

RU

## Цзянсинская музыкальная драма цайчаси как репрезентант китайского традиционного театра

Чжан Синьюэ

**Аннотация.** Цель исследования – дать представление о семиотических, герменевтических и перформативных параметрах Цзянсинской музыкальной драмы цайчаси как уникального явления китайского традиционного искусства, сочетающего трудовой ритуал, телесную семиотику и карнавальную смеховую культуру. Такой ракурс позволяет предложить новый взгляд на музыкальную драму цайчаси не как локальную форму традиционного театра, возникшую на стыке сельскохозяйственных обрядов и песенно-танцевальных практик провинции Цзянси, а с позиций развития концепта «особенное» – сложной символической системы, в которой органично переплетаются труд, ритуал и искусство. Научная новизна исследования состоит в выявлении особенностей карнавальной структуры, телесного ритма и смеховой поэтики китайского традиционного театра, которые высвечивают роль Цзянсинской музыкальной драмы цайчаси как носителя коллективной памяти и механизма культурного самообновления. В результате выявлены семиотические, герменевтические и перформативные параметры Цзянсинской музыкальной драмы цайчаси, позволяющие интерпретировать её как особую символическую систему, в которой трудовой ритуал, телесная выразительность и смеховая культура совместно формируют механизм коллективной памяти и культурного самообновления.

EN

## Jiangxi Caicha Xi (the tea-picking opera) as a representative of Chinese traditional theater

Xinyue Zhang

**Abstract.** The research aims to provide an insight into the semiotic, hermeneutic, and performative parameters of Jiangxi Caicha Xi (采茶戏, the tea-picking opera) as a unique phenomenon of traditional Chinese art that combines labor rituals, corporeal semiotics, and carnival laughter culture. This perspective offers a new view of Caicha Xi not merely as a local form of traditional theater arising from the intersection of agricultural rites and the song-and-dance practices of Jiangxi Province, but through the lens of the concept of “the particular” – a complex symbolic system in which labor, ritual, and art are organically interwoven. The scientific novelty of the study lies in identifying the features of carnival structure, bodily rhythm, and the poetics of laughter in traditional Chinese theater, which highlight the role of Jiangxi Caicha Xi as a carrier of collective memory and a mechanism for cultural self-renewal. As a result, the identified semiotic, hermeneutic, and performative parameters of Jiangxi Caicha Xi allow for its interpretation as a distinct symbolic system wherein labor rituals, bodily expressiveness, and laughter culture jointly form a mechanism for collective memory and cultural self-renewal.

### Введение

Цзянсинская музыкальная драма цайчаси (采茶戏) представляет собой одну из самобытных форм традиционного театра, сложившуюся в южных районах Китая на пересечении трудового обряда, песенно-танцевальной традиции и локального фольклора. Возникнув в аграрной среде, она воплощает ритмы повседневной культуры, в которой труд, праздник и искусство образуют единую символическую систему. В этом синкретическом жанре человеческое тело, язык и музыка выступают не только художественными средствами, но и носителями коллективного опыта, сквозь призму которого локальное сообщество артикулирует сложившееся мировосприятие (张庚 [История китайской драмы], 2010, с. 100).

В русскоязычном социогуманитарном пространстве отсутствуют какие-либо сведения о Цзянсинской музыкальной драме цайчаси. Работы китайских авторов в основном сосредоточены на историко-музыкальных

и жанрово-структурных особенностях этой оперы. Например, в издании «Том хроник китайской оперы Цзянси», подготовленном членами Редакционного комитета «Китайской хроники театра» Лю Ша и Вань Е (流沙, 万叶, 1998), музыкальная драма цайчаси рассматривается прежде всего в аспектах её исторического происхождения, регионального распространения, художественных форм и социальных функций. Исследователь Института театрального искусства Китайской академии искусств доктор Ван Цзинбо (王静波, 2019) анализирует музыкальную драму цайчаси в ракурсе социальных трансформаций, указывая на двойное воздействие государственной культурной политики и локальных традиций.

В этой связи современные культурологические и искусствоведческие дискурсы позволяют по-новому осмыслить Цзянсинскую музыкальную драму цайчаси в междисциплинарном контексте.

Для достижения цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- проанализировать историко-культурные предпосылки формирования музыкальной драмы цайчаси и выявить её связь с трудовыми обрядами и фольклорной традицией провинции Цзянси;
- раскрыть семиотические и перформативные особенности Цзянсинской музыкальной драмы цайчаси, уделив особое внимание телесному ритму, смеховой культуре и сценическому пространству;
- определить роль Цзянсинской музыкальной драмы цайчаси в сохранении культурной памяти локальных сообществ провинции Цзянси.

Выбор методов исследования связан с тем, что синкретическая природа Цзянсинской музыкальной драмы цайчаси требует комплексного подхода, в котором взаимосвязаны культурная динамика (от доинституциональных форм к институционализованному театральному бытованию), система сценических знаков (язык тела, диалект, музыка, реквизит, костюм) и практика исполнения в конкретных социокультурных контекстах. Это позволяет описать феномен не только как совокупность музыкально-сценических средств, но и как механизм сохранения и актуализации культурной памяти. Используемые методы: историко-культурный анализ (рассмотрение генезиса, этапов развития и институционализации Цзянсинской музыкальной драмы цайчаси – для уточнения периодизации и статуса явления); семиотический анализ (анализ сценических знаков – телесных движений, диалектной речи, музыкальных формул, реквизита и костюма – для выявления устойчивых способов смыслообразования и регионального кода); герменевтический метод (интерпретация сюжетов, образности и смеховой поэтики – для реконструкции смыслов и ценностных установок традиции); перформативный анализ (описание исполнительских практик, метроритмической организации движения и взаимодействия «актёр – зритель» – для понимания того, как традиция воспроизводится и обновляется в действии); сравнительно-типологический подход (сопоставление с родственными формами традиционного театра, в том числе с оперой хуанмэй, – для выделения общих и специфических черт региональных моделей).

Теоретическую базу исследования составляют концепции:

- карнализации (М. М. Бахтин (1965)), которая обеспечивает анализ смеховой культуры Цзянсинской музыкальной драмы цайчаси как механизма обновления и саморефлексии народного сознания. Не ограничиваясь рекреационной функцией, смех становится символическим уравниванием социальных различий и выражением жизнеутверждающего начала;
- герменевтики (Гадамер, 1988), что позволяет рассматривать каждое исполнение как «событие понимания», в котором традиция не воспроизводится, а заново интерпретируется в актуальном культурном контексте. Каждый спектакль Цзянсинской оперы становится актом исторического самообновления культуры – живым процессом понимания через игру;
- семиотики культуры (Лотман, 2000), которая даёт возможность осмыслить традиционный театр как «пограничную зону семиосферы», где рождаются новые смыслы и коды культурной коммуникации. Используя диалект, телесный ритм и музыкальные формы, Цзянсинская музыкальная драма формирует открытую знаковую систему, в которой взаимодействуют актёр, зритель и сценическое пространство;
- перформативности (Schechner, 1988), в частности понятие «восстановленное действие», помогает обособить трансформацию бытового опыта в художественную форму. В пластике, песнях и диалогах происходит переосмысление реальности труда в эстетическое переживание.

Для данного исследования важно разграничение понятий «эстетическое» и «художественное» (Борев, 2002). Эстетическое представляет собой более широкую категорию, характеризующую чувственно-ценностное отношение человека к действительности, которое может проявляться в трудовых обрядах, игровых практиках, культуре быта. Художественное возникает на более позднем этапе развития культуры, когда эстетическая деятельность обретает самостоятельный статус, отделяется от утилитарных функций, формирует специализированные формы, жанровую систему, профессиональное авторство и институциональные механизмы производства.

Для Цзянсинской музыкальной драмы цайчаси такое различие является ключевым. До середины XX века преобладали преимущественно эстетические формы народного творчества (песни, пляски, игрища, обрядовые действия), а после институционализации 1950-х годов формируется художественный жанр в собственном смысле слова – региональная опера с закреплённой структурой, репертуаром, профессиональными труппами и институциональным статусом.

Теория «смеховой культуры» М. М. Бахтина (1965) позволяет раскрыть механизм, посредством которого карнавальный смех в музыкальной драме цайчаси, зародившийся в трудовых обрядах, становится источником духовного обновления и саморефлексии народного сознания. «Пограничная семиотика» Ю. М. Лотмана (2000) поясняет, как синкретическое бытование жанра на границе труда и искусства, сцены и жизни формирует открытую знаковую систему, порождающую новые культурные смыслы. Концепции Х.-Г. Гадамера (1988) и Р. Шехнера (Schechner, 1988) позволяют осмыслить исполнение как событие понимания, в котором традиция

каждый раз интерпретируется заново, а трудовые движения через механизм «восстановленного действия» преобразуются в художественную форму.

Выбор западноевропейских концепций обусловлен их эвристическим потенциалом в анализе универсальных механизмов культуры – смеха, телесности, ритуала, знакообразования. Исследуемые явления (карнавальность, семиозис, перформативность) не являются исключительно западными: они представляют собой антропологические универсалии, проявленные в китайской традиции в самобытной форме.

Вместе с тем в работе учитываются и результаты китайских исследователей (流沙, 万叶 [Лю Ша, Вань Е], 1998; 张静 [Чжан Цзин], 2017; 李丽珍 [Ли Личжэнь], 2025), что позволяет выстроить диалог между теоретическими традициями и избежать редукции локального культурного опыта к западным схемам. Таким образом, западные концепции выполняют роль аналитического инструментария, а не идеологической рамки.

Данные работы позволяют трактовать Цзянсинскую музыкальную драму цайчаси как целостную систему художественных и семиотических взаимодействий.

Практическая значимость статьи заключается в возможности применения полученных выводов в научных исследованиях по традиционному музыкальному театру Китая, в учебных курсах по истории и теории театра, а также в практиках сохранения и актуализации нематериального культурного наследия, связанных с музыкальной драмой цайчаси провинции Цзянси.

### Обсуждение и результаты

Музыкальная драма цайчаси сформировалась в южной части провинции Цзянси и была тесно связана с распространением чайных плантаций в регионе (流沙, 万叶 [Лю Ша, Вань Е], 1998, с. 124). С позиций культурной семиотики Ю. М. Лотмана (2000, с. 264) подобная корреляция между природной средой и художественной формой может быть осмыслена как проявление локализованных семантических полей и вариативных кодов культурного пространства, через которые осуществляется производство и передача смыслов внутри региональной художественной системы.

