

На правах рукописи

Сунь Лу

**КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ ОПЕРА:
К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ
И РАЗВИТИЯ ЖАНРА**

Специальность 17.00.02. Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2016

Работа выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Зароднюк Оксана Михайловна

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

Алпатова Ангелина Сергеевна
кандидат искусствоведения, доцент,
Российская академия музыки
имени Гнесиных,
профессор кафедры теории музыки

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Новосибирская
государственная консерватория
имени М. И. Глинки»,
кафедра этномузыкознания

Защита состоится 29 июня 2016 года в 18 часов 00 минут на заседании
Диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной
консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, Ростов-на-
Дону, пр. Буденновский, 23.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской
государственной консерватории им. С. В. Рахманинова и на сайте [http://
www.rostcons.ru/discoucil.html](http://www.rostcons.ru/discoucil.html)

Автореферат разослан « ___ » _____ 2016 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета

Дабаева Ирина
Прокопьевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. В XX веке Китай прошёл стремительный путь от патриархального, отсталого государства к современному положению одного из мировых экономических лидеров. Масштабные изменения произошли и в культуре Китая, в том числе в театральном искусстве. На почве традиционной китайской музыкальной драмы (сицзюй)¹ выросло новое древо — современная китайская опера гэцзюй (歌劇 — «песенный спектакль»), которую отличает ориентация на европейский опыт. Гэцзюй стала своего рода экспериментальной творческой лабораторией, в которой удивительным образом соединились музыкально-театральные традиции Китая и Европы. Феномен современной китайской оперы сегодня переживает стадию динамичного развития, требующую глубокого научного осмысления, что позволяет говорить об актуальности данного исследования.

Внутри гэцзюй — в зависимости от степени влияния европейской оперы — сложились две линии развития оперного жанра. Первая, активно вбиравшая и продолжающая вбирать инкультурный опыт, в существующих трудах на русском языке обозначается как *роевропейская*. В китайском музыкознании эта линия гэцзюй представлена сочетанием иероглифов 正歌劇 (чжэн гэцзюй). Ключевой в данном термине иероглиф 正 имеет десятки значений, обилие которых в сочетании с неточными переводами привело к тому, что в российский музыковедческий обиход данный термин попал, в том числе, и как «серьёзная опера»². В данной работе для обозначения этой линии предлагается использовать термин *роевропейская опера*, что позволяет акцентировать внимание на главный жанровый ориентир этой линии — европейская опера³.

¹ Китайская традиционная драма (сицзюй) — синкретический вид театрального искусства, в котором драматические произведения воплощаются средствами музыки, пения, танца, речи, циркового искусства, акробатики и пантомимы, а также боевых искусств. Понятие «сицзюй» восходит к XV веку и сохраняется в наши дни как общее название китайского традиционного театра.

² Сунь Цзюань. Становление и развитие музыкального театра в Китае: автореф. дис. ... канд. иск. Минск, 2013.

³ Примечательно, что в китайском музыкознании сочетание иероглифов 正歌劇 обозначает также итальянскую оперу-серия XVIII века.

Вторая линия, взяв на вооружение ряд «жанро-форм»⁴ европейской оперы (ария, ансамбль, хор, инструментальные фрагменты), в большей степени осталась верна традициям китайского фольклора и сицзюй, и получила название *народная опера* (民族歌剧 — минцзю гэцзюй). Верность традициям означает, в данном случае, не столько цитирование народных мелодий (оно встречается и в проевропейской опере), сколько воплощение композиционных закономерностей фольклора и сицзюй, а также народную манеру пения, инструментарий — то есть, применение целого комплекса выразительных средств.

На протяжении XX века жанр народной оперы прошёл путь от компактных спектаклей 1920–1940-х годов, близких драме с музыкой, до развернутых сочинений, наделённых всеми характеристиками оперного жанра. Первым таким произведением стала опера «Седая девушка» (1945). После более чем полувековой эволюции народная опера в XXI веке остаётся актуальным жанром. Уникальный путь становления и развития этой ветви современного музыкального театра Китая и находится в центре внимания данной работы.

Степень разработанности темы. В настоящее время в русскоязычных научных трудах раскрыты самые разные аспекты новой китайской оперы. Вопросы её генезиса и эволюции рассмотрены в диссертации Чжан Личжэнь, в статьях Сунь Цзюань, Лю Цзинь и Лю Чжань. Взаимодействию китайской и европейской традиций музыкального театра посвящены работы Т. Тихоновой, У Цзин Юй, Лянь Лю, Сунь Чжаожунь и Чжан Лу. Одной из последних работ, подробно освещающих проевропейскую линию китайского музыкального театра стала диссертация Чэнь Ин «Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта».

Особое место занимают работы, исследующие традиционную китайскую драму (сицзюй), представленную так называемой «Пекинской оперой» и рядом региональных театральных традиций: Т. Будаевой, Ван Цюнь, Ли Чжао, Лю Цзинь, А. Мазницина, Фу Шуай, Ван Пэйи, Чжан Бинь.

К теме диссертации примыкают исследования китайской музыкальной культуры XX века: её истории (Бинбин Бай), жанров (Ли Чжао) и форм (Цао Шули), а также традиций музыкального образования (Хуан Сяньюй, Ян Бохуа). Существенную помощь в понимании жанровой

⁴ Термин С. Гончаренко.

специфики китайской народной оперы оказали работы, исследующие внеевропейские музыкальные культуры (А. Алпатовой, Дж. Михайлова, У Ген-Ира, В. Юнусовой).

Фундамент жанровой концепции китайской народной оперы, предложенной в данной диссертации, заложили отечественные исследования феномена оперного жанра: Б. Асафьева, Л. Березовчук, С. Гончаренко, Л. Закса, Л. Кириллиной, И. Корн, И. Нестьева, А. Порфирьевой, М. Раку, О. Соколова, М. Тараканова, В. Фермана, М. Черкашиной. К этой группе источников примыкают работы, исследующие жанровую специфику российской и советской оперы: А. Баевой, Е. Долинской, Г. Игдаловой, О. Комарницкой, И. Немировской, М. Нестьевой, И. Неясовой.

Значительную роль в выработке ракурса данного исследования, в определении сущностных жанровых черт народной оперы и динамики её развития, а также в ряде других вопросов сыграли выполненные автором данной работы переводы трудов китайских учёных. Основные направления их исследований таковы:

1. Жанры китайского музыкального театра, непосредственно подготовившие появление народной оперы (Ай Сыци, Гэ Сяои, Мань Синьин, Чжоу Ян, Чжан Гэн, Шу Цян);

2. Творческий портрет основоположника народной оперы Ма Кэ (Хуан Йэлюй, Ху Шипин);

3. Развитие в XX веке традиции китайской музыкальной драмы сицзюй, оказавшей влияние на народную оперу (Го Ханьчэн, Сун Чуньфан, Хэ Юйжэнь).

Большую помощь в разработке темы диссертации оказали труды китайских ученых, в том числе Ван Юйхэ, Лян Маочуня, Цзюй Цихуна, Цю Ячжоу, представляющие различные типологические системы современной китайской оперы. В каждой из них народная опера⁵ выделена в качестве самостоятельной жанровой линии. Вместе с тем, целостного исследования, посвященного выявлению специфики жанра народной оперы, а также освещающего его становление и развитие, на сегодняшний день не существует.

