

На правах рукописи

Чэнь Ин

**КИТАЙСКАЯ ОПЕРА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА:
К ПРОБЛЕМЕ ОСВОЕНИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО ОПЫТА**

Специальность 17.00.02. Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2015

Работа выполнена в Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Зароднюк Оксана Михайловна

Официальные оппоненты: **Юнусова Виолетта Николаевна**
доктор искусствоведения,
профессор, Московская
государственная консерватория
(университет)
им. П.И. Чайковского,
профессор кафедры истории
зарубежной музыки

Будаева Туяна Баторовна
кандидат искусствоведения,
Институт востоковедения
Российской академии наук,
научный сотрудник отдела Китая

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Российский
государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»,
кафедра музыкального воспитания
и образования

Защита состоится 24 декабря 2015 года в 16 часов на заседании Диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова по адресу: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, д. 23.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова и на сайте <http://www.rostcons.ru/discouncil.html>

Автореферат разослан « _____ » _____ 2015 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета

Дабаева
Ирина Прокопьевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. В современном мире активные культурные контакты являются неотъемлемой частью жизни общества. Благодаря развитию средств коммуникации, усилению процессов глобализации «далекие соседи» получают возможность познакомиться с традициями, обычаями, культурным наследием разных стран. Широкое взаимодействие западных и восточных государств на основе экономических, политических и культурных связей особенно активизировалось в XXI веке. Показательно, что 2010 год был объявлен ЮНЕСКО Международным годом сближения культур, призванным, с одной стороны — сохранить самобытность культур, а с другой — донести культурное многообразие нашей планеты до самых удалённых её уголков.

В этих условиях контакты музыкальных культур Востока и Запада приобрели невиданную ранее интенсивность. Этому способствует *невербальность* самого языка музыки, позволяющая установить диалог напрямую, без переводчика. Так, музыкальные традиции Европы и Китая, долгое время развивавшиеся обособленно друг от друга, сегодня демонстрируют активное сближение практически во всех академических жанрах, включая оперу. Всё это определило **актуальность** данного исследования, посвященного изучению процесса освоения и ассимиляции европейской музыкальной традиции в китайской опере XX–XXI веков.

Понятие «китайская опера» включает в себя две самостоятельные музыкально-театральные ветви. Первая из них (*戏曲 сицзюй* — «китайская традиционная драма») сложилась вне европейских влияний и представляет собой самобытное искусство с уникальной эстетикой и выразительной системой. Самая известная разновидность китайской традиционной драмы — Пекинская опера, которая сложилась в XVIII веке. Название «опера» было ей дано европейцами, не сумевшими обозначить её иначе.

Вторая ветвь, обозначаемая как «китайская опера», сложилась в первой половине XX века под непосредственным влиянием европейской оперной традиции и сегодня продолжает интенсивно развиваться. Именно она и находится в фокусе данного исследования. За ней закрепились названия «современная китайская опера» (Чжан Личжэнь), «новая китайская опера», «китайская национальная опера» (Лю Цзинь), которые используются в работе. Феномен современной китайской оперы рассмотрен как целенаправленный и устойчивый процесс освоения европейского опыта, отличного от собственной национальной традиции. В основу исследования

легла концепция известного культуролога Г.С. Кнабе, в которой выделены три уровня восприятия культурного наследия. Первый уровень «состоит в *заимствовании* отдельных элементов этого опыта»¹, второй — связан с *активным воздействием* иной культуры, третий уровень представляет собой *поглощение* культурного опыта другой эпохи, отражающий появление нового синтеза «своего» и «чужого».

Становление и развитие современной китайской оперы, безусловно, вписывается в эту концепцию. Пройдя путь от заимствования и подражания в «школьной песне» и «детских операх» Ли Диньхуэй через активное воздействие европейской традиции в первой национальной опере «Седая девушка», современная китайская опера представляет собой удивительно органичный синтез двух национальных традиций, в котором поглощение европейского опыта не означает уничтожение национальной самобытности.

Степень разработанности темы. В последнее годы в российском музыковедении появились труды, посвященные становлению китайской национальной оперы. Диссертация Чжан Личжэнь «Современная китайская опера (история и перспективы развития)» — одна из немногих работ, освещающих эту область современной китайской культуры. Затрагивая проблему взаимоотношений китайской и европейской культур в области оперного искусства, автор исследования в большей степени акцентирует внимание на различии, несхожести двух традиций, кроме того он не проясняет направление и характер европейских влияний. В статье Лю Цзинь «Китайская национальная опера: 1920–1980 годы» освещается процесс становления китайской национальной оперы в XX веке, выделены его этапы, которые соотнесены с историческими событиями в стране, но не с этапами освоения европейской традиции, а кроме того, в этой статье не прослеживается судьба жанра в XXI веке.

Близкий исследовательский круг образуют работы, освещающие вопросы взаимодействия европейской и китайской музыкальных культур в других музыкальных жанрах (диссертации Бянь Мэн, Ван Ин, Сюй Бо, У На, Хуан Пин). В поле зрения этих авторов попадают жанры инструментальной и симфонической музыки Китая, сложившиеся, подобно опере, под влиянием Европы.

¹ Кнабе Г.С. Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России: программа-конспект лекционного курса / Рос. гос. гуманит. ун-т. Ин-т высш. гуманит. исследований. М., 2000. С. 19.

Третий, более широкий круг образуют работы, освещающие глобальные вопросы культурного взаимодействия Европы и Китая, шире, Европы и Востока (Н. Брагинская, А. Турсунов, Ван Дон Мэй). Оппозиция «Восток – Запад», как связь двух различных типов культур, представлена во многих работах российских музыковедов, например, в статьях В. Конен, О. Леонтьевой, а также в диссертации Т. Тихоновой. Экстраполируя их идеи в область оперного искусства, можно сказать, что культурные контакты в музыкальном театре остаются значимыми до сих пор — они не только не ослабевают, а находят всё новые формы своего выражения. В указанных работах взаимоотношение «Восток – Запад» рассматривается, в первую очередь, как проникновение восточной экзотики в европейскую музыку, а процесс адаптации европейского опыта в восточные культуры остается «за кадром».

Эти три круга формируют пространство объединения двух традиций, в котором и сложилось данное исследование. Контекстуально к данной теме примыкают три группы материалов:

- посвящённые китайской традиционной драме (диссертации Т. Будаевой и Лии Чао, статья Ван Цюн);
- посвящённые истории европейской оперы и оперной драматургии (работы Б. Асафьева, М. Друскина, А. Боевой, Л. Березовчук, Л. Данько, Л. Кириллиной, Ю. Медведевой, Б. Егоровой, В. Холоповой, Е. Чёрной);
- освещающие историю и способы влияния русских музыкантов на становление китайской профессиональной музыки в первой половине XX века (книги Г. Мелихова, В. Серебрякова, Н. Старосельской, статьи О. Водопьянова, В. Королёва, Цзо Чжень гуань).

