136.** Дин, Шэн.О"Новой эстетике Куньцю" Бай Сяньюна / Ш.Дин // Исследования по теории литературы,2017.– №37(03) – С.37-43.丁盛.论白先勇的“昆曲新美学”[J].文艺理论研究,2017,37(03):37-43.
- 137.** Дин,Шэн.Теория о "Пост-куньцойском театральном искусстве" / Ш.Дин // Национальное искусство, 2017. – №(06) – С.134-141.丁盛.“后昆曲剧场艺术”论[J].民族艺术,2017(06):134-141.
- 138.** Дуань,Юйсян. Исследование путей межкультурного распространения искусства Куньцю - на примере Института Конфуция / Ю. Дуань//Журнал колледжа Чанчжи,2017.– №34(04) – С.59-62.段宇翔.昆曲艺术跨文化传播的路径探索——以孔子学院为例[J].长治学院学报,2017,34(04):59-62.
- 139.** Дэн,Ваньцин.Краткий анализ моделей передачи образования в области древней куньцой / В.Дэн // Вестник Музыкального института Фуцзяньского педагогического университета. – Фуцзянь: Издательство

- «Образовательный колледж». – С. 15–19.(邓婉青 简析古代昆曲教育传承模式 1 页 福建师范大学音乐学院 350108 福建 教育学院出版社).
- 140.** Инь, Е. Куньцю "Сяобай" преподает Куньцю - Усердное использование учителем опыта преподавания в рамках серии курсов Куньцю "Лепет"/ Е.Инь // Знаменитый учитель онлайн, 2018.– №11 – С.71-72. 殷焯.昆曲“小白”教昆曲——昆曲“咿一声”系列课程教授心得之教师孜孜以求篇[J].名师在线,2018(11):71-72.
- 141.** Инь, Хао. Эстетическая гомология сада и Куньцю / Х. Инь // Ежемесячный отчет "Драма и тень", 2017. – №(06)– С. 20-21.殷颢.园林与昆曲的美感同源论[J].剧影月报,2017(06):20-21.
- 142.** Кон, Ди. Исследование производительности Kunqu "Пионовый павильон\*Мечта" / Д.Кон // Китайская академия искусств, 2018.康迪.昆曲《牡丹亭·惊梦》表演研究[D].中国艺术研究院,2018.
- 143.** Конг, Янань. Исследование по адаптации современного произведения Куньцю "Четыре сна Линьчуаня"/ Я.Конг– Хунань.:Хунаньский педагогический университет, 2016.王菊菲.昆曲中“五旦”唱腔研究[D].苏州大学,2016.
- 144.** Кэ, Фань. Тень орхидеи: современное наследие и развитие куньцю в Китае. – Пекин, 2014.
- 145.** Ли, Бинь. Распространение куньцю в университетах за сто лет / Б.Ли // Местный журнал Цзянсу, 2016.– №06 – С.39-41.李斌.百年来昆曲在大学的传播[J].江苏地方志,2016(06):39-41.
- 146.** Ли, Вэнь. Тоска по дому: Культурные воспоминания, сотканые китайцами из-за рубежа / В.Ли – Сычуань.: Сычуаньский университет иностранных языков, 2020.李雯.乡愁:海外华人编织的文化记忆[D].四川外国语大学,2020.
- 147.** Ли, Доу. Записи о янчжоуских расписных джонках: в 5-т. / Доу Ли. – Пекин: Книгоиздательство Чжунхуа, 1960. – Том 5. – 98 с.

- 148.** Ли, Лей. Коммуникационная стратегия нематериального культурного наследия в эпоху новых МЕДИА - на примере молодежной версии Кунци «Пионовая беседка» / Л.Ли // Мир новостей, 2015.– №10 – С.176-177. 黎蕾.新媒体时代非物质文化遗产的传播策略——以青春版昆曲《牡丹亭》为例[J].新闻世界,2015(10):176-177.
- 149.** Ли, Сунься. Сохранение и наследование куньцюй в Сян-ди / С. Ли // Дом драмы, 2020.– № 24 – С.30-31. 李爽霞. 湘地昆曲保护及传承[J]. 戏剧之家,2020,(24):30-31.
- 150.** Ли, Цзыцзя, Чжао Сюэкунь, Ань И, Се Мэнлин. Краткое обсуждение истории, текущей ситуации и развития Сучжоуского кукольного театра Куньцюй / Ц.Ли // Китайская национальная выставка, 2018.– №03 – С.116-117. 李子佳,赵学坤,安仪,谢梦凌.浅谈苏州木偶昆曲的历史、现状与发展[J].中国民族博览,2018(03):116-117.
- 151.** Ли Чао. Исследование влияния куньцюй на пекинскую оперу // Хэбэйский университет. 2013.
- 152.** Ли, Шаолин. Краткая история культуры Китая / Ш.Ли – Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 2006. – 186 с. (李少林. 中国文化史[晒.呼和浩特:内蒙古人民出版社, 2006).
- 153.** Ли, Юань. Мечта девушек после 80-х о возрождении Куньцюй / Ю.Ли // Китай сегодня, 2018.– №67(02) – С. 86-88. 李媛.80后女孩的昆曲复兴梦[J].今日中国,2018,67(02):86-88.
- 154.** Ли, Юэ. «Легкие чувства»: Маньчжурская (Цинская) династия / Юэ. Ли // Работы по китайской классической опере. – Пекин: Издательство «Китайская драма», 1959. – С. 98–100. (清。李渔《闲情偶寄》，载《中国古典戏曲论著集成》一匕，第98页，中国戏剧出版社1959年7月第1版。)