В связи с этим, обоснованным представляется выбор **объекта** данного исследования: оперные произведения китайских композиторов XX – начала XXI века, представляющие народную оперу современного музыкального театра Китая.

⁵ Цю Ячжоу называет ее «характерной оперой».

Предметом исследования стало выявление специфики жанра народной оперы, а также изучение истории его становления, развития и современного бытования. Выбор объекта и предмета исследования обусловлен художественно-эстетической значимостью народной оперы в контексте современного музыкального театра Китая, а также её востребованностью в культурной жизни страны.

Цель данной работы — обоснование уникальности китайской народной оперы как музыкально-театрального феномена XX – начала XXI века.

Поставленная цель требует решения следующих **задач**:

- обозначить «жанровую территорию» народной оперы;
- проследить генезис народной оперы во взаимосвязи с китайским традиционным театром и фольклором;
- определить хронологию становления и развития жанра;
- выявить специфику жанра, реализованную в каждом из рассматриваемых произведений;
- выяснить место народной оперы в панораме современного китайского музыкального театра.

Музыкальный материал целесообразно соотнести с основными этапами развития народной оперы. Период становления жанра представлен музыкальным спектаклем Не Эра «Ураган на Янцзы» (1939), операми-янгэ Ма Кэ «Муж и жена обучаются грамоте» (1942) и «Чжоу Цзышань» (1943), Ань Бо «Брат и сестра осваивают целину» (1943). К этому периоду можно отнести и первую национальную оперу «Седая девушка» (1945).

Период расцвета народной оперы («семнадцать золотых лет» 1949–1966) представлен эталонными образцами жанра, созданными коллективами авторов: «Свадьба Сяо Эрхэя» (1953), «Красная гвардия Хунху» (1954), «Сестра Цзян» (1964).

Возрождение жанра народной оперы связывают с появлением опер Ван Цуцзе и Чжан Чжоя «Дочери партии» (1991), «Пламя и весенний ветер погубят древний город» (2005). К этому периоду относятся оперы Лю Чжэньцзу и Чжу Цин «Мелкий солнечный дождь» (1999) и опера Сунь Темина «Красный снег» (1999), материал которых представлен в диссертации.

Методология исследования включает следующие методы:

- *типологический* (при определении жанровых констант народной оперы);

- *исторический* (при обзоре истории развития китайской народной оперы во взаимосвязи с общественно-политической историей страны);
- *монографический* (при характеристике творчества Ма Кэ как ключевой фигуры в становлении исследуемого жанра);
- *сравнительно-аналитический* (при анализе ряда значимых произведений китайской народной оперы и близких ей жанров).

Научная новизна исследования заключается в том, что в нём:

- впервые в отечественном музыкознании определён феномен «китайской народной оперы» как самобытного жанра музыкального театра Китая XX – начала XXI века;
- выявлены генезис, динамика развития и направление эволюции жанра;
- раскрыта роль музыкальных и внемузыкальных факторов в структуре жанра народной оперы;
- дополнена существующая научная типология современных оперных жанров;
- впервые вводится в научный обиход ряд значимых произведений народной оперы (Ван Цуцзе и Чжан Чжоя «Дочери партии», «Пламя и весенний ветер погубят древний город»);
- современная народная опера рассмотрена во взаимодействии с другими актуальными направлениями китайского музыкального театра.

Теоретическая и практическая значимость диссертации заключается в том, что её положения могут быть использованы:

- в исследовательской работе в области китайского музыкального театра;
- в курсах лекций по истории новой китайской оперы;
- в подборе репертуара вокалистов, работающих на пересечении европейской и китайской манер пения;
- в практической деятельности композиторов, работающих в оперном жанре.

Положения, выносимые на защиту:

1. Китайская народная опера — это уникальный жанр, сложившийся и развивающийся как самостоятельная ветвь музыкального театра Китая XX–XXI веков.

2. Появление народной оперы было подготовлено особого типа спектаклями первой половины 1940-х годов, получившими название оперы-янгэ.

3. Специфика народной оперы выражена целым комплексом *музыкальных компонентов*:

- опора на фольклор;
- использование интонационно-ритмического принципа образования — баньцян;
- господство гетерофонной музыкальной ткани;
- сохранение народной манеры пения и использования традиционных инструментов

и внемusикальных компонентов:

- бытовой сюжет из народной жизни;
- условное (коллективное) авторство;
- использование разговорных монологов и диалогов;
- большая роль пластики и жеста.

4. Хронология становления и развития народной оперы позволяет говорить об устойчивости жанра, несмотря на период ограничения и забвения.

5. В XXI веке народная опера переживает возрождение, что подтверждается новыми сочинениями и их успехом у публики.

Апробация работы.

Основные положения диссертации обсуждались на кафедре истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки и на международных научно-практических конференциях: «Музыкальное образование и наука» (Нижний Новгород, 2012–2015).

По материалам диссертации опубликовано 6 статей, общим объемом 2,1 п. л., в том числе 3 публикации — в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК.

Структура работы: введение, три главы, заключение, библиографический список и нотное приложение.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обоснована актуальность темы, определена степень изученности проблемы, объект и предмет исследования, его цель и задачи. Очерчена методология исследования, заявлены научная новизна, теоретическое и практическое значение работы, а также положения, вы-

носимые на защиту. Представлена апробация результатов исследования и структура работы.

В **Первой главе («Специфика народной оперы»)** определяются основные жанровые константы исследуемого феномена. В первом параграфе *«Народная опера в типологических системах новой китайской оперы и европейской оперы»* очерчивается жанровая территория народной оперы, а также анализируется её понимание китайскими исследователями. В связи с этим уточняются понятия «народный» и «национальный», обозначаемые в китайском языке одним иероглифом, а также проясняется понимание слова «опера» в китайской театральной культуре и научном обиходе. Слово сочетание «китайская народная опера» возникло в театральном обиходе первой половины XX века, когда остро стоял вопрос поиска путей дальнейшего развития национального музыкального театра. Гэцзюй в ходе развития разделился на ветви, одна из которых, прочно опирающаяся на фольклор и народные театральные традиции, стала называться «народной оперой». Сегодня это устойчивое понятие современного китайского музыкознания представлено в ряде типологий, которые приводятся в данном параграфе. Их обзор показал, что жанровая система гэцзюй находится сегодня в стадии активного становления. Сами китайские ученые резонно отмечают, что разделение форм и понятий китайской оперы не вполне прояснено, некоторые сочинения находятся на пограничье жанров из-за взаимодействия разных видов оперы. В то же время, устоялось деление гэцзюй на два рода: *народную* и *проевропейскую* оперу.

Для конкретизации понятия «народная опера» необходимо ответить на два вопроса. Во-первых, *по каким признакам «народная опера» — это опера*. Иначе говоря, как данный музыкально-театральный вид соотносится с мировым оперным искусством. Во-вторых, *что свойственно народной опере как самобытному жанру*, то есть, по каким признакам ту или иную китайскую оперу следует считать народной.