В разработке темы большую роль сыграли переводы трудов китайских учёных, выполненные автором данной работы. Значительную помощь оказали весомые исследования Дин Лань, Мань Синьин, Цянь Юань, представляющие широкую панораму китайской оперы XX века, но не акцентирующие внимание на проблеме освоения европейского опыта. В работах Фэн Вэньцы, Би Минхуэй затрагиваются проблемы взаимоотношений китайской и европейской культур, при этом оперный жанр не является центральным в их исследованиях. Книга Ван Чжичэна «Музыканты русской эмиграции в Шанхае» оказалась очень полезной с точки зрения фактологии и информации, посвящённой влиянию русской музыкальной культуры на китайскую оперу. В этом же направлении интересны работы Лю Синьсиня, Чжан Хао, Линь Линя.

Обзор литературы показывает, что жанр оперы достаточно освещён в трудах отечественных и зарубежных ученых, в том чис-

ле, в фокусе научных работ присутствует и современная оперная культура Китая. Вместе с тем, отсутствует целостное исследование, представляющее историю современной китайской оперы как процесс длительного и глубокого освоения европейской музыкальной традиции; в этих работах также не выявлена роль и значение таких специфических жанров как «школьная песня» и «детская опера».

В данном исследовании в центре внимания оказываются музыкальные культуры Европы и Китая, взаимный интерес которых друг к другу проявляется на протяжении многих столетий. Понимая всю сложность освещения этого многостороннего процесса, в качестве **объекта** исследования выбран феномен оперной культуры Китая XX – начала XXI века. **Предметом** исследования является процесс становления и развития современной китайской оперы, сформировавшейся в ходе активного восприятия европейского опыта.

Цель данной работы — это изучение и обобщение способов ассимиляции традиций европейской оперы и китайского музыкального театра.

Поставленная цель требует решения следующих **задач**:

- определить историю становления музыкальных контактов Европы и Китая, особенно в области оперы;
- выделить основные этапы освоения европейской традиции;
- обозначить пути и способы проникновения европейской оперы в Китай;
- выявить влияние русской культуры на становление оперного жанра в Китае;
- установить результат освоения европейского опыта на примере опер современных китайских композиторов.

Материал исследования можно разделить на три группы, каждая из которых представляет собой отдельный этап освоения европейского опыта. Первую группу составляют сочинения, сыгравшие весомую роль в освоении европейского опыта в начале XX века и сумевшие «привить» интонационный строй и гармоническую систему Запада. Сюда вошли «школьные песни» Шэнь Синьгуна, Ли Шутуна, Чжао Юаньчжэня. «Школьная песня» — самобытный жанр, зародившийся как учебная дисциплина (пение в школе) и получивший статус массовой песни, мелодии для которых композиторы зачастую заимствовали из европейской музыки. В эту же группу входят «детские оперы» Ли Диньхуэй — «Воробей и мальчик» (1920), «Маленький художник» (1926), «Смерть маленькой Лиды» (1931) — компактные музыкальные спектакли для детей, впервые продемонстрировавшие возможность соединения европейских и китайских традиций в сценическом жанре.

Вторую группу сочинений представляют оперы Хуана Юаньло «Цюцзы» (1942), Аарона Авшаломова «Великая стена» («Мэн Цзяннуй») (1945) и опера «Седая девушка» (1945), созданная коллективом авторов. Эти опыты обозначили следующий этап: активное и целенаправленное стремление новой китайской оперы к ассимиляции европейского опыта, выраженного, в этот период, новым типом композиционно-драматургического строения опер. Интонационный материал опер оставался в традиционной сфере, представляя фольклор самых разных районов Китая.

К этой группе относится целый ряд сочинений 1980-х годов (Чэнь Цзы «Вэй Бацзюнь», Цзинь Сян «Равнина», Ши Гуаннань «Скорбь об ушедших»), на материале которых частично прослеживаются способы ассимиляции европейского опыта.

В третью группу были включены оперы современных китайских композиторов, в которых европейская традиция стала неотъемлемой частью, охватившей все уровни организации жанра. В этом смысле показательны оперы Гуань Ся «Поэма о Мулань» (2004) и Мэн Вэйдун «Долина Красной реки» (2011). Здесь же используется материал опер Гуо Вэньцзин «Записки сумасшедшего» (1994), «Поэт Ли Бо» (2007), Лэй Лэй «Си Ши» (2009), Тан Дуна «Первый император» (2006), но в силу ограниченного объема исследования они не стали предметом подробного аналитического разбора.

Методология исследования основана на следующих методах:

- *исторический* (в обзоре развития музыкальной культуры Китая, частью которой стала современная китайская опера);
- *структурно-типологический* (при определении стилевых признаков китайских опер, испытавших наибольшее влияние европейской традиции);
- *сравнительно-аналитический* (при выяснении характера и особенностей встречных влияний европейской и китайской традиций музыкального театра);
- *культурологический* (при характеристике деятельности ведущих оперных коллективов и учебных заведений).

Научная новизна исследования заключается в том, что в нём впервые:

- оперное искусство современного Китая представлено в фокусе освоения инокультурного опыта;
- определены основные этапы проникновения европейской традиции;
- выявлены географические и исторические центры наиболее активного взаимодействия музыкальных культур Европы и Китая;

- обозначена принципиальная роль жанров «школьной песни» и «детской оперы» как специфических способов проникновения европейского опыта;
- введен в научный обиход материал неисследованных национальных опер: «Поэма о Мулань» Гуань Ся и «Долина Красной реки» Мэн Вэйдуна;
- изучено состояние жанра китайской оперы в начале XXI века.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что значительно расширяются и дополняются имеющиеся представления о современной китайской опере. Положения и выводы работы могут стать основой для дальнейших исследований современной китайской оперы в ракурсе диалога с европейской традицией.

Практическая значимость диссертации заключается в том, что её материалы могут быть использованы:

- в учебных курсах по культурологии, истории оперного искусства и истории китайской музыки;
- в практической деятельности оперных композиторов и исполнителей.