- 155.** Ли Янь. Куньцюй «Пионовая беседка»: сравнительное исследование традиционной и новой постановок // Новый голос юэфу. Вестник Шэньянской консерватории. 2008. – № 4. – С. 96 – 105.
- 156.** Ли, Янь. Сравнительное исследование «классический» и «молодежной» версии оперы «Пионовая беседка» / Я.Ли – Шэньян: (Новые звуки юэфу) Вестник Шэньянской консерватории. – 2008. – № 4. – С. 10. (李砚 昆曲《牡丹亭》“传统版”与“青春版”之比较研究 10 页 沈阳乐府新声(沈阳音乐学院学报)2008 年第 4 期).
- 157.** Лин, Вэйлин. Наследование и развитие - это миссия людей Куньцю / В.Лин–Шанхай.:Шанхайская драма, 2017.– №07 – С.30-32.林为林.传承与发展是昆曲人应有的使命担当[J].上海戏剧,2017(07):30-32.
- 158.** Линь, Янь. Наследие Куньцю с точки зрения культуры Ву [А]. Институт образовательных наук Китайской академии наук управления. Материалы исследовательского симпозиума по наращиванию потенциала в области педагогического образования в 2018 году / Я.Линь // Институт образовательных наук Китайской академии наук управления: Институт образовательных наук Китайской академии наук управления, 2018. – С. 2. 林艳. 从吴文化视角看昆曲传承[A]. 中国管理科学研究院教育科学研究所. 2018 年教师教育能力建设研究专题研讨会论文集[C]. 中国管理科学研究院教育科学研究所: 中国管理科学研究院教育科学研究所, 2018: 2.
- 159.** Лу, Инкунь. Краткое обсуждение традиционной китайской музыкальной драмы добродетельных мужей / И.Лу // Китайская национальная опера. – 1999. – № 5. – С. 18–22. (路应昆. 文人戏曲略议[工]. 中华戏曲, 1999 (1)).
- 160.** Лю, Кэсинь. Исследование дизайна культурных производных Куньцю / К.Лю – Сучжоу.: Сучжоуский университет, 2018. 刘可新. 昆曲文化衍生品设计研究[D]. 苏州大学, 2018.

- 161.** Лю, Цинке. Ван, Мо. Осознайте культурную уверенность китайской анимации в себе с помощью перформанса Kunqu / Ц. Лю, М.Ван // Драматический театр, 2017. – №14 – С.89- 93. 刘庆科,王默.借昆曲表演实现中国动画的文化自信[J].戏剧之家,2017(14):89- 93.
- 162.** Лю,Цинке.О важности анимации Цзянсу Кунцю в культурном наследии / Ц.Лю // Упаковка из провинции Хунань,2017.– №32(01) – С.104-105.刘庆科.论江苏昆曲动漫化在文化传承中的重要性[J].湖南包装,2017,32(01):104-105.
- 163.** Лу, Цзяцин. Анализ музыкальных характеристик Kunqu / Ц.Лу // Ежемесячный отчет "Драма и тень",2018. – № 4 – С.79.吕佳庆.昆曲音乐特色分析[J].剧影月报,2018,(04):79.
- 164.** Лю,Чжэнь.Очерк исследований кунцю XXI века / Ч. Лю // «Сто деятелей искусства». – 2010. – № 1. – С. 48–52.刘祯.21世纪昆曲研究概论 [J].艺术百家, 2010 (1).
- 165.** Лю,Хай-чжу.Танцы древнего Китая / Хай-чжу.Лю // Большая китайская энциклопедия. Том 24: Музыка, танец. – Пекин; Шанхай: Китайская энциклопедия, 1989. – С. 249–250.刘韩珠, 中国古代的朱朱舞/刘韩珠//中国大百科全书。第24卷: 音乐, 舞蹈。 - 北京; 上海: 中国百科全书, 1989年 p.249-250。
- 166.** Лю,Юйцзе.Влияние Кунцю на трещоточную полость в Шаньси / Ю.Лю // Голос Желтой реки, 2017.– №05– С.124 刘玉洁.昆曲对山西梆子腔的影响[J].黄河之声,2017(05):124
- 167.** Лю,Юньцзе.Отчет о технико-экономическом обосновании распространения искусства Кунцю на платформе коротких видеороликов ТИКТОК / Ю.Лю // Нанкинский университет,2020 .刘云杰.昆曲艺术在抖音短视频平台传播的可行性调查报告[D].南京大学,2020.

- 168.** Лю, Яньян. Обучение Куньцю на китайском языке как иностранном / Я. Лю – Нанкин.: Нанкинский университет, 2017. 刘洋洋. 对外汉语中的昆曲教育[D]. 南京大学, 2017.
- 169.** Лян, Сяофэй. Сходства и различия между древними Цюй и Куньцю / С. Лян // Северная музыка, 2016. – №36(06) – С. 71-72. 梁小斐. 古曲与昆曲之异同[J]. 北方音乐, 2016, 36(06): 71-72.
- 170.** Лянь, Бо. К вопросу о куньцюй / Бо. Лянь // Китайская музыка. – 1993. – № 1. – С. 12–14. (连波 《论昆曲》, 《中国音乐》, 1993 年第 1 期 12-14).
- 171.** Ма, Го. Голубь-голубятник. Оцените отрывки из Куньцю "Пионовый павильон\* Экскурсия по саду" - возьмите в качестве примера [Мыльный халат Ло] и [Хорошую сестру]/Г. Ма // Мода завтрашнего дня, 2017. – №24 – С. 298. 马鸽鸽. 昆曲《牡丹亭·游园》选段赏析——以【皂罗袍】与【好姐姐】为例[J]. 明日风尚, 2017(24): 298.
- 172.** Мао, Синин. Бутоны распускаются в начале, цветы благоухают, цветки красочные, а аромат более уединенный - краткое описание характерной конструкции Ямэй Куньцю / С. Мао // Интеллект, 2020. – № 11. – С. 23-24. 毛杏英. 蓓蕾初绽花馥郁, 姹紫嫣红香更幽——雅美昆曲特色建设略谈[J]. 智力, 2020, (11): 23-24.
- 173.** Мэй Ланьфан. Сорок лет жизни на сцене. Записала Сюй Цзи. 1987. С. 28.
- 174.** Общество древнего театрального искусства Китая. Новые суждения по истории китайского театра. – Шанхай: Народное издательство, 2016. – С. 205–215.
- 175.** Он, Дан. Исследование динамического механизма передачи Kunqu в колледжах и университетах / Д. Он – Пекин.: Пекинский университет иностранных языков, 2020. – С. 162. 贺丹. 昆曲在高校的传播动力机制研究[D]. 北京外国语大学, 2020. 162 页.