Российский исследователь В. Ферман разделяет оперы на два типа — опера со сквозной музыкальной композицией и опера с диалогами⁶. Согласно этому разделению китайская народная опера безусловно относится ко второму типу: на протяжении более чем полувековой истории данного жанра мы не найдём ни одного произведения без диа-

⁶ Ферман В. Оперный театр. Статьи и исследования. М.: Гос. муз. издательство, 1961. С. 48.

логов. По этому признаку китайская народная опера оказывается типологически близкой явлениям европейского оперного театра, перечисленным В. Ферманом: французской комической опере, австро-немецкому зингшпилю, российскому водевилю. Заметим, что все эти жанры в той или иной степени были оппозиционны «высокой» опере. Подобная оппозиция наблюдается и в гэцзюй.

Все перечисленные жанры второго типа содержат речевой компонент, и поэтому относятся к оперному искусству с долей условности, а водевиль и вовсе рассматривается в русле драматического театра. В таком случае, к какому виду театра — оперному или драматическому — относится исследуемый нами жанр? Следует считать его оперой или драмой с музыкой? «Драма с музыкой использует работу композитора, как одного из участников (в лучшем случае — соавторов) театрального спектакля. Композитор сочинением музыки к драме придаёт спектаклю большую художественную выразительность (...). В опере композитор — не соучастник спектакля, а автор всего произведения, отвечающий за всё произведение в целом и в частности»⁷. Авторство композитора, по сути, раскрывается в создании музыкальной драматургии. Именно наличие музыкальной драматургии делает китайскую народную оперу — оперой. К примеру, народная мелодия «Маленькая капуста», впервые цитируемая в арии Сизэр в 1 картине I действия «Седой девушки», — отнюдь не средство создания народного колорита, что можно было бы предположить в драме с музыкой. Эта мелодия многократно звучит на протяжении спектакля и закрепляется в качестве главной музыкальной характеристики героини, служит раскрытию её образа: в трагическом ариозо начала II действия; в сцене грозы, раскрывающей тайну исчезновения Сизэр (IV действие), в романтической сцене Сизэр и Ван Дачуна (V действие). Множество речевых эпизодов (диалогов и монологов) в данном произведении никак не отменяют, а скорее наоборот, оттеняют действие музыкальной драматургии.

В жанровой типологии, предложенной китайским исследователем Цзин Сяном, приведены основные характеристики народной оперы: *опора на фольклор, баньцян, народная манера пения*. Уточним их значение. Опора на фольклор состоит не только в привлечении народ-

⁷ Ферман В. Оперный театр. Статьи и исследования. М.: Гос. муз. издательство, 1961. С. 63.

ных мелодий в виде цитат, но и в воссоздании в оперном жанре самой логики мелодического развития народной песни. Значимость фольклорного материала в народной опере подтверждается, прежде всего, использованием его в качестве лейтмотивов главных персонажей и драматургических линий.

Баньцян представляет собой особый принцип мелодического образования, характерный для сицуй. В его полном названии *баньцян ти* (板腔体 — «система баньши и цяндяо») указаны метроритмический и звуковысотный параметры мелодических структур. Т. Будаева отмечает в отношении Пекинской оперы, что «основу музыкальной ткани составляют напев-цяндяо (腔调, букв. "напев"), определяющий её интонационный рисунок, метро-темпа баньши (板式, букв. "модель метра"), организующий данный интонационный рисунок во времени, и тип амплуа (разделение, как минимум, на мужское и женское), от которого зависят лад и некоторые интонационные обороты»⁸. Сказанное о Пекинской опере справедливо и в отношении народной оперы, с той лишь разницей, что в новом жанре потеряли актуальность типы амплуа, на смену которым пришла оппозиция героических персонажей и врагов нового, свободного Китая.

Народная манера пения в народной опере означает, прежде всего, одну из локальных фольклорных манер, общее число которых весьма велико. С другой стороны, на большой сцене фольклорные манеры пения неизбежно адаптировались к новым звуковым условиям, вбирая в себя черты европейского оперного вокала. Так, уже в первой полномасштабной народной опере «Седая девушка» была использована комбинированная манера пения.

Подчеркнём, что три характеристики — опора на фольклор, баньцян, народная манера пения — сохраняются в произведениях народной оперы на протяжении всей истории жанра, и обнаруживаются, к примеру, в операх Ван Цуцзе и Чжан Чжоя, написанных в XXI веке. Наряду с этими постоянными жанровыми характеристиками, в народных операх обнаруживается ряд композиционных и стилистических свойств, встречающихся локально. Они гораздо более характерны для традиционной драмы сицуй, чем для произведений проевропейской оперы. Назовём эти свойства:

⁸ Будаева Т. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): автореф. дис. ... канд. иск. М., 2011. С. 10.

- бытовой сюжет из народной жизни;
- условное авторство музыки, так как оперу создаёт коллектив авторов;
- чередование музыкальных эпизодов с разговорными монологами и диалогами, не сопровождаемыми оркестром;
- наряду с пением и речью, в сценическом действии значительна роль пластики — жеста и танца;
- гетерофонная музыкальная ткань: редко встречаются полифонические эпизоды, а также ансамблевое и хоровое многоголосие;
- наряду с европейскими, широко применяются традиционные инструменты (струнные, деревянные духовые, ударные), характерные для музыкального сопровождения театра сицью;
- прикладная роль оркестра, который, в основном, аккомпанирует сольным вокальным партиями.

В совокупности эти свойства присутствуют лишь в ранних образцах жанра «Седой девушке» (1945) и «Свадьбе Сяо Эрхэя» (1953), а в более поздних произведениях нередко преодолеваются. Так, в «Красной гвардии Хунху» (1959) значительное место занимают комбинированные фрагменты, в которых речь сопровождается звучанием оркестра. В «Сестре Цзян» (1964) невелика роль пластики, зато возрастает роль хора. В партитуру «Мелкого солнечного дождя» (1999), наряду с народными и европейскими инструментами, вошли синтезаторы. В целом, в народных операх к концу XX века неизмеримо возросла драматургическая роль оркестра.

В параграфе сравниваются жанровые и композиционно-стилевые характеристики народной оперы с соответствующими параметрами другой магистральной линии гэцзюй — проевропейской оперы, а также с жанрами европейского музыкального театра XVIII–XIX веков.

Совокупность выявленных существенных признаков позволяет дать рабочее определение исследуемого жанра. *Китайская народная опера* — это самобытный эпико-драматический жанр, возникший в 1940-е, для которого характерны использование сюжета из народной жизни (бытового или героико-патриотического), номерной структуры (тяготеющей к сквозной) с разговорными монологами и диалогами, а также целый комплекс музыкальных компонентов (фольклор, баньцян, народная манера пения, традиционные инструменты) и внемузыкальных компонентов (коллективное авторство, пластика и жест, сценография).

Во втором параграфе «*Китайские музыкальные компоненты народной оперы*» выявляются основные векторы национальных влияний — вокальная манера, музыкально-выразительный комплекс и инструментарий.

