

На правах рукописи

Жэнь Шуай

***Китайская «образцовая революционная опера»:
жанрово-стилевые особенности***

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург – 2019

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования ФГБОУ «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Научный руководитель: **Огаркова Наталия Алексеевна,**
доктор искусствоведения

Официальные оппоненты: **Юнусова Виолетта Николаевна,**
доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры истории зарубежной музыки
Московской государственной консерватории
им. П.И. Чайковского,
Ходорковская Елена Семеновна,
кандидат искусствоведения, старший научный
сотрудник, доцент кафедры междисциплинарных
исследований и практик в области искусств
Санкт-Петербургского государственного
университета

Ведущая организация: Государственное образовательное бюджетное
учреждение культуры высшего образования
«Волгоградский государственный институт
искусств и культуры»

Защита состоится 30 октября 2019 года в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 210.014.01 на базе Российского института истории искусств по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института истории искусств и на официальном сайте <http://artcenter.ru/>

Автореферат разослан « _____ » _____ 2019 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Булатова Д. А.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В процессе глобальных политических и социокультурных трансформаций, произошедших в Китае в эпоху Культурной революции, «образцовые революционные оперы» заняли одну из ключевых позиций. Создавая «образцовые революционные оперы» их авторы не отказывались от использования традиционного искусства, но заимствованные содержательные формы «старого театра» насыщались революционной идеологией. «Образцовая революционная опера» как жанрово-стилевой феномен, с одной стороны, тесно связана со спецификой традиционного китайского театра, с характерными чертами драмы *цзинцзюй* (京剧; Пекинская опера), с другой, – ориентирована на образец европейского музыкального искусства. На основе усвоения западных традиций в рамках «образцовой революционной оперы» были сделаны ценные открытия в сфере музыкального языка, жанрово-стилевой специфики, что явилось стимулом для дальнейшего развития китайского профессионального музыкального театра.

К основным образцам революционного оперного жанра относятся: «Взятие хитростью горы Вэйхушань», «Красный фонарь», «Морской порт», «Шацзябан», «Налет на полк Белого тигра», «Битва на равнине» (созданы в 1964 г.). Они вошли в список, санкционированных властью «образцовых революционных спектаклей», куда также попали балеты «Красный женский батальон» (1965 г.) и «Седая девушка» (1964 г.). 31 мая 1967 года список «восьми образцовых спектаклей» был обнародован в газете «Жэньминь жибао» в обзоре «Выдающиеся образцовые спектакли революционного искусства». Таким образом, выражение «образцовый революционный спектакль» стало официальным термином государственной пропаганды.

Актуальность исследования. В контексте эпохи Культурной революции «революционные образцовые спектакли» осуществляли мощную подготовку общественного мнения, и рассмотреть причины их возникновения как объект политизации искусства, безусловно, – актуальная проблема. Не менее

актуальна проблема содержательной и жанрово-стилевой специфики «образцовой революционной оперы», поскольку в этом аспекте данные спектакли возникли как результат модернизации Пекинской оперы. Процесс создания «образцовых революционных опер» основывался, с одной стороны, на сохранении национальных традиций, с другой, – на значительном обновлении содержательного и стилового аспектов жанра. Переделка драмы цзинцзюй в «образцовую революционную оперу» осуществлялась в рамках поиска нового литературного языка в сфере либретто, форм взаимодействия слова и музыки, драматургии, композиции, мелодического, гармонического и оркестрового языка, актерских амплуа, пластики и техники акробатики, танца на пересечении национальных и европейских традиций. Это – сложные проблемы, которые в рамках данной эпохи пытались решать авторы «образцовых революционных опер», и они, безусловно, добились определенных успехов в аспекте создания специфической жанрово-стилевой модели оперного театра.

«Образцовая революционная опера» заслуживает внимания не только как исторический феномен, появившийся в эпоху Культурной революции в контексте мощного идеологического давления власти, суровых политических репрессий, но и как явление современной музыкальной культуры Китая. Так, реконструкции «образцовых революционных опер» представлены сегодня на театральных сценах страны. В 2018 году в театрах Китая поставлены оперы «Красный фонарь», «Шацзябан», «Азалиевая гора», «Взятие хитростью горы Вэйхушань», они же демонстрируются в 2019 году. Таким образом, представляется несомненной необходимость исследования социокультурного генезиса, истории и жанрово-стилевых особенностей «образцовой революционной оперы».

Степень разработанности темы. Музыкально-театральные традиции, в рамках которых сформировалась «образцовая революционная опера», сохранились до сегодняшнего дня, что явилось определенным стимулом для создания трудов, посвященных изучению данных традиций. Среди авторов

трудов – историки, филологи, теоретики музыкального театра, специалисты по изучению китайской и европейской музыкальной культуры.

Поскольку «образцовая революционная опера» явилась жанром, впитавшим существенные элементы традиционного китайского театра, в частности драмы цзинцзюй, то в диссертации привлекались работы, посвященные данному феномену. Среди них – театроведческие исследования С. А. Серовой, И. В. Гайды, С. В. Образцова, А. Скотта, К. Маккерраса, где представлены исторические этапы развития жанра, классификация сюжетов и актерских амплуа, обзор наиболее репертуарных спектаклей, эстетика вокально-инструментального искусства; музыковедческие – Г. М. Шнеерсона, М. С. Друскина, Е. В. Васильченко, В. Ф. Кухарского, У Ген-Ира.

