

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА»

*На правах рукописи*

**ЦИ ЦЗЯНЬЛИ**

**ОПЕРНАЯ ЭПОПЕЯ ИНЬ ЦИНА «ВЕЛИКИЙ ПОХОД»  
В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЖАНРА  
В КИТАЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XXI СТОЛЕТИЯ**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель  
кандидат искусствоведения, доцент  
Никитенко Оксана Борисовна

Санкт-Петербург  
2025

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
ГЛАВА 1. ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЫ	
1.1. Взаимодействие национальных и европейских традиций в процессе эволюции китайского оперного искусства XX столетия.....	10
1.2. Основные тенденции развития китайской оперы в первой четверти XXI века .....	29
1.3. Преломление военно-революционной героики в современном музыкальном искусстве Китая.....	40
ГЛАВА 2. ВОПЛОЩЕНИЕ ИСТОРИКО-ГЕРОИЧЕСКОЙ ТЕМЫ В ОПЕРНОЙ ЭПОПЕЕ ИНЬ ЦИНА «ВЕЛИКИЙ ПОХОД»	
2.1. Композитор Инь Цин: грани творческой личности.....	55
2.2. Контекст создания и процесс постановки оперы.....	60
2.3. Особенности либретто .....	74
ГЛАВА 3. ДРАМАТУРГИЯ, МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК, ЖАНРОВО- СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	
3.1. Анализ оперных форм и приемов музыкально-драматургического развития в эпопее «Великий поход».....	100
3.2. Роль хоровых сцен в спектакле.....	117
3.3. Синтез национального и европейского в музыкальном языке оперы ...	123
3.4. Специфика воплощения жанра оперы-эпопеи .....	134
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	143
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	151
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ТЕКСТЫ ЛИБРЕТТО.....	178
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. СТРУКТУРА ОПЕРЫ.....	185
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ.....	189

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования.** Как известно, жанр, получивший название «китайская опера», – это национальная театральная драма, «которая в сознании западного слушателя органично связалась с цзинцзюй, или «Пекинской оперой» – наиболее репрезентативной разновидностью традиционного музыкального театра. Ее история насчитывает несколько столетий» [59, с. 48]. Появление западной оперы стало катализатором обновления китайской драмы: творческие деятели культурного просвещения тщательно исследовали инновации и образование, внедряя их в образовательное и художественное поле китайской драмы. Преобразованную драму в XX столетии называют «национальная опера»; постепенно происходит ее интернационализация. С жанром начинают работать композиторы, которые стремятся максимально бережно подходить к изучению, а затем и заимствованию достижений различных цивилизаций, обычаев и культур. В музыкальный язык драмы постепенно включаются классические основы западноевропейской композиции и драматургии. В процессе освоения западного искусства композиторы заимствуют и много элементов авангардной музыки. Для обновленной такими способами драмы наименование «опера» уже не столь условно, как для старых образцов: ее форма, роль музыки в драматургии, выведение на первый план вокального начала позволяют увидеть структурное и содержательное соответствие жанру оперы.

Современная китайская опера отличается тем, что после интенсивного освоения достижений западной оперной культуры жанр выглядит не только как заимствование и отражение чужого опыта, но демонстрирует собственный ресурс и потенциал художественной силы. Достижение этого уровня происходило постепенно. В течение XX столетия художники, работавшие с жанром, изучали и заимствовали неведомые доселе зарубежные научно

разработанные методы и техники пения, соединяя элементы и приемы западного творческого мышления с национальным музыкальным наследием, включая фольклор и региональные особенности оперного стиля. Образцы китайских опер XX столетия достаточно хорошо известны, тогда как современные оперы Китая исследованы в минимальной степени. Каковы пути развития оперы в Китае в XXI столетии? За прошедшие неполных четверть столетия оперное творчество китайских композиторов продемонстрировало неугасающую активность, поэтому изучение этого пласта национального музыкального искусства актуально и перспективно.

В XXI столетии в китайской оперной культуре наступает время особого подъема, связанное с именем композитора Инь Цина. В рамках предстоящего празднования 70-летия Республики Инь Цин в течение четырех лет создает грандиозную оперную эпопею «Великий поход», содержанием которой становится незабываемая для Китая страница истории XX столетия – Великий поход Красной армии в 1934–1936 гг.

Творение Инь Цина стало масштабным событием для современного искусства Китая. Произведение во всех отношениях заслуживает научного внимания, поскольку в нем соединились прогрессивные накопления, произошедшие в китайской оперной культуре, а его всесторонний анализ позволит составить представление о развитии оперного жанра в стране на современном этапе. В этом видится несомненная актуальность исследования.

**Степень изученности темы исследования.** Обобщающего труда, посвященного опере Инь Цина «Великий поход», нет. Вместе с тем, проблемам музыкально-театрального жанра в Китае музыковеды уделяют достаточное внимание.

Среди научных исследований и отдельных публикаций можно выделить работы, посвященные истории и перспективам развития современной китайской оперы. Назовем таких авторов, как Чжан Личжэнь [100], Чжао Мэн [102, 103], Чжу Линьцзи [104]; оперной культуре современного Китая (Лю Цзинь [54; 55], Сюй Иньчэнь [77]), связи китайской оперы с другими

национальными жанрами и с европейским искусством (Лю Лянь [53]). На протяжении XX века китайская опера прошла определенный путь развития, основным трендом которого был поиск синтеза национальных и европейских традиций, западных и восточных элементов в жанре оперы. Среди работ на эту тему отметим диссертации Дай Юй «Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке “Периода открытости”» [24], Чэнь Ин «Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта» [107]. Тема взаимоотношений Востока и Запада рассматривается в работах Ван Дон Мэй [18], Ван Цюн [17; 18], Сунь Лу [73, 74], В. Н. Юнусовой [110; 111] и др.

В трудах, посвященных китайской опере XX столетия, особое внимание уделено преимущественно классическому образцу – опере «Седая девушка». В меньшей степени освещены новаторские произведения, основывающиеся на синтезе национального музыкального языка и достижений современного западного авангарда. Опере Го Вэньцзина «Wolf. Sub. Village» посвящена единственная диссертация и ряд статей на русском языке Сюй Цзыдуна [78]. Оперы другого современного китайского композитора Тань Дуня, освещены в ряде статей – В. О. Петрова [64], Дин Жун, В. Н. Юнусовой [111].

Тесно связанные с тематикой оперы, выбранной в качестве объекта исследования, исторические, военно-политические, героические ракурсы в искусстве нашли отражение в научных работах, посвященных произведениям смежных видов китайского искусства – литературе, живописи (А. И. Донченко [27]).

**Объект исследования** – оперная эпопея Инь Цина «Великий поход». **Предмет исследования** – художественная концепция оперы и ее воплощение как значимое явление китайского музыкального искусства на этапе современного развития жанра.

**Цель исследования** – выявление специфики оперы Инь Цина «Великий поход», проявляющейся в музыкальной драматургии, стилистике, структуре, художественной интерпретации исторических событий, вокальной партитуре оперы.

### **Задачи исследования:**

- проследить исторические этапы развития оперного жанра в Китае;
- рассмотреть художественный контекст, с которым диалогизирует оперная эпопея;
- представить характеристику творчества Инь Цина, включающую значимые факты его биографии, эволюцию его композиторского стиля, основные жанры, в которых работал композитор;
- раскрыть исторические предпосылки появления оперы-эпопеи «Великий поход»;
- проанализировать внутреннюю структуру произведения;
- выявить особенности драматургии оперы «Великий поход»;
- рассмотреть музыкально-языковую стилистику «Великого похода»;
- раскрыть новаторство произведения сквозь призму соответствия драматургии, стилистики музыкального языка жанровым особенностям оперы–эпопеи;
- определить место и роль оперы «Великий поход» как в творчестве Инь Цина, так и в истории китайской оперы.

**Теоретико-методологические основы исследования.** Теоретико-методологической базой послужили труды российских и китайских ученых музыкально–исторического и культурологического характера, посвященные истории музыкального театра Востока и Запада. Среди авторов назовем в первую очередь такие имена как Т. Б. Будаева [4; 5], Ли Цзяньфу [44], Лю Вэньфэн [51], С. А. Серова [69; 70] и мн. др. Подчеркнем методологическую значимость работ ученых РГПУ им. А.И. Герцена И. Н. Налетовой [58] и У Ген-Ира [79; 80; 82]. Важное значение для диссертации имеют научные работы исследователей современной оперы Китая (среди них В. Н. Юнусова [157; 158], Чэнь Ин [107], Сунь Лу [73; 74], Чжан Личжэнь [99; 100] и др.). По вопросам жанрового содержания, жанрового стиля основополагающими являлись работы российских ученых – М. Г. Арановского [2], Б. А. Покровского [65], А. Н. Сохора [72], Е. В. Назайкинского [57], О. Э.

Добжанской [26] и др. Творчество китайских оперных композиторов начала XXI века рассматривалось в контексте развития современного китайского композиторского творчества и утверждения китайского оперного искусства на мировой сцене.

**Методы исследования** опираются на концептуальные основы системного подхода к оперному жанру (И. Н. Налетова) и сравнительные методы исследования музыкального искусства Запада – Востока (У Ген-Ир). Исходя из разработок ученых, выделим приоритетные для нашего исследования методы: сравнительно-исторический, музыкально-аналитический, метод целостного анализа.

**Материал исследования.** Материалом исследования послужила партитура оперы «Великий поход», а также аудио– и видеозаписи ее постановок.

**Положения, выносимые на защиту:**

- оперное искусство Китая в XXI столетии вступает в новую фазу своего развития;
- новизна рассматриваемого этапа заключается в качественной переработке традиционного ресурса китайской культуры – драматургических, вокальных, художественных характеристик китайской национальной оперы;
- творчество Инь Цина демонстрирует новый, по сравнению с предшественниками, подход к созданию оперы, в котором преломление западных элементов не составляет специальной творческой задачи, поскольку музыкальная среда китайской культуры существенно изменилась;
- музыкальный язык оперы обладает новым качеством доступности, демократичности, открытости любым слоям населения, в нем песенные традиции и оперный академизм неразличимы и неотделимы друг от друга.

**Научная новизна исследования:**

– впервые представлено оперное творчество современного композитора Инь Цина;

– всесторонне проанализировано оригинальное творение Инь Цина – оперная эпопея «Великий поход»;

– на примере данного произведения выявлена специфика жанра национальной оперы-эпопеи;

– дополнены представления о состоянии китайской оперы на современном этапе.

**Теоретическая значимость исследования** состоит в систематизации, расширении и дополнении научных представлений о современном состоянии оперного искусства КНР на примере творчества Инь Цина. Художественно–эстетическое своеобразие современных опер, созданных в последнее десятилетие, не изучено, поэтому обобщение сведений о знаковом произведении современного китайского композитора представляет несомненную теоретическую ценность.

**Практическая значимость** работы вытекает из актуальности анализа современной китайской оперы, в которой сосредоточены достижения предшествующих периодов развития жанра. Научное осмысление взаимодействия традиционных и новаторских черт на современном этапе развития жанра предоставляет возможность музыкантам, в первую очередь, вокалистам расширить свой профессиональный опыт в соприкосновении с актуальным явлением искусства.

**Достоверность результатов исследования** подтверждается: широким спектром теоретических источников, музыковедческих трудов по истории оперы XX – XXI века; взглядами ведущих китайских специалистов в области оперного искусства – дирижеров, вокалистов, постановщиков, отраженных в прессе; обращением к методам целостного анализа оперы Инь Цина «Великий поход».

**Апробация результатов исследования** регулярно осуществлялась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института

музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Материалы работы были представлены на XVIII Международной научно-практической конференции «Музыкальная культура глазами молодых ученых» в РГПУ им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, 2022 г.) и на Восьмой всероссийской педагогической конференции «Педагогика и искусство в современной культуре» (Санкт-Петербург, 2025 г.) Положения диссертации отражены в 5 научных публикациях.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, Заключения, списка использованной литературы (114 на русском языке, 4 на английском и 77 на китайском языках) и трех приложений, включающих тексты либретто, схематическое изложение структуры оперы, нотные примеры.

# ГЛАВА 1. ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЫ

## 1.1. Взаимодействие национальных и европейских традиций в процессе эволюции китайского оперного искусства XX столетия

Истоки национальной оперы Китая находятся в древних пластах китайской цивилизации. В историческом ключе огромную роль для ее развития сыграло возникновение Шелкового пути – транспортной экономической магистрали, связавшей древний Китай и далекие для Китая страны. Через Шелковый путь культура Центральных равнин плавно распространилась в Западные регионы; в свою очередь, многие науки, технические достижения и бесчисленные сокровища были завезены по этому пути из западных стран. В XXI столетии новая стратегия культурного развития в Китае основывается на объединении проектов «Экономический пояс Шелкового пути» и «Морской Шелковый путь XXI века». Это устремление отражено и в развитии оперного искусства.

Шелковый путь возник в династии Западная Хань (202–208 гг. до н.э.). Чжан Цянь, известный дипломат династии Западная Хань, по приказу ханьского императора Уди организовал конвой, включавший более 100 человек, для прокладывания пути в Западные регионы. Его первоначальная роль заключалась в транспортном экспорте шелка, произведенного в древнем Китае, именно поэтому позже он был назван «Шелковым путем». Китайские фарфоровые изделия были доставлены на Запад, а оттуда привезли уникальные для Китая продукты, такие как лук и кабачки. Опыняющие танцы и неожиданная музыка западных регионов также устремились в Китай.

Появление Шелкового пути, несомненно, способствовало экономическому процветанию, торговым обменам и культурной интеграции

между Китаем и Западом. Но подлинное открытие культуры Запада, способность к ее усвоению и принятию наступает в XX столетии. Особенно рельефно влияние западного искусства отразилось на развитии национальной оперы.

С древности в Китае существовало более 360 региональных разновидностей оперы, среди которых наиболее значимыми являются пекинская, хэнаньская, хуанмэйская, шаосинская, пинцзюй. В них нашли отражение философские, эстетические концепции, на которых базировалось в целом развитие самобытного литературного, музыкального, драматического искусства Китая. В настоящий момент в Китае сохраняют свою актуальность около пятидесяти региональных разновидностей китайского традиционного театра.

Подлинной классикой, признанной в мире, и предметом культурного наследия ЮНЕСКО, стала Пекинская опера. Жанр, получивший название «китайская опера», – это национальная театральная драма, «которая в сознании западного слушателя органично связалась с цзинцзюй, или “Пекинской оперой” – наиболее репрезентативной разновидностью традиционного музыкального театра. Ее история насчитывает несколько столетий» [59, с. 48].

Пекинская опера<sup>1</sup> появилась в конце XVIII века, в эпоху Цин, вобрав в себя особенности драм провинции Аньхой. Исследователи предполагают, что, прозвучав на сцене в Пекине на празднованиях восьмидесятилетия императора Цяньлуна, именно этот вид драмы был восторженно принят и получил свое название – Пекинская опера, а 1790 год, когда произошло это событие, считается годом ее рождения. В дальнейшем покровительство Пекинской опере оказывала императрица Цыси, которая в Летнем дворце возвела трехэтажный театр для представлений Пекинской оперы.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее будем придерживаться написания названия жанра с заглавной буквы, подразумевая его особое значение в контексте данного раздела.

Кратко остановимся на художественно-эстетических особенностях традиционной китайской драмы, которые наиболее полное воплощение нашли в Пекинской опере. Ее своеобразие основано на синтезе музыки, поэзии, декламации, танца, а также встречающихся только в китайском театре пантомимы, военных единоборств, цирковых искусств, выразительной роли ярких костюмов и грима.

В отличие от европейской оперы в китайской музыкальной драме отсутствуют декорации и действие на сцене отличается предельной условностью. Это касается и пластического рисунка сценического действия, в котором большое место занимают статичные позы (лянсян), передающие характер героя или его настроение.

Символизм Пекинской оперы ярко проявляется в костюмах, театральном гриме, масках, цветовой символике, семантике деталей. Маска существует только в китайском театре и появилась именно в период расцвета Пекинской оперы. Также в Пекинской опере достигло высокого уровня развития сложное и изысканное искусство декламации.

Пекинская опера пользовалась огромной популярностью у китайского слушателя. Публика с неослабевающим интересом наблюдала спектакли, ощущая себя участником действия. Этому способствовало глубокое погружение в смысл театральной символики, язык которой, развиваясь на протяжении столетий, был понятен китайцам. Привычка к глубоко своеобразной эстетике китайской национальной оперы впоследствии значительно усложняла восприятие китайцами западной оперы, в которой присутствовала условность совершенно иного рода. В отличие от Пекинской оперы, в европейской часто менялись декорации, оркестровое звучание, сопровождавшее пение солистов, было для китайского зрителя непривычно мощным, а актерская игра разительно отличалась от работы актеров Пекинской оперы, основанной на символике грима, жестов, поз.

Первые китайские певцы, пытавшиеся осваивать европейскую оперу, не владели техникой европейского *bel canto*, да и слушателям эта манера пения

была непривычна и не вызывала у них ожидаемого отклика. У китайского слушателя были свои эстетические представления о красоте пения.

В первой половине XX века в Китае складываются и продолжают существовать, взаимодействовать два жанровых типа музыкально-театральных спектаклей – «китайская традиционная драма» сицуй (ее наиболее популярная разновидность – Пекинская опера) и европеизированная «современная китайская опера» гэцзуй. Остановимся на тенденциях и эволюции развития каждого из них.

Несмотря на то, что европейская опера в XX веке начинает активно вживляться в культурную жизнь Китая, оказывая огромное влияние на китайское музыкально-театральное искусство, пекинская опера, как глубоко самобытный жанр национального театра (сицуй), не теряет своей привлекательности для жителей страны. Более того, как пишут такие китайские исследователи как Ли Сыцин, Чэнь Шу, Чэнь Сицян и др., она начинает презентоваться в мире как символ китайского искусства.

В период с 1919 по 1940-е годы XX века в популяризации Пекинской оперы в разных странах огромную роль сыграл выдающийся деятель китайской культуры того времени Мэй Ланьфан, который был не только актером-новатором Пекинской оперы, создавшим свою актерскую школу, но и блестящим организатором. Он возглавил Пекинскую оперную труппу в 1919 году и вывез ее на гастроли в Японию. С самого первого выступления Пекинская опера завоевала зрительские симпатии. Японские СМИ публиковали восторженные отзывы о выступлениях труппы. С этого началась мировая известность Пекинской оперы.

В 30-е годы в Китае начинается стремительное строительство собственной образовательной системы, в том числе в сфере культуры и искусства. Для подготовки кадров Пекинской оперы были открыты следующие учебные заведения: специальная школа оперы и музыкальной драмы в Пекине (1930), Шаньдунская специальная школа оперы и музыкальной драмы (1934), Шанхайская специальная школа оперы и

музыкальной драмы (1939). Благодаря этому период с 1949 по 1964 год был отмечен появлением талантливых актеров и постановщиков Пекинской оперы.

Однако, подъем национального театра, Пекинской оперы сменился периодом кризиса, который начинается в 1963 году в связи с изменением политического курса страны и зависящей от него культурной политики. Стоящий во главе государства Мао Цзэдун и реализующее его взгляды и требования министерство культуры Китая требовали ставить спектакли на современные темы. Мао Цзэдун считал, что герои старой оперы, императоры, советники, генералы, красавицы, в данный исторический период не актуальны, что сегодня следует демонстрировать народу идеалы пролетариата. Он говорил о необходимости ввести в оперы в качестве героев крестьян, рабочих, военных, выступавших за идеологию коммунистического Китая и Великого Мао, что народу необходимо прививать патриотические чувства, любовь к Родине и особенно к нынешним правителям.

Значительные преобразования в структуре Пекинской оперы произошли под влиянием жены Мао Цзэдуна, Цзян Цин. Она играла важную роль в культурной политике периода «культурной революции». Применительно к Пекинской опере были введены запреты на традиционные сюжеты, предписывалось создание оперных произведений в духе коммунистических идей, пронизанных пропагандистским духом. На сцене появились новые персонажи – молодые китайские рабочие и крестьяне, свято верящие в светлое коммунистическое будущее, в которое их ведет Великий Мао.

Китайская «культурная революция» оказала губительное влияние на Пекинскую оперу, как и на другие сферы культуры Китая, переживавшие подъем до ее наступления. В период «культурной революции» (1966 – 1976) развитие Пекинской оперы в ее традиционном виде было практически прервано, а многие великие мастера, актеры, постановщики этого жанра подверглись репрессиям.

В духе Пекинской музыкальной драмы, но без использования классических сюжетов, в стилистике революционного агитплаката были

созданы революционные, так называемые, «образцовые спектакли». К их числу относились восемь театральных произведений: «Легенда о красном фонаре» (红灯记, «Шацзябан» (沙家浜), «Ловкий захват Тигровой горы» (智取威虎山, «Рейд подразделения Белого Тигра» (奇袭白虎团), «Ода Драконовой реке» (龙江颂), «В доке» (海港), а также два балета: «Красный женский отряд», «Девушка с белыми волосами». Последний возник под впечатлением от музыки оперы «Седовласая дева», которая появилась в 40-е годы и была признана первой китайской классической оперой нового времени, завоевала огромную популярность в Китае. Просмотр этих произведений считался обязательным для всего населения. В 1973 году «образцовые спектакли» были перенесены на киноленту. На эти экранизации все жители Китая шли организованными колоннами.

Подобная политика в области Пекинской оперы подорвала развитие жанра и привела не только к вынужденному бездействию специалистов в этой сфере, но и к тому, что за годы «культурной революции» публика практически утратила интерес к традиционному искусству. Новому поколению слушателей казались неинтересными не только изначальные сюжеты, но и эстетика Пекинской оперы.

После окончания «культурной революции» в период «открытости» наряду со многими позитивными изменениями в сфере китайской культуры, возрождается интерес к национальному театру и к его главной разновидности – Пекинской опере. Восстанавливается система подготовки кадров для Пекинской оперы. Школа традиционной музыкальной драмы в Пекине в 1978 году была преобразована в высшее учебное заведение – Китайский институт традиционной музыкальной драмы.

Тесно связанная с национальными культурными традициями, Пекинская опера после снятия запретов в эпоху «открытости» вновь начинала возрождаться и развиваться, показав свою жизнеспособность. Она становится

востребованной не только в Китае, но, как самобытное искусство, она опять начинает вызывать огромный интерес за его пределами.

В 1988 году Пекинская оперная труппа совершила большое гастрольное турне по Азии и Европе. Руководитель коллектива У Сяобин организовал выступления Пекинской оперы в различных регионах мира. Китайскую оперу принимал у себя Королевский Лондонский театр, предоставив свою главную сцену для целой серии представлений. Все билеты на выступления продавались по 14 фунтов, а в зале на 2.500 мест не осталось пустых кресел. Так продолжалось все 14 дней Пекинского фестиваля. После знакомства с глубоко своеобразным китайским театром англичане оставляли восторженные отзывы, говоря о том, что Пекинская опера оказалась неожиданно прелестной.

Сегодня Пекинская опера приняла вызов культурной глобализации и является своеобразным связующим звеном между мировым театром и национальным китайским музыкально-драматическим искусством. Можно сказать, что Пекинская опера не только является хранительницей художественных традиций Китая, но и открывает миру историю Востока и его культурное своеобразие. Порой, своей верностью этнической неповторимости, особой эстетике традиционного театра, Пекинская опера даже оказывает влияние на современный театр в мировом культурном пространстве.

Пекинская опера, переживая разные этапы в XX веке, тем не менее проходит красной линией через развитие жанра китайской оперы, сохраняя традиции национальной музыкальной драмы. С начала XX века, в процессе огромного влияния европейского оперного искусства, именно Пекинская опера являлась сосредоточием, «хранительницей» национального своеобразия и, вступая во взаимодействие с принципами европейской оперы, способствовала возникновению в Китае особой разновидности европеизированной оперы с национальным лицом.

В настоящее время Пекинская опера не только сохраняется как особая самостоятельная ветвь национальной музыкально-театральной культуры, но и

развивается, совершенствуя актерское мастерство исполнителей Пекинской оперы. Сохраняя присущий ей художественный символизм, она становится более яркой и зрелищной за счет интересных костюмов, необычных декораций, использования новых технических средств в создании сценических эффектов.

Элементы Пекинской оперы обогащают творчество современных китайских композиторов, которые усваивая самые прогрессивные тенденции мирового оперного искусства, не теряют связь с принципами национальной драмы, что делает их сочинения неповторимо самобытными. Место Пекинской оперы в мировой культуре отмечает Т. Б. Будаева: «Значимость и узнаваемость этого жанра настолько высоки, что элементы грима и костюмов цинцзюй часто используются театральными режиссерами, как средство создания «китайских» образов, а интонации витиеватых мелодий, оглушительное звучание ударных и своеобразный стиль декламации стихотворных текстов вдохновляют на смелые замыслы современных композиторов» [4, с. 3].

Именно этот симбиоз национального и мирового в эстетике современной китайской оперы привлекает к ней огромное внимание в мире.

Появление в начале XX века в Китае образцов западной оперы стало катализатором обновления китайской драмы. Китайские музыканты, композиторы, педагоги тщательно изучали этот жанр, внедряя новые знания в образовательное и художественное поле китайской музыки. Появившуюся в XX столетии китайскую оперу, ставшую результатом синтеза национального и европейского оперного искусства, называют «национальная опера» («современная китайская опера» гэцзюй).

Работая в новом жанре, композиторы стремились максимально бережно подходить к изучению и заимствованию достижений других культур, постепенно применяя в своем творчестве классические основы западноевропейской композиции, драматургии, музыкального языка. Позднее,

на рубеже XX – XXI века китайские композиторы освоят и элементы западной авангардной музыки.

Если наименование «опера» применительно к старым образцам китайской драмы, к Пекинской опере выглядело условным, то произведения китайских композиторов, возникшие в процессе взаимопроникновения национальных и западных принципов композиторского творчества, освоения формы европейской оперы, понимания роли музыки в ее драматургии, выведения на первый план вокального начала, свойственного европейской опере, – позволяют говорить об уже большем соответствии «национальной оперы» европейскому определению жанра оперы в структурном и содержательном плане.

В настоящее время современная китайская национальная опера после интенсивного освоения достижений западной оперной культуры, уже не выглядит как заимствование и отражение чужого опыта, а демонстрирует собственный ресурс и потенциал художественной силы. Достижение этого уровня происходило постепенно. В течение XX столетия китайские композиторы, многие из которых обучались в Европе и Америке, изучали и заимствовали неведомые доселе западные техники пения, соединяя элементы и приемы европейского творческого мышления с национальным, которое концентрировалось в фольклоре и региональных разновидностях национальных опер.

Возвращаясь к истории этого процесса, отметим наиболее важные вехи развития жанра китайской оперы в русле европеизации, межкультурной интеграции в XX веке.

Сунь Лу указывает: «Театр Китая в первой половине XX века оказался в уникальной ситуации. С одной стороны, на это время пришёлся расцвет искусства Пекинской оперы, а с другой, – именно тогда в русле европеизации всей культуры страны начала складываться новая китайская опера гэцзюй. Заметим, что до этого ни одна национальная оперная школа ни одной страны мира не складывалась на фоне иной профессиональной музыкально-

театральной традиции. К примеру, оперные школы стран Европы возникали из адаптации итальянской оперы к национальному музыкальному материалу. Появлявшаяся таким путем национальная опера (русская, чешская, польская и т.п.) не имела на родине серьезных конкурентов в области музыкального театра. Но в Китае уже существовала Пекинская опера – самобытная традиция, художественно равновеликая европейской опере» [74, с. 62].

В 1912 году в Китае произошло важное историческое событие – образование Китайской Республики (просуществовала до 1949 года). В это время в Китае активизировалось влияние западной культуры, идеи европеизации стали даже доминировать в различных областях жизни Китая, в том числе в музыкальной культуре и особенно в сознании новых китайских интеллектуалов. Об этом приоритетном внимании к западной музыке писал в своей автобиографии Ли Цзиньхуэй: «В то время китайские музыканты считали, что западная музыка является более правильной и элегантной, и смеялись над теми, кто исполнял китайские песни» [цит. по: 77, с. 95].

С именем Ли Цзиньхуэя связан важный период в истории китайской оперы «гэцзюй», которая берет свое начало в детских операх данного композитора и педагога. Его огромный вклад в развитие музыкального искусства Китая состоит в том, что он смог добиться повышения социального статуса китайских музыкантов. С раннего детства Ли Цзиньхуэй, интересуясь традиционной китайской музыкой, выступал за получение обязательного музыкального образования.

В начале XX века в Китае изменилось отношение к детям – они стали восприниматься как ценность, будущее страны, которому следует уделять особое внимание. Это произошло благодаря реформатору Лян Цичао, опубликовавшему в китайских изданиях статью «Китайские дети». Здесь он фактически впервые озвучил китайской публике идеи Жан-Жака Руссо, уже имевшие популярность в европейских странах, что дети – это надежда на будущее. Он выразил мысль, которая получила повсеместное признание – «если дети сильные, то и страна сильная». И правители, и чиновники поняли,

что судьба страны тесно связана с благосостоянием детей, и они обладают важным социальным статусом.

Ли Цзиньхуэй тщательно изучал китайскую народную музыку, стараясь ввести ее элементы в практику воспитания детей. Он занимался реформированием начального образования в китайской школе, распространением современного языка, созданием учебника китайского языка для детей, посещающих начальную школу, а также писал литературные детские произведения. Поскольку китайский язык является сложным для изучения даже для самих китайцев, пение стало использоваться им в качестве помощи в изучении языка. Ли Цзиньхуэй убеждал, что пение способствует изучению языка и ввел в педагогическую деятельность музыку как помощь для достижения качественных языковых навыков.

Однако, как музыкант и педагог Ли Цзиньхуэй отметил, что и песни в учебниках не вызывают интереса школьников. Чтобы стимулировать интерес к пению, он начал искать новые способы их исполнения. Одним из них стало соединение песни с танцем. Эта идея родилась у него, благодаря знакомству с выступлениями иностранных групп, которые часто давали свои представления в Шанхае. Различные музыкальные жанры, представленные иностранными исполнителями, вдохновляли его и стимулировали фантазию. Под впечатлением одного из таких выступлений композитор написал сочинение «Тигр стучится в дверь». Соединение танцев и песен оказалось по душе детям и сделало процесс обучения более увлекательным.

В дальнейшем в своем творчестве Ли Цзиньхуэй широко применял соединение танцев и пения в своих произведениях. Чтобы доказать, что пение делает более эффективным изучение языка, Ли Цзиньхуэй написал ряд песен, состоящих из шести частей, но объединенных единым сюжетом. В них присутствовали увертюра и эпилог, песни, дуэты, трио, инструментальные интермеццо и разговорные диалоги, напоминающие речитативы западноевропейской оперы. Эти песни превращались в полноценное театрализованное представление и получили высокую оценку и популярность

как у учеников, так и преподавателей. В 24 произведениях, написанных для детей, отчетливо видны элементы, характерные для жанра оперы – яркие персонажи, четкая сюжетная линия, сценический симбиоз песни и танца.

Образцом первой детской китайской оперы стало произведение «Воробей и ребенок», так как в нем содержатся все основные компоненты этого жанра.

В опере всего три персонажа – Мальчик, Воробей и Мама мальчика. Сюжет имеет воспитательную, нравственную направленность. Он основан на истории Мальчика, который ловит Маленького воробья. Сначала герой имеет отрицательную характеристику, так как предстает в виде злого и хитрого мальчугана, который развлекается с птицей. Однако, Мальчик возвращает маленького воробья в гнездо, так как понимает, что страдает его мать Воробьиха. Композицию оперы образуют увертюра, шесть частей и эпилог. Она построена на чередовании песен, диалогов и инструментальных эпизодов. Мелодии для «Воробья и ребенка» подобраны композитором из иностранной музыки, но преимущественно из традиционной народной китайской музыки, которой он увлекался с детства. Сюй Иньчэнь описывает этот метод работы, использованный в опере: «Главная особенность музыкального материала – заимствование мелодий из готовых песен. Так, в первой части используется энергичная мелодия английского деревенского танца XVII в., для второй избрана тема народной песни провинции Хунань, в третьей, четвертой и пятой звучат «Песня Чанбайшань» и песня «Су Ву пасет овец», принадлежащая другим китайским авторам. Для шестой части Ли Цзиньхуэй избирает мелодию «Серебряная крученая нитка» из традиционной китайской оперы «В гостях у родственников», которая была очень популярна в то время. В увертюре и эпилоге композитор остановил свой выбор на веселой мелодии из музыки китайской народной свадебной церемонии “Открой дверь”, отражающей счастливую мысль данной оперы» [78, с. 97].

Впоследствии, по мере накопления музыкального и композиторского опыта, Ли Цзиньхуэй стал создавать собственные мелодии, сохраняя ладовые особенности традиционной китайской пентатоники.

Детские оперы Ли Цзиньхуэя появляются в 20-е годы XX века, когда в Китае набирают популярность европейские формы музыкально-театральных представлений, но общие стандарты для создания жанра оперы, являющегося синтезом музыки и драмы, тогда еще не были освоены в полной мере китайскими композиторами. Тем не менее, исследователи отмечают, что уникальный путь европеизации китайской оперы заключается именно в том, что «именно на сцене детского музыкального театра прошла апробация адаптация характерных черт европейского музыкально-сценического искусства»: «История оперы “гэцзюй” в Китае начинается с формирования жанра детской оперы. И лишь позднее, в 1945 г., появляется опера “Седая девушка” (плод коллективного творчества десяти авторов), которую считают первым образцом современной китайской оперы» [77, с. 93].

На пути к первой современной китайской опере «Седая девушка» отметим еще значительный вклад в формирование китайской оперы российско-американского композитора Аарона Авшаломова, творчество, музыкально-просветительская, педагогическая деятельность которого имели огромное значение для китайской музыкальной культуры и становления национальной системы музыкального академического образования.

Этот талантливый музыкант не только долго жил в Китае, но и глубоко погрузился в местные обычаи, традиции, проникся уважением, любовью к самобытной китайской культуре и сумел отразить это в своем творчестве, в том числе в оперном жанре. В 1925 году он написал оперу «Куан Инь», основанную на древних преданиях о буддийской богине милосердия. Вершиной оперного творчества Аарона Авшаломова в Китае стала опера «Великая стена», где композитор продемонстрировал применение выразительных средств и приемов развития, использовавшихся в европейских и русских операх для воплощения национального сюжета. В интонационном

языке оперы композитор использовал ладовые особенности китайской музыки.

Огромная заслуга Авшаломова заключается в его влиянии на молодых китайских композиторов – Сиань Синхая, Нэ Эра, Жэнь Гуана, Люй Цзи, Хэ Люйтина, Шэнь Чжибая. Он передал им свое убеждение, что с одной стороны, не нужно слепо копировать образцы западной музыки, но с другой – необходимо преодолевать культурную изоляцию китайской национальной музыкальной культуры. Впоследствии это найдет воплощение в творчестве этих композиторов.

Первой подлинно национальной оперой и событием в истории музыкальной культуры Китая XX столетия стала «Седовласая дева», именуемая практически во всех русскоязычных работах китайских исследователей «Седая девушка». Сюжет драмы был разработан в начале 1945 года литераторами Хэ Цзинчжи и Дин И, совместившими в нем действительные события, происходившие в пограничном районе Цзинь-Ча-Цзи в 1940 году, и народное предание о седовласой юной деве. В этом же году по поручению КПК авторский коллектив Яньаньского Института искусств имени Лу Синя (в том числе: Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Хуань Чжи, Сян Оу, Чень Цзы, Лю Цзы, Лю Чи) в достаточно короткий срок создает оперу с названием «Седая девушка». Премьера состоялась 28 апреля 1945 года в зрительном зале Яньаньской центральной партийной школы и была приурочена к созыву VII Национального съезда Коммунистической партии Китая. На церемонии присутствовали Мао Цзэдун, Чжоу Эньлай и другие лидеры, а также все делегаты съезда. На литературно-художественном симпозиуме в рамках съезда, Мао Цзэдун выступил с речью, призывая создать творческое направление, соединяющее достижения западной культуры с национальными традициями. Опера оказалась первым национальным проектом, в котором была реализована эта идея и были заложены основы нового оперного жанра Китая.

Об этой опере много написано как в научной, так и в популярной литературе, она достаточно хорошо освещена в работах китайских исследователей на русском языке. Отметим некоторые существенные, на наш взгляд, моменты. Обычно при описании сюжета подчеркиваются его революционный (подъем народных масс на борьбу с угнетателями), социальный (несправедливое устройство общества) и драматический (история Сизэр) аспекты. Акцент на этих моментах сопровождается соответствующими комментариями: «Опера создавалась в сложное для Китая время, когда подходила к концу многолетняя освободительная война с Японией и центральной проблемой государственного строительства нового Китая стала проблема классовой борьбы. Этим прежде всего определялось и содержание “Седой девушки”» [99, с. 362]. О жизни Сизэр в горах обычно кратко сообщается: «Волосы ее поседели, но она твердо верила, что сможет преодолеть все трудные дни» [99, с. 364].

Уже на уровне сюжета следует заострить внимание на его насыщенности национальным духом. Легенда, которая адаптирована в качестве сюжета, знакома всем китайцам как трагическое сказание о борьбе добра и зла, обрастающее мистикой и загадочностью. Сизэр скрывается от преследователей не просто в горах – она прячется в жертвеннике богини и таким образом выживает, питаясь жертвоприношениями. Ее поседевшие волосы воспринимаются как символ смерти – такова интерпретация белого цвета в Китае. Существование Сизэр происходит на грани жизни и смерти, она сама – жертва трагических обстоятельств, но поднимается над своим отчаянным положением, превращаясь для народа в дух, которому он в страхе и трепете приносит свои жертвы.

Стоит отдельно остановиться на заглавии оперы, точнее, его русскоязычном переводе. Начнем с того, что буквальный перевод названия 白毛女 – отнюдь не «Седая девушка», а «Беловолосая девушка». Белый цвет волос, цвет смерти, имеет глубоко символическое значение в контексте оперы. Превращение «белых волос» в «седые» утрачивает для китайцев эпическое

звучание 白毛女, а для русскоязычных читателей и подавно, поскольку в нем передана только биологическая характеристика героини. На наш взгляд, перевод 白毛女 как «Седовласая дева» более точно передает смысл названия, ведь в русском языке архаическое *дева* придает сочетанию некую загадочность, фантазийность, а сами волосы семантически, для усиления вневременного смысла лучше озвучить архаичным *власы*. Кроме того, *дева* в европейской культуре ассоциируется с мифологической Вселенной, тогда как в слове *девушка* заключено человеческое измерение, земное, телесное. Преимущество выбора для названия оперы понятия *дева* подчеркивает именно универсальный смысл, выводящий от локальной истории к всеобщим значениям.<sup>2</sup>

В фундаментальном труде Н. И. Вербы, где архетип девы вынесен в заглавие докторского исследования, подчеркнуто: «Проблема архетипа в современном гуманитарном знании – одно из актуальных и “энергоемких” направлений, заключающее богатые возможности изучения механизмов человеческого поведения, выявления оснований мифологических систем и перекличек между ними» [20].

Сказанное позволяет оценить, насколько мастерски работали китайские деятели культуры и КПК с архетипами народного сознания, и не вполне корректно пренебрегать этим фактором при описании явления для инокультурного читателя.

Коллектив авторов совершил прорыв в китайской музыкально-театральной культуре. Оперные персонажи получают музыкально-драматургическое развитие, в музыке мастерски использованы народные мелодии. Вокальный аспект оперы насыщен полистилистикой, в основе которой – сочетание народных манер с техникой бельканто. Партии героев богаты, они получают развитие в драматургии оперы. В структуре

---

<sup>2</sup> Благодарим за данные весьма ценные высказывания доктора искусствоведения Наталью Ивановну Вербу, обратившую в процессе подготовки внимание автора на эти и иные особенности интерпретации сюжета.

произведения используется все многообразие форм западных опер: соло, дуэты, иные ансамбли и, конечно же, насыщенные хоровые сцены; оркестр активно участвует в изображении персонажей.

«Седовласая дева» оказала огромное влияние на ход истории китайской национальной оперы, ознаменовав начало нового этапа в китайской музыкальной культуре. Китайская музыка получила успешный пример заимствования западных оперных форм для отражения реального содержания жизни китайского народа, а также приобрела стимул для развития китайской национальной оперы.

Стилистическим продолжением «Седой девушки» стала опера «Свадьба Эрхэя», созданная в 1953 году студентами Шанхайской консерватории Тянь Чуанем и Ян Ланьчунем. В основу данной оперы лег роман Чжао Шули. Особенность «Свадьбы Эрхэя» – воплощение оригинального стиля, присущего литературным произведениям Китая, в либретто на доступном читателю и слушателю языке.

Таким образом в первой половине XX века в Китае сложились два основных жанровых типа музыкально-театральных спектаклей, о чем пишет Сюй Иньчэнь: «Первый – это “китайская традиционная драма” (сицзюй): самобытное национальное музыкально-театральное явление, имеющее большое количество разновидностей (одна из наиболее известных российским зрителям – Пекинская опера). Второй тип Чэнь Ин называет “современной китайской оперой” (гэцзюй), которая формировалась под влиянием западноевропейской оперной традиции» [77, с. 93].