Активное использование в народной опере традиционной вокальной манеры означает следующее: чёткое произношение, звонкий и ясный звук на передней опоре. Используется техника дыхания традиционной музыкальной драмы «цичэнь даньтянь» (погружение воздуха глубоко внутрь). Ещё чаще используется прием акустического резонанса в фаринго-оральной полости и полостях черепа при «зажимании» лобной пазухи и межбровного пространства, благодаря чему звучание концентрируется впереди. Ряд исполнительских особенностей вносят локальные манеры пения, характеризующие фольклор различных местностей и этнических групп. Со временем, характерная для народных опер традиционная вокальная манера испытала серьёзное влияние *bel canto*. Это привело к формированию комбинированной манеры, распространившейся за пределы народной оперы.

Все средства музыкальной выразительности народных опер испытали влияние национальных элементов. В *мелодике* аспекты влияния следующие: обусловленность вокальной линии интонационным рисунком китайской речи, искусная мелизматика, цитирование, адаптация и стилизация народных песен. Кроме того, на раннем этапе серьёзное влияние оказали мелодии региональных разновидностей традиционной драмы — хэбэйской и шаньсийской.

Метроритм народной оперы испытал влияние баньцян — многообразного стиля игры на кастаньетах бань. Баньцян по ходу сюжета иллюстрирует изменения эмоционального состояния героев.

Другая существенная особенность метроритма народной оперы, унаследованная от китайской традиционной музыки, — это цепное ритмическое развитие. Точно задана длина отдельной единицы, а ритмическая структура является суммой этих единиц. Свободное, с европейской точки зрения, ритмическое развитие отображается в нотном тексте частыми сменами размера.

В народной опере обнаруживаются и ритмические формулы-клише (термин Т. Будаевой) музыкальной партитуры театра сицью — *логуцзин*. Они имеют разную протяжённость и исполняются исключительно группой ударных инструментов. Логуцзин предваряют появление на

сцене того или иного персонажа, а также сопровождают разговорные эпизоды и определённые сценические ситуации. Так, формула-клише *цзицзифэн*, представляющая собой динамическое и ритмическое нарастание, создаваемое ударными инструментами, звучит в моменты смертельной опасности, угрожающей герою. Для усиления выразительного эффекта *цзицзифэн* нередко дополняется характерным приёмом европейской оперной музыки — тревожным тремоло струнных инструментов. В этом синтезе лишний раз проступают разнокультурные «гены» народной оперы.

Элементарные музыкальные структуры исследуемого жанра несут отпечаток связанной с фольклором квадратности, однако квадратность доминирует не столь явно, как в европейской опере. Также нередки элементарные структуры иной протяженности, прежде всего трех и пятитактовые. Реже встречаются метрически свободные структуры: их появление вызвано влиянием фольклора и традиционной драмы. Более крупные структуры сольных и ансамблевых номеров располагаются в широком диапазоне простых форм. Основные типы — куплетная, запевно-припевная, простая двухчастная, простая трёхчастная.

Ладотональная система народной оперы представляет собой синтез пентатоники (и её производных) в мелодии с функциональным мажоро-минором в гармонии сопровождения. Типичная для фольклора и музыки традиционного театра ангемитонная пентатоника представлена базовым звукорядом *гун – шан – цзюэ – чжи – юй* (условно: *c – d – e – g – a*), а также его обращениями. Все пять разновидностей лада именуются по названию нижнего тона. В народной опере для характеристики того или иного персонажа нередко используется определённая разновидность пентатоники. В этом сказалось влияние ладовой организации музыки сицзюй.

На основе пентатоники нередко возникают гексатонные мелодические структуры, в которых один терцовый промежуток заполнен шестым звуком. Чаще всего добавляется вводный тон (условно: *c – d – e – g – a – h*). Заполнение ещё одной терции базовой пентатоники порождает семиступенные (гептатонные) ладовые структуры, совпадающие по звуковому составу с европейскими ладами народной музыки, а также с мажором и минором.

В музыкальной фактуре народной оперы изначально преобладало одноголосное изложение основных тем и мотивов. Контрапунктически

развитые вторые партии, например, в вокальных ансамблях, вводились нечасто. В этом сказалось влияние китайского фольклора и музыки традиционного театра, которым не свойственна полифоничность. По этой же причине в ранних народных операх ограниченно использовался хор. В период бурного развития жанра в 1950-е – первой половине 1960-х годов оперные композиторы совершенствовались своим профессионализмом, что привело, в частности, к освоению народной оперой сложных фактур европейского типа.

Тембровый колорит народных опер напрямую связан с широким использованием китайских музыкальных инструментов. Конкретный набор инструментов в каждом произведении определяется влиянием той или иной театральной традиции Китая. К примеру, народные оперы, испытавшие влияние театра *банцзы*, озвучиваются симфоническим оркестром с добавлением соответствующих инструментов: скрипок *баньху* и *цзиньху*, лютни *саньсянь*, флейты *ди*, духового органа *шэн*, гобоя *сона*, барабанов *тангу* и *даньпигу*, тарелок *бо*, кастаньет *пайбань*. В современных народных операх количество китайских инструментов сокращается, а их роль сводится к ритмическому подчёркиванию и тембровому окрашиванию.

Прочные связи народной оперы с традиционным китайским театром и фольклором простираются за пределы музыки — в область декламации и речи, хореографии и сценографии. Об этом говорится в третьем параграфе *«Китайские немзыкальные компоненты народной оперы»*.

Широко используемые в сицзюй разговорная речь *цзинбай* и музыкальная речь *юньбай* социально обусловлены, и поэтому в разной степени представлены в народной опере. В китайском традиционном театре *цзинбай* — это речь простолюдинов, а *юньбай* — речь знати. *Цзинбай* в народной опере представлена широко: разговорные эпизоды могут занимать до трети и даже половины всего времени спектакля. *Юньбай*, не встречаясь в народной опере в чистом виде, оказал влияние на современную оперную декламацию *шубай*, которая сочетает интонационность оперной арии с речевой ритмикой.

Хореография народной оперы сложилась под влиянием опер-янгэ и традиционной драмы. Широкие взмахи руками в сочетании с небольшими покачивающимися шагами, характерные для янгэ, особенно заметны в постановках *«Свадьбы Сяо Эрхэя»*. Влияние пластического ис-

кусства традиционной драмы сказалось, прежде всего, в *лянсян* — показе артистом статичной позой характера, настроения или стремлений воплощаемого персонажа. Лянсян встречается в «Седой девушке», «Свадьбе Сяо Эрхэя», «Сестре Цзян».

Сценография также испытала влияние традиционного китайского театра: характерный для него лаконизм сценического оформления встречается как в классических народных операх, так и в современных сочинениях.

В костюмах персонажей народных опер нередко воплощается цветовая символика, характерная для сицуй и для всей китайской культурной традиции. Красный — цвет жизни, радости и любви, белый — цвет смерти и траура, золотой — цвет власти, зелёный — цвет мира и надежды.