- 176.** Оуян,Ивэнь. Исследование по применению Куди в Kunqu / И.Оуян // Китайская Пекинская опера, 2018.– С. 56-59.欧阳宜文. 曲笛在昆曲中的应用研究[J]. 中国京剧,2018,(09):56-59.
- 177.** Оуян,Мэнся. Наследие и развитие искусства Куньцю “школой Мэй” Пекинской оперы / М.Оуян – Пекин.:Китайская академия оперы, 2019. – С.25.欧阳梦霞. 京剧“梅派”对昆曲艺术的传承与发展[D].中国戏曲学院,2019. 25 页。
- 178.** Пань,Гуандань.Исследование сущности китайских актеров / Г.Пань – Пекин.:Коммерческое издательство,1941. (潘光旦.中国伶人血缘之研究 (M].商务印书馆, 1941).
- 179.** Се,Юйфэн.Исследования искусства куньцюй за девяностолетний период / Юйфэн Се // Нанкинский педагогический университет (Серия «Социальные науки»). – 2000. – № 1. – С. 67–71. (解玉峰.90 年来昆曲研究述评「J」.南京师大学报:社会科学版, 2000 ).
- 180.** Сун,Бо.Распространение куньцюй / Бо.Сун – Шэньян: Издательство литературы и искусства «Весенний ветер», 2000. – 52 с.(宋波.昆曲的传播流布「J」.沈阳:春风文艺出版社, 2000).
- 181.** Сунь,Хунся.“Цзинкунь” и наследие Куньцю в Пекинской опере / Х.Сунь // Культурное наследие, 2017.– №06 – С. 60-71.孙红侠.“京昆”与京剧中的昆曲遗留[J].文化遗产,2017(06):60-71.
- 182.** Сюань,Лейлей.Исторические труды в области куньцюй новой эры / Лейлей Сюань // Исследовательский институт искусства Китая. – 2010. – № 9. – С. 12–18.(轩蕾蕾.新时期昆曲学术史论「J」.中国艺术研究院, 2010).
- 183.** Сюань,Лэй.Краткий обзор исследований куньцюй XX века / Лэй Сюань // Современная литература. – 2009. – № 3. – С. 34–38. (轩蕾. 20 世纪昆曲研究之简述「J」.时代文学(下半月), 2009 (3)).



- 184.** Сюй,Сяоми.Среда обитания и культурные корни традиционной китайской оперы / Сяоми Сюй // Вестник Музыкально-хореографического училища Института национальных меньшинств. – Гуйян: Музыкально-хореографическое училище Института национальных меньшинств Гуйчжоу. – 2010. – № 2 (120). – С. 44–46. (徐小明 论中国戏曲的文化背景和生存环境 4 页 贵州民族学院音乐舞蹈学院, 贵州贵阳 贵州民族学院学报嗜学社会科学版) 2010 年第 2 期 总第 120 期).
- 185.** Сюй,Цзе.О культуре Куньцю и образовании нынешних студентов колледжейн / Ц.Сюй // Северная музыка,2016.– №36(17) – С.193.徐杰. 论当下大学生的昆曲文化教育[J].北方音乐,2016,36(17):193.
- 186.** Сюй,Чанг.Музыкальные элементы и исполнительское исполнение куньцюй в произведении на гучжэне "Ру Ши"/ Ч.Сюй – Нанкин.:Нанкинский институт искусств, 2018.徐畅. 古筝曲《如是》中昆曲音乐元素与演奏表现[D].南京艺术学院,2018.
- 187.** Сюй,Чэньхао. Знай Куньцю, говори на Куньцю / Чэньхао. Сюй // Детская музыка, 2018.– №8.– С.52-54.徐晨浩. 识昆曲,话昆曲[J]. 儿童音乐,2018,(08):52-54.
- 188.** Сюй,Шуй.Проанализируйте взаимосвязь между полостью “водяной мельницы” Куньцю и аккомпанементом бамбуковой флейты / Ш.Сюй– Сучжоу.:Сучжоуский университет науки и техники, 2017.徐水. 分析昆曲“水磨”腔与竹笛伴奏的关系[D].苏州科技大学,2017.
- 189.** Сюй,Ян.Исследование о “мастере Цзы” Куньцю во времена династий Мин и Цин /Я.Сюй – Сучжоу.:Сучжоуский университет, 2017.徐阳. 明清昆曲“曲子师”研究[D].苏州大学,2017.
- 190.** Сюэтао. Воспоминания о «Специальном учебном заведении китайской музыкальной драмы». Пионер реформы куньцюй. 1982. С. 87.
- 191.** Тан,Сяо.Музыкальная форма Суйчан Куньцю Шифань и ее эстетическое значение / С.Тан –Сычуань.:Сычуаньская драма, 2018.– №03–

- C.93-96. 谭啸. 遂昌昆曲十番音乐形态及其美学意蕴 [J]. 四川戏剧, 2018(03):93-96.
- 192.** Тан, Цзяньхуа. Пусть красота Куньцю благоухает орхидеями/Цзяньхуа. Тан // Демократия, 2018. – №9. – С.35-36. 汤建华. 让昆曲之美幽兰飘香 [J]. 民主, 2018, (09):35-36.
- 193.** Тань, Цзяцзянь. Общие сведения по истории культуры Китая (исправленное и дополненное издание) / Цзяцзянь. Тань – Пекин: Издательство «Высшее образование», 1993. – 86 с. (谭家健. 中国文化史概要 (增订版) [晒]. 北京: 高等教育出版社, 1993).
- 194.** Тянь, Чжицзюнь. Исследование хакинъ в позднем современном Юэ Дуне / Ч. Тянь – Нанкин.: Нанкинский университет, 2011. 田志军. 近代晚期粤东客音研究 [D]. 南京大学, 2011.
- 195.** Тан, Чжэньхуа. Исследование Куньцю Цингуна / Ч. Тан – Фуцзянь.: Фуцзяньский педагогический университет, 2017. 唐振华. 昆曲清工研究 [D]. 福建师范大学, 2017.
- 196.** Тао, Лэй. Феномен Куньцю с точки зрения современной коммуникации - возьмем в качестве примера Куньцю "Пионовый павильон" / Л. Тао // Драматический дом, 2016. – №19 – С.10-11. 陶蕾仔. 当代传播视野下的昆曲现象——以昆曲《牡丹亭》为例 [J]. 戏剧之家, 2016(19):10-11.
- 197.** У, Итун. Поглощение музыкальных элементов Куньцю соло на бамбуковой флейте - возьмем в качестве примера "Юлань Фэнчунь" / И. У // Современная музыка, 2019. – №1 – С.68-70. 吴瑗同. 竹笛独奏曲对昆曲音乐元素的吸收——以《幽兰逢春》为例 [J]. 当代音乐, 2019, (01):68-70.