Функциональным аспектам танца посвящены труды Ли Чжао, отдельные аспекты инструментария цзинцзюй фигурируют в текстах Ло Ши, Цзо Чжэньгуаня. Пекинской опере отведена глава в диссертации Ван Дон Мэй; как синтетический жанр цзинцзюй представлена в работе Жуань Юнчэня.

Основательное исследование феномена Пекинской оперы принадлежит Т. Б. Будаевой. В работах автора, среди которых отметим бесспорную ценность диссертационного труда «Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера)», рассматриваются ключевые проблемы жанра: терминология, ладоинтонационные аспекты, специфика тематизма вокальной партии, инструментарий. Традиционной китайской ладовой системе посвящена диссертация Пэн Чэна «Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века». Проблемы изучения внеевропейских культур, Пекинской оперы, проблематика китайской музыки в целом представлены в работах В. Н. Юнусовой.

Среди работ китайских исследователей, освещающих проблемы цзинцзюй (ее интонационную природу, ритмоинтонационную систему и др.) отметим труды Лю Гоцзе, Цзян Цзиня, Сюй Чэнбэя. Также в диссертации в связи с кратким экскурсом в общую проблематику театра сицзюй, кроме указанных работ, рассматривались труды Ван Говэя, Гу Сюэсе, Лу Цяня, Хэ

Юйчжэна, Ван Юаньхуа и Вэн Сызця. Эстетические параметры традиционного театра как театра «воображаемого подобия» представлены в статье Чжан Хоуцзя, подробный анализ которой фигурирует в одном из разделов данной работы.

Феномен «образцовой революционной оперы» в русскоязычной литературе не исследовался. В связи с анализом процесса модернизации традиционного театра, проблем истории драматического театра в Китае 1920-х годов, повлиявшего на создание «образцовых революционных опер», акцентировалось внимание на работах Чжан Гэна, Ли Вэя, Чжоу Цэцзуна и полемических журнальных статьях Ху Ши. Изучение «образцовых революционных опер» стимулировало обращение к материалам, где «образцовая революционная опера» предстает как феномен политизации в сфере музыкально-театрального искусства эпохи Культурной революции. Среди них выделим исследования Цзян Цжунци, Чу Ланя, Дай Цзя, Ши Юнгана, Лю Цюнсюн, Сяо Ифэй, Б. Митлер, М. Клауса.

Еще одна необходимая для данной работы группа источников касается изучения литературных текстов, языковых норм «образцовой революционной оперы», проблем либретто, ритмо- и рифмообразования. В связи с этим в диссертации вводятся в научный оборот работы филологов и лингвистов, в частности, исследования Чжу Кэна, Хэ Лихуэя.

В поисках информации исторического толка, касающейся процесса создания «образцовых революционных опер», весьма полезными оказались работы Ли Суна, Ши Юнгана, Чжан Фаня. В некоторых работах присутствует краткий сравнительный анализ музыкального языка Пекинской оперы и «образцовой революционной оперы», в частности, в текстах Ван Женьюаня, Ван Цзиня, Лю Юньяня.

Несмотря на ценность приведённых трудов, для изучения «образцовой революционной оперы» как целостного феномена в настоящее время их явно недостаточно. Остается широкое поле для дальнейшего изучения историко-культурной и жанрово-стилевой проблематики «образцовой революционной

оперы». По-прежнему актуальны следующие аспекты анализа «образцовой революционной оперы»: история создания в социокультурном контексте, литературный язык либретто, драматургия, типология персонажей и их музыкальные характеристики, музыкальный язык (вокальный и инструментальный), формы взаимодействия с традиционным китайским театром (в частности с жанром Пекинской оперы), с европейским симфоническим и оперным искусством.

Научная новизна исследования состоит в том, что данная работа является первым опытом обращения к «образцовой революционной опере», где осуществляется попытка совместить всё многообразие различных аспектов данного феномена в социокультурном и жанрово-стилевом аспектах:

- введен в научный обиход российского музыкознания ранее неизученный пласт китайского музыкально-театрального искусства XX века – китайская «образцовая революционная опера»;
- впервые предпринята попытка рассмотреть «образцовую революционную оперу» как объект политизации искусства в эпоху Культурной революции;
- прослеживается история формирования «образцовой революционной оперы» как «переделки» Пекинской оперы;
- впервые последовательно выявляется специфика «образцового революционного спектакля» как историко-культурного феномена (сюжеты, драматургия, особенности литературных текстов);
- анализируется жанрово-стилевая специфика опер: гармонический, полифонический, оркестровый язык;
- впервые в российском и китайском музыкознании представлен анализ «образцовой революционной оперы» «Красный фонарь» в содержательном и жанрово-стилевом аспектах;
- впервые в научный оборот введена информация, касающаяся истории создания, жанрово-стилевых особенностей «образцовых революционных

опер»: «Взятие хитростью горы Вэйхушань», «Шацзябан», «Морской порт», «Налет на полк Белого тигра», «Битва на равнине»; также привлекается материал, касающийся опер «Азалиевая гора», «Гимн Драконовой реке».

