

RU

Цзянсинская музыкальная драма цайчаси: к проблеме общего и особенного

Чжан Синьюэ

Аннотация. Цель исследования – определить механизмы формирования локальной специфики цзянсинской музыкальной драмы цайчаси через соотношение общее – особенное. В статье разграничиваются ранние песенно-игровые и полуритуальные формы, связанные с песней цайча и «фонарём цайча», и музыкальная драма цайчаси, получившая более устойчивое жанровое оформление в процессе институционализации. Показано, что трудовая песенность, празднично-игровое начало и открытый характер сценического общения относятся к общим основаниям народных театральных форм и сами по себе не определяют локальную специфику цайчаси. Особенное формируется в процессе переработки этих общих элементов в конкретной культурной среде провинции Цзянси и проявляется в её локальных вариантах. На материале отдельных цзянсинских традиций выявлены характерные особенности музыкально-речевой организации и исполнительской пластики, связанные с местными диалектами, способами ритмизации сценической речи, локальными музыкальными формами и устойчивыми приёмами сценического движения. Научная новизна исследования состоит в конкретизации локальных признаков цайчаси и рассмотрении их как результата художественной переработки общих форм народной театральной культуры.

EN

The Jiangxi musical drama caichaxi: on the problem of the general and the particular

Xinyue Zhang

Abstract. The aim of the study is to identify the mechanisms shaping the local specificity of the Jiangxi caichaxi musical drama through the correlation between the general and the particular. The article distinguishes between early song-and-game and semi-ritual forms associated with the caicha song and the “caicha lantern”, and the musical drama caichaxi, which acquired a more stable genre form in the process of institutionalization. It is shown that labour-related singing, festive and playful elements, and the open nature of stage communication belong to the common foundations of folk theatrical forms and, in themselves, do not determine the local specificity of caichaxi. The particular is formed through the transformation of these common elements within the specific cultural environment of Jiangxi Province and is manifested in its local variants. Drawing on selected Jiangxi traditions, the study identifies characteristic features of musical-speech organization and performance plasticity associated with local dialects, methods of rhythmizing stage speech, local musical forms, and established techniques of stage movement. The scientific novelty of the study lies in specifying the local features of caichaxi and considering them as the result of the artistic transformation of common forms of folk theatrical culture.

Введение

Музыкальная драма цайчаси (采茶戏 – досл. театральное представление о сборе чая) провинции Цзянси представляет собой локальную форму китайского традиционного театра. Её формирование связано с аграрной средой, чайным промыслом, народной песенно-танцевальной культурой и локальными традициями провинции Цзянси (周青青 [Чжоу Цинцин], 2010, с. 119-120). В художественной структуре цайчаси пение, сценическая речь, движение и инструментальное сопровождение объединяются в целостное театральное действо, основанное на непосредственном взаимодействии актёра и зрителя и подчинённое музыкальному ритму (Серова, 2020, с. 5-6).

В исследованиях цайчаси трудовая песенность, празднично-игровое начало, комическая направленность и открытый характер сценического общения нередко рассматриваются как признаки её художественного своеобразия. Однако трудовая песенность, празднично-игровое начало и комическое амплуа сами по себе не являются специфическими признаками цзянсинской цайчаси. Их более широкое распространение особенно заметно

в песенно-танцевальных традициях чайных районов Южного Китая. Чжоу Цинцин отмечает общий круг напевов, условно объединяемых понятием «семья песен цайча»: близкие по музыкальной основе формы представлены, например, в «Шунь цайча» из Цзяньдэ провинции Чжэцзян, в гуандунской «Песне двенадцати месяцев сбора чая», а также в напеве «Цайча» юньнаньского фонарного представления хуадэн. В западной части провинции Фуцзянь «фонарь цайча» также развивался из песен, сопровождавших сбор чая: трудовые движения постепенно соединялись с танцем, усложнялась пространственная организация исполнения, а сама форма включалась в праздничную культуру (周青青 [Чжоу Цинцин], 2010, с. 119-120). Следовательно, связь песни цайча с трудовым движением, танцем и фонарным представлением относится к более широкому южнокитайскому культурному пласту и не может рассматриваться как исключительная особенность Цзянси.

