

## ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРОВЫХ ТРАДИЦИЙ В КИТАЙСКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ

*Формирование и развитие жанров китайской хоровой музыки, с одной стороны, обусловлены влиянием и достижениями зарубежной музыки, с другой – характеризуются глубоким переосмыслением и бережным сохранением многовековых национальных традиций, неразрывно связанных с интонационными особенностями народной песни и новыми темами, рожденными историческими и социальными условиями, которые принес стране XX в. Языковые, культурные и общественные различия определили содержание китайских произведений в направлении, отличном от западной хоровой музыки, тем самым воплощая особый, присущий только Китаю стиль.*

Опираясь на исследования русских музыковедов, связанных с вопросами классификации музыкальных жанров [1, с. 83–92], учитывая условия бытования музыки и формы ее воплощения, в китайской хоровой музыке можно выделить две основные жанровые группы: народно-бытовые (народные и авторские песни) и хоровые произведения крупной формы (оратории, кантаты, сюиты).

Самым распространенным хоровым жанром в Китае является песня как наиболее простая и доступная форма, объединяющая поэтический образ с музыкальным. Процесс развития хоровой музыки от первых “трудовых припевок”, представляющих собой сочетание музыки, танца и стихов, где особое внимание уделялось метру и ритму, начинался с унисонного пения с использованием приема переключек. Многоголосное пение в Китае возникло на рубеже XIX–XX вв. В песнях, религиозных песнопениях проявились первые попытки хорового многоголосия.

Одно из первых произведений многоголосного песенного жанра – это произведение поэта и композитора Ли Шутуна “Весеннее путешествие” (1913). При помощи выразительной мелодии, размеренного ритма вальса, текста лирического характера создаются богатые образы весеннего пейзажа. Среди основных его работ можно выделить также трехголосные хоры “Озеро Сиху”, “Срывающая лотосы”, “Человек и природа”; четырехголосные смешанные “Возвращение ласточек”, “Прощание”, “Соловей”; четырехголосные мужские “Утреннее солнце” и др.

В своих произведениях Ли Шутун огромное внимание уделяет мелодии, имеющей лирический характер, поэтическому тексту, гармоничное сочетание которых и создает художественный образ. Сегодня его сочинения могут показаться не совсем зрелыми, но Ли Шутуна по праву можно считать основоположником национального хорового репертуара.

Необходимо отметить, что в начале XX в. постепенно совершенствовалась техника композиторского письма в области хоровой музыки, главными представителями которой являлись композиторы Чжао Юаньжень, Сяо Юмэй, Хуан Цзывэй. Опираясь на достижения зарубежных композиторских школ и национальные традиции, они создали ряд произведений, которые использовались в учебном процессе, тем самым решив проблему нехватки музыкального материала по хоровому пению в учебных заведениях.

Сяо Юмэй как представитель первого поколения профессиональных музыкантов Китая стал одним из первых композиторов новой эпохи, который работал над созданием хорового репертуара. В 1920-е гг. около двадцати его произведений увидели свет, среди которых “Вечерняя песня”, “Кипарисовая роща”, “Танец встречи зимы”, “Ночь на весенней реке”, “Прощание” для женского хора и др. Эти произведения по стилю и своему художественному воплощению близки произведению Ли Шутуна “Весеннее путешествие”. Вместе с тем в многоголосном хоре “Ночь на весенней реке”, который имеет яркий национальный колорит, можно обнаружить влияние зарубежных религиозных хоровых песнопений.

Несмотря на то, что большинство произведений на данном этапе были созданы для использования в учебных целях, они обладали определенной художественной ценностью и содержали ряд требований к исполнителям, что стимулировало повышение их

исполнительского уровня и имело большое значение для дальнейшего эффективного развития хорового исполнительства в Китае.

