

УДК 792.8

## НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОМПОНЕНТЫ КИТАЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

*Фэн Хуа*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена ключевой характеристике китайского музыкального театра: диалектике общего, принадлежащего национальной культуре в целом, и особенного – квинтэссенции региональных музыкально-театральных традиций. Автор раскрывает тему на примере оперы Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие». Впервые анализируется формирование специфики сюжета, вокальной и актерской техники, символичности сценографии и др. Прослеживается взаимосвязь философских учений даосизма, конфуцианства, буддизма, закрепленных в национальном менталитете, в становлении и развитии китайского театра. Акцентируется присутствие элементов даосских практик в пластике актеров, театральных сюжетах, костюмах, музыкальном сопровождении. Отмечается значимость конфуцианских добродетелей в палитре социальных ролей и архетипов персонажей, сюжетов традиционной оперы. Конфуцианская идея самопожертвования коррелирует жертвенной любви к Родине, высшей форме преданности героинь повести Б. Васильева, что созвучно концепту воплощения истинной гуманности и бескорыстного служения «жэнь». Автор приходит к выводу об органичном соединении в сочинении Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие» маркеров культурно-исторического развития жанра (идея самопожертвования, символичность, включение традиционных китайских инструментов) с западноевропейским оперным каноном, что усиливает проявление национального начала во всех культурных процессах.

**Ключевые слова:** китайский музыкальный театр, традиционная китайская опера, национальные компоненты, символичность, Тан Цзяньпин, «А зори здесь тихие».

## NATIONAL COMPONENTS OF CHINESE MUSICAL THEATRE

*Feng Hua*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the key characteristic of Chinese musical theater: the dialectic of the common, belonging to the whole national culture, and the special, the quintessence of regional musical-theater traditions. The author reveals the theme on the example of Tang Jianping's opera *The Dawns are Quiet Here*. For the first time the formation of the specificity of the plot, vocal and acting technique, symbolism of scenography, etc. is analyzed. The author traces the interrelations of philosophical teachings of Taoism, Confucianism, Buddhism, fixed in the national mentality, in the formation and development of Chinese theater. The presence of elements of Taoist practices in the actors' plasticity, theatrical plots, costumes, and musical accompaniment is emphasized. The significance of Confucian virtues in the palette of social roles and archetypes of characters and plots of traditional opera is noted. The Confucian idea of self-sacrifice correlates with the sacrificial love for the Motherland, the highest form of devotion, of the heroines of B. Vasiliev's story, which is consonant with the concept of the embodiment of true humanity and selfless service, "Zhen". The author comes to the conclusion about the organic combination in Tang Jianping's opera *The Dawns are Quiet Here* of the markers of cultural and historical development of the genre – the idea of self-sacrifice, symbolism, inclusion of traditional Chinese instruments – with the Western European canon, which strengthens the manifestation of the national beginning in all cultural processes.

**Keywords:** Chinese musical theater, traditional Chinese opera, national components, symbolism, Tang Jianping.

Китай как многонациональное государство соединяет различные музыкально-театральные традиции, которые выступают инструментом актуализации культурных ресурсов. В условиях нарастания межкультурных взаимодействий китайский музыкальный театр включается в глобальный культурный диалог. Сопутствующая этому процессу коммерциализация искусства, с одной стороны, усиливает сопряженность культур и риски нивелирования национальных компонентов, с другой – способствует их проникновению в мировую культуру [1, с. 78–83]. По мнению А. В. Костиной, трактовка национальной культуры, «соотносимой с ее духовной сферой – традициями, языком, религией, мифологией, историей, ментальностью» [2, с. 57], более характерна для Востока, где этнические связи по-прежнему выступают мощным средством консолидации.

Под национальными компонентами культуры обычно понимается совокупность устойчивых характеристик восприятия, мышления, поведения и самоорганизации, присущих определенному этносу или нации [2]. Применительно к китайскому музыкальному театру – это конкретные маркеры, охватывающие традиционные сюжеты, инструментарий, вокальную технику, коллективность создания спектаклей, а также символичность сценографии, костюмов, грима и др. Их наличие позволяет распознавать культурные явления в соответствии с этнической идентичностью.