Целью исследования является попытка выявить специфику «образцовой революционной оперы» в политическом и социокультурном контексте эпохи, в аспектах изучения проблем литературного языка, содержательной структуры, драматургических, стилевых и композиционных особенностей.

Задачи исследования:

- дать краткую характеристику жанровых особенностей традиционной китайской музыкальной драмы в ее различных музыкально-театральных формах;
- проследить процесс модернизации традиционного китайского театра в 1919–1920-е годы;
- рассмотреть процесс формирования «образцового революционного театра» в контексте идеологии Коммунистической партии Китая в 1940–1960-е годы на основе анализа правительственных документов и материалов ангажированной критики;
- представить процесс формирования понятия «образцовый революционный спектакль»;
- реконструировать историю создания «образцовых революционных спектаклей», их содержательную и сюжетную специфику;
- выявить некоторые особенности текстов либретто «образцовой революционной оперы» в аспектах рифмообразования, особенностей артикуляционно-интонационной речи и элементов разговорного языка;
- обосновать феномен «положительного героя» как символа идеологии власти и основного драматургического приема «образцовой революционной оперы»;

- определить драматургические и композиционные особенности «образцовой революционной оперы»;
- исследовать характерные черты оркестрового стиля «образцовой революционной оперы»;
- рассмотреть китайскую «образцовую революционную оперу» «Красный фонарь» в историко-культурном контексте эпохи и ее жанрово-стилевую специфику.

Методология исследования основывается на исторической и теоретической базе российского и китайского музыкознания; соотносятся и используются различные подходы, методики анализа литературного и музыкального материала. Концепция изучения «образцовой революционной оперы», представленная в трудах по теории и истории музыки, музыкальной культуры Китая, оказала влияние на отдельные положения данной диссертационной работы. В работе использованы методы социокультурного, историко-культурного, музыкально-теоретического анализа.

Материалы исследования. К необходимым источникам относятся документы, публиковавшиеся в 1940–1960-е годы: различного рода резолюции и директивы, направленные в адрес литературы и искусства, указания по реформированию традиционного театра, документы ЦК КПК.

Существенную помощь в анализе процесса создания «образцовой революционной оперы» оказали статьи в периодической печати с начала 1900-х до 1970-х годов. В научный оборот впервые введены материалы газетной и журнальной периодики эпохи Культурной революции: «Вэньхуэй бао», «Гуанмин жибао», «Жэньминь жибао», «Синь циннянь», «Сицзюй бао», «Цзефан жибао», «Цзефан цзюньбао», «Хунци».

Источниковедческой и аналитической базой работы явились литературные тексты либретто и партитуры «образцовых революционных опер», аудио- и видеозаписи. В научный обиход введены партитуры «образцовых революционных опер» – «Азалиевая гора», «Битва на равнине», «Взятие хитростью горы Вэйхушань», «Гимн Драконовой реке», «Красный

фонарь», «Морской порт», «Налет на полк Белого тигра», «Шацзябан», балетов – «Красный женский батальон», «Седая девушка».

Объект исследования – китайская «образцовая революционная опера» XX века.

Предмет исследования – «образцовая революционная опера» как историко-культурный и жанрово-стилевой феномен.

На защиту выносятся следующие положения:

1. «Образцовая революционная опера» в процессе создания и дальнейшего развития отразила историю страны. Существенные содержательные и жанрово-стилевые особенности «образцовой революционной оперы» обусловлены идеологическим и социокультурным контекстом.
2. На основе анализа соответствующих источников предлагается рассмотрение «образцовой революционной оперы» как центрального вопроса культурной политики власти и формы идеологической борьбы.
3. На основе анализа либретто «образцовых революционных опер» выявляется наличие системы условного языка, сложной артикуляционно-интонационной речи, характерной для драмы цзинцзюй, а также – привнесение разговорного языка, нерифмованной речи, народных пословиц, афористических высказываний, исторически закрепившихся в повседневной жизни китайского народа. Подобный метод конструирования текстов либретто сообщает произведениям эффект новизны.
4. «Образцовая революционная опера» – специфический жанр, с одной стороны, тесно связанный с особенностями традиционного китайского театра, в первую очередь с драмой цзинцзюй, с другой, – ориентированный на образец европейского оперного и симфонического искусства.
5. «Образцовые революционные оперы» унаследовали от Пекинской оперы особенности драматургии (принцип контраста в сопоставлении сцен), композиции (деление на сцены различной протяженности), но

с привнесением элементов европейского музыкального театра XX века (принципа сквозного развития, лейтмотивной системы).

