

## **КИТАЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР НОВОЙ ЭПОХИ: ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ОПЕРЫ во 2-й половине XX ст.**

*Рассматриваются основные тенденции становления и развития современной китайской оперы. Главное внимание уделено формированию во второй половине XX ст. нового типа произведений китайского музыкально-сценического искусства, которое опиралось на вековые национальные традиции и использовало мировой опыт в жанре опер.*

История китайской музыки и музыкального театра Китая XX ст., особая роль национального музыкально-сценического искусства в эпоху Нового Китая, начавшуюся в 1949 г. с провозглашения КНР, освещены в монографиях Юйхэ Вана [2] и Цихун Цзюя [5]. Современная китайская опера, основные виды и жанры, выразительные средства, оперные формы, исследуются в трудах Яо Гуо Ли [3] и Юань Цяня [8]. В источниках, посвященных диалогу Востока и Запада [1; 4; 7], рассматривается вопрос о “новой эре современной китайской музыки”, в последние десятилетия успешно осваивающей культурные корни других цивилизаций.

Вместе с тем до настоящего времени в искусствоведческих исследованиях китайских ученых изучению основных тенденций развития современной китайской оперы на определенном историческом этапе не уделялось должного внимания. В этой связи вопросы, затрагиваемые в данной статье, представляются актуальными.

Цель статьи – выявить основные тенденции становления и развития китайской современной оперы как яркого художественного явления в музыкальном искусстве Китая второй половины XX ст.

История развития современной китайской оперы насчитывает более 60 лет, за это время в целом сформировались ее концепция, типы и жанры. Ряд опер, в которых драматургическим стержнем развития действия выступает музыка, создавались “по образу и подобию” западных оперных произведений в процессе изучения китайскими композиторами европейских приемов вокального письма и оркестровки. Иные оперы, где главенствующая роль принадлежит драме, возникли под влиянием традиционных китайских оперных форм. В них воспроизводились музыкальные особенности старинного жанра “сицюй”. Этот жанр характерен для произведений, созданных в стиле национальных представлений, которые популярны у многочисленных народов Китая. Использование особенностей данного жанра отражает курс на “национализацию” китайской музыки в целом.

Некоторые музыканты широко обсуждали возможность создания драмы с элементами пения, творчески экспериментируя с традиционными формами китайской оперы. Предпринимались также попытки создания современной оперы, где бы музыка, пение и драма имели равноценное значение. Стремление модернизировать оперу в рамках общего развития китайского музыкального театра постепенно способствовало ее проникновению в современную китайскую художественную среду, что стало первым шагом в ходе закономерного процесса совершенствования китайской оперы и разрешило проблему, какой – “прозападной” или “прокитайской” – ей быть. В результате стало возможным более открытое, свободное, практически ничем не скованное творческое развитие, которое в итоге (к концу XX ст.) привело к появлению сугубо китайских художественных форм и в целом к оживлению оперного творчества в Китае и его разнообразию [1; 2].

Этапом, предшествующим началу новой эры в истории китайского музыкального театра, явился 1945 г., когда было решено ставить оперу “Девушка с седыми волосами” по мотивам народного предания “Святая с седыми волосами”. Эта пьеса должна была стать ярким олицетворением нового общества. В работе над оперой приняли участие известные китайские композиторы: Сян Ю, Ма Кэ, Лю Чи, Чень Цзы, Ли Хуаньчжи, Цюй Вэй и Чжан Лу.

Сюжет пьесы был позаимствован из преданий народов, проживающих в районе Циньчацзи. Основная идея произведения в том, что “старое общество делает из людей

привидения, а новое общество – из привидений людей”. Вплоть до освобождения Китая опера “Девушка с седыми волосами” широко ставилась по всей стране и сыграла важную роль в деле служения революции [3], поскольку постановщики стремились сделать пьесу максимально реалистичной, правдоподобной. В результате “Девушка с седыми волосами” стала своего рода классической народной оперой и своеобразным образцом новой китайской оперы. Новое выступает в разных ипостасях, оно многогранно: новое содержание, новая форма, новая музыка, по-новому выраженная идея. Появился и новый зритель.