Функционируя на пересечении древних традиций и современных трансформаций, китайский театр сохраняет устоявшиеся музыкальные формы, региональные языковые особенности, актерские техники, обогащая их визуальными коммуникациями и медиатехнологиями. Особенностью традиционного театра является органичный синтез разных видов искусства – музыкального, хореографического, декламационного, циркового [3]. Так, китайская опера сицзюй (戏曲) насчитывает свыше трехсот региональных форм, отчасти исчезнувших из музыкально-театральной практики. Наиболее значимыми в исполнительском искусстве считаются: пекинская (京剧), кантонская (粤剧), хэнаньская (豫剧), сычуаньская (川剧), куньшанская опера (崑曲), хуагуси (花鼓戲) [4; 5]. Несмотря на многообразие региональных видов, их объединяет в художественное целое совокупность национальных компонентов, которая на уровне «общего» обусловлена культурфилософским основанием, на уровне «особенного» – спецификой музыкальных представлений, на уровне «единичного» – конкретизацией маркеров в отдельно взятом сочинении.

Цель данной статьи – детализировать проявления национальных компонентов китайского музыкального театра; углубить проблематику на примере оперы Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие».

### *Культурфилософские основы китайского музыкального театра*

Как известно, китайский менталитет глубоко укоренен в философских учениях даосизма, конфуцианства и буддизма. Сформированная на этой основе система символического мышления нашла отражение в условности музыкальных представлений, где каждый жест, цвет грима и костюма имеют определенное значение.

Исследователи отмечают не очевидную, но существенную связь между конфуцианским учением и музыкальным театром: «Предложенное конфуцианством мировоззрение играло ведущую роль в литературной и художественной деятельности. В свою очередь литература и искусство не только отражали и иллюстрировали определенные философские идеи, но и создавали новые образцы и формы практики учения, оказывая влияние на формирование мировоззрения и сохранение культурной памяти» [6, с. 147]. Под воздействием конфуцианства сложилась взаимосвязь искусства с политикой и нравственностью. Этот принцип оказал значительное влияние на эстетику традиционного театра, систему ценностей, художественное восприятие.

В основе конфуцианского учения лежит концепция Неба (天命), которое управляет бытием: природой, обществом, судьбой человека, нравственностью. Поэтому Конфуций призывал концентрироваться на правильном/неправильном с нравственных позиций, ибо степень успешности конечного результата предопределена Небом.

Для музыкального театра в этом учении значимы морально-этические догмы «Жэнь» (仁), «И» (义), «Ли» (礼), которые образуют три добродетели. Высшая добродетель «Жэнь», или гуманность, включает сыновнюю почтительность, уважение к старшим, верность, прощение, мужество, решительность. Эта категория регулирует отношения между отцом и сыном, правителем и чиновниками, а также межгосударственные отношения. «И», или справедливость, подразумевает беспристрастность в отношениях к «Другому». Вместе «Жэнь» и «И» определяют внутреннее состояние человека. «Ли» – этикет, благопристойность задает внешний кодекс поведения: речь, внешний вид, культуру питания, взаимоотношения на личном и национальном уровнях. Высшей добродетелью Конфуций считал «золотую середину» – умение находить баланс и избегать крайностей [7, с. 293].

Согласно конфуцианскому учению, музыка отражает фундаментальные законы Вселенной. В ней воплощаются два космических начала: Ян – сила Неба, мужское, активное и энергичное начало; Инь – сила Земли, женское, мягкое и пассивное начало. «Звуками пронизан весь мир. Музыка – это зеркало природы ...гармония Неба и Земли» [8, с. 261].

Самобытность музыкального театра обусловлена особенностями китайской культуры с ее сильным коллективным началом и строгой иерархией. Персонажи традиционной оперы воплощают определенные социальные роли и архетипы; система ампуа (шэн, дань, цзин, чоу) отражает конфуцианские представления о социальной упорядоченности и нравственных ценностях. Основные сюжеты связаны с категориями преданности, справедливости, сыновней почтительности, этикета и др.

Главным эстетическим идеалом китайского театра считается гармоничное единство, баланс противоположностей [9]. Достижение идеала не допускает гипертрофированного выражения чувств, требуя, напротив, сдержанности и умеренности эмоций в соответствии с нормами ритуала [10]. Поэтому все в китайском театре – от движений актеров (ходьбы, сидения, лежания) до речи и пения – подчинено гармонии. Каждое действие должно быть исполнено с точным чувством меры, ведь только соблюдение баланса делает его совершенным.