Положения, выносимые на защиту:

1. Становление и развитие китайской национальной оперы в XX веке явилось результатом целенаправленного освоения европейской музыкальной традиции, в котором можно выделить три этапа, соответствующие — по концепции Г.С. Кнабе — трём уровням восприятия культурного опыта: *заимствование, активное воздействие, поглощение*;

2. Специфическими сферами освоения «чужого» опыта стали жанры «школьной песни» и «детской оперы», прививавшие европейский интонационный строй и новую гармоническую систему;

3. Влияние русской музыкальной культуры, осуществляемое через Харбин и Шанхай, помогло Китаю форсировано освоить мировую оперную классику, а также заложило основы современного оперного образования в стране;

4. Проевропейская концепция новой китайской оперы, впервые представленная в опере Хуана Юаньло «Цюцзы» (1942), получила развитие в ряде значимых произведений и оформилась в *европейскую линию* современной китайской оперы;

5. Новая китайская опера XXI века представляет собой органичный синтез европейской и китайской традиции на всех уровнях организации оперного жанра (сюжетном, композиционно-драматургическом, музыкально-стилистическом);

6. Проникновение новой китайской оперы на европейские сцены свидетельствует о процессе обратного влияния культуры Китая на Европу.

Апробация работы. Основные положения диссертации обсуждались на кафедре истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки и на научно-практических конференциях «Музыкальное образование и наука» (Нижний Новгород, 2012–2015), «Социальные и гуманитарные науки» (Нижний Новгород, 2013), «Музыка как национальный мир искусства» (Казань, 2015). Основные положения диссертации отражены в 7 публикациях общим объёмом 2,2 п.л., в том числе 3 публикации — в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и двух приложений (нотного и видео). Библиография на русском, китайском и английском языках содержит 141 наименование.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы исследования, определяются степень изученности проблемы, объект и предмет исследования, цель и задачи, методология и методы исследования, научная новизна, теоретическое и практическое значение работы, положения, выносимые на защиту, апробация результатов, структура работы.

В **Первой главе** — «**На пути к освоению культурного опыта Западной Европы и России**» — обрисованы основные исторические вехи музыкальных контактов Европы, России и Китая до 1930-х годов. Первые шаги к освоению европейской традиции рассмотрены в первом параграфе «**От религиозных контактов до светского музыкального образования**». Появление христианских миссионеров в Китае, привозивших европейские инструменты и познакомивших местных жителей с основами европейской теории музыки; основание церковных школ — первых учебных заведений европейского образца; зарождение светского музыкального образования. Именно религиозные контакты оставались главным способом проникновения европейской традиции в музыкальный быт Китая до середины XIX века, о чём косвенно свидетельствует тот факт, что первая постановка европейской оперы («Чеккина» Пиччини), осуществлённая в Императорском дворце, не оказала заметного влияния на музыкальную культуру. Вторая половина XIX века характеризуется созда-

нием духовых, а затем и симфонических оркестров европейского типа.

Второй параграф Первой главы («Феномен "школьной песни"») посвящён самобытному жанру, благодаря которому широкие массы народа приобщались к европейской музыкальной культуре. «Школьная песня» (сюэтан юэйгэ), возникшая в первые десятилетия XX века как учебная дисциплина, впоследствии сформировалась в новый песенный жанр, породивший социально-просветительское движение первой трети XX века. В работе обозначены основные этапы становления «школьной песни» как художественного явления. Первый — укладывается в десятилетие до революции Синь Хай (октябрь 1911 года), свергнувшей власть династии Цин и повернувшей развитие Китая по капиталистическому пути. Именно в этот период музыка укрепилась как предмет в школьном образовании, благодаря вкладу известного педагога Цай Юаньпэя и композитора Ли Шутуна. Второй этап захватывает десятилетие после революции Синь Хай (до 1919 г.), когда Китай становится Народной республикой. Здесь «школьная песня» представлена как жанр в творчестве композиторов и педагогов, например, Шэнь Синьгуна, Зэн Чжимина, Кэ Чжэнхэ, Синь Хана. Многие из них получили образование в Европе и Японии, способствуя привлечению европейских традиций образования в Китай. Третий период связан с молодежным движением «Четвертого Мая», носившим массовый антиимпериалистический характер. Культура и искусство Китая начинают более тесно взаимодействовать с европейской традицией, в том числе, и в жанре песни. Китайцы стремятся больше узнать о европейской науке, приобщиться к новейшим открытиям в разных областях. Этот период охватывает временной отрезок от мая 1919 года до начала японо-китайской войны 1937–1945 годов.

С музыкальной точки зрения, жанр «школьной песни» представлял собой несложные вокальные сочинения, часто записанные в виде мелодического унисона, который сопровождался простым гармоническим аккомпанементом, либо вовсе без сопровождения. Песни записывали с помощью традиционной европейской пяти линейной нотации, но существовал и более простой вариант нотации — цифровой — для тех, кто не знал нот. В качестве мелодического прототипа часто выступали более или менее свободные адаптации западных мелодий, снабжённые новым, китайским текстом.

Профессор Шанхайской консерватории, музыковед Цянь Жэнькан, в своей книге «Источники сюэтан юэйгэ» провел анализ 392 юэйгэ, из которых 98 песен написаны на мелодии западной

музыки. В том числе: 29 песен на основе мелодий из немецкой музыки, 5 — французской, 14 — английской, 13 — американской, 4 — итальянской и испанской, 1 — на религиозные гимны. Ярким примером подобного рода можно считать популярную песню «Великий Китай» композитора Ли Шутуна, мелодической основой которой является тема марша из первого действия оперы Беллини «Норма». Заимствованные мелодии западных композиторов неизбежно способствовали широкому проникновению в Китай европейского интонационного строя, в том числе и популярной оперной классики. Кроме того, «школьные песни» приучали музыкантов и композиторов мыслить в европейской системе координат.

Поздний этап «школьной песни» представлен творчеством Чжао Юаньчжэня, который нарушил традицию заимствования западных мелодий и сам писал в западном стиле. Он стал основоположником китайского хорового многоголосия, изначально не характерного для традиционной культуры Китая.

Проникновение европейской музыкальной культуры в Китай осуществлялось через портовые города, что было связано с развитием экономических отношений. В третьем параграфе Первой главы («**Роль Шанхая в освоении европейского опыта**») раскрыто значение этого города в распространении инонациональной культуры. Огромное значение имели гастроли иностранных коллективов и артистов мировой величины, а также создание музыкальных обществ и оркестров, таких как детский оркестр «Пинь Эр». Все эти факторы в первые десятилетия XX века выдвинули Шанхай в число крупнейших культурных центров Азии.

С Шанхаем связана деятельность крупного реформатора китайской музыки Сяо Юмэя. Он вошёл в историю китайской музыки как автор академических вокальных и инструментальных сочинений, теоретических работ, а также как основоположник высшего музыкального образования. Усилиями Сяо Юмэя был создан музыкальный факультет в Пекинском университете (1922), а затем и Шанхайская консерватория (1927). Сольное пение в консерватории преподавали иностранные специалисты, в том числе и русские — Н. Славянова и В. Шушлин. Шанхайская консерватория была создана по европейскому образцу и вобрала в себя лучшие европейские педагогические традиции. Первые китайские оперные композиторы (Цянь Жэнькан, Ху Лутин, Сянь Синхай) и певцы (Ху Жань, Юй Исюань, Чжоу Сяоянь, Лан Юйсю, Гао Чжилань, Тан Жунмэй) были выпускниками Шанхайской консерватории. Именно их творчество впоследствии придало Китаю статус «оперной державы».

