

© Шао Минян, Петрова, А.М., 2025

УДК 78.03

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-148-160

РОЛЬ «ОБРАЗЦОВОГО РЕВОЛЮЦИОННОГО ТЕАТРА» В СТАНОВЛЕНИИ СОВРЕМЕННОГО ТИПА НАЦИОНАЛЬНОЙ КИТАЙСКОЙ ОПЕРЫ

Шао Минян¹, А.М. Петрова²

¹ Университете Линьши, Линьши, 276000, Шаньдун, Китайская Народная Республика

² Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена выявлению путей взаимодействия «образцового революционного театра» (гэмин янбан си) и современной национальной китайской оперы. Рассматриваются вопросы художественной преемственности обозначенных театральных форм на уровне музыкальной драматургии, вокальной стилистики и сценического воплощения. Выявлены пути исторического пересечения «образцового революционного театра» и китайской национальной оперы, на основе чего авторы заключают, что «образцовая революционная опера» продолжила свою художественную жизнь после окончания Культурной революции как одна из форм современного оперного театра Китая. Это подтверждается спецификой идейно-содержательной стороны творчества китайских композиторов, особенностями сценического воплощения и особым отношением к героям оперных сочинений. На примере опер «Цзян Цзе», «Гора Имэн» и «Великий поход» выявлены элементы «образцового революционного театра». В частности, на уровне структуры произведений (банцян-ти), идеологизированного контекста в трактовке образов героев и синтеза народной мелодики с западноевропейской тонально-гармонической системой и оркестровым письмом. Используется методология этномузыкологии и теории культурной передачи. Работа актуализирует вопрос о пределах идеологического наследия в формировании национальной музыкальной идентичности Китая и предлагает новое направление сравнительного изучения театральных жанров в Азии.

Ключевые слова: китайская национальная опера, «образцовый революционный театр», художественная интеграция, «Цзян Цзе», «Великий поход», «Гора Имэн», банцян-ти

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Шао Минян, Петрова А.М. Роль «образцового революционного театра» в становлении современного типа национальной китайской оперы // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 4. С. 148–160. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-148-160.

THE ROLE OF THE “EXEMPLARY REVOLUTIONARY THEATER” IN THE FORMATION OF A MODERN TYPE OF NATIONAL CHINESE OPERA

Shao Mingyang¹, A.M. Petrova²

¹ Linyi University, Linyi, 276000, Shandong, People's Republic of China

² M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to identifying the modes of interaction between the Model Revolutionary Theater (geming yangban xi) and contemporary Chinese national opera. It examines issues of artistic integration between these theatrical forms at the levels of musical dramaturgy, vocal stylistics, and stage realization. The study reveals the historical intersections between the Model Revolutionary Theater and Chinese national opera, based on which the authors conclude that the Model Revolutionary Opera continued its artistic existence after the end

of the Cultural Revolution as one of the forms of modern Chinese opera. This is evidenced by the ideological and thematic specificities in the works of Chinese composers, the particularities of stage embodiment, and the distinctive approach to the portrayal of opera heroes. Using the examples of the operas Jiang Jie, Mount Yimeng, and The Long March, the article identifies elements of the Model Revolutionary Theater, particularly in the structural organization of the works (banqiang), the ideologically charged interpretation of heroic characters, and the synthesis of folk melody with Western European tonal-harmonic systems and orchestral writing. The methodology is based on ethnomusicology and the theory of cultural transmission. The work brings to the fore the issue of the limits of ideological heritage in the formation of China's national musical identity and proposes a new direction for the comparative study of theatrical genres in Asia.

Keywords: Chinese national opera, Model Revolutionary Theater, artistic integration, Jiang Jie, The Long March, Mount Yimeng, banqiang

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Shao Mingyang, Petrova, A.M. (2025), "The role of the «Exemplary Revolutionary Theater» in the formation of a modern type of national Chinese opera", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 148–160. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-148-160.