Вторая глава «Становление и развитие жанра» посвящена становлению и эволюции исследуемого феномена. В первом параграфе *«Народная опера и китайский музыкальный театр первой половины XX века»* рассмотрены предпосылки формирования народной оперы. Важной предпосылкой формирования народной оперы стали гастроли итальянских и русских оперных трупп, познакомившие публику с произведениями классического репертуара. Однако, чуждая эстетика, непривычное оформление спектакля, отсутствие соответствующего слухового опыта и перевода либретто на китайский язык мешали восприятию оперы местной публикой. Решение проблемы было найдено в создании новых музыкально-театральных форм — понятных массовому зрителю, но и художественно ценных подобно европейской оперной классике. Длительная шлифовка этих форм увенчалась результатом в виде китайской народной оперы 1940–1950-х годов.

Важную роль в становлении нового жанра сыграла цифровая нотация *цианьпу* — более прогрессивная, чем традиционная запись музыки иероглифами, но более простая, чем европейские ноты. В начале XX века она помогла миллионам китайских детей овладеть нотной грамотой. Уже в середине столетия *цианьпу* донесла творчество оперных композиторов до слушателя, сделав молодую китайскую оперу поистине народной. И сегодня клавиры многих народных опер издаются в цифровой нотации.

Первую жизнеспособную модель нового музыкального театра создал в 1920-е годы педагог и просветитель Ли Цзиньхуэй. В партиту-

рах его так называемых «детских опер» чередовались арии, ансамбли, песенно-танцевальные сцены и речитативы. Музыкальным материалом служили популярные китайские мелодии того времени.

Следующей ступенью на пути к народной опере стала постановка «Ураган на Янцзы» (1934) на музыку Не Эра. Этот уже вполне взрослый спектакль рассказывал о борьбе докеров Шанхая против японцев, надолго предопределив освободительную тематику будущих народных опер. В хорах «Урагана на Янцзы» созданы выразительные портреты самых разных социальных групп: докеров, свайщиков, строителей, дорожных рабочих, работниц завода. Впервые в китайском музыкальном театре (включая и традиционный) народ стал активным участником действия. Демократизм литературного и музыкального языка обеспечил «Урагану» большую популярность. И сегодня некоторые номера из данной оперы звучат со сцены и попадают в учебные пособия по вокальной музыке.

Появлению народной оперы непосредственно предшествовал период опер-янгэ первой половины 1940-х годов, о котором рассказывается во втором параграфе «*Феномен янгэ*». Изначально янгэ — это тысячелетняя крестьянская традиция исполнения трудовых песен и танцев во время работы на рисовых полях. В освобождённых коммунистами северных районах страны янгэ стало главным объектом изучения театральных деятелей — режиссёров, писателей и музыкантов. Новое янгэ, создаваемое коллективом авторов, представляло собой уже небольшой спектакль, состоявший из песен, танцев, пантомимы, и трактованных по-новому сцен традиционного театра. Содержанием стало освобождение от японского гнёта и свободная жизнь народа в новом Китае.

Вначале сложилось *малое янгэ* — небольшой спектакль на фольклорной основе. Народные песни звучали в нём на новый, современный текст. Музыкальную партитуру составляли сольные номера, дуэты, оркестровые интермедии, но хоры встречались редко.

Интенсивная разработка художественных возможностей данного жанра вскоре привела к появлению в 1943 году *больших янгэ* — протяжённых спектаклей, состоящих из нескольких картин. Одной из первых стала постановка «Чжоу Цзышань» композитора Ма Кэ. Музыка этого большого янгэ основана на фольклорном материале Центрального Китая и имеет несколько источников: шанбэйские народные песни, мелодии местного театра района Мэйху, а также мелодии шанбэйской местной драмы Дао Цинь. Обработанные Ма Кэ, они стали основой ярких

характеристик персонажей. Кроме того, данная опера впервые продемонстрировала широкий бытовой и социальный срез: массовые батальные сцены, сцена смерти героя. Народный оркестр усилен европейскими инструментами, что стало прообразом больших составов народных опер, объединяющих симфонический и китайский народный оркестры.

Первая национальная опера Китая «Седая девушка» — это точка отсчёта в истории народных опер, ей посвящён третий параграф *«Жанровый и композиционный аспекты первой национальной оперы Китая»*. Именно в ней сложился выразительный комплекс, характеризующий ряд более поздних сочинений как устойчивую жанровую линию. В написанной коллективом авторов под руководством Ма Кэ большой пятиактной опере была реализована идея создания масштабной композиции с опорой на фольклор. Впервые фольклорный материал симфонизировался, сложилась система лейтмотивов.

Композиционной особенностью «Седой девушки» стала жанровая модуляция во второй картине IV действия от *бытовой драмы* к *народно-эпической драме*, показателем которой стала резкая активизация хора. Действенная роль народа в разрешении сюжетных коллизий, выраженная хоровыми средствами, позволяет провести жанровую параллель с *народными музыкальными драмами* русских композиторов — «Иваном Сусаниным», «Борисом Годуновым» и «Хованщиной». Масштабный хоровой финал «Седой девушки» наполнен сквозным тематическим развитием, которое прочно скрепляется музыкально-тематическими арками. Кульминация финала расположена по канонам классического искусства в зоне «золотого сечения», что стало первым примером органичного освоения новых для китайской оперы композиционных методов.

В четвёртом параграфе *«Народная опера в контексте музыкального театра "семнадцати золотых лет" (1949–1966)»* исследуется процесс эволюции народных опер в период ее расцвета. В китайской исследовательской литературе период расцвета народной оперы обозначен как «семнадцать золотых лет»⁹. В эти годы окончательно оформились две магистральные линии развития новой китайской оперы — *роевропейская* и *народная*. В данном разделе второй главы рассмотрены сочинения, ставшие вехами в развитии жанра народной оперы: «Свадьба Сяо Эрхэя» (1953), «Красная гвардия Хунху» (1959) и «Сестра Цзян» (1964).

⁹ История китайской оперы (1920–2000). Пекин, 2012. 273 с.

В опере «Свадьба Сяо Эрхэя» был активно применён характерный для традиционной китайской драмы стиль *баньцян*, а также напевы народного театра: шаньсийского, хэнаньского и хэбэйского банцзы, а также хэбэйской музыкальной драмы пинцзюй. Стилистически пёстрый музыкальный материал был приведён авторами к стилевому единству. В «Свадьбе Сяо Эрхэя» активнее, чем в «Седой девушке» применены выразительные средства музыки китайского традиционного театра — манера пения *банцзы*, а также речитатив, передающий тональную природу и ритм китайской речи.

К концу 1950-х годов в китайском оперном искусстве утвердился героический стиль, неизменно воспевавший подвиги простых людей. В рамках этого стиля были созданы новаторские оперы «Красная гвардия Хунху» и «Сестра Цзян». Так, в «Красной гвардии» впервые в китайском театре была выстроена масштабная оперная картина, развёрнутая в чередовании сквозных сцен. В ней фольклорная мелодическая вариантность органично соединилась с методом лейтмотивных характеристик. Наметилась психологизация музыкального портрета главной героини. И наконец, взаимодействие драматургии сицуй и европейской оперы породило комбинированные разговорно-музыкальные эпизоды.