6. Специфика инструментального ряда «образцовых революционных опер» заключается в сохранении типового инструментария Пекинской оперы, но включенного в новый стилевой контекст европеизированного толка. В результате введения в «образцовые революционные оперы» музыкальных инструментов симфонического оркестра была создана новая структура смешанного китайско-европейского оркестра.
7. «Образцовая революционная опера» «Красный фонарь» – одно из наиболее показательных произведений, где апробируется санкционированный властью актуальный сюжет с необходимой для политизированного жанра героизацией/мифологизацией «положительных» персонажей; модифицируется литературный язык, с привнесением в более лаконичную структуру текста элементов повседневной речи. В опере герметичное пространство традиционной музыкальной драмы размыкается, устремляясь к диалогу с европейской оперно-симфонической культурой. В результате на стилевом уровне возникает уникальный восточно-западный «микст», что является ярким свидетельством новаторства и художественной ценности данного произведения.

Теоретическая значимость исследования заключается в следующем: выявлены основные жанрово-стилевые особенности китайской «образцовой революционной оперы»; разработан и апробирован метод анализа текстов либретто опер в содержательном и стилевом аспектах.

Практическая значимость исследования состоит в том, что основные положения и результаты исследования направлены на изучение «образцовой революционной оперы» в историко-культурном и жанрово-стилевом аспектах. Материалы диссертации могут быть включены в содержание учебных дисциплин по «Истории музыки XX века», «Истории современной музыки стран Дальневосточного региона», использованы в классах вокала и симфонического дирижирования в качестве практики изучения оперного

искусства, синтезирующего китайские и европейские традиции; на занятиях по композиции; в процессе изучения современной музыкальной культуры Китая.

Достоверность научных результатов и основных выводов исследования обеспечивается следующими обстоятельствами:

- полнотой собранного материала, тщательностью его анализа и корректностью выбора методов исследования;
- широтой охвата теоретических источников, обоснованностью методологии и исходных теоретических позиций;
- корректностью использования искусствоведческого, историко-художественного материала, относящегося к проблематике диссертации.

Апробация результатов диссертационного исследования. Основные результаты исследования отражены в докладе на XVIII международной научно-практической аспирантской конференции «Глазами молодых ученых», в пяти публикациях, четыре из которых изданы в журналах, рекомендованных ВАК; обсуждены на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

Структура и объем исследования. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения. Общий объем – 170 (с приложениями 240). Исследование снабжено списком литературы на русском и иностранных языках (число наименований – 281), а также приложениями с историческим, нотным и иллюстративным материалом.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** сформулирована проблема исследования и обоснована ее актуальность, определены объект, предмет, цель и задачи работы, проанализирована степень изученности проблемы, определены методологический подход и база источников, рассмотрены научная новизна, теоретическая и практическая значимость диссертации, сформулированы положения, выносимые на защиту.

Глава 1. **«Традиционный китайский театр и реформы 1920-х годов»** посвящена истории развития традиционного китайского музыкального театра и процессу его модернизации в культуре XX века.

В параграфе 1. *«Традиционный китайский театр сицзюй»* прослеживается история становления традиционной китайской музыкальной драмы от ее древнейших форм до модификаций театрального жанра в XX веке – цзинцзюй нового времени. Представлена краткая характеристика жанровых особенностей традиционной китайской музыкальной драмы сицзюй (戏曲, букв. «[традиционный] театр»). В процессе обзора выявляются основные музыкально-театральные формы, сформировавшиеся в рамках исторического развития музыкальной драмы сицзюй.

В параграфе 2. *«Традиционный китайский театр – театр “воображаемого подобия”»* традиционный театр рассматривается в соответствии с определениями Чжан Хоуцзя как «театр воображаемого подобия», театр «определенных правил» (структуры спектакля, актерской игры, конкретных стилевых особенностей музыки, наличия принципа «петь пьесу»).

В параграфе 3. *«О процессе модернизации традиционного театра в 1919–1920-е годы»* прослеживается дальнейшее развитие традиционного китайского театра, процесс его модернизации, спровоцированный движением за новую культуру в 1919–1920-е годы. В результате анализа выявляются специфические признаки «реалистического», «нового театра», «разговорной

драмы» хуацзюй (话剧), родившейся в эпоху реформирования, европеизации китайского традиционного театра.

В главе 2. **«Традиционный китайский театр и “образцовый революционный спектакль” в 1940–1960-е годы»** анализируется процесс модернизации традиционного китайского театра в контексте идеологических доктрин власти.

В параграфе 1. *«Традиционный китайский театр и политика»* выявляются соответствующие документы и директивы Коммунистической партии Китая (КПК), контролирующие выбор театрального репертуара, указывающие на незамедлительный процесс переделки традиционного театра, драмы цзинцзюй в соответствии, как утверждалось, «с интересами и потребностями масс», диктующие авторам музыкально-театральных произведений стратегию создания спектаклей с новыми сюжетами и музыкой по принципу «содержание первично, форма вторична», и в целом – установку на реформу театра. Также анализируются резолюции и документы КПК 1940–1960-х годов, акцентируется внимание на причинах и характере совершенных властью политических и экономических ошибок, репрессий, «чисток», непосредственно сказавшихся на развитии музыкально-театрального искусства. Дана характеристика кампании жесткой ангажированной критики, начавшейся в прессе и затронувшей сферу музыкального театра, в частности драму цзинцзюй, поскольку вопрос театральной сцены постоянно являлся центральным вопросом культурной политики власти, средством идеологической борьбы и решался достаточно остро.