Жанр «образцовой революционной оперы»¹ (革命样板戏, *гэмин янбан си*)² даже спустя почти уже полвека с завершения Культурной революции, все еще привлекает внимание исследователей, представляясь дискуссионной и даже в некоторой степени опасной темой для изучения. В российской музыкальной науке китайским исследователем Жэнь Шуай лишь в 2019 г. была защищена диссертация, посвященная жанрово-стилевым особенностям китайской «образцовой революционной оперы» (2019). Автор подробно рассматривает все элементы музыкального языка и сценического воплощения, выявляя связь жанра как с пекинской оперой, так и с западноевропейской моделью. Все *гэмин янбан си* были написаны до 1966 г. Это оперы «Красный фонарь» (Вэн Охун, А Цзя, 1964), «Ша-цзябан» (Ван Цзэн Ци, Ян Ю Мин, Сяо Цзя, Сюэ Нэн Хоу, 1964), «Взятие хитростью горы Вэйхушань» (Юй Хуэйюн, Ху Бинсюй, Гуань Хэянь, Ван Шигуан, 1958), «Гавань» (Юй Хуэйюн, 1964), «Налет на полк Белого тигра» (Фан Жунсян, 1958), «Битва на равнине» (Дай Хунвэй, Чжан Цзяньминь, 1965), балеты «Красный женский батальон» (У Цзуюян, 1964), «Седая девушка» (Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Сян Юй, Ли Хуан Чжи, 1945). Во время Культурной революции по об-

разцу *янбан си* было создано еще около 18 сочинений.

В последние десятилетия с активным развитием музыкальной синологии в результате активизации партнерских отношений РФ и КНР, а также наплывом в российские консерватории китайских аспирантов, многие проблемные лакуны, связанные с вопросами становления и развития китайской композиторской и исполнительской школы, были в значительной степени разработаны и позволили сформировать исследовательскую парадигму развития музыкальной культуры Китая в XX–XXI вв.

Существует мнение, что «образцовая революционная опера» – явление преходящее и замкнутое в себе. Это стало общим местом в российской музыкальной науке, что в значительной степени наложило отпечаток на восприятие жанра. Также принято считать, что «образцовая революционная опера» связана исключительно с периодом Культурной революции, что лишь отчасти, верно. Общими для всех исследований периода 1966–1976 гг. являются критика политизированности всех сфер творчества, тотальный контроль со стороны цензуры и, в целом, негативные последствия данного десятилетия – где-то в более мягкой форме, где-то – сильнее. Лю Чжи-

цян, изучивший издательскую политику «Жэньминь жибао» в обозначенный период, ссылается на известного китайского исследователя Лян Маочуня, который характеризуя искусство Культурной революции, говорит о глубоком социально-деструктивном движении, нанесшим большой ущерб упорядоченному развитию китайской музыки и почти полностью уничтожившим свободу творчества (2016, с. 4).

В настоящее время китайское научное сообщество в основном рассматривает обозначенные художественные формы («образцовую революционную оперу» и китайскую национальную оперу) как две отдельно существующие линии развития китайского музыкального театра. При этом Жэнь Шуай отмечает: «Образцовые революционные оперы» унаследовали от Пекинской оперы особенности драматургии (принцип контраста в сопоставлении сцен), композиции (деление на сцены различной протяженности), но с привнесением элементов европейского музыкального театра XX века (принципа сквозного развития, лейтмотивной системы)» (2019, с. 10–11). «Образцовый революционный театр» является отдельным направлением развития китайской национальной оперы, фиксирующий как один из своих основных жанровых признаков характерный тип тематики и содержания, представляя собой современный образец пекинской оперы. Однако предвзятое отношение к жанру «образцовой революционной оперы», которое сохранялось довольно долгое время в китайском и российском музыкознании, определило стратегию изучения двух обозначенных жанров.

Исследования национальной оперы сосредоточены преимущественно на анализе музыкального языка, включения этнокультурных элементов и исполнительских традиций, подчеркивания ее функции как носителя национальной

культуры. В то же время исследования «образцового революционного театра» преимущественно фокусируются на политическом контексте, идеологической экспрессии и механизмах социальной мобилизации. Данному жанру часто отказывают в историко-культурологическом значении, трактуя как сгенерированный и ограниченный временем культурный феномен. Пути художественного синтеза двух форм оперных спектаклей, а также их культурная ценность в междисциплинарной перспективе – с точки зрения музыкознания, семиотики искусства и теории культурной коммуникации – демонстрируют наличие проблемных неизученных областей.