Влияние даосизма на традиционную культуру Китая многогранно [11]. В искусстве концепция Дао (Пути) и особое отношение к телу с циркулирующей энергией Ци сформировали тысячелетнюю традицию. Даосские практики (цигун, отдельные стили традиционных боевых искусств ушу и др.) повлияли на акробатические элементы в театре, где актеры демонстрируют гибкость и колоссальный контроль над телом. Кроме того, «боевые искусства, образующие единство тела, техник и духа, явились важнейшим компонентом танцевальной культуры Китая» [12, с. 29].

В музыкальном театре очевидно следование базовым принципам: естественность (цзыжань), недеяние (у-вэй), пустота (суй). Естественность счита-

ется высшим идеалом исполнения: актеры стремятся к гармонии с природой и своим телом через простые, органичные движения. Принцип недеяния реализуется в актерской технике. Через кажущуюся простоту и отсутствие лишних усилий создается впечатление легкости и свободы. Пустота как принцип характеризует условность сценического пространства с минимализмом декораций. Используя символы, связанные с архаичными представлениями о духах – «своего рода путешествие в загробный мир и общение с предками» [13, с. 80], даосизм оказал значительное влияние на театральные сюжеты, грим, костюмы, музыку, реквизит.

Вместе с тем традиционный музыкальный театр изначально находился под давлением буддизма. Проникнув из Индии в новую культурную среду, буддийские образы и ритуалы соединились с мощным пластом исконных верований в ранних формах театрального искусства [14; 15]. Это нашло отражение в сюжетах о кармическом правосудии и потусторонних мирах, как, например, в знаменитой «Пионовой беседке» Тан Дуна. В традиционной опере доминирование символичности происходит под влиянием буддийских мудр (ритуальных жестов кистей рук) и асан, стилизованных в движениях актеров.

Таким образом, философские учения даосизма, конфуцианства и буддизма явились определяющими в развитии китайского музыкального театра.

### *Художественные особенности китайского музыкального театра*

Обратимся к художественному, «особенному» уровню рассмотрения национальных компонентов. Характерной чертой музыкального театра является использование национальных инструментов. Оркестр обычно состоит из 8–10 музыкантов и делится на две группы в соответствии с типами сцен. Для светских (гражданских) сцен используются преимущественно струнные и духовые инструменты: сяньцзы (китайская цитра), юэцинъ (лунная цитра), скрипки цзинху и цзинэрху, флейта цюйди и губная гармошка шэн. Батальные сцены сопровождаются ударными инструментами: барабанами гу и баньгу, гонгами ло, цимбалами бо и да бо, колотушками банцзы и военным барабаном чжаньгу [3; 16]. Дирижер задает ритм и темп с помощью малого барабана и деревянной трещотки бань. Ведущим инструментом является двухструнная скрипка цзинху, которая ведет мелодию и обеспечивает эмоциональный накал событий. Сохраняя относительную самостоятельность, оркестр может варьироваться по составу в зависимости от региональной специфики. Звучание традиционной инструментальной музыки формирует культурную идентичность зрителей, а тембр солирующего инструмента даже позволяет определить тип оперы на слух.

В китайском музыкальном театре сложилась особая манера пения с тремя типами голосов: «большой», «маленький» и их сочетание. «Большой» (настоящий) голос основан на естественных голосовых регистрах с использованием диафрагмального дыхания. Он характерен для ролей старших персонажей,

военных и комических героев. Звучание «маленького» (искусственного) голоса достигается посредством зажатой гортани и использования головного резонатора, применяемого в ролях молодых персонажей для смены эмоциональных состояний. Выбор вокального стиля зависит от региональных традиций: «в Хэбэйской опере предпочтение отдается высокому и напористому звучанию, в Юэчжу – нежному “большому голосу” в среднем и нижнем регистрах, а в операх Циньцян и Пу используется сочетание голосов для широкого диапазона и интервальных скачков» [17, с. 177]. И хотя в Пекинской опере вокал не занимает главенствующего места, он служит важным элементом выразительности наряду с танцем и музыкой. Исполнение характеризуется ярким, прямым (без вибрато) и носовым тембром, что принципиально отличает его от западного оперного пения. Речевая составляющая делится на юньбай (речитатив) для серьезных персонажей и цзин-бай (разговорную речь) для молодых героинь и комических ролей.