- 198.** У, Синьлэй. Вековые воспоминания исследований куньцюй / Синьлэй. У // Вестник Юго-восточного университета (Серия «Социальные науки»). – 1999. – № 1. – С. 7–12. (吴新雷. 关于昆剧研究的世纪回顾 [J]. 东南大学学报(社会科学版), 1999, 7-12)
- 199.** Фу, Цзинь. Расцвет Пекинской оперы и современная трансформация китайской традиционной культуры: культурная роль оперы куньцюй / Цзинь Фу – Пекин.: Литературно-художественные исследования. Институт традиционной китайской оперы. – 2007. – № 9. – С. 10–15. 傅谨 京剧崛起与中国文化传统的近代转型以昆曲的文化角色为背景 10 页 作者单位: 中国戏曲学院 北京 出版社: 文艺研究 2007 年第 9 期).
- 200.** Фэн, Ли. Ци подобна орхидее, а звук подобен текущей воде - прокомментируйте характеристики художественного исполнения Куньцю Ю Чжэньфэя / Л. Фэн – Сычуань.: Сычуаньская драма, 2021. – № 03 – С. 38-40. 冯丽. 气若幽兰 声似流水——评俞振飞的昆曲艺术表演特色 [J]. 四川戏剧, 2021(03): 38-40.
- 201.** Хань, Дунцин. Восемь приемов преподавания куньцюй / Д. Хань – Пекин.: Вестник Института китайской оперы. – 2005. – № 26. (4). С. 10–18. (韩冬青 昆曲剧目教学八法 10 页 中国戏曲学院学报 北京 第 26 卷 第 4 期 2005 年 11 月).
- 202.** Хуан, Жэньхуа. Пойте традиционным голосом куньцю, чтобы повысить художественную грамотность учащихся / Ж. Хуан // родитель, 2020. – № 12 – С. 141-143. 黄仁华. 唱响昆曲传统之声 提升学生艺术素养 [J]. 家长, 2020, (12): 141-143.
- 203.** Хуан, Кэ-бао. Исполнительские амплуа: значения и функции // Большая китайская энциклопедия. – Том 14: Музыкальная драма, сказительское искусство. – Пекин, Шанхай, 1983.

- 204.** Ху,Бин.Современное развитие стиля Гусу - краткий анализ образовательной модели Куньцю "Белый пион"/Б.Ху // Журнал исследований нематериального культурного наследия,2016. – С.27-39.胡斌.姑苏风范的当代延展——浅析“白牡丹”的昆曲教育模式[J].非物质文化遗产研究集刊,2016(00):27-39.
- 205.** Ху,Лян.Большой канал Пекин-Ханчжоу и распространение культуры Куньцю / Л.Ху – Цзянси.:Общественные науки провинции Цзянси,2021.– №41(05)– С.245-253.胡亮.京杭大运河与昆曲文化的传播[J].江西社会科学,2021,41(05)245-253.
- 206.** Ху,Чуньянь.Усовершенствование Кунди и современное наследие Кунку / Ч.Ху // Время и пространство китайского искусства, 2018.– №02– С.65-70.胡淳艳.昆笛改良与昆曲的当代传承[J].中国艺术时空,2018(02):65-70.
- 207.** Хун,Хуаньхуань. Исследование и размышления о стратегии построения и внедрения школьной программы начальной школы по музыке "Куньцю в классе" / Х.Хун // Исследование учебных программ, 2020.– №16 – С. 226.洪欢欢.小学音乐“昆曲进课堂”校本课程的构建与实施策略研究思考[J].课程教育研究,2020,(16):226.
- 208.** Хэ,Тинтин. Реология Куньцю и наследование языка Ву - возьмем в качестве примера улицу Шантан / Т.Хэ // Драматический дом, 2020.– №14 – С. 13-14.何婷婷.昆曲流变与吴语传承——以山塘街为例[J].戏剧之家,2020,(14):13-14.
- 209.** Цао,Яньлю. Древний китайский разговорный театр Хуацзюй / Я. ЦаоЛаньчжоу: Издательство литературы и искусства Дуньхуана. – 1992. (曹燕柳.中国古代话剧[m 兰州:敦煌文艺出版社, 1992).

210. Цзян, Пу. Музыка традиционной китайской оперы / Пу Цзян // Издательство народной музыки. – 1995. – № 5 (1). – С. 81. (蒋菩《中国戏曲音乐》, 人民音乐出版社, 1995年5月第1版, 第81页).
211. Цзэн, Цзыжуй. Экспериментальный перевод "Нефритовой шпильки" на английский язык по мысли Ван Бана о переводе кунцюй / Ц.Цзэн // Литература и образование, 2020. – № 27 – С.78-81. 曾子芮. 试以英译《玉簪记》论汪班的昆曲翻译思想[J]. 文教资料, 2020, – № 27 – С. 78-81.
212. Цзян, Фэн. Музыка Кунцю и голосовая полость Кунцю / Ф.Цзян // Ихай, 2015. – №10 – С.8-71. 蒋锋. 昆曲音乐与昆曲声腔 [J]. 艺海, 2015(10):68-71.
213. Цзяо, Чжэ. Краткий анализ наследования и развития Кунцю с точки зрения коммерциализации / Ч.Цзяо // Мир гуманитарных наук, 2018, – №19 – С.67-72. 焦哲. 浅析商业化视角下昆曲的传承与发展[J]. 人文天下, 2018, (19):67-72.
214. Цуй, Сюэцин. Прекрасные пейзажи Лянчэна ничто по сравнению с небом - об особенностях искусства Кунцю / С.Цуй // Драматический театр, 2015. – № 23 – С. 24-26. 崔雪青. 良辰美景奈何天——论昆曲艺术的特征[J]. 戏剧之家, 2015(23):24+26.
215. Цю, Шию. Исследование распространения китайского кунцю во Франции / Ш.Цю – Пекин.: Пекинский университет иностранных языков, 2021. 邱诗语. 中国昆曲在法国的传播研究[D]. 北京外国语大学, 2021.