Драматичным периодом в истории китайской оперы стала «культурная революция». Чжан Личжэнь пишет: «Оперное искусство пострадало особенно сильно, поскольку вместе с запретом исполнения зарубежной музыки было наложено вето и на исполнение китайской музыки, написанной до 1966 года» [99, с. 15].

После событий «культурной революции», которая продолжалась с 1966 по 1976 год, начинается период «открытости и реформ». Перегибы

«культурной революции» получили осуждение в обществе и развитие сферы культуры начинает оживляться. Это находит отражение и в жанре оперы.

В китайском оперном искусстве появляются новые тенденции, созвучные периоду рефлексии после пережитых событий, исторических и социокультурных потрясений. Это нашло, в частности, отражение в таком значимом произведении, как первая китайская камерная лирическая опера композитора Ши Гуаннаня по произведению классика китайской литературы XX века Лу Синя «Скорбь по ушедшей». Первоисточник, положенный в основу либретто, отличался глубоким лирико-психологическим содержанием, что отвечало запросу времени на социальную рефлексию в эпоху «открытости и реформ». О причинах огромного успеха этой камерной оперы в Китае пишет Чжу Линьци: «На рубеже веков <...> наиболее стремительно начала развиваться камерная опера: произведения небольшого объема, но с глубоким содержанием, они стали воплощать самую популярную форму оперного искусства в музыкальном мире Китая <...> В 90-е годы камерная опера в Китае имела абсолютное преимущество в развитии относительно грандиозной по масштабам “серьезной” оперы» [105, с. 69].

Эта опера знаменательна тем, что она является ярким, зрелым образцом проевропейской оперы, но при этом в ней претворены элементы национальных театральных традиций, которые просматриваются в символизме драматургии, построении разговорных сцен, в вокальной специфике. Еще более явно связь с глубокими культурными корнями, традиционной китайской драмой, проявится в другой опере этого композитора – «Цюй Юань» (1990).

Еще одним характерным и значимым оперным сочинением 80-х – 90-х годов, наряду с операми Ши Гуаннаня, исследователи отмечают оперу «Степь широкая» (1987) Цзинь Сяна, выдающегося китайского композитора XX века, прошедшего в период «культурной революции» тяжелую жизненную «школу трудового исправления», а впоследствии ставшего профессором Пекинской консерватории.

Многие исследователи называют это произведение изумительным творением китайской культуры. Сюжетная линия оперы построена на острых любовных переживаниях молодого крестьянина Чоу Ху. Тема любви, ненависти и мести стала отражением сложного внутреннего мира героев оперы. В опере очень велика роль хора, который является символом мести. Он не только комментирует происходящее на сцене, но и заставляет сопереживать героям, помогает толковать их мысли и чувства. Композитор эффектно использовал хор в роли, которая была присуща ему в античной древнегреческой трагедии.

Цзинь Сян, который был не только композитором, но и ученым, сумел выразить общие задачи, стоявшие перед китайскими композиторами в данный непростой период возрождения и обновления китайской оперы: «Преодолеть оковы феодальной культуры, когда долгое время страдал дух и тело, создать подлинную современную культуру – это исторический долг китайских деятелей искусств <...> Композитор не должен и не может отрываться от той эпохи, в которую он живет. Поэтому композитор во время своего творчества должен думать о том, как это примут современники, думать об эстетическом восприятии и хотеть, чтобы современники с его помощью шли вперед» [175, с. 19].

Отметим, что эпоха «реформ и открытости» связана с выходом на сцену нового поколения композиторов, у которого новые установки, убеждения, что музыка не должна служить политике, должна быть независимой, что искусство должно не синхронизироваться со временем, а опережать его. Представители этого поколения китайских композиторов 90-х – 2000-х годов стремятся интегрироваться в глобальный мир, получая образование за рубежом, выбирая местом своего проживания и строительства карьеры другие страны, чаще Америку и Европу. Многие из этих композиторов, такие как Сюй Чанцзюнь, Чэнь И, Чэнь Циган, Тань Дунь, Го Вэньцин и Е Сяоган, сегодня достойно представляют самобытное китайское музыкальное искусство за пределами Китая.

Таким образом, в китайской опере XX века произошли значительные изменения. Имея весьма обширное культурное наследие, осознавая существенные отличия между культурами Востока и Запада, китайское оперное искусство в начале XX века начинает осваивать и взаимодействовать с европейскими оперными традициями. В результате этого процесса национальная музыкальная драма, ее наиболее совершенная разновидность Пекинская опера, в XX веке переживает взлеты, кризисы и возрождение, продолжая оставаться уникальной областью традиционного китайского искусства. Одновременно появляется и проевропейская опера, в которой происходит синтез национального и европейского. Она актуальна по содержанию и чаще всего посвящена героической, революционной, патриотической тематике, соответствующей историческому контексту жизни Китая в XX веке. Это нашло отражение в такой опере, как «Седая девушка».

В 80 – 90-е годы китайская опера стала более разнообразной по содержанию, о чем говорят такие произведения как «Скорбь по ушедшей», «Степь широкая». Этот этап развития жанра китайской оперы откроет перспективы его эволюции в начале XXI века.

## **1.2. Основные тенденции развития китайской оперы в первой четверти XXI века**

Достигнутые результаты развития китайской оперы до «культурной революции», а также тенденции в оперном искусстве Китая 80-х – 90-х годов XX века подготовили динамичное развитие жанра в творчестве китайских композиторов XXI века. Процесс активного взаимодействия с другими новыми культурными и музыкальными традициями открывает дополнительные горизонты и возможности для развития китайской оперы. Он помогает национальному оперному искусству укрепить свой

профессионализм и вместе с тем быть живым, стремительно эволюционирующим национальным явлением. Сегодня оперное искусство становится своеобразным мостом, связывающим различные культуры, народы и поколения, способствуя укреплению взаимопонимания между ними.

В исследованиях В. Н. Юнусовой и В. Н. Холоповой большая роль отводится новой практике получения образования китайскими композиторами на рубеже XX – XXI веков. Многие из них стали обучаться на Западе. Качественно новый уровень в формировании профессиональной базы и современного художественного мировоззрения китайских музыкантов связан с тем, что, постигая самые современные композиторские технологии, они более смело соединяют их с глубоко своеобразными традициями китайской культуры, не забывая о своих корнях. В результате, как утверждают исследователи, сложилось отличное от других направление азиатского музыкального авангарда [110; 93].

Говоря о современной китайской опере, Цзун Чжэн выделяет следующие тенденции, возникшие в ней в результате интеграции традиций и инноваций:

- появление новых жанровых разновидностей: камерная опера, мюзикл, большая опера;
- акцент на внутреннем мире героя – центральный элемент содержания;
- дальнейшая и более глубокая интеграция выразительных средств китайской традиционной и европейской оперной музыки;
- применение самых современных европейских техник композиции и приемов развития музыкальной ткани;
- расширение драматургической роли оркестра и отдельных инструментов, в том числе национальных китайских;
- объединение европейской манеры пения с особенностями кантилены и традиционной китайской речитации;
- соединение композиционных методов авангарда с китайским национальным колоритом [92, с. 63–64].

Названия и содержание китайских опер XXI века отражают сочетание традиционных сюжетов и современных тем, демонстрируя как уважение к национальной истории, так и стремление к актуальности. В этих произведениях часто затрагиваются исторические, социальные, политические и личностные темы, которые воплощаются как сквозь призму древних традиций, так и как реакция на современные события и вызовы.

Цзун Чжэн выделяет в китайских операх XXI века три типа сюжетов:

- 1) исторические и героические;
- 2) драмы;
- 3) современные сюжеты об актуальных социальных проблемах и событиях [92, с. 62].

К первому типу относятся оперы «Сыма Цянь» (Чжан Юйлун, 2000), «Поэма о Мулань» (Гуань Ся, 2004), «Первый император» (Тань Дунь, 2006).

Опера «Первый Император» Тань Дуня рассказывает о Тин Ши Хуане, первом императоре объединенного Китая, обладавшего сильным стремлением к власти и бессмертию. Сюжет охватывает темы политического заговора, стремления к величию и личной жертвенности героя. Уникальность музыкального полотна обусловлена дополнением звучания симфонического оркестра традиционными китайскими инструментами.

Второй тип сюжета представлен в операх «Долина Красной реки» (Мэн Вэйдун, 2011), «Прощай, Кембриджский мост» (Чжоу Сюэши, 2001), «Прощай, моя наложница» (Сяо Бай, 2008). Эти драмы основаны на конфликте между героями или народами, принадлежащими разным эпохам и национальным культурам.

«Прощай, моя наложница» Сяо Бая – современная интерпретация традиционной истории о любви и жертве в период падения династии Чжоу. Опера исследует сложные отношения между героями, ставя вопросы о любви, власти и преданности.

«Чай: Зеркало Души» (2002) – еще одна опера Тань Дуня, которая отражает напряженные отношения героев и может быть отнесена ко второму

типу. Эта опера исследует темы любви, предательства и духовного поиска на фоне традиционной китайской церемонии чаепития. Она сочетает в себе мистицизм и реальные человеческие эмоции, превращая простое действие питья чая в мощную метафору человеческих взаимоотношений и духовного поиска.

Третий тип – сюжеты с современными социальными проблемами и событиями – отражены в операх «Мальчик–рикша» (Го Вэньцин, 2014), «Кость ангела» (Ду Юн, 2016). К третьему типу мы отнесли бы и оперу «Доктор Сунь Ятсен» (Хуан Руо, 2011–2014). Опера освещает жизнь и деятельность Сунь Ятсена, одного из основателей современного Китая. Она рассматривает его роль в свержении монархии и создании республиканского правительства. Музыка сочетает элементы китайской традиции с современными западными влияниями, отражая сложность и многогранность его жизни и эпохи.

Цзун Чжэн, описывая характерные особенности жанра, драматургии, музыкальной стилистики оперы «Кость ангела», написанной Ду Юн, женщиной-композитором китайского происхождения, живущей и работающей в Нью-Йорке, – по сути говорит об отражении в ней «характерной для искусства XXI в. кросскультурной или мультикультурной парадигмы, сложившейся на основе постмодернистских художественно-эстетических концепций и поставангардных тенденций конца XX столетия», которая становится типичной для современной китайской оперы: «В сюжетной основе и музыке оперы пересекаются разные жанрово-стилевые черты лирико-трагедийной оперы, кабаре, мюзикла, рок-оперы, ренессансной полифонии, авангарда, панк-рока и электронной музыки конца XX в. В вокальных и инструментальных партиях слышатся отзвуки *bel canto* и типичной для национальной китайской оперы манеры пения, применяются и традиционные, и авангардные приемы звукоизвлечения» [90, с. 220].

Доказательством разнообразия и востребованности современной китайской оперы может служить репертуар выдающихся китайских оперных

певцов. Так, О. П. Сайгушкина и Чжан Фэнвэй в статье о знаменитом китайском теноре Дай Юйцяне пишут: «Неотъемлемую часть исполнительского репертуара Дай Юйцяна составляют стилистически разные китайские оперы (в том числе близкие традиционным китайским драмам сицзюй) от классики до современности: «Седая девушка», «Свадьба Сяо Эрхэя», «Лю Хулань», «Мое сердце летит», «Белый цветок алоэ, красный хлопчатник», «Нефритовая птица», «Поэма о Мулань», «Красный снег», «Си Ши», «Песня молодости», «Песня прерий», «Негаснущие волны», «Пламя и весенний ветер погубят древний город» и др.» [68, с. 159].

Продолжение культурного значения «Шелкового пути», реализованное в новом воплощении западно-китайского взаимодействия, можно увидеть и в таком оригинальном сочинении как «Поэма о Мулань» (2004) композитора Гуань Ся (либретто Лю Линя).

Сюжет «Поэмы о Мулань» уходит корнями в народную почву, где он существовал в виде народной драмы, выросшей из народной песни-баллады «Мулань Ци» Северной династии Лефу. Имя героини стало нарицательным в Китае, символизирующим девушку-воина, переодетую мужчиной и скрывшую свой подлинный облик. Песня поэтически повествует о древней героине Мулань, 12 лет служившей в армии, спасая от призыва своего отца. Произведение сочетает в себе черты симфонии и оратории. В Китае ее определяют как «масштабную симфоническую мелодраму» [161], в США, по мнению американских критиков, жанр включает «элементы, подходящие для ситуационного исполнения в опере, музыкальном театре, оперетте, оратории, танце и других видах искусства» [163]. Определения отражают необычную структуру сочинения, которое, скорее сродни театрализованной оратории: на сцене постоянно присутствует комментирующий хор, сценическое действие не костюмировано и сведено к минимуму, однако, в нем есть место для танцев, сражений и декламационных фрагментов. И функция хора, и минимализм внешних элементов – от декораций до костюмов – опираются на сценические традиции национальной оперы. Основная нагрузка ложится на вокальную

партитуру – к исполнению главных вокальных партий привлекаются лучшие голоса Китая. Как мы видели, исполнителем партии Лю Шуана в этой опере является и выдающийся тенор Дай Юйцян. О. П. Сайгушкина и Чжан Фэнвэй пишут: «На премьерном спектакле 2004 года Дай Юйцян с большим успехом исполнил партию Лю Шуана. Четыре года спустя, 30 августа 2008 года, «Поэма о Мулань» с Дай Юйцянем в главной партии прозвучала в Австрии, в Венской государственной опере. Это была первая китайская опера, поставленная в данном театре за более чем 140 лет с момента его основания» [68, с. 159].

В 2005 году эта своеобразная театрализованная оратория с большим успехом была представлена на международной сцене – слушатели Линкольн-центра искусств в США, Венской национальной оперы наградили постановки шквальными аплодисментами, что, несомненно, стало прекрасной визитной карточкой, оставленной миру китайской национальной оперой. Характерно, что через 5 лет, в 2010 году произведение было представлено на оперной сцене Мариинского театра в Санкт-Петербурге, однако, было удостоено только закрытого показа без широкого освещения в прессе [6].

Китайский мелос в «Поэме» становится основой симфонического развития, органичным и наполненным предстало слияние красоты западной гармонии и восточного колорита. «Поэма о Мулань» стала подлинным шедевром китайской оперы нового времени и следующим этапом культурной интеграции в жанре оперы.

Вышеприведенные примеры показывают, как современные китайские оперы сочетают в себе исторические и легендарные сюжеты с современными темами, проблемами, создавая сложные и многослойные произведения. Традиционный персонаж китайской оперы носит преимущественно архетипический характер, современные же герои характеризуются ярко выраженной психологической составляющей. Композиторы и либреттисты, уделяя большое внимание усложнению музыкального, вокального текста, способствуют более глубокому раскрытию персонажей, их мотиваций,

внутреннего мира. Это делает современные китайские оперы мощными исследованиями человеческой природы и культуры. Такой подход позволяет зрителю с большей эмпатией относиться к персонажам оперы, понимать их и сочувствовать им.

Еще одним из заметных трендов у создателей китайских опер является стремление к экспериментам и смешиванию жанров. Они активно включают в свои произведения элементы различных музыкальных стилей – от классической и фольклорной музыки до современного джаза, поппа и даже электронной музыки. О «полифонизме» в современной китайской опере сегодня говорят многие исследователи [например, 73; 75].

Поскольку основа оперы – пение, для подготовки китайских артистов важна многолетняя практика овладения интонацией и тембром голоса. Сегодняшний китайский оперный певец должен уметь сочетать традиционную технику пения с современными вокальными и артистическими приемами, позволяющими включать в репертуар произведения разных вокальных стилей. Это делает китайскую оперу более универсальной, интересной и привлекательной для современной аудитории.

Современные композиторы ищут способы обновления традиционных жанров, привнося в оперу новые приемы драматургии, музыкальной композиции, элементы современной хореографии. В творчестве китайских композиторов находит отражением мировой акцент на полистилистику. Соединение джаза, поп-музыки, электронной музыки удачно сочетаются с этническими элементами, в частности, через введение традиционных инструментов, таких как эрху, пипа и гучжэн, которые позволяют сохранять национальное своеобразие китайской оперы.

В процессе сочетания европейского и национального дальнейшее развитие получает синтез искусств в опере. Особое значение приобретают хореографические элементы и жесты. На протяжении многих веков в китайской опере выработалась жестовая символика, передающая смысл, эмоции героев произведения. Они тоже подвержены эволюционному

развитию и в настоящее время дополняются современными танцевальными элементами, придавая оперным сценам динамичность и выразительность. Усложнение хореографической партитуры спектаклей происходит за счет применения характерных для традиционной китайской оперы акробатических элементов, приемов боевых искусств, которые вносят разнообразие в пластические решения, особенно – в спектаклях, связанных с китайской историко-культурной тематикой.

Трансформация китайской оперы в XX веке коснулась не только сюжетов, их актуализации, но и дальнейшего развития технологического языка современных музыкально-театральных постановок.

В XXI веке Китай становится технологически высоко развитой державой. Он аккумулирует мировые достижения, интересно развивает и применяет их в собственной практике. Это касается и области музыкального театра. Дальнейшая интеграция эстетики национального и западного искусства в китайском искусстве XXI века находит отражение в освоении не только нового авангардного языка западного искусства, использования достижений поп-музыки, но и сопутствующего им внедрения цифровых технологий в сценические постановки: мультимедийные приемы в декорациях, световые эффекты, звуковое сопровождение. Этот вектор развития связан с тем, что современная китайская опера теперь ориентируется не только на китайскую, но и международную аудиторию, требующую более зрелищных, захватывающих постановок.

В сценографии современной китайской оперы активно используются LED-экраны и цифровые проекции. Традиционные декорации замещены реалистичными фонами, видео-арт-инсталляциями, абстрактными или символическими элементами, встраиваемыми в сценическое пространство. Акцент на мультимедийный аспект обогащает возможности выразительной подачи сюжета и сценическую атмосферу. Стремясь расширить зрительскую аудиторию, современные продюсеры сопровождают постановки субтитрами на разных языках, делая доступным понимание содержания зрителям из

многих стран мира. Переводы на другие языки и субтитрование стало привычным элементом современных китайских опер, что приближает их к восприятию международной аудиторией. Это помогает зарубежному зрителю не только оценить игру артистов китайской оперы, но и более глубоко понять сюжет и культурный контекст в целом.

Серьезное внимание в китайских постановках уделяется дизайну костюмов. При изготовлении богатых, ярких костюмов и головных уборов, дизайнеры стремятся не только к созданию современных визуальных образов героев, отражению национального колорита, но и учитывают комфортность, удобство костюмов для динамики движений и сценической мобильности артистов.

Благодаря современным технологиям значительно обогатился сценический дизайн. Например, в процессе показа спектакля могут использоваться не только новые сложные световые и звуковые эффекты, но даже специальные ароматы для создания более полного погружения в атмосферу действия. Все это привлекает молодую аудиторию.

Отдельно обратим внимание на социальные аспекты функционирования китайской оперы. На всестороннее постижение слушателями жанра оперы направлены не только оригинальные сценические решения, но и образовательная деятельность. Так, в учебных учреждениях не только Китая, но и зарубежья существуют курсы по изучению китайской оперы [176], проводятся тематические мастер-классы, на которых молодые люди могут попробовать себя в различных театральных ролях. Это имеет большое воспитательное значение для молодого поколения, как любителей, так и возможных будущих профессионалов в данной области. Многие театры выпускают яркие интерактивные буклеты, производят специальные образовательные программы, которые призваны помочь зрителям лучше погрузиться в смысл постановки и даже принять участие в ее создании.

Немаловажна роль правительства Китая и частных спонсоров, которые поддерживают современные сценические постановки, а также реставрацию ранее написанных музыкальных произведений, их костюмов, декораций.

Современные китайские композиторы, создающие оперные произведения, выполняют особую роль в развитии и продвижении этого жанра. Благодаря им китайская опера обогащается инновационными подходами и современными средствами привлечения новой аудитории, не знакомой ранее с жанром китайской оперы. Инновации, предполагающие тесное взаимодействие артистов с аудиторией, привлекающей к участию в театральном искусстве посредством интерактивных технологий и разнообразных способов взаимодействия, делают современную китайскую оперу более доступной и популярной.

Сегодня перед создателями новых представлений в формате китайской оперы стоит задача передачи зрителям более глубокого и значимого опыта за счет применения современных технологий, образовательных программ, социально-ориентированных представлений, создания инклюзивной театральной среды для людей с ограниченными возможностями, которым предоставляются специальные места в зрительном зале, организуются сурдопереводы и тактильные туры. Это укрепляет взаимодействие между актерами и аудиторией, способствует активной популяризации китайской оперы на мировой арене.

Широко распространенной практикой функционирования современной китайской оперы становится представление ее на международных фестивалях искусств. Среди них можно назвать Гонконгский фестиваль искусств, Пекинский оперный фестиваль, фестиваль китайской оперы «История любви» (Санкт-Петербург) [83] и другие.

На Пекинском оперном фестивале не просто демонстрируется Пекинская опера, но происходят образовательные, просветительские мероприятия, знакомящие слушателей с ее неповторимой спецификой.

Аудитории разъясняют сложную символику типичных жестов, грима, костюмов, что помогает зрителям понять особенности этого жанра [117].

Культурный обмен с другими странами, гастроли театров и коллективов из Поднебесной, профессиональное сотрудничество позволяют вывести китайскую оперу на международную арену. Знаменательным событием был показ в 2014 году на сценах Мариинского театра и Московского музыкального театра имени Наталии Сац опер «Легенда о белой змее» и «Му Гуйин принимает командование» [62]. В ноябре 2023 года в России состоялся фестиваль китайской культуры, в рамках которого в Москве и Санкт-Петербурге выступил Национальный симфонический оркестр Китайского национального театра оперы и балета.

Появляются новые условия социокультурного функционирования жанра оперы. Цифровые технологии помогают распространять информацию о современном китайском музыкальном театре через мобильные приложения, социальные сети, интерактивные формы постановок. Зрительская аудитория может принимать участие в социальных сетях в обсуждении тех или иных произведений, элементов оперных спектаклей. Таким образом жанр оперы, ее авторы и исполнители становятся ближе к зрителям.

Принятие и понимание китайских опер на Западе свидетельствует о развитии межкультурного взаимодействия. «Великий шелковый путь», проложенный когда-то, обогатил национальную оперу, укрепил уверенность в себе, позволил китайской национальной опере выйти в мир и способствовал омоложению китайской культуры в новую эпоху. Односторонняя вестернизация Китая – в прошлом. Сегодня китайская опера, впитав лучшие достижения золотого века европейской оперной музыки, крепко стоит на традиционных основах родной культуры и преподносит миру новое молодое оперное искусство Китая. Соединив новаторство западной культуры с национальным художественным наследием, китайская опера в XXI столетии оказывается проводником самобытной национальной культуры в открывшееся пространство межкультурных коммуникаций.

### 1.3. Преломление военно-революционной героики в современном музыкальном искусстве Китая

В музыкальной культуре Китая значительное место занимает историческая, революционная, военная, героическая тематика. События XX века, полные трагизма, мужественной борьбы народа, дали обширный материал для целого ряда музыкальных произведений китайских композиторов. Новые жанры, пришедшие из западной музыки – симфонии, балеты, оперы, хоровая музыка – были восприняты китайской публикой в интерпретации китайских композиторов благодаря наполненному их патриотическому содержанию. Этот пласт музыкальных произведений тщательно изучается современными китайскими искусствоведами.

В 2000-х годах появилось значительное количество работ, посвященных военной тематике в китайском музыкальном искусстве. Большинство из них являются статьями, а масштабных монографий до сих пор нет. Исключение составляют ряд диссертаций, где данный аспект раскрывается в контексте истории развития того или иного музыкального жанра.

Присутствию военной тематики в оперном искусстве Китая уделяется внимание в исследовательских работах А.И. Донченко [27], Ван Мяо [12; 14].

Особое преломление исторической темы мы видим в опере Ван Цуцзе и Чжан Чжо «Пламя и ветер губят весенний город» (2005) по книге писателя Ли Инжу. В произведении образуется контрапункт исторического и современного контекста. Главная героиня начинает читать роман и оказывается в прошлом, где видит военные действия, происходящее несколько веков назад – восстание народной армии партизан против марионеточной армии императора. Исследователи оперы отмечают ее новаторскую суть и говорят о том, что она оказала большое влияние на дальнейшее развитие китайской оперы. В ряде публикаций отмечаются особенности вокального стиля оперы, основанного на чередовании академического, современного эстрадного стиля и стиля

региональных сицью. Это делает понятной оперу самому широкому кругу слушателей.

Военная тема нашла яркое отражение в жанре балета. Китайские балеты на революционную тематику, а также влияние на их хореографию бытового солдатского танца рассматриваются в монографии Юй Пина «История развития современного китайского балета» [196].

Особый интерес представляют два произведения. Балет «Красный женский отряд» возник в 1964 году на основе музыки, написанной коллективом авторов (У Цуцян, Ду Минсинь, Ши Ванчун, Ван Янчжень, Дай Хунвэй) к одноименному художественному фильму в 1961 году. В первом разделе говорилось о большой роли в истории китайской оперы произведения «Седая девушка». В период «культурной революции» на материале этой оперы тоже был создан балет. Эти два произведения наиболее часто упоминаются в исследованиях, посвященных военной тематике в музыкальных сочинениях. Они считаются классикой китайской музыки, которая не потеряла своего значения и актуальности, поскольку в них нашла отражение революционная борьба китайского народа, а также основные преобразования в области музыкального языка.

В ряде работ приводится вокальный анализ арий и в целом разбор музыкальной драматургии в операх «Сестра Цзян» и «Дочери партии», а также в балете «Красный женский отряд». Особое внимание исследователи уделяют образам женщин-героев, так как они играют важную роль в национальной опере Китая. Женский героизм по-особому воспринимается китайской публикой, формируя патриотические взгляды общества. Авторы статей рассматривают женский героизм как наивысшее проявление патриотизма, который является частью менталитета, традиционных норм и принципов китайского народа.

Военная тема занимает большое место в китайской симфонической музыке, но это направление тоже пока не нашло отражение в отдельном систематизирующем исследовании. Анализ собственной симфонии можно

встретить у автора Цзюня Чи в его работе «История симфонического искусства» [178]. Его симфоническая увертюра, вышедшая в 1962 году под названием «Боевая песня Южного моря», рассказывает о военных событиях, в которых участвовала китайская армия.

Краткий обзор симфонических произведений на военную тему содержится в диссертационной работе Чжан Шаофэя «Изучение создания китайской оркестровой музыки 1949-1981 гг.» [185]. Автор анализирует несколько произведений, в числе которых и известная китайская симфония «Великий поход» Динь Шаньдэ (1962).

Во второй половине XX века военная тема особенно отчетливо отразилась в кантатно-ораториальных и вокально-симфонических жанрах. Кантата «Героическая поэма» (1960, редакции – 1964, 1993), созданная Чжу Цзяньэром на стихи Мао Цзэдуна, стала одним из ключевых произведений, представляющих эту тему в китайской культуре. Искусствоведы Китая и других стран обратили пристальное внимание на это произведение, поскольку оно наполнено новаторскими художественными приемами и представляет большую значимость для китайской культуры в целом. С особой тщательностью подошел к изучению музыкально-выразительных приемов в кантате такой исследователь как Цай Цяочжун [174]. Автор детально анализирует музыку и композиционные приемы кантаты Чжу Цзяньэра, а также уделяют внимание другому его произведению, отражающему тему героизма – симфонической фантазии «В память о воинах, погибших за правду» (1980).

Заслуживает внимания кантата Лу Цзайи «Китай, мой дорогой отец», созданная в период 1991–1993 гг. Это еще один наглядный пример патриотической проповеди в хоровом исполнении. Глубокий анализ ее содержания, художественных приемов, соответствия музыкального стиля традиционному исполнению проанализировал Ван Июх [121]. Он подошел к исследованию этой кантаты с точки зрения сравнительного анализа ее с другими произведениями на аналогичные темы зарубежных авторов.

Отметим, что в XX веке симфоническая музыка в Китае, переживая разные этапы своего формирования, тем не менее активно развивается. Под воздействием европейских симфонических традиций складывался свой национальный стиль симфонической китайской музыки, который на сегодняшний момент обрел своеобразие и популярность. С конца 1950 годов появляется много достаточно разнообразных по содержанию, форме и стилю симфонических произведений.

С 1940 по 1950 годы военная тематика была основной в китайской симфонической музыке. Китай только начал переходить к мирной жизни, но картины жестокой войны были свежи в памяти композиторов, многим из которых пришлось участвовать в военных действиях. Подчеркнем, что огромное влияние на их творчество оказала классическая русская и советская симфоническая музыка. В 50-е годы культурное сотрудничество с СССР достигло огромных масштабов. Приезды культурных делегаций, ведущих советских творческих коллективов, обучение китайской молодежи в лучших музыкальных вузах СССР и работа советских музыкантов-педагогов в Китае – все это не могло не дать прекрасные результаты.

Многие произведения советских композиторов того времени, с которыми знакомились китайские музыканты, были наполнены патриотическими смыслами и раскрывали революционную, военную тему. Существенную роль в формировании драматического героического стиля симфонических произведений китайских композиторов сыграл выдающийся советский композитор Д. Д. Шостакович.

Среди произведений китайских композиторов данного тематического направления, написанных в середине XX века, отметим следующие: Концерт для соны «Празднование победы» Лю Шоуи и Ян Цзиу (1952), «Симфония победы» Чжан Чуня (1956), симфоническая поэма Чжу Цзяньэра «Песня о родине» (1959), Вторая симфония «Война сопротивления японским захватчикам» Ван Юньцзе (1959), Вторая симфония Ма Сычуна (1959),

симфоническая поэма Цюй Вэя «Памятник народным героям» (1959), Первая симфония «Хуансиша» Ло Чжунжуна (1958–1959) и многие другие [124].

Одним из наиболее ярких симфонических произведений, посвященных героической теме, стала Вторая симфония Ма Сыцуна.

Напомним, что Ма Сыцун (1912–1987) – выдающийся китайский скрипач, композитор, музыкальный деятель XX века. Синь Син пишет: «Он относится к поколению музыкантов Китая, которые начинали прокладывать мосты между музыкальным искусством своей страны и Европы» [71, с. 13]. Композитор с 1949 по 1958 годы неоднократно выезжал в другие страны в составе международных делегаций: Чехию, Польшу, СССР. В 1958 году он был в СССР в качестве члена жюри I Международного конкурса имени П. И. Чайковского [59, с. 14].

Поводом для написания симфонии стало стихотворение Мао Цзэдуна «Перевал Лоушань». Композитор постарался передать через музыку ощущения Мао Цзэдуна, его причастность к великим событиям. В ней слышна боль простых крестьян и рабочих, которые служили солдатами в составе китайской Красной Армии.

Симфония является знаковым сочинением, ставшим в 1950-х годах флагманом всей симфонической музыки Китая на военно-патриотическую тему. Остановимся на ней более детально, выделяя особенности композиции и музыкального языка, которые предвосхищают некоторые черты композиторской работы над героическим началом Инь Цина.

Вторая симфония Ма Сыцуна представляет собой сонатно-симфонический цикл, состоящий из трех частей. Драматургия произведения отражает этапы военных событий – кровопролитная битва, оплакивание погибших и торжество Победы. В музыкальной ткани произведения большое место занимают полифонические приемы – имитации, каноны – а также сложные, диссонирующие гармонические вертикали, которые сочетаются с национальной ладовой окраской, пентатоникой.

С первых нот Второй симфонии слушатель попадает в весьма драматичную обстановку, полную тревоги. Этому способствует звучание низких струнных инструментов и фагота, а также беспокойный триольный ритмический фон. После длительного гармонического напряжения во вступлении появляется яркая главная тема (тема Красной Армии) на нисходящих септаккордах, создающих суровую атмосферу. В процессе развития тематический материал проходит у разных инструментов, нарастает динамика и расширяется диапазон оркестрового звучания. Побочная партия, которая начинается тихо и как бы издалека, постепенно превращается в мощный музыкальный поток. В ее основе лежит народная песня «Тяньсиньшунь» из северной части провинции Шэньси.

Заметим, что использование материала народных песен – отличительная особенность стиля композитора. Так, в том же году, когда была написана Вторая симфония, Ма Сыцун написал Концерт F-dur для скрипки с оркестром, в котором присутствуют признаки и европейского концерта, и китайского фольклора, о чем пишет Синь Син: «Последние проявляются в использовании материала древних гуандунских песен “Няо Цзинь Сюань” и “Чжао Цзюнь Юань”, в насыщении мелодики традиционным орнаментом, в подражаниях звучанию китайского смычкового гаоху, в обильном применении колоритного *glissando*» [71, с. 16].

Музыка симфонии отличается зримостью. Картина жестокого и беспощадного боя вызывает у слушателей боль, сильную тревогу, ощущение отчаяния. В ее кульминации композитор выстраивает четырехголосный канон духовых инструментов, усиливаемый активным барабанным боем. Атмосфера яростного сражения передается посредством призывных квартетных переключек духовых инструментов и взволнованными триолями у струнных.

Во второй части произведения звучит скорбь по погибшим, передаваемая через жанр похоронного марша. Торжественно-печальный характер музыки подчеркивается медленным темпом, нисходящими мелодическими интонациями и фригийским ладом. Основная тема этой части

мелодична, выразительна, ее исполняют духовые инструменты в тональности *gis-moll*. Но при этом композитор, используя квартовые интонации, передает мысль о том, что это не просто скорбь, а скорбь по героям, погибшим бойцам Красной Армии.

В третьей части – атмосфера ликования и праздника. Основная тема – веселая, задорная, танцевальная мелодия с упругим пунктирным ритмом исполняется духовыми инструментами. Третья часть завершается героическим маршем, дышащим энергией и оптимизмом. Музыкальное воплощение образа могучей Народно-освободительной армии Китая подчеркивается интонациями из припева «Интернационала», которые отчетливо слышны в завершении третьей части симфонии.

В каждой части симфонии присутствуют признаки сонатной формы, наполненной развитием контрастных тем. Нужно подчеркнуть, что сонатная форма у китайских композиторов не ограничивается копированием европейского канона, она обладает большей гибкостью и вариативностью, многообразием трактовок.

В симфонических произведениях китайских композиторов героического характера сложилась своя жанровая семантика – танцевальные темы и символизируют единение народа и Красной Армии, а жанр марша – это жизнеутверждающее начало, прославление победы.

Особым жанром в китайской музыке стала музыкально-танцевальная эпопея, появившаяся во второй половине XX века.

Уточним определение слова «эпопея», смысл которого приобретает особую значимость в связи со спецификой произведения Инь Цина. В распространенном значении это масштабное повествование в стихах или прозе о национально-исторических событиях. Эпопеи родились из древнегреческой полу-лирики, полу-повествования о боевых подвигах, героях. Примерами эпопей в древнегреческой культуре являются «Илиада» и «Одиссея» Гомера. В Китае истоки эпопей уходят корнями в эпохи Чжоу и Хань.

Этот жанр становится актуальным в Китае после образования в 1949 году КНР. Героическая борьба и строительство новой страны нуждались в поддержке искусства. Заметим, что грандиозность преобразований, очень сильная зависимость искусства от коммунистической идеологии способствовали политизации искусства, которая достигла чрезмерных масштабов в эпоху «культурной революции». Тем не менее опыт создания музыкальных эпоей, представляющих собой синтетический жанр (синтез музыки, поэзии, танца и драмы), который рассказывает о значимых исторических событиях, оказался очень важным именно в это время. К сочинениям этого жанра можно отнести «Алеет Восток», «Песни китайской революции» и «Путь возрождения». Остановимся кратко на характеристике этих сочинений, ярко передающих дух эпохи.

Уникальное место в ряду этих произведений занимает эпопея «Алеет Восток». В современной литературе можно встретить определение жанра этого произведения и как революционная опера-мюзикл. Она появилась в 1964 году, накануне «культурной революции». Одним из инициаторов появления такого произведения был выдающийся политический деятель КНР Чжоу Эньлай. Это была своеобразная «эпопея песни и танца», описывающая основные вехи истории Коммунистической партии Китая, события гражданской войны. Идеология произведения определялась точкой зрения председателя Мао Цзэдуна. Название постановки придумал Ли Вэй, заместитель министра культуры КНР.

Премьера эпопеи состоялась в Пекине 2 октября 1964 года в Доме народных собраний. В постановке участвовали более 3500 исполнителей. Значимость произведения подчеркивается еще одним историческим фактом. 16 октября этого года в Китае было успешно испытано атомное оружие. Мировой клуб ядерных держав пополнился новым членом. Вечером этого же дня Мао Цзэдун и все руководство коммунистической партии Китая присутствовало на представлении «Алеет Восток». Прервав выступление

артистов, на сцену вышел Чжоу Эньлай и сообщил о только что прошедших успешных испытаниях.

Здесь можно говорить о новом типе произведения, которое не только выражает революционный пафос, но превращается в своеобразный социальный перформанс, который становится как бы составной частью реальной жизни страны. Десять тысяч присутствующих громом оваций встретили сообщение Чжоу Эньлай и трехтысячный хор запел:

Алеет Восток, взошло Солнце,  
 В Китае появился Мао Цзэдун.  
 Он работает ради счастья народа,  
 Он – спаситель народа!  
 Председатель Мао любит народ,  
 Он – наш вождь.  
 Чтобы строить новый Китай,  
 Он ведет нас вперед.  
 Коммунистическая партия подобна Солнцу:  
 Приносит свет всюду, где она сияет.  
 Там, куда приходит Коммунистическая партия,  
 Там народ становится свободным.

В 1965 году была записана киноверсия оперы. Это уже была эпоха «культурной революции» и кинематографу уделялась огромная роль в идеологическом объединении народа. Все самые главные, разрешенные «образцовые оперы» были сняты в кино и считались обязательными для просмотра.

В сюжете эпопеи были отражены следующие исторические вехи Коммунистической партии Китая от ее основания в июле 1921 года до создания КНР в 1949: Северный поход, предпринятый участниками Национально-революционной Армии Гоминьдана; Шанхайская резня 1927 года; Наньчанское восстание, формирование Национально-освободительной армии Китая; Великий поход, партизанская война во время Второго

Объединенного фронта (японо-китайская война 1937–1945); смертельный удар, нанесенный по Китайской республике правительством материкового Китая в решающей фазе гражданской войны и последующее создание КНР 1 октября 1949.

По изначальному замыслу, эпопея состояла из увертюры и восьми частей, однако в фильме последние две части («Родина движется вперед» и «Мир движется вперед») были убраны по личному желанию Мао Цзэдуна. В ходе представления использовались монументальные массовые хоровые сцены и славословия вождю, отражающие главную идею произведения.

В число 39 песен эпопеи были включены военные песни и композиции, основанные на народной музыке.

В рамках композиции этого грандиозного произведения представлены хоровые номера, групповые и сольные танцы, декламации, оркестровые картины (в исполнении симфонического и народного оркестров). Композиция складывается из драматических сцен с сюжетными линиями, сценической постановки (театрализации) песен, эмоциональных декламаций (своеобразные речитативы), которые подчеркивают основную героическую тему эпоса и объединяют номера. Быстро сменяющиеся декорации отображают реальную обстановку исторических событий, о которых идет повествование, и погружают зрителя в их атмосферу.

Огромное значение имеет хореографическая партитура. Она отличается сложностью и своеобразием. Помимо традиционных танцевальных движений, огромное место в хореографии занимают акробатические элементы – сальто, кувырки, прыжки, падения, боевые приемы (техника таньцзы). Движения в стиле таньцзы призваны не только усилить зрелищность, но и имеют важный содержательный смысл: они визуализируют идею борьбы, показывают крушение вражеской обороны и проявление боевого духа у красноармейцев. Нетрудно усмотреть в этом и связь с Пекинской оперой.

В музыкально-танцевальной эпопее «Алеет Восток» тесно сплетены идеология и искусство. Энергетика, зрелищность, идеологическая

насыщенность и направленность на коллективные эмоции вызывали воодушевление публики. При этом многие исследователи отмечают, что произведение имеет свою особую эстетику, которая выводит его за рамки идеологически воспитательного и политического представления. Отметим, что и современные китайские зрители до сих пор проявляют любовь к этому произведению, главным образом, в виде фильма. Таким образом, эпопея «Алеет Восток» прочно вошла в ряд классических произведений национального искусства Китая XX века

В 1984 году отмечалось 35 лет со дня создания КНР. К этой дате была написана вторая музыкально-танцевальная эпопея «Песни китайской революции». Здесь мы видим не только продолжение развития данного жанра, но и новые подходы к отражению военной тематики. Эпопея состоит из пяти частей. К четырем частям «Песен китайской революции» добавили те сцены, которые не вошли в предыдущую эпопею «Алый Восток». Новое произведение является и продолжением исторического повествования, и его более полным отражением. Одной из интересных картин в нем является «Торжественное празднование VII съезда КПК», которая представлена в третьей части эпопеи. Здесь высокие военные и политические лидеры показаны на празднике наравне с простыми людьми. Это подчеркивает их близость к народу.