Аналогичным образом наличие комического амплуа чоу не является само по себе локальным признаком цайчаси. В традиционном китайском театре чоу входит в базовую систему амплуа наряду с шэн, дань и цзин, причём каждое амплуа обладает собственным комплексом исполнительских приёмов и сценических функций (张庚、郭汉城 [Чжан Гэн, Го Ханьчэн], 2010, с. 318). Для ганьнаньской цайчаси определяющим является не присутствие амплуа чоу как такового, а конкретная организация его сценической пластики – соединение айцзыбу (矮子步, букв. шаги низкорослого человека), шаньцзыхуа (扇子花, букв. цветок веера), даньшуйсю (单水袖, букв. одинарный водяной рукав) и зооморфных движений с местной музыкально-речевой средой.

В ранее опубликованном исследовании в качестве дальнейшей перспективы была обозначена необходимость сравнительного изучения локальных моделей цайчаси внутри провинции Цзянси, в том числе различий в музыке, пластике и языке (Чжан Синьюэ, 2026, с. 171).

Недостаточно изученным остаётся вопрос о том, каким образом общие формы народной театральной культуры перерабатываются в конкретной культурной среде провинции Цзянси и получают различное художественное воплощение в её локальных традициях. Актуальность исследования определяется необходимостью конкретизации механизмов локализации цайчаси внутри провинции Цзянси и разграничения общих признаков народного театра и художественных особенностей отдельных цзянсинских традиций.

В настоящем исследовании под общим понимаются историко-культурные и художественные основания, объединяющие цайчаси с другими формами народного театра: связь с трудовой песней, празднично-игровым действием, комическим общением и открытым пространством представления. Особое рассматривается через локальные способы художественной организации этих общих элементов. К ним относятся: конкретные варианты музыкально-речевой организации и исполнительской пластики, обусловленные местными диалектами, музыкальными традициями и сценической практикой отдельных районов провинции Цзянси. В статье проблема общего и особенного рассматривается через соотношение общих культурных оснований цайчаси и их конкретных локальных реализаций.

При определении предметных границ исследования необходимо разграничивать песню цайча (采茶歌, букв. песня сбора чая), «фонарь цайча» (采茶灯, букв. фонарь сбора чая) и музыкальную драму цайчаси. Ранние песенно-игровые и полуритуальные формы соединяли трудовую песенность, танец, импровизацию и элементы народной игры. В дальнейшем отдельные компоненты этих форм вошли в структуру театрализованного представления. Более устойчивое жанровое оформление цайчаси относится к периоду институционализации 1950-х годов, когда создавались профессиональные труппы, фиксировались репертуар и музыкальный материал, а название жанра закреплялось в театральной практике. При этом понятия «си» (戏, букв. игра, в театральном контексте – представление) и «цзюй» (剧, букв. драма, пьеса) в китайской традиции не полностью соответствуют европейскому понятию «опера», что обуславливает использование определения «музыкальная драма» (Будаева, 2019, с. 678-694).

Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи:

- определить общие историко-культурные основания цайчаси, связанные с песенной, земледельческой и празднично-игровой традициями;
- выявить формы локальной дифференциации цайчаси внутри провинции Цзянси;
- конкретизировать художественные признаки отдельных цзянсинских традиций на материале их музыкально-речевой организации и исполнительской пластики.

Методы исследования. Историко-культурный анализ применяется для разграничения ранних песенно-игровых форм и музыкальной драмы цайчаси, сложившейся в процессе институционализации. Сравнительно-функциональный метод позволяет соотнести общие основания цайчаси с их реализацией в различных локальных традициях провинции Цзянси. Компонентный анализ художественной структуры используется при рассмотрении музыкально-речевой организации и приёмов исполнительской пластики. Совокупность данных методов позволяет перейти от общих характеристик традиционного театра к выявлению конкретных различий между локальными традициями цайчаси внутри провинции Цзянси.

Теоретическую базу исследования составляют положения по истории китайского традиционного театра и народной музыкальной культуры, представленные в трудах Чжан Гэна и Го Ханьчэна (张庚、郭汉城, 2010), Чжоу Цинцин (周青青, 2010), а также идеи Лю Ша и Вань Е (流沙、万叶, 1998), Юань Пин и Ван Лихун (袁平、汪丽红, 2010). Установки ученых используются как основание для историко-культурного и искусствоведческого анализа цайчаси в контексте провинции Цзянси. Концепция народно-смеховой культуры М. М. Бахтина (1965, с. 12, 16) привлекается в ограниченном объёме как сравнительный инструмент для осмысления общих свойств народных празднично-театральных форм – комического начала, телесной выразительности и близости актёра к зрителю. Данное обращение к концепции М. М. Бахтина не предполагает прямого отождествления цайчаси с европейской карнаваловой культурой и не используется для определения её локальной специфики.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его результатов при дальнейшем изучении истории и художественной структуры китайского традиционного театра, а также может найти применение в лекционных курсах по истории культуры и искусства Китая.

