

RU

Китайское оперное искусство периода японо-китайской войны: жанр через призму вестернизации

Ван Цзе

Аннотация. Цель исследования - представив панораму жанров музыкального театра, актуальных для китайского искусства периода японо-китайской войны, выявить специфику преломления европейской оперной традиции в каждом из них. Научная новизна определяется тем фактом, что, несмотря на постоянное внимание исследователей к оперному искусству Китая, развитие национальной оперы в обозначенный период до настоящего дня не получило достаточного освещения. В настоящем исследовании впервые представлена дифференцированная система жанров китайской оперы, определена степень влияния европейских традиций на каждый из рассматриваемых жанров. Основной акцент сделан на операх «Цю Цзы» и «Седая девушка», которые являются художественными вершинами в развитии двух основных направлений оперы военного времени. В результате доказано, что многообразие жанров музыкального театра сопряжено с различной степенью адаптации компонентов европейского музыкального мышления: от использования отдельных элементов (гармонии, стиля исполнения, инструментария) до художественно оправданного соединения национальных и инациональных традиций.

EN

Chinese Opera Art of the Sino-Japanese War Period: Genre through the Lens of Westernization

Wang Jie

Abstract. The paper aims to present the panorama of the musical theatre genres relevant for Chinese art of the Sino-Japanese War period and to identify the specificity of refraction of the European opera tradition in each of them. The scientific originality of the research lies in the fact that despite the constant attention of the researches to Chinese opera art, the development of the national opera in this period has not received enough coverage until now. The present study proposes a differential system of Chinese opera genres, determines the degree of influence of the European tradition on each of the considered genres for the first time. The emphasis is placed on the operas “Qiu Zi” and “The White-Haired Girl”, which are considered the greatest artistic works in the development of the two main directions of wartime opera. As a result, it has been proved that the variety of musical theatre genres is connected with different degrees of adaptation of European musical thinking components: from using individual elements (harmony, performance style, instrumentation) to an artistically justified combination of national and foreign traditions.

Введение

Вестернизация китайского искусства является одним из магистральных трендов его развития в XX в. Завершение культурной изоляции страны в конце XIX столетия, прогрессивные идеи и практическая деятельность таких общественных объединений, как «Движение новой культуры», «Движение 4 мая», во многом способствовали существенным изменениям в постановке общегосударственных культурных задач и формированию новых художественно-эстетических идеалов. Основной вектор развития композиторской школы Китая был связан с созданием современной музыкальной школы, гибко адаптирующей лучшие достижения европейской и российской музыки и одновременно сохраняющей национальную идентичность и специфические особенности традиционного китайского музыкального искусства.

Важнейшим этапом становления «новой китайской музыки» стали годы японо-китайской войны (1937-1945). Официальным сроком начала полномасштабной японско-китайской войны считается 7 июля 1937 г. Однако уже с начала 1930-х гг. на Востоке идут постоянные локальные конфликты между Японией и Китаем

(«Мукденский конфликт» 1931-1933 гг.), поэтому в Китае весь этот период обычно считают военным. Аналогичных – несколько расширенных – хронологических рамок мы будем придерживаться и в нашей работе.

На настоящий момент исследований, посвященных этому периоду, крайне мало; при этом в фокусе внимания их авторов – политическая ситуация, общеэстетические идеи, особенности музыкального образования. Этот факт определяет актуальность предлагаемой работы, основная цель которой – выявить специфику преломления западных традиций в оперном искусстве Китая.

Названная цель обусловила необходимость постановки и решения ряда задач: рассмотреть каждый из музыкально-театральных жанров, бытовавших в названный период, и на примере конкретных сочинений или эстетических концепций отдельных композиторов выявить особенности адаптации лучших достижений западного оперного искусства.