Коллективное создание музыкальной партитуры – давняя традиция жанра сицуй, которому присуще условное авторство. «Исторически певец в китайской опере был одновременно и композитором: процесс исполнения был не только воспроизведением, но и моментом творчества» [18, с. 8]. В результате длительного отбора, шлифовки, коллективного осмысления исполнительских трактовок музыка традиционной оперы эволюционирует, возникает вариативность мелодий, сохраняются диалекты и региональные традиции. На протяжении длительного времени оперных композиторов не воспринимали всерьез, ограничивая их миссию лишь выбором соответствующего музыкального материала [19]. При этом певцы, создававшие музыку, не получали официального статуса композиторов. Таким образом, процесс сочинения оперной музыки нивелировал фигуру композитора как отдельного автора. В отличие от западных канонов, китайская опера опирается на специфическую вокальную речь, передаваемую из поколения в поколение и адаптируемую к эстетическим ожиданиям зрителей.

Присущая традиционной опере символичность актерского мастерства с отточенными движениями, насыщенным гримом, костюмами, декорациями «придает выразительность и глубину всему театральному опыту» [4, с. 8]. Зрителей одновременно и привлекают, и шокируют чрезмерная жестикуляция, громкая речь, ярко раскрашенные маски. Рассуждая об условности действия в традиционной опере, исследователи отмечают: «Гиперболизация и символичность – особая красота оперы... Плавание по воде на веслах и без лодок; езда по суше с хлыстами и без лошадей по-прежнему являются характерной формой самовыражения в китайской опере» [20, с. 168]. Это создает определенные сложности восприятия у современной публики, которой «...трудно поверить, что мужчина средних лет и пожилой человек на сцене, который подкрасил глаза, поднял брови, наклеил пластырь – это персонаж Ян-гуйфэй» [20, с. 169].

Как известно, китайская традиционная опера складывалась в условиях ограниченных материальных ресурсов. Однако благодаря опоре на древние эстетические традиции и внедрению медиатехнологий она достигла достаточно высокого уровня мастерства. Символическая природа оперы сконцентрирована на отборе и уточнении жизненных прототипов, улавливании ключевых моментов, захватывающих внимание зрителей и вызывающих эмоциональный резонанс. Кроме того, мультимедийные проекции позволяют моделировать природные явления: ветер, дождь и др., а также движения персонажей. Благодаря символической природе искусства ограниченное пространство сцены превращается в свободное и гибкое, раскрывающее перипетии сюжета, красочные эпизоды, характеры персонажей [21]. На сцене фактически отсутствует физическое оборудование. Так, например, для демонстрации входа/выхода актер использует руки, имитируя процесс открывания/закрывания дверей. Это делает необязательным вещественное наличие дверного проема.

Исследователи склонны считать утрирование и искажение в традиционной опере своеобразным шармом, который нелегко принять аудитории, стремящейся к правде жизни [18]. Встряхивание волосами, собранными в головном уборе в полтораметровый фазаний хвост у молодой героини (плюмаж Шэн), коленопреклоненные шаги, танцевальная манера исполнения линцзигун по-прежнему являются основой музыкального представления. Его реалистичность все больше востребована в связи с изменениями эстетических потребностей публики. «Музыка театра в концентрированном виде воплотила богатые традиции народной музыки. Ее исторический расцвет неслучаен: так же как «Юаньцю» стала образцом для целого поколения в истории китайской литературы, так и оперная музыка возглавила развитие китайской музыки в эпоху династий Мин и Цин» [17, с. 8].

По мнению исследователя Ван Пэйи, «сочетание абсолютной условности “четырёх действий” (пение стихов, декламация диалогов, действие с предметами и вставки акробатических сцен с боевыми искусствами) с реалистичностью танцевальных номеров» [5, с. 108] образует специфику традиционного музыкального театра. «Их противостояние и взаимное пересечение, антагония и взаимодополнение являются основой китайской драмы, как диалектический принцип Инь – Ян для китайской философии» [5, с. 108]. Исполненные в песнях и танцах истории отражают синкретичность всех элементов театрального действия.

Таким образом, многовековые традиции китайского музыкального театра заложили прочную основу для его развития в XX и XXI столетиях. Исторически сложившиеся жанры вариативно совмещают национальные компоненты с западноевропейскими оперными канонами.

*Современные формы китайского музыкального театра*

Китайское искусствоведение различает несколько разновидностей современной оперы по степени близости к традиционным или европейским образцам [22, с. 24–25]. Для нас особый интерес представляет опера «оучжоу гэцзюй» (欧洲歌剧) как яркий пример синтеза национальных китайских компонентов и западноевропейских оперных традиций. И хотя китайским оперным композитором по праву считается Тан Дун – автор четырех опер, но в мировом масштабе популярность получила опера Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие», написанная по одноименной повести Б. Васильева. Это яркий пример рецепции русского сюжета о пяти девушках-зенитчицах и их командире во время Великой Отечественной войны сквозь призму китайской театральной традиции. Композиторский стиль, органично включающий интонации русской песенности, создает неповторимую оперную эстетику. «Такое музыкальное решение позволяет глубже раскрыть суть литературного произведения, где военная тематика становится фоном для выражения вечных ценностей – Любви, Добра, Истины и Красоты» [23, с. 20].