Обсуждение и результаты

Исторические предпосылки музыкальной драмы цайчаси в Южном Цзянси формировались в среде местной песенной и празднично-игровой культуры. Письменные свидетельства конца XVI века фиксируют исполнение «песен посадки риса и сбора чая» в уезде Шичэн. Источники начала эпохи Цин сообщают также о коллективном пении женщин во время весеннего сбора чая и отмечают различия этих песен в отдельных районах Цзянси (流沙、万叶 [Лю Ша, Вань Е], 1998, с. 20, 23). Эти материалы подтверждают существование песенно-трудовой основы будущих представлений, однако ещё не позволяют говорить о сложившемся театральном жанре.

Более конкретные формы локализации прослеживаются в Ганьнани. В районе горы Цзюлуншань уезда Аньюань, известном производством чая, получили распространение представления «фонаря цайча» (采茶灯). Включение этой формы в местные фонарные шествия сопровождалось изменением состава исполнителей: первоначальная группа из двенадцати девушек и двух ведущих постепенно уступила место трём персонажам – двум дань и одному чоу. Такая персонажная схема была закреплена в представлении «Сёстры собирают чай» (姐妹摘茶), известном также как «фонарь с чайной корзиной» (茶篮灯). В «Наньаньских стихах в жанре чжучжи» периода Цяньлун уже упоминается «трёхролевая пьеса», распространённая в Нанькане, Даяо, Шанью и Чуньи, входивших в состав Наньаньской управы. Другой конкретный пример относится к 1815 году: в деревне Сябань у Ванмуду уезда Ганьсянь было переработано представление «Сбор чая на горе Цзюлуншань», в котором увеличились число персонажей и объём сюжетного действия (流沙、万叶 [Лю Ша, Вань Е], 1998, с. 132-133).

Данные материалы свидетельствуют о постепенном включении отдельных элементов песни цайча, фонарного танца, ролевой игры и бытового сюжета в театрализованные формы. В Ганьнани этот процесс развивался по двум взаимосвязанным направлениям: в форме развёрнутых фонарных представлений и в небольших пьесах саньцзяобань с устойчивой схемой «две дань – один чоу». Связь со сбором чая образует здесь общее историко-культурное основание, тогда как локальный характер южноцзянсинской традиции раскрывается через конкретную переработку песенных и фонарно-игровых форм в исполнительской практике Ганьнани.

К раннему песенно-игровому слою относится «Песня двенадцати месяцев сбора чая» (十二月采茶歌). Её текст мог исполняться в календарной последовательности от первого месяца к двенадцатому – шунь цайча (顺采茶, букв. сбор чая в прямом порядке) – либо в обратном порядке – дао цайча (倒采茶, букв. сбор чая в обратном порядке). Эта форма сохранялась в представлениях чайного фонаря, где календарное перечисление соединялось с групповым пением и движением. В дальнейшем её отдельные элементы вошли в небольшую пьесу «Сёстры собирают чай» (姐妹摘茶), исполнявшуюся двумя дань и одним чоу (流沙、万叶 [Лю Ша, Вань Е], 1998, с. 132, 230). «Песня двенадцати месяцев сбора чая» в данном случае рассматривается не как завершённая драматическая пьеса, а как один из песенно-композиционных источников ранних театрализованных форм цайчаси.

Институционально закреплённое жанровое оформление цайчаси относится к середине XX века. Весной 1950 года исполнители ганьнаньской цайчаси перешли из сельской среды в город Ганьчжоу, где появилось постоянное место для представлений. В 1954 году был официально создан Ганьнаньский театр цайчаси; в тот же период профессиональные коллективы возникли в Ганьсяне, Нанькане, Диннани, Аньюане и других уездах региона. Создание театров сопровождалось фиксацией и переработкой репертуара, организацией профессиональной исполнительской деятельности и закреплением наименования «Ганьнаньская цайчаси» (流沙、万叶 [Лю Ша, Вань Е], 1998, с. 135). Институционализация 1950-х годов не означала возникновения цайчаси как театральной формы заново. Она закрепила уже сложившиеся исполнительские практики в профессиональной среде: были созданы постоянные труппы, зафиксированы репертуар и музыкальный материал, а наименование «ганьнаньская цайчаси» получило устойчивое употребление.