В параграфе 2. *«О понятии “образцовый революционный спектакль”»* представлена история рождения понятия «образцовый революционный спектакль», ставшего официальным термином государственной пропаганды, закрепленного в результате культурной политики власти за шестью операми – «Красный фонарь», «Шацзябан», «Взятие хитростью горы Вэйхушань», «Морской порт», «Налет на полк Белого тигра», «Битва на равнине» и двумя

балетами – «Красный женский батальон» и «Седая девушка». В дальнейшем к этому списку добавились оперы «Азалиевая гора» и «Гимн драконовой реке».

Представлен анализ статей пропагандистского толка, публиковавшихся в прессе 1960-х годов: «Гуанмин жибао», «Цзефан жибао», «Цзефан цзюньбао», «Жэньминь жибао», «Сицзюй бао», «Хунци» и др., демонстрирующих процесс вхождения оценочного, идеологически окрашенного понятия «образцовый» в музыкально-театральную практику Китая 1960-х годов.

В главе 3. «**” Образцовая революционная опера”**: либретто, герои, жанр» исследуются проблемы либретто, типологии «героев», драматургии, композиции, гармонического, полифонического, оркестрового языка «образцовой революционной оперы».

В параграфе 1. «*О проблеме либретто и специфике “разговорного языка”*» представлен анализ текстов либретто в аспекте рифмообразования, что дает возможность выявить разного рода новаторские особенности литературных текстов. Внимание также акцентируется на проблеме специфики либретто, проявившейся, с одной стороны, в наличии в текстах системы особого условного языка, сложной артикуляционно-интонационной, рифмованной речи, с другой, – в привнесении «разговорного языка», нерифмованной речи, в использовании народных пословиц, афористических высказываний, закрепившихся в повседневной жизни народа.

Параграф 2. «*” Герои” и” образы”*» посвящен исследованию проблемы «положительного героя» в «образцовой революционной опере». Система персонажей «образцовой революционной оперы» основывалась на «трех теоретических постулатах»: наличии революционного мировоззрения у всех героев оперы, преобладающей роли в тексте либретто «положительных героев», приоритете «главного героя». В разделе 2.1. «*Главная героическая личность*» внимание акцентируется на образе положительного героя-революционера, который мифологизировался, наделялся чертами неординарной личности, с несвойственными ей чертами обычного человека с его желаниями и поступками. Герой должен был иметь пролетарское происхождение, обладать

высоким классовым сознанием, пребывать в состоянии непрерывной борьбы с классовым врагом. Теория, где положительный герой «всегда прав» – главный отличительный принцип драматургии «образцовой революционной оперы». Прослеживается также процесс создания образа положительного героя, подвергнувшегося в тексте либретто постоянной переделке в соответствии с необходимой властью героизации персонажа. В разделе 2.2. «Образы “героической матери” и “простого человека”» рассматриваются типы матерей и обычных людей, также наделявшиеся в текстах исключительными личностными качествами героев. В результате образы положительных героев, сконструированные по принципу указанных «трех теоретических постулатов», становились бесцветными, застывшими и шаблонными.

В параграфе 3. «Драматургия и структура» исследуются драматургические и композиционные принципы «образцовых революционных опер». В результате анализа выявляется тесная взаимосвязь драматургии опер с традициями Пекинской оперы в аспектах сохранения принципа контраста в чередовании сцен и их структуры. Но в «образцовой революционной опере» нередко использовался принцип сквозного развития на основе сюжетной и содержательной взаимосвязи сцен, лейтмотивная система. Кроме того, в «образцовой революционной опере» была решена проблема музыкально-театрального времени спектакля, ставшего более лаконичным и концентрированным.

В параграфе 4. «О гармоническом, полифоническом, оркестровом языке» представлены наблюдения, касающиеся гармонического и полифонического стиля; исследуется специфика оркестрового языка «образцовых революционных опер», где на основе традиционных китайских инструментов и классического симфонического оркестра была создана новая структура смешанного китайско-европейского оркестра. Обращается внимание на то, что в оркестре Пекинской оперы ведущие позиции занимали инструменты – цзинху (京胡), цзинэрху (京二胡) и юэцзинь (月琴), сохранившие лидирующие позиции и в «образцовой революционной опере»; подчеркиваются

колористические функции солирующего гобоя, особые тембровые эффекты в сочетании цзинху, скрипок и др.

Глава 4. **«“Красный фонарь” – первая ”образцовая революционная опера”»** дается анализ «образцовой революционной оперы» «Красный фонарь» как феномена политизированного искусства эпохи Культурной революции, как явления нового литературно-музыкального стиля, синтезирующего признаки Пекинской оперы и европейского музыкального искусства.

В параграфе 1. *«История создания»* выявляются этапы сценической жизни оперы «Красный фонарь» с момента ее рождения до стадии приобретения статуса некоего эталона музыкально-театрального жанра, отвечающего духу новой власти. Прослеживается процесс подготовительной работы над различными вариантами либретто; анализируются тексты ангажированной критики, закрепившей за оперой «Красный фонарь», вслед за руководством страны, термин «образцовый революционный спектакль».