В «Сестре Цзян» музыкальные эпизоды разрастаются до масштаба сквозных сцен (влияние европейской оперной драматургии), разрастаются и речевые эпизоды (влияние современного драматического театра *хуацзюй*). Впервые появились виртуозные многочастные арии, вызванные психологизацией воплощаемых образов персонажей. Исключительно важная роль хора также выделяет «Сестру Цзян» на фоне других народных опер. Многочисленные хоры — портовых рабочих, партизан, сельских жителей — создают эффект постоянного присутствия народа. Впервые в китайской опере прозвучали хоры *a cappella*, причём их стиль близок южно-китайскому народному хоровому стилю Ту Ге.

Таким образом, в течение полувека китайская народная опера прошла стадии зарождения, становления и расцвета. Её уникальная выразительная система объединила богатейшие ресурсы музыкального фольклора Китая и формы народного театра с драматургическими методами европейской оперы.

Сформировались жанровые константы народной оперы: взаимодействие разговорных и музыкальных эпизодов, всесторонняя опора на музыкальный фольклор. Неизменно используются сюжеты из народной

жизни, в связи с чем велика роль хора. Влияние методов европейской оперы сказалось в применении лейтмотивов, тематических арок, эпизодов сквозного развития. Со временем важное драматургическое значение приобрёл оркестр.

Третья глава «Современное бытование народной оперы» представляет период возрождения жанра. По окончании в 1976 году десятилетия Культурной революции оживилась театральная жизнь Китая, появились новые темы и сюжеты. Впервые на авансцену вышел не герой, а простой человек во всём многообразии его забот и переживаний.

После тридцати лет господства двух линий — *проевропейской* и *народной*, жанровый диапазон китайской оперы значительно расширился, что и было исследовано в первом параграфе **«Жанровый полифонизм современной китайской оперы»**. Возникли произведения, не относящиеся к народным операм, но созданные под сильным влиянием этого жанра: «Любовник» (1981), «Си Ши» (1999). При этом долгое время народные оперы в чистом виде не появлялись. Сказались негативные последствия предшествующего периода: неизбежная усталость театрального сообщества от прямолинейных воплощений тем революции, освободительной борьбы и народности; усталость от засилья трафаретных героев и сюжетов.

Возвращение жанра на театральную сцену произошло в 1990-е годы. Яркими образцами современных народных опер стали «Красный снег» (1999) и «Мелкий солнечный дождь» (2000). В них революционно-освободительная тема трактована необычно. В «Красном снеге» основу сюжета составляет история спасения новорожденной девочки, а доблестный поход Красной армии является фоном, оттеняющим этот бытовой сюжет. В «Мелком солнечном дожде» рассказана история из жизни революционерки Ли Гуйхуа, и снова центральными оказываются отнюдь не героические события: поиски пропавшего мужа, ожидание ребёнка, борьба с подозрениями в предательстве. Таким образом, в данных операх был преодолён сюжетный схематизм народных опер, и сквозь призму революции были показаны судьбы простых людей.

В музыкальном плане продолжилось обращение к неизведанным фольклорным ресурсам Китая. В «Мелком солнечном дожде» это хунаньские и цзянсийские материалы, наделённые ярким местным колоритом и имевшие сильный театральный эффект. Широкое использова-

ние революционных народных песен пограничья провинций Хунань и Цзянси придало спектаклю единый драматический стиль.

Партитура «Красного снега» включает *цинские арии* — мелодии провинций Шэньси и Ганьсу, исполняемые с отбиваемым ритмом, песенные мелодии Сычуани, песни в народном жанре Хуаар. Ярко использован в опере фольклор югуров — одного из малых народов КНР.

Вместе с тем, эти современные народные оперы творчески развивают методы, опробованные в народных операх классического периода. Так, характерный для народной музыкальной драмы стиль баньцян встречается реже, но применяется выразительнее. Развивается и другой метод — пение а саррелла, впервые использованное в «Сестре Цзян»: появляются женские и детские хоры такого типа.

Ряд аспектов опер «Красный снег» и «Мелкий солнечный дождь» демонстрирует органичное сочетание традиции и новаторства. Это относится, прежде всего, к тембровой стороне оркестра и вокальной манере. Звучание оркестра, с одной стороны, наделяется китайским колоритом традиционных инструментов, а с другой — обогащается современным звучанием синтезаторов.

Обогатилась и вокальная манера. В вокальных партиях «Красного снега», наряду с академической и народной манерами пения, впервые использована популярная (эстрадная) манера.

Появление двух рассмотренных произведений на театральной сцене рубежа XX–XXI веков обозначило современные народные оперы как устойчивую жанровую линию. Эта линия характеризуется преемственностью художественных методов, отшлифованных в народных операх 1940–1960-х годов, но и существенным обновлением жанра.

Среди обилия народных опер современного периода свежестью мелодического языка, глубоким усвоением традиции национального театра и интенсивным диалогом с иными жанрами современной китайской оперы выделяются произведения Ван Цуцзе и Чжан Чжоя. Во втором параграфе *«Народные оперы в творчестве Ван Цуцзе и Чжан Чжоя»* рассмотрены оперы «Дочери партии» (1991) и «Пламя и весенний ветер погубят древний город» (2005). Оба сочинения исключительно популярны, что говорит о жизнеспособности и актуальности жанра народной оперы сегодня.

Новаторским моментом сюжета «Дочерей партии» являются два главных женских образа (Тянь Юмэй и Гу Ин), что позволило авторам

раскрыть широкий спектр взаимоотношений личности с революционной действительностью.

Музыка данной оперы создана по принципу «сидя на севере, смотри на юг», суть которого в главенстве методов мелодического развития северных драм банцзы, и характерного для них ритмического развития стиля баньян. Эти методы подчеркивают выражение чувств, усиливают театральность. При этом некоторые интерлюдии основаны на подлинных народных мелодиях южной провинции Цзянси. Мелодии юга также составляют прекрасные и трогательные разделы арий, усиливают их лирический характер. Вообще, своеобразный лиризм — характерная черта стиля «Дочерей партии». Принимая во внимание тенденцию развития лирики в современной китайской опере, а также опыт Ван Цуцзе и Чжан Чжоя в лирических жанрах, за данной чертой стиля можно увидеть путь к стилевому обновлению жанра народной оперы.

Главный творческий метод авторов, определяющий характер и развитие тематизма в «Дочерях партии», — это *стилизация*, тогда как в классических народных операх широко использовалось *цитирование*. Например, в главной теме «Азалия» нет прямых фольклорных заимствований, но присутствуют интонации нескольких народных песен провинции Цзянси. Композиторы искусно соединили характерные черты фольклорной мелодики Цзянси с новым ритмом, что придало песне узнаваемый национальный характер. Кроме того, в работе с темой «Азалия» Ван Цуцзе и Чжан Чжоя использовали *метод главного штриха*, характерный для всего китайского традиционного, не только музыкального искусства. Суть его — в появлении в некоторых частях оперы небольшой музыкальной темы, углубляющей содержание всего произведения, заставляющий зрителя размышлять. Этот метод подобен одному мастерскому штриху, делающему рисунок дракона прекрасным. Ранее «главный штрих» встречался в таких классических народных операх, как «Сестра Цзян» (главная тема «Красная слива»), «Красный коралл» (главная тема «Коралловая песнь»), и вызвал ответный отклик широких зрительских масс, поскольку был унаследован исторически.