В китайских исследованиях внутренняя дифференциация цайчаси Цзянси нередко описывается через понятие основных «школ» или «направлений» (蔡春宝 [Цай Чуньбао], 2017, с. 397-398). Однако материалы «Хроник китайской оперы. Цзянсийский том» фиксируют более дробную сеть локальных традиций, получивших названия по районам распространения: ганьнаньская, ганьдунская, ганьсиская, цзюцзянская, унинская, наньчанская, гаоаньская, цзианьская и другие. Для удобства сопоставления локальных традиций материал статьи сгруппирован по пяти локальным зонам внутри провинции – южной (赣南), восточной (赣东), западной (赣西), северной (赣北) и центральной (赣中). Данное деление используется как аналитический способ организации материала и не предполагает существования пяти однородных школ цайчаси.

Южная зона представлена прежде всего ганьнаньской цайчаси, распространённой в Ганьчжоу и прилегающих уездах. Эта традиция внутренне неоднородна и включает направления Хэдун и Хэси, различающиеся характером вокальной организации и соотношением мелодического и речитативно-декламационного начал. Локальная специфика проявляется также в пластике чоу, объединяющей айцзыбу, шаньцзыхуа и даньшуйсю.

Восточная зона соотносится с ганьдунской цайчаси, сложившейся в районе Шанжао и распространившейся в уездах Цяньшань, Иян, Лэпин, Гуйси и других местностях. Её музыкальная организация сформировалась в результате взаимодействия местных народных и чайных песен, представлений «фонаря цайча» и отдельных элементов хуанмэйской традиции. Юань Пин и Ван Лихун (袁平、汪丽红, 2010, с. 122) связывают художественное

своеобразие ганьдунской цайчаси с преобладанием сюжетов из сельской жизни, выраженной диалектной окраской языка и приспособляемостью народной исполнительской традиции к локальной среде. К типичным признакам ганьдунской цайчаси относятся разговорная направленность сценической речи и ритмическая конструкция диебан, в которой музыкальная организация тесно связана с речевой интонацией.

Западная зона включает ганьсискую и пинсянскую традиции, формировавшиеся в условиях тесных контактов с Хунанью. В обеих заметно воздействие хуагуси, однако они не тождественны друг другу: в пинсянской цайчаси получили развитие собственные варианты напевов шэньтяо (神调, букв. напев духов и божеств) и чуаньтяо (川调, букв. чуаньский напев), а также локальные приёмы пластики чоу (流沙、万叶 [Лю Ша, Вань Е], 1998, с. 160-163, 437-440). В рамках принятой в статье классификации западная зона объединяет группу пограничных традиций, а не обозначает единую школу. Современная динамика этой локальной традиции связана также с поиском соотношения художественного обновления и сохранения её местной специфики, что составляет предмет специального исследования Ван Яфэй (王亚菲, 2013, с. 191-195).

Северная зона представлена прежде всего унинской и цзюцзянской традициями, формировавшимися в условиях взаимодействия с Хубэем и районами нижнего течения Янцзы. Для унинской цайчаси характерно различное соотношение вокального и сценически-пластического начал в направлениях Шанхэ и Сяхэ; цзюцзянская традиция объединяет местные формы чайного фонаря с элементами ганьдунской, ганьнаньской и хуанмэйской традиций (流沙、万叶 [Лю Ша, Вань Е], 1998, с. 155-159, 425-432).

Центральная зона условно объединяет наньчанскую, гаоаньскую и цзианьскую традиции, различающиеся составом напевов, инструментального сопровождения и речевой организацией пения (流沙、万叶 [Лю Ша, Вань Е], 1998, с. 139-154, 418-425). Понятие «центральная зона» здесь также служит способом сопоставления нескольких локальных традиций и не обозначает самостоятельную школу.