Основными методами исследования стали исторический, аксиологический и аналитический методы. Теоретическую базу работы составили две группы источников. В первой из них рассматривается проблема западных влияний в национальной китайской культуре и сам термин «вестернизация» в широкой трактовке этого понятия (Бабинович, 2019; Полухина, 2014; Чжао Тинян, 2015), вторая – более объемная – группа работ обращается к проблемам развития оперного искусства Китая в XX в., истории создания и характеристике отдельных опусов китайских композиторов (Ван Цюнь, 2008; Е Юй, 1994; Ли Цзеньфу, 2018; Лю Цзайшэн, 1994; Ман Синьин, 2006; Чжан Личжэнь, 2010; Чэнь Ин, 2015).

Практическая значимость проведенного исследования связана, с одной стороны, с возможностью обогатить учебные программы дисциплин по истории музыкального искусства, с другой – позволяет музыкантам-практикам (солистам, артистам и оркестрантам оперных театров, режиссерам-постановщикам) более рельефно осознать характерные черты исполняемых произведений, что в ряде случаев способствует интенсификации творческих поисков в области исполнительской интерпретации.

Основная часть

Первые попытки вестернизации китайского музыкального театра были осуществлены в жанре сицзюй. Вобравший в себя различные театральные жанры и формы, сицзюй имеет длительную историю развития – от феодальной эпохи до современности. Отвечая актуальным эстетическим запросам, оформившимся в эпоху японо-китайской войны и предшествующий период, сицзюй стал своеобразным полем творческих экспериментов для китайских музыкантов.

Среди композиторов, представивших первые попытки синтеза сицзюй и европейской оперной традиции, назовем Цзэн Чжиминя (1879-1929), Чжан Шу (1908-1938) и Ван Бошена (1902-1965). Творческие поиски названных композиторов подразумевали привнесение в художественную модель сицзюй одного или нескольких компонентов, составляющих целостную систему музыкального языка европейских опер.

Так, особенность эстетической позиции Цзэн Чжиминя кроется в весьма формальном понимании жанровой природы музыкального театра: композитор предполагал, что между сицзюй и европейской оперой не существует принципиальных различий, и логичным шагом в эволюции национального театра станет обогащение китайских мелодий гармонией европейского образца.

Основное внимание Чжан Шу было сконцентрировано на исполнительском стиле бельканто. В своей опере «Ван Чжаоцзюнь» (1930), главная героиня которой является одной из четырех великих красавиц Древнего Китая, композитор следует традициям Цзацзюй (разновидности сицзюй), или «Юаньской драмы». Согласно канонам Цзацзюй, в каждом акте одним артистом исполнялось несколько арий, написанных в одной тональности и на одну рифму, в то время как другие персонажи вели только прозаические диалоги. В этих вокальных номерах композитор использовал стиль бельканто, что представляло существенные трудности для исполнителей, не владеющих на тот момент приемами европейской вокальной школы на высоком профессиональном уровне.

В опере «Юэ Фэй» (1935) Ван Бошена представлен опыт более целостного похода к адаптации выразительных средств европейского музыкального оперного языка. Однако и в этом случае достойный художественный результат не был достигнут. Попытка индивидуализации характеров оперных персонажей в сочетании с условностью национального театра, использование европейских оркестровых инструментов, выразительные возможности которых не ощущаются композитором в должной мере, малоубедительное соединение стиля бельканто с традиционной китайской пентатоникой создают впечатление пародии на европейскую оперу.

В качестве причин художественных неудач позволим себе назвать недостаточно полное понимание китайскими композиторами специфики европейской оперы, в частности комплексного воздействия системы всех выразительных возможностей. Однако, несмотря на отсутствие выдающихся художественных результатов, модернизированный сицзюй стал основой для дальнейшей вестернизации, оказывал влияние на многообразную жанровую систему китайского музыкального театра.