В четвертом параграфе «**"Детские оперы" Ли Диньхуэй**» рассмотрены сочинения композитора Ли Диньхуэй (1891–1967), которые подготовили появление «взрослой» оперы по европейскому образцу. Хотя эти постановки не были операми в полном смысле слова, в них присутствовали все жанровые элементы, позволяющие музыкально-драматическими средствами представить сюжет, выстроить характеристики главных персонажей. От европейской оперы они позаимствовали, в первую очередь, принцип композиционного строения, основанный на чередовании арий, дуэтов, ансамблей. Вместе с тем, присутствие разговорных диалогов, танцевальных номеров, а также компактность (не более двух действий) и небольшое количество персонажей (от двух до пяти) приближают эти сочинения к жанру оперетты. Название «детские» подчеркивало адресат сочинений Ли Диньхуэй, в связи с чем, оперы отличались простотой сюжета, доступностью музыкальных средств, использованием популярных мелодий. В диссертации рассмотрены наиболее важные «детские оперы» Ли Диньхуэй — «Воробей и мальчик», «Маленький художник» и «Смерть маленькой Лиды». В ходе анализа музыкального материала был выявлен принцип соединения пентатонной китайской мелодики с европейской гармонией и фактурой, который был в дальнейшем развит авторами первых национальных опер.

Заключительный параграф — **«Влияние русской музыкальной культуры»** — посвящён рассмотрению роли русских артистов и педагогов в Харбине и Шанхае. Характер и направление влияний выявлены методом сравнения особенностей культуры двух городов. В силу исторических причин музыкальная культура Харбина сложилась как изначально русская, тогда как в Шанхае русские музыкальные традиции встраивались в мозаичную картину иностранных влияний. Русская оперная традиция культивировалась в Харбине в её целостном виде: начиная с возведения оперных театров, включая гастроли русских коллективов, и заканчивая созданием сети учебных заведений. В высшем музыкальном училище Харбина обучались будущие китайские оперные специалисты.

В Шанхае русское музыкальное влияние не было тотальным. Хотя в город довольно часто приезжали оперные гастролёры из России, так и не был создан русский оперный театр. В то же время, созданные переселенцами оперные студии и школы внесли значительный вклад в становление китайской системы вокального и всего музыкального образования. Наибольшее значение имела преподавательская деятельность русских специалистов в Шанхайской консерватории, где из 6 иностранных педагогов по вокалу 5

были русскими. Так, профессор Владимир Шушлин воспитал плеяду видных китайских певцов, многие из которых передали его педагогические принципы своим ученикам.

Таким образом, прослеживая истоки культурных контактов Китая и Европы можно сделать следующие выводы об освоении инокультурного опыта к 1930-м годам:

1. Несколько веков торговых контактов Китая и Европы подготовили почву китайской культуры, на которой в конце XIX – первой трети XX века укоренилась европейская музыкальная традиция;

2. Особое значение в освоении европейского интонационного строя имела «школьная песня», вначале распространившаяся в виде учебной дисциплины, а затем и в виде музыкального жанра. Именно через «школьные песни» прививался европейский интонационный строй, зачастую в виде прямых мелодических заимствований;

3. Первый удачный опыт практического взаимодействия театрально-музыкальных традиций Китая и Европы был получен в «детских операх» Ли Диньхуэй в 1920-е годы;

4. Влияние русской музыкальной культуры, осуществляемое через Харбин и Шанхай, помогло Китаю форсировано освоить мировую оперную классику, а также заложило основы современного оперного образования в стране.

Вторая глава диссертации **«Активное освоение европейского опыта в оперном жанре»** охватывает период с 1930-х по 1980-е годы и раскрывает новый этап проникновения инонационального опыта в Китай. В параграфе **«Китайский музыкальный театр в военное время (1937–1949)»** представлена пёстрая картина экспериментов в области оперного театра до создания КНР в 1949 году. В этот период начала развиваться сеть музыкальных учебных заведений, появились первые академические вокалисты, инструменталисты и композиторы. Предпринимались попытки соединения национального и европейского в оперном жанре. Начальная стадия экспериментов характеризуется применением метода «драма плюс пение», означавшим добавление музыкальных номеров в уже готовую драматическую пьесу. Другая существенная особенность — влияние традиционной драмы сицзюй. Созданные в этот период сочинения «Ван Чжаоцзюнь» (1930), «Ураган на Янцзы» (1935), «Си Ши» (1935), «Марш армии и народа» (1938) и «Песня о земле» (1940) — подготовили почву для взаимодействия европейской и китайской культур на территории оперного жанра. И хотя их сценическая жизнь была недолгой, они нарушили мно-

говековую монополию традиционного театра сицуй и приблизили появление первой китайской национальной оперы европейского типа.

Непосредственными предшественниками первой национальной оперы стали два сочинения: «Цюцзы» Хуана Юаньло (1942) и «Великая стена» Аарона Авшаломова (1945), долго жившего и работавшего в Китае. Проведённый анализ показал, что в них были опробованы оригинальные сочетания европейской и китайской музыкальных традиций на уровнях либретто, драматургии и музыкального языка. Например, сюжет оперы «Цюцзы» повествует о драматической судьбе пары молодожёнов — японского военного Гунъи и китайской девушки Цюцзы.

В либретто этого сочинения нетрудно заметить целый ряд аллюзий на европейские оперные сюжеты. Например, тема «влюблённых из враждующих стран» имеет богатую историю («Аида» Верди). Образ Цюцзы продолжает ряд классических оперных героинь, жертвующих собой во имя любви, а её возлюбленный Гунъи в своей полной зависимости от капитана напоминает берговского Воццека. Драматургия оперы оказалась для китайского театра поистине революционной. Автор полностью отказался от речевых монологов сицуй в пользу европейских оперных жанров и форм. Исследователи отмечают относительную краткость всех 12 арий оперы, напоминающих сжатые динамичные ариозо, характерные для итальянских веристских опер.

Хуан Юаньло использовал еще один важный прием, опробованный в европейских сочинениях: цитирование мелодий других национальных традиций, если они присутствуют по ходу сюжета. Так, в «Кармен» Бизе использует испанские мелодии, Пуччини цитирует в «Турандот» мелодию популярной китайской народной песни «Жасмин». Возможно, японский колорит в «Цюцзы» не столь очевиден, но всё же присутствует в виде аллюзий, например, в партии Цюцзы звучат интонации, близкие японской народной песне «Сакура».