Ежегодно начиная с конца апреля работницы поднимались в горы, собирали чай и сопровождали свой труд пением для поддержания настроения (Чжан Синьюэ, 2024, с. 24). Эти народные песни, бытовавшие в чайных районах, получили название «песни цайча» (采茶歌). По мнению Чжоу Цинцин, трудовые песни в фольклоре представляют собой «первичную форму художественного сознания народа», соединяющую труд и творчество (周青青, 2010, с. 24). На основе этих песен постепенно сложилось небольшое театральное представление с элементами драматического действия и персонажной структурой, которое впоследствии стало известно как «музыкальная драма цайчаси» (采茶戏).

В формировании Цзянсинской музыкальной драмы цайчаси как художественного явления можно условно выделить три основных этапа в опоре на разграничение понятий «эстетическое» и «художественное» (Борев, 2002, с. 26, 28, 167).

Первый – доинституциональный – этап (примерно XVII – первая половина XX века) представляет собой период бытования эстетических форм народного творчества, известных как «песни цайча» (采茶歌) (Чжан Синьюэ, 2024, с. 24), а также связанных с ними плясок и игрищ, которые в народной среде могли именоваться «музыкальной драмой цайчаси» (采茶戏), но в современном искусствоведческом понимании ещё не обладали статусом полноценного художественного жанра. Это было полуритуальное творчество, существовавшее в виде сезонных выступлений крестьян и бродячих трупп, основанное на устной традиции, импровизации и синкретическом единстве песни, пляски и зачатков драматического действия (周青青 [Чжоу Цинцин], 2010, с. 24).

Второй этап – институционализация и обретение художественного статуса (1950-е годы) – стал переломным моментом, когда под воздействием государственной культурной политики произошёл переход от эстетических форм к художественному жанру профессионального театра. Именно в этот период закрепилось официальное название «музыкальная драма цайчаси» (采茶戏), добавление иероглифа «драма» (戏) ознаменовало признание народных представлений в качестве полноценного театрального искусства. Начавшееся создание профессиональных государственных трупп (прежде всего в Ганьчжоу), осуществлённая запись устных мелодий и сценариев фольклористами и музыковедами способствовали стандартизации репертуара, в результате жанр получил официальный статус «региональной оперы».

Третий этап – институциональное развитие (1980-е годы – по настоящее время) – связан с восстановлением после культурной революции, углублением профессионализации, появлением авторских произведений и усложнением жанровых форм.

Преобразование трудовых действий, пения и музыки в жанре Цзянсинской музыкальной драмы цайчаси, не являясь простой эволюцией, обладает внутренней логикой карнавального становления. Согласно теории М. М. Бахтина (1965), сезон сбора чая обладает ярко выраженными чертами карнавальности: в этот период люди, пребывая в едином ритме с природой и сообществом, разрушают повседневный порядок и создают временное пространство символического равенства. В этом пространстве смех, песня и телесное действие превращаются в ритуал обновления культуры и самой жизни. М. М. Бахтин отмечал: «Смех очищает сознание от ложной серьёзности, от догматизма... свидетельствует о ясном духовном зрении – и дарует его» (1965, с. 156). Именно в этом «смеховом мироощущении» зарождается Цзянсинская музыкальная драма цайчаси. Используя синкретическую форму пения и танца, она трансформирует тяжесть труда в радость бытия, а давление реальности – в художественное освобождение.

Этот карнавальный источник, ставший впоследствии основой художественной энергии жанра, проявляется не только в праздничном контексте, но и во внутренней структуре самого представления. Традиционные постановки музыкальной драмы цайчаси, как правило, происходят на открытых площадках деревень, в чайных садах или на храмовых ярмарках, где между актёрами и зрителями отсутствует чёткая пространственная граница (流沙, 万叶 [Лю Ша, Вань Е], 1998, с. 161). Подобное открытое сценическое пространство разрушает привычную модель «сцена – зрительный зал» и формирует партисипативный тип художественного взаимодействия.

Как подчеркивал Ю. М. Лотман, «наиболее “горячими” точками семиобразовательных процессов являются границы семиосферы» (2000, с. 262). Представление музыкальной драмы цайчаси располагается именно в этой пограничной зоне: одновременная принадлежность к театру и жизни репрезентирует его как художественное действие и форму социального общения. Смех, аплодисменты и вовлеченность зрителей становятся частью смысловой структуры спектакля, превращая сцену в карнавальное пространство коллективного единства.

С точки зрения семиотики, Цзянсинская музыкальная драма цайчаси образует маргинальную знаковую систему, формирующуюся на пересечении локальной традиции и универсальных художественных кодов. По мнению Лотмана, «пограничные зоны являются источником культурных инноваций, поскольку именно они связывают внешний мир с внутренними структурами» (2000, с. 267). Используя диалект, локальные ритмы и язык тела, цайчаси выстраивает автономный региональный код, занимающий особое место в семиотической системе китайского театра. Его драматургия опирается на разговорную речь, приближенную к повседневной коммуникации; музыкальные лады восходят к народно-песенной традиции, пластические элементы танца сохраняют память трудовых движений. Такая форма художественного выражения, укоренённая в телесном опыте региона, выступает воплощением смыслов народной культуры.