Таким образом, в пределах провинции Цзянси сложилась не единая модель цайчаси, а несколько локальных традиций с различной музыкальной, речевой и пластической организацией. Общие основания – песня цайча, фонарное представление, бытовой сюжет и ранняя трёхролевая структура – в разных частях провинции получили неодинаковую музыкальную, речевую и пластическую организацию. Механизм локализации проявляется в соотношении диалекта и вокальной интонации, составе напевов и инструментального ансамбля, исполнительских приёмах, а также в контактах с соседними районами со своими театральными традициями. Наиболее ярко локальные различия можно обнаружить при сопоставлении музыкально-речевой и исполнительской организации ганьнаньской и ганьдунской форм цайчаси.

Вокальная система ганьнаньской цайчаси включает четыре основные группы: чацян (茶腔, букв. чайный напев), дэнцян (灯腔, букв. фонарный напев), луцян (路腔, букв. дорожный напев) и смешанные напевы; ведущую роль среди них играет чацян (流沙、万叶 [Лю Ша, Вань Е], 1998, с. 392-395). Большинство напевов чацян основано на пятизвучной системе, однако сама пентатоника широко распространена в китайской народной музыке и поэтому не может служить локальным признаком. Более показательны различия между направлениями Хэси и Хэдун: Хэси характеризуется более развитой мелодикой, открытым и энергичным звучанием, тогда как Хэдун отличается более выраженным речитативно-декламационным началом, лиричностью и сдержанностью (樊凤龙、马艳 [Фань Фэнлун, Ма Янь], 2019, с. 88). Кроме того, вокальная система ганьнаньской цайчаси включает элементы хаккасских горных песен, местных мелодий сяодяо и фонарных напевов, которые отбираются и перерабатываются в структуре театрального представления (樊凤龙、马艳 [Фань Фэнлун, Ма Янь], 2019, с. 89). Связь её музыкально-исполнительской практики с хаккасской культурной средой отмечается и в специальных исследованиях этого жанра (闫浩 [Янь Хао], 2016, с. 219-220). Для ганьнаньской цайчаси показательным является устойчивое соединение состава напевов, мелодического и речитативно-декламационного начал, местной диалектной интонации, народно-песенных источников и способов сопровождения.

Показателен фрагмент из пьесы «В Гуандун» (上广东), исполняемый персонажем Бяогэ в напеве мудандяо (牡丹调, букв. напев пиона). В тексте используются местные формы обращения «да мэймэй» (大妹妹, старшая сестрица), «си мэймэй» (细妹妹, младшая сестрица), а также припевно-вставные элементы «вэй ни гэ» (喂你个, частично семантизированный возглас) и «и-хэ» (衣啊, асемантические припевные слоги) и др. Отдельные слова повторяются, растягиваются и разделяются вставными слогами. Повторы и припевные элементы расширяют короткую разговорную фразу до полноценной вокальной строки, связывая местную речевую интонацию с ритмико-мелодической организацией напева. Тем самым диалектная речь здесь выступает не только средством коммуникации, но и компонентом интонационной организации вокальной партии.

Дополнительным признаком этой традиции является организация инструментального сопровождения. Напевы чацян и луцян сопровождаются струнными и ударными инструментами. Основу струнной группы составляют два местных двухструнных смычковых инструмента гоутун (勾筒, букв. трубка с крюком), изготовленных из бамбука. Они используются в паре по принципу чжэнфансянь (正反弦, букв. прямой и обратный строй): первый гоутун настраивается как чжэнсянь (正弦) на ступени «2-6», второй – как фансянь (反弦) на ступени «1-5». Эти цифры обозначают не номера струн, а высотные ступени китайской цифровой нотации цзяньпу: если 1 = С, то «2-6» соответствует звукам D-A, а «1-5» – C-G. При таком сочетании обе партии в основном следуют одной мелодической линии, однако различие строя создаёт регистровые и интервальные расхождения в сопровождении (江西省音乐工作组编 [Музыка южноцзянсийской цайчаси], 1953, с. 4-5). Их партии не механически дублируют друг друга, а образуют регистровое и ритмическое дополнение вокальной линии. Напевы дэнцян, напротив, исполняются преимущественно с соной и ударными инструментами, что сохраняет их связь с местной музыкой фонарных представлений. В совокупности диалектная вокальная интонация, несколько групп напевов и два типа инструментального сопровождения образуют характерную музыкально-речевую организацию ганьнаньской цайчаси.