В опере «Великая стена» Аарона Авшаломова оригинально претворяется идея синтеза национального фольклорного материала и европейских способов его развития. Так, впервые в китайской опере народная мелодия становится лейтмотивом, безусловно, протягивая нить к вагнеровским открытиям. Речь идёт о народной песне «Мэн Цзяннуй». Её мотив звучит в опере несколько раз, а кроме того, становится основой новых тем. И если во вступлении к опере мелодия «Мэн Цзяннуй» окутана дымкой лёгких фигураций и доносится как бы из глубины веков, то в песне из VI акта её

звучание на фоне «застывших» аккордов выражает скорбное оцепенение главной героини. Вместе с тем, принцип лейтмотивной работы не является таким тотальным и всеобъемлющим, как у Вагнера. Творческий метод Авшаломова не ограничился работой с фольклором. Композитор создает собственные темы, но при этом опирается на хорошо известные приемы европейской оперной классики. Так, во Вступлении тема Императора звучит в увеличенном ладу. В европейском музыкальном театре яркая характерность увеличенного лада была известна уже более столетия — со времени появления в 1842 году «Руслана и Людмилы» Глинки, но для китайской оперы подобные эксперименты оказались новаторскими.

Также в первом параграфе проанализирован комплекс причин, помешавших каждому из этих новаторских сочинений стать первой национальной оперой Китая.

Во втором параграфе **«Первая китайская национальная опера "Седая девушка" в контексте европейского опыта»** сочинение рассматривается сквозь призму идеи народности, определившую облик всего китайского искусства периода становления КНР. Широкий общественный резонанс и огромное социальное значение этой постановки обусловлены показом цельного и реалистичного образа народа — впервые в истории китайской оперы. Её дальнейшая успешная судьба, в том числе и за пределами Китая, подтверждает этот тезис.

Также в данном разделе диссертации установлена взаимосвязь «Седой девушки» с явлениями народного музыкального театра (янгэ) и, одновременно, с явлениями европейской классической оперы XIX века. Прежде всего, структурно «Седая девушка» воспроизводит пятиактную модель французской большой оперы начала XIX века. С *grand opera* перекликается и героико-романтическая приподнятость тона, нарастающая в «Седой девушке» от действия к действию. В то же время, традиционная для веризма сюжетная схема, известная по операм Масканьи и Леонкавалло (поруганная любовь, борьба и месть) раскрывается здесь в ином, социальном ключе.

Под прямым влиянием вагнеровских традиций сложилась лейтмотивная система этого сочинения. Каждая тема, закреплённая за определённым персонажем, интонационно меняется, гибко отображая развитие сценического образа. «Седая девушка» перевела диалог с европейской оперной традицией с уровня *заимствования и копирования* её элементов на уровень *формирования* нового, самобытного музыкального языка. Для нескольких поколений китайских композиторов она стала вдохновляющим ориентиром.

И хотя в истории китайской оперы был период регресса в годы Культурной революции, именно «Седая девушка» сделала первый шаг к завоеванию китайским музыкальным театром глобального художественного пространства.

В третьем параграфе **«Развитие китайской оперы в 1950–1970-е годы»** оперная культура исследуется по следующим направлениям: развитие инфраструктуры (открытие новых театров), подготовка исполнителей, создание оперных произведений европейского типа. Значительно ускорилось развитие оперной инфраструктуры: были построены оперные театры, появились исполнители, владеющие европейской манерой пения, способные представить европейские оперные шедевры китайскому слушателю. Была осуществлена первая постановка европейской оперы силами китайских исполнителей («Кармен», 1956 год) и дальнейшие постановки европейских опер.

Второй этап освоения европейского опыта демонстрирует фазу *активного взаимодействия* двух традиций, в результате которого:

1. Проевропейская концепция новой китайской оперы, представленная в военный период оперой «Цюцзы», после войны получила развитие в ряде значимых произведений и оформилась в *европейскую линию*².

2. В ходе активного поиска собственного пути китайский музыкальный театр усвоил законы музыкальной драматургии европейской оперы, а интонационным материалом служил музыкальный фольклор самых разных районов Китая. Был выработан новый, комбинированный стиль пения, сочетавший европейскую вокальную технику с народной манерой пения.

3. Оперы европейской линии в период с 1949 по 1980 гг. демонстрируют значительное разнообразие тем и сюжетов вкупе с усложнением музыкального языка. Всё это свидетельствует о возросшем уровне композиторского мастерства китайских авторов.

Третья глава («Синтез традиций в современной китайской опере») посвящена периоду наиболее интенсивного культурного обмена в оперном жанре, который начался с провозглашения политическим руководством страны реформаторского курса (1980-е годы) и продолжается по сей день. В параграфе **«Новые**

² Иная концепция новой китайской оперы, обращённая к традиции сицуй, и представленная оперой «Великая стена», оформилась в самостоятельную *фольклорную линию*. Её развитие выходит за рамки темы данного исследования.

аспекты культурных контактов с Европой» обозначены такие формы культурных связей, как, с одной стороны, гастроли европейских оперных звёзд в Китае, а с другой — гастроли китайских театров за рубежом, а также оперные фестивали с участием китайских коллективов.

Музыкальный язык опер 1980-х годов отличаются две особенности. Во-первых, усиливается взаимопроникновение элементов китайской традиционной музыки и европейской оперной классики. Яркие примеры такого рода находим, например, в опере «Вэй Бацзюнь» Чэнь Цзы. Впервые в китайской опере звучит национальный по мелодике, но европейский по композиторской технике четырёхголосный хоровой контрапункт. В этом же хоре полифонически представлены два главных лейтмотива. Они написаны в народном стиле, но соединены по законам европейской полифонии. Гибко соединяя кантилену и речитацию, Чэнь Цзы пишет арии в более современной манере — более драматичной и мелодичной, и продолжает традиции Верди и Пуччини.

Во-вторых, появляются первые опыты продуктивного применения китайскими авторами европейских композиторских техник XX века. Так, композитор Цзинь Сян в «Равнине» (1987) профессионально пользуется сонорикой, пуантилизмом и алеаторикой, сочетая их с национальными элементами. Характерно, что все фрагменты этой оперы с участием сложных и как бы «вненациональных» методов композиции окрашены колоритом китайской традиционной музыки.

В 1980-е годы китайская опера активно осваивала новые темы, сюжеты, стилистику, композиторские техники. Этот период «накопления сил» увенчался в первой половине 1990-х годов качественно новой формой взаимодействия культур: китайские оперы успешно ставят на ведущих мировых сценах, причём на китайском языке («Равнина» Цзинь Сяна, «Записки сумасшедшего» Гуо Вэньцина).