В параграфе 2. *«О специфике литературного языка»* исследуются закономерности литературного текста оперы «Красный фонарь». В опере, как и в целом в жанре «образцовой революционной оперы», литературный текст приобрел более лаконичную форму, лишился прежней протяженности во времени, благодаря чему сократилось и астрономическое время проведения спектакля. Лаконизм фраз в структуре либретто характеризуется тем, что короткие фразы и отдельные слова стали выступать в роли неких символов, выполнять особую смысловую функцию. Например, «красный фонарь» как вербальный и сценический атрибут спектакля, выступая в роли революционного тотема, призван был помогать героям в их борьбе с врагом. В соответствии с особенностями литературного текста «образцовой революционной оперы» анализируются разговорные диалоги, заимствованные из повседневной речи, народные пословицы и поговорки, мудрые изречения, употребляемые народом в обычной жизни; экспрессивные с лексической и эмоциональной точки зрения выражения (чэньюй – 成语), усиливающие патетику слога текста либретто.

В параграфе 3. *«О типологии героев»* дана характеристика главных персонажей оперы в соответствии с представленной в четвертой главе типологией. Основное внимание направлено на анализ образа главного героя – Ли Юйхэ с акцентом на истории рождения образа, его постепенной героизации в процессе работы авторов над литературным текстом. Существенно корректировались также сценические «положительные» образы бабушки Ли и Темей, перекочевавших из «главных» персонажей в первоначальной редакции либретто в «обычных» героев. Отмечается, что если в первоначальном варианте либретто «Красного фонаря» в образах героев еще оставались некоторые проявления чувств, свойственных человеку, то в дальнейшем содержание «Красного фонаря», переработанного в «образцовую революционную оперу», оказалось полностью от этого очищено. В либретто каждая ария, каждая реплика прошли строгий отбор и тщательную фильтрацию идеологов власти.

В параграфе 4. *«Драматургия и композиция»* рассматриваются структурные особенности «Красного фонаря», унаследованные от традиции драмы цзинцзюй. Выявлена форма организации партитуры, основанная на чередовании сцен (картин) по принципу «коротких» (3, 4, 7, 9, 10), «средних» (1, 2) и «протяженных» (кульминационных – 5, 6, 8) с акцентом на их драматургических функциях. Конфликтный тип драматургии раскрывается по закону жанра «образцовой революционной оперы» в противопоставлении двух героев: главного положительного – Ли Юйхэ (охарактеризован 14-ю ариями) и отрицательного – Хатоямы (представлен в основном оркестровыми средствами).

В параграфе 5. *«Жанрово-стилевые особенности»* анализируется комплекс элементов, связанных с национальным достоянием Поднебесной – цзинцзюй. К ним относятся: группа традиционных инструментов – основа оркестровой партитуры оперы, особый мелодический стиль, принципы музыкального развития, ладовая организация. Этот комплекс сопоставляется с элементами, заимствованными из европейского музыкального кода и включенными в стилистику оперы. Их мастерское использование на

протяжении всей оперы свидетельствует о целенаправленном движении стилевой концепции к совмещению западного музыкального феномена с национальной музыкальной культурой. Так, во всей партитуре параллельно звучанию традиционной группы китайских инструментов, разворачивается музыкальная линия европейской оркестровой группы, представленной струнными, деревянными и медными инструментами, а также рядом ударных. Помимо тембрового компонента к европейскому коду следует отнести и использование элементов классической гармонии, разнообразных полифонических приемов, заимствованных из европейского письма, наконец, тонального принципа и некоторых элементов формообразования. Сам факт нотной записи оперной партитуры следует считать тенденцией, направляющей произведение к западной культуре, к возможности прочтения и слушательской интерпретации ее западными музыкантами. К третьему основополагающему фактору относятся черты народной песенной культуры Китая. Анализируются стилевые особенности оперы на оркестровом, ладогармоническом, пластико-мелодическом и формообразующем уровнях. На оркестровом уровне отмечается, что в «образцовой революционной опере» традиционное и западное совмещены прежде всего в оркестровом базисе оперы, причем совмещены наглядно и прямолинейно: оркестровая партитура состоит из трех «этажей», где «верхний» представлен группой трех традиционных китайских инструментов (цзинху, цзинэрху, юэцинъ), «нижний» – европейской группой, «средний» пласт совмещает ударные инструменты Китая и европейского оркестра. На ладогармоническом уровне подчеркивается: «образцовой революционной опере» ладоинтонационный компонент, также как и организация тембрового компонента – оркестра, представляет собой восточно-западный «микст». Отмечается также и ведущая роль вокальной партии, опирающейся на национальную традицию с характерным способом интонирования (своеобразной мелодекламационной подачей звука): ровной динамикой, звучания, лишенного вибрации, но насыщенного украшениями; специфика аккордовых структур, не связанных функциональной логикой западной

тональности, но квалифицированных как модальная последовательность, принадлежащая одному ладу. Сам факт разнотоновой вертикали для китайской традиционной оперы является инокультурным, привнесенным моментом.

В **Заключении** работы сделаны необходимые выводы и обобщения.