- 216.** Чжан, Дайнянь. Фан, Кэли. Очерк китайской культуры / Д. Чжан, К. Фан – Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета. – 2007. – 366 с. (张岱年, 方克立. 中国文化概论[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2007). 张丹丹. 探析现代箏曲中昆曲音乐元素的运用 [D]. 湖南师范大学, 2018.
- 217.** Чжан, Дандань. Исследуйте и проанализируйте использование музыкальных элементов Куньцю в современном Чжэнцю / Д. Чжан – Хунань.: Хунаньский педагогический университет, 2018. 张丹丹. 探析现代箏曲中昆曲音乐元素的运用 [D]. 湖南师范大学, 2018.
- 218.** Чжан, Дандань. Предварительное исследование эстетической общности искусства Чжэнлэ и искусства Куньцю / Д. Чжан // Северная музыка, 2017. – №37(22) – С. 73. 张丹丹. 箏乐艺术与昆曲艺术的美学共性初探 [J]. 北方音乐, 2017, 37(22): 73.
- 219.** Чжан, Жобин. Исследование языка тела Куньву / Ж. Чжан – Нанкин.: Нанкинская академия искусств, 2016. 张若冰. 昆舞的身体语言探究 [D]. 南京艺术学院, 2016.
- 220.** Чжан, Ижи. Развитие и реология комбинированной формы песни и танца искусства Куньцю / И. Чжан // Современная музыка, 2016. – №18 – С. 70-71. 张燚枝. 昆曲艺术的歌舞结合形式的发展与流变 [J]. 当代音乐, 2016(18): 70-71.
- 221.** Чжао, Кангянь. Куньцю и бамбуковая флейта / К. Чжао / Драматический дом, 2016. – №14 – С. 45. 赵康延. 昆曲与竹笛 [J]. 戏剧之家, 2016(14): 45.

222. Чжао, Конг. Предварительное исследование по адаптации Куньцю / К. Чжао // Северная музыка, 2017. – №37(05) – С.85-86. 赵聪. 昆曲改编之初探[J]. 北方音乐, 2017, 37(05): 85-86.
223. Чжао, Кэ. Анализ характеристик традиционных китайских музыкальных произведений - Куньцю как основной объект обсуждения / К. Чжао // Северная музыка, 2019. – №39 – С.105-107. 赵珂. 中国传统音乐作品特征分析——以昆曲为主要论述对象[J]. 北方音乐, 2019, 39(08): 105-107.
224. Чжан, Пэн. Создание старинного куньцю с современными характеристиками: размышления и опыт режиссера сериала куньцю "Гуаньцифу" / П. Чжан // Китайский театр, 2020. – №5 – С. 83-85. 张鹏. 创作有时代特色的复古昆曲 导演“观其复”昆曲系列的思考与体会[J]. 中国戏剧, 2020, (05): 83-85.
225. Чжан, Сяовэнь. Сравнение экранизации оперы Куньцю "Веер из цветов персика 1699 года" и оперы Хуанмэй "Веер из цветов персика" / С. Чжан // Популярная литература и искусство, 2016. – №19 – С.162. 张蕊文. 昆曲《1699 桃花扇》与黄梅戏《桃花扇》之改编比较[J]. 大众文艺, 2016(19): 162.
226. Чжан, Сяоянь. Сунь, Ин. Оразно образном развитии совершенствования дизайна персонажей и инноваций в современной опере Цзянсу и Чжэцзяна - на примере оперы Куньцю и оперы Юэ / С. Чжан, И. Сунь // Журнал Университета Тунцзи (издание по общественным наукам), 2018. – №29(02) – С.67-76. 张晓妍, 孙莹. 论当代江浙戏曲人物

- 造型设计改良创新的多元化发展——以昆曲和越剧为例[J].同济大学学报(社会科学版),2018,29(02):67-76.
227. Чжан,Цзечэн.Небольшое представление о защите, наследовании и самопомощи Kunqu /Ц.Чжан//Драматург, 2020. – №03– С.107-111.张捷诚.关于昆曲保护、传承与自救的一点浅见[J].剧作家,2020(03):107-111.
228. Чжан,Цзин. Исследование фонологической системы кунцю/Ц.Чжан–Шанхай.:Шанхайская академия драмы, 2020.张静. 昆曲语音体系研究[D].上海戏剧学院,2020.
229. Чжан,Чживэй. Кэ Чжун: Кунцю не проводит различия между традиционным и современным/Ч.Кэ,Ч.Чжан//Обзор китайской литературы и искусства, 2020.– №3– С.101-113.张之薇. 柯军: 昆曲不分传统和当代[J]. 中国文艺评论,2020,(03):101-113.
230. Чжан,Яньци.Шан,Цзиньи.Цюй,Ян. Анализ осуществимости тематического зала культурного опыта Кунцю - на примере района Нанкин/Я.Чжан,Ц.Шан,Я.Цюй//Сравнительное исследование культурных инноваций,2018. – С.46-50.张晏齐,尚静怡,曲炀. 昆曲主题文化体验馆的可行性分析——以南京地区为例 [J]. 文化创新比较研究,2018,2(28):46-50.
231. Чжан,Яо.Взаимосвязь между наследованием Су Оперы и Кунцю и будущим развитием Су Оперы /Я.Чжан //Ежемесячный журнал драматургии и кино, 2018(02):18-19.张瑶.苏剧与昆曲之间的传承关系及苏剧的未来发展[J].剧影月报,2018(02):18-19.