花开牡丹叶又细
《上广东》表哥凡唱

张宇俊 演唱
傅定权 记谱
廖 军

26定弦
中速

Нотный пример 1. Фрагмент напева муданьдяо из пьесы «В Гуандун» (上广东)

В ганьдунской цайчаси, распространённой главным образом в районе Шанжао, сформировался иной способ взаимодействия слова и музыки. Её вокальные формы подразделяются на чжэндяо (正调, букв. основные напевы) и цайчадяо (采茶调, букв. напевы сбора чая); к первой группе относятся хугуандяо (湖广调, букв. хугуанские напевы) и фаньцзыдяо (凡字调, напев тона фань, название которого связано с традиционной нотацией гунчэпу). Особенно выразителен диебан (叠板, букв. повторный бань) – ритмически организованная форма, интонационно приближенная к разговорной речи. В ней используются преимущественно семи- и десяти-сложные строки, а количество слогов и продолжительность словесных фраз могут варьироваться. Благодаря этому мелодическая структура приспосабливается к ритму сценической речи, сохраняя повествовательную подвижность текста (流沙、万叶 [Лю Ша, Вань Е], 1998, с. 396-398). Диалектная окраска, бытовая лексика и ритмизованные перечисления усиливают связь ганьдунской цайчаси с социальной и речевой средой восточной части провинции (袁平、汪丽红 [Юань Пин, Ван Лихун], 2010, с. 122).

По мере театрализации песенно-игровых форм в ганьнаньской цайчаси закрепились небольшие пьесы с компактным ролевым составом. Наряду с парными песнями «одна дань – один чоу» получила распространение структура саньцзяобань (三脚班, букв. трёхролевая труппа, обычно объединявшая две дань и одного чоу) (秦磊毅、黄来明 [Цинь Лэйи, Хуан Лаймин], 2020, с. 551-554). Она представляла не завершённую систему персонажей, а практический принцип организации небольшого действия, основанного на чередовании пения, диалога и комического движения. В пьесе «Девушка Цзяо» (俏妹子) встреча персонажей, просьба исполнить песню и выражение взаимной симпатии развиваются через чередование пения, диалога и комического движения. В данном случае значение имеет не количество сценических ролей само по себе, а принцип их взаимодействия: отношения дань и чоу развиваются через чередование местного напева, диалектной речи и комического движения.

В структуре этого сценического действия центральное место принадлежит пластике амплуа чоу. Телесное движение здесь рассматривается не только как исполнительский приём, но и как носитель культурного значения. По мнению культурологов В. А. Ремизова, И. И. Ирхен, «сама организация человека, его тело являют собой некий культурный текст, информацию и актора в мире других и Другого» (2018, с. 90). В ганьнаньской цайчаси данное положение конкретизируется в устойчивом комплексе сценических движений чоу. В разных пьесах чоу может иметь различное социальное положение, поэтому его нельзя обобщённо определять как слугу, посредника или сваху. Более устойчивой характеристикой ганьнаньского чоу является исполнительский комплекс, объединяющий шаг айцзыбу (矮子步, букв. шаги низкорослого человека), приёмы шаньцзыхуа (扇子花, букв. цветок веера) и одинарного длинного рукава даньшуйсю (单水袖, букв. одинарный водяной рукав). Удлиненный левый рукав в сценическом костюме, дополняя движения веера в правой руке, создает

асимметричную координацию рук и корпуса. Источники выделяют три варианта айцзыбу – высокий, средний и низкий. При движении актёр сгибает колени, сохраняет устойчивое положение корпуса и передвигается короткими шагами на носках; одновременно правая рука выполняет веерные фигуры, а левая приводит в движение одинарный рукав (流沙、万叶 [Лю Ша, Вань Е], 1998, с. 459-465, 762-763). Саньчжуан айбу (三桩矮步, букв. три опорных варианта низкого шага), шаньцзыхуа и даньшуйсю представляют собой неизолированные движения: благодаря ритмической согласованности, асимметричной работе правой и левой сторон тела и изменению центра тяжести они образуют устойчивый способ пластической организации ганьнаньского чоу.