В музыкальном плане «Песни китайской революции» отличаются от «Алеет Восток» большим мелодическим разнообразием и лиризмом, что продиктовано духом мирного времени. Заметно сокращается количество военных песен и увеличивается число лирических композиций. Однако, память о трагических событиях военного прошлого Китая, печаль по погибшим солдатам, не вернувшимся с войны, отражается в некоторых песнях. Но это выражено не столько в духе траурной скорби, сколько лирическим воспоминанием, проникнутым надеждой на мирное будущее.

О музыкальной стилистике «Песен китайской революции» пишет Ван Мяо: «Как и в первой эпопее, в “Песнях китайской революции” используются

различные региональные манеры пения. Например, в песне “Лодка на озере Наньху – колыбель партии” использован стиль народных песен провинций Цзянсу и Чжэцзян, а в песне “Любоваться фонарями” – народные мелодии и певческая манера провинции Хубэй. В то же время в музыке ощущается влияние стилистики популярной в 1980-х гг. эстрадной песни, в частности ее ритмических и тембровых особенностей» [14, с. 163].

Балетные номера, наряду с простыми танцами, играют очень важную роль в произведении, придавая ему особую выразительность: «Воинственные коверные танцы уступили место танцам, призванным выразить глубокие чувства <...> Высокие поддержки и сальто, используемые в этом танце, отражают напряженность борьбы и передают душевные переживания героинь. Некоторые танцевальные номера этой эпопеи содержат элементы европейского балета, например, номер «Синьхайская революция», где исполняются па-де-де и ряд па в балетной технике *Grand assemble ecarte*. Номер завершается поддержкой, в которой партнерши взмывают вверх, держа в руках горны, призывающие народ к борьбе. Балетные номера внесли разнообразие в стиль танцев этого произведения» [14, с. 163–164].

Третья эпопея «Путь возрождения», созданная в честь 60-летнего юбилея Китайской Народной Республики, охватывает исторический период с 1840 до 2009 года. Идея произведения – передача идеалов Коммунистической партии, в которых центральное место занимает народ. В этом произведении военные танцы представлены в новом виде, отличающемся от предыдущих эпопей. Они больше направлены на эмоциональное воздействие на зрителя и передачу мощи и энергии возрождения.

Эпопеи «Песни китайской революции» и «Путь возрождения» отличаются большей сложностью формы номеров и музыкального языка, в котором обращают на себя внимание расширенный диапазон мелодий, разнообразная, изобретательная ритмика. Художественный уровень этих произведений соответствует духу современности.

Тематика, объединяющая рассматриваемые произведения китайского искусства, – это история формирования и развития КНР. При этом применяются разные инструменты и способы ее воплощения. Отличия заключаются в том, что в эпопее «Алеет Восток» звучат разные народные песни военно-исторической тематики, а основу последующих произведений составляет музыка, написанная теми, кто сам пережил революцию и войну. Известные приемы эстрадной музыки восьмидесятых годов используются в произведении «Песни китайской революции», что делает музыку более лиричной и горячо воспринимается слушателями. В эпопее «Путь восстановления» имеются боевые танцы, поданные в символическом стиле, присущем актуальному времени. Инструментальная музыка, которая звучит на протяжении всей эпопеи, сопровождает и связывает сольные и коллективные танцы, декламации и драматические сцены.

Таким образом, оперная эпопея, как жанр, основанный на синтезе искусств, – эффективный способ донесения патриотических смыслов до современного общества.

Все три спектакля, имеющие ярко выраженные характеристики эпического жанра, полны красочности, монументальности, их демократичный музыкальный язык на основе военных и народных песен близок широкой аудитории. Синтетическая природа жанра с элементами эмоционального, зрелищного документального повествования, стилистическое разнообразие музыки позволяют полностью раскрыть данную тему и оказать сильное художественное воздействие на аудиторию.

Исследователи справедливо усматривают в этих образцах эпических спектаклей, в которых соединены музыка, поэзия, пение, танец, драматическая игра, традиции древнекитайских представлений «Бай си».

Таким образом, богатое театральное наследие Китая, культивировавшееся с древних времен, в XX столетии преобразуется в столь же богатую новую музыкально-театральную культуру, в которой рождаются ранее не известные Китаю жанры и сосуществуют с бережно охраняемой

традицией в этой области. Новые жанры – это национальная опера, в которой осуществляется синтез структуры и стиля пения западноевропейского канона с символикой, пластикой, ладовыми элементами, мелосом и зрелищными приемами, идущими от традиционного театра. Скрупулезный поиск гармонии «своего и чужого», прогрессивного и архаического, авангарда и традиции отличает динамику развития оперного жанра в Китае XX столетия от направлений европейского оперного искусства, связанных в большей степени с внешней модернизацией или эффектной зрелищностью. Каждое нововведение, даже продиктованное руководством страны, не остается лишь проявлением идеологизации; творческий актив композиторов, режиссеров, литераторов интерпретирует заданные революционные или военные сюжеты сквозь призму традиции, находя и апробируя художественные скрепы для каждого спектакля. Даже «образцовые спектакли», плод «госзаказа» времени «культурной революции» сохраняют сегодня свою востребованность, поскольку в них патриотизм, культ народной героики облачен в новую музыкально-театральную форму западного образца, музыкальный язык сохраняет связь с национальным началом, а мелос опер наполнен узнаваемыми песенными интонациями.

Подводя итоги главы, подчеркнем: процесс поиска «национальной оперы» происходил интенсивно, он наполнен экспериментами и неуклонным вовлечением европейских жанров в композиторское творчество, и к XXI столетию китайское оперное искусство представлено разнообразными жанрами, такими как камерная опера, лирико-психологическая опера, опера-балет и др., с обновленным музыкальным языком, собственной трактовкой жанров, разнообразием глубоких сюжетов. Композитор Инь Цин оказался избранным для госзаказа нового типа: сочинение масштабного произведения, приуроченного к исторической дате события всенародного значения. Таковой, к примеру, в России стала песня «День победы» Давида Тухманова на слова Владимира Харитоновна, сочиненная к конкурсу, объявленному Союзом композиторов СССР в честь 30-летия Великой победы. Песня не победила на

конкурсе в Союзе композиторов, однако стремительно завоевала всенародное признание, став подлинным гимном Победы благодаря яркому сочетанию жанров динамичного марша, солдатской походной песни, праздничного апофеоза и гражданской лирики. Полижанровая структура песни, в которой каждое слагаемое наполнено талантом создателей, сыграла не последнюю роль в успехе сочинения.

Национальный центр исполнительских искусств обращается к Инь Цину с предложением создать оперный спектакль к 80-летию победы Великого похода Китайской Рабоче-Крестьянской Красной Армии. И первая задача, которую ставит перед собой Инь Цин – выбор жанров, сочетание которых обеспечит произведению образно-смысловую полифонию, художественный уровень, адекватный величине воспеваемого исторического события. Кроме того, стиль композитора к моменту получения заказа сложился и представляет собой зрелое явление, в котором преломляются достижения национального оперного искусства.

Следует учесть, что современная китайская опера находится на подъеме, активно вписывается в мировой музыкально-театральный процесс, становится все более разнообразной по содержанию и технологически совершенной. Понимание контекста развития оперного искусства в Китае помогает более точно определить место и значение в нем таких произведений как опера-эпопея «Великий поход» Инь Цина.

## ГЛАВА 2. ВОПЛОЩЕНИЕ ИСТОРИКО-ГЕРОИЧЕСКОЙ ТЕМЫ В ОПЕРНОЙ ЭПОПЕЕ ИНЬ ЦИНА «ВЕЛИКИЙ ПОХОД»

### 2.1. Композитор Инь Цин: грани творческой личности

Формирование личности композитора, обстоятельства его жизни зачастую влияют на характер творчества, обращение к той или иной тематике. Создатель оперы «Великий поход» Инь Цин на сегодняшний день входит в десятку лучших композиторов Китая. Его вокальные произведения отличаются мелодическим богатством и запечатленным в них острым чувством современности. Большинство созданных им песен, а их более тысячи, живут в репертуаре нескольких поколений певцов. Уникальность Инь Цина, как художника современного Китая в том, что острый нерв современности в его произведениях сочетается с романтичностью.

Инь Цин (1954 г.р.) – уроженец Чжэньцзяна, Цзянсу. Его родители – ветераны Новой Четвертой армии, оба работали в армейском литературном и трудовом корпусе. В семье царил уважительное отношение к армии и творческая атмосфера, что оказало большое влияние на личность будущего композитора в период становления. Необычайный музыкальный талант Инь Цина проявился очень рано. Он начал учиться игре на скрипке, но при этом любил все виды китайских и иностранных музыкальных инструментов.

В конце 60-х годов XX века Инь Цин, как и весь его класс, был отправлен в сельскую местность. Жизнь в сельской местности была наполнена тяжелой повседневной работой, однако она закалила характер, оказала свое влияние на личность композитора. Инь Цин позже вспоминал: «Это был очень ценный опыт, как творческая призма, направлявшая в просветление и духовный мир, наполненный глубокими эмоциями» [130, с. 108].

В 1970 году Инь Цин был принят скрипачом в любительскую исполнительскую группу провинциального военного округа Цзянсу, и это стало важным поворотным моментом в его жизни. В течение одного года в этом исполнительском коллективе Инь Цин выступал в качестве солиста, а также аккомпаниатора, дирижера. Но, помимо этого, он выполнял обязанности рабочего сцены, осветителя, организатора репетиций Пекинской оперы и «образцовых пьес», что позволило ему глубоко узнать театральный процесс изнутри. В этот период Инь Цин проявил большой интерес к композиции, а особенно – к оркестровке.

С расформированием коллектива художественной самодеятельности Инь Цин был назначен линейным солдатом в батальон связи самостоятельного подразделения местной армии. Как обычный боец, он тренировался со своими товарищами, днем и ночью изучал теорию музыки при свете керосиновой лампы. Воспитание в семье военных и воинская служба сформировали у Инь Цина глубокое уважение к армии и сильный характер.

В 1972 году Инь Цин начал писать песни. В середине 70-х годов он был переведен в Чжэцзянский провинциальный военный округ со своим подразделением. В этот период он сочинил много песен и танцевальной музыки. В 1988 году он был переведен в Нанкинскую армейскую труппу песни и танца в качестве композитора. Осуществилась его мечта – заниматься преимущественно написанием музыки. В 1990 году Инь Цин был привлечен для участия в коллективном сочинении оперы «Дочь партии», которая явилась одним из самых знаковых оперных сочинений этого периода. Затем он участвовал в ряде других крупных творческих проектов, таких как «Гала-концерт двойной поддержки» и «Гала-концерт 1 августа». В 1993 году он стал заместителем директора творческой студии фронтовой труппы песни и танца, а в 1996 году – заместителем директора труппы.

Важным этапом его формирования стала учеба на музыкальном факультете Нанкинского университета искусств, который он закончил в 1999 году. После этого Инь Цин в 2000 году был переведен в Общеполитическую

труппу песни и танца в качестве творческого участника, затем в 2003 году был назначен заместителем директора, позднее – директором. В конце 2008 года он покидает эти посты.

В настоящее время Инь Цин является национальным композитором, директором Ассоциации китайских музыкантов, членом 8-го Национального комитета Китайской федерации литературы, членом Всеармейского руководящего комитета по искусству, много раз выступал в качестве судьи на различных крупных армейских конкурсах по всей стране.

Среди его произведений конца XX в. – знаменитая композиция «История солдата» (1984 г), яркий, энергичный «Марш современных солдат», в котором присутствуют как элементы поп-музыки, так и военного стиля. Затем появляются песни, которые покоряют современностью звучания, связью с жизнью: «Маленькая поэма матери», «Песня экспедиции», «Лидер класса», «Путь Цайсана», «Поход к морю» и др.

К началу нового столетия Инь Цин – известный композитор, стиль которого отличает современность музыкального языка и глубина музыкального выражения насущных проблем. К этому времени в его творческом мышлении и стиле произошли глубокие изменения. Композитор ощущает потребность более пристального изучения национального музыкального наследия. До этого ему в большей степени было известна и близка темпераментная музыка юга страны. Композитор отдавал себе отчет, что в меньшей степени знает энергичную, смелую народную музыку севера Китая. Поэтому он начинает усердно работать над изучением диалекта провинции Шэньси, ее характерных инструментов цинь или барабанов цзиньюнь, а также оперы Хэнань Юй. Эти колоритные элементы, стили, жанры северных провинций он интегрирует в свои творения.

Важным партнером Инь Цина в песенном творчестве стал военный поэт, писатель Цюй Юань, который родился в уезде Цяньсянь провинции Шэньси в октябре 1959 года. Он окончил литературный факультет Академии художеств Народно-освободительной армии Китая (НОАК) в 1991 году и остался в

Пекине, служил офицером Художественного бюро отдела пропаганды Главного политического управления. В 1994 году стихотворение Цюй Юаня «Мечта на тысячу лет» впервые стало песней.

Сотрудничество Цюй Юаня с Инь Цином началось в 1999 году. В то время Цюй Юань отвечал за деятельность военных по созданию музыки в Главном политическом органе, одной из важных задач которого было «продвижение новых людей и создание новых произведений» [150, с. 18]. Он сотрудничал со многими художниками, но Инь Цин стал самым преданным его соавтором. Вместе они путешествовали по Синьцзяну, Тибету, по всей стране, отражая свои впечатления в творчестве. Их объединяли схожие интересы, жизненные ценности, что привело к созданию многих популярных песен, таких как: «Солдат идет во всех направлениях», «Дорога в небеса», «Западная песня», «Западная песня о любви», «Западный гимн», «Солдат», «Трепещущий весенний огонь» и другие.

Начало нового века стало периодом расцвета творчества Инь Цина. Он создает большое количество произведений разнообразных жанров. Среди наиболее репрезентативных выделим следующие песни: «Конденсируя всякую любовь», «Родина-мать зовет», «Тяжелый снег, бессердечные люди имеют любовь», «Западная песня», «Вековой весенний дождь», «Под ярким солнцем», «Фестивальная песня», «Небесная дорога», «Гимн Запада», «Всегда следуй за тобой», «Западная песня о любви», «Глаза матери», «Гармоничный дом», «Когда твои волосы расчесывают мой стальной пистолет», «Сянцзянская ночь яркой луны», «Благодарность», «Военная песня яркая», «Подари твоему сердцу отпуск», «Я пою для тебя», «Гармоничный мир», «Флаг партии более красочный», «Бин», «Цзяншань», «Ты мое солнце», «Глядя на луну», «Этот залив морской воды», «Синее море любви», «Воин и мать», «В мирное время», «Лухуа» и так далее. Им написаны музыка к сериалам «Любовь к морю и небу», «Новая четвертая армия» и фильмам «Все на вечеринку», «Мой Памир», «Высокое небо и толстая земля» и другие.

Кроме того, Инь Цин сочинил песню «Завет Китая» для церемонии закрытия Азиатских игр в Дохе, заглавную песню «Солнце, жизнь» для церемонии закрытия Специальной Олимпиады в Шанхае, песню «Небо» для церемонии открытия Олимпийских игр в Пекине и музыку для церемонии закрытия Паралимпийских игр в Пекине («Ароматные горные красные листья», «Посев семян», «Отправка в будущее» и «Полет с мечтами»).

Традиционное музыкальное образование Инь Цин получал не только в Китае, но и в США, Германии. Это обусловило особенности его письма, в котором национальное и универсальное неразделимы, что наиболее ярко отражено в его операх.

Первым выдающимся оперным сочинением Инь Цина стала большая опера «Канал. Баллада реки» (2012). О значении этой оперы пишет Чжан Юй: «Синтез традиций европейской и китайской музыкальной драмы, взаимодействие сюжетных линий, художественное воссоздание целостности национального космоса, способствуют превращению большой китайской оперы Инь Цинь “Канал. Баллада реки” в своеобразную энциклопедию народной жизни. Энциклопедичность – свойство музыкальной драмы Инь Цина – обусловило успех первого оперного творения композитора, воплотившего ожидания современников. В содержании и структуре “Канала” Инь Цина – “новой главы в оперной истории Китая” – важное значение имеет опора на традиции европейской и национальной оперной культуры» [101, с. 60–61].

Следующим этапом, обозначившим огромный вклад Инь Цина в развитие китайской оперы, стала оперная эпопея «Великий поход» (2016). Это сочинение стало отражением современных тенденций в развитии оперного жанра. Шестичасовое монументальное произведение не сходит со сцен оперных театров Китая, а его популярность у широких слушательских масс не уступает шедеврам кинематографа.

## 2.2. Контекст создания и процесс постановки оперы

Китайская опера-эпопея «Великий поход», премьера которой состоялась 1 июля 2016 года, является оригинальным произведением, созданным по заказу Национального центра исполнительских искусств к 80-летию победы Великого похода Китайской Рабоче-Крестьянской Красной Армии. Это сочинение дополняет череду самобытных, оригинальных китайских опер, таких как «Сиши», «Сироты Чжао», «Гостя на айсберге», «Фан Чжиминь» и других национальных классических произведений.

Основанный на реальной истории Великого похода Китайской Рабоче-Крестьянской Красной Армии, спектакль воспроизводит тяжелый процесс Великого похода, отражает его важные вехи сквозь призму чувств простых красноармейцев, реалистично воспроизводит глубину народных страданий, воспекает высокие идеалы и убеждения Китайской Рабоче-Крестьянской Красной Армии, сражавшейся и жертвовавшей собой за веру в светлое будущее. Великий поход предстает в опере как великое чудо в истории человечества, одно из величайших событий прошлого века, изменившее историю Китая.

В год 80-летия Победы проходили масштабные встречи и семинары с обсуждением этого исторического события, в том числе организованные Китайской ассоциацией литературных критиков, Центром литературной критики Китайской федерации литературы и искусства и Федерацией литературы и искусства провинции Цзянси. Его участники активно обсуждали литературные произведения на тему Великого похода, фильмы, телепередачи, произведения изобразительного искусства, философские исследования Великого похода. Большое внимание уделялось проблемам дальнейшего отражения революционных исторических тем в искусстве.

Опера «Великий поход» рассматривалась как одно из самых значимых произведений на эту тему. Ся Чао, член партийной группы и заместитель

председателя Китайской федерации культуры и искусств, отмечал: «Литература и искусство – это громкий призыв к развитию времени, они наилучшим образом отражают стиль эпохи и наилучшим образом формируют культуру эпохи. За 80 лет, прошедших с момента победы в Великом походе, появилось бесчисленное множество выдающихся литературных и художественных произведений, посвященных теме Великого похода. Эти работы в полной мере раскрывают эстетический подтекст темы Великого похода Красной Армии и, используя свои собственные отличительные художественные приемы, показывают миру величие Великого похода Красной Армии, в значительной степени пропагандируют дух Великого похода и становятся прекрасным пейзажем в истории современного Китая» [133, с. 44].

Чжай Цзюньцзе, ведущий национальный режиссер киностудии «Байи», обращает внимание на следующее значение Великого похода: «Дух Великого похода – это концентрированное воплощение традиционных добродетелей китайской нации. Такие качества, как упорство, выдержка, настойчивость, готовность к жертвам, трудолюбие, единство и дружба – это наше наследие, достойное развития. Изучение духа Великого похода имеет большое практическое значение. Мы должны с энтузиазмом воспринимать жизнь, углубляться в нее и стремиться к совершенству в созидании, как просил Генеральный секретарь Си Цзиньпин. Мы должны придерживаться китайской культуры, узнавать в ней что-то новое и постоянно обновлять наши художественные концепции» [133, с. 44].

Сян Яньшэн, научный сотрудник Китайской академии искусств и вице-президент Китайской ассоциации выпускников Яньань Луи, отмечал: «Великий поход – известный политический и военный подвиг в истории Китая. За прошедшие годы появилось множество литературных и художественных произведений на тему Великого похода. Что касается музыки, то многие сольные и хоровые песни на тему Великого похода широко известны и исполняются. В 1965 году песня группы “Долгий марш”, созданная и исполненная культурно-промышленной труппой “Товарищи по оружию”,

имела большой успех. Однако, мало известна трехактная и девятичастная опера «Великий поход», поставленная Народным художественным театром в Пекине 1 августа 1951 г. Это первая вершина литературного и художественного творчества на тему Великого похода, не считая стихов Мао Цзэдуна» [133, с. 43].

Упомянутая Сян Яньшэном опера является предшественницей оперной эпопеи Инь Цина, и поэтому представляет значительный интерес для нашего исследования. Остановимся на краткой характеристике некоторых ее особенностей для сравнения с оперой Инь Цина.

Пьеса, по которой была создана опера, написана Ли Божао, известным ветераном литературы и искусства Красной Армии, при участии Лаоше и Цао Юя. Важное значение имели многочисленные консультации военных, оценивавших достоверность передачи исторической информации. Военными консультантами были: маршал Не Жунчжэнь, генералы Сяо Хуа, Чэнь Силян и Ли Тао.

Музыку оперы написал коллектив композиторов – Хэ Люйтин, Чжэн Лучэн, Чэнь Тяньхэ и др. Коллективный характер творчества был характерен для того времени. Напомним, что первая китайская классическая опера XX века «Седая девушка» тоже написана коллективом авторов. Заметим, что в число авторов оперы «Великий поход» вошли лучшие китайские композиторы первой половины XX века. Хань Ин пишет о поколении композиторов, в которое входили и авторы оперы: «Композиторы Хуан Цзы, Хэ Люйтин, Лю Сюеань, Чэнь Тяньхэ, Сянь Синхай, Не Эр, Ма Сычунь и другие создали в 1920–1940-х годах новую песенную культуру. Произведения Чэнь Тяньхэ “Три мечты розы”, “В горах”, “Грусть о родине”, Лю Сюеань “Красная фасоль”, Хэ Люйтин “На реке Цзялин”, Цзян Вэнье “Песня населения Тайвань” стали близки людям в период сопротивления японским захватчикам» [84, с. 58].

Режиссером-постановщиком оперы был Цзяо Цюинь, дирижерами – Ли Гоцюань и Ли Дэлун. Главные партии в опере исполнили Юй Цунь, Гу Фэн,

Фан Сяотянь, Гуань Линь, Ин Руочэн, Дэн Шаоци, Мо Гуйсинь и еще более 30 других артистов.

Выступление Сян Яньшэн на конференции было интересным с точки зрения разбора оперы на тему Великого похода, написанной в 50-е годы. В ней представлены типичные персонажи Красной Армии. Авторы не только показывают трудный путь Красной армии, но передают духовное мировоззрение командиров Красной Армии. Примечательно, что в этой опере на сцену был выведен образ Мао Цзэдуна. Согласно творческому замыслу, в опере используется музыка разных регионов, чтобы отразить путь Долгого марша Красной Армии. Такие народные песни, как Сингуо округа Су, провинции Цзянси, народные песни Фуцзяни и Сычуани, народная песня «Альбатрос» Северной Шэньси и т.д., заставляют слушателей воспринимать героев оперы как добрых знакомых. Сян Яньшэн отмечает: «Хотя в этой пьесе нет красивых сольных песен, в ней есть несколько эмоциональных хоровых композиций в сопровождении большого оркестра, которые создают величественную атмосферу» [133, с. 45].

Надо сказать, что впоследствии Инь Цин, сочиняя оперу «Великий поход» тоже взял на вооружение приемы создания национального колорита оперы через использование народных песен регионов Китая, по которым проходит Великий поход.

Опера вызвала тогда бурный отклик у зрителей и в средствах массовой информации. Лидеры государства, такие как Мао Цзэдун, Лю Шаоци, Чжу Дэ и Чжоу Эньлай, присутствовали на ее премьере. Более 50 спектаклей были сыграны подряд в течение двух месяцев.

Однако, когда началась «культурная революция», Ли Божао был подвергнут критике и посажен в тюрьму. После освобождения в 1975 году Ли Божао изменил свою рукопись с помощью своего ассистента, а драматическую версию «Долгого похода», написанную в 1982 году, назвал «Движение на север» [134, с. 9].

На создание оперы «Великий поход» у Инь Цина ушло четыре года. В представлении приняли участие известные армейские артисты, которые увлекли зрителей в «красное путешествие», отдавая дань великому духу «Великого похода».

Для исполнения оперы Инь Цина Национальный большой театр пригласил певцов-теноров Ян Вэйвэня и Ван Хунвэя из ансамбля песни и танца Отдела политической работы Центрального военного совета, молодую певицу-сопрано Ван Чжэ из культурно-производственной труппы отдела политической работы Ракетной армии, а также других выдающихся артистов, которые воплотили образы героев в «Великом путешествии». Трогательная музыка, сотканная из героики и романтики, сценическое представление, сочетающее эпичность и передающее атмосферу времени, позволяют зрителям ощутить позитивную энергию революционных мучеников, которые не боятся жертв и опасности ради своих идеалов и убеждений.

Творческий процесс создания оперы «Великий поход» был не простым для Инь Цина. В либретто не хватало противоречий и конфликтов, отсутствовали герои-антиподы, герои-злодеи, на взаимоотношения с которыми можно было построить конфликтную драматургию.

В результате долгих размышлений и анализа Инь Цин сделал акцент на использование широкого спектра особенностей народной музыки Цзянси, Гуйчжоу, Северной Шэньси, Тибета и других мест, стремясь правдиво и ярко воспроизвести атмосферу Великого похода Красной Армии. Он правдиво изобразил трудности Великого похода. Трагическая битва на реке Сянцзян, штурм, предшествовавший захвату моста Лудинг, трудный подъем по заснеженным горам и переход через луга и болота – все это превратилось в величественные и трогательные, потрясающие душу музыкальные картины.

Ян Вэйвэнь, певец с более чем 40-летней военной карьерой, играл в опере роль комиссара Пэна. Работа над образом позволила Янь Вэйвэню выразить глубокое уважение идеалов и убеждений солдат Красной Армии. Вокалист так охарактеризовал своего героя: «Комиссар Пэн – солдат Красной

Армии из плоти и крови. Великие подвиги солдат Красной Армии немного далеки от нашей сегодняшней жизни. Именно поэтому нам нужно воспроизвести их на сцене так, чтобы как можно больше зрителей смогли понять, что независимо от того, идет ли речь о нашем сегодняшнем дне или о будущем, нам необходим дух Долгого похода и настрой на победу, как в Красной Армии» [133, с. 45].

Ван Хунвэй исполнял роль Пиньяцзы, солдата-подростка Красной Армии. Пиньяцзы из озлобленного ребенка, выросшего без родителей, превращается в героического солдата Красной Армии. В пятом акте «Пастбища снежных гор», Пиньяцзы, собирая дикие травы для бойцов, отравился, отстал от Армии и, догоняя команду, провалился в болото. Арию «Мне невыносимо расставаться с тобой» Ван Хунвэй поет более десяти минут. За это время он рассказывает о взрослении солдата Красной Армии и его бесконечном стремлении к светлому будущему. Фраза «Пожалуйста, воздайте должное Новому Китаю за меня» – волнующая и трогательная.

Ван Чжэ играла в эпопее доктора Хонг, жену политического комиссара Пэна, которая погибла, спасая раненых. Перед принесением себя в жертву она исполняет песню «Наступает время прощаться», чтобы излить душу своему возлюбленному и товарищам по оружию. Песня полна нежности и тепла, искренней пронзительности, с мелодическими взлетами и падениями огромного эмоционального напряжения, демонстрирует отношение героини к благородству солдат Красной Армии, жертвующих своей жизнью ради освобождения народов всего мира.

В качестве режиссера спектакля Национальный большой театр пригласил Ян Сяояна, заместителя руководителя труппы песни и танца отдела политической работы Центрального военного совета. Он создал спектакль, в котором есть ощущение масштабности героической эпохи, показал, что солдаты Красной Армии в трудных условиях, полагаясь на силу веры, преодолевают самые безвыходные ситуации во имя победы.

Премьерные показы спектакля вызвали огромный интерес, залы были переполнены, но большое количество зрителей, желающих увидеть постановку, не смогли купить билеты. В результате Национальный большой театр решил провести еще 10 спектаклей с 22 по 31 октября, чтобы все желающие смогли попасть на оперное представление.

В процессе работы Инь Цин перечитал множество биографий и мемуаров участников Великого похода, а также изучил «Избранные песни Китайской Рабоче-крестьянской Красной Армии», которые собирались в течение многих лет. Постепенно ему стала ясна важная идея: китайская Красная Армия – это особая область культуры, он называет ее «красная культура», которая рождалась из патриотизма и героизма людей того поколения. Композитор передал человеческие черты бойцов «Великого похода» с помощью художественной интерпретации национальных песен, изобразил процесс «Великого похода» Красной Армии, используя народную музыку китайских провинций. Эпическую природу «Великого похода» передают и монументальные средства симфонической и хоровой музыки.

Композитор умело использовал опыт своих предшественников в развитии музыкального материала. Например, народная баллада «Сады Цюйлян» получила развитие в масштабном хоре, а мотив доблести воинов – в грандиозной оркестровке. Благодаря этому опера приобрела черты универсального произведения, донесшего культурный посыл Китая до всего мира.

Используя традиционные мелодии, композитор не ставил задачу воспроизводить их буквально. В зависимости от драматургии сцены он по-своему интерпретировал их, благодаря чему цитаты народной музыки обретали новое звучание, при этом оставаясь узнаваемыми.

Знаменитый драматург Цзоу Цзинчжи в процессе работы над либретто был глубоко тронут духом предков, которые героически сражались и мужественно погибли за свои идеалы. С восхищением и теплом он изобразил прощание Красной Армии с Жуйцзином, трагическую битву на реке Сянцзян,

конференцию в Цзуньи, которая ознаменовала поворотный момент в истории похода, взятие моста Лудин, заснеженные горы и луга, встречу победителей в Хуэйшине и другие грандиозные события. На фоне этих сцен раскрывались образы политрука Пэна, командира группы Цзэна, Пинцзы, доктора Хуна и других деятелей Красной Армии, которые не боялись опасности и самопожертвования.

Главная цель создания оперы «Великий поход» – увековечение памяти героических мучеников в художественной форме – была сформулирована еще в 2012 году. Чэнь Пин, президент Национального большого театра, заявил, что планирует создать оперу на тему Великого похода в 2016 году. Обозначенная им задача взволновала авторов.

После первого обсуждения плана сценария в 2013 году возникли трудности не только у автора музыки, но и у Цзоу Цзинчжи, написавшего впоследствии либретто. Два года «Великого похода» – это море информации, много волнующих историй, выдающихся произведений на эту тему, созданных в разных видах искусства Китая: драмы, песни, танцы, фильмы и телесериалы. Было понятно, что люди будут сравнивать новую работу с известными ранее. В каком стиле должна звучать новая оперная музыка – продолжать путь известных произведений или открыть новое музыкальное направление? Возможно ли превзойти имеющиеся сочинения и каким образом?

Эти вопросы волновали Инь Цина. Размышляя о свойствах своей будущей оперы в художественном отношении, он отметил, что она, помимо исторической достоверности, должна отвечать художественным требованиям нового времени, а также учитывать эстетические потребности новой китайской аудитории. «Великий поход» выражает революционные идеалы, но как это должно проявиться в музыке? Целый год композитор думал об этом, изучая сценарий. Перечитывая учебники истории и книги воспоминаний о Великом походе, такие как «Развевающийся красный флаг» и «Искра степного пожара», он стремился понять, какой должна быть музыка. Очень вдохновили

Инь Цина четыре «Избранные песни Рабоче-крестьянской Красной Армии Китая», написанные ранее. Каждая из них отражает мысли Красной Армии той эпохи. Хотя сегодня этот язык кажется очень приземленным, он, тем не менее, он обращается к сердцам людей и трогает их.

В ранний период существования Красной Армии в ней еще не было достаточного количества творческих талантов, особенно мало было тех, кто сочинял музыку. Как правило, авторы музыки заимствовали мелодии из зарубежных песен, присоединяя к ним тексты. Композитор обнаружил, что песни Красной армии, с одной стороны, имеют ярко выраженную западную мелодику и интонации, но с другой – в их мелодике часто используется большое количество народных песен Цзянси, Хунани, Гуйчжоу и Фуцзяни.

Он понимал определенно, что в новой музыке должна быть народный дух, патриотизм и героизм. При этом вначале композитору хотелось привнести больше новаторства в музыку оперы, избавиться от клишированных музыкальных элементов музыки эпохи Красной Армии и Войны Сопrotивления. В то же время, он решил ввести в оперу несколько любовных историй из судеб персонажей, чтобы было больше места для лирической музыки. Это обсуждалось с Цзоу Цзинчжи.

В конечном итоге, в «Великом походе» преобладающим стал эпический стиль. Он особенно ярко проявляется в таких картинах Великого похода, как движение от Руидзина до Яньаня, восхождение на заснеженные горы, взятие моста Лудин, битва на реке Сянцзян и встреча в Цзуньи.

Для создания достоверных групповых портретов красноармейцев авторам потребовалось прочитать много мемуаров, изучить подборки песен того времени. В преддверии 80-й годовщины победы в Великом походе им хотелось, чтобы благодаря музыке, молодые зрители прониклись и почувствовали духовную силу героев.

Большинство исполнителей являются современными опытными певцами, актерами, выступавшими за рубежом. Но чтобы интерпретировать китайскую музыку, они должны были глубоко понимать музыкальный стиль

эпохи предков-революционеров. Перед Инь Цинем возникла дилемма. С одной стороны, музыка драмы не должна быть полностью в народном стиле, но и в то же время она не могла обойтись без этнических китайских элементов. Великий поход прошел через много провинций, и национальный колорит этих мест не мог не найти отражение в стилистике оперы.

Найдя в исторических документах множество ситуаций, в которых были запечатлены личностные отношения, и героическое проявлялось в поступках простых людей, композитор подготовил почву для воплощения лирического начала. Перед ним возникла задача соединения жанровых основ лирики, эпоса, драмы со всей полнотой их характеристик. При этом необходимо рельефно выразить национальную идею, которая должна красной нитью проходить сквозь лирические отношения героев, драматическую напряженность и масштабность эпоса. Решение композитор нашел – через воплощение поступков, отношений персонажей. Например, во втором и третьем действиях мелкий торговец Лю Пинцюань был немного напуган, когда столкнулся с Красной Армией. В этом не было враждебности, но композитор усилил его состояние страха, смятения, подчеркнутого противостоянием между хором Красной Армии и хором жителей, народа. Красная армия была очень бдительна, потому что она только что завершила битву на реке Сянцзян. Но и люди боялись, что ими теперь долгое время будут править военачальники. Эти факты имеют достоверную фиксацию в исторических материалах. Известно, что, когда первый раз Красная армия вошла в Цзуньи, она не была радушно принята жителями, и только позже у них установились хорошие отношения.

Чтобы создать драматический конфликт, композитор использует прием преувеличения в борьбе эмоциональных состояний. Комиссар Пэн ранен, и пуля, оставшаяся в его теле, может дать воспаление. Он не может идти, поэтому ему нужно остаться в тибетском поселении. Но долг диктует ему, что он должен быть с солдатами. Изначально эта драматическая ситуация усилена до понимания героизма этого поступка, который раскрывается через поведение персонажа и развитие событий в данной сцене.

В настоящее время требования к национальной оперной музыке высоки. Авторы приходят к пониманию, что рассказ о китайской истории должен быть донесен до слушателя на китайском музыкальном языке. Именно это убеждение приводит композитора к решению создать национальный колорит через использование черт региональной народной музыки. Например, в партии Лю Пинцюань присутствуют народные песни Гуйчжоу. Тибетский народ, провожая Красную Армию в тяжелый поход, в котором предстоит подняться на священную гору, исполняет хором тибетскую мелодию. В опере большую роль играет популярная народная песня «Цветы персика распускаются в марте», которая звучит в нескольких эпизодах как одна из главных тем.

Сначала использование народных песен смущало композитора, казалось ему устаревшим способом, но многие коллеги-музыканты и просто любители музыки убедили его, что в опере должны использоваться известные песни не только потому, что этого ожидает публика, но и потому, что именно они помогают народу более глубоко проникнуться пониманием оперы. Песня должна отражать общественные идеалы и соответствовать эстетическим представлениям китайских слушателей.

В этом вопросе для Инь Цина было важным и мнение президента КНР Си Цзиньпина, который, обращаясь к китайским литераторам, музыкантам, художникам, неоднократно подчеркивал, что творчество должно быть ориентировано на народные массы.

Первоначально композитор предполагал, что опера должна иметь суровый героический характер, но в итоге он пришел к решению сочетать героику с романтизмом, что значительно обогатило эмоциональный аспект содержания произведения. В ариях «Цветы персика распускаются в марте», «Снег, ах, снег» присутствует лиризм, который делает музыкальное воплощение всех событий более человечным.

В самых сложных условиях, несмотря на тяжелые испытания, рождается революционный оптимизм. Среди личного состава Красной Армии много грамотных людей, семьи которых достаточно состоятельны, но они отказались

от благополучия и привилегий ради своих убеждений. Они стремятся изменить мир, сделать его более справедливым для счастья китайского народа. Именно такие люди, с высокими идеалами, искренними человеческими чувствами и переживаниями, отправились в Великий поход.

Глубокой человечностью отличается ария комиссара Пэна «Холодной ночью». В результате самой трагической битвы на реке Сянцзян от 80 000 человек личного состава осталось 30 000 человек. После целого дня боев и потерь комиссар Пэн обращается к солдатам и от всего сердца благодарит их за великое мужество и героизм. Такое отношение командира рождает у бойцов стремление преодолеть препятствия, переправиться через реку Сянцзян. Эта ария выражает не только революционные идеалы Красной Армии, но и верность военной дружбе. Используемые в процессе музыкального развития, на первый взгляд, элементарные приемы, приводят к динамическому нарастанию, выливающемуся в кульминацию сцены (Приложение 3, примеры 9–14).

Психологизмом наполнены и другие арии героя. По замыслу автора либретто и режиссера в них раскрываются личные переживания комиссара Пэна, его мысли о любимой жене, с которой пришлось расстаться. Еще одна ария звучит в четвертом действии, когда Красная армия переходит мост Лудин. Несмотря на то, что это сольная ария героя, она является не только характеристикой Пэна, но и всех бойцов, стоящих перед бурлящей рекой. Этот эпизод впечатляет эмоциональностью музыки, красочностью оркестрового аккомпанеента, изображающего бурлящую реку. Отметим, что уже в Арии комиссара Пэна «Я не знаю, что сказать» из первого акта используемый композитором широкий диапазон является сложным испытанием для тенора. Кроме хорошей техники вокальная партия арии требует и большого артистизма (Приложение 3, пример 5).

В процессе создания арии Пиньяцзы «Я не могу тебя оставить, я не могу этого вынести» (Приложение 3, пример 19) сам композитор был сердечно взволнован. Он поставил себя на место героя, душевно, психологически

присоединился к своему герою и пережил вместе с ним процесс его взросления. Исполнитель роли Пиньяцзы Ван Хунвэй вспоминал, что не смог сдержать своих эмоций и расплакался, когда впервые спел эту песню дома.

В этой опере много групповых портретов. Это и лирический женский хор «Мартовские цветы персика расцветают в сердце» (Приложение 3, пример 3), и передающий сильные эмоции бойцов Красной армии хор «Наше долгое путешествие ради такой жизни, ради общего блага» [150, с. 81], который звучит в сцене на оживленном рынке. Красная Армия говорит о своем видении будущего. Ее боевой дух выражает стремление к победе в борьбе за новую жизнь и уверенность в ней. Звучание мужского, женского и смешанного хоров соответствуют эпическому характеру оперы.

Опера заканчивается эпизодом «Да здравствует Красная Армия, да здравствует Великий поход» [153, с. 92]. Музыкальное и режиссерское решение показывает высокое преображение Красной Армии. Величественная светлая красота музыки и танца создают впечатление великолепного монумента героям.

Инь Цин назвал процесс создания оперы «Великий поход» «крещением», выражением со стороны всего коллектива артистов уважения своим героическим предкам. Эта высокая нравственная задача, достигнуть которую невозможно просто созданием и исполнением музыки. Нужна некая духовная настройка, процесс духовной сублимации, в котором музыка выступает в роли инструмента, использующего ее выразительные ресурсы для выражения эмоций, переживаний, мировоззрения, убеждений.

В завершение данного раздела приведем высказывания и впечатления от работы над произведением, спектаклем режиссера и артистов, исполняющих главные роли.

Так, режиссер оперы Тянь Циньсинь говорит: «Артисты стремились представить на сцене самый важный переходный период в истории китайской революции и воссоздать, визуализировать коллективную экспедицию протяженностью 12 500 километров. Композитор, либреттист, певцы и

сотрудники как на сцене, так и за кулисами – все они репетировали “Долгий марш” с таким настроением, самоотдачей, словно они сами являются участниками Великого похода. Это свидетельствует о приверженности Национального центра исполнительских искусств Китая, выступившего заказчиком постановки оперной эпопеи, делу высокой социальной ответственности деятелей культуры» [19].