232. Чжао, Сибэй. Использование современности и уважение традиций: новая версия оперы Бай Сяньюна "Нефритовая заколка" /С.Чжао// Дом драмы, 2020. – №22 – С.10-12. 赵俏蓓. 利用现代与尊重传统:白先勇新版昆曲《玉簪记》[J]. 戏剧之家, 2020, (22): 10-12.
233. Чжао, Сюнь. Сравнение навыков игры на бамбуковой флейте Куньцю и бамбуковой флейте народной музыки /С.Чжао// Северная музыка, 2020. – №04 – С.55-73. 赵逊. 昆曲竹笛和民乐竹笛的演奏技巧对比 [J]. 北方音乐, 2020, (04): 55-73.
234. Чжао, Юэци. Краткий анализ взаимосвязи между звуковой рифмой Кунци и брендом Qu и его музыкальными характеристиками /Ю.Чжао// Китайские писатели и художники, 2018. – С.51-52. 赵月琪. 浅析昆曲声韵与曲牌的关系及音乐特点[J]. 中国文艺家, 2018, (12): 51-52.
235. Чжоу, Лайда. Экспериментальное обсуждение полости символа Куньцю /Л.Чжоу// Китайское музыковедение, 2018. – №02 – С.46-64. 周来达. 试论昆曲字腔[J]. 中国音乐学, 2018(02): 46-64.
236. Чжоу, Минцзюнь. Экспериментальное обсуждение формальных характеристик Шэн и методов его исполнения в Куньцю /М.Чжоу// Мода завтрашнего дня, 2018. – №23 – С. 147. 周明军. 试论笙的形制特点及其在昆曲中的演奏手法[J]. 明日风尚, 2018, (23): 147.
237. Чжоу, Нань. Экология деятельности туристического центра Сучжоу Куньцю с точки зрения индустрии культурного туризма / Н.Чжоу// Журнал Сучжоуского института образования, 2017. – №34(06) – С.10-14. 周南. 文旅产业视域下苏州观光昆曲的演出生态[J]. 苏州教育学院学报, 2017, 34(06): 10-14.

238. Чжоу, Сюэфэн. Исследование типа ритма Куньцю "Soar Luo Robe" / С. Чжоу // Китайское музыковедение, 2016(02):74-81 周雪丰. 昆曲《皂罗袍》节奏的类型研究[J]. 中国音乐学, 2016. – №02 – С.74-81
239. Чжу, Дунлинь. Пьесы Тан Сяньцзу на современной сцене Куньцю Обзор/Д. Чжу//китайской литературы и искусства, 2017. – №11 – С.64-70. 朱栋霖. 当代昆曲舞台上的汤显祖剧作 [J]. 中国文艺评论, 2017(11):64-70.
240. Чжу, Дунлинь. Размышления о китайской опере куньцюй / Дунлинь Чжу // Литературно-художественные исследования. – 2009. – № 6. – С. 66–74. (朱栋霖 关于中国昆曲学的思考 文艺研究 2009 年第 6 期).
241. Чжу, Куньхуай. Исследование арий куньцюй / Куньхуай Чжу. – Тайбэй: Издательство «Великий покой», 1991. – 92 с. (朱昆槐. 昆曲清唱研究}J}. 台北: 大安出版社, 1991).
242. Чжу, Хэнфу. О костюмах Куньцю и принципах ношения / Х. Чжу//Сычуаньская драма, 2019. – №01– С. 4-10. 朱恒夫. 论昆曲行头及穿戴原则[J]. 四川戏剧, 2019,(01):4-10.
243. Чжу, Цзяньхуа. «Куньшаньские мелодии», куньцюй, формы и содержание оперы: своеобразие эволюции и развития куньцюй / Ц. Чжу –Тайчжоу: Институт Тайчжоу. Вестник Института гуманитарных наук Нанкинского педагогического университета. – 2016. – № 3 (1). – С. 8–28. (朱建华 昆山腔、昆曲与昆剧名实之辨—昆曲名称的演变与发展的特殊性 8 页 泰州学院, 江苏泰州 225300) 南京师范大学文学院学报 2016 年 3 月第 1 期).

244. Чжоу,Цинь.К вопросу о естественной среде и культурных характеристиках искусства куньцюй/Ц.Чжоу//Вестник Научно-технического института Сучжоу (Серия «Социальные науки»). (周秦.论昆曲艺术的原生环境与文化特征田.苏州科技学院学报(社会科学版),
245. Чжоу,Цинь.Сучжоу Куньцюй/Ц.Чжоу – Сучжоу: Издательство Сучжоуского университета,2004. – С.303.周秦.苏州昆曲[M]苏州: 苏州大学出版社。2004, 303 页。
246. Чжэн,Лей Куньцюй / Лей Чжэн // Народное издательство Чжэцзяна. – 2005. – № 3 (1). – С. 68. (郑雷《昆曲》, 浙江人民出版社, 2005年3月第1版, 第68页).
247. Чу,Сяоцин.Вопросы структуры глобализации и развития китайского музыкального драматического искусства / Сяоцин Чу // Ведущее периодическое издание Китая «Сто деятелей искусства». – Нанкин: Исследовательский институт культуры и искусства провинции Цзянсу. – 2011. – № 118 – С. 8. (楚小庆.全球化格局与中国戏曲发展的若干问题. 8页 江苏省文化艺术研究院, 江苏南京 全国中文核心期刊 艺术百家 2011年第1期总第118期).
248. Чэнь,Вэйвэй. Защита и наследование Куньцю с точки зрения культурного капитала /В.Чэнь – Нанки.: Нанкинский университет, 2018.陈卫微.文化资本视角下昆曲的保护和传承[D].南京大学,2018.
249. Чэнь,Вэньвэнь. Проанализируйте эстетическое значение сценических костюмов Куньцю "Пионовый павильон" /В. Чэнь//Сычуаньская драма, 2020. – №04– С. 126-128.陈雯雯.解析昆曲《牡丹亭》舞台服装的美学意蕴[J].四川戏剧,2020,(04):126-128.