В «Дочерях партии» получила мощное развитие хоровая линия классических народных опер «Седая девушка» и «Сестра Цзян» (из 45 номеров, 26 — хоровые). Но если в «Седой девушке» хор становится активным участником действия лишь в IV акте, в «Дочерях партии» хоровой номер «Азалия» предваряет оперу. Уже в первой картине хоры

ярко усиливают голоса всех главных персонажей, а также служат фоном для драматичных событий сюжета. В дальнейшем хоровые арки прочно скрепляют композицию оперы. Повышенное драматургическое и композиционное значение хора сближает оперу «Дочери партии» с хоровым театром — художественным явлением, сложившимся в 1990-е годы в европейской музыкальной культуре, и, в частности, с хоровой оперой.

Квинтэссенцией самобытного стиля оперы «Дочери партии» являются арии главных героинь. Так, в арии Тянь Юмэй «Весенний пейзаж бескрайней Родины» вместо метода *мотивного развития*, идущего от западной оперы, использован метод *мотивных возвратов*, идущий от китайской национальной драмы. Суть данного метода — в повторении в различных, порой весьма контрастных частях арии, небольших интонационных оборотов. Форма арии, таким образом, не складывается из контрастных частей, а последовательно прорастает в них. В психологизированной, ярко экспрессивной арии Гу Ин «Раньше была гора» мелодия демонстрирует черты народных песен, и в частности, вокализацию слова, характерную для южного фольклора.

Еще более новаторским сочинением предстаёт народная опера Ван Цуцзе и Чжан Чжоя «Пламя и весенний ветер погубят древний город». Её главная драматургическая особенность — совмещение двух временных планов, эпохи борьбы с японской агрессией в 1930-е годы, и начала XXI века. Совмещение в сюжете истории и современности подчёркнуто в музыке использованием трёх манер пения — эстрадной, академической и народной, причём произошло это в контексте исканий современных китайских композиторов.

Композиционная особенность данного произведения — частое переключение сценических планов, более характерное для мюзикла, чем для классической оперы. Подобная «мозаичность» уже встречалась в первой китайской национальной опере «Седая девушка», также состоящей из 14 картин. В обоих случаях мозаичная композиция отвечает запросам аудитории: в середине 1940-х годов китайский зритель не был готов к восприятию протяжённых оперных сцен и картин, а в начале XXI века аудиторию характеризует клиповое восприятие, позволяющее усваивать короткие контрастные информационные блоки.

Традиционная для народных опер сюжетная основа (внутреннее действие) дополнена в «Пламени и весеннем ветре» линией современной студентки Чэнь Яо (внешнее действие). Ключевое пересече-

ние внешнего и внутреннего действия происходит в 9 картине: в дуэте «День рождения» Чэнь Яо и Гуан Цзинтао, разделённые десятилетиями, поют о подвиге подпольщицы Цзин Хуан.

В кульминационной девятой картине происходят поворотные события сюжета, максимально раскрываются образы многих персонажей. Совмещение сюжетных линий наделяет данную картину разнообразием музыкальных стилей и жанров: оперная ария, музыка японского театра кабуки, ретро-эстрадная песня, современная поп-баллада, детский хор а cappella расцветивают музыкальную партитуру оперы новыми красками.

Две арии главной героини Цзин Хуан из девятой картины представляют собой кульминацию в развитии образа, и демонстрируют оригинальное претворение китайских принципов мелодического развития. В первой арии «Навсегда красивая» вновь применён метод мотивных возвратов, выявленный нами в более ранней опере «Дочери партии». В данном случае ряд тематических построений завершается одинаковым мелодическим ходом, причём мотивные возвраты не только интонационно сближают начальные построения арии, но и продуцируют новые построения. В результате, форма арии не *складывается* из крупных, более или менее контрастных частей, а *прорастает* благодаря контрасту и повторности более мелких построений — фраз и мотивов.

Подобная логика мотивных возвратов, характерная для музыки китайского традиционного театра, действует и во второй арии Цзин Хуан «В час победы вдохнём аромат цветов». Она же связывает две арии Цзин Хуан между собой: мелодия части D арии «В час победы» развивает в увеличении мелодию части В арии «Навсегда красивая». Характерно, что, благодаря повторам небольших построений, форма обеих арий модулирует от ясного тематического контраста в 1-х частях к его размыванию в последующих частях. Глубоко укоренённый в музыке традиционного китайского театра, метод мотивных возвратов у Ван Цуцзе и Чжан Чжоя становится активным элементом музыкальной драматургии. Арию «В час победы» с китайским традиционным театром также связывает приём динамического и ритмического нарастания *цзицифэн*. Как и в спектаклях сицуй, в данном случае он подчёркивает смертельную опасность, нависшую над героиней.

В богатой стилевыми контрастами девятой картине яркое сопоставление достигается введением между двумя ариями главной героини

ни хора репортёров «Свежая новость». Идея актуальной новости подчёркнута современным эстрадно-джазовым колоритом, необычным для народных опер.

В кульминационном дуэте «День рождения» сопоставление стилей происходит уже на уровне манер пения — *академической* и *эстрадной*, чему способствует сам характер мелодии.

Многостилевая композиция оперы скрепляется лейтмотивами и лейттемами, центральное место среди которых занимает *тема древнего города*. Эта тема, вначале обозначающая место действия, в дальнейшем становится музыкальным символом Родины.

Таким образом, народные оперы Ван Цуцзе и Чжан Чжоя демонстрируют значительное обновление жанра. Новаторским стало появление второго главного персонажа и его развёрнутой музыкальной характеристики, позволившее полнее отразить взаимоотношения героической личности с действительностью. Метод стилизаций фольклора также отличает данные сочинения от народных опер прошлого, полных цитат фольклорных мелодий. Но главное отличие произведений Ван Цуцзе и Чжан Чжоя — в активном диалоге с европейской музыкальной традицией и с интернациональной поп-культурой.

В то же время, рассмотренные произведения преемственно продолжают процессы, характеризующие линию народных опер. В них продолжилась тенденция усиления лирического начала, характерная для народных опер с 90-х годов XX века. В широком и разнообразном применении хора видится преемственность концепции вершинной оперы «семнадцати золотых лет» — «Сестры Цзян», также имеющей мощный хоровой план. Как и в классических образцах жанра, в операх Ван Цуцзе и Чжан Чжоя широко используются разговорные монологи и диалоги, звучание национальных инструментов, а также ритмически характерный для традиционного театра стиль баньцян. Также с традицией сицью связан метод мотивных возвратов.

Таким образом, сегодня народная опера предстаёт актуальным жанром, предлагающим новые сценические решения, и способным к обновлению музыкального языка через диалог с иными традициями. Исследуемый жанр развивается в единстве бережно хранимых самобытных черт и привносимых извне стилистических элементов.

В **Заключении** подводятся итоги диссертации, подтверждающие уникальность и, вместе с тем, актуальность жанра народной оперы.

Методы европейского опероведения оказались эффективными при изучении данного художественного феномена, хотя и потребовали специального рассмотрения ряда специфических понятий китайского музыкального театра.