Тянь Юаньтин образно передал значение этой работы: «Великий поход – это коллективное шествие, которое продолжается в молчаливом терпении. Это своего рода долгосрочное проявление коллективной воли, основанное на духе веры в сложных условиях и длящееся в течение двух лет. Это трагический и плачущий гимн жизни, в котором бесчисленное множество раз повторяется мысль “жизни были разрушены и принесены в жертву, и лишь несколько человек выжили”» [187, с. 7]. Он сравнивает настроение, духовную, нравственную наполненность, с которыми день и ночь самоотверженно трудилась вся труппа выдающихся артистов, с участниками Великого похода, которые и сегодня служат китайцам в любом деле: «Мы не похожи на Красную Армию в Дальнем походе, которая сталкивается с опасностями и решительно выживает, но есть также некоторые прилагательные, которые могут сопровождать творчество: преодоление трудностей, борьба, воля, упорство, прилежание, дружба, храбрость, настойчивость, единство и победа!» [187, с. 7].

Янь Вэйвэн, исполняющий роль комиссара Пэна, отмечает: «“Великий поход” – это двухлетняя стратегическая операция Красной армии, направленная на то, чтобы победить противника <...> Современные люди и представить себе не могут, что в таких сложных условиях солдаты Красной Армии непоколебимо следовали своим революционным идеалам до конца» [19]. Артист говорит о том, что постановка оперы – это для него лучший подарок к 1 августа, Дню китайской армии, так как его собственная жизнь тоже была тесно связана с армией: «Почти пятьдесят лет я сам посвятил армии, поэтому для меня большая честь сыграть роль командира Красной

Армии в этой опере, чей возвышенный революционный идеал вдохновляет не только китайских солдат, но и Национальный центр исполнительских искусств Китая, на плечи которого ложится огромная ответственность за продвижение национального духа через исполнительское искусство. «Великий поход» – великая эпопея, в которой, преодолевая все сложности, композитор сумел передать реальную историю нашего народа с помощью музыки» [19].

Исполнитель роли Пиньяцзы Ван Хунвэй делится своими размышлениями о своем герое, который вступил в ряды Красной армии в провинции Цзянси в возрасте 15 лет: «На самом деле, во время Великого похода тысячи солдат Красной Армии, таких же, как Пиньяцзы, отдали свои жизни за освобождение Китая. Мы искренне надеемся рассказать эту историю в форме оперы и передать дух Великого похода» [19].

Особым художественным достижением спектакля стало воплощение драматического образа доктора Хонг певицей Ван Чжэ. Работа над образом вызвала у нее сильные эмоции. Она вспоминает: «Доктор Хонг не только врач, но и боец Красной Армии. После тюремного заключения она скорее пожертвует собственной жизнью, чем своей верой в революцию. В беспокойное военное время у нее нет другого выбора, кроме как оставить любимого мужа и ребенка. С момента первого исполнения каждый раз, когда я пою финальную арию “Пришло время прощаться”, я не могу сдерживать слез. Доктор Хонг является образцом китайских женщин-военнослужащих в этом историческом повествовании» [19].

### **2.3. Особенности либретто**

Оперная эпопея «Великий поход» на сегодняшний день в Китае одно из самых значимых произведений на историко-героическую тему, которая

определила специфику музыкально-драматургического развития в этом произведении.

Обратимся к событиям Великого похода, который занимает особое место в истории Китая.

15 июля 1934 года был опубликован Манифест о том, что, отражая пятую карательную кампанию Гоминьдана, рабоче-крестьянская Красная армия Китая направляет на Север для сопротивления Японии передовой отряд своих войск. Манифест был подписан председателем Центрального правительства Китайской Советской Республики Мао Цзэдуном. С. Б. Кожирова пишет: «Так началась уникальная армейская операция, вошедшая в китайскую историю как “Великий поход”. В ходе этого тяжелого перехода 1934-1935 годов, из 130 тыс. бойцов и командиров до конечного пункта маршрута в северо-западном Китае дошли немногие <...> Компартия Китая, в условиях национально-освободительной войны, сумела завоевать доверие и авторитет значительной части населения Китая как авангардная национальная сила <...> Великий поход оказался уникальной операцией – за год Красная армия прошла с непрерывными боями свыше 10 000 километров, пересекла 12 провинций, преодолела 18 горных цепей, форсировала 24 крупные реки» [36].

В октябре 1934 года, Красная армия была вынуждена отступить из Жуйцзиня в Южно-китайскую провинцию Цзянси. Это был сложный и героический путь. очевидцы вспоминают, что Гоминьдановские самолеты бомбили Красную Армию почти каждый день. В то же время за ними все время шли сотни тысяч пехотинцев. Красноармейцы прорывали блокаду, организованную противником, в десять раз превосходящим их по численности. Выиграв сражения у реки Сянцзян и моста Лудин, они взбираются на заснеженные вершины гор и пересекают смертельно опасные равнины. В итоге местом встречи различных подразделений Красной Армии становится Хуэйнин. До места назначения из 86-ти тысяч солдат Красной Армии дошли только 30 тысяч.

Грандиозность оперы «Великий поход» обусловлена величию самого исторического события и жанром эпопеи. Это находит отражение в композиционной структуре оперы, включающей 6 актов, 27 сцен и 105 вокальных номеров общей продолжительностью свыше 6 часов. Подобная монументальность обусловлена не только эпическим характером сюжета, охватывающего ключевые события легендарного военного перехода китайской Красной армии в 1934–1936 годах, но и стремлением автора представить панорамную картину исторической эпохи во всем многообразии ее социально-политических, культурно-исторических и философско-эстетических аспектов.

Исполнительский состав, включающий в себя солистов, хор, оркестр, насчитывает более 100 человек. В опере действуют почти три десятка именных персонажей. Наиболее значимыми фигурами среди них являются комиссар Пэн и командир полка Цзэн, жена комиссара Пэна доктор Хонг, солдаты Пиньяцзы, Ли Вэньхуа, офицер Ван Ся. Большой состав исполнителей создает групповые портреты солдат Красной Армии и жителей местностей, через которые проходит Великий поход.

Особое значение и ценность придает опере то, что ее создатели уделяют огромное внимание не только величию Красной Армии и ее героических, мужественных представителей, но и эпизодическим, «маленьким» персонажам, разрушая границу между главными и второстепенными героями. В каждом действующем лице оперы они видят в первую очередь личность человека. Именно это помогает создать образ народа дифференцированным, многообразным, подобно тому, как это делал М. Мусоргский в своих исторических драмах, а также выдающиеся советские писатели-реалисты, создавшие грандиозные эпические «многонаселенные» литературные полотна сложных исторических испытаний в истории страны. Примером могут служить романы М. Шолохова «Тихий Дон», «Они сражались за Родину».

Именно о таком подходе русского писателя к показу человека на войне пишут В. Т. Захарова и А. И. Ермолаева: «Шолохов изображает войну и

человека на войне как реально существующее событие. В его произведениях нет напыщенности, излишней торжественности. Автор пишет о войне как очевидец, человек, испытавший и горечь поражений, и тяжесть потерь и утрат, и радость победы. Его, по собственному признанию, интересует не технология боя, а нравственный мир человека, поведение его на войне в кризисных, трагических, безвыходных ситуациях. Его произведения объединяет одна общая идея – готовность героев в любой момент отдать свою жизнь за Отечество и не сомневаться в том, что это может быть бессмысленно <...> Стремясь как можно правдивее донести до нас факты и события Великой Отечественной войны, Шолохов обращает свое главное внимание на простых советских людей – тружеников, отстоявших в жестоких и кровавых битвах свою Родину» [33, с. 3].

Параллель с советской литературой возникла неслучайно. Ее роль в истории китайской литературы и музыки огромна. Это особенно касается произведений героического характера. Остановимся на этом моменте подробнее.

Несмотря на то, что оперная эпопея «Великий поход» была создана уже в начале XXI века, традиции воплощения героических сюжетов в китайском искусстве складывались на протяжении XX века, и в их формировании огромную роль сыграла русско-советская литература и русско-советская опера. Шэнь Синь пишет о том, что это влияние в начале XX века обусловили особенности исторического развития двух стран: «В то время обе страны были близки по общественному строю, и это влияние не могло не быть более естественным. В первые годы становления нового Китая китайская литература полностью заимствовала и даже подражала советской литературе после Октябрьской революции. Даже методы создания, организация писателей, литературные премии, названия литературных журналов и т.д. были полностью скопированы с опыта СССР. И в этот период литература Нового Китая была фактически копией советской литературы» [108, с. 421].

В самом начале XX века больше сказывалось влияние русской классической литературы. В этом огромную роль сыграли китайские писатели-просветители и переводчики. Среди них центральное место занимает выдающийся писатель и популяризатор русской литературы Лу Синь (1881–1936). Произведения Пушкина, Гоголя, Чехова, Фадеева не только были переведены Лу Синем, но и оказали огромное влияние на его собственное творчество. В 1932 году Лу Синь говорил о том, что русская литература раскрыла перед китайцами прекрасную душу угнетённых людей, их страдания и борьбу за свободу.

Тесные контакты с Советским Союзом были и у представителей Коммунистической партии Китая. Среди них отметим огромную роль в осуществлении политических и межкультурных контактов таких деятелей, как Цюй Цюбо, Цзян Гуанцы, Мао Дунь и др., которые учились в Советском Союзе. Нужно подчеркнуть, что Цюй Цюбо и Цзян Гуанцы вступили в КПК именно в Москве.

Цюй Цюбо (1899–1935) – китайский публицист, прозаик, литературный критик, пропагандист марксизма и общественный деятель, дважды занимал пост генерального секретаря ЦК КПК. В 1921 году приезжал в Москву. Там он встречался с В. Маяковским и был первым, кто познакомил с его творчеством китайцев. Цюй Цюбо первым из китайских журналистов написал книги «Путевые записки о новой России» (1922) и «Впечатления о Красной столице» (1924), где рассказал о молодой Советской России. Как переводчик он внес большой вклад в популяризацию в Китае русской и советской литературы. Помимо произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, М. Горького, он открыл новую советскую прозу и поэзию героического направления – Д. Бедного, Ф. В. Гладкова, П. А. Павленко А. Серафимовича и других.

Поэт, прозаик, литературовед, критик, журналист, глава шанхайского литературного общества «Солнце» Цзян Гуанцы (1901–1931) после посещения СССР в 1924 году, где он учился и вступил в КПК, написал очерк

«Октябрьская революция и русская литература». Он играл ключевую роль в продвижении пролетарской революционной литературы, которая в то время политической трансформации страны, выражала потребности и настроения широких масс.

Интересна личность творца «литературной революции» в Китае, которым был Мао Дунь (1896–1981). В отличие от уже упомянутых деятелей Китая, он прожил большую и противоречивую жизнь. В 1919–1923 годы он переводил произведения таких русских писателей, как А. Чехов, Л. Толстой, в 1940-е годы – М. Горького, В. Катаева («Сын полка»), В. Гроссмана («Народ бессмертен»). Был знаком в СССР с С. Маршаком, К. Симоновым, А. Фадеевым и др. Его личная и политическая судьба была связана со временем Великого похода. Но первоначально он принимал участие в северном походе сил Гоминьдана, то есть на противоположной стороне, против которой выступила рабоче-крестьянская Красная армия Китая. После этого ему пришлось искать убежища в Японии, в 1940 году эмигрировать в Гонконг. Но затем он активно участвовал в сопротивлении японской агрессии. После победы КПК в гражданской войне в 1949 году был секретарем и министром культуры Мао Цзэдуна до 1964 года. В 1953–1981 годах был председателем Союза китайских писателей и заместителем председателя Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства. Еще в 1933 году он стал автором первой социальной эпопеи в новейшей китайской литературе – романа «Перед рассветом».

Переводчик Цао Цзинхуа (1897–1987), который тоже учился в Москве, в 50-е годы занимал пост заместителя главного редактора издательства «Народная литература» и отвечал за организацию работы по переводу и изданию русской и советской литературы. Именно он перевёл произведение А. Серафимовича «Железный поток», которое по событиям и эпичности повествования очень напоминает Великий поход. Это произведение сыграло большую роль не только в идейном воспитании китайских революционеров, но и как образец героико-эпической прозы для китайских писателей.

А. Н. Коробова пишет: «Даже в годы “культурной революции”, когда под запрет попали практически все иностранные книги и спектакли, единственными разрешёнными для чтения произведениями иностранной литературы для школьников оставались “Буревестник” Горького и “Как закалялась сталь” Н. Островского» [39, с. 78].

Но совершенно особое место занимает творчество М. Шолохова, отголоски влияния которого было отмечено в либретто, содержании оперы «Великий поход». Начиная с 30-х годов в Китае издавались произведения Шолохова – «Тихий Дон», «Донские рассказы», «Поднятая целина». В 1943 году был опубликован перевод незаконченного романа «Они сражались за Родину». Как отмечает А. Н. Коробова, «Шолохов повлиял на становление целого поколения китайских писателей» [39, с. 79].

После окончания «культурной революции, советская литература, повествующая о героическом подвиге народа, продолжала сохранять свое влияние. По словам А. Н. Коробовой, «Знаковым событием для Китая стал перевод в 1978 г. повести Б. Васильева “А зори здесь тихие...” (1969) и знакомство китайцев с экранизацией С. Ростокского, состоявшееся в начале 1980-х. Фильм имел сенсационный успех в Китае. В 2005 году в Китае был снят 19-серийный сериал по повести (режиссёр Мао Вэйнин). Во время показа сериала по Центральному телевидению Китая (ССТV) его посмотрело более 400 млн человек» [39, с. 82].

Чрезвычайно показательным, что почти в одно время с оперой «Великий поход» Инь Цина (2016), в 2015 году к 70-летию победы над фашизмом в Национальном центре исполнительских искусств Китая (Государственный Большой театр) была поставлена, специально написанная к этой дате опера Тянь Цзяньпина по пьесе Бориса Васильева «А зори здесь тихие».

Главными персонажами китайских опер часто являются простые люди и революционеры, чьи образы воплощают дух борьбы народа и подчеркивают роль коллективной силы и народных героев. В традиционной русской опере,

наоборот, в центре внимания – герои, олицетворяющие патриотизм и чувства, связанные с родиной» [18, с. 4].

Ван Юньтао указывает на еще одну особенность китайских исторических опер: «В этих произведениях женские персонажи занимают особое место: они, как правило, происходят из скромных слоев общества, но берут на себя революционные обязанности, возложенные на них эпохой. От дочерей крестьян до решительных революционерок, их происхождение, характер и жизненный опыт варьируются, однако все они следуют революционному пути, подвергшись давлению феодальных сил» [18, с. 4].

Все особенности и творческий опыт, почерпнутый во взаимодействии с русско-советским искусством XX века, особенно литературой, мы ощущаем в либретто оперы «Великий поход».

Композиция оперы опирается на узловые моменты Великого похода: восхождение на заснеженные горы, пересечение лугов, переход через мост Лудинг и др. Авторы многогранно показывают взаимоотношения разных героев и групп: между военными и народом, между солдатами Красной армии, между мужем и женой. Но главной объединяющей их темой является любовь к своей стране. Монументальная опера «Великий поход» транслирует зрителю идею мужества, патриотизма, верности долгу в сочетании с сердечностью, искренностью, простотой чувств, которые исходят прямо из сердец героев оперы. Авторам удалось достичь художественного, высоко профессионального уровня произведения, при этом сохранив человечность повествования, подкупающую зрителей.

Огромный успех оперы обусловлен воплощением на историческом материале идеи патриотизма, которая для китайцев имеет вневременную ценность. Хуан Тяньдэ и Лю Хэншуан, исследуя концепт «патриотизм» в китайской языковой картине мира, пишут: «В китайской языковой картине мира концепт «ПАТРИОТИЗМ» является культурно значимым <...> В языковом сознании китайцев патриотизм часто связывается со словами и выражениями любить дом/семью, любить народ, чувство, внести вклад,

преданность работе, долг, пятизвездный красный флаг, Китай <...> С древности патриотизм в китайской языковой картине мира основывается на глубоких, сильных чувствах по отношению к Родине» [89, с. 134].

Достичь исторической достоверности авторам помогло изучение мемуаров, воспоминаний участников Красной Армии («Развевается красный флаг» и «Искра разжигает огонь»). В процессе работы над этими источниками, чрезвычайно высокую историческую и идеологическую ценность имела военная литература, посвященная национальной армии. Все эти материалы позволили композитору глубоко понять эпоху и проникнуть в суть народного национального искусства, в котором отразились мировоззрение народа и историческая роль Красной Армии. Демократичность музыкального языка обусловлена использованием музыкально-поэтической стилистики народных песен разных мест, а также красноармейских песен, передающих высокий моральный дух, идеи поддержки армии и ее любви к народу.

Композиция оперной эпопеи соответствует масштабу ее исторической тематики, событий и органично выстраивается в шести актах, каждый из которых имеет свое сюжетное развитие, одновременно являясь частью целостной драматургии. Рассмотрим последовательно раскрытие содержания в драматургии оперы через анализ либретто на основе клавира.

*Первый акт* оперы («Жуйцзинь») выполняет функцию экспозиции основных идей оперы. Они выражены путем сопоставления двух контрастных хоров – женского и мужского. Опера открывается женским хором («Птицы взлетают на утесы в январе»). Женщины провожают красноармейцев. Наряду со словами, выражающими патриотический подъем, единство со своей армией, в тексте присутствует традиционное для китайской поэзии и литературы описание природы. Содержание хора выражает одну из самых главных идей оперы эпопеи – единство всего народа на основе общих идей, во имя которых ведется борьба. Образы (птицы, цветы персика) выявляют тесную связь с китайской поэзией, которая всегда присутствует в вокальной и хоровой музыке китайских композиторов. Они смягчают идеологический

характер хора, передавая другую грань мировоззрения народа – романтичность революционных идеалов. В хоре присутствуют и детали, характеризующие быт простых людей («Ваши сестры шьют обувь дома»), который в данный момент тоже подчинен работе на победу (Приложение 1, пример 1).

Контрастом ему служит мужской хор красноармейцев – «Кто посмеет отнять нашу священную свободу?» (Приложение 1, пример 2). Принцип контраста мужского и женского начала – это важный драматургический прием, характерный для эпического жанра и народных опер. Можно вспомнить многочисленные примеры русских героических, эпических опер, где он используется. Наиболее показательны в этом смысле две русские оперы – «Иван Сусанин» М. И. Глинки и «Князь Игорь» А. П. Бородина.

В первом действии оперы «Иван Сусанин» звучит хор «В бурю, во грозу», который прославляет воинский подвиг. Примечательны слова в соло запевалы «Страха не страшусь! Смерти не боюсь!», что по содержанию совпадает с содержанием хора красноармейцев в «Великом походе» («Ни один враг не посмеет захватить наш Красный флаг. Железные кулаки ждут своего часа с оружием и клинками»). Контрастом в первом действии оперы Глинки служит хор крестьянок, которые славят приход весны – «Весна свое взяла, красна весна пришла». Нетрудно и здесь увидеть параллель с женским хором 1 действия оперы «Великий поход» – «Птицы взлетают на утесы в январе, Цветы персика распускаются в марте».

Согласно функции экспозиции, которую выполняет первое действие оперы, здесь впервые показываются и главные герои. Один из них – комиссар Пэн. Комиссар Пэн – настоящий лидер. Его отличает не только мужество, убежденность, верность революционным идеалам, которые он неоднократно проявит, но и человечность, близость бойцам. Пэн выходит на площадь, где собираются воины. Уже здесь он проявляет большой интерес к личности каждого бойца, интересуется, откуда они пришли в Красную Армию. Это очень важный разговор. По ответам солдат мы понимаем, что это разные, но в

большинстве своем простые люди, знающие нужду и лишения. Отметим два момента в ответе солдат. Первый – «Мы родом из разных мест» (Приложение 1, пример 3) – в дальнейшем отразится в музыкальной стилистике оперы. Великий поход проходит по разным регионам Китая и солдаты тоже представляют разные провинции страны. В связи с этим, избранный композитором Инь Цином прием обогащения музыкального языка оперы интонациями и цитированием народных песен разных провинций Китая, глубоко обоснован и придает опере эстетически реалистический характер.

Второй важный момент в хоре солдат – это их единая готовность сражаться за лучшую жизнь китайского народа («У всех нас разное положение, но общие стремления»).

Еще один важный персонаж оперы появляется в первом действии – это юный Пиньцзы, желающий встать вместе со всеми в ряды Красной Армии. Это очень важный герой оперы. Пиньцзы – не просто юный герой, он символизирует преемственность поколений в героической борьбе народа. Можно провести параллель с образом Вани из оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки. Общность этих персонажей и в том, что они оба являются сиротами и их воспитывает среда мужественных людей, в которой они оказались. В первом действии командир пытается отправить Пиньцзы обратно домой, объясняя свой отказ тем, что он «слишком мал, чтобы носить оружие или размахивать ножом».

Содержание первого действия очень насыщено. Помимо знакомства с главными героями, мы получаем представление о том, в какой стадии находится борьба Красной Армии. И здесь раскрываются исторически достоверные факты Великого похода. Из диалога комиссара Пэна и командующего Цзэна становится известно о том, что несмотря на желание защищать город Жуйцзинь и людей, им необходимо его покинуть, так как он пережил уже пятую осаду, в которой погибла половина состава армии. Обращает на себя внимание переживание героев, их равнодушие к судьбе людей. Либреттист и композитор все время подчеркивают гуманистический

аспект в мыслях и действиях красноармейцев и их руководителя. Диалог полон вопросов: «Как мы могли покинуть Жуйцзинь? <...> Как мы могли бросить крестьян, которые одевали и кормили нас?».

В данном эпизоде рассказывается реальная история, связанная с городом Жуйцзинь, в котором в начале тридцатых годов почти три года располагалась столица Китайской Советской Республики. Здесь находилось руководство коммунистов: «Оставить "красную столицу" руководство партии вынуждено было в октябре 1934-го. К этому моменту войскам Советской республики удалось отбить четыре наступления армии Гоминьдана. Правительственные войска пытались окружить и уничтожить вооруженные формирования коммунистов. Пятое наступление Жуйцзинь мог не выдержать [22].

Обратим внимание на поэтику текста революционно-романтического диалога его участников. «Эти горы и реки были окрашены в красный цвет» – говорит комиссар Пэн. Символика красного цвета имеет огромное значение. М. И. Козьякова пишет: «Красный цвет у разных народов считается агрессивным, исполненным силы, родственным огню, солнцу, пламени, горению, он обозначает как любовь, так и борьбу со смертельным исходом. Он принадлежит мужской половине человеческого рода по праву войны. Боги войны всегда окрашены в кроваво красный цвет, словно их напитала кровь, пролитая на полях сражений» [37, с. 69].

Красный цвет приобретает особое значение в XX веке, так как «стал символизировать революцию и прогресс, в результате чего занял центральное место» [25, с. 28].

В первом акте зарождается еще одна очень важная линия – лирико-драматическая, связанная с комиссаром Пэном и его женой доктором Хонг. Показ народа через женский и мужской хор, экспозиция образа военного руководства (Пэн), рядовых бойцов (юный Пиньцзы) дополняется образом женщины-героя, а также показом взаимоотношений мужа и жены, основанных не только на любви, но и общих взглядах, ценностях. Это создает очень

полнокровный, детализированный, реалистичный образ народа в драматических обстоятельствах революционной борьбы.

Доктор Хонг, комиссар Пэн и раненые бойцы не хотят оставаться в городе, желая идти защищать родину. Но Доктор Хонг призывает раненых товарищей выполнять приказ и остаться, аргументируя тем, что «Остаемся мы или уходим, мы все революционеры». Кроме этого, она принимает решение тоже остаться, чтобы смотреть за ранеными бойцами. Это мужественный и рискованный выбор.

В пронзительном по силе дуэте Пэн и Хонг говорят о любви друг к другу и о необходимости расстаться ради общего дела (Приложение 1, пример 4). В мировой оперной литературе трудно найти аналогичные по насыщенности смыслов и содержания дуэты, особенно в современной опере. Проникновенность этого дуэта позволяет отнести его к числу самых ярких дуэтных сцен мировой оперы.

Первый акт завершается тоже хоровой сценой, что придает стройность его композиции. С наступлением ночи красноармейцы собираются в путь и прощаются с жителями, семьями Жуйдзина. Но они уверены, что «Победа, наконец, будет за нами! Красная Армия обязательно вернется!».

*Второй акт («Река Сянцзян»)* резко контрастирует первому. В отличие от первого акта, где экспонируются основные идеи и образы главных героев, во втором акте показан один из важных этапов Великого похода – битва на реке Сянцзян. Позиции оказались захвачены и обстреливаются уже два дня многократно превосходящими вражескими войсками, но Красная армия смогла отбить их. Командир отдает приказ полкам прикрывать друг друга, удерживать позицию, несмотря на гибель людей. Он просит подкрепления, чтобы не сдаться. Военно-революционный комитет прислал телеграмму, в которой приказывает армии держаться до завтра, несмотря ни на что.

Солдаты говорят о готовности защищать честь Красной Армии ценой своей жизни: «Мы будем сражаться насмерть, но попросите их как можно скорее переправиться через реку». Вражеские войска наступают волнами.

Бойцы впереди падают, но те, кто за ними, поднимаются. Тем временем, потеряна первая линия обороны и Красная Армия отступает на вторую линию, потеряв десятки тысяч солдат.

Драматизм происходящих событий показывается не только через батальные сцены, но и через очень важные арии главных героев, в которых происходит развитие образов, более глубоко раскрываются их характеры и поступки.

Очень значима по смыслу развернутая и проникновенная ария комиссара Пэна «Холодной ночью». Пэн – тоже солдат революции, но он и военачальник, который наделен ответственностью за бойцов. Он умеет их поддержать, мотивировать на героизм.

Образ Пэна чрезвычайно важен в опере. Во взаимоотношениях с красноармейцами он воплощает в себе идею «отца», которая очень важна в китайском обществе. В китайской традиции отец передает детям моральные нормы. В Древнем Китае задача родителя состояла в том, чтобы развить характер детей, помочь им перейти в мир взрослых. Отец должен подавать пример своим поведением, только это может заставить сына подражать ему.

Ван Вэньцзя и Н. А. Гоголина, исследуя эту тему, пишут о том, что насчитывается 87 китайских пословиц с лексемой «отец». Среди них можно выделить те, которые резонируют с нашей темой: «Отец жив – смотри на его поступки, отец умер – помни о его воле. 生前看父亲行为, 死后看父亲意志»; «Если сердца отца и сына едины – земля превратится в золото, если братья приложат силы – гора превратится в яшму 父子俩同心, 土变黄金; 兄弟齐使劲, 山可成玉»; «Если отец готов атаковать, то сын убьет человека. 父欲攻击, 子必杀人» [8, с. 37].

Все это ярко воплощено в образе комиссара Пэна. При первой встрече с юношей Пиньцзы, желающим влиться в ряды Красной Армии, Пэн говорит, что ему нужно повзрослеть и тогда он сделает из него солдата Красной Армии.

Пэн проявляет настоящее мужество, когда, получив ранение, отказывается покинуть своих бойцов (пятый акт).

Во втором акте, где происходит битва на реке Сянцзян, комиссар Пэн с одной стороны воодушевляет бойцов («Солдаты, вы – рычащие львы!»), с другой, понимая их усталость, призывает бойцов держаться и идти вперед – «... Поспите немного, товарищи Давайте еще раз соберемся с силами, чтобы встретить солнце завтра».

Еще в большей степени отеческое отношение к солдатам проявляет Пэн в сцене с Пиньцзы, который после пережитого стресса видит во сне сцены жестокого боя («Мое сердце пылает огнем, когда проливается кровь. Братья падают рядом со мной») и кричит: «Я слышу, как их бессмертные души поют: Убей! Убей врага!». Комиссар Пэн успокаивает юношу, укладывает его спать.

Комиссар Пэн показан как мучающийся, переживающий персонаж. Он пытается понять и проанализировать ошибки, приводящие к потерям. В разговоре с командиром Цзэном он говорит о том, что битва на реке Сянцзян унесла жизни многих молодых товарищей и задает вопросы: «Кого винить в наших ошибках? В какой бесполезной битве мы сражались у реки Сянцзян!». Ответ звучит в сцене с солдатами, которые говорят: «Коммунизм – это наша единственная цель». Их единым стремлением является защита идей коммунизма, который они поклялись защищать своей жизнью. Он является маяком в темноте, и они будут непреклонно идти к победе (Приложение 1, пример 5).

*Третий акт* – большая народно-бытовая сцена, где живо, достоверно и реалистично показываются взаимоотношения Красной Армии и народа. Он занимает особое место. Здесь наиболее полно представлена картина народной жизни военного времени, раскрываются мысли и чувства простых людей, которые встречают бойцов Красной армии.

Но уникальность данного акта заключается в том, что автору либретто удалось прикоснуться к довольно драматической стороне гражданской войны.

Борьба армии китайских коммунистов с гоминьдановской армией вызвала такую же раздробленность и в населении Китая. Авторы, опираясь на исторические документы, создают достоверную картину того, что простые люди, городские, сельские жители разных регионов, измученные войной между разными политическими силами, которые враждебно относились друг к другу, зачастую далеко не всегда с доброжелательностью встречали красноармейцев. Приведем несколько исторических фактов, которые косвенно нашли отражение в данном акте оперы.

Известно, что в то время враждебно относилась к китайцам народность *мяо* и это проявлялось, когда Красная Армия продвигалась по их территории – местные жители поджигали дома, в которых останавливались на отдых солдаты Красной армии. С трудом удалось установить дружеские отношения Красной Армии с представителями народности *и* в провинции Сычуань. Красноармейцам приходилось не только преодолевать трудности высокогорных переходов, болезни, недоедание, но и стычки с отрядами враждебно настроенных местных жителей. Как свидетельствует автор Ling N., красноармейцам тоже приходилось заниматься реквизицией продовольствия, забирая скот, зерно, овощи, рис, масло. В связи с этим местное население часто покидало свои жилища при приближении любых китайских войск, унося все, что можно было унести из продовольствия и домашней утвари [116, с. 447].

О страданиях народа, тяжелой, беспросветной жизни в деревне повествует песня крестьянина Лю Пинцюаня – «Жить в этом мире - все равно что идти сквозь ночь, и мое единственное желание – чтобы поскорее наступили сумерки». Текст его песни-повествования нарочито прозаичен, лишен поэзии (Приложение 1, пример 6). «Какая жалкая жизнь, о, жизнь крестьянина!» – восклицает Лю Пинцюань. Приведем высказывание Конфуция: «Бедность и униженность – это то, что людям ненавистно». Добавим – и то, что порождает ненависть.

Именно это становится причиной первоначально враждебного приема Красной Армии со стороны горожан. Встречная настороженность

присутствовала и у бойцов Красной Армии, которой часто приходилось сталкиваться с предательством со стороны местных жителей, о чем говорилось выше.

Солдаты врываются со словами «Кто из них, кто?», приняв сначала крестьян за врагов. «Я простой лавочник. Меня зовут Лю Пинцюань. Сейчас поздняя ночь, и я волнуюсь. Я направляюсь домой» – отвечает Лю. Убедившись, что солдаты Красной Армии безопасны, не угрожают ему, Лю Пинцюань призывает горожан выйти на улицы:

Горожане!

Проснись! Просыпайтесь все!

Красная Армия здесь! Откройте свои двери!

Они спят на улицах

Они не осквернят наш город.

Они не будут вламываться в наши дома

Как справедлива Красная Армия!

Настороженность горожан сменяется доверием. Они понимают, что могут продать солдатам свои продукты, предлагают вяленое мясо, соленые огурцы, носовые платки. («Красная армия здесь покупает честно. Они платят за все и никогда не хулиганят. Это действительно справедливая армия!»). Площадь превращается в оживленный рынок («У кого-то есть деньги, у кого-то есть товары и они торгуют, это их источник средств к существованию»). Рынок становится не только местом торговли, но и общения («Люди здесь торгуют своими товарами, Люди приходят сюда пообщаться»).

Третий акт является динамичной картиной народной жизни, развернутой жанрово-бытовой сценой. Большой живостью и остроумием отличается сцена соревнования мужчин и женщин. Солдаты решают устроить конкурс выступлений. Однако, солдат Ли Вэнхуа поначалу отказывается от соревнования, ведь вторая команда состоит из женщин. Но от женской группы армии выходит Ван Ся, которая говорит: «В Красной Армии есть правило:

мужчины и женщины равны. Женщины стремятся к эмансипации». Она поет знаменитую песню «Цветы персика распускаются в марте», которая уже звучала в исполнении женского хора в первом акте. Это очень важный номер в опере. В песне говорится о том, что роль женщины очень велика, когда мужчины отправляются на войну. Текст песни еще более развернут, отличается красотой поэтических образов, в которых приметы природы соединяются с мыслями о революции, борьбе («Несмотря на бесчисленные горы и реки, мы будем менять мир на своем пути») (Приложение 1, пример 7).

Женщины своими чувствами и словами вдохновляют солдат. «Кто сказал, что женщина не стоит мужчины? Женщины Красной армии – это современные Хуа Мулань!» – говорит в ответ комиссар Пэн.

Здесь возникает легендарный образ Мулань, который для всех поколений китайцев олицетворяет женщину-воина.

В этом акте много «портретов» обычных людей. Поражает реализм, с которым либреттист и композитор показывают народную жизнь и представителей народа. Подобный подход к созданию образа народа можно найти в русских реалистических операх М. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». Однако, китайские авторы представляют свою «энциклопедию» жизни китайского народа в годы испытаний и героической борьбы в XX веке. В связи с этим более органичная параллель возникает с произведениями советского писателя М. Шолохова. В. Т. Захарова и А. И. Ермолаева пишут: «Героями его произведений становятся рядовые воины Советской Армии <...> Солдаты в романе Шолохова не только сражаются. Они напряженно размышляют над судьбой государства, говорят о целях войны, думают о боевом товариществе, вспоминают мирное прошлое, свои семьи, детей, любимых... Трагическое напряжение боя вдруг сменяют комические сцены и эпизоды. Эта глубина, эта полнота жизни – весьма примечательное качество романа Шолохова. Она позволяет писателю постигнуть истинную меру жизнестойкости народа, открыть истоки

героического, создать многогранные характеры» [33, с. 3]. То же самое удается сделать создателям оперы эпопеи «Великий поход».

*Четвертый акт («Мост Лудин»)* – еще одна картина боевого похода. Суровая погода, крутая дорога, близость врага на противоположном берегу не останавливают армейцев – они настроены втоптать их в грязь:

Мы пьем дождевую воду. Мы жуем сырой рис.

Наша кровь кипит, как от удара грома!

Вперед, и вперед, и снова вперед!

Наш революционный дух непобедим!

Комиссар Пэн призывает солдат не бояться, но в этот момент получает ранение. Несмотря на это, он собирается идти вперед: «В такой момент, вместе со всеми нашими мужчинами, я перейду через потоки на другую сторону». Хор красноармейцев подобен победному гимну (Приложение 1, пример 8). И вновь природа (бурлящая река) становится связанной с настроением бойцов («Вздвигающиеся волны и катящиеся белые барашки! Булькающие крики и бурлящая кровь!»).

*Пятый акт («Заснеженные горы и луга»)* является драматической кульминацией оперы. Здесь достигают предельного напряжения и трагизма несколько линий оперы. Здесь единство человека и природы в тяжелых испытаниях проявлено особенно ярко.

Образ народа находит дальнейшее развитие в песне-благословении «Я желаю тебе подняться на Священную гору», которую поет группа тибетцев, провожая красноармейцев, начинающих тяжелый и опасный подъем на гору.

Эта песня – еще один прекрасный образец, в котором находят отражение китайские музыкально-поэтические традиции. Текст песни представляет собой высший образец поэзии. Пейзажное описание гор полно одухотворенных сравнений. Горы – как люди.

О, священная гора этой земли!  
Этот твой загадочный взгляд  
Этот торжественный вид,  
который притягивает нас всех,  
Твое сердце, кристально чистое, как лед,  
Твою талию обвивают пять орлов,  
Твое тело окутано счастливыми облаками.

Но одновременно люди относятся к ним как к святыне:

Если вы хотите приблизиться к ней,  
вы должны сначала поклониться ей в молитвенном поклоне.

Только уважительное отношение к их могуществу и священности  
позволит покорить их:

Эта священная гора, виднеющаяся издалека,  
может быть мрачной в сумерках и на рассвете.  
Она обрушит яростные лавины,  
которые могут стереть с лица земли весь мир,  
Она улыбнется и пожелает удачи.  
С благословениями и красотой  
она откроет человеческие сердца.  
Так что идите с благоговением и уважением.

Хор тибетцев дополняется сольным номером, арией Ван Ся «Снег! О, снег!». Это тоже обращение к природной стихии. Она просит цветочные снежинки, несущие первозданную белизну, помочь легко одетым солдатам-южанам выдержать испытание, просит ниспослать им мирное благословение. Солдаты падают, не все выдерживают испытание природными условиями. В сцене «Двигаясь вперед рука об руку» они призывают друг друга не останавливаться, так как, если заснуть в снегу, можно умереть.

Дальнейшее развитие получает образ комиссара Пэна. Он получил ранение и у него высокая температура. Солдаты предлагают ему лечь на одеяло, чтобы они его понесли, но он убеждает, что он сможет идти пешком, что это не жар, а просто горячий ледяной снег.

Товарищи говорят: «Протянем друг другу руки и будем двигаться дальше». Бойцы понимают, что они находятся уже на пятой вершине высотой 4260 метров, преодолев заснеженные горы в мороз минус 30 градусов. Будучи одетыми в лохмотья, никогда ранее не видев снега, они мужественно проходят этот сложный путь.

У комиссара по-прежнему держится температура, а в аптечке не осталось лекарств. Он спрашивает Пиньяцзы, какую песню он исполнял на праздничной вечеринке с Четвертой Красной Армией. Юноша напоминает комиссару о том, что четыре из семи сослуживцев, вступивших в Красную Армию, погибли. Вместе с товарищами он запекает очень поэтичную народную песню, которую исполняли для этих четырех погибших.

Чем дальше, тем более содержательными и глубокими становятся тексты сольных номеров, тем больше в них лиричности и поэтических образов. Это подчеркивает их близость к народным песням, которые характеризуют солдат, как носителей народной культуры. В песне Пиньяцзы повторяется возглас «О, ле-эй», характерный для народных песен.

Инь Ин, создавая героическую оперу эпопею, усилил лирический аспект, что придает его героям и в целом музыке человечность и искренность. Пронзительно звучит вторая часть песни, в которой Пиньяцзы обращается к своей любимой:

Моя дорогая, любимая, ты слышишь  
Как далеко разносится песня о моей родине?  
Я скучаю по тебе днем и ночью.  
Ветер и мороз не кажутся мне холодными  
Я чувствую, что ты здесь, рядом со мной

В песнях военных лет образ женщины, ждущей солдата с войны, занимал огромное место, служил ему поддержкой. Достаточно вспомнить знаменитое стихотворение К. Симонова «Жди меня», являющееся хрестоматийным примером, иллюстрирующим эту важную тему фронтовой поэзии. И текст, и музыку арии Пиньяцзы можно отнести к выдающимся образцам китайской оперы (Приложение 1, пример 9).

Солдаты просят командующего армией разрешить остаться комиссару Пэну, пока ему не станет лучше, чтобы позаботиться о нем. Но проходит три дня, а рана еще гноится. Пэн просит солдат вытащить пулю из его плеча. Ища пропитание и питье, питаясь одними дикорастущими травами, солдаты продвинулись дальше, хотя потеряли еще 172 человека. Они принимают решение пожертвовать лошадь, чтобы не дать товарищам погибнуть с голоду. И только пробравшись через луга, они смогут продолжить свой революционный поход.

Трагическое завершение здесь получает развитие образа Пиньяцзы. Пытаясь добыть пропитание своим товарищам, он попробовал дикорастущие травы, которые оказались ядовитыми. Пиньяцзы отравился ими.

Предсмертная ария Пиньяцзы отличается невероятным трагизмом. Вместе с хором, доносящимся издалека, когда к месту его гибели приближаются красноармейцы, образуется большая динамичная, эмоционально сильная сцена, в которой юный Пиньяцзы показан во всем объеме образа – как настоящий герой, верный товарищ, трогательный, искренний человек, беззаветно поверивший в победу Красной Армии – «Победа будет за нами!» (Приложение 1, пример 10).

Издалека звучит хор солдат, который поет ту самую народную песню, которую совсем недавно пел Пиньяцзы:

О, эй! Спой народную песню на скалистых утесах  
Все спелые цветы распускаются красным.  
Пробираюсь по извилистым каменистым тропинкам

Вижу солнце, красное на рассвете

Умирающий Пиньяцзы подхватывает ее. Его последние слова полны искреннего пафоса – «О, Красная Армия! Я жив благодаря вам! О, Красная Армия! Я храбрый человек и сильный солдат» (Приложение 1, пример 11).

Со словами «Пиньяцзы, брат мой...!» появляется комиссар Пэн с солдатами и обнаруживают, что юный герой погиб в болоте.