Под новым содержанием понималось положительное влияние революции и прогрессивных идей на жизнь обычных людей, под новой формой – то, что в данной опере не было явным влияние западных оперных традиций, которые органично “растворились” в содержании. Фольклорные напевы также органично введены в авторскую музыку. Использование хорового и сольного пения, пение дуэтом под аккомпанемент отличало “Седую девушку” от традиционных китайских пьес. Опера была ориентирована на массового зрителя.

Таким образом, “Девушка с седыми волосами”, сыграв важную роль в формировании современной китайской оперы, открыла новую эпоху в истории китайского музыкального театра и отразила реальную жизнь реальных людей в новой художественной форме.

Период 1949–1957 гг. ознаменовал новые поиски и эксперименты в оперном творчестве. У композиторов появилась масса возможностей для изучения и сравнения китайских и иностранных опер по принципу: “создаем новое на основе древнего, китайское при помощи иностранного”. Новое национальное искусство отражало жизнь в революционное время. В течение десяти лет после образования Китайской Народной Республики накапливался опыт создания новой китайской оперы. Это время справедливо называют отправным пунктом ее развития. Путь развития был сложным.

1 августа 1951 г. была показана созданная Лян Ханьгуаном и Чень Тяньхэ опера “Великий поход”, которая практически провалилась. Причиной провала стало, в частности, неудачное введение в музыкальный текст оперы современных армейских песен и речитатива. Стремясь передать оптимистический революционный настрой спектакля, авторы широко использовали песни Красной армии (цитаты), не включив их в сюжетный контекст, а использование речитатива в некоторых эпизодах производит комическое впечатление.

В начале 1953 г. была поставлена опера “Свадьба Сяо Эрхэя” по мотивам одноименного романа Чжао Шули, переработанного студентами оперного факультета Тянь Чуанем и Ян Ланьчунем (текст), Ма Хэ, Цяо Гу, Цзя Фэем, Чжан Пэйхэном (музыка). Авторы оперы стремились сохранить дух литературного оригинала. Текст либретто написан сочным народным языком, речитатив в отличие от “Великого похода” создан с учетом национальной специфики.

Успех опер “Девушка с седыми волосами” и “Свадьба Сяо Эрхэя” вдохнул новую жизнь в современную оперу [3]. Сочетание выразительных средств и приемов, позаимствованных у западноевропейской оперы, и приемов, традиционных для китайского искусства, было весьма удачно воплощено в оперной музыке [5].

Тенденции развития китайской оперы на следующем этапе (период 1957–1966 гг. до начала “культурной революции”) связаны с дальнейшей ее эволюцией. В 1959 г. по призыву Китайского литературного союза было решено отметить десятилетие образования государства в числе прочих мероприятий и созданием опер. Появилось несколько опер, отразивших дух эпохи. Безусловно, среди них были и такие, основной темой которых стала история революции (“Красный ястреб”, “Женьшеневая девушка”, “Красная женская армия”, “Королевство тайпинов”, “Первое открытие солнца”, “Красные реки”, “Красное солнце в горах Кэшань” и др.). Постановка “Красного солнца...” – оперы композиторов Чжуан Ина и Лю Мина – стала знаменательной. В основу музыки положены так называемые территориальные напевы – мелодии тибетских народов, а в качестве дополнительного выразительного средства смело использован тип речитатива, заимствованный из европейской оперы, что придало музыкальной ткани “Красного солнца...” необычайно сильную экспрессию. А в опере “Али Гули” композиторов Ши Фу и У Сымацзяна по сценарию Хай Сяо (1966) в основу музыки были положены мотивы

казахов Синьцзян-Уйгурского автономного района, использование же казахского национального инструмента домры помогло добиться особого эффекта звучания оркестра.

В сюжетах опер, созданных в это десятилетие, в основном воспевалась тема революции, другая тематика была практически не востребована, в чем и проявилась односторонность жанра. Использовались диалоги, усилилась роль оркестра, при исполнении вокальных партий солистами применялся особый способ дыхания, заимствованный из народного пения, что помогало лучше раскрыть характеры персонажей. В этот период в опере наблюдается синтез двух стилей пения – национального, китайского, и западного, до этого исключавших друг друга (опера “Сестра реки”, имевшая грандиозный успех, прямое доказательство удачной попытки такого синтеза).

В 1966–1976 гг., в эпоху “культурной революции”, современная китайская опера, достигшая зрелости, в силу исторических причин остановилась в развитии. Вместо разнообразия художественных форм, типичных для опер предыдущего периода, теперь остался один путь – создавать современные оперы только в “образцовом стиле”. Для оперного жанра наступила эпоха упадка.

Только после окончания “культурной революции” на сцене столичных театров вновь стали появляться новые произведения и начался новый (четвертый) этап развития современной оперы, знаменующий ее полное возрождение. По сравнению с предыдущим данный период отличался богатством и многообразием тем и сюжетов. В это время были поставлены ранее запрещенная торгоутско-монгольская опера “Рассветная звезда”, а также оперы “Звездный луч, звездный луч...”, воспевшая борьбу с “бандой четырех”, и патриотическая опера “Беглецы в Чичэншане”.

Народная опера “Скорбь об усопших” (1981) написана Ван Цюанем и Хань Вэем в честь столетия со дня рождения Лу Синя, великого китайского писателя, мыслителя и революционера. Речитативы, арии, дуэты, хоровые массовые сцены позволили точно передать чувства и переживания героев. “Скорбь об усопших” явилась одним из значимых достижений в процессе создания современной китайской оперы 1980-х гг.

Своеобразной вершиной творческих достижений этого периода можно считать две оперы – “Любовник” и “Сердце Фан Цао”. Опера “Любовник” (1981) на музыку Дун Саньшэня получила широкое признание зрителей и искусствоведов и предопределила следующий, пятый, этап развития современной китайской оперы. В основу был положен сюжет, традиционный для народных пьес провинции Ляонин, где происходит действие, основой музыки послужили народные напевы. Опера “Сердце Фан Цао” (1984) отражала реалии жизни городской молодежи 1980-х гг., ее отличительными чертами стали свежесть музыки и элегантность стиля.

Если “Любовник” с цельным сюжетом и красивыми лирическими ариями, сопровождавшимися звучанием симфонического оркестра, послужил импульсом к развитию больших опер, то опера “Сердце Фан Цао” со свежими, современно звучащими песнями, ариями, исполнявшимися под аккомпанемент камерного оркестра, компактной композиционной структурой положила начало созданию музыкально-драматических произведений малых форм, или оперетт.

Новую эру в развитии современной китайской оперы, поднявшей ее на иной художественный уровень, ознаменовал показ спектаклей в рамках “драматического обмена”, который состоялся в декабре 1986 г. Показанные оперы были весьма разнообразны по тематике: старые и современные, военные, городские и сельские, народные сказки и тайваньские предания отражали тенденцию поиска авторами новых образов.

Выдающимся произведением своего времени считается опера “Равнина” (композитор Цзинь Сян, 1987 г.). Это история любви и мести молодого крестьянина Чоу Ху. Особенно запоминающимся в опере стал образ “ненавидящей мести”, своеобразный символ, помогающий почувствовать переживания и эмоции главных действующих лиц. В образе мести выступает хор, который, как и хор из античной древнегреческой трагедии, комментирует происходящее на сцене, сочувствует стенаниям и слезам мстителя, выступает интерпретатором мыслей и чувств героя. А сцену “Суд перед преисподней” в заключительной части оперы можно назвать экспрессионистской: здесь использованы

инфернальные, диковинные образы, наглядно отображающие патологию психики Чоу Ху, его внутреннего “я”, которое изо всех сил борется с демонами преисподней (“демонами мести”) в душе героя. Создатели оперы, используя тенденции современной литературы и искусства, близкие к эстетическим пристрастиям современных зрителей, сумели создать новую оперу, ставшую знаменательной вехой в истории китайского музыкального театра. В ней использованы различные типы речитативов, позаимствованные из старинных китайских опер и драматических пьес приемы декламации и чтения нараспев классических стихов. Здесь же эстрадные номера с пением и прибаутками, что придает опере особый национальный колорит и в сочетании с другими приемами делает “Равнину” неповторимой. В январе 1992 г. опера была поставлена в США и имела там большой успех, получив высокие оценки критики, что свидетельствует о выходе китайской оперы на мировой уровень.

В 1990-е гг. на оперной сцене Китая появились произведения, в которых продолжались интенсивные поиски новых форм и средств выразительности. Среди них можно отметить три выдающиеся оперы: “Тора из прошлого”, “Мужчина из Али”, “Туда и обратно”, а также оперу “Дочь партии”, которая является блестящим образцом опер 90-х гг. В работе над ней принимали участие известный либреттист Янь Су и композиторы Ван Сижэнь, Ван Цзудие и Чжан Чжуоя. Музыка оперы написана в стиле северных традиционных китайских пьес, в ней использованы их мелодика и ритм, и это при том, что композиционная структура оперы, а также сольные арии, дуэты, хоры отразили тенденции европейского оперного искусства. Органично “переплавленные” в национальном духе, они стали достижением теперь уже национального оперного театра [5; 8].

Таким образом, современная китайская опера, стремительно эволюционируя, за несколько десятилетий XX в. прошла значительный путь развития, освоив культуру Запада и сохранив особенности культуры Востока, что явилось важным фактором ее становления. Современная китайская опера, впитав традиции европейского оперного жанра, осталась верна и традициям старинной китайской оперы и драмы. Возник неповторимый синтез западного стиля с восточным, что придало оперной драматургии особый колорит. И именно такое сочетание было воспринято китайским зрителем и расценено им как современное китайское оперное искусство.

1. Ван, Жоу. Исследование проникновения западной музыки в Китай / Жоу Ван // Журнал исследования музыки. – Пекин, 1982. – №2.
2. Ван, Юйхэ. Китайская новая история музыки / Юйхэ Ван. – Пекин: Изд-во народной музыки, 2002. – 377 с.
3. Ли, Яо Гуо. Современная китайская опера / Яо Гуо Ли. – Ганьсу: Изд-во Ганьсу, 1998. – 150 с.
4. Ли, Шиюань. Китайская современная музыка – диалог Китая и Запада / Шиюань Ли. – Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2004. – 303 с.
5. Цзюй, Цихун. Китайская музыка в XX веке / Цихун Цзюй. – Циндао: Изд-во Циндао, 1992. – 258 с.
6. Лоу, Чжунжун. Современный музыкальный словарь / Чжунжун Лоу. – Пекин: Высшее образование, 1997. – 372 с.
7. Лю, Чэнхуа. Различия в традиции европейской и китайской музыки в зависимости от национальных культур / Чэнхуа Лю // Вестник консерватории Уханя. – 1995. – №3. – 11с.
8. Цянь, Юань. Современная китайская опера / Юань Цянь. – Шанхай: Шанхайское изд-во, 2003. – 452с.
9. Цай, Лянюй. Западная культура музыки / Лянюй Цай. – Пекин: Изд-во народной музыки, 1999. – 479 с.

SUN JUAN

**CHINESE MUSICAL THEATRE OF THE NEW ERA:  
THE MAIN TRENDS OF CONTEMPORARY OPERA  
IN THE 2ND HALF OF XX CENTURY ANNOTATION**

In the article of Sun Juan “Chinese Musical Theatre of the New Era: the Main Trends of Contemporary Opera in the 2nd Half of the 20th century” is narrated about the main trends of formation and development of modern Chinese opera which are significantly different from European opera, but have some common features with the

latest. The direct perception of a positive “western” experience based on the ancient national traditions built in the medieval musical theatre in China, contributed to the emergence in the second half of the 20th century a new type of works of Chinese music and performing arts.

For half a century modern Chinese opera was a long path of evolution - from “Grey Girl”, created in the character of traditional ancient representations of spoken dialogues, music and singing, to the outstanding opera “Plain”, which became a milestone in the history of a Chinese musical theatre: trends in European opera art organically “remelted” in the national spirit, gave her special touch, thus creating a unique synthesis of a western-style with an Eastern one which was seen and regarded by the Chinese audience as an art of a modern Chinese opera.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