250. Чэнь, Ин. Экспериментальное обсуждение "линии в соответствии с характером" в пении куньцюй/И.Чэнь//Северная музыка, 2018.– №38(01) – С.73-74. 陈颖. 试论昆曲清唱中的“依字行腔”[J]. 北方音乐, 2018, 38(01):73-74.
251. Чэнь, Жуй. Куньцю Мяоин популярен в Европе/Ж.Чэнь// Ежемесячный отчет "Драма и тень", 2016.– №05– С.25-27. 陈睿. 昆曲妙音风靡欧洲[J]. 剧影月报, 2016(05):25-27.
252. Чэнь, Сиюань. О впитывании и развитии эстетического духа Куньцю искусством "Школы Мэй" /С.Чэнь//Китайская академия оперы, 2019. 陈思远. 论“梅派”艺术对昆曲审美精神的吸收与发展[D]. 中国戏曲学院, 2019.
253. Чэнь, Хунру, Чжао Нин. Анализ и ссылки на певческое искусство Куньцю /Х.Чэнь // Северная музыка, 2015.– №35(19)– С. 69-71. 陈泓茹, 赵宁. 昆曲演唱艺术探析与借鉴[J]. 北方音乐, 2015, 35(19):69-71.
254. Чэнь, Цзюнь. Обзор и размышления о проблемах жанра Куньцю с 1950-х годов - в качестве примера возьмем создание и развитие "Школы Ю" Куньцю/Ц.Чэнь//Исследование оперы, 2017.– №04 – С. 54-68. 陈均. 20 世纪 50 年代以来昆曲流派问题的回顾与省思——以昆曲“俞派”的建构与展开为例[J]. 戏曲研究, 2017(04):54-68.
255. Чэнь, Янь. Аутентичность в эволюции: онтология наследования и инноваций искусства Куньцю /Я.Чэнь//Оперное искусство, 2016.– №37(04) – С. 89-91. 程艳. 演进中的原真性: 昆曲艺术传承与创新的本体[J]. 戏曲艺术, 2016, 37(04):89-91.

256. Чэнь, Янь. Куньцю и национальная культурная память / Я. Чэнь – Сычуань.: Сычуаньская драма, 2016. – №12 – С. 86- 93. 程艳. 昆曲与民族文化记忆[J]. 四川戏剧, 2016(12):86-88+93.
257. Чэнь, Юэ. Анализ исполнительских характеристик флейты в современном сопровождении Куньцю / Ю. Чэнь // Китайская музыка, 2018. – №01 – С. 176-182. 陈悦. 当代昆曲伴奏中曲笛演奏特征分析[J]. 中国音乐, 2018(01):176-182.
258. Шао, Мин. Молодежное издание Kunqu "Пионовый павильон" вдохновило на возрождение традиционного искусства в моей стране / М. Шао // Исследование коммуникационной мощи, 2018. – С. 167- 173.
259. 邵敏. 昆曲青春版《牡丹亭》对我国传统艺术复兴的启示[J]. 传播力研究, 2018, 2(20):167 -173.
260. Ши, Чэньсюань. Начальное исследование древнекитайского театра и культуры традиционной китайской музыкальной драмы / Ч. Ши – Пекин: Вестник Института традиционной китайской оперы, 2004. – № 25 (2). – С. 4–14. (史晨暄 中国古代剧场与戏曲文化初探 4页 中国戏曲学院学报 北京 第25卷第2期 2004年5月).
261. Ши, Яньмэй. Наследие Куньцю в Сучжоу: Исторические изменения Куньцю Куше / Я. Ши // Новый документальный фильм, 2021. – № 11 – С. 91-93. 石艳梅. 苏州的昆曲传承: 昆曲曲社的历史变迁[J]. 新纪实, 2021(11):91-93.
262. Ши, Юаньмэй. Дискуссия о превращении актера Куньцю в учителя Куньцю / Ю. Ши, Ежемесячный отчет "Драма и тень", 2018.(06):72-74. 施

- 远梅. 试论从昆曲演员到昆曲教师的转型[J]. 剧影月报, 2018, – №06 – С. 72-74.
- 263.** Шэнь, Сяолун. Исследование эстетических проблем в пении Куньцю / С. Шэнь – Нанкин.: Нанкинская академия искусств, 2021. – С. 41. 申小龙. 昆曲演唱中的美学问题研究[D]. 南京艺术学院, 2021. 41.
- 264.** Юань, Юань. Наследование и развитие куньцюй в современное время / Ю. Юань // Северная музыка, 2020. – №24 – С. 41-44. 袁媛. 昆曲在当代的继承与发展[J]. 北方音乐, 2020(24): 41-44.
- 265.** Юй, Вэйминь. Исследование возможностей современного развития куньцюй / В. Юй – Нанкин: Факультет китайского языка Нанкинского университета. Ведущее периодическое издание Китая «Сто деятелей искусства», 2009. – № 1 (106). – С. 10–18. (俞为民 昆曲的现代性发展之可能性研究 8页 南京大学中文系, 江苏南京 210093 全国中文核心期刊艺术百家 2009年第1期总第106期).
- 266.** Юй, Мяо-лань. Теория и практика У Мэй по созданию партитур куньцюй / М. Юй // Квология, 2020. – С. 177-219. 俞妙兰. 吴梅的昆曲订谱理论与实践[J]. 曲学, 2020, 7(00): 177-219.
- 267.** Юй, Цююй. История и теория сценического искусства Китая / Ц. Юй – Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 1994. – 128 с. (余秋雨. 戏剧理论史稿[m. 上海: 上海文艺出版社,
- 268.** Ян, Гуан. Исследуем сцену аккомпанемента современного Куньцюй - возьмем в качестве примера оперный театр Сучжоу Куньцюй в провинции Цзянсу / Г. Ян // Драматический дом, 2021. – №13 – С. 43-44. 杨光. 探

- 微现代昆曲的伴奏场面——以江苏省苏州昆剧院为例[J].戏剧之家,2021(13):43-44.
269. Ян,Жуйцин. Исследуйте траекторию развития аккомпанемента Кунцю /Ж.Ян// Музыкальная жизнь, 2018.– №10 – С. 19-23.杨瑞庆. 探寻昆曲伴奏的发展轨迹[J]. 音乐生活,2018,(10):19-23.
270. Ян,Фэй.Исследуйте исторические причины и влияние процветания искусства Кунцю в Нанкине/Ф. Ян // Северная музыка,2015.– №35(17) – С.10-13.燕飞.探究昆曲艺术在南京兴盛的历史原因及影响力[J].北方音乐,2015,35(17):10- 13.
271. Ян,Фэй.Исторические изменения и особенности развития искусства аккомпанемента Кунцю/Ф. Ян // Серия "Река Янцзы", 2016. – №35– С. 26-27.燕飞.昆曲伴奏艺术的历史变迁与发展特点[J].长江丛刊,2016(35):26-27.
272. Яо,Ицюнь.К вопросу о культурном наследии традиционной китайской оперы / И.Яо // Вестник Уханьской консерватории «Хуанчжун». – 2003. – № 4. – С. 4. (姚艺君 论中国戏曲文化的传承 4页 武汉 文章编号:1003-7721( 2003 ) 04-0029-04 黄钟(武汉音乐学院学报)2003 年第 4 期).
273. Яо,Сяофэн. Статус и гармонизация хуцинь в аккомпанементе Кунцю /С.Яо// Цветок женьшеня (часть 1),2018.– №12– С. 83.姚小凤. 昆曲伴奏中胡琴的地位和声腔化[J]. 参花(上),2018,(12):83.

- 274.** Яо,Фэй. Новое тело использовалось в древние времена, и новое описано в древние времена - краткий анализ “неоклассической” практики Куньцзюйского "Стримерного песенного галстука"/ Ф.Яо//Художественная оценка, 2018. – №17 – С.152-153.姚菲. 新体古用,以古述新——浅析昆曲《流光歌阙》的“新古典主义”实践[J]. 艺术评鉴,2018,(17):152-153.

#### Литература на английском языке

- 275.** Chen, G.-F. Intangible cultural heritage preservation ; An exploratory study of digitization of the historical literature of Chinese Kunqu opera librettos / G.-F.Chen–Chicago.:Journal on Computing and Cultural Heritage. 2014. – №7(1) – P.1–16.
- 276.** He, C. An East Asian Paradigm of Interculturalism / C.He // European Review, 2016. – № 24(2) – P. 210–220.
- 277.** Lam, J. S. C. Escorting Lady Jing Home: A Journey of Chinese Opera, Gender, and Politics / J. S. C. Lam – Chicago.:Yearbook for Traditional Music,2014. – №46 – P. 114–139.
- 278.** Lindy, Li. Mark.The Role of Avocational Performers in the Preservation of Kunqu / L.M.Lindy // CHINOPERL, 1990. – №15(01) – P.95 – 114,
- 279.** Shao, R. Su’nan chuida in the Jiangnan area of China: a holistic approach / R.Shao / Thesis,Dissertation – Vancouver.:University of British Columbia,2015.
- 280.** Wenwen,Lu; Yongjun,Su;Sitan,Su;Jie,Zhao;Li,Zhang.Perceived Authenticity and Experience Quality in Intangible Cultural Heritage Tourism: The Case of Kunqu Opera in China / Lu.w,S.Y,S.S // Sustainability,2022. – №14 – P.2940.
- 281.** Wong, Isabel. K. F. The Heritage of Kunqu: Preserving Music and Theater Traditions in China/I.K.F.Wong – New York.:Intangible Heritage Embodied, 2009. – P.15 – 35.



- 282.** Yan, H. *Modern Chinese Drama and Its Western Models: A Critical Reconstruction of Chinese Subjectivity* / H.Yan // *Modern Drama*, 1992. – №35(1), – P.54 – 64.
- 283.** Zhuqing, (Lester) S, Hu. *Chinese Ears, Delicate or Dull? Toward a Decolonial Comparativism* / S. Z // *Journal of the American Musicological Society*, 2021. – №74 (3) – P.501 – 569.

### **Литература на французском языке и итальянском языках**

- 284.** Demonet, Gilles. *Les relations musicales entre la Chine et l'Europe depuis les années 1980* / Gilles.Demonet // *Relations internationales* , 2014. – P.156.
- 285.** Demonet, Gilles. *Les relations musicales entre la Chine et l'Europe depuis les années 1980: un équilibre délicat entre marché et dirigisme* / Gilles.Demonet // *Relations internationales*, 2013. – P.4.
- 286.** Fouquet, Ludovic. *L'écart et la surface, prémices d'une poétique du corps écranique* / Ludovic.Fouquet // *revue de théâtre*, 2003. – P.108.
- 287.** Catherine, Crutchfield.Swatek. *Boundary Crossings: Peter Sellars' Production of Peony Pavilion* / S. C. Catherine // *Asian Theatre Journal* , 2002. – P.1.
- 288.** Emmanuel, Wallon. *Scènes de la nation. Le théâtre français et l'étranger au XXe siècle* / W.Emmanuel // *Mélanges de l'école française de Rome Italie et Méditerranée*, 2002 . – P.1.
- 289.** Ferrari, Rossella. *'Verso una nuova concezione teatrale: Huang Zuolin e la xieyi xijuguan.* / R.Ferrari // *Asiatica Venetiana*, 2001.– № 6 –7 – P.111–138.
- 290.** Fouquet, Ludovic. *Entre lune et danse?: festival d'Automne à Paris (2e volet* / L.Fouquet // *revue de théâtre* ,2000 . – P.95.
- 291.** Fouquet, Ludovic. *Lettre de France: festival d'Automne à Paris, 2e partie* / L.Fouquet // *revue de théâtre* ,1999. – P.90.

- 292.** Fouquet, Ludovic. Lettre de France: festival d'Automne à Paris / L.Fouquet // revue de théâtre ,1998. – P.89.
- 293.** Welsh, Henry. Entretien avec Alain Mazars / H.Welsh – Ciné-Bulles.: le cinéma d'auteur avant tout,1990 . – P.2.
- 294.** Zongbao, Chen. Stylisation et symbolisation dans le théâtre traditionnel chinois / C. Zongbao // revue de théâtre, 1990. – P.57.

#### **Электронные ресурсы:**

- 295.** Китайский театр как воплощение народной музыкальной культуры средневековья.—  
URL:[http://studbooks.net/569512/kulturologiya/kitayskiy\\_teatr\\_voploschenie\\_narodnoy\\_muzykalnoy\\_kultury\\_srednevekovya](http://studbooks.net/569512/kulturologiya/kitayskiy_teatr_voploschenie_narodnoy_muzykalnoy_kultury_srednevekovya)
- 296.** Китайский театр. – URL: <http://asia-business.ru/military/culture/theater/>
- 297.** Опера куньцзюй. – URL: <http://russian.cctv.com/20090807/103796.shtml>
- 298.** Театр Китая. – URL: <http://www.studfiles.ru/preview/5317691/page:2/>
- 299.** Театр куньцзюй Сучжоу (провинция Цзянсу) [Shuzhou kunqu opera theatre]. – URL: <http://www.jsszkjy.com>
- 300.** Школа искусств Сучжоу. – URL: <http://www.szysxx.com/>
- Центральный театральный колледж [The Central Academy Of Drama]. – URL: <http://www.chntheatre.edu.cn/>