Многогранность музыкальной партитуры раскрывается в оптике китайского традиционного театра. Несомненно, композитор, прошедший профессиональное становление в Китае и глубоко впитавший его национальную культуру, осознанно или интуитивно следует в своем сочинении сложившимся здесь театральным канонам.

В оперном либретто идея самопожертвования преобладает над личными стремлениями и амбициями, что соотносится с этическими принципами конфуцианства. В повести Васильева все герои демонстрируют жертвенную любовь к Родине, высшую форму преданности, ставя ее интересы выше собственного благополучия. Готовность девушек к самопожертвованию ради общего блага перекликается с концептом «жэнь» – воплощением истинной гуманности и бескорыстного служения. Несмотря на отсутствие прямых связей литературного первоисточника с конфуцианской традицией, опера пронизана созвучными нравственными императивами: самоотверженностью, осознанием долга перед Родиной, внутренней дисциплиной, почтительным отношением к наставнику.

Символичность традиционного китайского театра реализуется на нескольких уровнях оперного спектакля. «Сохраняя театральную условность, композитор принципиально отказывается от непосредственного изображения военных сцен» [24, с. 104]. Это соотносится с принципом китайского театра в целом и Пекинской оперой в частности – «все то, что не может быть показано на сцене в реальности, изображается символами, а зритель уже создает из них определенный образ в своем воображении» [25, с. 209].

На уровне сценографии пространство представляет собой гармоничный синтез реалистических элементов русской природы с условной выразительностью и символичностью китайского традиционного театра. Типичные для русского ландшафта лесные массивы и болотистые низины переосмысливаются сквозь

призму восточной эстетики. Ключевую роль здесь играет символика цвета, каждый оттенок которого созвучен даосскому учению. Аналогично даосизму, где все сущее пребывает в состоянии постоянной трансформации, цветовые решения сцены воплощают идею непрерывного перехода одной природной стихии в другую. Например, образ березовой рощи приобретает утонченную лаконичность за счет выверенной передачи внутренней сущности явления, а не его внешней формы, т. е. даосского принципа недеяния.

Образы леса, болота, зорь наделены глубокой символикой, созвучной даосскому единству человека и природы. Лес предстает олицетворением первоизданной силы, хранителем древних тайн и свидетелем круговорота жизни. Болото обозначает пограничность, переход, «парадоксальность бытия культуры, связанной с ее неоднозначностью, предельностью и размытостью проявления» [24, с. 34], что созвучно даосскому представлению о взаимопроникновении противоположностей.

Антропоморфизм в китайском театре проявляется в наделении животных, духов и божеств человеческими качествами. В пекинской, куньшанской и других региональных операх активно используются маски, костюмы и символические жесты для «очеловечивания» мифологических существ. Аналогичные приемы «оживления» природы можно обнаружить в опере Тан Цзяньпина. Так, в частности, «антропоморфное воплощение болота – осязаемое воплощение зла – достигает кульминации в сцене поглощения Лизы, где “призрак болота” с ползущими, извивающимися существами визуализирует метафизический ужас надвигающейся катастрофы» [23, с. 19]. Опера насыщена яркими антропоморфными образами: «ожившие» березы представлены хором, раскрывающим сущность русской души. Особой выразительностью отличается грациозный танец балерины в белоснежной одежде на пуантах. Белизна символизирует чистоту озерной воды – последнего пристанища трагически уходящей из жизни героини.

В драматургии оперы воплощается фундаментальная для китайского мировоззрения концепция цикличности времени, согласно которой прошлое и настоящее существуют в постоянном взаимодействии. Повествование выстраивается не линейно, а по спирали. Чередование сцен настоящего и прошлого формирует хронотоп, который согласуется с даосским представлением о мироустройстве. Сущее пребывает в непрестанном движении по кругу: каждое событие настоящего находит свое отражение в прошлом, бывшее же продолжает существовать в памяти и влиять на происходящее ныне, воплощая идею взаимосвязи всех явлений.

### *Заключение*

В китайском музыкальном театре национальные компоненты являются маркерами культурно-исторического развития жанра.