В целом, наблюдается недостаточная оснащенность научными изданиями и нотными материалами, не позволяющая дать полномасштабную оценку таким музыкальным феноменам, как «образцовая революционная опера», и, тем более, *проследить генетическую связь с музыкой последующих десятилетий – периода «реформ и открытости», творчеством современных китайских композиторов.* Отдельной исследовательской проблемой является *соотношение национальной китайской оперы – особого типа оперного жанра, генетически связанного с китайской музыкальной культурой, который вобрал в себя наиболее репрезентативные элементы как традиционного театрального искусства, так и западноевропейской модели, и «образцового революционного театра»*³.

Таким образом, в фокусе внимания авторов – особенности развития китайской национальной оперы в ракурсе взаимодействия с «образцовым революционным театром» (*гэмин янбан си*) и выявление путей их взаимодействия. Национальная китайская опера – жанр современного китайского музыкального театра, который в последнее десятилетие вошел в поле ис-

следовательских интересов российских музыковедов. Изучение его истории наглядно демонстрирует сложный и противоречивый путь формирования, стабилизации и прочного закрепления в системе китайской музыкальной культуры.

Цель настоящего исследования – выявление роли «образцовых революционных опер» в процессе формирования современного типа национальной китайской оперы. *Актуальность* заявленной темы подкрепляется назревшей необходимостью сформировать целостную картину развития современного китайского музыкального театра.

Лян Маочунь указывает, что жанр «образцовой революционной оперы» продолжает распространяться в массовой музыкальной культуре (2006, с. 19). Китайская национальная опера, являясь одним из репрезентантов китайской музыкальной культуры, на протяжении всей истории стремилась к интеграции богатых традиций китайской музыкальной драмы и музыкально-драматических форм в контекст западноевропейской оперной системы. В результате этого синтеза постепенно формируется музыкально-сценическая модель с китайской спецификой.

В процессе развития «образцовый революционный театр», как уникальное художественное явление, возникшее в контексте политико-культурной ситуации 1960–1970-х гг., оказал глубокое влияние на современную китайскую художественную культуру. Благодаря своим ярко выраженным политическим темам, конкретному набору выразительных средств и формализации системы творчества, «образцовый революционный театр» – культурный продукт своего времени, выступил надежной опорой для китайской национальной оперы.

В последние годы рост интереса к китайской культуре в России способствовал усилению внимания российской музыковедческой среды к онтологии традицион-

ных китайских музыкальных драм и истории формирования национальной оперы. Однако в российском академическом сообществе широко распространено явление, при котором традиционные китайские музыкальные драмы и западноевропейские музыкальные спектакли обозначаются единым термином «опера». Например, 京剧 (jīngjù, «цзинцзюй») – «пекинская опера», 豫剧 (yùjù, «юйцзюй») – «хэнаньская опера» и др. Современные образцы музыкального театра, как правило, называются «национальные китайские оперы». Такое смешение терминов в переводе приводит к путанице и неправильному пониманию форм китайского театрального искусства как в научных кругах, так и среди широкой публики. В этом отношении теория академизации, предложенная Д.И. Варламовым и развитая в исследованиях с Ян Тэна, позволяет развести музыкальные феномены и назвать появление нового типа музыкальной драмы (и «образцовых революционных спектаклей», и национальной китайской оперы) естественными процессами, обнаруживающими себя на протяжении всей истории развития театра в Китае⁴.

В китайском музыкознании остро обсуждается вопрос о целесообразности использования термина «национальная опера» («民族歌剧»), который сложился в профессиональной среде как условное академическое обозначение. Дискуссия о понятии «национальная опера» отражает продолжающийся поиск китайским музыкальным сообществом путей к формированию субъективности национального искусства. В современной китайской массовой культуре бытует упрощенное понимание сущности национального театра, которое выражается формулой: «красная тематика + народная песня + симфонический оркестр». Очевидно, что такой упрощенный подход игнорирует сложность и многоаспектность феномена, и про-

цессы его создания (Ван Цычжао, 2021, с. 134).