В целом начало XX в. можно охарактеризовать как начальный этап развития профессионального композиторского творчества в Китае в области хоровой музыки, который имел свои отличительные особенности:

а) в китайскую музыкальную культуру хоровое многоголосие пришло в конце XIX – начале XX в. во многом благодаря влиянию зарубежных традиций как светского, так и религиозного характера;

б) произведения, созданные китайскими композиторами в начале XX в., значительно расширили хоровой репертуар, который активно использовался в учебном процессе, что стимулировало повышение исполнительского уровня в области хорового пения.

30-е гг. XX в. – это новый этап развития музыкального искусства Китая. В это время открываются специальные учебные заведения. В Шанхае появляется новое поколение композиторов: Хуан Цзы, Ма Сыцунь, Чжоу Шуань, У Бочао и др. Необходимо отметить, что на данном этапе хоровое пение неразрывно связано не только с развитием профессионального музыкального образования, а также с переменами в политической жизни страны. Популярным становится массовое пение, в котором отражалась тематика спасения Родины и противостояния японской агрессии. Песни революционного характера – это в основном массовые песни, написанные по случаю какого-либо политического события. Для произведений жанра массовых песен, которые пользовались огромной популярностью среди народа, характерны мелодии патриотического характера, четкий ритм, понятные и легкие для запоминания слова. К жанру массовой песни можно отнести следующие произведения революционного характера: “Песня памяти Движения 4 мая”, “Позор страны” Сяо Юмэя, “Песня труда”, “18 марта” Чжао Юаньжэня и др.

По мере нарастания противостояния японской агрессии массовое хоровое пение приобретало все большую популярность. Угроза, нависшая над страной и народом, коренным образом изменила форму и содержание хорового пения. Многие выдающиеся композиторы-патриоты на передовой и в тылу врага создали большое количество широко известных произведений. Среди них значительную часть составили двухголосные произведения, доступные для массового исполнения. Наиболее известными и распространенными являлись “В тылу врага”, “На высоте Тайханшань”, “Отважная армия” Синхая, “Освобождение Северо-Запада” Ша Хуэя, “Народ и армия” Шу Мо, “Красная винтовка” Сян Юя и др.

Надо отметить, что в это время были написаны и довольно сложные произведения, требующие определенной подготовки исполнителей. Среди них можно выделить самые ранние произведения Хуан Цзы для четырехголосного смешанного хора “Отпор врагу” и “Развевающийся флаг”. В последующих произведениях для четырехголосного хора Чжу Люцина “Атакующий отряд”, “Победная песня”, Ся Чицю “Восемьсот отважных воинов”, “Последний бой за нами” и других четко прослеживается влияние песен Хуан Цзы. В наиболее популярной четырехголосной хоровой песне “Атакующий отряд”, которая пронизана духом свободы, ярко выражено революционное оптимистическое настроение бойцов в борьбе с японскими агрессорами.

В этот период, помимо расширения тематики песен, появляются хоровые произведения а капелла. Так, первым в Китае автором, который создал произведения для хорового пения без инструментального сопровождения, был Хуан Цзы. Его сочинение “Мулянь цзюму” предназначено для исполнения а капелла мужским четырехголосным хором. Материалом для сюжета послужили народные предания, а тематической основой многоголосного произведения стали темы народных песен. Здесь автор демонстрирует умелое использование зарубежного опыта с сохранением национального колорита, в основе которого лежит тематический материал традиционной народной песни. Впоследствии многие авторы обращались к написанию хоровых произведений а капелла. Достаточно известными считаются “Целина весной” Чжу Люцина, “Река Дучанцзян” Хэ Шидэ, “Монгольский узник” Сянь Синхая, “Усталые мечты” Фэй Кэ и др.

Таким образом, для 30 – начала 40-х гг. характерны, с одной стороны, рождение произведений патриотического характера и бурное развитие массового хорового пения, с

другой – появление сложных многоголосных хоровых произведений, в том числе хоров а капелла.

После образования Китайской Народной Республики в содержании хоровых произведений отразились воспоминания о прошедших исторических событиях, тема воспевания Родины. Темой для хоровых произведений стало также социалистическое строительство. Общий тон песен отражал приподнятый боевой дух, жизнерадостное настроение, а также стремление миллионов людей к новой жизни.