Следующим жанром, испытавшим заметное влияние европейской и американской музыкальной культуры, стал мюзикл. Заметим, что китайский мюзикл существенно отличается от бродвейского и европейского вариантов, однако в Китаеведческой специализированной литературе устоялось применение термина «мюзикл» для обозначения жанра, вбирающего в себя развернутые танцевальные сцены, вокальные номера и речевые диалоги. По сравнению с иными жанрами китайского театра («драматическая пьеса с музыкальными вставками», «песенная драма») мюзикл лишен остроты политических и социально-патриотических тем, явной

пропаганды и агитации, однако музыкальный язык в большинстве случаев весьма современный и зачастую опирается на музыку «третьего пласта», то есть на массовые музыкальные жанры.

Первый китайский мюзикл – «Си Ши» – был создан в 1935 г. композитором Чен Гексином (1914-1961). Посвященный легендарной красавице, мюзикл был задуман как яркий масштабный спектакль, состоящий из трех актов. Первый из них – танцы в честь народной героини; во втором акте разворачивалось действие народного предания о Си Ши; в третьем – звучали песни и хоры, восхваляющие красавицу. В качестве явного знака вестернизации – применение европейской системы мажора-минора, а также использование европейских инструментов (скрипки, фортепиано, фисгармонии) для аккомпанемента.

Значительные художественные достижения в жанре мюзикла связаны с творчеством Аарона Авшаломова (1894-1965). Подчеркнем тот факт, что оригинальная траектория жизненного пути, географических перемещений и художественных интересов предопределила синтез европейских, американских и китайских музыкальных традиций в сочинениях Авшаломова. Композитор родился и вырос в еврейской купеческой семье, переселившейся с Кавказа в Приамурский край. С 1918 г. он проживал в Китае. Музыкальное самосознание музыканта помимо самостоятельного овладения мастерством композиции определялось обучением в Цюрихе, а также изучением современной музыкальной культуры в Америке в 1925-1929 гг. В то же время Авшаломов испытывал особый интерес к китайской музыкальной традиции, ее ритмическому и гармоническому своеобразию, тембральным возможностям китайских национальных инструментов. Остро современное звучание некоторых сочинений Авшаломова, их явная ориентация на массовые жанры во многом были связаны с культурным кодом Шанхая, где композитор поселился в 1929 г. после своего возвращения из Америки. Эстетический запрос политической и культурной элиты Шанхая подразумевал синтез китайских и европейских традиций с явной доминантой популярной музыки и преобладанием массовых музыкальных жанров. Соответствуя духу времени, в начале 1944 г. Авшаломов принимает участие в организации «Китайской кабаре-труппы» (中国歌舞剧社) и в этом же году создает для нее мюзикл «Мэн Цзянну» (оригинальное название – «Великая китайская стена»). Сам процесс создания сочинения в корне отличался от предшествующих опытов китайских композиторов, в которых музыка была вторична по отношению к тексту. В данном случае музыкальная составляющая занимала приоритетное положение: либретто создавалось на основе именно композиторского замысла, как это нередко происходило при написании западных опер. Сюжет мюзикла основан на одной из четырех «великих китайских сказок», повествующей о Леди Мэн Цзян. Ее муж, отправленный на строительство Великой китайской стены, погиб, и скорбь ее была так велика, что от слез вдовы обрушилась часть возводимой стены. Композитор включает в музыкальный материал мюзикла народные китайские мелодии, сочетая их со звучанием симфонического оркестра и оформляя гармоническую поддержку в европейском духе. Также здесь весьма органично используются элементы китайского традиционного театра: характерные движения, грим, элементы костюма. Разговорные диалоги, столь характерные для национального музыкального театра, присутствуют, однако их немного, и основной смысл драмы передан через вокальные номера (арии, дуэты и хоры). В качестве характерного жанрового признака назовем явную ориентацию на шоу, что присуще и бродвейскому, и европейскому мюзиклу.

Художественные достижения Авшаломова практически сразу же получили высокую оценку. Так, основной вердикт, вынесенный мюзиклу Авшаломова и озвученный в ведущем печатном издании Шанхая той поры – «Новостях» – звучал следующим образом: «Нам нужны мюзиклы, которые действительно представляют китайский дух» (Тянь Хан, 1946, с. 23-29). В целом влияние «Мэн Цзянну» на развитие китайской музыкальной культуры беспрецедентно: именно этот мюзикл стал отправной точкой для развития актуального художественного направления – музыкального спектакля с элементами шоу, основанного на современной популярной музыке.

Если жанр мюзикла имеет явные черты сходства с сицзюй благодаря наличию речевых диалогов, то полноценная опера западного образца отстоит от него достаточно далеко. Однако именно в этот период, даже несколькими годами ранее – в 1941 г., китайским композитором Хуан Юаньло (1916-1989) был осуществлен амбициозный творческий проект по созданию подобного сочинения. Опера «Цю Цзы», написанная на либретто Занг Юаньюаня, продемонстрировала кардинальный разрыв с нормами композиционно-драматургической организации, характерными для сицзюй. Равноположное существование разговорной речи, музыкальных и пластических номеров уступает место музыкальному спектаклю, раскрывающему драматическую коллизию исключительно музыкальными средствами.

Акцентируем внимание на весьма нетривиальный (для той политической ситуации, в которой находились композитор и либреттист) выбор сюжета. В его основе лежит реальная ситуация периода японо-китайской войны: в это время на территории Китая оказывается много японских женщин. Поверив заверениям своего правительства о скором воссоединении со своими мужьями-военными, женщины попадают в прифронтовые бордели. Военная пропаганда внушает, что «женщины для утешения» выполняют свой гражданский долг, служат армии и Родине в трудный период истории. Подобным образом обманулась и Цю Цзы, молодая красавица-японка, недавно вышедшая замуж за Гонг Йи. Унизительность ситуации приводит ее в отчаяние, которое усугубляется тем, что ее муж, пользуясь, как и его сослуживцы, услугами «женщин для утешения», случайно встречает ее и понимает, что она не верна ему. По роковому стечению обстоятельств Цю Цзы приглянулась Полковнику, командиру Гонг Йи, который хочет единолично обладать ею. Поняв, что Цю Цзы не ответит ему взаимностью, Полковник убивает ее, а Гонг Йи, не в силах пережить свалившийся на него позор и смерть любимой женщины, кончает жизнь самоубийством, утопившись в озере. Согласно либретто, смерть супругов заставляет других людей яснее осознать все бедствия войны, и вопреки трагическому финалу истории Цю Цзы и Гонг Йи опера оканчивается триумфальным антивоенным гимном, звучащим на фоне братания японских и китайских солдат.

Сам выбор сюжета явно указывает на следование определенным эстетическим нормам, а именно принципам опер веристов с их высочайшей температурой эмоционального накала и неоднозначной психологической мотивацией героев. Чень Ин справедливо фиксирует смысловые параллели между оперой Хуана Юаньло и «Чио-Чио-сан» Дж. Пуччини (Чень Ин, 2015, с. 103). Со своей стороны мы полагаем, что истоки этого сюжета, выходя за рамки оперного, отсылают нас к библейскому любовному треугольнику Давида, Вирсавии и Урии Хеттеанина.

Об ориентации на западные образцы свидетельствует и сам музыкальный материал, и способ его организации. Творческая задача композитора состояла в полном разрыве с традициями сицкой и, следовательно, отказе от речевых диалогов, которые проясняли развитие сценического действия. Опера состоит из 32 обособленных фрагментов, среди которых 12 сольных номеров (арии и речитативы, которые могут быть трактованы как более или менее развернутые ариозо), 12 ансамблей (некоторые с добавлением хора), 5 хоровых номеров и 3 инструментальных интермедии, последняя (№ 28) – с хором без слов. Композиционная арка между двумя хоровыми сценами, обрамляющими оперу, также подтверждает влияние европейских оперных традиций. В эти развернутые хоровые сцены вовлечено большинство действующих героев, тогда как небольшие хоровые номера внутри оперы содержат характеристику японских солдат и с композиционной точки зрения играют роль своеобразного рефрена.

Самобытность композиторского решения проявляется в формообразовании отдельных номеров. По замыслу авторов опера должна была быть доступна пониманию широкого круга слушателей. Исходя из этого, Хуан Юаньло обращается к предельно ясным, типовым формам (период, двухчастная, трехчастная формы). Масштаб номеров возрастает к завершению оперы, однако к приему сквозного симфонического развития композитор не обращается.

Подлинным новаторством в контексте развития национальной культуры можно считать проработанную систему лейтмотивов, впервые реализованную в китайской музыке. Каждого главного героя композитор наделяет индивидуализированной характеристикой, включающей интонационные, гармонические и жанровые параметры. Благодаря подобному подходу исключительно музыкальными средствами восполнялись некоторые смысловые лакуны либретто, прояснялся психологический подтекст.

Несмотря на чаяния создателей оперы, ее сценическую судьбу нельзя назвать удачной. Премьерный показ был сыгран на сцене театра «Гуатай» в Чунцине 31 января 1942 г., однако позднее опера была исключена из репертуарных списков действующих театров. Наиболее очевидная причина – политическая. Так, Е Юй (1994) пишет: «Внутренняя причина, помешавшая “Цю Цзы” стать первой национальной оперой, касалась сюжета и заключалась в том, что в ней не было четкой границы между “своими” и “чужими”. Показав, что и среди врагов есть противники войны, эта опера не могла объединить массы в освободительной борьбе. На автора обрушился шквал критики за то, что он не отразил в опере жестокость японских военных, а напротив, показал, что в японской армии есть не желающие воевать» (с. 55-56). В качестве весомой причины несложившейся сценической жизни оперы Лю Цзайшэн (1994) указывает «несоответствие “Цю Цзы” концепции народного искусства, возведенной в ранг государственной политики после победы коммунистов. Основы этой политики Мао Цзедун изложил на “Совещании по вопросам литературы и искусства” в Яньани 23 мая 1942 г., то есть задолго до окончания войны. Концепция в духе времени гласила: “Политический критерий – в первую очередь, критерий искусства – во вторую”» (с. 79).

Однако качество музыкального и поэтического материала в отдельных случаях может быть подвергнуто справедливой критике. Так, в развитии сюжета есть некоторого рода недосказанность, фрагментарность. Ряд вопросов, возникающих у слушателя, не находит ответа: почему Цю Цзы так быстро ответила на чувства Полковника? Каковы были его истинные мотивы – настоящая влюбленность, чувственный порыв или распушенность и похоть? Почему Гонг Йи отвергает Цю Цзы, не пытаясь спасти ее? Почему и как погибает Цю Цзы, о смерти которой слушатель узнает из погребальной песни Гонг Йи? В настоящее время в рамках «режиссерского театра» подобная «открытость» текста означает известную степень свободы интерпретации, однако в середине XX в. она же вполне вероятно воспринималась как явный художественный недостаток. Несмотря на это, «Цю Цзы» чрезвычайно важна в историческом аспекте – как первая опера в европейском понимании жанра.

Рассуждая о своеобразии национальной системы музыкально-театральных жанров, зафиксируем тот факт, что распространение того или иного жанра во многом определялось социально-культурным и политическим статусом провинции или района. Западноориентированные жанры (мюзикл, опера в европеизированном варианте) были распространены в гоминьданских районах. Здесь в культурную жизнь, протекающую в основном в крупных городах, были вовлечены профессиональные музыканты, представляющие европейские или российскую школы. В районах, возглавляемых коммунистической партией, преобладало сельское население, и требования к искусству были совершенно иные: искусство должно было полностью отвечать задачам политической пропаганды. В упоминавшемся выше выступлении Мао Цзедун в Яньане в 1942 г. был сформулирован основной критерий нового искусства: «Содержание должно одержать верх над формой, отеснив ее на обочину художественного развития, где ей будет отведена лишь чисто служебная роль» (цит. по: Раку, 2014, с. 29). Именно с этого периода начинается «движение новой янгэ» – нового музыкально-театрального жанра, формирование которого происходило в соответствии с четкими программными требованиями.

Первоначально янгэ представляла собою народный танец, который в процессе развития вобрал в себя отдельные драматические элементы, а затем перерос в полноценное театрализованное действие. В качестве сюжета, как правило, выбирались мифологические или исторические предания. Именно на основе янгэ представилась

возможность создания истинно народного драматического музыкального спектакля, который, объединяя достижения национальной и европейской музыкальной культур, мог бы претендовать на статус первой национальной оперы нового типа.

Для модернизации янгэ и адаптации ее к новым историческим условиям были выдвинуты ясно обозначенные задачи. Во-первых, значительно обновлялось содержание. Мифы, легенды и исторические темы должны были уступить место сюжетам, обращенным к современной истории Китая. Главная идея – вдохновить народ на защиту Родины, пробудить патриотические чувства, дать позитивный и оптимистический пример. Подобная постановка задачи определила корректировку и используемой лексики (в текст либретто активно включали лексемы нового общественно-идеологического словаря – «идея», «культура», «работа» и т.д.), и театрального реквизита. Формируя новую зрительную эстетику, режиссеры и постановщики должны были отказаться от предметов, обладающих в китайском театре символическим значением – зонтиков, вееров, хлыстов и др. На смену им должны были прийти визуальные символы новой жизни – серп, молот, инструменты производства. В новом свете должны быть представлены межличностные отношения: акцент должен переместиться с любовной тематики на глубоко моральные и чистые отношения: в центре внимания – братская и сестринская любовь, почтительное отношение к родителям, преданность Родине.

В свете рассматриваемой нами проблемы европеизации музыкально-театральной культуры Китая важным представляется изменение музыкального языка янгэ. Первоначально в театре янгэ использовались народные мелодии, к которым писались новые тексты, соответствующие сюжету пьесы. Постепенно народные мелодии стали подвергаться аранжировке, «осовремениваться». В зрелой янгэ музыка получила новые импульсы. Не порывая с народной интонационной основой, китайские композиторы активно использовали европейские средства: мажор и минор, элементы европейской гармонии и полифонии, обновленный ритм, опору на западные жанры и формы – от оперных (арии, дуэты, хоры) до европейских танцев и даже рэпа (в конце XX в.).

При этом в янгэ сохраняются разговорные вставки, сближающие ее с сицзюй. Однако доминирование музыкальной составляющей, как и в европейских операх, является важным для выявления жанрового инварианта. Разница с сицзюй заключается также в том, что сценарий разработан более тонко, с индивидуальными характеристиками персонажей, причем эти характеристики отражаются не только в тексте, но и в музыкальных средствах.

Ясно поставленные художественные задачи, резонирующие с собственными устремлениями современных китайских художников, приводят к тому, что с весны 1943 г. по первую половину 1944 г. было создано более 300 оперных произведений в этом жанре, а постановки янгэ посетило около 8 миллионов человек.

В поздний период развития янгэ превращается в полноценную национальную оперу, для которой характерно сочетание современного музыкального языка при сохранении национального колорита и адаптации лучших достижений европейских композиторов. Именно в период японо-китайской войны была создана опера «Седая девушка» (1945) – кульминация театра янгэ и, одновременно, первая в истории Китая опера в жанре музыкальной драмы. Это сочинение было написано коллективом авторов Академии имени Лу Синя. Либретто принадлежало поэту и драматургу Хэ Цзинчжи и писателю Дин Ни. В создании музыкального материала принимал участие целый ряд композиторов, в числе которых Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Хуань Чжи, Сян Юй и Чэнь Цзы.

Сюжет оперы основан на драматичной истории красавицы Си Эр. Дочь небогатого крестьянина-вдовца, она была отдана им за долги в наложницы помещику Хуан Ширену. Жених Си Эр Ван Дачунь не смог ее спасти. Избыв приближенного к помещику Му Реньчжи, Дачунь бежит из деревни и вступает в Восьмую Народно-освободительную армию. Си Эр, которую насильно удерживали в доме помещика и подвергали жестокому обращению, бежит в горы. Завладев кумирней Белой Богини и питаясь ритуальными подношениями крестьян, следующие три года Си Эр проводит в горах. От выпавших на ее долю испытаний волосы Си Эр становятся белоснежными. Благополучный исход связан с приходом в эти земли армии, где служит Дачунь. Он находит и спасает свою возлюбленную, а также поднимает крестьянский бунт, чтобы отомстить Хуан Ширену за все его злодеяния.

Опера трактована в духе реалистической драмы, сочетающей психологизм и героико-патриотическое начало. Подобные содержательные особенности позволяют выстроить параллели с европейскими патриотическими операми XIX в. Идеализация народных героев, экзотический оптимизм в создании образа народопобедителя, окончание драм финалами-апофеозами, даже в нарушение исторической и сюжетной логики, отличают шедевры М. И. Глинки, А. П. Бородина, А. Дворжака и других композиторов эпохи романтизма.

Заимствуя модель пятиактных европейских опер, авторский коллектив осуществляет оригинальную «стилистическую модуляцию». Первые три действия решены в лирико-драматическом ключе. В четвертом акте, где происходит духовная метаморфоза Си Эр, усиливается драматическо-экспрессионистская составляющая. И, наконец, появление Восьмой армии в пятом акте переводит действие в эпический пласт. Этот акт решен ораториально, индивидуальность героев здесь нивелируется, они выступают лишь запевалами в развернутых хоровых сценах.

Рассматривая проблему европейских влияний, обозначим следующие приемы западной оперной драматургии, реализованные китайскими композиторами: создание характерных «музыкальных портретов» действующих героев через жанрово-интонационный комплекс, применение лейтмотивной и лейттембровой системы, применение принципа сквозного развития и элементов симфонизации оперы.

В качестве характерного примера обратимся к образу главной героини – Си Эр. Ее основные музыкальные характеристики намечены еще в увертюре, которая, следуя европейским традициям, в сжатом виде повторяет основное содержание оперы. Первая тема увертюры – пасторальная, основанная на пентатонике – ассоциируется с образом Си Эр. Именно она является интонационной основой для выходной арии героини из I картины

I действия («Северный ветер, снежинки, новый год наступает»), а также периодически появляется в партии Си Эр на протяжении всей оперы.

Развитие основной темы Си Эр в увертюре прерывается появлением нового интонационно-ритмического комплекса, основанного на мелодическом квартовом движении и маршевых ритмах. Эта лейтинтонация предвещает кардинальную духовную трансформацию Си Эр – от кроткой, мягкой девушки до яростной воительницы, способной возглавить народное восстание. Квартовые интонации приобретают особое значение в кульминационной зоне развития образа Си Эр, приходящейся на I картину IV действия (ария «Злоба как гора»).

Стоит отметить, что кварто-квинтовые интонации, несомненно, присущие воинственно-героической сфере, лежат в основе партии Дачуня – жениха Си Эр. Подобное интонационное решение позволяет проявить внутреннее родство героев. Однако тембровые решения, предназначенные для создания индивидуализированных образов, существенно разнятся: лейттембровая характеристика Дачуня – медная группа симфонического оркестра, часто с добавлением ударных, лейттебр Си Эр – китайские народные инструменты банху и эрху.

Возвращаясь к композиционно-драматургическим особенностям оперы, отметим черты непрерывного сквозного развития и симфонизации. Каждая следующая сцена Си Эр крупнее и драматичнее предыдущей, что создает динамику действия. В то же время целостность образа обеспечивается единством интонаций и логикой прорастания мотивов. Отдельно обратим внимание на значительно возросшую роль оркестра, выполняющего важные выразительно-образительные функции. Также в опере присутствуют развернутые оркестровые фрагменты: именно оркестр открывает каждое действие и завершает многие важные оперные эпизоды.

Значение оперы «Седая девушка» сложно переоценить. В китайской культуре она имела значение, сходное со значением оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» в России. Гибко адаптируя достижения европейских и русских композиторов, авторский коллектив «Седой девушки» ставит себе основной задачей сохранение национального своеобразия. Высокий художественный результат достигнут за счет опоры на народные жанры и лады, применения типовых интонационных формул, гармонии, которая, при внешней простоте и тяготении к диатоничности, звучит свежо из-за оригинальной ладовой окраски, а также тембровой палитры, за счет введения в симфонический оркестр народных китайских инструментов (бангу, эрху, пипа, бамбуковая дудка, китайская балалайка и др.).

Заключение

Таким образом, проведенная аналитическая работа позволяет сделать следующие выводы. Каждый из рассмотренных музыкально-театральных жанров демонстрирует различную степень вовлеченности компонентов западного музыкального мышления: от попытки несколько формального включения отдельных элементов в жанре сицзю (гармонии, стиля исполнения и др.) до естественного синтеза национального и инонационального, приводящего к убедительной художественной эволюции жанра янгэ. При этом творческие поиски и инновации периода японо-китайской войны стали основой для активного развития оперного искусства Китая во второй половине XX – начале XXI в. Сценическая жизнь названных сочинений, канонические и новаторские режиссерские постановки, особенности исполнительских интерпретаций партий отдельных персонажей, несомненно, представляют особый интерес и определяют перспективы дальнейших исследований.

Источники | References

1. Бабинович Г. А. Некоторые аспекты вестернизации современного Китая // Многомерность общества: цифровой поворот в гуманитарном знании: 3-й молодежный конвент: материалы международной студенческой конференции (Екатеринбург, 14-16 марта 2019 г.). Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2019.
2. Ван Цюн. Национально-культурные традиции в вокально-сценическом искусстве: на примере пекинской музыкальной драмы и русского оперного театра: автореф. дисс. ... к. иск. СПб., 2008.
3. Е Юй. История постановки оперы «Цю Цзы» // Материалы по истории новой культуры. 1994. № 2.
4. Ли Цзеньфу. Китайская национальная опера байцзюй в культуре народности бай: автореф. дисс. ... к. иск. М., 2018.
5. Лю Цзайшэн. Анализ оперы «Цю Цзы» // Материалы по истории новой культуры. 1994. № 2.
6. Ман Синьин. Рождение китайской оперы: дисс. ... д. иск. КНР, Сямэнь, 2006.
7. Полухина Я. П. Отражение социально-культурной вестернизации в современном китайском языке // Материалы XVI молодежной конференции по проблемам философии, религии и культуры Востока (г. Санкт-Петербург, 25-27 апреля 2013 г.). СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2014.
8. Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: НЛЮ, 2014.
9. Тянь Хан. «Нам нужны мюзиклы, которые действительно представляют китайский дух, – “Мэн Цзянну” Арона Авшломова» // Новости. 1946. 16 декабря.
10. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития: автореф. дисс. ... к. иск. СПб., 2010.
11. Чжао Тинян. Современный взгляд на китайскую мечту // Международные процессы. Т. 13. № 2.
12. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дисс. ... к. иск. Ростов-на-Дону, 2015.

Информация об авторах | Author information**RU****Ван Цзе¹**

¹ Нанкинский педагогический университет, Китай;
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки

EN**Wang Jie¹**

¹ Nanjing Normal University, China;
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire

¹ 451443576@qq.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 12.10.2021; опубликовано (published): 15.11.2021.

Ключевые слова (keywords): китайская опера; вестернизация; Цю Цзы; опера «Седая девушка»; музыка периода японо-китайской войны; Chinese opera; westernization; Qiu Zi; opera “The White-Haired Girl”; music of the Sino-Japanese War period.