В связи с качественным ростом китайской оперы и её успехами на мировой сцене в этом параграфе прослежена эволюция европейских взглядов на китайскую музыкальную культуру. Взгляды эти зарождались как поверхностное увлечение китайской экзотикой в XVIII веке, прошли стадию активного неприятия, а затем и глубокого интереса к выразительным возможностям китайской музыки. Кульминация освоения композиторами Европы китайской традиции пришлась на первые десятилетия XX века: музыкально-театральные произведения Стравинского, Бартока и Пуччини утвердили в европейском культурном сознании самоценность и ху-

дожественную красоту китайской традиционной музыки, а также подготовили почву для восприятия новой китайской оперы.

Второй параграф **«Оперы современных китайских композиторов как результат освоения европейского опыта»** посвящён анализу двух сочинений, показательных с точки зрения освоения инонационального опыта. Опера «Долина красной реки» Мэн Вэйдуна (2011) рассмотрена в аспекте европейских влияний на разных уровнях организации сочинения. Сделан вывод о качественном развитии музыкально-драматургического начала в современной китайской опере. Подчеркивается преемственность европейской традиции на композиционно-драматургическом уровне. Композитор опирается на принцип номерной структуры, четко разделяя сольные и ансамблевые номера в каждом действии, активно использует композиционные арки, придающие масштабному оперному спектаклю логическую завершенность. Например, тема народа Зан — одна из главных в опере — открывает и завершает сочинение, образуя важную композиционную арку. Хоровое звучание темы усиливает эпическую линию сочинения, а также невольно вызывает аналогию с хоровыми финалами русских опер (Глинка, Мусоргский).

Драматургия оперы построена на характерном для европейского мышления контрастном сопоставлении действий. Подобный принцип противопоставления действий по национальному признаку и драматическому накалу убедительно представлен в операх Глинки, Бородина, Верди, Пуччини. Драматургический конфликт двух цивилизаций представлен в опере «Долина Красной реки» на уровне музыкальных характеристик тибетцев и англичан, что позволяет выявить европейские «корни» на музыкально-стилистическом уровне. Характеристики двух наций тонально контрастны: тибетская представлена в бемольных тональностях, английская — в диэзных и «белых» тональностях.

Интересный стилистический эффект возникает в момент пробуждения англичанина Джонса. Первая его характеристика дана гармонически красочными средствами комплекса «восток глазами европейца», напоминая соответствующие образы Римско-го-Корсакова, например, «Песню Индийского гостя». Наглядно это сходство видно при сравнении гармонических планов:

«Садко», песня Индийского гостя: $T D\#5 \rightarrow (S^6/4) VI6 D7 \rightarrow S^6/4 S^6/4 T$;
«Долина красной реки», ария Джонса: $T D\#5 \rightarrow S^6/4 S^6/4 T$.

Музыкальные характеристики главных героев Гэ Сана и Дань Чжу интерпретированы во взаимодействии европейских и национальных элементов. Лирический план музыкальных портре-

тов героев передан, в основном, средствами европейской оперной классики XIX века, а связь со своим народом — средствами фольклора. Вместе с тем, композитор находит и более оригинальные решения, например, в ключевой арии Гэ Сана из последнего действия. С одной стороны, подчеркнута его связь с народом Тибета: сохранена бемольная тональная сфера (b-moll, B-dur) и схожие интонации (нисходящий по пентатонике ход от V к I ступени). С другой стороны, вокальная партия Гэ Сана демонстрирует типичные черты европейской героической арии: решительные ходы с опорой на звуки тонического трезвучия; пунктиры, и в целом, ямбическую фразировку вокальной линии; волевою восходящую кварту к началу второго предложения. Быстрые триоли в оркестровой партии напоминают музыку драматичной арии Леоноры из оперы «Сила судьбы» Верди. Отмечена преемственность музыкального языка «Долины красной реки» операм европейской линии 1980-х годов: органичное соединение кантилены и речитации, широкое применение мелодизированного речитатива.

Опера «Поэма о Мулань» Гуань Ся (2004) в данной работе подробно проанализирована в сюжетном, жанровом, музыкально-драматургическом и тематическом аспектах. Проведены сюжетные параллели с рядом сочинений европейского музыкального театра: начиная с итальянской оперы XIX века, и заканчивая ораторией А. Онеггера «Жанна Д'Арк на костре». Сочинения Гуань Ся и Онеггера схожи не только типом главной героини и легендарным сюжетом. Их объединяет эпичная повествовательность, малое количество персонажей, присутствие на сцене оркестра и хора. Установлено, что «Поэма о Мулань» демонстрирует черты оперы-оратории, хоровой оперы, концертной оперы, а также китайского традиционного театра и вбирает в себя, таким образом, черты далёких друг от друга культур. Одним из влияний китайской театральной музыки выступают развёрнутые ансамбли ударных (барабаны, литавры, тарелки, гонг), аналогов которым нет в европейской опере. Глубокий жанровый синтез подтверждает тезис о том, что современная китайская опера продолжает развиваться по пути углубления взаимодействия с европейской музыкальной культурой. Ещё одной точкой их пересечения становится сочетание двух вокальных манер исполнения — бельканто и народной. Особенно показательно соотношение партий главных героев Мулань (народная манера) и Лю Шуана (академическая манера). В целом, в данной опере преобладает академическое пение.

Важной драматургической особенностью оперы Гуань Ся является уникальное сочетание сюжетных линий: кульминация ве-

душей драматической линии даёт старт иной, лирической линии. Два начала Мулань — патриотическое и женственное по мере развития сюжета переплетаются всё сложнее, а вся опера, начинаясь как историческая драма, продолжается в лирико-драматическом ключе.

Хор в «Поэме о Мулань» играет ключевую роль и определяет ряд композиционных особенностей сочинения. Четыре части оперы представляет собой сквозные сцены с чередованием хоровых и сольных эпизодов. В каждой части хор представлен разнообразно — как рассказчик, участник, комментатор или фон. В роли рассказчика хор наиболее значим во II части, а в крайних частях хор выступает, в основном, в роли комментатора.

Как участник действия хор проявляет себя на протяжении всей оперы, за исключением I части. Фоновая функция хора активизируется в переходных и заключительных эпизодах, и осуществляется в форме вокализов в сопровождении тугги оркестра. Хор становится и важным композиционным элементом, поскольку хоровые сцены складываются в сюжетную линию — линию Родины. Кроме того, хоровые эпизоды прославляют всю оперу, придавая ей композиционную устойчивость. При этом хор нередко делится на персонифицированные группы. Таким образом, после многолетних поисков китайских композиторов в «Мулань» сложилась новая, мобильная модель хора, образцом для которой могли послужить сочинения русских композиторов, написанные в жанре хоровой оперы, например, «Мария Стюарт» С. Слонимского, «Очарованный странник», «Боярыня Морозова» Р. Щедрина.