В истории исследуемого жанра периоды активного эволюционного развития соседствовали с периодом стагнации. Он был обусловлен вначале идеологическими запретами, а затем, напротив, необходимостью конкурировать с новыми, модными жанрами музыкального театра. Периодизация истории народной оперы выглядит так:

1. Становление и расцвет (вторая половина 1940-х – конец 1960-х годов). В этот период созданы эталонные образцы жанра: «Седая девушка», «Свадьба Сяо Эрхэя», «Красная гвардия Хунху», «Сестра Цзян».

2. Ограничение и забвение (1966–1990-е гг.). В годы Культурной революции в числе «образцовых» спектаклей был допущен к исполнению лишь балет «Седая девушка» на музыку одноимённой оперы. Хотя в эти годы авторы и постановщики народных опер пострадали значительно меньше своих европейски ориентированных коллег, в данный период произошла стагнация жанра, вызванная идеологическими причинами.

3. Возрождение и интеграция (с 1990-х годов). Народная опера насыщается лирикой и возвращается на сцены в новом, более одушевлённом качестве. При этом возвращается и комплекс музыкально-выразительных средств, изначально присущих данному жанру. Произведения народной оперы всё более активно взаимодействуют с иными направлениями гэцзюй, расширяя диапазон выразительных средств, при сохранении собственной жанровой основы.

Устойчивость жанра народной оперы наглядно подтверждается сохранением её специфических черт в современных произведениях. Сюжет по-прежнему разворачивается на фоне освободительной борьбы. Разница с народными операми классического периода в том, что освободительная борьба из главной сюжетной линии становится второстепенной.

В современных народных операх партитура по традиции складывается из чередования музыкальных и разговорных эпизодов. Впрочем, грань между речью и пением сглаживается, так как речь сопровождается звучанием оркестра.

Музыка народной оперы так же, как и раньше, создаётся коллективом авторов, хотя и не таким большим. Композиторские бригады из 6-8 человек, вероятно, остались в прошлом.

Национальная манера пения продолжает использоваться вокалистами, поющими в народной опере. Вместе с тем, данная манера значительно модернизировалась, испытав влияние академической и эстрадной манер.

В оркестр продолжают вводиться инструменты традиционного китайского театра, звучание которых неизменно придаёт современным образцам жанра характерный национальный колорит.

В то же время, некоторые жанровые черты, существенные на этапе зарождения и становления, по мере роста профессионализма композиторов и исполнителей, потеряли актуальность. Так, гетерофония первых опер была успешно преодолена уже в конце классического периода. Сегодня партитура народной оперы включает множество хоров и ансамблей, повсеместно демонстрируя многообразие вокальной полифонии. С другой стороны, оркестр народных опер уже давно является активным участником музыкальной драматургии, демонстрируя богатейшие выразительные возможности на уровне лучших образцов оперной классики.

В ходе исследования стало очевидным, что развитие народной оперы было самостоятельным, не подверженным влиянию европейски ориентированной оперы. Сегодня, в условиях активного диалога с другими жанрами китайского музыкального театра, произведения исследуемого жанра сохранили актуальность. Об этом свидетельствует статистика постановок. В XXI веке в театрах Китая продолжают ставить не только современные, но и классические народные оперы.

Первая национальная опера Китая «Седая девушка» только за последние годы была несколько раз поставлена в Пекине (Дом Всекитайского народного собрания, 2009; Национальный Большой театр, 2011; Дом Всекитайского народного собрания, 2012), а также в Нинбо (Большой театр провинции Чжэцзян, 2014).

«Свадьбу Сяо Эрхэя» увидели зрители в Пекине (Национальный Большой театр, 2010 в Большом и Малом залах; театр «Небесный мост», 2012), Цзиньчэне (зал Исторического Культурного центра, 2011), Сямыни (Концертный зал «Хунтай», 2013) и в Цзынани (зал Шаньдунского университета искусств, 2014).

«Красная гвардия Хунху» была поставлена в столице (Национальный Большой театр, 2012, 2013, 2014), в Нинбо (Художественный театр, 2011), а также в Ухани (Театр «Лао Цзяшэн», 2014).

И наконец, одна из лучших опер «семнадцати золотых лет» «Сестра Цзян» по-прежнему ставится в различных уголках страны: в Шанхае (Большой театр «Мэйци», 2000), Пекине (Национальный театр, 2009; театр «Голубое небо», 2014), Урумчи (Оперный театр Синцзяна, 2011), Чэньчжоу (Хунаньский художественный театр, 2012), Шэньчжэне (Большой театр провинции Гуаньдун, 2013).

В панораме современного китайского музыкального театра народная опера занимает особое место. Её отличает бережное сохранение качеств китайского традиционного театра, и, одновременно, стремление к плодотворному диалогу с иными жанрами и направлениями китайской оперы.

Перспектива дальнейшего развития жанра состоит в расширении тематики произведений, и в обогащении выразительной стороны спектакля. Несомненно, перспективным представляется возможный выход народных опер на мировую сцену, долгое время ограниченный рядом причин. Многие яркие постановки традиционно осуществлялись оперной труппой Главного политического управления Армии, что само по себе препятствовало показу спектаклей за рубежом. Сегодня ситуация меняется, и это позволяет надеяться, что народную оперу сможет оценить и полюбить публика всего мира. Так или иначе, народная опера по-прежнему связывает две мощные музыкально-театральные традиции — европейскую оперу и китайский сицзюй, и её художественный потенциал ещё далеко не исчерпан.

Публикации автора по теме диссертации

Публикации в рецензируемых научных изданиях, включенных в Перечень ВАК

1. Сунь, Лу. Цифровая нотация в музыкальной практике новой китайской оперы / Лу Сунь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2014. – № 4 (34). – С. 6–12 (0,5 п. л.).

2. Сунь, Лу. Феномен оперы-янгэ в китайском музыкальном театре XX века / Лу Сунь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2015. – № 1 (35). – С. 30–35 (0,4 п. л.).

3. Сунь, Лу. Народная опера в типологической системе новой оперы Китая / Лу Сунь // Проблемы музыкальной науки. – 2015. – № 1 (18). – С. 12–15 (0,3 п. л.).

Публикации в других изданиях

4. Сунь, Лу. Народная опера и китайский музыкальный театр первой половины XX века / Лу Сунь // Закономерности и тенденции развития науки: сборник статей Международной научно-практической конференции. Уфа: Аэтерна, 2015. – С. 169–171 (0,3 п. л.).

5. Сунь, Лу. Жанровый полифонизм современной китайской оперы / Лу Сунь // Научные исследования: от теории к практике: сборник материалов IV Международной научно-практической конференции. Чебоксары, 2015. – С. 48–51 (0,3 п. л.).

6. Сунь, Лу. Китайская народная опера: к вопросу о национальной специфике жанра / Лу Сунь // Музыкальное образование и наука. – 2015. – № 1 (2). – С. 26–29 (0,3 п. л.).

Подписано в печать 21.04.2016. Формат 60*84/16.
Усл. печ. л. 1,63. Тираж 100 экз. Заказ № 82.

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки»
603005, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.
www.nnovcons.ru

Отпечатано в ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки»