

## КИТАЙСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ОПЕРА: 1920–1980 ГОДЫ

*Работа представлена кафедрой музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена.  
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор И. Н. Налетова*

*За многовековую историю в Китае сложилась богатая культура музыкального театра. Результатом ее развития стала традиционная китайская музыкальная драма. Этот жанр отличается выраженным национальным и региональным своеобразием, корни которого связаны с традициями Древнего Востока.*

*Опера европейского типа в стране зарождается только в XX в. Статья посвящена самому важному периоду ее истории, периоду становления и обретения художественного совершенства. Этим и обусловлены хронологические рамки исследования.*

*В статье определены основные этапы процесса, дана оценка вклада в развитие национальной оперы композиторов Китая, охарактеризованы содержание и стилистические особенности наиболее значительных произведений.*

**Ключевые слова:** *традиционная китайская музыкальная драма, опера, китайская национальная опера, композиторы, деятели музыкального театра, музыкальный язык, музыкальный стиль.*

Liu Jin

## CHINESE NATIONAL OPERA: 1920–1980

*For the centuries-old history the rich culture of music theatre was formed in China. Traditional Chinese music drama became its result. This genre is characterised by the national and regional distinctiveness, whose roots are connected with the Ancient East traditions.*

*Opera of the European type appeared in the country only in the 20<sup>th</sup> century. The paper is devoted to the most important period of its history, the period of forming and acquiring artistic perfection. This conditions the chronological framework of the investigation.*

*The author of the paper defines the main stages of the process, estimates the contribution of Chinese composers to the development of national opera and characterises the content and stylistic features of the most important works.*

**Key words:** *traditional Chinese music drama, opera, Chinese national opera, composers, representatives of music theatre, music language, music style.*

В настоящее время в Китае существуют два основных вида музыкального театра: **традиционная музыкальная драма**, корни которой уходят в глубь веков, а стилистическое своеобразие обусловлено древними традициями, сложившимися в культуре народов стран восточного региона, и **китайская национальная опера**.

Понятием *китайская национальная опера* сегодня обозначается вид музыкального

театра, сформировавшийся в стране путем освоения жанра европейской оперы.

Китайская национальная опера существует около ста лет. Сведения о ней рассредоточены в значительном количестве источников. Отдельные вопросы, имеющие отношение к феномену, освещают в своих работах Ван Юйхэ, Лю Чинсу, Тянь Чуань, Цзин Лань, Цзинь Сян, Цзюй Цихун, Цзюй Цихун, Чжэн Бин И и др. [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7]. Но как

целое история китайской национальной оперы в специальной литературе еще не представлена. Опыт освещения ее важнейшего 60-тилетия – от зарождения до самоопределения и обретения творческой зрелости – предлагается в настоящей статье.

Аспект исследования темы статьи преимущественно исторический. В поле внимания автора прежде всего творческие личности, факты, события, явления, связь которых раскрывает процесс становления китайской национальной оперы. По отношению к этой главной задаче вопросы стиля, музыкального мышления являются подчиненными, рассматриваются в связи с конкретными произведениями.

Китайская опера европейского типа зарождается в начале XX в. Под влиянием проникающей в Китай западной музыкальной культуры китайские музыканты начинают осваивать новый музыкально-сценический жанр – европейскую оперу.

Первым в этом новом направлении стал работать *Ли Цзиньхуэй (1891–1967)*. В 1920-е гг. Ли Цзинь-хуэй преподавал вокал в одном из педагогических учебных заведений провинции Хунань. Между 1913 и 1919 гг. он работал в Пекине и Чанша – был преподавателем, редактором газеты, госслужащим. Под влиянием своего старшего брата Ли Цзинь-си – одного из известнейших китайских лингвистов первого поколения – Ли Цзинь-хуэй активно включился в работу по распространению литературы на современном языке (до этого китайским литературным языком был древнекитайский). Занимая пост главного редактора еженедельной газеты «Пин мин чжоу кань» («Простолюдин») он внес значительный вклад в популяризацию народной культуры.

С 1921 г. Ли Цзинь-хуэй начал редактировать для издательства «Чжун хуа» учебники родного языка для начальной школы, а также занимал пост заведующего учебной частью, а потом ректора «Профессионального училища китайского языка». Эта работа была непосредственным импульсом, который заставил его впоследствии длительное время уделять значительное внимание развитию

детского эстетического воспитания и активно заниматься созданием и исполнением театральных музыкальных пьес для детей [2, с. 1].

В 1922 г. Ли Цзинь-хуэй основал самое влиятельное в то время издание для детей – еженедельную газету «Сяо пэн ю» («Дружок») и стал ее главным редактором. В том же году он создал театральную труппу под названием «Мин юэ инь юэ хуэй» («Оркестр “Луна”»), игравшую спектакли для детей, основал «Китайское профессиональное театральное училище» для подготовки артистов, а также написал множество музыкальных произведений для детского театра, оказав огромное влияние на развитие общего музыкального образования в Китае.

Большинство музыкальных произведений для детей Ли Цзинь-хуэй создавал в 20-е гг. XX в. Основными формами были песенно-танцевальные представления и детские спектакли. Особенность первых – сравнительно небольшая продолжительность, простота сюжета и музыки, разговорные диалоги и монологи; особенность вторых – большая продолжительность, наличие сюжета, персонажей, сочетание музыкальных номеров (песенных и танцевальных) с речитативами. Хотя эти произведения и не были операми в полном смысле слова, тем не менее в них уже присутствовали все элементы этого жанра, позволяющие музыкально-драматическими средствами раскрывать характеры лирических героев, их чувства и мысли: арии, дуэты, ансамбли, сцены с пением и танцами, танцевальные сцены, прозаические монологи и т. д. Можно сказать, что эти представления, несомненно обладающие некоторыми чертами, характерными для оперного искусства, стали прообразом китайской национальной оперы [1, с. 154].

Издав свою первую песенно-танцевальную пьесу для детей «Ма цюэ юй сяо хай» («Воробей и дети», 1920), Ли Цзинь-хуэй сразу приобрел широкую популярность. Из созданных в 1920-е гг. 24 партитур детских музыкальных спектаклей наиболее известны «Три малыша», «Друг пришел», «Кто поиграет со мной», «Усердие», «Девочка-бабочка» [10].

Текст и музыка всех этих произведений написаны одним человеком. И содержание, и литературная обработка, и особенности музыкального языка говорят о том, что автор прекрасно знал жизнь детей, особенности детской психики и, выбрав тему и придумав сюжет, мог передать содержание доступным детям и в то же время богатым образным языком искусства. По доступности, силе воздействия прекрасных мелодий эти произведения были лучшими образцами китайской музыки для детей того времени, поэтому не только пользовались горячей любовью аудитории маленьких слушателей-зрителей 1920-х гг., но и играли значительную роль в детском музыкальном образовании еще в течение нескольких десятилетий лет после основания КНР.

Всего Ли Цзинь-хуэй создал 312 детских песенно-танцевальных представлений и детских спектаклей. В одиннадцати пьесах, написанных в 20-е гг. XX в., он сам был автором постановки (включая декорации), автором текста и музыки. При создании этих произведений Ли Цзинь-хуэй, учитывая особенно сильную у детей способность к фантазии и воображению, широко использовал материалы легенд и мифов, а также прием одушевления животных. При этом содержание его произведений всегда носило просветительский характер.

Самые знаменитые его произведения: «Воробей и дети», «Виноградный святой», «Три бабочки», «Весенняя радость», «Маленький художник». В песенно-танцевальной пьесе «Маленький художник» особенно ярко проявилась способность автора музыкальными средствами характеризовать персонажей и ситуации. При этом в сочинениях Ли Цзинь-хуэй проявляется стремление к интонационно-тематическому единству характеристик действующих лиц.

Так в первой сцене «Маленького художника» четвертый мотив («Дрема») и девятый мотив («Хочу спать») становятся основой ариозо, раскрывающего характер маленького художника, его непосредственность и наивность в разных ситуациях. Разнохарактерные гротесковские характеристики трех учителей объединяет «Песня о зубрежке книг». Эти

сцены – пример, свидетельствующий о том, какой огромный и драгоценный опыт создания оперных произведений Ли Цзинь-хуэй накопил за годы работы над детским репертуаром [8, с. 517].

Некоторые музыканты – современники Ли Цзинь-хуэя – также испытывали глубокий интерес к сочинению и исполнению детских пьес. Широко известны такие произведения, как «Хлеб» и «Лунный дворец» Шэнь Бинляня, «Сети тщеславия» Чэнь Сяо-куна и «Гуси» Цю Ван-сяня. Они также стали ранними опытами, открывшими первую страницу в истории китайской национальной оперы.

В это время кроме детских песенно-танцевальных пьес было создано и произведение, ставшее первым опытом новой китайской оперы для взрослой аудитории – «Гуаньинь – Богиня милосердия» (1921). Ее автор – Аарон Авшаломов (1894–1965) – еврей из России, приехавший в 1914 г. в Китай и проживший в стране более тридцати лет.

В детстве Авшаломов жил в городе, расположенном недалеко от русско-китайской границы в китайском районе. О мальчике заботился китайский рыбак, который увлекался пекинской музыкальной драмой и китайскими народными песнями. Благодаря ему Авшаломов с юных лет воспитывался под влиянием китайской музыки. Уехав в 1910 г. учиться в медицинский институт Цюриха, он тем не менее не забыл китайскую музыку. Через полгода Аарон перевелся в Музыкальное училище Цюриха, а в 1914 г. вновь приехал в Китай.

А. Авшаломов жил в Тяньцзине, Циндао, Пекине, Шанхае и других городах, а также путешествовал по сельским районам провинций Хэбэй и Шаньдун, где собирал и записывал народную музыку. Начиная с 1920-х гг., Авшаломов пишет музыкальные произведения в китайском стиле. В их основу легли мотивы популярных китайских легенд и мелодии традиционного китайского театра. Первой в этом ряду и стала опера «Гуаньинь – богиня милосердия» (1921). Затем появились танцевальные пьесы «Цяньсин Богуан» (1933), «Гушацунбянь» (1935), опера «Мэн Цзян Нюй» (1945).

В своих экспериментах с китайской музыкой Авшаломов не просто использовал западные приемы музыкальной композиции. У него сложился свой взгляд на претворение национальных традиций в композиторском творчестве. Сохранилась запись в дневнике музыканта: «Я думаю, что современная китайская музыка – это непрерывное развитие того, что создавалось в театральном искусстве на протяжении многих сотен лет. Если эти традиции уже устарели и бесполезны, мы должны избавиться от них, не сомневаясь ни секунды. Но поступая так, мы должны до конца изучить эти традиции и тщательно использовать их, чтобы создать новые традиции и новые формы выражения, соответствующие современности. Только избавляясь от отжившего в старом, сохраняя то лучшее, что в нем есть, мы можем продолжать двигаться вперед. Одновременно мы должны осуществлять теоретическое изучение западных творческих приемов. Однако нужно быть особенно внимательным к тому, как их применять к местному музыкальному материалу. Эти два направления работы будут способствовать формированию высоких идеалов будущих китайских композиторов и помогут им создавать музыку, которая будет отражать современное общество и культурную жизнь» [9].

Такое глубокое понимание иностранным музыкантом соотношения традиций и новаторства, национального и инационального не может не вызывать восхищения. Авшаломов с глубоким интересом и уважением относился к общему строю, мелодике и ритму китайской музыки, а также к сюжетам китайской фольклорной мифологии. Он искал пути претворения элементов китайской традиционной культуры и в симфонической музыке, экспериментировал в этом направлении, стараясь найти оптимальные способы использования оркестра.

В 1932 г. Авшаломов стал дирижером оркестра компании Байдай. Он познакомился со многими китайскими композиторами: Не Эр, Жэн Гуан, Хэ Люй-дэн, Шэнь Чжи-бай и др., сделал аранжировку «Марша добровольцев», впоследствии ставшего гимном КНР.

В 1944 г. вместе с Цзян Вэнь-дао, Юань Ли-каном и Хэ И-цином Авшаломов основал «Китайскую театральную (песенно-танцевальную) труппу», которая завоевала широкое признание, поставив в 1945 г. оперу «Мэн Цзян Нюй» («Великая китайская стена») [3, с. 185].

С 1930-х гг. разные по форме и содержанию произведения для музыкального театра стали появляться и в творчестве других композиторов. Это были сюжетные песенно-танцевальные пьесы, оперетты, собственно оперы. Популярностью пользовались сюжеты из жизни национальных героев, исторические, бытовые, близкие простому народу. Всего за это десятилетие было создано около ста произведений. В стилевом отношении они очень различны и еще недостаточно органичны. Это могли быть оперы, написанные на основе пьес традиционного китайского театра, театрализованные народные мелодии, к которым сочинили слова и присоединили действие, оперы западного типа на китайские сюжеты. Музыканты постоянно изучали форму западной оперы и пытались сочетать ее с традициями китайского театра. Были и неудачные эксперименты, но любой опыт становился вехой на пути становления новой китайской национальной оперы.

Переломным временем в истории становления китайской национальной оперы стали грозные 1940-е гг. Именно в ходе гражданской войны родилось произведение, сыгравшее огромную роль в становлении оперы как ведущего жанра современного музыкального театра Китая, определившего его содержание, образный строй на ближайшие два десятилетия.

В 1943 г. поэт Шао Цзы-нань на основе популярной народной легенды о «седовласой фее» написал либретто, темой которого стали борьба с суевериями и призыв к подъему народных масс. В 1944 г. в рабочей группе при Институте искусств имени Лу Синя в Яньани (главной базе коммунистов в районах, контролируемых народно-освободительной армией Китая) прошло обсуждение этого либретто, после чего драматурги Хэ Цзин-чжи и Дин И его отредактировали. Получившееся в

результате либретто глубоко затрагивало главные проблемы современной китайской деревни – противоречия между землевладельцами и крестьянами, борьбу их интересов.

В опере рассказывается о трагической судьбе девушки-крестьянки. С одной стороны, в ней показаны старый мрачный феодальный Китай и горькая крестьянская жизнь. С другой – в опере выражалась надежда на торжество света в новом Китае, где крестьяне получают свободу, а страна развивается по демократическому пути под руководством КПК. В этой истории чувствуется активная жизненная позиция, а классовая борьба представлена в романтическом ореоле. На это либретто в 1945 г. в городе Яньань совместными усилиями группы композиторов была написана опера «Седая девушка», которая стала образцовым произведением данного жанра на несколько десятилетий. С ее появлением связывается рождение национальной китайской оперы [2, с. 11].

Музыка оперы пользовалась большой популярностью благодаря мелодическому богатству. Наряду с этим композиторы (Ма Кэ, Чжан Лу, Цуй Вэй и др.) использовали приемы оркестровых характеристик, овладели ансамблевыми и хоровыми формами. В соответствии с требованиями времени в симфоническом оркестре наряду с европейскими использовались и традиционные китайские музыкальные инструменты. Всего в 1945 г. «Седая девушка» была исполнена 30 раз.

Однако и в форме, и в исполнении оперы было обнаружено немало недостатков, которые требовали устранения. В октябре 1945 г. авторы оперы оставили Яньань и отправились в Чжанцзяоу, где, обобщив все замечания и рекомендации, начали редактировать оперу.

В январе 1946 г. прошел первый спектакль ее обновленной версии. Впоследствии во время спектаклей на Северо-Западе Китая и в Пекине оперу еще не раз редактировали, уделяя особое внимание соответствию содержания настроениям времени, связи повествования с реальной жизнью. Получившуюся форму назвали «музыкальная драма». Поскольку форма была близка эстетическим

предпочтениям китайских зрителей, а тема – близка и понятна простым людям, опера «Седая девушка» имела огромный успех [8, с. 451].

При работе над оперой композиторы сознательно заимствовали и использовали многочисленные народные песни: используются музыкальные элементы традиционной музыки провинций Шэньси, Ганьсу, Хэбэй и Шаньси. Темой главной героини Си Эр стала обработанная и развитая народная мелодия провинции Хэбэй «Капуста». По ходу развития действия в опере сочетаются разные драматургические приемы и средства выразительности. Однако весь этот материал играет подчиненную роль по отношению к главной теме – мелодии «Капуста». Подобное решение позволило не только расширить и обогатить выразительные возможности музыки, но и достигнуть гармоничности стиля всего произведения.

Тема другого главного персонажа оперы – отца Си Эр по имени Ян Бай-лао представляет собой переработанную народную песню провинции Шаньси. На ее основе раскрываются сложные и противоречивые чувства слабого старика в ночь накануне нового года: с одной стороны, он надеется провести его вместе с дочерью, а с другой – боится, что помещик придет требовать от него долг. Жизнь бедного крестьянина-арендатора полна тягот: он трудится весь год не покладая рук, а долги растут настолько, что он вынужден скрываться от их уплаты. В конце концов Ян Бай-лао не удается избежать расплаты – в качестве выплаты долга он продает свою дочь. Не вынеся страданий, старый крестьянин, преисполненный ненависти к феодалу, выпивает яд. Умирая, он в отчаянии восклицает: «О, небо! Ты обрекаешь людей на смерть!» В этом фрагменте средствами музыкальной драматургии многогранно и глубоко раскрыты страдания и отчаяние Ян Бай-лао.

Неординарные характеристики получили в опере и отрицательные персонажи. Они изображены не только гротескно, но и психологически достоверно: например, в партии помещика Хуан Шижэнь получили отражение не только легкомыслие и распутство, но

и лживость, хитрость, разнузданность его натуры. В целом можно сказать, что музыкально-драматические характеристики персонажей оперы отмечены значительными достижениями [2, с. 13].

Успех оперы «Седая девушка» вызвал живой интерес к новой китайской национальной опере многих деятелей культуры, находившихся в то время в Яньани и других освобожденных районах.

Вслед за ней появляется другое этапное для оперного искусства Китая произведение – «Лю Ху-лань». Основой ее стала пьеса Лю Лэйчжи. В ней представлена история девушки, которая трагически погибла в 1946 г., не побоявшись смерти и не сдавшись врагу. В 1948 г. композиторы Вэй Фэн и Ло Цзунсянь, взяв пьесу за основу, создали одноименную оперу в трех актах, 12 картинах. В опере нашли претворение народные мелодии провинции Шаньси. У каждого главного персонажа есть своя характерная музыкальная тема.

Наряду с этим значительную роль в массовых сценах играют хоровые и симфонические фрагменты. Произведение исполнялось по всей стране и завоевало любовь зрителей. Особенно популярной стала прекрасная песня «Зимой много снега» [3, с. 42].

Опера «Река Чиэхэ» («Река красных листьев») была написана в 1948 г. Жуань Чжан-цзином (либретто) и Лян Хань-гуаном (музыка). Ее сюжет рассказывает о горестях и радостях, выпавших на долю семьи крестьянина Ван Да-фу в тяжелые революционные годы. Композитор Лян Хань-гуан написал музыку оперы, взяв за основу и обработав творчество слепых музыкантов-сказителей и музыкантов-любителей [8, с. 452].

В 50–60-е гг. XX в. оперное творчество китайских композиторов переживает подлинный подъем. Восторженное отражение реальности и воспевание современности стали основным содержанием художественного творчества. Стремление к современным сюжетам и претворению народно-песенной культуры были основными чертами искусства того времени. В русле этих тенденций в 1950–1960-е гг. были созданы оперы: «Женить-

ба Сяо Эрхэя» (композиторы Ма Кэ, Цяо Гу, Хэ Фэй, Чжан Пэйхэн, либретто Чжао Шули), «Песни о степи» (композитор Ло Цзунсянь, либретто Жэнь Пин), «Красная заря» (композитор Чжан Жуй, либретто Ши Хань), «Весенний гром» (композитор Чэнь Цзы, либретто Хай Сяо), «Обида Доу Э» (композиторы Чэнь Цзы, Ду Юй, либретто Гуань Ханцин), «Цзян Цзэ» (композиторы Янь Мин, Цзян Чуньян, либретто Янь Су) и другие популярнейшие произведения [5, с. 63].

В годы «культурной революции» в течение 10 лет китайская национальная опера находилась в упадке. Только после 1979 г. она стала возрождаться. Авторы новых опер не ограничивали себя уже сложившимся и, создавая разнообразные по характеру и содержанию произведения, активно экспериментировали.

Характерный образец произведений того времени – опера «Море страстей в Запретном городе» (композитор Лю Чжэньцю, автор либретто Фэн Бомин). Чтобы подчеркнуть выразительность мелодии, композитор применял только традиционные приемы аккомпанемента, но в состав оркестра в большом количестве были введены бытовые предметы: ведра для воды, бамбуковые трубки, детские игрушечные барабанчики и т. д. Это помогло создать удивительный звуковой эффект, передававший свежее чувство простоты и естественности. Раньше нечто подобное расценивалось в китайском искусстве как дерзкое нарушение правил [6, с. 87].

Наряду с намеренным упрощением стиля обозначилось стремление и к усложнению музыкального языка, претворению в нем новейших средств выразительности XX в. Во многих случаях любопытным образом совмещались современные и традиционные технические приемы. Так, в опере «Степь» композитор Цзинь Сян в оркестре часто применяет политональные сочетания, нестандартные диссонансы, тогда как в сольных партиях музыка остается в рамках традиционного мелодического стиля.

Подлинный поъем интереса к музыкальному театру в Китае приходится на середину 80-х гг. XX в. Новое поколение композито-

ров, с одной стороны, активно изучает новейшую европейскую оперу, с другой – анализирует прошлое китайской национальной оперы, исследует ее художественные законы. В 80-е гг. XX в. различные стили и формы музыкального искусства соседствовали на театральной сцене. Серьезные крупные оперы, камерные оперы, комедийные оперы, оперетты, мюзиклы и другие жанры боролись за внимание зрителей. Из наиболее значительных опер европейской традиции следует назвать «Дух – защитник цветов» (композитор Хуан Аньлунь), из камерных – «Скорбь» (композитор Ши Гуаннань). Среди комедийных наиболее известна опера «Сотая невеста» (композитор Ван Шигуан), мюзиклов – «Молодежь нашего времени» (композитор Лю Чжэньцю) и «Беззаботные дни» (композитор Шан И) [5, с. 200].

Примерно с середины 1980-х гг. в новой китайской опере произошло разделение: та часть репертуара, которая тяготела к классической европейской традиции, становилась все более элитарной; а та, что равнялась на европейскую оперетту, упрощалась. Жанры, которые поначалу существовали между этими двумя полюсами (комическая опера, мелодраматическая опера, песенно-танцевальные представления), стали постепенно терять свою самостоятельность.

Наивысшим достижением в оперном жанре этого времени стала опера «Степь» композитора Цзинь Сян. Ее либретто было написано по одноименной пьесе известного китайского писателя Цао Юя.

В этой опере четыре главных персонажа, и, соответственно, четыре разные вокальные партии. Все герои обладают яркими характерами, все их поступки продиктованы развитием сюжета и имеют четкое психологическое основание, и, что самое важное, – драматический конфликт с максимальной полнотой раскрывается музыкой.

В стилевом отношении автор ориентируется на нормы классической европейской оперы. Но в рамках тональной музыки применяет самые разнообразные приемы выразительности XX в., например алеаторики. Наряду с этим он использует элементы на-

родной музыки, переработанные таким образом, что звучание приобретает современный характер. Арии, речитативы, ансамбли, выразительные хоровые и оркестровые фрагменты ярко характеризуют героев и ситуации. В целом опера Цзинь Сяна «Степь» стала вершинным произведением в оперном творчестве китайских композиторов 1980-х гг.

Опера рассказывает о том, как крестьяне на севере Китая борются за освобождение от гнета феодалов. Отца и младшую сестру главного героя Чоу Ху убивает злодей-помещик по имени Цзяо Янь-ван, а сам герой по навету попадает в тюрьму на 8 лет. Когда Чоу Ху выходит на свободу, оказывается, что Цзяо Янь-ван уже умер, оставив жену и сына. Герой встречает Цзинь-цзы – девушку, в которую он был влюблен с детства, однако она уже уготована сыну помещика. Молодые люди решают тайно бежать из этой ставшей похожей на могилу деревни. Но Чоу Ху, охваченный чувством мести, убивает сына помещика-обидчика, и будучи схвачен, готов пойти на смерть, но не надеть снова наручники. Все надежды на лучшую жизнь он возлагает на своего еще не родившегося сына, которого носит Цзинь-цзы. Когда Чоу Ху погибает, несчастная Цзинь-цзы остается одна [3, с. 407].

Впервые постановка этой оперы была осуществлена китайской группой в Пекине, в июле 1987 г. Опера «Степь» стала и первой китайской оперой, с которой познакомилась зарубежная публика. В январе 1992 г. она была поставлена в Вашингтонском центре «Кеннеди» (США). Главную партию исполнял китаец с гражданством США, а дирижер, режиссер, оркестр и хор состояли из американских граждан.

Постановка имела большой успех. После спектакля восторженная публика долго не расходилась. Глава «Театрального центра О’Нил» Джордж Уайт сказал: «Эта опера по красоте может соперничать с любой классической оперой мирового репертуара». Профессор композиции Музыкального института штата Северная Каролина Роберт Ватт: «С профессиональной точки зрения эта опера безукоризненна. Я восхищен тем, как пре-

восходно композитор сумел соединить красоту традиционных восточных мелодий с современными западными приемами». Итальянский певец: «Раньше я думал, что китайская опера – это только пекинская опера. Я не думал, что в Китае есть опера, которая так тесно связана с нашей музыкой и которая способна так сильно трогать мои чувства» [11]. Подобное авторитетное признание оперы «Степь» за рубежом свидетельствует о том, что китайское оперное искусство вошло в пору творческой зрелости.

Представленный в настоящей статье обзор пройденного китайской национальной оперой за 60 лет пути позволяет сделать следующие выводы.

Ее история начинается в 20-е гг. XX в. и может быть разделена на три периода.

**Первый** охватывает 1920–1930-е гг. Его содержание может быть определено как формирование предпосылок для рождения национальной оперы в Китае. Период включает зарождение и широкое распространение современных форм музыкального театра – доступных для массового восприятия самой широкой публики представлений с пением и танцами. Изначально сочетание музыки и сценического действия еще не было жанрово определенным, не регулировалось строго оперным законом музыкально-драматургического единства, в каждом случае определялось авторским замыслом.

Особенностью зарождения оперного искусства Китая является его связь с детским музыкальным театром. Именно на сцене детского музыкального театра прошла апробация и адаптация характерных черт европейского музыкально-сценического искусства. Наряду с этим родились и прочно закрепились традиции в области детского эстетического воспитания, которые живы и сегодня: детский музыкальный театр («детская опера») широко распространен в современном Китае.

В 1920-е гг. появляются и первые опыты создания оперных произведений для взрослой аудитории. Родоначальником этого жанра в Китае стал выходец из России А. Авшаломов, музыкант и деятель музыкальной культуры, более 30 лет проживший в Китае,

хорошо знавший культуру страны. Написанная им опера «Гуаньинь – Богиня милосердия» с исторической точки зрения имела то значение, что сконцентрировала внимание не просто на музыкальном театре, но на жанре оперы. Она вызвала многочисленные подражания китайских композиторов, породила стремление к экспериментам в области претворения традиций национального театра, народной музыки в жанре оперы. Наиболее широко этот процесс развернулся в 1930-е гг.

**Второй период** охватывается 1940–1960-е гг. Его содержанием является рождение китайской национальной оперы. Именно суровые, грозные 1940-е гг., овеянные романтикой борьбы – вначале национально-освободительной, затем социальной, – выдвинули значительные темы и идеи творчества, являющиеся необходимым условием появления национальной оперы. Этапным в истории китайской национальной оперы стало произведение коллектива авторов Ма Кэ, Чжан Лу, Цуй Вэй и др. – «Седая девушка» (1945). Оно на два десятилетия (1950–1960-е гг.) определило протестные – социальную и национально-освободительную – темы как ведущие, круг образов (простые люди, прежде всего крестьяне, солдаты), музыкальную стилистику (народно-песенный тематизм, доминирование простых вокальных форм). Оперный жанр в 1950–1960-е гг. активно развивается. Он привлекает широкий круг композиторов, завоевывает массовую аудиторию.

«Культурная революция» на десятилетие прервала этот процесс. Дальнейшее развитие оперной культуры Китая протекает уже в новых условиях жизни общества – условиях демократизации и открытости миру, вне зависимости от идеологических и социально-политических различий разных стран. Деятелям художественной культуры это предоставило широкие возможности приобщения к достижениям современного искусства. Их освоение, претворение в собственном творчестве, в связи с этим выход на новый уровень мастерства и богатства выразительных средств составляют содержание **третьего периода** истории китайской национальной оперы. Он охватывает конец 1970–1980-е гг.

В стране и за рубежом активно работает целая плеяда высокообразованных музыкантов. Ведется разносторонний творческий поиск в области расширения стилевых границ жанра, сочетания национального и инационального, восточного и европейского в музыкальном языке. Период знаменуется выходом китайской национальной оперы на мировую арену. Фактом мирового признания китайской национальной оперы стала три-

умфальная премьера оперы композитора Цзинь Сян «Степь» (1987) на сцене Вашингтонского центра «Кеннеди» (США) в январе 1992 г.

Признание музыкальной общественностью разных стран высоких художественных достоинств, мастерства произведения Цзинь Сян свидетельствует о том, что к 90-м гг. XX в. китайская опера сложилась как явление национальной и мировой культуры.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ван Юйхэ. История китайской музыки в новое время. Пекин, 1994. 468с.
2. Лю Чинсу. Искусство музыкального театра – опера. Ланчжоу, 2000. 471с.
3. Тянь Чуань, Цзин Лань. Чжун го гэ цзюй и шу вэнь цзи: сборник статей о китайской опере. Пекин, 1990. 720 с.
4. Цзинь Сян. Сборник музыкальных работ Цзинь Сяна. Пекин, 2001. 209 с.
5. Цзюй Цихун. История китайской музыки. Хунань 1949–2000, 2002. 238 с.
6. Цзюй Цихун. Китайская музыка 20 века. Шаньдун, 1992. 258 с.
7. Чжэн Бин И. Историческая концепция китайской музыки. Чжон Чин, 2002. 396 с.
8. Шанхайское Музыкальное Издательство. Справочник музыки. Шанхай, 2004. 700 с.
9. ЯГэ. Музыка Авшаломова возвращается в Китай // Гуан мин жи бао. 12.05.1985.
10. URL: <http://baike.baidu.com/view/1173169.htm>
11. URL: <http://www.i6188.com/6ebaik/17245.html>

### REFERENCES

1. Van Yuykhe. Istoriya kitayskoy muzyki v novoye vremya. Pekin, 1994. 468 s.
2. Lyu Chinsu. Iskustvo muzykal'nogo teatra – opera. Lanchzhou, 2000. 471 s.
3. Tyan' Chuan', Tszin Lan'. Chzhun go ge tszyuy i shu ven' tsi: sbornik statey o kitayskoy opere. Pekin, 1990. 720 s.
4. Tszin' Syan. Sbornik muzykal'nykh rabot Tszin' Syana. Pekin, 2001. 209 s.
5. Tszuy Tsikhun. Istoriya kitayskoy muzyki. Khunan' 1949–2000, 2002. 238 s.
6. Tszuy Tsikhun. Kitayskaya muzyka 20 veka. Shan'dun, 1992. 258 s.
7. Chzhen Bin I. Istoricheskaya kontseptsiya kitayskoy muzyki. Chzhon Chin, 2002. 396 s.
8. Shankhayskoye Muzykal'noye Izdatel'stvo. Spravochnik muzyki. Shankhay, 2004. 700 s.
9. Ya Ge. Muzyka Avshalomova vozvrashchayetsya v Kitay // Guan min zhi bao. 12.05.1985.
10. URL: <http://baike.baidu.com/view/1173169.htm>
11. URL: <http://www.i6188.com/6ebaik/17245.html>