Развитие Цзянсинской музыкальной драмы цайчаси оказалось тесно сопряжено с революционной культурой. После Наньчанского восстания 1927 года революционная тема проникла в театральное творчество, актуализируя новые художественные формы и культурные смыслы. Под воздействием революционной идеологии в музыкальную драму цайчаси были включены новые мотивы, например в постановках «Песня гор» («山歌情», 1993; режиссёр Чжан Манцзюнь 张曼君; драматурги Се Ганьвэнь 谢干文, Цзян Хунтао 江洪涛) и «Далёкие горы» («远山», 2001; режиссёр Тун Вэйвэй 童薇薇). Эти произведения сохраняют традиционную песенно-танцевальную структуру, однако включение сюжетов, связанных с историей Центрального советского района в Цзянси – одной из ключевых баз китайской революции, – формирует особое сценическое высказывание.

В контексте включения революционно-исторических сюжетов в традиционную песенно-танцевальную структуру смех, не ограничиваясь развлекательной функцией, трансформируется в особую культурную силу, обладающую критическим и объединяющим потенциалом. М. М. Бахтин так подчёркивал амбивалентность народного смеха: «...весёлый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий» (1965, с. 17). Цзянсинская музыкальная драма цайчаси, впитав элементы революционно-исторического нарратива Центральной революционной базы, демонстрирует двойственность достаточно ярко. Отражая социально-критическое содержание в комедийной форме посредством местного диалекта народной речи, опера конструирует образ нового общественного идеала, что символизирует синтез локальной традиции и художественного сознания (流沙, 万叶 [Лю Ша, Вань Е], 1998, с. 152).

Происхождение Цзянсинской музыкальной драмы цайчаси невозможно рассматривать как единичное историческое событие. Это сложный, многоуровневый процесс перехода от труда к празднику, от ритуала к представлению, от фольклора к политике. В этом художественном явлении теория «смеховой культуры» М. М. Бахтина (1965, с. 67) раскрывает духовно-энергетический механизм его функционирования; «пограничная семиотика» Ю. М. Лотмана (2000, с. 254) объясняет структурно-коммуникативную логику; концепции Х.-Г. Гадамера (1988, с. 154, 155) и Р. Шехнера (Schechner, 1988) позволяют осмыслить динамику природы восприятия и исполнения.

Таким образом, Цзянсинская музыкальная драма цайчаси предстает одним из ярких явлений китайской традиционной культуры. Синтезируя смех и телесность, она сохраняет культурную память и жизненный опыт народа.

Музыкальная драма цайчаси как синтетическая художественная форма, объединяющая пение, речь и танец, глубоко укоренена в ритмах народной жизни и телесном опыте. В отличие от придворного или профессионального театра её логика рождается из непосредственного взаимодействия людей и коллективного смехового резонанса. По сравнению с куньюй и Пекинской оперой, где каждый жест кодифицирован и закреплён за определённым символом, в Цзянсинской музыкальной драме цайчаси пластическое движение остаётся открытым – оно может быть шутивным, насмешливым или бытовым, сохраняющим связь с повседневностью (流沙, 万叶 [Лю Ша, Вань Е], 1998, с. 133).

В цайчаси язык, музыка, тело и сценическое пространство образуют целостную семиотическую систему выражения, в которой карнавальная смеховая культура выступает смысловым центром, а ритмический язык тела становится её выразительным медиатором. Эта система транслирует народное мировосприятие, преобразуя обыденный опыт в художественную форму.

Сюжетно-образная специфика репертуара Цзянсинской музыкальной драмы цайчаси формируется в логике малого народного музыкального театра. Большинство традиционных пьес кратки, диалогичны и рассчитаны на ограниченный состав исполнителей (две женские роли и комическая роль либо дуэтная модель «дань и чоу»). Сценическая образность при этом опирается не на абстрактную аллегоричку, а на предметно-событийные знаки деревенской повседневности (чайная корзина, фонарь, веер, порог/дверь, горная тропа), которые одновременно выступают реквизитом и семиотическими маркерами коллективного опыта.

В «большой» фонарной пьесе, т. е. развёрнутой пьесе, восходящей к традиции праздничных фонарных представлений, «Сбор чая на горе Цзюлу» («九龙山摘茶», авторство не фиксируется в источниках; переработана в 1960 г.), считающейся канонической для южно-цзянсинской традиции, сюжет разворачивается вокруг годового чайного цикла и экономики чайной торговли. Чайный купец отправляется на гору за весенним чаем, проходит эпизоды ночёвки, «игры в пять страж» («闹五更», традиционный номер фонарного цян (腔), бытовавший в устной традиции), подъёма в горы, осмотра и пробы чая, торгового спуска с чаем и финального встречного застолья/воссоединения. Дорожная композиция превращает пространство чайного региона в сценическую карту памяти, а последовательность эпизодов формирует ощущение ритуально-праздничного ритма повествования (欧阳绍清 [Оуян Шаоцин], 2022, с. 21).

Напротив, камерные дуэтные пьесы концентрируют образность на ситуации встречи и ухаживания. Так, «Девушка Цзяо» («俏妹子», традиционная пьеса, автор неизвестен) представляет собой небольшую комедийную историю о бедном молодом крестьянине (амплуа чоу), который в период фонарных гуляний приходит на смотрины, просит девушку исполнить несколько напевов. В ходе череды песенно-танцевальных номеров герои обмениваются шутками, поддразниваниями и признаниями. Сюжет здесь принципиально «низовой»: любовь утверждается как ценность, не сводимая к материальному достатку, а праздничная атмосфера Юаньсяо превращает приватное чувство в коллективно разделяемый карнавалый опыт (陈林君 [Чэнь Линьцзюнь], 2012, с. 23).

Вербальная образность подобных пьес строится на игре с повседневными кодами речи. Показателен вставной диалог-песенка «Дуйхуа» («对花», традиционный дорожный напев (路腔) устного происхождения; авторство не установлено), где «угадывание цветов» и ритмизованные вставки-«подпевки» создают двуслойный смысл: буквальный (перечень цветочных названий) и метафорический (флирт как состязание). В этой модели «цветок» выступает не декоративной деталью, а драматургическим инструментом: через «цветочную» лексику персонажи разыгрывают отношения, а смех и речевая изобретательность становятся ключевыми средствами характеристики (蒋雯 [Цзян Се], 2006, с. 63).

Язык Цзянсинской музыкальной драмы цайчаси связан с повседневной речевой практикой. Развитие действия происходит через парные диалоги, шутки и импровизационные реплики. Подобная речевая форма бытует не только как элемент сценического развлечения (流沙, 万叶 [Лю Ша, Вань Е], 1998, с. 145, 152). Ся Чжунсянь (夏忠宪, 1995, с. 124) отмечал, что устность, импровизационность и бытовой характер языка представляют собой форму подрыва властного дискурса через принципы равноправного диалога и свободно-самовыражения. Речевой стиль музыкальной драмы отражает принцип открытости: сценическое пространство становится площадкой свободного высказывания, где голоса простых тружеников включаются в культурный нарратив.

В музыке цайчаси ярко воплощена ритмическая логика народного искусства: живые, синкопированные ритмы, переключки мужских и женских партий создают ощущение импровизационности и диалога. Интонационно-мелодическую основу при этом образует ладовая пентатоника, придающая напевам прозрачность и национальный колорит (陈林君 [Чэнь Линьцзюнь], 2012, с. 24).

Как отмечал Ю. М. Лотман, «художественный текст обладает многослойной семантической структурой и его смысл не является линейным и однозначным» (2000, с. 171). Музыкальная структура Цзянсинской оперы реализует принцип народной полифонии: равные возможности звукового самовыражения персонажей из разных социальных слоёв – трудящихся, торговцев, чиновников, шутов – превращают театральное действие в акустическую репрезентацию жизненного мира (蒋雯 [Цзян Се], 2006, с. 64).

Так, например, в музыкальной драме цайчаси «Девушка Цзяо» («俏妹子», традиционная пьеса, автор неизвестен) музыкальный строй сохраняет отчётливо локальный колорит: мелодии отличаются простотой и выразительностью, а эмоциональное звучание характеризуется непосредственностью и естественностью (张静 [Чжан Цзин], 2017, с. 287). Постановка продолжительностью около шестнадцати минут включает двух действующих лиц – женскую роль дань (旦) и комическую роль чоу (丑). Это соответствует классической структуре «два главных амплуа» в рамках так называемого «театра трёх персонажей» (三角班), на основе которой сформировалась данная опера. Структура спектакля состоит из пяти номеров: одного соло и четырёх дуэтных сцен. Инструментальное сопровождение образует ансамбль народных инструментов – суона, гонги, тарелки, флейты, барабаны, – создающий особую звуковую палитру.

В китайской искусствоведческой традиции данный уровень описания фиксируется термином «музыкально-исполнительская морфология» (音乐表演形态), который означает организационный план сценического исполнения: состав и функцию номеров, чередование вокала, речитативно-разговорных вставок, инструментальных проигрышей и пластических эпизодов (欧阳绍清 [Оуян Шаоцин], 2022, с. 21).

На уровне внутринамерной музыкальной формы (структуры напева внутри отдельного номера) лаконичная мелодия одного из главных напевов (曲牌) цайчаси построена на приёме мотивного повторения: вторая музыкальная фраза воспроизводит первую, а шестая – четвёртую. Эта структура, присущая простой строфической форме, реализует типичный принцип китайской народной музыки «зачин – подхват – поворот – свершение» (起承转合) (陈林君 [Чэнь Линьцзюнь], 2012, с. 26). Подобное строение создаёт ощущение внутренней симметрии и завершённости. Энергичный ритмический рисунок с преобладанием мелких длительностей связывает нарративное развитие с эмоциональной экспрессией.

Ю. М. Лотман отмечал: «Ритм возводится до уровня значений, а значения складываются в ритм» (2000, с. 175). Этот «ритмо-семантический» механизм получает конкретное воплощение в музыкальной драме цайчаси: изменение ритма фактически становится изменением смысла – трудовые движения кодируются в музыкальной ткани

как формы эмоций, создавая знаковую реконструкцию народного бытия. В музыкальной драме «Девушка Цзяо» использование одноимённой мелодии усиливает драматизм постановки в тех эпизодах, где героиня проявляет стойкость, решимость и внутреннюю собранность. Слияние музыкального ритма и сценического действия формирует целостный образ персонажа.

Таким образом, ритмо-семантическая связь, проявляющаяся в музыкальной ткани и драматургии, на телесном уровне продолжает действовать как система знаков – поэтому анализ ритма в музыкальной драме цайчаси закономерно требует перехода к ее танцевальной пластике.

Танцевальная пластика Цзянсинской музыкальной драмы цайчаси глубоко укоренена в трудовой повседневности. В её основе лежат обыденные действия: сбор чая, ношение корзин, перенос воды, сушка листьев, которые приобретают эстетическую упорядоченность и ритмическую организацию. Этот переход от жизненных движений к пластическому языку представляет собой одну из символически насыщенных форм телесно-ритмической трансформации в традиционной культуре.

В разных регионах провинции Цзянси музыкальная драма цайчаси имеет заметные отличия в пластике и метроритмической организации сценического движения (темп, акцентировка, типичные ритмоформулы шагов и жестов) (吴丹 [У Дань], 2017, с. 306). Южно-Цзянсинская ветвь акцентирует трудовой и комедийный аспекты: движения экспрессивны, ритм быстрый и живой. В центральных и северных районах Цзянси опера ориентируется на передачу тонких эмоциональных состояний: импровизационная телесная ритмика используется как выразительное средство для раскрытия психологических особенностей персонажей (陈剑 [Чэнь Цзянь], 2018, с. 57).

Эта региональная вариативность отражает то, что Ю. М. Лотман определял как «многоуровневое кодирование культурного пространства» (2000, с. 400): локальные языки внутри культурной системы создают параллельные, но взаимодополняющие структуры смыслов, превращая региональный телесный код в структуру культурной памяти.

В описании танцевальной пластики цайчаси в китайскоязычной традиции часто используется традиционная схема – «три особенности» («三奇») и «три фирменных приёма» («三绝»), – фиксирующая устойчивые отличительные признаки пластики, а не «чудеса» в буквальном смысле. Под «тремя особенностями» («三奇») понимают: 1) трудовую тематику движения – включение поз и жестов, восходящих к практике сбора чая; 2) миметические, в том числе зооморфные, элементы, поддерживающие комедийность; 3) синкретичный характер исполнения, когда пение, речь и танцевальное действие складываются в единый сценический поток.

«Три фирменных приёма» («三绝») конкретизируют технику исполнения: 1) «цветок веера» (扇子花) как виртуозную работу с веером; 2) «одинарный удлиненный рукав» (单水袖; в ряде описаний – 单袖筒) как мастерство распускания рукава для придания поэтичности движениям; 3) «короткие шаги в полуприседе» (矮子步) как ходьбу со сниженным центром тяжести и акцентированным шагом, особенно характерную для комической роли. Такое членение позволяет точнее описать локальную пластику жанра и её связь с трудовым и праздничным опытом чайного региона. Например, «короткие шаги в полуприседе» посредством понижения центра тяжести и акцентированного шага фиксируют трудовую позу, превращая её в пластическую форму, в которой телесное движение приобретает эстетическую значимость. «Значения жестов, на первых взгляд природою заданных, в реалиях обуславливают социальные и культурные детерминанты. <...> Оставаясь частью природы, подчиняясь её физическим и биологическим законам, современный человек в то же время уже не является целиком её частью, ибо живёт в мире культуры и постигает её» (Ремизов, Ирхен, 2018, с. 92). В Цзянсинской музыкальной драме цайчаси тело предстаёт как центр формирования и трансляции культурных смыслов. «Тело, будучи медиатором, наделённым смыслом, способностью выражать и передавать информацию, является не только объективной данностью, но и носителем субъективного опыта. Через тело человек может более подлинно ощущать и понимать эмоции и значения, воплощённые в художественном произведении» (李晶 [Ли Цзин], 2024, с. 17). Таким образом, телесное начало в традиционном театре Цзянси выступает источником культурного опыта и средством эстетического осмысления.

Приёмы «одинарного удлиненного рукава» и «цветка веера» объединяют тело и реквизит в едином перформативном действии, создавая созвучие между движением и эмоцией, ритмом и повествованием в их взаимосвязи. Тело труженика здесь выступает не как абстрактный знак или символ, а как живое пространство рождения значения, где материальное движение превращается в акт культурной коммуникации. Р. Шехнер отмечал: «Театр сочетает в себе художественно-сдержанное поведение... с повседневным – спонтанным поведением» (Schechner, 1988, с. 141). Таким образом, перформативная телесность в Цзянсинской опере выступает посредником между художественной формой и жизненным опытом, превращая трудовой жест в носителя культурного смысла.

Такие движения, как «короткие шаги в полуприседе», «танец с удлиненным рукавом» и «цветок веера», восходят к ритмизованной переработке трудовых поз и в процессе исполнения проходят перформативное преобразование – из телесного опыта в знаковую форму. Эти жесты выражают не только ритмическую энергию тела, но и превращают труд в художественно организованную форму коллективного самовыражения.

Повторение каждого трудового движения в цайчаси обретает новое смысловое наполнение: оно трансформирует трудовой опыт в телесный знак, наделённый эстетической и коллективно-идентификационной функцией. В этом контексте танец в музыкальной драме можно рассматривать как нарратив, где в монологической форме через движение транслируются ценности и мировоззрение локального сообщества.

Как отмечает Ли Личжэнь: «Телесные символы в народном искусстве – это видимая форма коллективной памяти и эмоциональной идентичности» (李丽珍, 2025, с. 111). Таким образом, танец в музыкальной драме

цайчаси посредством повторяющихся телесных символов реализует переход от индивидуального исполнительского опыта к коллективной культурной идентичности, превращая тело в медиатор между личным переживанием и общинной памятью.

В целом танцевальные движения в Цзянсинской музыкальной драме цайчаси характеризуются лёгкостью и подвижной ритмикой. Часто применяются скользящие шаги (蹉步), дробные шаги (碎步), посредством которых раскрываются внутренние чувства и психологические состояния персонажей (流沙, 万叶 [Лю Ша, Вань Е], 1998, с. 445). Танцевальная пластика, сопряжённая с музыкальным ритмом, формирует многомерный резонанс между телом, звуком и пространством. Многоуровневый характер этого взаимодействия позволяет танцу выйти за пределы чисто визуальной формы и превратиться в культурный знак, наделённый смыслом.

Костюмы и грим в Цзянсинской музыкальной драме цайчаси отражают преемственность повседневной жизни и сценического воплощения. Как правило, используется стилизованная под крестьянские наряды одежда монохромных насыщенных тонов, простая по крою, без избыточного декора. Для женской роли (旦) характерен однотонный удлиненный костюм (длинная юбка или платье); причёска нередко дополняется серебряными шпильками для волос (银簪). Мужские комические персонажи (丑) облачены в короткие куртки и брюки, подчёркивающие лёгкость движений и гротескный характер. Подобные сценические образы являются «визуальным воплощением культурной памяти» (流沙, 万叶 [Лю Ша, Вань Е], 1998, с. 457-458).

Как писал Х.-Г. Гадамер, «так называемая действительность определяется как непреображённое, а искусство – как снятие этой действительности в её истине» (1988, с. 159). Истинность искусства, по Гадамеру, заключается в его способности через воспроизведение, игру и явление раскрывать мир в процессе понимания. Реалистичность костюмов в музыкальной драме цайчаси воплощает эту форму понимающего воспроизведения: не копируя буквально жизнь крестьян, они посредством визуализации пробуждают у зрителя осознание своей культурной идентичности.

## Заключение

Формирование Цзянсинской музыкальной драмы цайчаси отражает внутреннюю логику китайского традиционного театра. Его культурной матрицей выступает чайная традиция, структурным основанием – трудовой ритуал, антропологическим медиумом – тело и диалект. В ходе исторической эволюции сложились её самобытная семиотическая система и художественные параметры.

С семиотической точки зрения, музыкальная драма цайчаси формирует открытое пограничное семантическое пространство, в котором локальный культурный опыт преобразуется в универсальный смысловой код. Посредством множественного кодирования – диалекта, ритма и телесных движений – региональная чувственно-телесная реальность преобразуется в культурный текст, способный к расширению значений. «Пограничье культуры» (Лотман, 2000), не являясь пассивной периферией, представляет собой активную зону рождения новых смыслов. Музыкальная драма цайчаси становится механизмом смыслообразования, обеспечивающим способность к самообновлению народной культуры.

С герменевтической точки зрения, художественный процесс в музыкальной драме цайчаси предстаёт как «историческое событие понимания». В ходе представления актёры и зрители, переосмысливая и сопереживая, актуализируют смыслы, создают новое пространство понимания в настоящем времени. «Герменевтический круг» превращает музыкальную драму цайчаси в феномен, который одновременно принадлежит истории и живому культурному процессу.

На уровне перформативного анализа язык тела в музыкальной драме цайчаси образует ядро культурного нарратива. Танец и движение через механизм «восстановительного действия» трансформируют трудовой опыт в художественную форму. Тело выступает одновременно носителем опыта и генератором смысла: «тело труда» трансформируется в «тело культуры».

Таким образом, Цзянсинская музыкальная драма цайчаси представляет собой жанр традиционного китайского театра, в котором сочетаются эстетическое, семиотическое и философское измерения. Её духовным ядром выступает карнавальная «смеховая культура», механизмом выражения – телесный ритм, а структурной логикой – открытая форма. В процессе постоянного «повторного исполнения» и «повторного понимания» музыкальная драма цайчаси выходит за рамки народного искусства, превращаясь в живой медиатор между исторической памятью и социокультурной динамикой.

Перспективы дальнейшего исследования связаны прежде всего с расширением источниковой базы и уточнением границ исследуемого феномена: требуется систематизировать архивные сведения о ранних формах (采茶歌, сезонные представления, «采茶灯») и этапе институционализации 1950-х годов. Важным представляется разграничить традиционные (устные) формы и поздние сценические редакции с конкретным авторством и постановочной историей для более точного описания перехода от эстетической практики к художественному жанру. Далее, целесообразно углубить анализ репертуара (сюжеты, типы персонажей, комический механизм), а также провести сравнительное изучение региональных моделей внутри Цзянси и в сопредельных провинциях, где существовали близкие формы музыкальной драмы цайчаси, фиксируя культурные заимствования и локальные отличия в музыке, пластике, языке и сценическом пространстве. Наконец, перспективным представляется изучение современного бытования музыкальной драмы цайчаси в условиях профессиональной сцены, фестивалей и культурных практик сохранения нематериального наследия.

## Источники | References

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965.
2. Боров Ю. Б. Эстетика. М.: Высшая школа, 2002.
3. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988.
4. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000.
5. Ремизов В. А., Ирхен И. И. Тело человека как социокультурный феномен // Знание. Понимание. Умение. 2018. № 1.
6. Чжан Синьюэ. Историческая эволюция китайских «песен сборщиков чая» // Великий шелковый путь: традиции и современность: материалы IX Международной научно-практической конференции, посвященной 75-летию установления дипломатических отношений КНР с Россией и 90-летию со дня рождения археолога и востоковеда П. Мю Кожина (г. Новосибирск, 5-6 ноября 2024 г.). Новосибирск: Новосибирский государственный университет, 2024.
7. Schechner R. Performance Theory. L.: Routledge, 1988.
8. 王静波. 国家、社群与现代地方小戏. 时代华文书局. 2019 (Ван Цзинбо. Государство, сообщество и современная местная драма // Китайский книжный магазин «Время». 2019).
9. 流沙, 万叶. 中国戏曲志·江西卷. 中国戏曲志编辑委员会. 1998 (Лю Ша, Вань Е. Том хроник китайской оперы Цзянси. Пекин: Редакционный комитет хроник китайской оперы, 1998).
10. 陈林君. 赣南采茶戏《晴妹子》音乐分析. 肇庆学院学报. 2012. № 3 (Чэнь Линьцзюнь. Музыкальный анализ музыкальной драмы цайчаси «Девушка Цзяо» в Южном Цзянси // Журнал Университета Чжаоцин. 2012. № 3).
11. 蒋雯. 赣南客家采茶戏路腔曲牌《对花(II)》的音乐形态研究. 乐府新声(沈阳音乐学院学报). 2006. № 4 (Цзян Се. Исследование музыкальной морфологии цюйпай (曲牌) «Дуйхуа (II)» в дорожном цян (腔) музыкальной драмы цайчаси хакка Южного Цзянси // Новый голос Юэ-фу (Журнал Шэньянской консерватории). 2006. № 4).
12. 李丽珍. 民间艺术符号在铸牢中华民族共同体意识教育中的作用探究. 艺术科技. 2025. № 10 (Ли Личжэнь. Роль символов народного искусства в укреплении сознания общности китайской нации // Искусство науки и техники. 2025. № 10).
13. 李晶. 身体转向与表演理论. 外国语言研究. 2024. № 1 (Ли Цзин. Поворот тела и теория исполнения // Исследование иностранных языков. 2024. № 1).
14. 夏忠宪. 拉伯雷与民间笑文化、狂欢化 – 巴赫金论拉伯雷. 外国文学评论. 1995. № 1 (Ся Чжунсянь. Рабле и народный смех, культура и карнавал – Бахтин о Рабле // Обзор зарубежной литературы. 1995. № 1).
15. 吴丹. 采茶戏舞蹈的形态分析. 福建茶叶. 2017. № 2 (У Дань. Морфологический анализ танца в музыкальной драме цайчаси // Чай Фуцзянь. 2017. № 2).
16. 张静. 赣南客家采茶戏:《晴妹子》音乐表演形态分析. 福建茶叶. 2017. № 11 (Чжан Цзин. Музыкальная драма цайчаси хакка в Южном Цзянси: анализ музыкально-исполнительской морфологии «Девушка Цзяо» // Чай Фуцзянь. 2017. № 11).
17. 周青青. 中国民族民间音乐教程. 中央音乐学院出版社. 2010 (Чжоу Цинцин. Учебник китайской народной музыки. Пекин, 2010).
18. 欧阳绍清. 赣南客家采茶戏灯腔曲牌的音乐形态研究. 福建艺术. 2022. № 6 (Оуян Шаоцин. Музыкальная морфология цюйпай (曲牌) фонарного цян (腔) в музыкальной драме цайчаси хакка Южного Цзянси // Искусство Фуцзяни. 2022. № 6).
19. 张庚. 中国戏曲通史. 文化艺术出版社. 2010 (История китайской драмы / гл. ред. Чжан Гэн. Пекин: Изд-во культуры и искусства, 2010).
20. 陈剑. 九江采茶戏音乐形态研究. 中国戏剧. 2018. № 11 (Чэнь Цзянь. Исследование музыкальной формы Цзюцзянской музыкальной драмы цайчаси // Китайская драма. 2018. № 11).

## Информация об авторах | Author information



Чжан Синьюэ<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург



Xinyue Zhang<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, St. Petersburg

<sup>1</sup> sphinx\_aki@qq.com

## Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 11.02.2026; опубликовано online (published online): 31.03.2026.

**Ключевые слова (keywords):** провинция Цзянси; традиционный китайский театр; музыкальная драма цайчаси; карнавальная культура; телесная семиотика; Jiangxi Province; traditional Chinese theatre; Jiangxi Caicha Xi (the tea-picking opera); carnival culture; body semiotics.