Структура оперы концентрична, причём концентричность усиливается в крайних частях. В центре композиции расположена ария спасённого Лю Шуана с хоровым постскриптумом. К ней с двух сторон примыкают оркестровые интерлюдии — сюжетный центр (сцена спасения Лю Шуана) и лирический центр (развитие темы любви). Величественной увертюре соответствует масштабный финал, в котором в последний раз звучат главные темы оперы, впервые показанные именно в увертюре. Отмечается важное драматургическое значение оркестровых интерлюдий, получивших особую популярность в европейской опере XX века, например, в операх Б. Бриттена.

Вторым планом действует рондальный принцип: три хоровых рефрена на древние стихи обрамляют три сюжетных эпизода.

В опере присутствует и сквозной композиционный принцип. Он реализуется в развитии двух главных сюжетно-драматургических линий: *военной и любовной*.

Развитая лейтмотивная система «Поэму о Мулань» охватывает исторический план оперы, а также раскрывает разные стороны личности главной героини. Несколько лейттем формируют объёмный образ главной героини (тема души Мулань, тема подвига Мулань, тема Мулань-цветка). Некоторые из них интонационно взрывают на протяжении нескольких музыкальных номеров, как например, тема души Мулань. Наличие нескольких лейттем Мулань, раскрывающих разные стороны ее характера, свидетельствует о психологизации образа главной героини, а концентрация внимания именно на женском персонаже воспринимается как продолжение традиций французской лирической оперы (Бизе, Гуно, Массне).

По своему композиционному значению лейтмотивы и лейттемы «Поэмы о Мулань» образуют три группы: *сквозные, обрамляющие и сюжетные*. Мотивы и темы первой группы проходят через всю оперу и встречаются во всех её частях не менее десяти раз. Обрамляющий тематизм сконцентрирован в крайних частях оперы и представляет ряд тематических арок, скрепляющих общую композицию в соответствии с выявленным принципом концентричности. Сюжетные мотивы и темы иллюстрируют ту или иную стадию сюжета, и поэтому применяются локально. Взаимодействуя, сюжетный тематизм образует новые драматургические связи.

Особняком от тематизма трёх рассмотренных групп стоит *тема древней поэмы*. Она звучит в начале I, II и VI частей, и служит своего рода точкой отсчёта действия в каждой из них. Особое расположение этой темы объяснимо её значением как рефрена рондальной композиции целого.

Музыкально-стилистический анализ показал, что лейтмотивы оперы Гуань Ся представляют собой результат диалога европейской и китайской традиций на микроуровне — интонационном, ритмическом и ладовом. Первый источник — итальянская оперная классика XIX века. Темы этого стиля мелодически богаты и певучи. Второй стилистический источник «Поэмы о Мулань» — европейский экспрессионизм XX века. С ним связаны интонационно острые, диссонантные темы, характеризующие образы войны. Третья группа тем сформирована во взаимодействии европейской и китайской музыкальных традиций. Для этих тем характерен мелодический рельеф с опорой на звуки пентатоники в пространстве мажоро-минорной гармонической системы. Скачки и, в целом, мотивная дискретность этих тем отражают позиционный рисунок китайской речи.

Новаторской для китайского музыкального театра является симфонизация оперы, по-разному реализованная в обоих рас-

смотренных сочинениях. В «Долине красной реки» лейтмотивы характеризуют драматическую, лирическую и эпическую линии сюжета (мотивы вторжения, любви, Родины). В «Мулань» система лейтмотивов и лейттем охватывает ключевые моменты драматургии (мотив войны, мотив призыва к борьбе, тема любви, тема победы), а также исторический контекст (мотив Древнего Китая, тема древней поэмы). Комплексное исследование опер «Долина красной реки» и «Поэма о Мулань» позволяет сделать вывод, что оба произведения демонстрируют новый уровень — *поглощение* принципов европейской оперы.

В параграфе **«Перспективы китайской современной оперы»** рассмотрено нынешнее состояние оперного дела в Китае, а также намечены пути дальнейшего развития. В круг задач, уже обозначенных музыкальной наукой, введена принципиально новая задача, стоящая перед китайской оперой сегодня: экспорт новых китайских постановок на мировые сцены, превращение китайской оперы в активного участника современного театрального процесса.

В ходе рассмотрения современной оперной культуры Китая, включая анализ двух сочинений, написанных в 2000-е годы, можно сделать следующие выводы:

1. Феномен современной китайской оперы характеризуется органичным поглощением европейской традиции, создающим новый синтез двух культур.

2. Успешно освоены такие важные открытия европейской оперы, как: симфонизация и лейтмотивная система, берущие начало в операх Вагнера; компактность форм и динамизм действия веристских опер; психологизм и глубина характеристик французской лирической оперы; масштабность массовых хоровых сцен русских опер; пластичность вокальной мелодики Верди; красочность и выразительность оркестрового письма Римского-Корсакова, Пуччини, Бриттена.

3. Одной из главных сторон нового синтеза является особая манера пения, соединившая европейское бельканто и китайскую вокальную традицию. В зависимости от драматургического замысла оперы, они могут быть соединены в партии одного персонажа, либо разделены в партиях разных героев. Особым способом использования стала имитация характерных приемов народного пения, представленная, например, в операх Тан Дуна.

4. Синтез двух вокальных школ порождает новый тип вокального тематизма. Эпизоды, предполагающие исполнение в традиционной китайской манере, насыщаются специфической мелизматикой, трудноисполнимой в европейской технике. В то же

время, мелодический материал, предполагаемый к исполнению в европейской манере, временами обретает интонационность и дискретность китайской народной музыки.

5. Рождается новый тип оркестра, соединивший академические европейские и традиционные китайские народные инструменты. Особенно выделяется роль ударных инструментов, часто приобретающих важное драматургическое значение.

6. Формируется оригинальный тип декораций, костюмов, соединивший европейскую достоверность и красочную условность традиционного китайского театра.

7. В современной китайской опере складывается новый тип универсального исполнителя, хорошо владеющего не только вокалом, но и пластикой тела, имеющего танцевальные навыки и даже навыки владения традиционными боевыми искусствами.

В **Заключении** подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы, намечаются перспективы дальнейшего изучения проблемы.

Современная оперная культура Китая представляет собой уникальный феномен, органично соединивший в себе две абсолютно разные традиции — китайскую и европейскую. Данная работа позволила, с одной стороны, рассмотреть исследуемый феномен как некую универсальную модель освоения «чужого» опыта, с другой — выявить специфические особенности освоения, присущие именно китайской культуре. Универсальность модели коррелируется со многими исследованиями, изучающими восточно-западные взаимодействия в других национальных культурах, а также — в других жанрах. Примером тому может служить кандидатская диссертация Кан Ен Э «Христианская гимнография в истории музыкальной культуры Республики Корея: опыт адаптации западной традиции» (Ростов-на-Дону, 2015). Не вызывает сомнения универсальность концепции Г.С. Кнабе, позволяющая представить восприятие культурного опыта в виде трёх уровней: *заимствование, активное воздействие, поглощение*.

В ходе рассмотрения становления и развития китайской национальной оперы в XX – начале XXI века были выделены три этапа, представляющие три уровня освоения европейского опыта:

- первый (до 1930-х годов) — период *заимствования* музыкального материала европейских опер («школьная песня») и нового типа вокального образования (школы по европейскому образцу);
- второй (1930-е – 1980-е гг.) — период *активного воздействия*, который связан с появлением первых национальных опер, соз-

данных по европейской модели («Цюцзы», «Великая стена», «Седая девушка»);

- третий (с 1980 г. — по настоящее время) — период *поглощения*, рождения органичного синтеза двух инокультурных традиций в современной китайской опере.

Вместе с тем, в ходе исследования удалось выявить специфические — национальные — особенности ассимиляции чужого опыта. Обозначены такие «нестандартные» способы освоения европейского опыта, как «школьная песня» и «детские оперы» Ли Диньхуэй, не имеющие аналогов в практике других национальных культур. Но именно благодаря этим жанрам китайские композиторы и исполнители привыкали мыслить в европейской системе координат.

Другой важной отличительной особенностью проникновения европейского опыта в Китай явилось значительное влияние русской культуры, которое было обусловлено историческими и географическими причинами. Русские эмигранты Харбина и Шанхая, сумевшие поднять оперную культуру Китая на новую высоту, заложившие прочный фундамент новой системы вокального образования, определили во многом вектор развития новой китайской оперы. Масштаб влияния русских музыкантов были уникален по сравнению с другими европейскими культурами.

Освоение европейского опыта непосредственно в оперном жанре происходило с освоения композиционно-драматургических закономерностей западной оперы, а на музыкально-стилистическом уровне китайские композиторы долгое время оставались в рамках национальной традиции, стремясь найти — в разной степени убедительное — соединение западной формы и национального содержания. Лишь к концу XX века можно говорить о появлении гармоничного симбиоза, соединившего на разных уровнях организации оперы европейский опыт и китайскую самобытность.

Целенаправленность в сближении Запада и Востока, Европы и Китая в оперном жанре подтверждается значительными хронологическими рамками, охватившими почти столетие. Устойчивость этого процесса подтверждается появлением отдельной линии современной китайской оперы — *европеизированной, проевропейской*, — активное развитие которой продолжается и в настоящее время.

Уникальность современной китайской оперы состоит не только в том, что она органично впитала европейскую традицию, но и в том, что она смогла сохранить национальную самобытность. Стремление к выходу за пределы национальной традиции удивительным образом соединяется с желанием ее же сохранить. Исследователь Г. Коломиец отмечает характерный парадокс современ-

ной культуры, «который заключается в том, что нация стремится настолько к защите от влияния извне, насколько претендует стать транснациональной»³. Современная китайская опера демонстрирует способность впитывать европейскую традицию, бережно сохраняя национальную специфику. Это проявляется в концентрации сюжетов вокруг национальной истории, в богатом и разнообразном претворении фольклора, сохранении особой народной манеры пения, большой роли пластики и жеста, использования традиционных инструментов.

Выход современной китайской оперы в транснациональное культурное пространство подтверждается триумфальными премьерными китайских опер за рубежом, мастер-классами китайских мастеров вокала за границей, проводимыми в Китае вокальными фестивалями и конкурсами мирового уровня. Изучение роли и значения новой китайской оперы в транснациональном пространстве современной культуры могло бы стать логичным продолжением данного исследования.

Преимущество национальных традиций, непрерывное усвоение мирового опыта, а также последовательная поддержка государства и энтузиазм нового поколения китайских артистов — всё это позволяет сказать, что в третьем тысячелетии Китай входит в число ведущих оперных держав.

Публикации автора по теме диссертации
Публикации в рецензируемых научных изданиях,
включенных в Перечень ВАК

1. Чэнь, Ин. Диалог музыкальных культур Европы и Китая в свете религиозных контактов / Ин Чэнь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2013. – № 2 (28). – С. 54–56 (0,3 п.л.).

2. Чэнь, Ин. Адаптация европейских музыкальных традиций в Китае на примере «Школьной песни» / Ин Чэнь // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 1 (14). – С. 10–13 (0,4 п.л.).

3. Чэнь, Ин. Опера «Долина красной реки» Мэн Вэйдуна: национальная история сквозь призму европейской оперной тра-

³ Коломиец Г.Г. Коррелят национального и транснационального в искусстве как детерминанта глобализирующегося мира // Современные глобальные вызовы и национальные интересы: XV Международные Лихачевские научные чтения, 14–15 мая 2015 г. – СПб.: СПбГУП, 2015. С. 329–331.

диции / Ин Чэнь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2014. – № 1 (31). – С. 49–53 (0,5 п.л.).

Публикации автора по теме диссертации в других изданиях

4. Чэнь, Ин. Роль европейских традиций в становлении музыкального образования в Китае (на примере деятельности Сяо Юмея) / Ин Чэнь // Социальные и гуманитарные науки: образование и общество: сборник научных трудов V Международной научно-практической конференции. – Н. Новгород: ООО «Печатная Мастерская РАДОНЕЖ», 2013. – С. 198–201 (0,3 п.л.).

5. Чэнь, Ин. История постановки оперы «Цюцзы»: к вопросу о формировании Китайской национальной оперы / Ин Чэнь // Современный взгляд на будущее науки: сборник статей Международной научно-практической конференции. – Уфа: Аэтерна, 2014. – С. 134–136 (0,3 п.л.).

6. Чэнь, Ин. Аарон Авшаломов и его опера «Великая стена» («Мэн Цзяннуй») как феномен взаимодействия двух традиций / Ин Чэнь // Теоретические и практические вопросы науки XXI века: сборник статей Международной научно-практической конференции, 28 ноября 2014 г. – Уфа: РИО МЦИИ ОМЕГА САЙНС, 2014. – С. 174–175 (0,2 п.л.).

7. 陈颖. 从«木兰诗篇»看歌剧创作 // 大众文艺: 中国学术期刊全文数据库 (CNKI)/ 中国核心期刊 (遴选) 数据库全文收录期刊, № 4, 2014. – 石家庄. 147–148页 (Чэнь, Ин. Об особенностях современной китайской оперы (на примере оперы «Поэма о Мулань») / Ин Чэнь // Массовое искусство: сборник научных статей (CNKI). – 2014. – № 4. – Ши Цзячжуан. – С. 147–148.)