*Шестой акт («Хуэйнин»)*. Шестой акт открывается песней «Красная армия в долгом походе на север Шэньси».<sup>3</sup>

Ориентируясь на красные флаги, которые развеваются вдали, войска уверенно идут вперед. Это большая массовая сцена, в которой в едином порыве объединяются хор, танцоры и дуэт Ван Ся и Ли Вэнхуа:

В Жуйцзинье поднимается красный флаг.

Реки, горы, туман и дождь.

Те, кто пытался остановить и осадить нас,

видели только, что мы герои, и они ничего не могут с этим поделать

Подпевайте, пока мы не доберемся до Северной Шэньси

Прошло два года, как армия оставила Жуйцзинь и, пройдя тысячи ли, основала собственную базу в этом городе, победив во многих битвах. Встречаются солдаты-сослуживцы – комиссар Пэн, комиссар Зэнг. Но среди них нет доктора Хонг, которая пожертвовала собой ради раненых солдат. Об этом рассказывает Ду Цзуань в сцене «Ошеломляющие новости»:

---

<sup>3</sup> В середине октября 1935 года войска 1-го фронта провели свой последний бой с противником у самой границы советского района Северной Шэньси, где им преградила путь кавалерийская бригада 17-й армии Ян Хучэна. Через два дня они достигли города Баоань, одного из центров советского района Северной Шэньси, где состоялась их встреча с командиром 15-го корпуса Красной армии Лю Чжиданем. В Баоане штабная и обозная колонны 1-го фронта отделились от боевых частей и направились в Ваяобао, уездный город северной Шэньси, где находились советская администрация и местный партком КПК (Википедия).

Моя сестра, даже на последнем издыхании,  
убеждала меня бежать с теми, кто еще мог ходить  
Попав в плен, она предпочла умереть, но не сдаться.  
Ее товарищ-солдат смог передать тебе  
Ее последнее прощальное письмо.

Пэн читает письмо Хонг, словно слыша ее голос, отвечает ей. Образуется дуэт героев. На фоне героического, патриотического пафоса, которым отличаются хоры, дуэт комиссара Пэна и доктора Хонг отличается трогательной интимностью чувств – «Мой дорогой, моя любовь! Этой темной, жестокой ночью, Я еще могу вспомнить твой шепот и поцелуи» (Приложение 1, пример 12).

В письме, которое передают Пэну, Хонг просит найти их ребенка, поблагодарить за заботу друзей-крестьян.

Пронзительны последние слова доктора Хонг. Ее прощальная ария – гимн вечной любви. В ней звучит тема песни «Цветы персика распускаются в марте». В конце Хонг восклицает: «Давайте поприветствуем свет в человечестве с распростертыми объятиями! Да здравствует Красная Армия! Да здравствует Великий поход!». В ответ комиссар Пэн обещает поднять флаг героя ради ее слов, ради идеалов, за которые была вся их борьба в это историческое время.

Венчают оперную эпопею песня «Цветы персика» и торжественный хор «Долгой жизни Красной Армии! Долгой жизни Великому походу!», говорящие о мечтах, которые делают народ сильным.

В целом, грандиозность замысла оперы "Великий поход" находит отражение уже в самой ее композиционной структуре, включающей 8 актов, 27 сцен и 105 вокальных номеров общей продолжительностью свыше 6 часов. Подобная монументальность обусловлена не только эпическим характером сюжета, охватывающего ключевые события легендарного военного перехода китайской Красной армии в 1934-1936 годах, но и стремлением автора представить панорамную картину исторической эпохи во всем многообразии

ее социально-политических, культурно-исторических и философско-эстетических аспектов.

Осваивая европейский жанр оперы, китайским авторам необходимо было овладеть и мастерством написания либретто, которое является важным составляющим компонентом европейской оперы. В истории мировой оперы известны имена либреттистов, которые справедливо разделяли успех композиторов, выпавший на долю их совместных произведений. Это: знаменитый итальянский либреттист Пьетро Метастазιο (1698 –1782); либреттист В. А. Моцарта Лоренцо Да Понте (1749 – 1838); либреттистом большинства опер Джузеппе Верди Франческо Мария Пьяве (1810 –1876). Либретто ко многим операм П. И. Чайковского написаны его братом М. И. Чайковским. Часто в XIX – XX веке композиторы сами являлись либреттистами своих оперных произведений.

Особой тщательности требует работа над либретто, когда речь идет о героической опере, основанной на реальных исторических событиях. В операх на исторические сюжеты следует разделять те, которые написаны на основе литературных произведений (допустим, опера С. Прокофьева «Война и мир» по роману Л. Толстого), и оперы, либретто которых основано на документальных материалах. И в этом смысле либретто оперы «Великий поход» – совершенно уникально. Автору либретто оперы, знаменитому драматургу Цзоу Цзинчжи, удалось создать настоящее самостоятельное произведение, в основе которого лежит масштабная работа с огромным количеством документов, а также этнографического материала, которые позволили придать произведению историческую и культурную достоверность. Кроме этого, Цзоу Цзинчжи, как талантливый писатель сумел создать ярких персонажей оперы, раскрыть их психологию и характер взаимоотношений героев. Вся эта работа была нацелена на раскрытие главной идеи оперы – прославление героизма Армии Китая и китайского народа. В процессе работы писатель глубоко проникся духом предков, которые героически сражались и мужественно погибли за свои идеалы.

Успех оперной эпопеи «Великий поход» во многом обусловлен достоинствами либретто, которое мастерски написано, в нем подготовлено чередование сольных и дуэтных номеров, характеризующих отдельных персонажей оперы, роль хоров, являющихся средствами характеристики коллективных образов. Галерея прекрасных героев складывается в образ глубокого, героического народа, который жертвует собой во имя будущего. В текстах песен, арий, хоров присутствует, присущая литературной китайской традиции, поэтичность образов, символичность, тесная связь природы и переживаний героев.

### ГЛАВА 3. ДРАМАТУРГИЯ, МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК, ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

#### 3.1. Анализ оперных форм и приемов музыкально-драматургического развития в эпопее «Великий поход»

Выдающийся советский оперный режиссер Борис Покровский в своей книге «Сотворение оперного спектакля» писал: «Музыкальный драматург создает существование людей, их конкретную жизнь, включая физическую, идейную, моральную, духовную неповторимость. Композитор пишет на нотном стане ноты – знаки, обозначающие звуки, которые, будучи исполнены певцами и оркестром, являют собою сочетание слова и музыки, предназначенное для театра. В дальнейшем театр будет искать этому сочетанию слова и звука соотношение с действием» [65].

Как известно, создание драматических конфликтов является важной движущей силой развития оперы. Традиционно в классических китайских и зарубежных операх отношения между персонажами полны противоречий. Однако, в эпопее «Великий поход» изображается сам процесс Великого похода и герои оперы, являющиеся соратниками, состоящими в военно-гражданских отношениях. В связи с этим принципиально важно, что между персонажами, действующими на сцене, не существует конфликта или противостояния. Они – единомышленники. Исследователи отмечают, что главный конфликт – это конфликт между двумя коллективными идеологическими силами, условно обозначаемыми «наши – не наши», «свои – враги», конфликт между Красной Армией и противоборствующей ей вражеской армией. Но реальный враг на сцену не выводится и в этом случае авторам приходится передавать конфликт другими способами. Враг

показывается через отношение к нему героев оперы. Так, юный солдат Пиняцзы кричит во сне «Убей врага»!

Такой тип конфликта характерен для социалистического реализма, который во многом был заимствован китайскими художниками в искусстве СССР. Так советский писатель М. Горький писал: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого – непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека, ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю, как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью» [63, с. 17].

На идеологическое влияние советской оперы справедливо указывает Сунь Лу: «Явным идейным прообразом китайских народных опер «семнадцати золотых лет» (1949-1966), стали советские героико-патриотические оперы 1935-1957 годов <...> На уровне музыкальной драматургии <...> происходит резкое разделение интонационных сфер «своих» и «врагов», их параллельное развитие приводит к столкновению в кульминации – сцене подвига героя. Обязателен и завершающий хор народа» [74, с. 28].

Обострение драматургического конфликта связано с выведением на сцену внешних обстоятельств и препятствий, встречающихся на пути красноармейцев. Это – природные преграды, усложняющие путь Армии (заснеженные горы, топкие луга, болота). Их преодоление призвано подчеркнуть мужество бойцов на пути к победе. Так в пятом акте юный солдат Пиняцзы, добывая для солдат пропитание, травы, гибнет в болоте.

Развитие в опере организуется не только сюжетными линиями сценария и драматургическими законами, но и выработанными за историю существования жанра, музыкально-драматургическими приемами. Одним из важнейших является – лейтмотивное развитие. Масштабность художественного обобщения в данном случае достигается за счет

использования разветвленной системы лейтмотивов, каждый из которых символизирует определенную идею, образ или тему, получающие сквозное развитие на протяжении всего произведения и образующие сложную полифоническую драматургическую ткань. В опере «Великий поход» более 28 тем-лейтмотивов, скрепляющих всю музыкальную драматургию произведения.

Три важных темы звучат в первом действии: хор деревенских девушек «Цветы персика распускаются в марте» (Приложение 3, пример 3), хор Красной Армии «Кто смеет посягать на священную свободу» (Приложение 3, пример 4) и ария комиссара Пэна «Я не знаю, что сказать» (Приложение 3, пример 5) – они обрамляют оперу, проходя в начале и в конце. Так в шестом акте комиссар Пэн после прочтения письма, оставленного его возлюбленной перед казнью, исполняет арию «Мое сердце бьется для тебя», в которой звучат интонация «Я не знаю, что сказать» (Приложение 3, пример 6). Сразу после этого все женщины-солдаты поют «Цветы персика распускаются в марте» в память о товарищах, погибших во время Великого похода. Завершающий номер оперного спектакля – хор Красной Армии «Да здравствует Великий поход» воспроизводит тему хора в первом действии «Кто смеет посягать на священную свободу». Таким образом, эти три темы образуют три основные макроструктурные смысловые и тематические арки в опере.

Вышеуказанные три темы являются смысловым «ядром» содержания оперы. Хор красноармейцев «Кто смеет посягать на священную свободу» выражает решительность, дух революционного героизма Красной Армии, которая не боится жертв. Эта тема может рассматриваться как «главная тема» оперы.

Песня «Цветы персика распускаются в марте», исполненная женским хором, является воплощением революционных идеалов, мечты о светлом будущем. Ее романтический колорит является образным контрастом, дополняющим тему героизма и мужества, и делают ее «подтемой».

Исследователи отмечают, что понятия «основная тема» и «подтема», применимые к вышеописанным номерам, по значимости напоминают соотношение главной и побочной партий в европейской сонатной форме. В данном случае главной темой является Хор красноармейцев «Кто смеет посягать на священную свободу». Она используется для выражения объективного содержания («борьба», «реальность»), вторая – «Цветы персика распускаются в марте» – лирическая побочная тема, выражающая субъективное начало («идеал», «любовь»). Сходство с сонатными принципами проявляется и в тональном развитии – первоначальный тональный контраст этих тем-образов в репризе приводит к их тональному сближению в репризном разделе [150, с. 79].

Остановимся на характеристике песни «Цветы персика распускаются в марте», олицетворяющей революционные идеалы.

В классических китайских национальных операх обычно присутствуют песни с лаконичными, но легко запоминающимися слушателям мелодиями. К таким относится песня «Дует северный ветер» в опере «Седовласая девушка», «Ода цветущей красной сливы» в опере «Сестра Цзянь», «Азалия» и «Звезда сияет» в опере «Дочь партии». Эти песни, имеющие куплетное строение, играют важную формообразующую роль в операх, а также надолго запоминаются, остаются в сердцах зрителей.

В опере «Великий поход» такой темой является «Цветы персика распускаются в марте». Исполняемая солистами, хором, проходя в оркестре у группы струнных инструментов, она является важным лейтмотивом и проходит через всю оперу. Интонационно она очень похожа на народную песню провинции Цзянси «Азалия». Содержание темы многомерно. Она передает и местный колорит региона Китая, и революционно-романтический дух. Поэтично передавая красоту провинции Цзянси, она выражает глубокую привязанность и любовь жителей революционной базы Жуйцзиньба не только к своей родине, но и к солдатам Красной Армии, борющимся за ее свободу. Это ясно отражает ключевая фраза песни «Как бы далеко ни был впереди путь,

никогда не забывают, ради кого вы пришли со своим первоначальным намерением». Она содержит мотивирующее наполнение, стимулирует бойцов двигаться вперед к достижению идеалов.

С точки зрения средств музыкальной выразительности отметим, что песня «Цветы персика распускаются в марте» написана в китайском пентатоническом ладу в тональности соль минор. Во вступлении из четырех тактов уже слышны интонации народной песни Цзянси (Приложение 3, пример 7). Первый куплет (такты 5-21) повествует о том, как младшая сестра делала стежок за стежком, чтобы сшить пару ботинок для своего брата, который пойдет на поле боя. Она вложила свои чувства и заботу в эту пару обуви, думая о том, что ее любовь будет сопровождать его на трудном пути, помогать идти вперед. Автор использует риторический прием антитезы для изображения весенней сцены. Второй куплет (такты 22-32) описывает течение времени, приход апреля, рассказывает о том, что сестра скучает по брату. Она посылает ему письмо, спрашивая о текущей ситуации, и просит его быть решительным – ему предстоит пройти через множество трудностей и препятствий и открыть дорогу революции из прошлого в будущее. Песня написана в размере 4/4, исполняется в среднем темпе. Простота, плавность мелодики, повторяющиеся мотивы в «Цветы персика распускаются в марте» способствует ее быстрому запоминанию.

Интонации ряда тем звучат и в вокальных партиях, и в оркестровой партитуре, связывая всю музыкальную ткань оперы. Таких тем три: тема пафоса, тема «трудный марш» и тема «групповой портрет Красной Армии».

Название тема «пафоса» принадлежит самому Инь Цину. Это трагическая тема, исполняющаяся в увертюре группами деревянных духовых и струнных инструментов. На эту тему впоследствии появляется множество вариаций, передающих трагические настроения. В первом действии в первом предложении темы «Не знаю, что сказать» опорная интонация трехнотного мотива «ми – ре – ля» выбрана для выражения призыва в хоре красноармейцев. На нем построены «Песня нападения» и «О волны, вы у наших ног». Этот же

мотив воспроизводит фраза «Любовь, любовь моя» в шестом действии в арии комиссара Пэна «Мое сердце бьется для тебя». Тема «пафоса» легла и в основу последней арии Пиньяцзы «Я не могу тебя оставить».

Тема «трудный марш» впервые появляется в первом действии перед хоровым эпизодом «Красная Армия вернется». Она звучит в сцене ухода войск Красной Армии из Руидзина и имеет с одной стороны величественной характер, с другой – передает трагизм ситуации. Второй раз она возникает в момент, когда Пиньяцзы в арии «Я не могу оставить тебя» осознает, что отстал от своих товарищей и, возможно, навсегда их покинул. Первые два предложения этой темы звучат как бы издалека: герой, глядя на могучую марширующую команду вдалеке, тихо и печально поет: «Наша команда продолжает двигаться вперед...».

Тема «групповой портрет Красной Армии», мощная, маршевая, написана в ярком соль мажоре звучит в хоре Красной Армии «Кто посмеет нарушить священную свободу». Позже она с небольшими вариациями звучит в одноименной тональности соль минор и является оркестровым фоном в сцене сбора солдат. В пятом акте, после триумфального перехода Красной Армии через заснеженные горы, солдаты радостно поют в сопровождении тибетских струнных инструментов песню «Гордимся победой», в основе которой лежит тема «Кто посмеет нарушить священную свободу» с незначительными оркестровыми изменениями. Финальная песня «Да здравствует Красная Армия» также основана на этой теме.

Таким образом, эти три темы не только концентрируют в себе важное содержание, но и создают единство драматургического развития, интегрируясь в вокальную и оркестровую музыку, создавая сквозные тематические линии оперы. Инь Цин умело работает с этим тематическим материалом с помощью методов повторения, варьирования, контрапунктического соединения, достигая интонационного единства в содержательно и функционально контрастных структурах оперы «Великий поход».

Многоплановость драматургии оперы «Великий поход» проявляется не только в полифоническом переплетении лейтмотивов, но и в полистилистическом сочетании различных жанровых элементов – эпических, лирических, драматических, трагедийных, гротескно-сатирических. Подобный художественный синтез позволяет композитору создать целостный и всеобъемлющий образ эпохи, раскрыть внутренний мир героев во всей его полноте и противоречивости, передать масштаб и значение исторических событий.

Остановимся на характеристике, значении и особенностях применения оперных форм (речитативов, сольных арий, ариозо, ансамблей, хоров, оркестровых эпизодов) в драматургии оперы «Великий поход».

Как известно, в европейской опере, которую начинают активно осваивать в Китае в XX веке, важную роль играет речитатив. В китайской опере он обрел свои специфические особенности. Западный речитатив – это повествование, написанное в соответствии с европейской языковой структурой, в которой нет четырех тонов, характерных для китайского языка и речи. Инь Цин отмечает, что «Хороший речитатив – это тот, который приятен слуху простых людей» [188, с. 42]. Композитор, стремясь создать речитатив в китайском стиле, искал баланс между словом и музыкой, одновременно говоря и играя на фортепиано. В итоге он создал синтез оперной мелодики и речитативного повествования с учетом нюансов китайского языка. Инь Цин выделяет несколько отличительных особенностей китайского речитатива, которые мы рассмотрим на конкретных примерах из оперы «Великий поход».

*Соответствие интонации и высоты голоса.* Например, герой оперы Лю Пинцюань, разносчик из Гуйчжоу, в третьем акте исполняет в сопровождении хора свой речитатив, где спрашивает «哪个?» (哪个哪个哪个? 你是哪个? nǎ gè nǎ gè nǎ gè? nǐ shì nǎ gè?). В слове «哪个?» («Какой?») тоны (третий и четвертый) идут вверх и вниз; композитор передает это с помощью минорной

терции (ми-бемоль – до), что соответствует интонации речи (Приложение 3, пример 1).

*Гармоничное сочетание речевого и музыкального ритма.* Во втором акте Ли Вэньхуа сообщает командиру Цзэну: «刚才有人脱队» («Кто-то только что покинул команду») [143, с. 65]. Ритм этого предложения представляет собой компактную группу из шести шестнадцатых нот. Командир Цзэн спрашивает: «你开的枪?» («Ты стрелял?»), и эта фраза имеет ритмический рисунок триоли с четвертной нотой, что соответствует ритму фразы (Приложение 3, пример 2). Обе фразы – взволнованные реплики, которые передаются ритмическими фигурами в быстром темпе. При этом речь капитана Цзэна неспешна, поэтому ее темп значительно замедляется.

Рассмотрим также пример ритмической и интонационной организации музыкальной речи в речитативах. Взаимосвязь интонации с высотой звука мы можем проследить во фразах «老曾», «啊彭政委你回来啦有消息吗?». В словосочетании-обращении 老曾 («Лао Цзэн») сочетаются третий и второй тон, при этом, когда эти два иероглифа читаются вместе, «тон поворота» вверх у слова «Лао» обычно опускается и тон следующего «Цзэн» кажется несколько выше. В связи с этим очень органично слышится восходящая секундовая интонация этого словосочетания, не противореча тоновой системе китайского языка. Следующая фраза капитана Цзэна «有消息吗?» («Есть ли новости?») состоит из четырех слов, которые при последовательном чтении произносятся с разной высотой звука, а самый высокий тон («ударный слог», ключевое слово) обычно приходится на иероглиф 消 («сяо»). В речитативе это передано звуковысотным выделением данной ноты, что соответствует интонационной норме китайского языка, а также ритмическим рисунком, который организует триоль и слабые восьмушки таким образом, что ударный слог с более высоким

тоном попадает во вторую долю – не самую основную в четырехдольном размере, но в сочетании с другими относительно опорную.

Особый интерес представляют *речитативы лирического характера*. В речитативе между Ли Вэньхуа и капитаном Цзэном в третьем акте звучит фраза «可她是个女的» («Но она женщина»). С точки зрения ритмообразования между «но она» и «она женщина» есть пауза, призванная выразить нерешительность и даже некоторое презрение Ли Вэньхуа. Данная пауза отражает эмоции, стоящие «за» пределами языка, и такая трактовка китайского речитатива стала художественным новаторством Инь Цина, а также отвечала стремлению «быть приятным слуху простых людей».

Рассмотрим структуру оперы и используемые оперные формы с точки зрения их роли в музыкально-драматургическом развитии произведения. Представим структуру оперы в виде таблицы, составленной согласно клавиру (Приложение 2, таблица 1).

Из данной таблицы видно, что из 38 номеров, расположенных в шести актах оперы, подавляющее большинство – хоровые сцены (преимущественно Хор Красной Армии), а также дуэты и несколько ключевых арий главных героев. Хоровые сцены и дуэты соединяются речитативами, о специфике которых мы говорили выше. Подчеркнем, что Инь Цин явился в этой области новатором китайской оперы.

Отметим драматургические функции структурных частей оперы.

В последовательном повествовании нечетные акты – первый, третий и пятый – отличаются относительной статичностью, а остальные – более динамичны, действенны, что создает необходимый контраст между соседствующими актами и придает динамику действию.

Первый и пятый акты являются сюжетными, второй и четвертый представляют собой зрелищные походные и боевые сцены. Третий акт – это бытовая сцена, о которой Лу Вэньли пишет: «Военные и гражданские лица в городе Цзуньи. Бытовая сцена – самый яркий сюжет и самая захватывающая музыкальная часть всей эпопеи. Ее функция аналогична скерцо в

симфоническом цикле» [158, с. 80]. Параллель с сонатно-симфоническим циклом очень интересна и говорит об уже достаточно высоком уровне освоения принципов классического формообразования китайскими композиторами, которые автор распространяет на крупную оперную форму.

Особенность драматургии этой эпической оперы обусловлена задачей создания группового портрета Красной Армии Китая через характеристики типических персонажей. В этом огромную роль играют хоры, арии, массовые сцены (всего 16), воссоздающие грандиозные народные шествия, батальные эпизоды, торжественные ритуалы и вовлекающие в действие огромный исполнительский состав – хор, балет, симфонический оркестр китайских народных инструментов (до 120 музыкантов).

В опере нет изображения вождя. Ее героями являются рядовые, но мужественные люди: комиссар Пэн и командир полка Цзэн, возлюбленная, жена комиссара Пэна доктор Хонг, солдаты Пиньяцзы, Ли Вэньхуа, офицер Ван Ся и другие. Это представители военно-политического руководства Армии, медицинского персонала, рядовых солдат, в числе которых более 30 женщин-солдат.

На примере образа комиссара Пэна мы видим, что авторы характеризуют его не только как военного, человека твердых идеалов и убеждений, но и как чуткого человека и любящего мужа. Этот же принцип характерен в целом для показа событий оперы. Жанр эпической оперы предполагает последовательное повествование, плавный (линейный) переход от одного к другому событию, месту и времени действия. Так, битва на реке Сянцзян, захват моста Лудин, восхождение на заснеженные горы и прохождение через луга происходят как бы в реальном времени, но передаются через субъективные переживания героев оперы, отражая жестокость военных событий и крепость боевого духа героев Красной Армии на пути к достижению цели.

Важным моментом драматургии является сочетание повествования, описания реальных исторических событий с рассказом о человеческих судьбах

отдельных героев оперы. Так, на фоне эвакуации Красной Армии из Жуйцзинь – главное событие первого акта – представлен сюжет, в котором мы узнаем о благородной жене комиссара Пэна докторе Хонг, которая приняла решение остаться в городе, чтобы заботиться о раненых. Битва на реке Сянцзян – центральное событие второго акта – сопрягается со сценой, характеризующей солдата Пияньцзы, который после стресса дневного боя кричит во сне: «Убей врага, убей врага!» Трогательность этого эпизода подчеркивает дальнейшую трагическую судьбу юноши.

Важным разделом данного параграфа является характеристика ключевых арий, ансамблей (дуэтов) и используемых в них композитором музыкально-выразительных средств создания образов. Отметим наиболее значимые в драматургическом плане арии:

#### Акт 1

№9 Дуэт комиссара Пэна и доктора Хонг, ария Хонг «我不知道该说些什么»

«Я не знаю, что сказать», «Цветы персика»

#### Акт 3

№13 Ария комиссара Пэна «寒夜中» «В холодную ночь»

#### Акт 4

№23 Ария Вань Ся «三月桃花心中开» «В марте цветет персик»

#### Акт 5

№29 Ария Ванься с хором Красной Армии

«雪啊, 雪» «Снег, снег»

№34 Ария Пиньяцзы, Пэна и хора воинов «我舍不得离开你们» «Не могу оставить тебя»

№37 Ария доктора Хонга «永别的时刻就要来到» «Наступает час прощания»

Арии героев отсутствуют во втором акте, описывающем военные действия, и шестом акте, провозглашающем победу. Это массовые и хоровые сцены, заключающие в себе 1–2 завершенных номера.

Проанализируем некоторые из сольных и ансамблевых номеров.

Дуэт комиссара Пэна и доктора Хонг «Я не знаю, что сказать», ария «Цветы персика» (Акт 1, №9) (Приложение 3, пример 15). Трехтактовое вступление гобоя предваряет дуэт и арию героев. Ария доктора Хонг является органичным продолжением дуэта. Эти два номера связаны по смыслу и музыкально. Тонкая интонационная детализация характеризует партию Пэна – нисходящее движение на словах «Я не знаю, что сказать» передает смущение, замешательство, а широкий интервал септимы на словах «Моя любовь» (我的爱) – вдохновение и пылкость любовного чувства. Внутренняя тревога ощущается в минорном ответе его жены, доктора Хонг: «На сколько дней и ночей нам предстоит расстаться?». Партия Хонг дробится на более мелкие мотивы-возгласы, что передает ее волнение.

Во втором куплете фразы доктора Хонг «раскачиваются» в более широком мелодическом диапазоне и взволнованной ритмике: «Все, что ты хочешь сказать, - уже в моем сердце». Волнение подчеркивается и аккомпанементом, в котором идет движение шестнадцатыми, нарастание динамики и уплотнение фактуры приводит к арии Хонг.

Ария «В марте цветет персик – это ты приносишь мне; Холодный ветер дует в двенадцатом лунном месяце, но ты подарил мне тепло» начинается на покачивающемся, волнообразном аккомпанементе. В кульминации он становится более мощным, аккордовым. Второй раздел арии звучит в одноименном миноре. В репризе – продолжение дуэта звучит в первоначальном ми-бемоль мажоре на фоне бурных оркестровых арпеджио. Таким образом, мы видим динамичную сцену, объединяющую дуэт героев и женскую арию.

Ария комиссара Пэна «В холодную ночь» (Акт 3, №13) (Приложение 3, пример 16). Ария интересна с точки зрения многогранной характеристики комиссара Пэна. Она показывает его лирические, драматические и героические чувства. Переход от одного состояния к другому передается сменой темпов, тональностей, фактуры, метроритмического изложения. Форма арии пятичастная (А-В-С-В-А) с репризным повторением первого раздела.

В тексте присутствует описательность – «Горящий факел светил на его железное лицо, а ружье в его руках излучало свет холодной ночи». Основная тональность си-бемоль мажор, характерная для повествовательности неквадратная структура построений – 3+4+3+7. Второй эпизод в тональности доминанты фа-мажор («Не отступая, он встретил дождь пуль и всей своей кровью отбил смерть») полон изобразительности – стрельба передается пунктирным ритмом. Но при этом его воспоминание полно мужественной сдержанности, что подчеркивается спокойным темпом. Третий эпизод («Пересекая реку Сянцзян») звучит в первоначальной тональности, но маршевый ритм создает активность движения, описывая наступление Армии. Четвертый эпизод – «Красная Армия не распалась, а форсировала реку Сянцзян» – идет в до-мажоре и контрастирует с предыдущим маршем разливистыми арпеджио, словно изображающими бурные волны реки. Торжественные аккорды подводят к апофеозному звучанию репризы, где комиссар Пэн призывает солдат отдохнуть, чтобы вновь идти в бой.

Ария Вань Ся «Цветы персика расцветают в марте» (Акт 4, №23) (Приложение 3, пример 17). Это ария-баллада на народные темы провинции Цзянси, на которые огромное влияние оказала поэзия династии Тан. Текст песен состоит преимущественно из семи слов, а музыка отличается плавным мелодико-ритмическим движением. Это требует от исполнителя особого владения певческим аппаратом. Для передачи этой плавности нужно соединять головной и грудной резонатор, владеть ровным и «гладким» певческим дыханием с опорой на устойчивых высоких нотах. Кроме этого,

певцу важно обладать навыками произношения языка Цзянси, чтобы передать особенности стиля пения этого региона.

Для мелодии арии характерны распевы, форшлагги (исполняемые плавно), используются типичные для национальной оперы наложения мелодической китайской пентатоники на мажоро-минорную западную ладовую систему. В завершении арии, когда к соло Вань Ся присоединяется хор, поддерживающий солистку, композитор использует полифонические подголоски, усиливая смысл фразы «Революционное сердце Лан Цюя должно быть сильным».

Ария Вань Ся «Снег, снег» и хор Красной Армии (Акт 5, №29) (Приложение 3, пример 18). Пронзительная ария девушки-офицера о том, что южный солдат впервые увидел снег, который от крови превратился в капли воды. Снег – красота, но он же может и погубить людей, если они не готовы к нему. Арию предваряет сдержанный, с выразительными интонациями хор. В ней много отголосков барочных арий-ламенто. Опевание малыми секундами – типичный мелодический прием, семантика которого в европейской музыке связана со слезами, вздохами, оплакиванием. На словах «снег» звучат интервалы (кварта, квинта, октава), символизирующие пустоту, безысходность, оцепенение. Вокальную партию сопровождают гаммообразные пассажи в аккомпанементе, словно изображающие завывания вьюги, метели. Тональный план арии, к которой в последствии присоединяется хор, представляет собой игру мажора и минора – до минор, фа минор, ми-бемоль мажор, ми-бемоль минор. Это имеет важное смысловое значение – Ван Ся скорбно оплакивает воинов, но и желает бойцам успеха в тяжелом дальнейшем походе через заснеженные горы.

Эта ария – ярчайший пример воплощения европейских традиций в современной китайской опере.

Ария Пиньяцзы «Не могу оставить тебя» (Акт 5, № 34; Приложение 3, пример 19). Измученный Пиньяцзы отправляется на поиски диких трав, чтобы накормить своих товарищей и попадает в болото: «Я больше не могу идти.

Мое сердце движется вперед. Мои ноги не могут идти. Моя промокшая одежда больше не может прикрыть мое холодное тело...».

Нисходящие, никнущие фразы от квинтового тона подчеркивают безысходность и пустоту. Но последующая восходящая секвенция символизирует движение вперед, восхождение: «Вы продвигаетесь вперед с трудом и настойчивостью, и возвестите день победы». Все еще пытаюсь сопротивляться неизбежной смерти, он сокрушается об одном – что не сможет участвовать в победе и призывает к этому своих товарищей солдат. Когда Пиньяцзы рассказывает о том, что он, сирота, который ничего не имея, понял величие мира, благодаря Красной Армии, в его партии появляются гимнические интонации, предвосхищающие проигрыш перед второй частью арии.

Интересно тональное решение арии. Начинаясь в соль мажоре, каждый новый куплет с обращением к себе «Пиньяцзы! Пиньяцзы!», поднимается все выше – ля мажор, си-бемоль мажор. Это создает двойной эффект преодоления – трудностей пути и одновременно переход, восхождение к тонкой границе между жизнью и смертью. Ария завершается на том же квинтовом тоне, только в си-бемоль мажоре («Летайте свободно! Летайте свободно!»), с последующим нисходящим движением и *a capella*. Это очень сильный музыкальный прием использован в момент, когда, проваливаясь в болото, Пиньяцзы теряет силы. В это время издалека доносится хор солдат и голос комиссара Пэна в просветленном ре-бемоль мажоре. В этой же тональности голос Пиньяцзы подхватывает его мелодию с гимнического терцового тона и с восторженной благодарностью поет: «Красная Армия дала мне жизнь! Красная Армия сделала меня храбрым солдатом... Я не могу уйти, Красная Армия!». Осознавая неизбежность смерти, он желает победы революции, даже если умрет.

Сцена смерти Пиньяцзы – одна из самых потрясающих в опере. Отсутствие сопровождения передает одиночество героя наедине со смертоносной стихией, широкие интервалы-возгласы символизируют его

крик. В появляющемся звучании оркестра тремоло, мерцание си-бемоль мажора и «пустой» квинты символизируют смерть, размеренные триольные арпеджио передают страшное успокоение, смирение перед неизбежным и из последних сил Пиньяцзы поет, уходя в высокую тесситуру: «Товарищи, в день победы болейте за Новый Китай от моего имени. Отдайте дань уважения Новому Китаю от имени солдата Красной Армии!».

Ария доктора Хонга «Наступает час прощания». Доктор Хонг появляется на сцене под оркестр, в музыке которого используется тема песни «Цветы персика», сначала звучащая в соль, а затем – в фа миноре. Она поет: «Любовь моя, моя самый дорогой человек, наступает время прощания». Печаль происходящего подчеркивается нисходящими гармоническими последовательностями. Интересно, что слова «В эту долгую ночь твои слова и твои поцелуи скрыты в моем сердце» звучат во второй части арии на мелодии ее арии из первого акта, которая образует сцену с дуэтом с комиссаром Пэном. Этот прием создает эффект обрамления, служит сквозному развитию в раскрытии основных сюжетных линий оперы.

Отметим так же применение такого драматургического приема как сквозное развитие, позволяющее полнее раскрыть характеры и чувства героев, придать целенаправленность действию. Это проявляется в том числе в динамичности построения арий-сцен, в которых присутствуют контрастные разделы лирического, драматического и героического характера.

Рассмотрим это на примере Арии комиссара Пэна «В холодной ночи» из второго акта. Она звучит, когда Пэн посещает солдат на поле боя в ночь после битвы при Сянцзяне. Он гордится своими героическими товарищами и призывает их продолжать храбро сражаться за победу Красной Армии.

Ария состоит из нескольких частей и имеет сквозное развитие. Основная тональность – си-бемоль мажор. Во вступлении звучит кларнет, а затем флейта (Приложение 3, пример 9). Ария состоит из нескольких разделов. Уже в первом из разделов присутствуют несколько построений, различных по

настроению, которые условно можно назвать «Вспоминая войну», «Лирическая» и «Воодушевляющая» (Приложение 3, примеры 10 – 12).

В первом разделе («Горящий факел сияет на железном лице, ружье в руках светит в холодную ночь») первое построение основано на повторении фраз (а а'), второе (б) – это маршевая музыка с возгласами «Воины, ревущие, как лев» «Воин!» (Приложение 3, пример 13). В следующем построении (с) мелодическое движение упирается в появляющийся аккорд шестой ступени (прерванный оборот), который создает ощущение благоговения перед мужеством солдат. Часто меняющиеся темпы демонстрируют живые переживания комиссара, смену эмоций по поводу его отношения к сражающимся героям. Построение d подводит к кульминации, где декламационная партия Пэна на фоне красочных гармоний оркестра, звучит как его внутренний монолог.

Гимнический характер музыки, решительные скачки, ломаные аккорды в аккомпанементе отображают настроение воодушевления. Раздел С представляет собой типичный стиль военной песни. Мелодия раздела D диатонична, рождается из тонического мажорного аккорда (Приложение 3, пример 14), развивается волнообразно, ее интонационная рельефность подчеркивается интервалами кварты, квинты и пунктирным ритмом.

Таким образом, в этой арии проходят несколько разнохарактерных разделов, отражающих различное эмоциональное состояние героя. Они построены на накоплении экспрессии, имеет выразительное тональное развитие. В целом эту арию можно назвать лирико-драматической сценой.

Следует отметить важную особенность всех сольных номеров оперы «Великий поход». Как правило, сольным номерам сопутствует хоровое пение, что отражает идею единства народа и его выдающихся представителей. Участие хора в опере многогранно: это и поддержка сольных выступлений, и диалоги коллектива с героями, и самостоятельные развернутые представления, где хор является центральным звеном. Роль хора требует специального анализа.

### 3.2. Роль хоровых сцен в спектакле

Роль хора необыкновенно велика в опере «Великий поход». Это объясняется и жанром оперы – опера-эпопея, и важностью создания в ней группового портрета Красной Армии. Хоровые сцены в опере «Великий поход» играют особую роль, выступая не просто фоном или комментарием к действию, но его активным участником и движущей силой. Многоголосные хоровые эпизоды передают эмоциональный накал народных масс, их героический порыв и негибаемую волю к победе. Композитор использует все богатство хоровых средств – от унисонного пения до сложных полифонических построений, от четкой гармонической вертикали до рассредоточенных алеаторных текстур. Впечатляющий эффект производят антифонные сцены, в которых противостоят друг другу различные группы хора, воплощая конфликт противоборствующих сил.

Хоры занимают около 80% общего звучания оперы. Это: самостоятельные хоровые номера, участие хора в больших сценах наряду с ариями и ансамблями главных действующих лиц, а также в соединении с танцевальными эпизодами.

В таблице ниже представлены все хоры и сцены с участием хора в опере.

Хоровые сцены обрамляют оперу – открывают и завершают эпопею. Хоры выражают глас народа, мировоззрение жителей, передают коллективный революционный патриотический дух. Традиционно хор в опере является формой, характеризующей коллективного персонажа, – группу людей, народные массы. В данной опере хор изображает местный народ (горожан, сельских жителей), солдат, и в целом Красную Армию.

В истории мировой оперы сложились следующие функции хора:

- активный участник действия;
- безличный комментатор происходящих событий;

– звучание хора как колористический фон.

Хоры оперы «Великий поход» (хоры солдат, групп людей, народа, взаимодействующие между собой и с главными героями) преимущественно находятся в центре внимания и являются активными участниками событий. Музыка тибетского танцевального хора Сяньцзы передает колорит и благоговейный трепет перед священным местом Тибета.

Проанализируем ряд хоров оперы «Великий поход» с точки зрения: музыкально-выразительных средств (мелодико-ритмические, ладово-гармонические, фактурные особенности музыкального языка); специфики декламации и певческой манеры; инструментария в оркестровом аккомпанементе; формообразования.

«В марте цветет персик» – женский хор, открывающий оперу. Хор несет в себе одну из главных идей оперы и становится лейтмотивом любви народа Китая к Красной Армии и мечты о революции. Ярко выраженный этнический колорит музыке хора придает пентатоническая мелодия. Текучесть, мягкость и плавность мелодики подчеркивается плагальным гармоническим оборотом  $T - S - VI - T$ , в котором отсутствует напряжение сильных тяготений. В аккомпанементе первого проведения темы хора присутствует легкий ритмический рисунок, имитирующий игру ударного инструмента, который придает ощущение энергии и стремления вперед. На момент вступления всего хорового состава появляется арпеджированное сопровождение. Интеграция китайской мелодики с западными плагальными гармоническими оборотами, ритмические особенности передают одновременно спокойствие и наполненность внутренней энергией.

Хор Красной Армии «Кто посмеет нарушить священную свободу» с участием всех солдат и командира Пэна также является второй по важности темой оперы. Он начинается фанфарным вступлением, в мелодии выделяется восходящий мотив, который проходит в соль мажоре, си-бемоль мажоре и обратно в соль мажоре. Третье проведение темы идет в нижнем регистре.

Жанровая основа – марш, с подчеркнутым пунктирным рисунком ритма шага. Хор состоит из 5 куплетов в следующей тональной последовательности:

Куплеты 1, 2	Куплеты 3, 4	Куплет 5
G-dur	B-dur	G-dur

Модуляция в си-бемоль мажор начинается в оркестровом вступлении и воспринимается как подъем, прорыв вперед, символизирует настойчивость Красной Армии в движении к победе. Сама семантика жанра и гармонические средства заимствованы из западноевропейской музыки. Тема хора тоже становится одним из главных лейтмотивов оперы.

В отличие от первого, женского, этот хор – мужской, что создает между ними яркий тембровый и смысловой контраст, подобно тематическому контрасту в сонатной форме, где сопоставляются активный образ главной партии (в данном случае революционная, мужественная тема Хора Красной армии «Кто посмеет нарушить священную свободу») и лирический побочной (в опере к этой функции близка тема женского хора «В марте цветет персик»).

Ансамблево-хоровая сцена «Мы не можем остаться» исполняется командиром первой роты и хором раненых солдат. Вступление с настойчиво подчеркиваемой гимнической квартовой интонацией в мелодии, и повторяющимся активным коротким мотивом, задает стремление вперед. Волевой характер реплик солдат подчеркивается пунктирным ритмом и стремительным движением в оркестровом аккомпанементе. Твердость и непоколебимость подчеркивается повторяющимися акцентами в мелодии и в оркестровом сопровождении.