Айцзыбу включает различные варианты, отличающиеся характером движения и сценической функцией: «петух клюёт рис» (鸡公啄米), «собака виляет хвостом» (狗牯摆尾), «злая волчица ищет пищу» (恶狼寻食) и другие зооморфные варианты. Эти движения не являются произвольным подражанием животным, а соотносятся с конкретными сценическими ситуациями: выходом персонажа, поиском человека или предмета, заискиванием, самодовольством, испугом или комическим ухаживанием. После сценической условной переработки зооморфное движение переводит психологическое состояние и поведение персонажа в непосредственно узнаваемый сценический образ. Походка, положение корпуса, движения головы, плеч и рук получают определённую драматургическую функцию, поэтому тело чоу не только создаёт комический эффект, но и участвует в построении характера персонажа и сюжетных отношений.

Веер и одинарный длинный рукав также не ограничиваются декоративной функцией. Изменение положения пальцев, кисти и поверхности веера образует одно-, двух-, трёх- и пятипальцевые фигуры, а также различные приёмы вращения, раскрытия, переворота и покачивания веера. Одинарный длинный рукав на левой руке исполнителя образует асимметричное, но взаимно дополняющее сочетание с веером в правой руке и согласуется с ритмом айцзыбу. Согласование движения, реквизита и музыкального ритма формирует единую музыкально-пластическую структуру сценического образа чоу (《中国民族民间舞蹈集成·江西卷》 [Собрание китайских...], 1992, с. 335-337).

Характер пластики ганьнаньской цайчаси задаётся не отдельным приёмом, а устойчивым сочетанием айцзыбу, веерных движений, одинарного длинного рукава и зооморфных элементов в конкретных сценических ситуациях. Оно проявляется в устойчивом сочетании низкого шага, асимметричной работы правой и левой сторон тела, зооморфных движений, условного превращения реквизита и конкретных комических ситуаций.

Сопоставление музыкально-речевой и пластической организации показывает два различных уровня локализации. В ганьнаньской традиции диалектная интонация взаимодействует с напевами чацян, дэнцян и луцян и с инструментальным принципом чжэнфаньсянь; пластика чоу объединяет айцзыбу, шаньцзыхуа, даньшуйсю и зооморфные движения. В ганьдунской традиции иной способ локализации проявляется во взаимодействии разговорной интонации с ритмической конструкцией диебан. Тем самым общая жанровая основа цайчаси получает различное художественное воплощение внутри провинции Цзянси.

Заключение

Исследование показало, что общее и особенное в цзянсинской цайчаси соотносятся не как два автономных набора признаков. Песня цайча, фонарные представления, трудовая и празднично-игровая традиции образуют общий культурный слой, который в отдельных частях Цзянси подвергался локальной художественной переработке. Песенные и фонарно-игровые формы не были тождественны музыкальной драме цайчаси; институционализация 1950-х годов закрепила уже сложившиеся театральные практики в профессиональной среде.

Сопоставление материала выявило отсутствие единого музыкально-речевого и пластического типа цайчаси внутри провинции. Локальные традиции различаются составом напевов, соотношением речи и пения, инструментальным сопровождением и исполнительскими приёмами. В ганьнаньской цайчаси эти различия особенно отчётливо проявляются в сочетании диалектной интонации с напевами чацян, дэнцян и луцян, принципом чжэнфаньсянь и пластическим комплексом чоу; в ганьдунской традиции – во взаимодействии разговорной интонации с формой диебан.

Таким образом, особенное в цзянсинской музыкальной драме цайчаси определяется как результат локального развития ее общих культурных и художественных форм. Его следует выявлять по устойчивым способам взаимодействия музыки, диалекта, комического амплуа, движения в конкретных локальных традициях. Это позволяет рассматривать внутреннюю неоднородность цайчаси как внутривинциальную художественную дифференциацию при сохранении общей жанровой основы.

Перспектива дальнейшего исследования связана с расширением сравнительного материала по локальным традициям цайчаси и более детальным изучением взаимодействия диалектной речи, вокальных форм и исполнительской пластики в различных районах провинции Цзянси.

Источники | References

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965.
2. Будаева Т. Б. О переводе иероглифов си 戏 и цзюй 剧 в контексте китайского традиционного театра // Общество и государство в Китае. 2019. Т. XLIX. Ч. 2.