Сущность китайского музыкального театра характеризует диалектика общего и особенного в силу своей универсальности. Проявление общего, т. е. суммарно целого,

принадлежащего всей национальной культуре, сопряжено с философскими учениями конфуцианства, даосизма, буддизма, закрепленными в национальном менталитете. Особенное, как квинтэссенция китайской культуры, впитало лучшие региональные музыкально-театральные традиции. Национальные компоненты китайского театра – его сюжеты, инструментарий, вокальная и актерская техника, коллективность, символичность сценографии, костюмов, грима – формируют специфику музыкальных представлений. Единичное предстает как частный случай проявления закономерно повторяющегося и самобытного, уникального в конкретном музыкальном сочинении.

В современной китайской опере «оучжоу гэцзюй» национальные компоненты отчасти смыкаются с западноевропейским каноном спектакля. В опере Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие», написанной в западном/русском стиле, национальные компоненты выражены в основной идее сюжета (самопожертвование); символичности изображения военных сцен; антропоморфизме природных объектов; наложении пространственно-временных пластов, использовании декламаций, разговорной речи. Воплощение разных традиций, с одной стороны, способствует обогащению культур в силу их диалогичности, с другой – усилению специфики национального начала во всех культурных процессах.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Современные социально-политические процессы в регионах России и мира / Ванев О. Н., Губин М. А., Ирхен И. И. и др. Краснодар: Центр социально-политических исследований «Премьер», 2011. 203 с.
2. *Костина А. В.* Национальная культура – этническая культура – массовая культура: «баланс интересов» в современном обществе. М.: URSS, 2009. 216 с.
3. *Ли Бинь.* История традиционного китайского театра / пер. с кит. А. В. Минеевой, Н. Н. Рыбалко. М.: Шанс, 2018. 213 с.
4. *Будаева Т. Б.* Пекинская опера цзинцзюй (музыка, актер и сцена китайского традиционного театра). М.: Нестор-История, 2019. 312 с.
5. *Ван Пэйи.* Генезис и современное состояние региональных видов традиционного китайского театра сицуй. Минск: А. Н. Вараксин, 2023. 199 с.
6. *Бяо Г., Алексеев-Апраксин А. М.* Влияние конфуцианства на развитие китайской оперы // *Studia Culturae.* 2020. № 45. С. 145–156.
7. *Хуан Шуай.* Музыка в трудах Конфуция // *Музыкальная летопись: сб. ст. Т. 10.* Краснодар: Краснодарский гос. институт культуры, 2020. С. 288–296.
8. *У Ген-Ир.* Конфуцианство о роли музыки в обществе // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств.* 2008. № 6. С. 261–263.
9. *Серова С. А.* Китайский театр – эстетический образ мира. М.: Вост. лит., 2005. 166 с.
10. *Синь Сюэфэн.* Влияние конфуцианства на традиционную китайскую оперу // *Современная драматургия.* 2015. URL: [https://www.sxlib.org.cn/dfzy/qyqq/xsyj/ yjwx/lwsp/201612/t20161220\\_572525.html](https://www.sxlib.org.cn/dfzy/qyqq/xsyj/ yjwx/lwsp/201612/t20161220_572525.html) (дата обращения: 27.02.2025).

11. Галкина Н. М. Даосизм и его влияние на китайскую культуру // Вестник Кыргызско-Российского Славянского университета. 2009. Т. 9, № 3. С. 59–63.
12. Ирхен И. И., Сяо Хэ. Феномен национальных боевых искусств в танцевальной культуре Китая // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 6 (77). С. 21–32.
13. Сы Ян. Идеи даосизма в творчестве Тан Дуна // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2021. № 3 (27). С. 78–90.
14. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития): дис. ... канд. искусствоведения. СПб. 2010. 149 с.
15. 佛教戏曲的历史与发展. История и развитие буддийской оперы [сайт]. URL: <http://www.nhfjw.org/clqy/fjys/2013/2888.html> (дата обращения: 06.03.2025).
16. Кочергин И. В. Регионоведение. Китай. 2-е изд., испр. и доп. М.: Издат. дом ВКН, 2020. 546 с.
17. Жуань Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действо: дис. ... канд. искусствоведения. М. 2013. 177 с.
18. 王仁元. 从戏曲音乐的文化价值到创造一个“模范”的京剧//百艺. 2014. 3号. 第7-15页. Ван Рэньюань. От культурной ценности оперной музыки к созданию «образцовой» Пекинской оперы // Сто искусств. 2014. № 3. С. 7–15.
19. 为戏曲作曲家正名. Guangming Daily. 24.09.2016. Ван Ин. Справедливость по отношению к театральным композиторам // Гуанмин Дейли. 2016. 24.09. URL: [http://inews.ifeng.com/yidian/50016465/news.shtml?ch=ref\\_zbs\\_ydzh\\_news](http://inews.ifeng.com/yidian/50016465/news.shtml?ch=ref_zbs_ydzh_news) (дата обращения: 14.02.2025).
20. 于海阔. 民族文化瑰宝. 中州学刊. 2014年11月. 第167-172页. Юй Хайцяо. Новое исследование причин упадка традиционной оперы // Чжунчжоуский академический журнал. 2014. № 11. С. 167–172.
21. 谭舫. 中国戏曲文化. 统一论坛. Тан Янь. Китайское оперное искусство // Объединенный форум [сайт]. URL: [http://www.zhongguotongcuhui.org.cn/tylt/20130603/201306/t20130628\\_4383488.html](http://www.zhongguotongcuhui.org.cn/tylt/20130603/201306/t20130628_4383488.html) (дата обращения: 16.02.2025).
22. Юнусова В. Н., Дин Ж. Современная китайская опера (конца XX – начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 1 (33). С. 23–34.
23. Ирхен И. И., Фэн Хуа. Оперный жанр в оптике сближения культур (на примере оперы Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие») // Ценности и смыслы. 2025. № 2 (96). С. 6–19. DOI:10.24412/2071-6427-2025-2-6-19.
24. Фэн Хуа. Особенности драматургии оперы «Зори здесь тихие» в редакциях Кирилла Молчанова и Тан Цзяньпина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. №1 (96). С. 97–107.
25. Голубан К. А. Роль символа в Пекинской опере // Китай: история и современность: материалы VII междунар. науч.-практ. конф.; 17-19 окт. 2013 г. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. С. 205–211.
26. Ремизов В. А., Ирхен И. И. Парадоксальность бытия культуры в обществе // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 2 (51). С. 34–43. DOI: 10.52173/2079-1100\_2023\_2\_34.

## REFERENCES

1. Sovremennye social'no-politicheskie processy v regionah Rossii i mira / Vaneev O. N., Gubin M. A., Irkhen I. I. i dr. Krasnodar: Centr social'no-politicheskikh issledovaniy «Prem'er», 2011. 203 s.
2. *Kostina A. V.* Nacional'naya kul'tura – etnicheskaya kul'tura – massovaya kul'tura: «balans interesov» v sovremennom obshchestve. M.: URSS, 2009. 216 s.
3. *Li Bin'*. Istoriya tradicionnogo kitajskogo teatra / per. s kit. A. V. Mineevoy, N. N. Rybalko. M.: Shans, 2018. 213 s.
4. *Budaeva T. B.* Pekinskaya opera czinczyuj (muzyka, aktyor i scena kitajskogo tradicionnogo teatra). M.: Nestor-Istoriya, 2019. 312 s.
5. *Van Peji.* Genesis i sovremennoe sostoyanie regional'nyh vidov tradicionnogo kitajskogo teatra sicyuj. Minsk: A. N. Varaksin, 2023. 199 s.
6. *Byao G., Alekseev-Apraksin A. M.* Vliyanie konfucianstva na razvitie kitajskoj opery // *Studia Culturae.* 2020. № 45. S. 145–156.
7. *Huan Shuaj.* Muzyka v trudah Konfuciya // *Muzykal'naya letopis': sb. st. T. 10.* Krasnodar: Krasnodarskij gos. institut kul'tury, 2020. S. 288–296.
8. *U Gen-Ir.* Konfucianstvo o roli muzyki v obshchestve // *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv.* 2008. № 6. S. 261–263.
9. *Serova S. A.* Kitajskij teatr – esteticheskij obraz mira. M.: Vost. lit., 2005. 166 s.
10. *Sin' Syuefen.* Vliyanie konfucianstva na tradicionnuyu kitajskuyu operu // *Sovremennaya dramaturgiya.* 2015. URL: [https://www.sxlib.org.cn/dfzy/qyqq/xsyj/yjwx/lwsp/201612/t20161220\\_572525.html](https://www.sxlib.org.cn/dfzy/qyqq/xsyj/yjwx/lwsp/201612/t20161220_572525.html) (data ob-rashcheniya: 27.02.2025).
11. *Galkina N. M.* Daosizm i ego vliyanie na kitajskuyu kul'turu // *Vestnik Kyrgyzsko-Rossijskogo Slavyanskogo universiteta.* 2009. T. 9. № 3. S. 59–63.
12. *Irkhen I. I., Xiao He.* Fenomen nacional'nyh boevyh iskusstv v tanceval'noj kul'ture Kitaya // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2021. № 6 (77). S. 21–32.
13. *Sy Yan.* Idei daosizma v tvorchestve Tan Duna // *Muzykal'nyj zhurnal Evropejskogo Severa.* 2021. № 3 (27). S. 78–90.
14. *Chzhan Lichzhen'* Sovremennaya kitajskaya opera (istoriya i perspektivy razvitiya): dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2010. 149 s.
15. 佛教戏曲的历史与发展. Istoriya i razvitie buddijskoj opery [sajt]. URL: <http://www.nhfjw.org/clqy/fjys/2013/2888.html> (data obrashcheniya: 06.03.2025).
16. *Kochergin I. V.* Regionovedenie. Kitaj. 2-e izd., ispr. i dop. M.: Izdat. dom VKN, 2020. 546 s.
17. *Zhuan'Yunchen'*. Pekinskaya opera kak sinteticheskoe scenicheskoe dejstvo: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2013. 177 s.
18. 王仁元. 从戏曲音乐的文化价值到创造一个“模范”的京剧 // 百艺. 2014. 3号。第7-15页. *Van Ren'yuan'*. Ot kul'turnoj cennosti opernoj muzyki k sozdaniyu «obrazcovoju» Pekinskoj opery // *Sto iskusstv.* 2014. № 3. S. 7–15.