«Образцовая революционная опера» – феномен музыкально-театрального искусства, возникший в Китае в период Культурной революции. Опере отводилась роль воспитания человека новой формации – преданного партии, бесстрашного героя, способного в любую минуту встать в строй борцов как с внешними, так и с внутренними врагами, победить, а если нужно – умереть за правое дело. Так, побеждает Ян Цзыжун, возглавлявший отряд легендарных 36-ти бойцов («Взятие горы Вэйхушань»), героически сражается тяжело раненый Лю Фэй («Шацзябан»), погибают Ян Юйцай – командир взвода разведки («Налет на полк белого тигра»), Ли Юйхэ («Красный фонарь»).

В качестве одного из проводников новой идеологии власть избирает мощно закрепившуюся в традиции китайской музыкально-театральной культуры драму цзинцзюй, которую необходимо было в первую очередь с литературной точки зрения подвергнуть кардинальной переделке.

В диссертации исследовался процесс создания «образцовой революционной оперы» на уровнях формирования сюжетов, типологии героев, литературных текстов, жанровых и стилевых особенностей. Одни параметры драмы цзинцзюй сохранялись, другие – трансформировались, вплоть до радикальных преобразований, (например, содержательный аспект литературного текста, оркестровый стиль).

1). В рамках китайского традиционного музыкально-театрального искусства сформировались: устойчивая типология напевов, закреплённых традицией за тем или иным регионом, система актерских амплуа, специфика сценического пространства, характерные особенности вокального, оркестрового и пластического языков. Традиционный китайский театр – «театр воображаемого подобия», где описание всех событий и предметов основывалось на методе «указывают – можно уразуметь». Мир «ненстоящих

вещей» традиционного театра, по оценке его сторонников, будит воображение. Он требует точности сценических движений, особого «языка жестов», символики грима и костюмов, музыки как преобразующей формы нравов и обычаев, способной «растрогать душу».

2). Жесткая критика, модернизация традиционного театра в 1919–1920-е годы явилась стимулом для дальнейших революционных процессов в сфере музыкально-театрального искусства, подготовившая почву для рождения феномена «образцовой революционной оперы». Пекинская опера была признана устаревшей. Особое значение в истории развития театрального дела имело создание «новой драмы» хуацзюй («разговорная драма») с привнесением в нее элементов разговорного языка, «концепции трагедии», с ориентацией на драму европейского образца. Жесткая полемика между сторонниками традиционного театра и реформаторами – создателями «новой драмы» закончилась поражением сторонников традиционного театра.

3) Традиционный китайский театр – драма цзинцзюй в эпоху Культурной революции провозглашается лидерами КПК художественной формой, идеально подходившей для создания нового театра. Пекинская опера занимала лидирующие позиции в истории культуры народа, поэтому ее реформа в духе «народного патриотизма» должна была работать в полной мере на систему в условиях жесткой идеологической борьбы.

4). Создание «образцовых революционных спектаклей» осуществлялось в рамках постоянного контроля власти, инициировавшей многочисленные просмотры спектаклей и их дальнейшие переделки. В процессе реформы традиционного театра откristаллизовалась сюжетика «образцовых революционных опер» «Красный фонарь», «Взятие хитростью горы Вэйхушань», «Шацзябан», «Морской порт», «Налет на полк Белого тигра», «Битва на равнине»: подпольная работа революционеров, классовая борьба и др. В основе текстов либретто – реальные исторические события: борьба 36-ти раненых Цзяннаньского сопротивления («Шацзябан»), уничтожение полка Белого Тигра» армии Ли Сынмана и др. Несмотря на то, что многие сюжеты

опер, созданные в 1960-е годы, обращены к историческому прошлому, для массовой аудитории они были вполне понятны и вызывали интерес.

5). «Образцовая революционная опера» шла по пути обновления не только сюжета, но и структуры либретто. В литературных текстах отчасти сохраняется характерная для Пекинской оперы система условного языка, сложность артикуляционно-интонационной речи. Но в тексты либретто «образцовой революционной оперы» вводилась стилистика разговорного языка, нерифмованной речи, любимые народом пословицы, афоризмы. Подобный литературный стиль ориентирован на восприятие опер широкой аудиторией, что и требовалось в рамках поставленных задач идеологического толка.

6). «Образцовая революционная опера» создала в соответствии с политическими требованиями эпохи героических, мифологизированных персонажей, имевших реальных прототипов-героев. Система персонажей основывалась на провозглашенных властью «трех теоретических постулатах»: наличии у героев революционного мировоззрения, преобладающей роли в тексте либретто положительных героев («героических матерей» и «простых людей») и приоритете образа кристально-чистого и безукоризненно-цельного «главного героя».

7). От традиционной театральной культуры «образцовые революционные оперы» унаследовали основные принципы драматургии и композиции с определенной долей их модификации. «Образцовые революционные оперы» от драмы цзинцзюй заимствовали систему деления спектакля на сцены («короткие», «средние», «протяженные»), но с маркированными связями между сценами, создававшими некий эффект сквозного развития.