3. Ремизов В. А., Ирхен И. И. Тело человека как социокультурный феномен // Знание. Понимание. Умение. 2018. № 1. <https://doi.org/10.17805/zpu.2018.1.7>
4. Серова С. А. Китайский традиционный театр (история, эстетика, актерское мастерство). М.: Ин-т востоковедения РАН, 2020.
5. Чжан Синьюэ. Цзянсинская музыкальная драма цайчаси как репрезентант китайского традиционного театра // Pan-Art. 2026. Т. 6. Вып. 1. <https://doi.org/10.30853/pa20260016>
6. 王亚菲. 新时期赣西采茶戏的创新与乡土特色 // 农业考古. 2013. № 5 (Ван Яфэй. Новаторство и локальная специфика цайчаси Западного Цзянси в новую эпоху // Сельскохозяйственная археология. 2013. № 5).
7. 流沙、万叶. 中国戏曲志·江西卷. 北京: 中国ISBN中心, 1998 (Лю Ша, Вань Е. Хроники китайской оперы. Цзянсийский том. Пекин: Китайский ISBN-центр, 1998).
8. 江西省音乐工作组编, 龙书郢、黄国强整理. 赣南采茶戏音乐. 南昌: 江西人民出版社, 1953 (Музыка южно-цзянсинской цайчаси / сост. Лун Шуюнь, Хуан Гоцян. Наньчан: Народное издательство Цзянси, 1953).
9. 《中国民族民间舞蹈集成·江西卷》编辑委员会编, 责任编辑: 周元、梁力生、康玉岩、王芸. 中国民族民间舞蹈集成·江西卷(上). 北京: 中国ISBN中心, 1992 (Собрание китайских национальных и народных танцев / отв. ред.: Чжоу Юань, Лян Лишэн, Кан Юйянь, Ван Юнь. Пекин: Китайский ISBN-центр, 1992. Том Цзянси. Кн. 1).
10. 樊凤龙、马艳. 赣南采茶戏唱腔的审美价值研究 // 老区建设. 2019. № 14 (Фань Фэнлун, Ма Янь. Исследование эстетической ценности вокальных напевов ганьнаньской цайчаси // Лаоцзюй цзяньшэ. 2019. № 14).
11. 蔡春宝. 江西主要采茶戏流派起源及作品简析 // 福建茶叶. 2017. № 10 (Цай Чуньбао. Краткий анализ происхождения основных направлений цайчаси в Цзянси и их произведений // Чай Фуцзяни. 2017. № 10).
12. 秦磊毅、黄来明. 论江西采茶戏故事题材与叙事方式的演进 // 东华理工大学学报(社会科学版). 2020. Т. 39. № 6 (Цинь Лэйи, Хуан Лаймин. Об эволюции сюжетной тематики и способов повествования цзянсийской музыкальной драмы цайчаси // Вестник Восточно-Китайского технологического университета. Серия социальных наук. 2020. Т. 39. № 6).
13. 张庚、郭汉城. 中国戏曲通论. 北京: 中国戏剧出版社, 2010 (Чжан Гэн, Го Ханьчэн. Общая теория китайского традиционного театра. Пекин: Издательство китайского театра, 2010).
14. 周青青. 中国民族民间音乐教程. 北京: 中央音乐学院出版社, 2010 (Чжоу Цинцин. Учебник китайской национальной и народной музыки. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2010).
15. 袁平、汪丽红. 论赣东采茶戏的“草根”特色 // 南昌大学学报(人文社会科学版). 2010. Т. 41. № 3 (Юань Пин, Ван Лихун. О «низовой» специфике цайчаси Восточного Цзянси // Вестник Наньчанского университета. Серия гуманитарных и общественных наук. 2010. Т. 41. № 3).
16. 闫浩. 江西赣南采茶戏的音乐特征与表演艺术初探 // 福建茶叶. 2016. № 1 (Янь Хао. Предварительное исследование музыкальных особенностей и исполнительского искусства ганьнаньской цайчаси // Чай Фуцзяни. 2016. № 1).

Информация об авторах | Author information



Чжан Синьюэ¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург



Xinyue Zhang¹

¹ Vaganova Ballet Academy, St. Petersburg

¹ sphinx_aki@qq.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 20.07.2026; опубликовано online (published online): 18.09.2026.

Ключевые слова (keywords): музыкальная драма цайчаси; общее и особенное; внутрипровинциальная дифференциация; музыкально-речевая организация; исполнительская пластика; musical drama caichaxi; the general and the particular; intra-provincial differentiation; musical-speech organization; performance plasticity.