19. 为戏曲作曲家正名. *Guangming Daily*. 24.09.2016. *Van In. Spravedlivost' po otnosheniyu k teatral'nym kompozitoram // Guanmin Dejli*. 2016. 24.09. URL: [http://inews.ifeng.com/yidian/50016465/news.shtml?ch=ref\\_zbs\\_ydzz\\_news](http://inews.ifeng.com/yidian/50016465/news.shtml?ch=ref_zbs_ydzz_news) (data obrashcheniya: 14.02.2025).
20. 于海阔. 民族文化瑰宝. *中州学刊*. 2014年11月. 第167-172页. *Yuj Haijuyao. Novee issledovanie prichin upadka tradicionnoj opery // Chzhunchzhouskij akademicheskij zhurnal*. 2014. № 11. S. 167–172.
21. 谭舫. 中国戏曲文化. 统一论坛. *Tan Yan'. Kitajskoe opernoe iskusstvo // Ob"edinennyj forum [sajt]*. URL: [http://www.zhongguotongcuhui.org.cn/tylt/20130603/201306/t20130628\\_4383488.html](http://www.zhongguotongcuhui.org.cn/tylt/20130603/201306/t20130628_4383488.html) (data obrashcheniya: 16.02.2025).
22. *Yunusova V. N., Din Zh. Sovremennaya kitajskaya opera (konca XX – nachala XXI vekov) i «Pervyj imperator» Tan' Dunya // Zhurnal Obschestva teorii muzyki*. 2021. № 1 (33). S. 23–34.
23. *Irkhen I. I., Feng Hua. Opernyj zhanr v optike sblizheniya kul'`tur (na primere opery Tan Czyan'pina «A zori zdes' tihie») // Cennosti i smysly*. 2025. № 2 (96). S. 6–19. DOI:10.24412/2071–6427–2025–2–6–19.
24. *Feng Hua. Osobennosti dramaturgii opery «Zori zdes' tihie» v redakciyah Kirilla Molchanova i Tan Czyan'pina // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2025. № 1 (96). S. 97–107.
25. *Goluban K. A. Rol' simvola v Pekinskoj opere // Kitaj: istoriya i sovremennost': materialy VII mezhdunar. nauch.-prakt. konf.; 17-19 okt. 2013 g. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta*, 2014. S. 205–211.
26. *Remizov V. A., Irkhen I. I. Paradoksal'nost' bytiya kul'tury v obshchestve // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'ury*. 2023. № 2 (51). S. 34–43. DOI: 10.52173/2079-1100\_2023\_2\_34.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Фэн Хуа – аспирант; 3595943677@qq.com  
ORCID: 0009-0000-9091-3310

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Feng Hua – Postgraduate Student; 3595943677@qq.com  
ORCID: 0009-0000-9091-3310