8). Искусство традиционной цзинцзюй уделяет особое внимание изображению, военной акробатике и танцу. В «образцовых революционных операх» (кроме нескольких опер на военные сюжеты) сцен с акробатикой немного, но в каждой из них есть развернутые танцевальные сцены. В использование акробатики также привнесены свои нюансы. Например, акробатика оперы «Взятие горы Вэйхушань» впитала военные движения

характерных для своего времени штыковых и рукопашных атак. А в танцах езды на лошади в 5-й сцене, езды на лыжах в 9-й используется не только пластика традиционного театра – «красться по обочине дороги», «скачка на лошади», «кувырок», но введены также движения верховой езды из монгольских танцев и различные элементы классического балета.

9). В «образцовой революционной опере», в отличие от Пекинской оперы, для создания образов почти не используется грим, но на лицо положительных героев наносятся горизонтальные красные полосы, у отрицательных – косые черные полосы у бровей; костюмы близки к реальной одежде представляемых персонажей. Актерские роли полностью к определенным амплуа не принадлежат, поскольку главное – создать визуальный образ героя, близкий к реальности. Тем не менее, нельзя не отметить отсылающее к Пекинской опере наличие персонажей-«масок» (как правило, это «главные герои»), создававшихся за счет пластики и жестов актеров.

10). В традиционной Пекинской опере практически не используется аккордика, отсутствует гармоническая система мышления. Композиторы «образцовых революционных опер» направили свои усилия на освоение гармонического языка и внедрения аккордовых структур европейского образца в стилистику опер.

11). В связи с ориентацией «образцовой революционной оперы» на европейские музыкальные традиции в партитуру вводились музыкальные инструменты классического симфонического оркестра в сочетании с «тремя главными инструментами» Пекинской оперы (цзинху, цзинэрху, юэцин) и традиционными – духовыми и ударными. В результате введения в «образцовые революционные оперы» европейских музыкальных инструментов была создана новая структура смешанного китайско-европейского оркестра. Богатая оттенками техника оркестровки является важнейшим методом современной оперной композиции, а успешное его применение в «образцовой революционной опере» привело к дальнейшему развитию профессионального

оперного искусства в Китае.

12). Опера «Красный фонарь» демонстрирует характерные содержательные, жанрово-стилевые особенности «образцовой революционной оперы». На уровне текста либретто создан особый литературный язык, основанный на взаимодействии принципов «книжного» и разговорного, фольклорного языков. Разработана и отточена в текстах либретто типичная для «образцовой революционной оперы» схема образных характеристик – статичные положительные «герои», лишённые сомнений, очищенные от противоречий герои-символы. Отчасти подобная схема перекликается с типологией персонажей, характерных для Пекинской оперы. Структура и драматургия оперы «Красный фонарь» вполне согласуется с особенностями Пекинской оперы (деление на сцены по принципу их временной протяженности, драматургической роли – кульминационные, проходные). От традиционного театра сохраняются характерные жанрово-стилевые признаки: группа традиционных инструментов, особый мелодический стиль, принципы музыкального развития, ладовая организация. Этот комплекс сопоставлен с элементами, заимствованными из европейского музыкального кода и включенными в стилистику оперы. В результате партитуры опер предстают как сложный стилевой синтез западного музыкального феномена с национальной музыкальной культурой.

Пекинская опера – театрализованный музыкальный жанр, отличающийся сложной структурой, остротой конфликтов, чрезвычайной изменчивостью сюжетов, разнообразием эмоций персонажей, высотой профессиональных требований, – и сегодня в своем аутентичном виде является ярчайшим художественным образцом музыкального искусства Китая. В XX веке возникла проблема дальнейшего развития оперного жанра, поиска нового музыкального языка. Авторы «образцовых революционных опер», модернизируя традиции цзинцзюй, использовали в своих сочинениях современную композиторскую технику, европейские музыкальные инструменты и создали драматургически насыщенные, композиционно-целостные, симфонизированные произведения,

тем самым обеспечив выход для дальнейших жанрово-стилевых экспериментов в области музыкального театра.

ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи, опубликованные в изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России

1. Жень Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: к проблеме стилевой специфики / Жень Шуай // Научное мнение: Философские, филологические науки, искусствоведение. – 2014. – № 2. – С. 104-106. [0,3 а.л.]
2. Жень Шуай. «Образцовая революционная опера»: к проблеме специфики либретто / Жень Шуай // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена: Рецензируемый научный журнал. – 2014. – № 169. – С. 97-100. [0,6 а.л.]
3. Жень Шуай. Китайская «образцовая революционная опера» «Красный фонарь»: к истории политизации жанра / Жень Шуай // Научное мнение: Философские, филологические науки, искусствоведение. – 2014. – № 9. – С. 78-83. [0,7 а.л.]
4. Жень Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: к проблеме сюжета / Жень Шуай // Университетский научный журнал = Humanities & Science University Journal: Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2017. – № 29. – С. 122-128. [0,9 а.л.]

Статьи, опубликованные в других изданиях

5. Жень Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: к проблеме положительного героя / Жень Шуай // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. Вып. 8 / Ред.-составитель Н. И. Верба. – СПб.: Астерион, 2013. – С. 150-152. [0,2 а.л.]