Освоение новых для Китая хоровых жанров кантаты и оратории характеризуется сохранением и переосмыслением национальных традиций как музыкально-интонационных, так и тематических и, безусловно, влиянием зарубежной музыки. Впервые в 20–30-е гг. XX в. композиторы Китая, вернувшиеся из-за границы, где они получали образование, начали создавать хоровые произведения крупной формы. Так, одной из первых ораторий является произведение композитора Чжао Юаньжэня и поэта Сюй Чжимоа “Мелодия моря” (1927).

В основу сюжета произведения “Мелодия моря” положена тема освобождения женщин из-под гнёта феодального общества. Музыка отличается динамичностью и структурной четкостью: оратория состоит из интродукции и четырёх частей, где каждый образ характеризуется своими средствами музыкальной выразительности. Так, хоровое пение ассоциируется с образами прохожих и старика, соло женского сопрано – с девушкой, стремящейся к свободе, фортепианное исполнение передает звуки моря. Необходимо отметить, что “Мелодия моря” – это оратория, в которой композитор при написании следовал европейским традициям жанра оратории XVIII в.

Одним из известных хоровых произведений крупной формы является оратория “Вечная печаль” композитора Хуан Цзы, созданная в 1932 г. Сегодня ораторию считают одним из лучших достижений культурного наследия новейшей истории Китая, которое тесно связано с социально-политической жизнью страны. Вот что говорил об этом автор слов Вэй Ханьчжань: «Стимулом к написанию произведения “Вечная печаль”, с одной стороны, стала потребность в хоровом репертуаре, с другой, пожалуй, это главный мотив – политическая обстановка в Китае в 1932 году» [2, с. 78–79]. В тот момент оратория “Вечная печаль” оказала влияние не только на музыкальную, но и общественную жизнь. Несмотря на то, что в произведении раскрывается история любви императора Тан Сюаньцзуна, в нем ярко выражены также темы растущей со стороны Японии агрессии против Китая, угрозы утраты независимости, которая нависла над страной. Оратория звала народные массы к борьбе.

Под влиянием западной культуры немалый интерес китайские композиторы проявляли к такому музыкальному жанру, как кантата. В этой сфере также были достижения. Большой вклад в развитие хоровой кантаты в Китае внесли китайские композиторы Сянь Синхай, Ма Сыцун, Чжан Вэньган, Чжи Чжэньюй, Цюй Сисянь, Ши Лэмэн, Хэ Лутин, Се Гунчэн, Чжан Дуньчжи, Тянь Фэн и др. Самым значимым произведением этого жанра считается кантата “Хуанхэ” композитора Сянь Синхая (1939), которая впервые была исполнена в большом актовом зале Государственного университета города Яньань 13 апреля 1939 г. Кантата вызвала бурную общественную реакцию и стала очень популярной в Китае. В этом произведении воспеваются река Хуанхэ, горячо прославляется непреклонность китайских сыновей и дочерей в борьбе с врагом, выражается твердая вера в победу над ним. Кантата стала важной вехой в развитии современной китайской хоровой музыки, она отличается величием и монументальностью и вместе с тем проникнута народным духом. Благодаря мощному эстетическому воздействию она и по сей день часто звучит на китайской сцене.

После образования Китайской Народной Республики китайские композиторы обратились к новому для них музыкальному жанру – сюите. Большой вклад в развитие сюиты в Китае внесли композиторы Чэнь Гэн, Шэн Мао, Тан Хэ, Ли Юйцю, Чжэн Луйчэн, Тянь Фэн, Ли Хуаньчжи, Цзинь Сян, Цюй Вэньчжун, Гуань Цючжун и др.

Одним из самых известных произведений этого жанра считается сюита “Великий поход”, созданная композиторами Чэнь Гэном, Шэн Мао, Тан Хэ, Ли Юйцюем и поэтом Сяо Хуа и исполненная в 1965 г. на концерте, посвященном Дню создания Народно-освободительной армии Китая. Сюита состоит из десяти частей, каждая из которых

является законченной по своей форме. Музыкальный материал построен на народных мелодиях. Основной темой сюиты стало великое историческое событие, которое поразило весь мир, – поход Народно-освободительной армии в двадцать пять тысяч ли\*. Это грандиозное хоровое сочинение со свежей идеей, богатым содержанием и оригинальным стилем.

У поэта Сяо Хуа – участника Великого похода – было много ярких впечатлений, в результате чего и родились эмоциональные стихи, которые использованы в сюите. В этом произведении композиторы сумели гармонично объединить элементы народных мелодий разных регионов страны с популярными песнями, что сделало произведение доступным широкому кругу слушателей. Использование современных приемов письма стало новой характеристикой стиля хоровых произведений крупной формы в Китае.

Таким образом, в процессе развития хоровой музыки в Китае сложились свои традиции. Начало им положили народные песни, исполняемые в унисон. Многоголосие в китайскую хоровую культуру пришло во многом благодаря взаимодействию мировых культур, влиянию европейских традиций как светского, так и религиозного характера. В военных песнях, религиозных песнопениях проявились первые попытки китайской хоровой полифонии.

Возникновение в XX в. новых жанров многоголосной песни, оратории, кантаты, сюиты значительно обогатило музыкальную палитру китайской хоровой культуры. С изменением общественной, культурной, экономической и политической ситуации в Китае в последние десятилетия XX в. китайские композиторы все больше стремятся отразить в своих произведениях природу Родины, древние обычаи и нравы народа. Именно поэтому величественная эпическая кантата и драматическая оратория менее востребованы, чем лирическая сюита, для которой, как и всех музыкальных жанров Китая, характерно сохранение яркого национального колорита, основанного на традиционной народной песне различных регионов страны.

1. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е.В. Назайкинский. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

2. Сунь, Цунинь. Справочник хорового искусства / Цунинь Сунь. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2000. – 709 с. (на кит. яз.).

## ЦЗЮАНЬ СУНЬ

### ЮАНЬСКАЯ ДРАМА И ЕЕ РОЛЬ В СТАНОВЛЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА КИТАЯ

*Юаньская драма (цзацзюй) сформировалась на рубеже XII–XIII вв., в период расцвета китайского искусства. Статья посвящена становлению и развитию цзацзюй, а также той роли, которую она сыграла в формировании китайского музыкального театра. В эпоху XIII – начала XIV в. юаньская драма, в особенности в творчестве Гуань Ханьцина, развивалась как синтетический жанр музыкально-драматического искусства. Сложились основные черты и средства выразительности цзацзюй, ее композиционная структура. В ней впервые использованы традиционные вокальные формы (арии), увертюра-пролог (сецзы), реалистические сюжеты, актерская игра (кэ). Юаньская драма сыграла важную роль в развитии Пекинской оперы и продолжает оказывать влияние на современную китайскую оперу.*

Исследованием юаньской драмы занимались многие писатели и ученые: Ляо Бэнь, Лю Ианьцзунь (“История развития китайского театра”), Юй Цююй (“История китайской драмы”), Сюй Фумин (“Искусство юаньской драмы”) и др. В работах китайских искусствоведов раскрыта история становления и развития юаньской драмы прежде всего как жанра литературы, проанализированы ее особенности, дано описание периода

\* Ли (мера длины, равная 0,5 километра). Двадцать пять тысяч ли равны 12500 км.

расцвета творчества писателей – создателей юаньской драмы, приведены примеры сценариев. Становление и развитие юаньской драмы – важный этап в истории древней литературы и драматургии Китая, ее влияние на культурную жизнь страны неоспоримо. Именно в недрах юаньской драмы зарождались традиционные вокальные формы – арии, формировалась композиционная структура драматического представления, где сочетались музыка (пение), декламация и танец, оформился сецзы, выполняющий функции оперного пролога и увертюры, развивался оркестр.

Цель статьи – показать, что юаньская драма стала важным звеном на пути развития китайского музыкального театра, оказавшим влияние как на становление Пекинской оперы в XVIII ст., так и на развитие современной китайской оперы.

Юаньская драма (или цзацзюй) зародилась на севере Китая, наибольшее распространение получила в период 1264–1294 гг. Примерно в это же время стала исполняться и на юге, где завоевала любовь зрителей. Поэтому XIII в. стал периодом наибольшего расцвета юаньской драмы.

Юаньская драма является синтетическим жанром драматического искусства, сформировавшимся на основе драмы *наньцю*, а также жанра *юаньбэнь* и жанра *чжугундяо* (песня-баллада). Основой юаньской драмы является связанное исполнение арий (одна за другой), чередующихся с декламацией и танцами. Цзацзюй строится по законам музыкального театра, где есть сюжет (либретто), в котором рифмованный текст чередуется с прозаическим (диалогами, декламацией и пр.). Оформился и свод правил и канонов ее создания, сформировалась музыкальная структура [1].

Структуру юаньской драмы в основном можно представить как 4 чжэ и 1 сецзы. 4 чжэ представляют собой четыре развернутых музыкальных эпизода и одновременно являются четырьмя частями сюжета. Один чжэ – это примерно современный акт. Четыре чжэ выстроены по законам драматургии и представляют собой экспозицию, развитие, кульминацию и развязку истории. Сецзы (клин) – отрывок, идущий перед первым чжэ и раскрывающий (обобщенно) сюжет произведения; он схож с современной оперной увертюрой. Иногда сецзы находится между двумя актами, в этом случае он выступает как интерлюдия, соединяя две части произведения. В финале цзацзюй присутствуют диалоги, состоящие из двух, четырех или восьми реплик и обобщающие содержание всей юаньской драмы. Это своеобразное подтверждение темы представления [2].

В музыкальном плане каждый чжэ – это законченное произведение с единой тоникой, вокруг которой идет развитие музыкальной темы (т.е. каждый из чжэ создается в новой тональности). Тональность выставляется в либретто перед каждым чжэ.

В юаньскую драму в основном включалась музыка северных регионов Китая (“северные арии”), в которой использовался семиступенный звукоряд, как и в традиционной музыке эпохи Сун (IX–XII вв.). “Северные арии” разительно отличались от пентатоники “южных арий” и исполнялись под аккомпанемент саньсяна, различного вида флейт (чжэн, ди), традиционных ударных инструментов (барабаны гу, кастаньеты бань) и др. В цзацзюй использовалась китайская традиционная система тональностей – 9 гунов, где каждый тон и полутон мог являться тоникой в мелодии. Эта система появилась между эпохами Тан (VII–X вв.) и Суй (X–XIII вв.) в музыке яньюэ и первоначально включала 28 гунов, но со временем их количество постепенно сокращалось. Уже в эпоху Юань (XIII–XIV вв.) использовались только 12 гунов, которые и применялись при создании юаньской драмы. Существовало и определенное правило выбора тональности из более чем одиннадцати видов шести различных гунов, которые различались по характеру, как, например, выражающие скорбь, радость, нежность, иронию и т.д.

Все роли в цзацзюй независимо от сюжетной основы делились на три большие группы: мо (мужские роли), дань (женские), цзин (отрицательные мужские персонажи), каждая из которых, в свою очередь, подразделялась на ряд более мелких: чжэн-мо, сяо-мо, вай-мо, чун-мо, чжэн-дань, сяо-дань, вай-дань, лао-дань, хэ-дань, цзин. В цзацзюй были роли чиновника-гу, императора-цзя, старухи-буэр, старика-сяолао, монаха-цзелан и др. Например, персонаж чжэн-мо – это главная мужская роль, а чжэн-дань – главная женская. Кроме того, в цзацзюй имелись роли, соответствовавшие той или иной профессии или занятию персонажа. Это разделение заимствовано из литературных первоисточников, оно четко очерчивает сценический образ, что облегчает процесс постановки драмы на сцене и

восприятие ее зрителями. Кроме того, каждой из таких ролей соответствуют специальные правила нанесения грима. Обычно для гримирования чжэн-мо и чжэн-дань и других положительных героев использовался минимальный, “постный” макияж, тогда как для отрицательных и комических персонажей, наоборот, “преувеличенный”, так как у них всегда “цветные лица”. Особенно яркий контраст в сравнении с положительными являют дерзкие, грубые персонажи, черты лица которых нарочито резко очерчены. Таким образом, характерные черты каждого сценического героя проявляются очень легко, к тому же это помогает сразу же определить характер того или иного героя. Костюмы в юаньской драме использовались примерно по такому же принципу, они отражали положение и статус действующих лиц, однако не передавали различий в их династической или региональной принадлежности [3].

Сценическая постановка цзацзюй включала пение (чан), декламацию (бай) и непосредственно актерскую игру (кэ), где самым важным являлось пение. Цикл арий одного персонажа способствовал раскрытию его чувств и переживаний и соответствовал развитию сюжетной линии. В начале и конце каждого цикла арий обязательно исполнялись вступительная и финальная арии, пропев которые, чжэн-мо и чжэн-дань (как отмечалось выше, главные мужская и женская роли) уходили со сцены, что означало конец чжэ. Внутри цикла арии часто исполнялись по две – три одна за одной, именно в такого рода ариях и наблюдалась схожесть мелодий. К тому же на протяжении всего акта должна была обязательно использоваться одна и та же рифма, которая ни в коем случае не менялась (так называемая сквозная рифма – яюнь). Поэтому в музыкальном плане характерной чертой юаньской драмы была одна ладотональность, а в плане литературном – одна рифма на протяжении каждого акта. Все авторы должны были строго следовать этому правилу.

Декламация в юаньской драме встречается рифмованная и нерифмованная, в виде реплик в зал и пр. Но вместе с тем арии и декламация очень тесно связаны между собой. Функции декламации заключаются в следующем: 1) в развитии сюжета и диалога, 2) в выражении внутренних чувств героев, 3) в создании особой атмосферы спектакля, способной привести в постановку жизненный колорит и комические элементы. В либретто цзацзюй также четко определены основные движения (кэ), мимика и танцевальные па актеров. “Манерность” движений на сцене определяет характер занятий героев: трудовой деятельностью, боевыми действиями, танцами и пр. С помощью движений можно условно передать содержание драмы. Что касается сценического оформления, то стоит отметить, что в цзацзюй обычно нет декораций, есть только довольно простой многофункциональный реквизит, дополняющий игру актеров.

В эпоху Юань сложилось пять направлений в сюжетах цзацзюй: 1) трагедии, повествовавшие о страданиях простого народа, 2) сюжеты из дворцовой жизни императора, 3) истории о бродячих благородных героях, борющихся со злом, 4) сюжеты из жизни женщин, 5) истории о любовных перипетиях молодежи.

Бесспорно, выдающимся мастером юаньской драмы считается Гуань Ханьцин (1220–1300). Его произведения, отличавшиеся высоким художественным уровнем, оказали большое влияние на развитие жанра. Произведения Гуань Ханьцина отражали жизнь простого народа. Нельзя, однако, сказать, что его драмы были сугубо пессимистичными, их, скорее, можно назвать оптимистическими трагедиями. За свою жизнь он создал более шестидесяти произведений в жанре цзацзюй, причем до наших дней дошли всего десять; кроме того, имеется ряд произведений, из которых сохранились пятьдесят семь отдельных арий, и сохранились два неполных произведения. Среди уцелевших юаньских драм Гуань Ханьцина, исходя из их содержания и тематики, можно выделить три вида: социальные, исторические и любовные.

В социальных драмах автор отразил реалии современного ему общества, политическую ситуацию и нелегкую жизнь простого народа. Это основной вид цзацзюй у Гуань Ханьцина. Он широко освещал социальную обстановку средневекового Китая, создал яркие образы императора и его родственников, притеснявших простой люд, хамоватых чиновников, служанок из богатых домов, бедных женщин и других представителей самых низших слоев общества. Автор без прикрас повествовал о произволе чиновников и воспевал представителей борющегося с ними народа. Среди социаль-

ных драм Гуань Ханьцина наибольшего внимания заслуживают “Обида Доу Э”, “Сон о мотыльке” и “Лу Чжай Лан”. Первая из них считается настоящим шедевром. В ней довольно остро вскрыты социальные проблемы общества, выведены запоминающиеся персонажи [4].

В произведениях Гуань Ханьцина немалое место занимают любовные и свадебные темы и сюжеты (например, драмы “Спасительная пыль”, “Беседка у реки”, “Беседка в свете луны” и др.). Одновременно в них отражены общественные нравы, быт и обычаи эпохи Юань. Есть в творчестве выдающегося драматурга также и произведения, основанные на историческом материале, восславляющие древних героев, например драмы “Сон в Сычуани”, “Плач по живым и мертвым” и др. Особенностью исторических драм является то, что в них, в отличие от любовных и социальных, автор демонстрирует свое трепетное отношение к великим историческим личностям, преклонение перед ними [5].

Глубокие убеждения и вера Гуань Ханьцина в идеальное общество, в лучшие качества своих героев, ненависть ко всему негативному обусловили сюжетный конфликт в его драмах в виде противостояния добра и зла, подлости и добродетели, светлых и темных сторон общества. Это противостояние является основой социальных драм Гуань Ханьцина.

В юаньской драме большое количество действующих лиц (интеллигенты, смекалистые слуги, герои и др.); разнообразные сюжеты, как правило, со счастливым концом (злодеи получали по заслугам, положительные герои добивались своей цели, влюбленные находили друг друга) [6].

Композиционная структура юаньской драмы отчасти напоминала структуру западноевропейской оперы-seria: сюжет был не очень важен, как и диалоги (в опере-seria – речитативы), а все внимание отдавалось пению, традиционным оперным формам – ариям. Диалоги в цзацзюй, не представлявшие особой ценности, чаще всего импровизировались исполнителями. Цзацзюй как опера существенно отличается от классической оперы-seria: последняя была привилегией высших классов, в то время как в Китае цзацзюй создавалась для широких слоев общества. Эта тенденция до сих пор сохранилась в китайском обществе.

Таким образом, в период XIII – начала XIV в. юаньская драма, в особенности в творчестве Гуань Ханьцина, достигла своего расцвета, высочайшего художественного уровня. Сформировавшиеся основные ее черты (развернутые акты-чжэ, выстроенные по законам музыкальной драматургии и включающие вокальные формы – арии; использование декламации, элементов хореографии и акробатических приемов; появление подобия оперной увертюры – сецзы; реалистические сюжеты и др.) позволяют считать юаньскую драму первоосновой музыкального театра. Именно юаньская драма способствовала становлению Пекинской оперы, расцвет которой выпал уже на другую эпоху, она также продолжает оказывать влияние и на современную китайскую оперу.

1. Дэн, Шаоцзи. История юаньской литературы / Шаоцзи Дэн. – Пекин: Народное литературное издательство, 1991. – 610 с. (на кит. яз.).

2. Юй, Цююй. История китайской драмы / Цююй Юй. – Шанхай: Шанхайское образование, 2006. – 293 с. (на кит. яз.).

3. Ляо, Бэнь. История развития китайского театра / Бэнь Ляо, Ианьцзунь Лю. – Тэюань: Шаньсинское образование, 2006. – 362 с. (на кит. яз.).

4. Суй, Шусэнь. Гуань Ханьцин и его произведения / Шусэнь Суй // Журнал Востока. – 1946. – № 3. – С. 40 (на кит. яз.).

5. Сюй, Фумин. Искусство юаньской драмы / Фумин Сюй. – Шанхай: Шанхайское литературное издательство, 1981. – 296 с. (на кит. яз.).

6. Ци, Шицзюнь. Исследования цзацзюй в эпоху Мин / Шицзюнь Ци. – Гуанчжоу: Гуандун гаодэн цзяюй, 2001. – 287 с. (на кит. яз.).