Первый акт завершается хоровой сценой («Красная Армия обязательно вернется»), где народ провожает Красную Армию в поход. Участники этой масштабной массовой сцены – бойцы Красной Армии, горожане, Лю Гэ, сестра Лотос. Хор начинается фанфарной, маршевой темой в оркестре в

тональности ми-бемоль мажор. В момент вступления хора и солистов появляется соль минор. Инь Цин постоянно использует в опере сопоставление параллельных тональностей мажора и минора. В каждом куплете появляется новая тональность, причем на пол тона выше – соль-диез минор, ля минор. Это создает ощущение напряжения. В один из куплетов включается соло сестры Лотос. Жизнеутверждающий, светлый характер создает до-мажорный эпизод, где хор с солистками в полифоническом взаимодействии передает единство армии и народа. В конце хор звучит, словно удаляясь.

В третьем акте мы видим разные сцены с участием хора. Это: № 14 «Убийство врага во сне», №15 «Навстречу победе», №16 «Жизнь на свете», №17 «Какой? Какой?», №18 «Где такое войско?», №19 «Красная Армия идет». В третьем акте происходит подход к городу Цзуньи. В нем мы выделим хоры «Убийство врага во сне» и «Какой? Какой?».

Глубоким психологизмом отличается сцена «Убийство врага во сне», в которой участвуют Пиньяцзы, солдаты, а в конце подключается политический комиссар Пэн. В результате психологического напряжения и невероятной усталости после суток боя, Пиньяцзы во сне мерещится враг. После резких аккордов с паузами, изображающих выстрелы, и стремительного хроматического пассажа, взлетающего на две октавы вверх на фоне взволнованного ритмического аккомпанемента, – звучат выкрики Пиньяцзы: «Убей врага! Убей врага!». Ему вторит хор: «Убей врага! ... Навстречу артиллерийскому огню, уничтожим противника!». Во второй части этой сцены появляется в аккомпанементе плавные, волнообразные фигурации, изображающие реку, так как Пиньяцзы обращается к реке Сянцзян: «Теки, река Сянцзян. Посмотри! Один человек убивает сразу десять человек!». Постепенно музыка замирает, герой впадает в глубокий сон. К солдатам заходит комиссар Пэн со словами «Битва окончена. Засыпайте скорее». Он подходит к Пиньяцзы и утешающее гладит его по голове. В оркестре звучит музыка, вносящая умиротворение, короткие «укачивающие», погружающие в сон фразы.

Значимым для драматургического развития является хор «Какой? Какой?». Пинъяцзы с солдатами входит в город и видит там спящих людей, но по ним непонятно – свои ли это люди или враги. К каждому они подходят с вопросом «Ты какой (чей)? Скажи скорее, кто ты?». Вопросительность передается повторяющейся интонацией нисходящей минорной терции. По сути, здесь мы видим в партии хора декламацию, речитатив, которому присущи особенности, связанные с тоновой природой китайского языка. По мнению Инь Цина речитатив должен быть близок разговорной речи китайцев, тогда он будет более понятен слушателю.

Хоры четвертого акта («Это оживленный базар», «Мы рабочие и крестьяне», «Песня о пике», «О волны, вы у наших ног») представляют собой два коллективных образа – Красную Армию и народ.

Хор «Это оживленный базар» – бытовая народная сцена, в которой солдаты с восхищением смотрят на людей на рынке, живущих своей жизнью, занимающихся своим обычным трудом – продажей товаров. На рынок стекаются люди из разных населенных пунктов. Рынок также является местом общения, поэтому в целом создается картина беззаботной жизни. «У кого-то есть деньги, у кого-то вещи, они обмениваются, чтобы заработать на жизнь», – поет хор красноармейцев под оживленное движение аккомпанемента. Жители зазывают всех на площадь, потому что пришли солдаты Красной Армии и призывают бойцов: «Мы рабочие и крестьяне. Возьмите в руки оружие и победите!» Музыка хора легкая, непринужденная, в светлом фамажоре.

Совсем другой характер приобретает музыка хора Красной Армии в «Песне о вершине». Ей присуща звукоизобразительность, слова «Дорога горная, быстрая, ветер и дождь сильный» иллюстрируются в партии оркестра кружащимися стремительными триолями. Два коллективных образа – бойцы Красной Армии и горожане – пребывают в хоровом диалоге. «Двести сорок миль в день, опасные горные дороги, сильный ветер и дождь и быстрые шаги» – поют красноармейцы, постепенно поднимаясь в горы, а горожане

напутствуют их: «Не останавливайтесь! Вперед, вперед, вперед!». В целом хоровые партии объединены активными призывами, направлены на воплощение единства Армии и народа, мобилизацию сил и стремление к продолжению пути.

Как всегда, в передаче героического характера в музыке хора Красной Армии («Вздыхающиеся волны, вы у наших ног») большую роль играют музыкально-выразительные особенности марша: ритм шага передается в аккомпанементе мерным, уверенным, чеканным движением четвертей, мелодика опирается на звуки тонического трезвучия, в гармонии преобладают устойчивые созвучия.

Хоры пятого акта сопровождают значимые и напряженные события Великого похода. Можно выделить три группы сцен по характеру участия в них хора:

1) Подъем на священную гору (№28), сцена с арией Вань Ся «Снег, снег» (№29), где хор выполняет функцию дополнения образа, создания картины метели, вьюги наравне с оркестром, и усиления смысла вокальной партии солиста;

2) Блок хоровых сцен, передающих поддержку солдатами и командиром друг друга, хор как сплочение массы: №30 «Рука об руку» – с участием комиссара Пэна, командира Цзэн, командира первого батальона, старого командира роты, Ван Ся, хора солдат; №31 «Жизнь и смерть вместе», где участвуют Пэн, Цзэн, Пинъяцзы, Ли, командир полка, старый командир отделения, хор Красной Армии; №33 «Все ради жизни», где хоровое звучание перемежается с соло, ансамблями, в которых участвуют Пэн, Цзэн, старый командир отделения, Фан Дафу, Ли Сяюню и все солдаты;

3) мощная кульминация акта – ария Пинъяцзы «Я не могу оставить тебя» в сопровождении хора, который сначала звучит фоном («Просто спой песню за скалой»), когда мимо идущие солдаты, вторя комиссару Пэну словами «Пинъяцзы, мой хороший брат!», бросаются вперед, чтобы помочь уходящему в болото Пинъяцзы.

«Великий поход Красной Армии приходит на север Шэньси» – сцена, которая непосредственно подводит к победному шестому акту. Хор «Мое сердце бьется для тебя» – торжественный, героический финал всей оперной эпопеи.

Демократизм музыкального языка оперы и, в том числе, хоровых сцен, определяется опорой на три ведущих бытовых жанра, максимально понятных слушателю – песню, танец и марш.

Музыкальная драматургия оперы «Великий поход» отличается исключительной многогранностью и насыщенностью, что обусловлено стремлением композитора создать всеобъемлющую картину эпохи, раскрыть тему народного подвига во всей ее полноте и многоаспектности. Инь Цин использует принцип монтажной драматургии, в которой эпизоды различного характера и эмоциональной наполненности сопоставляются по принципу контраста и взаимодополнения. Так, лирико-психологические сцены, раскрывающие внутренний мир героев, чередуются с массовыми эпизодами, воссоздающими грандиозные исторические события; напряженные драматические кульминации сменяются моментами философского размышления и поэтического созерцания.

### **3.3. Синтез национального и европейского в музыкальном языке оперы**

Об опере «Великий поход» Лю Бинцян пишет: «Значимость и инновационный потенциал данного произведения обусловлены целым комплексом музыкально-драматических особенностей, среди которых первостепенное значение имеют колоссальные масштабы композиции, многоуровневая организация драматургического процесса, оригинальность и

самобытность музыкального языка, базирующегося на сочетании традиционных истоков и современных средств выразительности» [152, с. 23].

Действительно, масштабная оперная эпопея «Великий поход» (长征), созданная в 2016 году Инь Цином, представляет собой уникальный образец современного музыкально-драматического искусства, в котором новаторские художественные идеи находят воплощение посредством органичного синтеза многовековых традиций национальной культуры и передовых достижений мировой композиторской практики XXI столетия.

На протяжении XX века китайские композиторы не только изучали основы европейской оперы, «азбуку» жанра, но в определенном смысле «суммировали» многонациональные достижения оперного искусства. Чэнь Ин отмечает: «Успешно освоены <...> симфонизация и лейтмотивная система, берущие начало в операх Вагнера; компактность форм и динамизм действия веристских опер; психологизм и глубина характеристик французской лирической оперы; масштабность массовых хоровых сцен русских опер; пластичность вокальной мелодики Верди; красочность и выразительность оркестрового письма Римского-Корсакова, Пуччини, Бриттена» [107, с. 22]. Все это нам демонстрируют и оперы Инь Цина.

Его оперная эпопея «Великий поход» знаменует собой рождение нового художественного языка китайского музыкального театра, в котором органично сплавлены воедино национальные традиции и современные композиторские техники, эпический размах и психологическая утонченность, монументальность формы и камерность лирического высказывания. Это произведение открывает новую страницу в истории китайской оперы, прокладывает пути для дальнейших творческих исканий композиторов XXI века. Благодаря опере «Великий поход» Инь Цина китайское оперное искусство обретает новое дыхание, становится более современным и созвучным духу времени, не теряя при этом своей национальной самобытности и художественной неповторимости.

Говоря о синтезе национального и европейского в музыкальном языке оперы «Великий поход» важно помнить о том, что композитор Инь Цин получил профессиональное композиторское образование не только в Китае, но и в Европе (Германия), США. В связи с этим ему хорошо была знакома модель европейской оперы и законы музыкального языка классического академического искусства.

Этнический колорит – яркое отличительное художественное качество музыкального языка оперы. Закономерность окрашенности им партитуры произведения логически вытекает из самого содержания оперы. По историческому сюжету, на основе которого построено действие оперы, солдаты Красной Армии проходят по разным провинциям Китая – Северная Шэньси, Хунань, Гуйчжоу, Фуцзянь, Тибет, где проживают этнические меньшинства, имеющие богатые музыкальные традиции. В связи с этим, в опере звучат народные мелодии этих регионов, что придает музыке художественную реалистичность и достоверность.

В опере используется симфонический оркестр. Он передает героизм, идейный романтизм борцов, но именно пронизанная интонациями народных песен оркестровая ткань, наполняет музыку человеческими эмоциями.

Надо сказать, что современные композиторы редко используют темы народных песен. Инь Цин не сразу стал использовать народные темы, полагая, что красивые арии в полной мере могут выражать эмоции и для этого не обязательно использовать народные мелодии. Однако, когда директор Национального центра исполнительских искусств Чэнь Пин, а также его друзья, профессиональные музыканты, предложили композитору использовать тему в народном стиле, Инь Цин написал песню «Цветы персика распускаются в марте» и пришел к выводу, что эта музыкальная тема действительно оказалась очень важна в опере. Она несет в себе чувства, идеалы и эмоции людей. Несмотря на то, что музыкальная тема в народном духе считалась несколько старомодной, оказалось, что именно она выражает то, чего ожидают люди.

Песня «Цветы персика распускаются в марте» написана в стиле баллады в китайском пентатонном ладу, а музыкальным материалом для нее послужили народные песни провинции Цзянси. В частности, она очень похожа на народную песню «Азалия». Жанр песни и ее фонемы в сочетании с красивой мелодией, созданной композитором, а также искренним текстом писателя сделали именно эту песню выражением революционно-романтических настроений героев оперы.

В основе многих песен оперы лежат народные мелодии, принадлежащие к песенному наследию китайских провинций Фуцзянь, Цзянси, Гуйчжоу, Хунани и других мест, хорошо знакомые простым людям. Кроме этого, композитор использует популярные в народе китайские старинные военные песни и песни других стран.

Так, в третьем акте Лю Пинцюань поет песню по мотивам Гуй. Мелодия из народной песни в пятом акте «Жаль, что ты не можешь подняться на священную гору» создана на основе интонаций тибетского сяньцзы. В пятом акте Пин Яоцзы исполняет народную песню, созданную на основе народной песни провинции Цзянси «Народная песня Дачжи, пересекающая горизонтальный ряд».

Инь Цин весьма деликатно использует этнические элементы в своей опере. Он придерживается мнения, что «необходимо рассказывать китайскую историю на китайском языке». В то же время он опасался, что «если они будут слишком этническими, то они будут слишком фольклорными» [130], поэтому он просто «берет почву там, где ей место». То есть каждое обращение к этническому материалу должно быть обоснованным, уместным, точно соответствующим культуре региона. Например, Лю Пинцюань из города Цзуньи поет народные песни Гуйчжоу, а тибетский народ желая Красной Армии безопасного перехода через заснеженные горы, использует интонации тибетских песен в сопровождении струнных инструментов.

В первом акте капитан Цзэн из разговора с политруком Пэнном узнал, что Красная Армия собирается эвакуировать Жуйцзинь. До исполнения арии «Как

нам покинуть Жуйцзинь», у бамбуковой флейты звучит интонация строки «Ах, приди» из начала арии, написанной в стиле народной песни провинции Цзянси (Приложение 3, пример 8). Она символизирует чувства патриотизма офицеров и солдат Красной Армии и их нежелание расставаться с Жуйцзиньом. Эта интонация появляется в опере пять раз, три из них исполняются на бамбуковых флейтах, тембр которых становится «звуковым символом» национального чувства людей, связанных с родным Жуйцзиньом. В двух других случаях эта народная песня, исполняемая мужским голосом, раскрывает и углубляет содержание этого чувства.

Этнический характер композитор подчеркивает не только музыкальными, но и речевыми интонациями, воспроизведением диалектов. Огромный интерес представляет мнение вокалистов по поводу особенностей исполнения музыки, имеющей региональную специфику. Они подчеркивают, что и композитору, и исполнителям важно понимать местные диалекты, характерные для того или иного региона, в которых существуют особые аутентичные приемы для передачи эмоций [172; 62]. Это может касаться произнесения гласных звуков и техники их исполнения. Например, в песне «Солнечная птица, летящая на скале в первую луну» встречается мотив с большим интервалом на слове «上» (shang – вверх), которое трудно четко спеть. В этом номере используется типичный местный народный напев. В образном плане он выразительно изображает полет, взмывание ввысь, поднимаясь на пятую ступень лада. В этом случае особенно важно пропеть первоначальный звук.

Существует специфика исполнения отдельных звуков и слогов. Например, пение с ощущением начала слова во фразе «Брат носит ружье и идет на поле боя» на звуке «анг», который имеет низкую тесситуру и представляет трудность для вокалиста. Нужно учитывать, что для этого диалекта характерно ясное и мощное начало слова и чистое аккуратное его окончание.

В двух ариях третьего действия при исполнении певцам важно освоить особенности диалекта Гуйчжоу. Все это придает данным сценам живой, реалистичный характер, ярко передает колорит той местности, где происходят события.

Фань Мэнни отмечает, что текст, написанный на диалекте, имеет свою специфику в произнесении и пении, требует особых приемов использования резонаторов: «Из-за влияния диалекта и текста на вокальное исполнение, резонансная полость при пении должна быть относительно выдвинута вперед, поэтому необходимо обратить внимание на «взрывную силу» приставки. Например, слова «上», «千», «开» и «远» в текстах песен необходимо сначала правильно спеть» [172, с. 47]. Автор считает, что при пении народных песен или произведений в народно-песенном стиле, необходимо уменьшить вибрацию голоса, максимально «выровнять» голос, петь «вперед» и «далеко» (направлять траекторию звука вперед за счет резонаторов). Для ощущения такого звука возможно представить, что поющий стоит на горе и кричит человеку, стоящему далеко напротив.

Таким образом, особенности этнического музыкального материала должны быть изучены и учтены не только композиторами, но и исполнителями для создания выразительных, достоверных музыкально-художественных образов.

Отдельной проблемой является цитирование народных песен. Оно использовалось композиторами во все времена и во всех странах. В Китае этот прием был особенно популярен в 1950 –1960-х годах. Значительную часть музыкального наследия Китая составляют весьма распространенные инструментальные аранжировки народных песен, а также программная музыка, которая очень часто опирается на известные песенные образцы народного творчества. Заметим, что в этом плане китайские композиторы многое позаимствовали из русской и советской музыки, в которой программные произведения на материале песен народов, населяющих Россию, занимали очень большое место в XIX – XX веке.

Прием цитирования использован и в опере «Великий поход». Инь Цин, мастерски работает с материалом народных песен, точно сочленяя их с содержанием, драматургией каждой сцены, благодаря чему фольклорные цитаты обретают новое звучание, но остаются узнаваемыми. Это придает музыке оперы национальный колорит и способствует более глубокому пониманию идейного содержания китайскими слушателями. Например, в последней песне второго акта «К победе» используется мотив песни «Вперед, вперед, вперед», в конце третьего акта, когда солдаты Красной Армии поднимают тост в честь встречи в Цзуньи, открывающей новую эру Красной Армии, – звучит тема «Военной песни Народно-освободительной армии Китая». Примером цитирования песен других стран, широко известных в Красной Армии, является третий акт. Здесь звучит хор «Мы рабочие и крестьяне» на основе оригинальной мелодии детской песни «Братья Жак», а командир поет «Интернационал».

Напомним, что песня «Интернационал» была необыкновенно популярна в Китае с начала XX века. Написанная Эженом Потье и Пьером Дегейтером в дни разгрома Парижской коммуны (1871) и первоначально исполнявшаяся на мотив «Марсельезы», песня «Интернационал» была переведена на множество языков. В 1910 году на конгрессе Социалистического Интернационала она была принята как гимн международного социалистического движения, а в последствии являлась официальным гимном РСФСР (1918–1944), СССР (1922–1944), Дальневосточной республики (1920–1922), Украинской ССР (1918–1949), Белорусской ССР (1919–1952), а в период с 1931 по 1937 год и Китайской Советской Республики.

Неслучайно песня цитировалась китайскими композиторами в произведениях, связанных с революционной, героической тематикой. Напомним Вторую симфонию Ма Сычуна, о которой говорилось в 1 главе, где в третьей части, передающей атмосферу ликования и праздника, в завершающем ее героическом марше, воплощающем образ могучей Народно-

освободительной армии Китая, используются интонации из припева «Интернационала».

Однако, Инь Цин считал, что если такие интонации и цитаты использовать постоянно, то это снизит художественный результат оперы [133, с. 42].

Очень интересно применение цитаты в арии Пинъяцзы «Я не могу оставить тебя», где он с бесконечной тоской поет: «Товарищи, дождитесь дня победы, поболтайте за Новый Китай от моего имени». Композитор здесь цитирует тему второй части «Размышления о родном городе» «Симфонии из Нового Света» А. Дворжака. Яркость мажора, арпеджированные аккорды арфы и «золотистое» звучание флейты рисуют образ прекрасной страны грез, показывающей «новый мир» в сознании людей. Этот фрагмент выделен тонально, образуя выразительный контраст с си-бемоль минором последующего раздела.

Композитор основательно исследовал основы региональных стилей и нашел баланс между музыкой и языком, их общую семантическую основу, соответствующую китайским диалектам.

Огромную роль в создании национального колорита оперы играет декламация. Как известно, искусство декламации было очень развито в Китае и занимало важнейшее место в китайской художественной культуре. Декламацией насыщены многие виды театральных драм. Можно провести очень приблизительную параллель с европейской мелодекламацией, поэтическим чтением нараспев, но это останется весьма отдаленным представлением о китайской декламации. Партитура, созданная Инь Цином, чутко воспроизводит эмоции, стоящие за каждым ключевым высказыванием героев. Китайский декламационный строй, совмещенный с мелодикой, насыщает вокальную сторону оперы красками, которые сообщают неповторимое своеобразие китайской опере.

Вокал – основа оперного жанра. Напомним, что в традиционном китайском театре пение являлось основой актёрского мастерства. Сунь Лу

подчеркивает, что вокальное начало в традиционной китайской опере пение больше, чем в европейской, связано с другими компонентами драмы, из этого проистекает формирование совершенно особой манеры пения: «Артисты поют с особой интонацией, совершенно не похожей на привычное европейцу пение. При всём богатстве интонации, мелодиям сицуй присуща утончённость и витиеватость» [74, с. 42].

Отметим еще одну отличительную особенность оперы «Великий поход» – применение разных певческих стилей. Композитор Инь Цин использует в вокальных партиях сочетание классического *bel canto* и национального пения, использует народную манеру в соответствии с особенностями региональных певческих стилей.

Вокальные партии в опере отличаются ярким мелодизмом, опирающимся на характерные интонации народных песен различных регионов Китая и создающим звуковые портреты героев во всем богатстве их душевных переживаний и психологических состояний. Декламационность вокальных партий, близость к естественной речевой интонации позволяют передать всю гамму человеческих чувств – от лирической задушевности до трагического пафоса. Композитор использует все многообразие вокальных приемов – от традиционного бельканто до экспрессионистской *Sprechstimme*.

Кроме этого, большое внимание постановщики уделяли эстрадной сценической манере исполнения номеров (в частности, арий). При создании музыкального образа важна не только техническая сторона пения, но и сценическая пластика – движения рук, корпуса, головы, помогающие создать яркий, реалистичный образ героя, передать его эмоции и чувства. В вокальных номерах есть определенный сюжет, и чтобы зрители поверили тому, что исполняет певец, важно было добиться, чтобы язык тела также соответствовал содержанию.

Например, в арии «Цветы персика распускаются в марте» при исполнении первой строки «Небесная птица взлетает на скалу в первую луну», органичным будет поднятие рук, как бы показывающих движение птицы. При

пении фразы «брат несет ружье» можно сделать шаг вперед, как бы ступая на поле боя. Можно крепко сжимать кулаки, выражая беспокойство о неизвестной дороге, предстоящем походе, или выражая пожелания победы, к которой стремятся борцы за революцию.

Подчеркнем, что внимание к сценической пластике, символике жеста, очень характерно природе национального театра, что наиболее ярко отражается в эстетике Пекинской опере.

Оркестр в опере выполняет не только функцию сопровождения, но и играет самостоятельную, смыслообразующую роль, создавая яркие оркестровые картины природы тех регионов Китая, по которым проходит поход, сцены батальных сражений, передавая психологическое напряжение участников событий, таким образом выступая полноправным участником музыкальной драмы. Оркестровая партитура оперы написана для состава большого симфонического оркестра с европейскими инструментами, но в то же время национальный колорит его звучания достигается за счет использования традиционных китайских музыкальных инструментов: струнные – эрху, пипа, гуцинь; духовые – сона, дицзы; ударные – гонги, барабаны. Для усиления оркестровой энергетики композитор применяет увеличенную группу ударных инструментов, особенно в боевых сценах. Тембровая палитра оркестра поражает красочностью, создавая причудливую звуковую ауру, погружающую слушателя в атмосферу ушедшей эпохи.

Ярко национальный колорит проявляется в танцевальных номерах. Они присутствуют в опере в хоровых и массовых сценах. Наиболее показательным примером является Тибетский танец и хор Сяньцзы в пятом акте. Струнная группа начинает тему, она занимает четыре такта, в ней звучат квартовые созвучия, создающие национальный колорит. Далее на фоне струнных подхватывают тему деревянные духовые инструменты. Это проведение занимает шесть тактов и имеет строение 2+1+1+2. Далее вступление повторяется в вариационных изменениях и динамическом развитии. Подчеркнутые ритмическими акцентами гармонические созвучия в оркестре,

сопровожают выход группы тибетских мужчин и женщин для исполнения танца Сяньцзы и хоровой песни.

Священная гора на земле  
 Твой величественный вид  
 Лицо ее торжественно  
 А сердце спокойно, как лед.  
 Орел кружит вокруг нее и окружают облака.  
 Если вы хотите приблизиться к ней,  
 вы должны воздать ему должное.

Танец тибетцев носит практически ритуальный характер и предупреждает путников, что нужно отнестись благоговейно к священной горе. С точки зрения музыкального материала мы слышим полностью аутентичный материал: сопровождение, построенное на квартовых созвучиях с ритмикой, напоминающей удары бубна, и мелодикой, воспроизводящей на этом фоне основные черты мелодии, которые затем варьируются интонационно и ритмически.

Когда вступает хор, оркестровый аккомпанемент приобретает танцевальный характер за счет ритма. В хоровой партии включается тема в увеличении и начинается полифоническая переключка мужских и женских голосов (Tashi delek), а партия сопровождения приобретает арпеджированный характер, что и придает действию мистически-ритуальный характер. Вся подача содержания говорит о необходимости почитания данного места во время восхождения. Музыкально само восхождение изображается восходящим рядом модуляций во все более высокие тональности.

Развернутые оркестровые эпизоды – антракты, вступления, постлюдии – играют особую роль в опере, выполняя не только связующую, но и смыслообразующую функцию. В этих фрагментах композитор с помощью сложных оркестровых средств создает обобщенные музыкальные образы, передающие саму суть происходящих событий, раскрывающие глубинный

философский подтекст драмы. Изобретательная оркестровка, смелые тембровые сочетания, использование разнообразных шумовых эффектов и сонорных приемов позволяют добиться впечатляющей красочности и изобразительности звучания, погружая слушателя в атмосферу ушедшей эпохи.

### **3.4. Специфика воплощения жанра оперы-эпопеи**

Выход на уровень обобщения жанрового содержания и жанрового стиля оперной эпопеи «Великий поход» будет более эффективным, если мы рассмотрим этот вопрос в контексте творчества композитора Инь Цина, чрезвычайно важной страницей которого стала написанная им в 2012 году до появления «Великого похода» опера «Канал. Баллада реки». Подчеркнем, что это произведение на историко-легендарный сюжет – «первый официально признанный музыкально-театральной критикой Поднебесной классический образец большой китайской оперы», о котором Чжан Юй пишет: «Взаимодействие сюжетных линий, охват разных сторон бытия, синтез европейских и национальных музыкально-театральных традиций обусловили превращение оперы Инь Циня в своеобразную энциклопедию народной жизни» [101, с. 57].

Характеризуя во второй главе творческий облик Инь Цина, мы говорили о преобладании в его творчестве песенных жанров, за что его называли в Поднебесной «китайский Шуберт XXI столетия». Именно этому композитору, «чей музыкальный стиль стал выражением вокального искусства Поднебесной начала XXI века <...> воплотил самую сущность национальной ментальности, отраженной в вокальном стиле как основе китайского оперного искусства» [101, с. 55], было доверено создание двух монументальных произведений в

различных оперных жанрах – большая опера «Канал. Баллада реки» (2012) и опера-эпопея «Великий поход» (2016).

Обе оперы отражают запрос государственной политики Китая в сфере музыкального искусства на создание масштабных национальных опер, которые, освещая различные стороны народной жизни, обеспечивали бы выход музыкально-театрального искусства страны на мировой уровень.

О. Э. Добжанская пишет: «Музыкальные жанры – это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с определенными типами содержания, разными жизненными назначениями, определенными условиями бытования, исполнения и восприятия музыки» [26].

Жанровое содержание определяется кругом образов, характерных для определенного жанра. По А. Сохору жанровое содержание – «это тип художественного содержания, соответствующий назначению, социальным функциям и условиям восприятия музыкального текста и включающий комплекс средств исполнительской выразительности» [72, 30]. И. А. Кошечева, О. А. Урванцева добавляют, что «жанровое содержание раскрывается через концепцию автора, через название произведения, через ассоциации (отсылки к конкретным произведениям), через выбор стилевой модели, через жанровый характер тематизма» [41, с. 29].

Жанровая стилистика – это система музыкально-выразительных, языковых средств, характерных для определенного жанра. Жанровый стиль – это, суммирующая предыдущие два понятия, система устойчивых признаков жанра, охватывающая закономерности жанрового содержания и жанровой стилистики. А. Сохор указывает на неразрывную связь «жанрового стиля» с «жанровым содержанием». Выделяя четыре группы жанров (культовые или обрядовые; массово-бытовые; концертные и театральные), ученый писал о том, что каждую из них характеризует не только содержание, но и особенности музыкального языка, формы, и эту совокупность называет «жанровым стилем» [72, с. 68].

Сравним с позиций жанрового содержания две оперы Инь Цина.

Первая опера основана на известном историко-легендарном сюжете – старинной китайской легенде, события которой происходят в период Ваньли династии Мин на Большом канале Пекин – Ханьчжоу. Опера «Великий поход» основана на реальных исторических событиях XX века, рассказывает о Великом походе Красной Армии Китая.

Заметим, что и в той, и в другой опере народная драма переплетается с драмой лирической. Но в опере-эпосе лирические микросюжеты, связанные с судьбами героев оперы (в частности, комиссара Пэна и его жены Доктора Хонг), служат «кирпичиками» для создания коллективной характеристики героического народа, бойцов Красной Армии.

По-разному используется в двух операх и образ природы. В опере «Канал. Баллада реки» лирические взаимоотношения героев проистекают «на фоне прекрасной природы – изменчивой и неизменной, как вечное течение воды, оттенено многомерно представленной жизнью народа Китая, зафиксированной в сценах религиозных обрядов и тяжелого труда» [101, с. 60]. В «Великом походе» природа является средством усиления конфликта, предстает естественными преградами, затрудняющими путь красноармейцев, но одновременно демонстрируя их силу и упорство в преодолении препятствий.

Обе оперы создавались в русле существовавшей с начала XX века тенденции, направленной на синтез европейских и национальных традиций. Но в начале XXI века в оперной политике Китая выдвигается тезис о независимости китайской оперы от европейских традиций. «Однако, – пишет Чжан Юй про оперу «Канал. Баллада реки» –, как показывает анализ оперы с позиций ее жанрового оформления, абсолютный «разрыв» с европейским опытом создания «grand opera» в ее китайской версии оказался невозможным <...> прежде всего, потому, что самый жанр «большой оперы» имеет европейское происхождение и европейский путь развития, предопределивший его специфику и тип содержания» [101, с. 57].

Что касается жанра оперы «Великий поход» – эпопея, то в ней специфика сюжета определила характерные эпические методы развития (цикличность, повторность равновеликих сегментов, преобладание равновесных, часто концентрических структур), использование повтора, варьирования как основного способа работы с тематизмом, статуарность композиции. Очень точно совпадают с сюжетом и символический смысл Великого похода, связанный с философией Дао («пути, а не цели»). Аналоги такой драматургии скорее обнаруживаются в русских эпических операх – «Князе Игоре» А. Бородина, «Садко» Н. Римского-Корсакова [66].

При всем различии жанров двух опер, в них обнаруживаются черты общности, обусловленные общими культурными корнями национального искусства. Так в «Канале» можно отметить замеченные Сунь Лу свойства китайской народной оперы как «эпико-драматического жанра».

Общими для стилистики двух опер являются песенные формы, в целом характерные для современной китайской оперы гэцзюй, которую называют «песенный спектакль». Как пишет Сунь Лу, гэцзюй стала «экспериментальной творческой лабораторией, в которой соединились музыкально-театральные традиции Китая и Европы» [74, с. 3].

Еще одной объединяющей чертой является огромная роль хора. О хорах оперы «Канал. Баллада реки» Чжан Юй пишет: «Хоровая драматургия большой китайской оперы характеризуется рядом свойств, среди которых – декоративность, ритуальность, контрастность, арочность, репризность, рефренность (хор «дев Канала», окаймляющий оперные сцены, способствует воспроизведению мифологической идеи «вечного возвращения» [101].

В опере «Великий поход» более значительной, чем ранее в китайских операх, становится роль хора, являющегося средством создания коллективного образа – Красной армии. Он раскрывает коллективную психологию, воплощает идею сплоченности, мощи Красной Армии, единства Армии и народа, а также способствует нагнетанию напряжения в кульминационных моментах. Они составляют большую часть номеров оперы,

обрамляют сольные номера, превращая их в сцены. В массовых картинах народных шествий, баталлий, ритуальных действий используется весь огромный исполнительский состав – оркестр, солисты и хор.

Замечание Чжан Юй по поводу того, что в опере «Канал. Баллада реки» «развитая хоровая драматургия позволяет усмотреть в большой китайской опере черты ораториальности» [101, с. 59], еще в большей степени может быть отнесено к опере «Великий поход». Именно хоровые темы являются главными в драматургии оперы, выполняя функцию лейтмотивов – это тема женского хора из 1 действия «Цветы персика» и хор Красной Армии.

Жанровой основой хоровых эпизодов преимущественно является марш. Мужественный героический характер военных маршей усиливается драматическими пассажами, тембрами духовых и ударных инструментов.

«Великий поход» – драма с преобладанием мужских голосов. Однако, издревле, в национальном искусстве Китая присутствовали образы женщин-воинов, поэтому в опере женщины являются равноправными героями. Среди почти трех десятков действующих лиц выделяются три женских персонажа: доктор Хонг, офицер Ван Ся и Ду Цзюань (сестра Лотос, исполняющая всего несколько строк).

Таким образом, мы можем констатировать, что хоровые номера оперы «Великий поход» концентрируют в себе все идеологически-содержательные, стилистические и жанровые характеристики.

Очень большую роль в опере играют визуальные и постановочные эффекты. Инь Цин уделяет этому огромное значение. Зрелищность приобретает все большее значение в опере XXI века. Но она оказывается и неотъемлемым компонентом тех оперных жанров, к которым обращается композитор – большая опера «Канал. Баллада реки» и опера-эпопея «Великий поход». Обилии постановочных эффектов в «Балладе реки» пишет Чжан Юй, усматривая в этом отражение национальных театральных традиций, «характерных, в частности, для Пекинской оперы, характерное свойство которой – яркая зрелищность» [101, с. 58].

В опере «Великий поход» немаловажную роль играет визуальный ряд, использование видеопроекций, которые являются новым типом декорационного оформления спектакля современным способом передачи картин места действия в той или иной сцене, природных явлений (снегопад в горах), боевых действий (залпы снарядов). Такой современный художественный синтез позволяет на новом уровне создать и донести до зрителя целостный образ эпохи, передать масштаб и значение исторических событий, раскрыть внутренний мир героев.

Стиль и жанровые особенности оперы «Великий поход» обусловлены рядом аспектов. И первый из них – идеологическое содержание. Вера и идеал выступают в сочинении синонимами. Для прославления идеалов Рабоче-Крестьянской Красной Армии композитор использует эпический размах и приемы реалистичности. Герои идут на самопожертвование ради веры в высокие идеалы и борьбу за них: Пинъяцзы погибает в болоте, сестра Хонг идет на казнь в тюремном заключении. Патриотические стремления показаны через высокие романтические чувства героев.

В опере «Великий поход» мы видим дальнейшее развитие современной оперы Китая. Композитор по-новому интерпретирует традиции китайской оперы предыдущей эпохи, но не стремится к чрезмерно сложному и виртуозному стилю современных опер. В музыке оперы присутствует естественность лирического мелодизма и драматическая экспрессия современной музыкальной драмы. Для гармонического стиля Инь Цина характерна выразительность простых созвучий, естественность модуляций.

В музыке оперы «Великий поход» присутствует ярко выраженный этнический колорит. Его важность подчеркивается драматургическим значением песни «Цветы персика распускаются в марте», основанной на народных песнях провинции Цзяньси, которая является лейтмотивом всей оперы. Это искренняя и запоминающаяся мелодия в характере баллады.

Именно близость к народной песне делает эту оперу подлинно демократичной и близкой пониманию слушателя. Мелодический стиль оперы

отвечает особенностям восприятия китайской публики (например, трехтактовые неквадратные построения, семисложные поэтические строки). Композитор учитывал эстетические предпочтения китайской публики, любовь к красивым, чувственным мелодиям лирического характера, которые легко воспринимаются на слух. Наряду с этим большую роль играют темы мужественного характера, зачастую основывающиеся на интонациях военных песен, которые любимы в Китае, выражают единство, монолитность народа. Выразительный смысл героической музыки подчеркивается оркестровкой, в которой преобладает группа духовых инструментов в сочетании с китайскими инструментами (бамбуковые флейты, гонги и барабаны), что усиливает не только героический характер военной музыки, но и ее национальный колорит.

Еще раз подчеркнем стилистику речитативов представляющего собой полу-пение, полу-говор между сольными вокальными номерами и хоровыми эпизодами, а, порой образуя арию-речитатив. Речитативы Инь Цина являются интеграцией певческой и разговорной речи, звуковысотные закономерности которой связаны с тоновой природой китайского языка. В сочетании с пластикой и жестами они являются колоритными признаками китайской народной оперы, музыкально-театральных традиций Китая, из которой вырастает эпико-драматический жанр.

Разнообразием и национальной самобытностью отличается структура музыкальной речи, в которой чередуются квадратные (4+4) периоды и построения с нечетным количеством тактов (3+3 или 4+7), что соответствует стихотворным размерам китайской поэзии.

Наряду с яркими самобытными чертами национального музыкально-театрального искусства, Инь Цинь в своих операх демонстрирует владение всем арсеналом европейских композиторских техник организации и развития музыкального материала. Инь Цинь свободно и выразительно применяет различные типы гомофонно-гармонических фактур, активно использует полифоническую технику, в дуэтах, хоровых эпизодах (например, в номере «Красная Армия вернется» из второго акта все во всех четырех голосах

проводится неизменная тема, вступая в смысловой контрапункт с голосами других персонажей).

В гармоническом языке Инь Цинь опирается на классическую гармонию, мажорно-минорную систему, используя несложные, ясные аккорды, но обогащая звучание пентатоникой. Очень выразительно композитор пользуется тонально-гармоническими красками, чередованиями одноименного мажора и минора в пределах одного номера, что приобретает глубокий смысл в развитии драматического содержания.

Подведем итоги. Определение жанра оперы «Великий поход» как *оперная эпопея* точно соответствует содержанию данного произведения и специфике его воплощения. Историко-героическая тема оперы определена идеологическим заказом в связи с юбилейной датой – 80-ой годовщиной победы Рабоче-крестьянской Красной Армии Китая.

Социальная значимость этого произведения высока. В отличие от многих опер, которые после премьеры откладываются или совсем уходят из репертуара театров, оперная эпопея «Великий поход» сохраняет свою популярность, что свидетельствует не только о талантливом воплощении значимой темы, но и о ее большом социально-культурном ресурсе, востребованности китайской публикой.

Создатели оперы и спектакля «Великий поход» стремились достичь успеха у массовой аудитории. Для этого к постановке были привлечены наиболее популярные в Китае исполнители, владеющие разными певческими стилями – как бельканто, так и этническими, популярными эстрадными манерами пения. Национальным центром исполнительских искусств были организованы представления для студенческой аудитории в целях идеологического, патриотического и культурного воспитания молодого поколения.

Успех оперы был обусловлен не только тематикой, высоким профессионализмом ее создателей и постановщиков, но и целым комплексом

действий по социальному продвижению, в котором участвовали исполнители, участники массовых сцен, хоровых, оркестровых, объединенных общей идеей.

Это истинно патриотическое произведение затронуло чувства всех китайцев, в том числе молодежи, которая также как и предыдущие поколения китайцев, сохраняет любовь к своей родине. Об этом пишут Хуан Тяньдэ, Лю Хэншуан: «В сознании современной китайской молодежи патриотизм также ассоциируется со страстью, энтузиазмом, гордостью, горячей любовью к стране; с образом Китая в сердце человека <...> В сознании современных носителей китайского языка и китайской культуры патриотизм выражается в политике нашего времени. Например, необходимо отстаивать принцип единства Китая, твердо укреплять позиции Китая, подчеркивать неприятие „независимости“ Гонконга и Тайваня, поддерживать Родину, защищать страну и приумножать славу Родины. Вполне можно утверждать, что современная китайская молодежь имеет чувство национальной идентичности и чувство национальной гордости» [89, с. 134].

Таким образом «дела давно минувших лет», воплощенные в оперной эпопее «Великий поход» композитором Инь Цинем, обрели актуальный смысл, созвучный современному китайскому слушателю.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Опера-эпопея Инь Цина «Великий поход» является знаковым произведением в истории развития китайской оперы. Написанная в первой четверти XXI века (2016), она отражает важную для искусства Китая историко-героическую тему, опираясь на опыт воплощения ее в китайской музыке XX столетия. Сочинение знаменует новый этап эволюции китайской оперы в русле двух актуальных тенденций:

- 1) дальнейшая интеграция современного китайского оперного искусства в мировой контекст развития жанра
- 2) сохранении своей национальной самобытности в ситуации культурного глобализма.

Существовавшие в Китае с древности региональные разновидности музыкально-театральных постановок, названных операми (хэнаньская, хуанмэйская, шаосинская, пинцзюй), отличались от европейских представлений об опере. Высшая форма китайской драмы – Пекинская опера, появившаяся в конце XVIII века, в эпоху Цин, активно развивалась и в первой половине XX века. Гастроли Пекинской оперы под руководством Мэй Ланьфана открыли неповторимое искусство Пекинской оперы миру. В Китае открывались учебные заведения, занимающиеся подготовкой кадров для Пекинской оперы.

Процесс европеизации музыкального театра в Китае начинается в начале XX века. Влияние европейской музыкальной культуры является частью общей вестернизации жизни Китая. Китайские музыканты начинают получать образование за пределами страны, в Европе, США, постигая азы европейского композиторского творчества, изучая музыкальные жанры академической музыки, к этому времени уже получившие высокое развитие во всех странах. Постепенно в Китае начинает формироваться национальная композиторская

школа, происходит процесс взаимодействия европейских и китайских традиций, который приводит к появлению собственных опер в европейском формате, но сохраняющих содержательную связь с национальной историей и культурой, а также интонационное ладово-ритмическое своеобразие (пентатоника, особенности вокала), проистекающее из тоновой природы китайского языка. В первой половине XX века в Китае складываются два жанровых типа музыкально-театральных спектаклей – «китайская традиционная драма» сицзюй (ее наиболее популярная разновидность – Пекинская опера) и европеизированная «современная китайская опера» гэцзюй.

Значительный вклад в создание национальной оперы «гэцзюй» в начале XX века внесли детские оперы китайского композитора Ли Цзиньхуэя, которые представляли собой синтез музыки, поэзии и танца, зачастую базировались на китайских народных песнях, а вся композиция скреплялась подобием речитативов. Первым произведением, приближенным к западноевропейским оперным стандартам, стала, появившаяся в 1945 году, опера коллектива авторов «Седая девушка». Она обозначила появление нового направления в китайской национальной опере. Тесная связь с событиями современной китайской истории передается сюжетом, в котором раскрываются судьбы сельских жителей в сложных жизненных условиях в период китайской революции. Новаторство проявилось в воплощении современного сюжета, национальных героев в форме западной оперы, а также достижении синтеза европейского и национального музыкального языка.

Кризис развития и Пекинской оперы, и современной китайской оперы происходит в период «культурной революции», что затормозило развитие жанра оперы в целом, а Пекинская опера даже потеряла значительную долю своей популярности и аудиторию понимающих слушателей. В эпоху «реформ и открытости» (с 1976 года) изменения коснулись разных аспектов развития китайской оперы. Более разнообразной стала тематика оперных произведений – от героико-революционных до лирико-психологических. Современная опера

уделяет большое внимание не только архетипическому характеру персонажей, но и психологическому облику героев спектаклей, их внутреннему миру, действиям, мотивации, эмоциям, что позволяет сегодняшним зрителям проникаться большим пониманием и сочувствием к персонажам, обостряет их эмоциональное восприятие спектаклей. В китайскую оперу XXI века привносятся новейшие цифровые технологии (декорации, освещение, звуковое сопровождение), что весьма притягательно в том числе для молодой публики.

В XX – начале XXI века у китайских композиторов в разных музыкальных жанрах (симфония, балет, опера, хоровая музыка) появились произведения исторической, революционной и военной тематики. Во второй половине XX века появляется новый жанр – музыкально-танцевальная эпопея, синтезирующий музыку, поэзию, танец и драму. Все это сформировало предпосылки появления оперной эпопеи «Великий поход» – крупного сочинения, созданного в ознаменование 80-й годовщины победы Рабоче-крестьянской Красной Армии Китая. В том числе, предшественницей оперной эпопеи Инь Цина является, написанная в 1951 году коллективом композиторов (Хэ Лютни, Чжэн Лучэн, Чэнь Тяньхэ и др.) по пьесе известного ветерана литературы и искусства Красной Армии Ли Божжао, опера такого же названия – «Великий поход».

Великий поход – это не просто историческое событие. В нем воплотились самые важные традиционные добродетели китайской нации. Главной идеей оперы Инь Цина «Великий поход» является показ мужества, героизма бойцов Красной Армии Китая, их самопожертвования в борьбе за светлое будущее страны, единства Армии с народом. Либреттист Цзоу Цзинчжи достоверно передал исторические факты, создавая либретто оперы на основе биографий и мемуаров участников похода, избранных песен Рабоче-крестьянской Красной армии Китая, которые собирались и изучались композитором, либреттистом в течение многих лет. Изображая ключевых персонажей – капитана Цзэна, комиссара Пэна и юного солдата Пиньяцзы –

авторы раскрывают духовный мир героев, участвующих в Великом походе, воспевают их нравственный подвиг и патриотизм, который должен служить примером современникам.

Драматургия оперного спектакля имеет особенности, характерные для эпического жанра: элементы симметрии в повествовании; создание группового портрета Красной Армии Китая через типических персонажей (комиссар Пэн и командир полка Цзэн, возлюбленная комиссара Пэна доктор Хун, солдаты Пин Яцзы, Ли Вэньхуа, офицер Ван Ся и другие); гибкое переключение ракурсов и времени повествования; показ исторических событий, в котором революционно-историческая драма «оживляется» художественными подсюжетами, связанными с судьбами главных героев. Специфика конфликтов соответствует эпической драматургии. Источник конфликта находится не в отношениях героев оперы, они являются единомышленниками. Главным является идеологический конфликт между Армией, народом и врагом. Конфликт усиливается столкновением с природой, являющейся испытанием, источником препятствий на пути к цели (битва на реке Сянцзян, захват моста Лудин, восхождение на заснеженные горы и прохождение через болота).

Драматургические особенности оперы определяют значение ее структурных элементов. Сольные арии, ансамбли (дуэты) характеризуют главных героев оперы. Но особую роль в опере-эпосе играет хор, который является средством создания группового портрета Красной Армии и народа. В большинстве случаев хор включается и в сольные номера, и в массовые сцены – жанрово-бытовые, воссоздающие народные шествия, баталии, ритуальные действия.

Оперные номера объединяются речитативами-декламациями, в создании которых Инь Цин явился новатором. Соединяя тоновые особенности китайского языка и музыкальные интонации, он создал три типа речитатива на основе: соответствия интонации и высоты голоса; сочетания речевого и музыкального ритма; речитатива лирического характера.

Композитор использует известный в европейской музыке драматургический прием – лейтмотивное развитие. Три важных темы являются смысловым «ядром» содержания оперы. Хор красноармейцев «Кто смеет посягать на священную свободу», выражающая решительность, дух революционного героизма Красной Армии, которая не боится жертв, может рассматриваться как «главная тема» оперы. Песня «Цветы персика распускаются в марте», исполненная женским хором в 1 действии и неоднократно проходящая в опере, является воплощением революционных идеалов, мечты о светлом будущем. Исследователи отмечают, что по значимости эти темы напоминают соотношение главной и побочной партий в европейской сонатной форме. Интонации народных песен Цзянси, которые появляются как в вокальной, так и в инструментальной музыке, являются национальными «звуковыми символами». Кроме этого, Инь Цин определил еще три темы, которые объединяют и развивают связь между вокальной и инструментальной музыкой: тема пафоса, тема «трудный марш» и тема «портреты групп Красной Армии».

Этнический колорит – яркое отличительное художественное качество музыкального языка оперы. Закономерность окрашенности им партитуры произведения логически вытекает из самого содержания оперы. По историческому сюжету, на основе которого построено действие оперы, солдаты Красной Армии проходят по разным провинциям Китая – Северная Шэньси, Хунань, Гуйчжоу, Фуцзянь, Тибет, где проживают этнические меньшинства, имеющие богатые музыкальные традиции. В основе многих номеров оперы лежат народные мелодии, принадлежащие к песенному наследию этих регионов, хорошо знакомые простым людям. Кроме этого, композитор использует популярные в народе китайские старинные военные песни и цитаты из песен других стран («Интернационал»).

Синтез западных и восточных приемов письма проявляется у Инь Цина в использовании разных манер пения – классического *bel canto*, национального пения, популярной китайской эстрадной манеры пения. Вокальные партии в

опере отличаются ярким мелодизмом, опирающимся на характерные интонации народных песен различных регионов Китая и создающим звуковые портреты героев во всем богатстве их душевных переживаний и психологических состояний. Декламационность вокальных партий, близость к естественной речевой интонации позволяют передать всю гамму человеческих чувств – от лирической задушевности до трагического пафоса. Композитор использует все многообразие вокальных приемов – от традиционного бельканто до экспрессионистской Sprechstimme. Особой экспрессией отличаются вокальные партии в кульминационных сценах оперы, где напряжение драматического действия достигает высшей точки. Здесь вокальная линия приобретает предельную напряженность и насыщенность, вплоть до использования экстремальных регистров и нетрадиционных способов звукоизвлечения.

Этнический колорит подчеркивается введением в полный состав симфонического оркестра традиционных китайских инструментов - гуЦина, эрху, пипы, чжуноу, национальных ударных инструментов. Определенную связь с национальными традициями (в частности, с Пекинской оперой) можно усмотреть в требованиях к исполнителям сочетать пение и символику жестов, движений, подчеркивающих художественный образ, а также искусство декламации в речитативах, в которых органично соединен речевой и музыкальный язык.

Самобытность музыкального языка оперы "Великий поход" во многом обусловлена опорой на интонационный строй и ладовые особенности традиционной китайской музыки – пентатонику, семиступенные лады, специфические ладовые обороты. В то же время композитор активно использует современные техники письма – полиладовость, атональность, сонорику, алеаторику, кластеры, микрохроматику. Органичный синтез национального мелоса и новейших средств музыкальной выразительности рождает неповторимое художественное качество, одновременно укорененное в многовековых традициях китайской культуры и устремленное в будущее.

Опера-эпопея «Великий поход» является оперой реалистической направленности. Реализм произведения проявляется не только в точности воспроизведения исторических событий, но и в многогранном показе жизни. Контрастность эпических, лирико-драматических, трагедийных, гротескно-сатирических сцен делает повествование многоплановым, показывает с разных сторон жизнь народа в моменты тяжелых испытаний. Немаловажную роль играет визуальный ряд, который, помимо картин окружающей среды, создает впечатление движения, природных явлений, боевых действий. Такой художественный синтез позволяет создать и донести до зрителя целостный образ эпохи, передать масштаб и значение исторических событий, раскрыть внутренний мир героев.

Популяризация оперы становится важной частью государственной культурно-просветительской работы в Китае. Патриотические установки руководства страны обусловили обращение в сфере музыкальной культуры к исторической, революционной и военной тематике. Таким образом, за период эволюции китайской оперы в музыкальном искусстве Китая к XXI веку сложились комплексные предпосылки появления оперной эпопеи «Великий поход». Особенности оперы «Великий поход» обусловлены актуальным идеологическим, национальным характером. На примере данного произведения отчетливо проявляется стремление современной китайской оперы в XXI веке сохранить свое уникальное национальное лицо, что делает ее явлением, все более приковывающим к себе заинтересованное внимание в мире.

Опера «Великий поход» знаменует собой рождение нового художественного языка китайского музыкального театра, в котором органично сплавлены воедино национальные традиции и современные композиторские техники, эпический размах и психологическая утонченность, монументальность формы и камерность лирического высказывания. Это произведение, в котором традиции национального музыкального искусства подвергаются творческому переосмыслению в свете новейших

художественных тенденций XXI века. Масштабность и новаторство творческого замысла, глубина философско-этического содержания, оригинальность и самобытность музыкального языка позволяют рассматривать данную оперу как этапное явление в развитии современной музыкальной культуры Китая, открывающее новые пути и перспективы для дальнейшей эволюции национального искусства. Благодаря опере «Великий поход» Инь Цина китайское оперное искусство обретает новое дыхание, становится более современным и созвучным духу времени, не теряя при этом своей национальной самобытности и художественной неповторимости.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алябьева, А. Г. Китайская опера провинции Хэнань: проблемы анализа / А. Г. Алябьева, Яо Дин // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 2 (39). – С. 104–111.
2. Арановский, М. Г. Синтаксическая структура мелодии / М. Г. Арановский. – Москва : Музыка, 1991. – 320 с.
3. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Москва : Книга по требованию, 2012. – 376 с.
4. Будаева, Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Будаева Туяна Баторовна. – Москва, 2011. – 253 с.
5. Будаева, Т. Б. Пекинская опера цзинцзюй: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра / Т. Б. Будаева. – Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2019. – 312 с.
6. В Мариинском театре прозвучала национальная китайская «Поэма о деве Мулань» // Электронный портал «Piter TV». – URL: [https://piter.tv/event/V\\_Mariinskome\\_teatre\\_proz/](https://piter.tv/event/V_Mariinskome_teatre_proz/) (дата обращения: 23.01.2023)
7. В России завершили гастроль китайской труппы имени Мэй Ланьфана // Российская газета – Федеральный выпуск: №238(6510). – URL: <https://rg.ru/2014/10/17/kit-opera.html> (дата обращения: 14.03.2025)
8. Ван Вэньцзя. Образ матери и отца в русской и китайской лингвокультурах (по данным паремий и ассоциативного эксперимента) / Ван Вэньцзя, Н. А. Гоголина // Молодые голоса: сб. трудов молодых ученых. – Екатеринбург : Издательский дом «Ажур», 2015. – Вып. 4. – С. 32–39.
9. Ван Говэй. Инь Цин и его опера «Великий поход» / Ван Говэй // Музыкальная академия. – 2017. – № 4. – С. 82–89.
10. Ван Дон Мэй. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ван Дон Мэй. – Санкт-Петербург, 2004. – 154 с.

11. Ван Кэсинь. Влияние Bel Canto на развитие современного оперного певческого искусства в Китае // Культурология, искусствоведение и филология: от теории к практике : материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Чебоксары, 28 мая 2021 г.) / ред.: Н. И. Баскакова и др. – Чебоксары: Издательский дом «Среда», 2021. – С. 89–93.

12. Ван Мяо. Военная тема в китайском оперном искусстве конца XX века (на примере оперы «Дочери партии») / Ван Мяо // Интеграция искусств в современном художественном образовании: Материалы II Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (Орел, 16 мая 2019 г.) – Орел: Орловский гос. ин-т культуры, 2019. – С. 49–53.

13. Ван Мяо. Китайская симфоническая музыка на военную тему– (1950-е гг.) / Ван Мяо // Национальная культура глазами молодых : XLVII итоговая научная конференция студентов, магистрантов, аспирантов (Минск, 17 марта 2022 г.) : сб. научных статей / Белорусский гос. университет культуры и искусств ; ред.: Н. В. Карчевская и др. – Минск, 2023. – С. 24–29. – URL: [http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/27510/5\\_kitajskaya\\_simfonichesкая\\_muzyka.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/27510/5_kitajskaya_simfonichesкая_muzyka.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (дата обращения: 12.03.2025)

14. Ван Мяо. Особенности воплощения военной темы в жанре китайской музыкально-танцевальной эпопеи / Ван Мяо // Интеграция искусств в современном художественном образовании: Материалы IV Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (Орел, 12 мая 2021 г.) / Ред. И.И. Банникова, В.И. Юдина. Орел: Орловский гос. ин-т культуры, 2021. – С. 159–166.

15. Ван Мяо. Стилиевой плюрализм в китайской опере XXI века на военную тему / Ван Мяо // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сб. статей по материалам XXVII международной научно-практической конференции / Под ред. Н. А. Лебедевой. – № 6 (27). – Москва: Международный центр науки и образования, 2019. – С. 5–10. – URL: <https://nauchforum.ru/conf/philology/xxvii/55697> (дата обращения: 12.03.2025)

16. Ван Сюань. Развитие оперного жанра в Китае в XX веке / Ван Сюань // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сб. статей по материалам XLVIII международной научно-практической конференции / Под ред. Н. А. Лебедевой. – № 5 (48). – Москва: Международный центр науки и образования, 2021. – С. 42–45.

17. Ван Цюн. Национально-культурные типы вокально-исполнительского искусства (на материале сравнения Пекинской музыкальной драмы и европейской оперы) / Ван Цюн // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2008. – № 51. – С. 28–31.

18. Ван Юньтао. Влияние русского исторического оперного творчества на китайскую оперу XX века / Ван Юньтао // Вектор научной мысли. – № 11 (16). – 2024. – URL: [https://vektornm.ru/files/1116-\\_Van\\_Yuntao\\_781.pdf](https://vektornm.ru/files/1116-_Van_Yuntao_781.pdf) (дата обращения: 12.03.2025)

19. Великий поход. Китайская национальная опера. – URL: [https://www.youtube.com/watch?v=Tnbl\\_Uc2eW4](https://www.youtube.com/watch?v=Tnbl_Uc2eW4) (дата обращения: 24.04.2024)

20. Верба, Н. И. Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Верба Наталья Ивановна. – Санкт-Петербург, 2021. – 562 с.

21. Воплощайте дух Великого похода и способствуйте созданию произведений на главную тему. Выдержки из выступлений, посвященных 80-летию победы в «Великом походе» и семинару по литературному и художественному творчеству на тему «Великого похода» // People's Daily-Жэньминь Жибао. 19 мая 2016 г. – URL: <http://dangshi.people.com.cn/GB/n1/2016/0519/c85037-28362870.html> (дата обращения: 12.03.2025)

22. Восемьдесят лет назад завершился легендарный поход армии китайских коммунистов // Синьхуа Новости. – 2016–10–22 – URL: [https://russian.news.cn/video/2016-10/22/c\\_135773707.htm\\_\\_](https://russian.news.cn/video/2016-10/22/c_135773707.htm__) (дата обращения: 12.03.2025)

23. Гозенпуд, А. А. Музыкальный театр в России / А. А. Гозенпуд. – Ленинград: Музгиз, 1959. – 784 с.

24. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости»: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Дай Юй. – Нижний Новгород, 2017. – 238 с.

25. Дегтярников, А. В. Значение цветов в традиционной китайской культуре / А. В. Дегтярников // Вестник Научной ассоциации студентов и аспирантов исторического факультета Пермского гос. гуманитарно-педагогического ун-та. – 2014. – № 1. – С. 26–29.

26. Добжанская, О. Э. Музыкальная форма: учебное пособие / О. Э. Добжанская ; Арктический гос. ин-т культуры и искусств. – Якутск : АГИКИ, 2018. – URL : <https://agiki.ru/uploads/default/files/muzforma.pdf> (дата обращения: 17.02.2024).

27. Донченко, А. И. Революционно-историческое направление в искусстве Китая / А. И. Донченко // Восточная Азия: факты и аналитика. – 2021. – № 2. – С. 44–57. – URL: [http://eastasiareview.ru/wp-content/uploads/2021/ea\\_2021\\_2\\_44-57.pdf](http://eastasiareview.ru/wp-content/uploads/2021/ea_2021_2_44-57.pdf) (дата обращения: 13.03.2025).

28. Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы: На материале классического наследия / М. С. Друскин; Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. – Ленинград : Музгиз, 1952. – 344 с.

29. Жданов, В. Ф. Артист музыкального театра: принципы формирования вокально-сценического мастерства: монография / В. Ф. Жданов. – Москва: Петит, 1996. – 293 с.

30. Жигалкин, Ю. Н. «Первый император». Блестящий провал оперы Тан Дуна / Ю. Н. Жигалкин. – URL: <http://www.belcanto.ru/070108.html> (дата обращения: 15.12.2023).

31. Жуань Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действие: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Жуань Юнчэнь. – Москва, 2013. – 177 с.

32. Жэнь Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Жэнь Шуай. – Санкт-Петербург, 2019. – 240 с.

33. Захарова, В. Т. Роман М. А. Шолохова «Они сражались за родину»: проблема характера / В. Т. Захарова, А. И. Ермолаева // Вестник Мининского ун-та. – 2016. – № 1–2. – URL: <https://www.mininvestnik.ru/jour/article/view/164/165> (дата обращения: 10.01.2025).

34. Келдыш, Ю. В. Драматургия музыкальная / Ю. В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва: Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 299–301.

35. Кисеева, Е. В. Специфика работы с текстами в ранних операх Тан Дуна. К проблеме обновления оперного жанра в творчестве американских композиторов на рубеже XX–XXI веков / Е. В. Кисеева, В. Ю. Кисеев, // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – № 4 (37). – С. 111–119.

36. Кожирова, С. Б. Коммунистическая партия Китая: история и современность / С. Б. Кожирова // Международный научный комплекс «Астана». – URL: <https://isca.kz/ru/analytics-ru/3658> (дата обращения: 10.01.2025).

37. Козьякова, М. И. Красный цвет как исторический символ русской культуры / М. И. Козьякова // Вестник Московского гос. ун-та культуры и искусств. – 2023. – № 4 (114). – С. 68–79. – URL: <https://sciup.org/144162870> (дата обращения: 13.03.2025)

38. Коломиец, Г. Г. Коррелят национального и транснационального в искусстве как детерминанта глобализирующегося мира / Г. Г. Коломиец // Современные глобальные вызовы и национальные интересы: сб. статей по материалам XV Международных Лихачевских научных чтений «Современные глобальные вызовы и национальные интересы» / науч. ред.: А. С. Запесоцкий, А. П. Марков и др. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гуманитарный ун-т профсоюзов, 2015. – С. 329–331.

39. Коробова, А. Н. Восприятие русской литературы в Китае в XXI веке // *Власть*. – 2025. – Том 33. – № S6. – С. 70–92.
40. Коробова, А. Н. Полемика о «литературе шрамов» и политика КНР в области литературы в конце 1970-х – середине 1980-х годов / А. Н. Коробова // *Шаги / Steps*. – 2022. – Т. 8. – № 4. – С. 120–135.
41. Кощеева, И. А. Жанровый стиль и его компоненты в фортепианной сонате современных отечественных композиторов / И. А. Кощеева, О. А. Урванцева // *Художественное образование и наука*. – 2018. – № 4. – С. 28–37.
42. Кравцова, М. Е. История культуры Китая: учебное пособие для студентов вузов по специальности «Культурология» / М. Е. Кравцова. – 3-е издание, испр. и доп. – Санкт-Петербург: Лань, 2003. – 405 с.
43. Ли Липин. История формирования, состояние и перспективы развития европейской оперы в Китае / Ли Липин // *Искусство и образование*. – 2021. – № 1 (129). – С. 28–35.
44. Ли Цзяньфу. Китайская национальная опера байцзюй в культуре народности бай: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ли Цзяньфу. – Москва, 2018. – 254 с.
45. Ли Юбин. Пекинская опера. Шанхайская и кантонская оперы: Жанровые характеристики и особенности / Ли Юбин // *Искусство, педагогика, культура: сб. научных и научно-методических статей* / Рецензенты: П. В. Кириченко, Л. В. Пепеляева. – Вып. 5. – Санкт-Петербург: Издательство «НИЦ АРТ», 2022. – С. 63–69.
46. Лии Чао. Пекинская опера Танец. Музыка. Пантомима / Лии Чао. – Санкт-Петербург : Тайбэй, 2003. – 266 с.
47. Лии Чао. Роль танца и пантомимы в музыкальной композиции Пекинской оперы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02, 17.00.01 / Лии Чао. – Санкт-Петербург, 2001. – 23 с.
48. Ли Синьянь. Предпосылки к анализу китайской камерно-вокальной музыки XX столетия / Ли Синьянь // *Университетский научный журнал*. – 2020. – № 56. – С. 116–125.

49. Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ло Ши. – Москва, 2003. – 28 с.

50. Лукинский, Н. А. Пекинская опера: происхождение и эволюция / Н. А. Лукинский, Л. И. Шерстова // Вестник Томского гос. ун-та. – 2018. – № 54. – С. 161–164.

51. Лю Вэньфэн. История китайской музыкальной драмы с древнейших времен до современности / Лю Вэньфэн; перевод А. С. Труновой. – Москва: Шанс, 2019. – 631 с.

52. Лю Ле. Опера «Первый император» Тан Дуна в контексте взаимодействия западных и восточных музыкальных традиций / Лю Ле // Европейский журнал искусствоведения и культурологии. – 2021. – № 1. – С. 85–90. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opera-pervyy-imperator-tan-duna-v-kontekste-vzaimodeystviya-zapadnyh-i-vostochnyh-muzykalnyh-traditsiy> (дата обращения: 12.03.2025)

53. Лю Лянь. Китайская современная опера в контексте влияния европейских традиций / Лю Лянь // Вестник Томского гос. ун-та. – 2013. – № 3 (11). – С. 25–33.

54. Лю Цзинь. «Мужской дань» в Пекинской опере / Лю Цзинь // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2009. – № 103. – С. 183–189.

55. Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы / Цзинь Лю // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2009. – № 117. – С. 277–285.

56. Медведева, Ю. П. Сюжетная организация оперы: учебно-методическое пособие / Ю. П. Медведева. – Нижний Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2012. – 43 с.

57. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие для вузов / Е. В. Назайкинский. – Москва: Владос, 2003. – 248 с:

58. Налетова, И. Н. Опера как целое: системный подход: монография / И. Н. Налетова; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : Изд-во Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена, 2013. – Кн. 2: Теория и практика: жанр психологической драмы в русской опере XIX века. – 2018. – 351 с.

59. Никитенко, О. Б. Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра / Никитенко О. Б., Сюй Цзянь. // Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2018. – № 1. – С. 48–52.

60. Нью Яцзюнь. «Великий поход» Инь Цина – новое слово в современной китайской опере // Музыкальное искусство. – 2018. – № 2. – С. 33–41.

61. Образцов, С. В. Театр китайского народа / С. В. Образцов. – Москва: Искусство, 1957. – 379 с.

62. Пекинская опера: лучший театр Китая с гастролями в России // Musecube. Территория творческой свободы. – URL: <http://musecube.org/?p=163461> (дата обращения: 01.12.2023).

63. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934: стенографический отчет. – Москва: Художественная литература, 1934. – 718 с. – URL: <https://www.prlib.ru/item/898640> (дата обращения: 12.03.2025)

64. Петров, В. О. «Призрачная опера» Тан Дуна как инструментальный ритуал / В. О. Петров // Авангард, современная и новая музыка: творчество, исполнительство, педагогика: сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции / Министерство культуры РФ; ред.-сост. Н. А. Петрусева. – Пермь : Пермский гос. ин-т искусства и культуры, 2010. – С. 130–135.

65. Покровский, Б. А. Сотворение оперного спектакля: Шестьдесят коротких бесед об искусстве оперы / Б. А. Покровский. – Москва : Дет. лит., 1985. – 143 с. URL: <https://litlife.club/books/283399/read?page=2> (дата обращения: 12.03.2025)

66. Приходовская, Е. А. К вопросу о критериях жанровой классификации опер / Е. А. Приходовская // Вестник Томского гос. ун-та. – 2014. – № 385. – С. 74–78.

67. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Пэн Чэн. – Нижний Новгород, 2011. – 301 с.

68. Сайгушкина, О. П. Творческий портрет Дай Юйцяна / О. П. Сайгушкина, Чжан Фэнвэй // Художественное образование и наука. – 2024. – № 1. – С. 153–163.

69. Серова, С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.) / С. А. Серова; АН СССР, Ин-т востоковедения. – Москва: Наука, 1990. – 278 с.

70. Серова, С. А. Пекинская музыкальная драма (середина XIX – 40-е годы XX в.) / АН СССР. Ин-т востоковедения. – Москва : Наука, 1970. – 195 с.

71. Синь Син. Творческий путь и скрипичное наследие Ма Сыцуня / Синь Син // Музыкальное образование и наука. – 2020. – № 1 (12). – С. 13–17.

72. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – Москва : Музыка, 1968. – 103 с.

73. Сунь Лу. Жанровый полифонизм современной китайской оперы / Сунь Лу // Научные исследования: от теории к практике: сб. материалов IV Международной научно-практической конференции. – Чебоксары, 2015. – С. 48–51

74. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Лу Сунь. – Нижний Новгород, 2016. – 210 с.

75. Сунь Цзюань. Китайский музыкальный театр новой эпохи: основные тенденции развития современной оперы во второй половине XX столетия / Цзюань Сунь // Вестник Белорусского гос. ун-та культуры и искусств. – 2010. – № 21 (13). – С. 62–67.

76. Сунь, Цзюань. Становление и развитие музыкального театра в Китае: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Сунь Цзюань. – Минск, 2013. – 27 с.

77. Сюй Иньчэнь. У истоков современной китайской оперы (гэцзюй): Ли Цзиньхуэй и его детские оперы // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9, № 1. – С. 92–99.

78. Сюй Цзыдун. Опера Го Вэньцзина «Деревня Волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Сюй Цзыдун. – Новосибирск, 2018. – 24 с.

79. У Ген-Ир. Конфуцианство о роли музыки в обществе / У Ген-Ир // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 6. – С. 261–263.

80. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока / У Ген-Ир. – Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония) : монография / У Ген-Ир ; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : Изд-во Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена, 2005. – 342 с.

81. У Ген-Ир. Традиционный театр Китая и его влияние на творчество современных композиторов // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2013. – № 162. – С. 140–146.

82. У Цзинь. Совершенствование вокальной подготовки будущих оперных певцов средствами инновационных творческих проектов в Китае : дис. ... канд. пед. наук: 5.8.2 / У Цзинь. – Санкт-Петербург, 2023. – 193 с.

83. Фестиваль китайской оперы «История любви». – URL: <https://ci.spbu.ru/kultura/festival-kitayskoj-operyi-istoriya-lyubvi.html/?ysclid=lq958czgr9130431234> (дата обращения: 01.12.2024)

84. Хань Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в. / Хань Ин // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2008. – № 3. – С. 57–59.

85. Холопова, В. Н. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна / В. Н. Холопова // М. Е. Тараканов: человек и фоносфера. Воспоминания. Статьи:

материалы конференции «Фоносфера-человек-сообщество» / Ред.-сост. Е. М. Тараканова. – Москва; Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. – С. 243–251.

86. Холопова, В. Н. Оперные формы / В. Н. Холопова // Формы музыкальных произведений: учебное пособие. – 2-е издание, исправленное. – Санкт-Петербург: Лань, 2001. – С. 272–288.

87. Хоу Цзянь. Художественный мир китайской народной оперы: монография / Хоу Цзянь; ред. В. Г. Антонюк. – Луцк: Твердиня, 2010. – 88 с.

88. Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая // Общество: философия, история, культура. – 2015. – № 4. – С. 25–29.

89. Хуан Тяньдэ. Концепт «Патриотизм» в китайской языковой картине мира / Хуан Тяньдэ, Лю Хэншуан // Политическая лингвистика. – 2021. – № 4. – С. 128–136.

90. Цзун Чжэн. «Кость ангела» Ду Юн как образец кросскультурной китайской оперы / Цзун Чжэн // Университетский научный журнал. – 2021. – № 64. – С. 220–228.

91. Цзун Чжэн. Стилиевые ориентиры современной китайской оперы / Цзун Чжэн // Человек, социум, общество. – 2023. – № 11. – С. 27–31. – URL: [https://pureportal.spbu.ru/files/108685432/\\_2023\\_11.pdf](https://pureportal.spbu.ru/files/108685432/_2023_11.pdf) (дата обращения: 13.03.2025)

92. Цзун Чжэн. Традиции и инновации в китайской опере XXI века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 3 (61). – С. 61–66.

93. Ци Цзяньли. Вокальное творчество Инь Цина в свете подъема национально-патриотического направления в музыкальной культуре Китая // Педагогика и искусство в современной культуре: сб. научных и научно-методических статей по материалам Восьмой всероссийской педагогической конференции «Педагогика и искусство в современной культуре». – Санкт-Петербургский центр развития духовной культуры, Издательство «НИЦ АРТ», 2025. – С. 90–96.

94. Ци Цзяньли. Музыкально-драматические особенности оперной эпопеи Инь Цина «Великий поход» и их роль в формировании новых художественных парадигм в китайской музыке XXI века // Бюллетень международного центра «Искусство и образование», 2024. – №2. – С. 45–49.

95. Ци Цзяньли. Развитие китайской национальной оперы в контексте великого шелкового пути // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. научных трудов. – СПб: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена. – Выпуск 18. – 2023. – С. 155–161.

96. Ци Цзяньли. Творческое кредо современного китайского композитора Инь Цина // Культура и цивилизация. – Издательский дом «Аналитика Родис». – 2024. – Том 14. – № 2А. – С. 213–218.

97. Ци Цзяньли. Трансформация и инновации в оперной традиции Китая начала XXI века: Музыкальный и культурный анализ оперной эпопеи Инь Цина «Великий поход» // Культура и цивилизация. – Издательский дом «Аналитика Родис». – 2023. – Том 13. – № 11А. – С. 235–242.

98. Цодоков, Е. С. Опера – «уходящая натура», или Поминки по жанру (продолжение). Метаморфозы 20 века / Е. С. Цодоков // OperaNews.ru: Все об опере в России и за рубежом. – URL: <https://www.operanews.ru/history54-5.html> (дата обращения: 21.05.2024).

99. Чжан Личжэнь. «Седая девушка» первая китайская национальная опера // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2008. – № 78. – С. 361–365.

100. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития): дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Чжан Личжэнь. – Санкт-Петербург, 2010. – 149 с.

101. Чжан Юй. «Канал. Баллада реки» Инь Цинь – большая китайская опера: жанровые особенности / Чжан Юй // European Journal of Arts. – 2020. – № 3. – С. 56–61. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kanal-ballada-reki-in-tsinbolshaya-kitayskaya-opera-zhanrovye-osobennosti> (дата обращения: 12.03.2025)

102. Чжао Мэн. Процесс развития китайской оперы / Чжао Мэн // Университетский научный журнал. – 2017. – № 29. – С. 160–165.

103. Чжао Мэн. Рождение оперы в Китае: периодизация процесса, стилевые особенности // Современное педагогическое образование. – 2021. – №9. – С. 155–159.

104. Чжу Линьци. Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Чжу Линьци. – Санкт-Петербург, 2021. – 219 с.

105. Чжу Линьци. Художественные характеристики и история развития современной китайской оперы «новой волны» / Линьци Чжу // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 45/1. – С. 66–72.

106. Чжэн Синци. Многогранное искусство традиционной китайской оперы / Чжэн Синци // Культуры. Диалог народов мира. Древняя и современная культура Китая. – 1984. – № 4. – С. 88–97.

107. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Чэнь Ин. – Ростов-на-Дону, 2015. – 208 с.

108. Шэнь Синь. Воздействие русской и советской литературы на творчество китайских писателей / Шэнь Синь // Современное педагогическое образование. – 2023. – № 12. – С. 419–423.

109. Юй Нань. Китайская традиционная опера: к проблеме эстетики и типологии / Юй Нань // Искусство. Педагогика. Культура: сб. научных и научно-методических статей по материалам VII международной научно-практической конференции «Искусство. Педагогика. Культура» / рецензенты: С. В. Горобец, П. В. Кириченко. – Санкт-Петербург: КультИнформПресс, 2020. – Вып. 3. – С. 286–292.

110. Юнусова, В. Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии / В. Н. Юнусова // Ученые записки Отдела Китая: сб. статей по материалам XLIV научной конференции

/ сост. и ред. А.И. Кобзев. – Том XLIV, Часть 1: Общество и государство в Китае. – Москва: Институт востоковедения РАН, 2014. – С. 780–788.

111. Юнусова, В. Н. Современная китайская опера (конца XX – начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня / В. Н. Юнусова, Дин Жун // Журнал Общества теории музыки. – 2021. – Вып. 1 (33). – С. 23–34.

112. Юнусова, В. Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня / В. Н. Юнусова, Янь Цзянань // Журнал Общества теории музыки. – 2018. – Вып. 4 (24). – С. 60–73.

113. Янь Цютао. Армейские артисты участвуют в оригинальной опере «Великий поход» // Literary Daily. 27 июля 2016 г. – URL: <https://www.chinawriter.com.cn/n1/2016/0727/c405173-28587196.html?from=timeline&isappinstalled=0> (дата обращения: 24.04.2024)

114. Ярустовский, Б. М. Очерки по драматургии оперы XX века. В 2 т. / Б. М. Ярустовский; Ин-т истории искусств Министерства культуры СССР. – Москва : Музыка, 1971. – Кн. 2. – 259 с.

*На английском языке*

115. China: Five Thousand Years of History and Civilization. – Hong Kong: City University of HK Press, 2007. – 832 p.

116. Ling N. Tibetan Sourcebook. – Hong Kong: Union Research Institute, 1964. – P. 447–448.

117. Peking Opera Festival. Режим доступа: <http://www.pekingopera.eu/> (дата обращения: 01.12.2023)

118. Ruru Li. Soul of Beijing Opera, The: Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World. – Hong Kong University Press, 2010. – 368 p.

*На китайском языке:*

119. Ван Баохуа. Анализ особенностей создания женских образов в красных операх семнадцатилетнего периода / Ван Баохуа // Китайское музыковедение. – 2006. – № 4. – С. 96–100. 王保华。十七年中红色歌剧女性形象塑造的特征分析。中国音乐学, 2006, 第4期, 96 – 100页。

120. Ван Баохуа. Развитие национальной оперы в нашей стране и размышления на эту тему // Трибуна для всех. – Пекин: Музыкальное издательство, 2003. – Вып. 3. – С. 22–29. 王保华。国家歌剧在我国的发展和对这个话题的思考//Tribune for all. 北京: 音乐出版社, 2003年。第3期, 22–29页。

121. Ван Июх. История современной китайской музыки / Ван Июх. – Пекин: Народная музыка, 1994. – 331 с. 汪毓和。中国现代音乐史/汪毓和。北京: 民间音乐, 1994年。331页。

122. Ван Сяоин. Исследование об исполнении произведений Инь Цинцзюня в стране и за рубежом / Ван Сяоин. – Пекин: Издательство "Культура и искусство". – 2016. – 98 с. 王晓英。殷庆君作品在国内外的表演研究。北京: 文化艺术出版社。2016。98页。

123. Ван Сяопин. Избранные китайские современные оперы / Ван Сяопин. – Шанхай: Музыкальное издательство, 2006. – 451 с. 王小平。中国现代戏曲精选。上海: 音乐出版社, 2006年。451页。

124. Ван Цзин. Стилистические характеристики и певческая обработка вокальных произведений Инь Цина / Ван Цзин. – Хэнаньский университет, 2021. – 57 с. 王静。印青声乐作品的风格特征和演唱处理。河南大学, 2021年。57页。

125. Ван Чжэнцзе. Кратко о влиянии западной оперы на современную китайскую оперу // Китайская опера. – Ляньюган, 2000. – С. 26–27. 王正杰。浅谈西方歌剧对现代中国歌剧的影响//中国歌剧。 – Lianyugan, 2000。 – 第26–27页。

126. Ван Янань. История создания оперы «Седая девушка» / Ван Янань. – Пекин: Народная музыка, 1950. – 245. 王亚南。歌剧《白毛女》的创作史 / 王亚南。北京：民间音乐，1950年。245页。

127. Го Кэцзянь. Краткий отчет о всекитайском теоретическом семинаре «Развитие китайской оперы и музыкального театра» / Го Кэцзянь // Китайская музыка. – Пекин, 2003. – №. 3. – С. 75–81. 郭克俭。《中华全国理论研讨会》中国戏曲与音乐剧的发展》摘要 / 郭克俭 // 中国音乐。 – 北京, 2003年。第3期。75–81页。

128. Го Цзяньминь. Основные художественные отличия в манере пения и игры в китайской опере / Го Цзяньминь, Чжао Шилань. – Далянь, 2003. – 250 с. 郭建民, 赵世兰。中西歌剧艺术迥然相异的美学品格。大连, 2003年。250页。

129. Го Цзяньминь. Исполнительское искусство китайской оперы в 1960-е годы XX века / Го Цзяньминь // Исследования в области музыки оперы. – Пекин, 2003. – № 1. – С.77–84. 郭建民。20世纪60年代中国歌剧的表演艺术 / 郭建民 // 歌剧音乐领域的研究。北京, 2003年。第1期。77–84页。

130. Гун Хи. Инь Цин и его опера «Великий поход» // Китайский музыкальный журнал. – 2017. – Т. 8, № 2. – С. 107–121. 龚喜。印青与他的歌剧《长征》 // 中国音乐杂志。2017年。第8卷, 第2期。107–121页。

131. Дуань Вэньцян. Исследование о развитии китайской оперы в 20 веке / Дуань Вэньцян. – Пекин: Издательство "Культура и искусство", 2005. – 75 с. 段文强。20世纪中国歌剧的发展研究。北京：文化艺术出版社。2005年。275页。

132. Дуань Юнань. Исследование развития китайского современного оперного искусства / Дуань Юнань. – Пекин: Издательство общественных наук Китая, 2007. – 156 с. 段永安。中国现代歌剧艺术发展研究。北京：中国社会科学出版社, 2007年。156页。

133. И Лин. Опера «Великий поход»: идеальное сочетание народной природы и артистизма // Китайский театр – 2019. – № 10. – Стр. 41-47. 易凌。  
歌剧《长征》：民间风情与艺术的完美结合。 //中国剧院。2019年。第10期。41-47页。

134. Инь Цин. Заметки о создании Великой армии / Инь Цин // Пекин: Народное музыкальное издательство, 2003. – 79 с. 印青。伟大的军队创作笔记 /印青： //北京：民间音乐出版社。2003年。79页。

135. Инь Цин. Опера «Великий поход»: партитура. – Пекин: Музыкальное издательство, 2019. 印青。歌剧《长征》：乐谱。北京：音乐出版社，2019年。

136. История китайской оперы 1920–2000 гг. : в 2 т. / редкол.: Ван Вэньчжан, Чжа Чжэнькэ, Юй Цзин. – Пекин: Культура и искусство. – 2012. – Т. 2. – 524 с. 《中国歌剧史》编委会主编。中国歌剧史1920–2000 上。北京：文化艺术出版社，2012年。524页。

137. Китайская Пекинская опера и китайская культурная традиция // Baidu: библиотека. 京剧与中国传统文化 // 百度：文库。 – URL: <http://wenku.baidu.com/view/53365af9fab069dc5022015e.html> (дата обращения: 01.12.2023)

138. Композитор Инь Цин: Как я создал оперу «Великий поход» // China Art New. 11-06-2016. 作曲家印青：我是怎么创作歌剧《长征》的// 中国艺术新闻。 URL: [https://www.zgwypl.com/content/details52\\_43741.html](https://www.zgwypl.com/content/details52_43741.html)

139. (дата обращения: 24.04.2024) Культура китайской оперы // Baidu: библиотека. 中国戏曲文化 //百度：文库。 – URL: <http://wenku.baidu.com/view/94edd93c5727a5e9856a61a0.html> (дата обращения: 01.12.2023)

140. Лань Фань. Сравнительный анализ театральной драматургии Востока и Запада. Шанхай, 1992. – 176 с. 蓝帆。东西方歌剧的比较分析。上海。1992年。176页

141. Ли Гань. Рассказы о китайской опере /Ли Гань. – Пекин: Культура и искусство, 1988. – 665 с. 李干。关于中国歌剧的故事/李干。 –北京：文化艺术，1988年。665页。

142. Ли Минди. Основа развития китайской демократической оперы – анализ и новые взгляды на создание оперы «Седая девушка» / Ли Минди // Трибуна для всех. – 2005. – Вып. 6. – 121 с. 李明迪。中国民族歌剧发展的基础--歌剧《白毛女》创作分析和新观点。全民论坛报。2005年。第6卷，121页。

143. Ли Пэн. Анализ творческих характеристик и певческих фрагментов оперы «Великий поход» на примере «Любовь моя, которую ты можешь услышать». / Ли Пэн // Drama House, 2018. – № 8. – 81 с. 李鹏。分析歌剧《长征》的创作特点和演唱片段--以《我的爱人，你可听见》为例。//戏剧剧院。2018年。第8期。81页。

144. Ли Сыцин. Распространение и влияние китайской Пекинской оперы за рубежом: изучение и распространение китайской Пекинской оперы как стратегия межкультурной коммуникации / Ли Сыцин, Чэнь Шу, Чэнь Сицян // Теория и модернизация. – 2014. – № 1. – С. 106–110. 李思清。中国京剧在国外的传播与影响：中国京剧作为跨文化传播策略的研究与传播/李思清、陈淑、陈锡强//理论与现代化。2014。第1期。106–110页。

145. Ли Чжунцай. Глобальные культурные горизонты и стратегия развития китайской оперы /Ли Чжунцай // Второй Международный семинар по китайской Пекинской опере, Пекин, май 2007. – С. 295–299. 李仲才。全球

文化视野与中国歌剧发展战略/李仲才//第二届中国京剧国际研讨会，北京，2007年5月，295-299页。

146. Ли Щудань. Волшебное художественное мастерство исполнения китайской оперы / Ли Щудань // Вестник Шэньянской консерватории. – 2006. – № 3. – С. 89–93. 李淑丹。中国戏曲表演的神奇艺术造诣//沈阳音乐学院公报。2006年。第3期。89-93页。

147. Ли Юэюань. Анализ музыкально-художественных особенностей баллады «В сердце расцветают мартовские цветы персика» из оперы «Великий поход» / Ли Юэнань // Цзинань: Шаньдунский университет, 2019. – 51 с. 李越媛. 歌剧《长征》中谣唱曲《三月桃花心中开》的音乐及艺术特色分析。济南：山东大学，2019年。51页。

148. Ли-Ли. О связи между методами пения и созданием имиджа национальной оперы // Хэцзе: Шаньдун, 2001. № 2. Страницы 92-93. 李李。论歌唱方式与民族戏曲形象创作的联系//菏泽：山东，2001年。第2期。92-93页。

149. Линь Жуйчэнь. Пекинская музыкальная драма /Линь Жуйчэнь. – Пекин, 1959. – 104 с. 林瑞晨。北京音乐剧/林瑞晨。北京，1959年。104页。

150. Лу Вэньли. Новый путь для создания крупномасштабных революционно-исторических тематических опер – обзор художественных особенностей оперы Инь Цина «Великий поход» /Лу Вэньли // Обзор литературы и искусства Китая. – 2016, Вып. 12. – С. 78–92. 陆文利。《大型革命历史题材歌剧创作的新路径--论印青歌剧<长征>的艺术特色》。中国文艺评论。2016年。第12期。78-92页。

151. Лу Цинли. Краткое описание национальных особенностей западных стилей пения // Гуандунское искусство. 2002. № 5. С. 49–51. 陆庆礼。简述西方歌唱方式的民族特色//广东艺术。2002年。第5期。49-51页。

152. Лю Бинцян. Китайская опера XX–XXI века: традиции и новаторство / Лю Бинцян. – Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2015. – 376 с. 刘炳强。20–21世纪中国戏曲: 传统与创新/刘炳强。北京: 中央音乐学院出版社, 2015年。376页。

153. Лю Линьсуань. «Тысяча рассветов» в опере «Великий поход»: анализ музыкального образа // Шанхайская консерватория музыки. –2019. – 98 с. 刘林轩。歌剧《长征》中的《一千个黎明》: 音乐形象的分析//上海音乐学院。2019年。98页。

154. Лю Линь-Суань. Анализ музыкального образа «Ванься» в опере «Великий поход» / Лю Линь-Суань // Шанхайская консерватория музыки, 2019. – 36 с. 刘霖竿。浅析歌剧《长征》中“万霞”的音乐形象. 上海音乐学院, 2019。36页。

155. Лю Сэньцзэ. Новый тип оперы в Китае / Лю Сэньцзэ // Китайская музыка. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2019. – № 10. – С. 41–42. 刘森泽。中国的一种新型歌剧/刘森泽//中国音乐。北京: 民间音乐出版社, 2019年, 第10期, 41–42页。

156. Лю Сяолань. Об инновациях традиционной оперной формы в «Армейском марше» / Лю Сяолань // Музыкальное искусство. – 2010. – №3. – С. 87-91. 刘晓兰。关于《军队进行曲》中传统戏曲形式的创新。音乐艺术。2010年。第3期, 87–91页。

157. Лю Цзин Юань. Краткая история развития искусства Пекинской оперы // Аньхуэй: Литература и искусство. 1984. – 68 с. 刘景元。京剧艺术发展简史//安徽: 文艺。1984年。68页。

158. Лю Чжи. Эволюция и тенденции в манере китайского народного пения / Лю Чжи // Научный вестник Центральной консерватории. – Пекин, 1995. – №4. – С. 78–83. 刘志。中国民歌方式的演变与趋势/刘志//中央音乐学院科学通报。北京, 1995年。第4期。78–83页。

159. Ма Синьмин. Анализ пения песни «В сердце цветет мартовский персик» / Ма Синьмин. У Фрост // Современная музыка 2020, № 12, с. 13-15.

马鑫明, 吴霜。歌曲《三月桃花心中开》的演唱分析。当代音乐。2020年。

第 12 期。13-15页。

160. Мань Циньин. Зарождение оперы в Китае в эпоху конца династии Цин / Мань Циньин // Научный вестник Шанхайского театрального института,

2005. – 136 с. 满清影。清末戏曲在中国的起源//《上海戏剧学院科学通报》

, 2005年。 –136页。

161. Масштабная симфоническая музыкальная мелодрама «Псалмы Мулан» ставится в США в этом месяце // электронный портал «Новости Китая».

大型交响音乐情景剧《木兰诗篇》本月美国上演 // 中国新闻电子门户网站–

URL: <http://www.chinanews.com.cn/news/2005/2005-09-13/8/625180.shtml> (дата обращения 23.05.2023)

162. Пань Лунжуй. Сравнение манеры исполнения китайской Пекинской оперы и европейской оперы / Пань Лунжуй // Вестник Шань

Дунского педагогического института. – 2006. – Вып. 1. – 125.с. 潘伦珠。中国

京剧与欧洲戏曲表演方式的比较//《山东大学学报》。2006年。第1卷。125

页。

163. Пэн Лиюань и Юй Шуан снялись в успешном исполнении «Поэмы о Мулань» в Соединенных Штатах / электронный портал «Новости Китая». 彭

丽媛、于爽担纲主演《木兰诗篇》在美演出获成功 // 中国新闻电子门户网站 –

URL: <https://www.chinanews.com.cn/news/2005/2005-09-21/8/628890.shtml> (дата обращения 23.05.2023)

164. Си Чаньюэ. О творческих особенностях и певческих характеристиках песни «Мартовский персик цветет в сердце» / Си Чаньюэ //

[D]. Ляочэнский университет. – 2018. – 27 с. 席婵月。论歌曲《三月桃花心中开的》的创作特征和演唱特点。聊城大学, 2018年。27页。

165. Собрание сочинений Инь Цинцзюня. Пекин: Народное музыкальное издательство. 2002. 450 с. 殷庆钧作品集。北京: 人民音乐出版社。2002年。450页。

166. Сюй Лиюнь. Университет Линкольна в Сан-Франциско открыл факультет китайского театрального искусства. Китайская Пекинская опера включена в систему образования Запада / Сюй Лиюнь // Театральная газета. – 1984, 29 июня. 徐凌云。美国旧金山林肯大学增设中国剧艺系, 中国京剧列入西方学制 // 戏剧报。1984年6月29日。

167. Сян Яньшэн. Первая вершина литературного творчества на тему «Великий поход» – рецензия на оперу «Великий поход» // Творческое обозрение. – 2016. – С. 14–16. 项燕生。文学创作的第一个高峰主题»伟大的运动»是对歌剧»伟大的运动»的评论//创意评论。2016年。14–16页。

168. У Сяобинь. Китайская опера за рубежом / У Сяобинь // Искусство Востока. – 1996. – № 5. – С. 39–40. 吴晓滨。中国京剧在海外//东方艺术。1996年。39 – 40页。

169. У Цзюйдэ. Изучение вокальных мелодических особенностей Пекинской оперы / У Цзюйдэ. – Пекин: Издательство Пекинской консерватории, 1995. – 109 с. 吴居德。研究京剧/吴居德的声乐旋律特征。北京: 北京音乐学院出版社, 1995年。109页。

170. Фан Чаньюн. Характерные черты современности в опере «Пламя и ветер губят весенний город» / Чаньюн Фан // Изучение искусства. – 2014. – № 2. – С. 60–62. 房长永。歌剧《野火春风斗古城》的当代特征。艺术研究, 2014年。60–62页。

171. Фань Мэнни. Краткий анализ художественных особенностей китайской оригинальной оперы «Великий поход»: душа национального

чувства / Фань Мэнни // [J]. Этническая музыка. – 2017. – Вып. 5. – С. 80. 范梦妮. 民族情长征魂——中国原创歌剧《长征》艺术特色简析》。民族音乐。2017年。第5期。80页。

172. Фань Мэнни. Художественный анализ оперы «Великий поход» и его певческой обработки – на примере «Цветы персика распускаются в середине марта» / Фань Мэнни // Голос Желтой реки. – 2017. – Вып. 8. – 69 с. 范梦妮. 歌剧《长征》的艺术分析及其演唱处理——以《三月桃花心中开》为例. 黄河之声. 2017年第八期 第69页

173. Ху Шипин. Национальная опера, рожденная под грохот пушек (об историческом месте и художественных достижениях оперы «Седая девушка») // Отмечая 54 годовщину выступления Мао Цзедун в Янани: Сб. статей. – Аньхуан: Аньхуанская новая опера, 1996. – Вып. 3. – С. 67–70. 胡世平. 大炮轰鸣下诞生的民族歌剧（关于歌剧《白毛女》的历史遗迹和艺术成就//庆祝毛泽东在延安讲话54周年：文章集。安黄：安黄新歌剧，1996年。第3卷。67–70页。

174. Цай Цяочжун. Исследование симфоний Чжу Цзяньэра Цай Цяочжун. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2006. – 381 с. 蔡巧忠. 朱践耳交响曲的研究。上海：上海音乐学院出版社，2006年。381页。

175. Цзин Сян. Современное развитие китайской оперы: общие суждения на тему «размышления об опере и оперном творчестве» / Цзин Сян // Художественное обозрение. – 2011. – № 12. – С. 19–24. 景翔. 中国歌剧的现代发展：关于《歌剧与歌剧创意的思考》主题的一般判断 / 景翔 // 艺术评论。2011年。第12期。19-24页。

176. Цзинь Сяодун. Рецензия на «Песни Инь Цин».. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки. 2009. 12 с. 金晓东。印青歌曲评论。上海：上海音乐学院出版社。2009年。12页。

177. Цзоу Чжижуй. Исследование истории балета Нового Китая : дис. ... доктора искусствоведения / Цзоу Чжижуй. – Пекин, 2008. – 161 л. 邹志辉。新中国芭蕾舞史研究：论文... 艺术史博士/邹志辉。北京，2008年。161页。

178. Цзюнь Чи. История симфонического искусства / Цзюнь Чи. – Пекин / Сиан : Мировой книжный фонд. – 1999. – 304 с. 俊智。交响艺术的历史。北京/西安：世界图书基金。1999年。304页。

179. Ци Цзяньли. Анализ вокальных певческих характеристик сопрано в эпоху барокко (на примере вокальных произведений Генделя) // журнал Второго педагогического университета Хубэй. – Ухань, 2021. – № 10. – С. 24–28. 齐建立，《巴洛克时期女高音的声乐演唱特征分析——以亨德尔声乐作品为例》，《湖北第二师范学院学报》，武汉，2021年。第10期。24–28页。

180. Ци Цзяньли. Анализ многомерного расширения эстетического видения вокального исполнительского искусства // Журнал Университета Бенгбу. – 2021. – № 6. – С. 33–36. 齐建立。声乐表演艺术审美视野的多维拓展分析/齐建立//蚌埠大学学报。2021年。第6期。33–36页。

181. Ци Цзяньли. Анализ музыкальных средств создания женского образа в реалистической опере (на материале оперы «Трубадур» Д. Верди) / Ци Цзяньли // Журнал Второго педагогического университета провинции Хубэй. – Ухань, 2021. – № 284. – С. 1–6. 齐建立。现实主义歌剧中塑造女性形象的音乐手段分析（以威尔第歌剧《游吟诗人》为例） / 齐建立 // 湖北省第二师范学院学报。武汉，2021年。总第284期。1–6页。

182. Ци Цзяньли. Предварительное исследование построения внутреннего видения вокального пения в перспективе порога «Пояса и пути»

// Путеводитель «Наука и исследования», 2023. – №4. – С. 235–236, 247. 齐建立. 一带一路视域下声乐演唱内心视野构建初探//《科学与研究》，2023。第4期。235-236、247页。

183. Чжан Пэйци. О теме и идеологическом содержании «Армейского марша» Инь Цин / Чжан Пэйци // Музыкальные исследования – 2019. – №2. – С. 54-58. 张培基. 关于印青创作“进队进行曲”的主题和思想内容。《音乐研究》，2019年。第2期，54-58页。

184. Чжан Сичжи. Анализ и исследование основных фрагментов оперы «Великий поход» на примере «Мартовского цветения персика в сердце» и «Снег, ах, снег» / Чжан Сичжи. – Педагогический университет Цзянси, 2018. – 57 с. 张希之. 歌剧《长征》主要唱段分析与演唱研究--以《三月桃花心中开》《雪啊雪》为例, 江西师范大学, 2018年。57页。

185. Чжан Шаофэй. Исследование создания китайской оркестровой музыки 1949–1981 гг. : диссертация ... доктора искусствоведения / Чжан Шаофэй. – Нанкин: Нанкинская академия искусств, 2008. – 245 с. 张少飞. 中国管弦乐创作研究1949-1981年: 论文集.. 艺术史博士。南京: 南京艺术学, 2008年。245页。

186. Чжоу Сюэфэй. О творческих особенностях этнических вокальных произведений Инь Цина / Чжоу Сюэфэй // Дом драмы. – 2018 – № 03. С. 68. 周雪霏. 论印青民族声乐作品的创作特征。戏剧之家。2018年。第3期。68页。

187. Чжоу Сяньмин. Исследование музыкального образа группы революционных героев в опере «Великий поход». / Чжоу Сяньмин. – Шаньдунский университет, 2018. – 84 с. 周现民. 歌剧《长征》中革命英雄群像的音乐形象研究。山东大学, 2018年。84页。

188. Чжу Лунси. Оперная реформа Инь Цина и опера «Великий поход» / Чжу Лунси, Ли Ланьшен // Народная музыка. – 2019. – № 6. – С. 51–57. 朱龙

溪，李兰生。 印青的歌剧改革和歌剧《长征》//民间音乐。 2019年。第6期。51-57页。

189. Чжун Ин. О методах повествования в романе Инь Цин«Марш армии» / Чжун Ин // Искусство и культура. – 2014. – № 8. – С. 102-103. 钟莹。关于印青小说《军队进行曲》中叙述的方法。艺术与文化，2014年。第8期。102-103页。

190. Чжун Сяотин. Дискуссия о достижениях музыкальной истории Инь Цин/ Чжун Сяотин // Введение в диссертацию. – 2018. – №5. – С. 89-92. 钟晓婷。印青音乐史事迹探讨。论文导读。 2018年。第5期。89-92页。

191. Цзюнь Чи. История симфонического искусства / Цзюнь Чи. – Пекин / Сиан : Мировой книжный фонд. – 1999. – 304 с. 军驰。交响艺术史/军驰。北京/西安：世界图书基金。1999年。304页。

192. Чи Чанюэ. Характеристика создания и особенности исполнения песни «Цветение персиков в марте» // Университет Ляочэн. – 2018. – 27 с. 迟长月。《三月桃花心中开》歌曲创作与表演特点//聊城大学。2018年。27页

193. Чэнь Гохуэй. Исследование творческой парадигмы Инь Цин / Чэнь Гохуэй. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2015. – 115 с. 陈国辉。印青创作范式研究。上海：上海音乐学院出版社。2015年。115 页。

194. Чэнь Сяогуан. Об инновациях и трансформации творческого стиля эпической оперы Инь Цин «Великий поход» / Чэнь Сяогуан // Аудиовизуальный еженедельник. – 2017. – № 12. – С. 34–37. 陈晓光。关于印青史诗歌剧《长征》创作风格的创新与转变//视听周刊。2017年。第12期。34-37页。

195. Чэюоу Цзин. О пути развития нового оперного искусства в Китае / Чэюоу Цзин // Научный вестник Сианьской консерватории. – 2005. – № 4. –

C. 53–56. 车友静。论中国新戏曲艺术的发展道路//西安音乐学院科学通报. 西安, 2005年。第4期。53–56页。

196. Юй Пин. История развития современного китайского балета / Юй Пин. – Пекин: Народная музыка. – 2004. – 374 с. 于平。中国现当代舞剧发展史。北京: 人民音乐出版社, 2004年。374 页。

**ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ТЕКСТЫ ЛИБРЕТТО*****Пример 1. Первый акт. Женский хор***

Птицы взлетают на утесы в январе,  
Цветы персика распускаются в марте.  
Вы отправляетесь на фронт, братья.  
Ваши сестры шьют обувь дома.  
Нить за нитью они последуют за вами  
и преодолеют все трудности ногами.  
Отправляясь в путь, не забывайте,  
ради кого вы шли в поход.

***Пример 2. Первый акт. Хор красноармейцев***

Кто посмеет отнять нашу священную свободу?  
Кто посмеет навредить нашей священной земле?  
Ни один враг не посмеет захватить наш Красный флаг.  
Железные кулаки ждут своего часа с оружием и клинками.  
Мы сильные солдаты Красной Армии -  
Когда мы сражаемся, враг трепещет.  
Мы - непобедимые солдаты Красной Армии,  
Смело размахиваем ножами и идем вперед,  
Красная Армия несет надежды нации.  
Мы - советские герои!  
Красная Армия поддерживает идеалы революции  
Мы - советские герои!  
Красная Армия несет надежды нации  
Мы - советские герои!  
Красная Армия поддерживает идеалы революции  
Мы - советские герои!  
Герои!

***Пример 3. Первый акт. Сцена комиссара Пэна и красноармейцев***

Мы родом из разных мест.  
На нас была разная одежда:

Кто-то носит соломенные сандалии,  
 кто-то длинные платья,  
 кто-то ходит босиком,  
 а у кого-то пустые желудки  
 У всех нас разное положение,  
 но общие стремления -  
 Мы хотим вступить в Красную Армию,  
 Взять в руки оружие и изменить мир.

***Пример 4. Первый акт. Дуэт комиссара Пэна и доктора Хонг.***

*Комиссар Пэн:*

Теперь, когда пришло время уходить,  
 Я не знаю, что сказать, моя дорогая, любовь моя!  
 Слова, которые ты не смеешь произнести,  
 Я слышал это всем своим сердцем.

*Сестра Хонг:*

Не говори больше ни слова,  
 Тебе не нужно больше ничего говорить.  
 Цветы персика распускаются в марте,  
 но именно ты приносишь мне весну;  
 в двенадцатую луну дуют холодные ветры,  
 и именно ты приносишь мне тепло.  
 Расставания не вечны.  
 Нам придется расстаться, но мы встретимся снова  
 Я всегда буду скучать по тебе  
 Мои чувства к тебе никогда не изменятся.

*Вместе:*

Все ради того дня, когда мы встретимся снова  
 Моя дорогая, моя любовь!  
 Давай вместе бороться  
 за победу и наше будущее.

***Пример 5. Второй акт. Ария комиссара Пэна***

Пылающие факелы  
освещают лица, похожие на железо.  
Оружие, прижатое к нашей груди,  
мерцает в холодной ночи.  
Солдаты, вы - рычащие львы!  
Ваша кровь окрасила реку Сянцзян в красный цвет,  
Ваши доблестные крики  
защитили наше дело,  
Непоколебимо мчась  
под градом пуль,  
яростно бросая вызов смерти  
... Победа зовет нас,  
разрушая надежды врага.  
Красная Армия не раскололась  
Красная Армия форсировала реку Сянцзян.  
... Поспите немного, товарищи  
Давайте еще раз соберемся с силами,  
Чтобы встретить солнце завтра

***Пример 6. Третий акт. Песня Лю Пинцюаня***

Какая жалкая жизнь, о, жизнь крестьянина!  
Быть торговцем тоже нелегко!  
Весной или осенью я не нахожу покоя.  
Жизнь тяжела, так тяжела.  
Я купил свой собственный магазин.  
Я только начал немного зарабатывать,  
но тут снова разразилась война!

***Пример 7. Третий акт. Песня Ван Ся***

Птицы взлетают на утесы в январе,  
 Цветы персика распускаются в марте.  
 Вы отправляетесь на фронт, братья,  
 Ваши сестры шьют обувь дома.  
 Нить за нитью они последуют за вами  
 И преодолеют все трудности ногами.  
 Отправляясь в путь, не забывайте,  
 ради кого вы шли в поход.  
 В апреле расцветают цветы ста оттенков красного цвета  
 По ночам дует весенний ветерок  
 Пожалуйста, передайте это письмо, я прошу птиц  
 О моих чувствах вы можете догадаться из моих слов  
 Чтобы совершить революцию, нужна решимость!  
 Пока наша мечта не осуществится, мы не уйдем в сторону!  
 Несмотря на бесчисленные горы и реки,  
 мы будем менять мир на своем пути.

***Пример 8. Четвертый акт. Хор красноармейцев***

Победа! Красная Армия победила! Ура, ура!  
 Вздыхающиеся волны у нас под ногами!  
 Вздыхающиеся волны и катящиеся белые барашки!  
 Булькающие крики и бурлящая кровь!  
 Вздыхающиеся волны под нашими ногами!  
 Вздыхающиеся волны под ногами солдат Красной Армии!  
 ...  
 Вздыхающиеся волны под нашими ногами,  
 приветствуйте нашу победу!  
 Пойте про наши идеалы!  
 Приветствуйте!  
 Пойте!  
 Красную Армию никогда не остановить!

**Пример 9. Пятый акт. Ария Пиньяцзы**

О, ле-эй

Спойте народную песню в Хенгпае.

На пути много скалистых утесов

Пройдите по извилистым каменистым тропинкам

Изношенная и рваная обувь не может лгать

О, ле-эй

Спойте народную песню в Хенгпае

Все распустившиеся цветы расцветают красным

Пройдитесь по извилистым каменистым тропинкам

Посмотрите на солнце, красное на рассвете

...

Моя дорогая, любимая, ты слышишь

Как далеко разносится песня о моей родине?

Я скучаю по тебе днем и ночью.

Ветер и мороз не кажутся мне холодными

Я чувствую, что ты здесь, рядом со мной

Вместе с дикими гусями моя бесконечная любовь летит на юг

В моем долгом путешествии твоя любовь внутри меня

Когда облака расступаются и появляется солнце

Стоит только улыбнуться, и новый мир открывается взору

Моя дорогая любовь, разве ты не видишь?

Чем сильнее боль, тем сильнее воля

Бесконечные опасности делают нас храбрыми

и наши идеалы никогда не изменятся

**Пример 10. Пятый акт. Ария Пиньяцзы**

Я не могу идти дальше.

Мое сердце рвется вперед, но ноги отказывают мне.

Мое замерзшее тело

больше не может высушить мою промокшую одежду

Комиссар, командир, я отстал

Вы должны быть стойкими.

Вы должны двигаться вперед  
ради того дня, когда победа будет за нами.

Ради этого дня наш отряд победит

... У сироты нет ни имени,

ни семьи, ни любви,

ни достоинства, ни тепла

Но я назову твое имя - Пиньяцзы!

...

Красная Армия показала вам, как велик этот мир

Красная Армия научила вас героизму, отваге,

что смерть - это всего лишь средство лучше служить

Красная Армия научила тебя радости,

позволь своему плененному сердцу свободно летать,

Поднимайся и пари! И лети в радости!

***Пример 11. Пятый акт. Ария Пиньяцзы (продолжение)***

О, Красная Армия! Я жив благодаря вам

О, Красная Армия! Я храбрый человек и сильный солдат тоже

О, Красная Армия, товарищи солдаты

Я могу умереть. Я не боюсь

То, что я уйду от тебя, невыносимо для меня

Я не могу этого вынести

Я не могу тебя оставить, я не могу этого вынести

О, теперь я в ловушке в болоте

Я не могу этого вынести.

Пиньяцзы!

Смерть есть смерть, но революция должна продолжаться

Товарищи-солдаты ждут победы, этого дня

и приветствуют Новый Китай от моего имени.

*Пример 12. Шестой акт. Дуэт комиссара Пэна и доктора Хонг.*

*Хонг:*

Наши идеалы сформировали нашу любовь  
Но для осуществления наших мечтаний мы должны были расстаться.  
В этот самый момент я ни о чем не жалею  
Мой дорогой, моя любовь!  
Этой темной, жестокой ночью,  
Я еще могу вспомнить  
твой шепот и поцелуи.

*Пэн:*

Моя дорогая, моя любовь!  
В эту темную, жестокую ночь  
наша любовь, наши мечты  
продолжают гореть пламенем в моем сердце

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2. СТРУКТУРА ОПЕРЫ

**Таблица 1. Структура оперы «Великий поход»**

Номер	Название (кит.яз.)	Название (рус.яз.)	Действующие лица
Акт 1			
1	《三月桃花心中开》	«В марте цветет персик»	Женский хор
2	《神圣的自由谁敢来侵犯》	«Кто посмеет нарушить священную свободу»	Хор Красной Армии, Командир Цзэн и все солдаты
3	《多么雄壮的队伍》	«Какая величественная команда»	Командир Цзэн
4	稍快 曲四	4 песня немного быстрее	Песни Пиньяцзы
5	《欢迎你们》	«Добро пожаловать»	Командир Цзэн
6	《谁也不愿意离开》	«Никто не хочет уходить»	Дуэт Командира Цзэна и политического комиссара Пэна
7	《我们不能留下》	«Мы не можем остаться»	Хор командира первой роты и всех раненых солдат
8	《我们要留下》	«Мы хотим остаться»	Хонг, Ду Цзюань, Цзэн, Пэн Чанг
9	《我不知道该说些什么》	«Я не знаю, что сказать» Цветы персика	Дуэты Хонг и Пэн, арии Хонг
10	《红军一定会回来》	«Красная Армия обязательно вернется»	Красная Армия, массовый хор, Лю Гэ, солистка сестры Лотос
Акт 2			
11	《誓死捍卫红军荣誉》	«Защищать честь Красной Армии насмерть»	Дуэт солдат Красной Армии
12	《热血》	«Горячая кровь»	Пэн, Цзэн, командир полка и корреспондент
Акт 3			
13	《寒夜中》	«В холодную ночь»	Ария комиссара Пэна
14	《梦中杀敌》	«Убийство врага во сне»	Пиньяцзы с солдатами, политический комиссар Пэн.
15	《向着胜利》	«Навстречу победе»	Пэн, Цзэн, Пиньяцзы и другие с солдатами

16	第三幕曲十六《人生在世》	«Жизнь на свете»	Лю Пинцюань и несколько человек
17	《哪个哪个》	«Какой какой»	Пиньяцзы и Лю Пинцюань с солдатами и народом
18	《哪儿有这样的军队》	«Где такое войско?»	Лю Пинцюань, Пиньяцзы, старый командир отряда, все солдаты и народ
19	《红军来了好交易》	«Красная Армия идет, хорошая сделка»	Лю Пинцюань и хор толпы
Акт 4			
20	《这里是热闹的集市》	«Это оживленный базар»	Хор Красной Армии
21	第三幕曲二十一《我们是工农》	«Мы рабочие и крестьяне»	детский хор
22	《革命同志你听好》	«Слушай внимательно, товарищ революционер»	Цзэн Туан, Ли Вэньхуа, Ван Юнь и другие солдаты
23	《三月桃花心中开》	«В марте цветет персик»	Ария Вань Ся
24	《所有的弯路都有意义》	«Все объезды имеют смысл»	Ариозо и трио Пэна, Цзэна и командира полка, хор Красной Армии
25	《奔袭之歌》	«Песня о пике»	Хор Красной Армии
26	《不败的精神》	«Непобедимый дух»	Комиссар Пэн, Пиньяцзы и Цзэна.
27	波滔啊，你在我们脚下》	«О волны, вы у наших ног»	Хор Красной Армии
Акт 5			
28	《祝愿你们翻过神山》	«Я хочу, чтобы ты смог подняться на священную гору»	Тибетский танцевальный хор Сяньцзы
29	《雪啊，雪》	«Снег, снег»	Ария Ванься, хор Красной Армии
30	《携手前行》	Акт 5, Песня 30 «Рука об руку»	Пэн, Цзэн, командир первого батальона, старый командир отделения, Ван Ся, Хор
31	《生死与共》	«Жизнь и смерть вместе»	Пэн, Цзэн, Пиньяцзы, Ли, командир полка, старый командир

			отделения, хор Красной Армии
32	《最痛，莫如痛彻骨》	«Самое болезненное – это боль, пронизывающая до костей»	Комиссар Пэн
33	《一切为了生命》	«Все ради жизни»	Пэн, Цэн, старый командир отделения, Фан Дафу, Ли Сяню и все солдаты.
34	《我舍不得离开你们》	«Не могу оставить тебя»	Ария Пиньяцзы, Пэн и все воины подпевают
35	《长征的红军到陕北》	«Великий поход Красной Армии приходит в Северную Шэньси»	Хор, Ван Ся, Ли Вэньхуа подпевают
36	《惊雷般的消息》	"Ошеломляющие новости"	Пэн, Цэн, Ду Цзуань ансамбль
37	《永别的时刻就要来到》	«Наступает час прощания»	Ария доктора Хонга
Акт 6			
38	《我的心为你鼓荡》	«Мое сердце бьется для тебя»	Комиссар Пэн, Цэн, Ду Чанг

**Таблица 2. Перечень хоровых номеров и сцен с участием хора**

Акт/номер	Название	Действующие лица
1.1 [34, 1]	«В марте цветет персик»	Женский хор
1.2 [34, 3]	«Кто посмеет нарушить священную свободу»	Хор Красной Армии, Командир Цэн и все солдаты
1.7 [34, 23]	«Мы не можем остаться»	Хоровая сцена с участием командира первой роты и всех раненых солдат
1.10 [34, 29]	«Красная Армия обязательно вернется»	Сцена с участием хора (Красная Армия, народ) + Лю Гэ и сестры Лотос
3.14 [34, 77]	«Убийство врага во сне»	Хор и солисты: Пиньяцзы с солдатами, политический комиссар Пэн.
3.15 [34, 84]	«Навстречу победе»	Хор и солисты: Пэн, Цэн, Пиньяцзы и другие солдаты
3.16 [34, 96]	«Жизнь на свете»	Лю Пинцюань и хор из нескольких человек

3.17 [34, 100]	«Какой? какой?»	Сцена с участием хора (Красная Армия, народ) + Пиньяцзы и Лю Пинцюань
3.18 [34, 105]	«Где такое войско?»	Сцена с участием хора (Красная Армия, народ) + Лю Пинцюань, Пиньяцзы, старый командир отряда, солдаты и народ
3.19 [34, 111]	«Красная Армия идет, хорошая сделка»	Хор народа и Лю Пинцюань
4.20 [34, 118]	«Это оживленный базар»	Хор Красной Армии и
4.21 [34, 126]	«Мы рабочие и крестьяне»	детский хор
4.24 [34, 145]	«Все объезды имеют смысл»	Хор Красной Армии + ария Пэна и трио Пэна, Цэна и командира полка
4.25 [34, 156]	«Песня о пике»	Хор Красной Армии
4.27 [34, 171]	«О волны, вы у наших ног»	Хор Красной Армии
5.28 [34, 176]	«Я хочу, чтобы ты смог подняться на священную гору»	Тибетский хор и танец Сяньцзы
5.29 [34, 189]	«Снег, снег»	Хор Красной Армии + ария Ванься
5.30 [34, 198]	«Рука об руку»	Хор и большая ансамблевая сцена с участием Пэна, Цэна, командира первого батальона, старого командира отделения, Ван Ся
5.31 [34, 212]	«Жизнь и смерть вместе»	Хор Красной Армии и большая ансамблевая сцена Пэна, Цэна, Пиньяцзы, Ли, командира полка, старого командира отделения
5.33 [34, 234]	«Все ради жизни»	Хор Красной Армии и большая ансамблевая сцена с участием Пэна, Цэна, старого командира отделения, Фан Дафу, Ли Сяюню
5.34 [34, 247]	«Не могу оставить тебя»	Хор Красной Армии и Арии Пиньяцзы, Пэна
5.35 [34, 255]	«Великий поход Красной Армии приходит в Северную Шэньси»	Хор Красной Армии и Арии Ван Ся, Ли Вэньхуа
6.38 [34, 280]	«Мое сердце бьется для тебя»	Хор Красной Армии и большая ансамблевая сцена с участием комиссара Пэна, Цэна, Ду Чанга

### ПРИЛОЖЕНИЕ 3. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

#### Пример 1. Третий акт. Речитатив Лю Пинцюань «哪个?» («Какой?»)

曾团长

你开的枪?

李文化等四人

刚才有人脱队, 没打中。

#### Пример 2. Второй акт. Фраза Ли Вэньхуа «刚才有人脱队» («Кто-то только что покинул команду»)

女小合

正月阳雀飞上崖地。

♩=70 (序曲完, 舞台沙幕里, 十几个村姑, 少女在山坡上唱着家乡的歌谣)

Piano

S.

三月桃花心中开, 哥哥扛枪上战场哎。

Pno.

#### Пример 3. Первый акт. Хор деревенских девушек «Цветы персика распускаются в марте»

坚定地

mf

神圣的自由谁敢来侵犯?

神圣的土地谁敢来损害? 红色的政权哪个敢夺去

神圣的土地谁敢来损害? 红色的政权哪个敢夺去

Пример 4. Первый акт. Хор Красной Армии «Кто смеет посягать на священную свободу»

洪医生

彭政委

惆怅地  
我 不 知 道 该 说 些 什 么, 我 的 爱

洪医生

彭政委

人, 在 这 样 的 离 别 时 刻 不 知 道 该 说 些 什

Piano

mp

*p* < *mf* >

10

Pno.

Пример 5. Первый акт. Ария комиссара Пэна «Я не знаю, что сказать»

彭政委

责 张! 啊, 为 人 民 赴 汤 蹈 火

彭政委

不 怕 牺 牲, 啊, 为 人 民

彭政委

求 得 解 放, 你 是 那 样 视 死 如

彭政委

归, 爱 人 啊 我 的 爱 人,

70 突慢

76 再稍快

70 突慢

76 再稍快

mf

30

33

Pno.

Пример 6. Шестой акт. Ария комиссара Пэна «Мое сердце бьется для тебя»

♩=50慢  
深情地

洪医生  
三月桃花开，是你带给我春天，

彭政委

洪医生  
腊月寒风起，是你给了我温暖，

彭政委

Pno.

Пример 7. Интонация в стиле народной песни провинции Цзянси

(略自由)

Пример 8. Ария «Цветы персика распускаются в марте».

♩=70

Piano

(单簧管)

mp

Pno.

(长笛)

Пример 9. Второй акт. Вступление к арии комиссара Пэна «В холодной ночи»

彭政委

♩=68左右

20

燃 烧 的 火 把 照 着 铁 一 样 的

Pno.

♩=68左右

彭政委

25

脸 庞。 枪 在 怀 里 发 出 寒 夜 的 光。

Pno.

Пример 10. Второй акт. Первый раздел первой части арии комиссара Пэна

彭政委

35

发自内心感叹地  
*mp*

没有退却, 迎着弹雨上, 拼着热血 击退了死亡,

弦乐

巴松solo

Pno.

彭政委

40

坚持啊, 坚持啊,

Pno.

Пример 11. Второй акт. Второй раздел первой части арии комиссара Пэна

彭政委

45

*f* 赞颂地

在那最后的一刻 红军的荣誉至

♩=70稍快

Pno.

♩=70稍快

Пример 12. Второй акт. Третий раздел первой части арии комиссара Пэна

彭政委  $\text{♩} = 116$  加快 坚定地

红军的荣誉至上! 渡过湘江,

Pno.  $\text{♩} = 116$  加快 坚定地

55

彭政委

渡过湘江, 我们怀揣雄心 渡过湘江,

Pno.

Пример 13. Второй акт. Маршевый раздел арии комиссара Пэна

彭政委 rit.  $\text{♩} = 100$  稍慢 充满希望地

红军没有打散, 红军渡过湘

Pno. rit.  $\text{♩} = 100$  稍慢 充满希望地

70

彭政委

江 胜利 呼唤着我们

Pno.

Пример 14. Второй акт. Лирический раздел арии комиссара Пэна

彭政委

$\text{♩}=106$  加快 75

破 灭 了 敌 人 妄 想! 红 军 没 有 打 散, 红 军 渡 过 湘

Pno.

彭政委

江 胜 利 呼 唤 着 我 们 破 灭 了 敌 人 妄 想!

$\text{rit.}$  80

Pno.

$\text{♩}=90$  稍慢 85  $\text{♩}=68$  中慢板

彭政委

燃 烧 的 火 把

$\text{♩}=90$  稍慢  $\text{♩}=68$  中慢板

Pno.

Пример 15. Первый акт. №9. Дуэт комиссара Пэна и доктора Хонг «Я не знаю, что сказать», фрагменты

彭政委

$\text{♩}=68$  左右 20

燃 烧 的 火 把 照 着 铁 一 样 的

Pno.

彭政委

脸 庞, 枪 在 怀 里 发 出 寒 夜 的 光。

$\text{♩}=68$  左右 25

Pno.

Пример 16. Третий акт. №13. Ария комиссара Пэна «В холодную ночь»

165

万霞 正月阳雀 飞上崖地，

三月桃花 心中开， 哥哥扛枪 上战场哎，

170

万霞 妹妹在屋里 做双鞋。 一针一线

Пример 17. Четвертый акт. №23. Ария Вань Ся «Цветы персика расцветают в марте»

♩=84稍快  
优美、感叹地

彩霞 雪啊， 雪啊， 天上的

红军女高 啊

红军女中 啊

红军男高 嗒 嗒 嗒

红军男低 嗒 嗒 嗒

♩=84稍快

彩霞 白云， 化成花朵的雪。

Пример 18. Пятый акт. №29. Ария Вань Ся «Снег, снег» и хор Красной Армии

*♩=68 稍快*

10

Piao

*p*

*♩=62*

15 疲惫不堪地

平仄子

走 不 动 了..... 我 的 心 在 向 前, 可

*mp*

*♩=62*

Piao

20

*p*

平仄子

脚 已 走 不 动 了..... 湿 透 的 衣 裳, 已 不 能 被 我 冰 冷

Piao

25

平仄子

的 身 体 指 干..... 政 委, 团 长, 我 掉 队 了.....

Piao

Пример 19. Пятый акт. №34. Ария Пинъяцзы «Не могу оставить тебя»

洪医生

20 *mp* 略自由、充满感情地  
爱人 我

洪医生

25 *♩=68* 稍快  
最亲爱的人啊 永别的时候 就要到

洪医生

29  
来 这是我给你留下 最后的表白 表

洪医生

31 *mf*  
白 我们为追求理想 相爱 我们为实理

Piao