С начала XXI в. в научных кругах ведутся ожесточенные дебаты по вопросу о равновесии между сущностными характеристиками оперы и ее национальной спецификой. С точки зрения истории академического дискурса, понятие «национальная опера» претерпело три важных этапа трансформации. В 1940-е гг. опера «Седая девушка» («白毛女»)⁵ представила новый тип оперного спектакля, который закрепился в качестве устойчивой модели для последующих сочинений: «народная песня + народная музыкальная драма». В 1960-е гг. Ху Шипин выдвинул теорию, суть которой заключается в насыщении музыкальной драмы оперными элементами (歌剧戏曲化). Это стало первым шагом на пути трансформации «новой оперы» в «национальную оперу» (Цзюй Цихун, 2020, с. 13). Система понятий, предложенная профессором Цзюй Цихуном, отражает специфику процесса взаимодействия жанра «образцовой революционной оперы» и современного национального театра. Она указывает на «мышление в категориях банцян-ти»⁶ (板腔体) и «персонализированное поэтическое выражение драмы» («戏剧的个性化诗意表达») (Цзюй Цихун, 2020, с. 14). Именно это стало тем связующим мостом между двумя типами оперных спектаклей.

«Образцовый революционный театр», как было отмечено, возник в политико-культурном контексте Китая 1960–1970-х гг. и явился результатом официально инициированных в период Культурной революции художественных инноваций. Ян Цзянь отмечает, что он трансформирует традиционные сюжеты и формы музыкальной драмы в художественный стиль с выраженной политической спецификой (1996, с. 90). Именно поэтому в операх «Взятие хитростью горы Вэйхушань» («智取威虎山»), «Шацзябан»

(«沙家浜»), балете «Красный женский батальон» («红色娘子军») акцент делается на образах революционных героев, классовой борьбе и коллективистском духе.

В начале 1960-х гг., под руководством Мао Цзэдуна и его политики «искусство служит рабочим, крестьянам и солдатам» («文艺为工农兵服务») в национальном художественном сообществе началась кампания по очищению и реформированию искусства, в рамках которой пекинская опера была определена в качестве приоритетного образца для последующих культурных реформ. В 1964 г. на Национальном смотре современных пьес пекинской оперы была представлена опера Вэн О Хун и А Цзя «Красный фонарь» («红灯记»), что ознаменовало пик движения за современную оперу. На этом этапе творчество опиралось на художественные наработки прошлых десятилетий, но уже находилось под пристальным вниманием партийного руководства во главе с Чжоу Эньлаем. Это ярко отражало стратегию культурной политики до 1966 г. – художественные поиски национальных авторов, мягко направляемые общественно-политическим запросом.

Позже Цзян Цинь⁷ и ее политическое окружение вмешались в область искусства, постепенно взяв под контроль все сферы театра и способствуя появлению нового музыкально-театрального феномена – «образцового революционного театра». Таким образом, «образцовые революционные оперы», которые первыми получили обозначение *гэмин янбан си*, были созданы до начала Культурной революции. При этом именно эти сочинения стали образцами для последующих сочинений в этом жанре. Пэн Хоувэнь пишет, что посредством установления жестких требований к содержанию оперных сочинений и унификации художественного стиля, «образцовый революционный театр» утвердил принцип «трех ос-

новых акцентов» («三突出»)⁸: выделение положительных персонажей, среди них – героических, и уже из них – главных героических персонажей. Также отмечается строго политизированный курс развития сюжета (Пэн Хоувэнь, 2012, с. 14). Жэнь Шуай уточняет данные «акценты»: «Наличие революционного мировоззрения у всех героев оперы, преобладающая роль в тексте либретто “положительных героев”, приоритет “главного героя”» (2019, с. 15). Таким образом, «образцовая революционная опера», базируясь на принципах пекинской оперы, внешне сохраняет приемы музыкального спектакля, но фактически является идеологическим инструментом формирования строго регламентированной эстетики авторитаризма.

С 1967 г. «революционный образцовый театр» официально провозглашен «пролетарским образцом искусства» («无产阶级艺术典范») и распространился по всей стране, проникая во все слои общественной и культурной жизни. Особое значение приобрели визуализация и акустическое воплощение политических символов. С помощью режиссуры, структуры вокальных партий, цветового оформления формируется возвышенный образ героя, закрепляющий драму как инструмент политической пропаганды. «Революционный образцовый театр» – это «институциональная театральная форма», созданная государственным аппаратом. В истории китайского искусства он представляет собой высшую степень политического регулирования искусства, а его жанровые особенности выражаются в абсолютном доминировании революционной тематики, стандартизированном сценическом стиле и политически окрашенной эстетической составляющей.

С точки зрения исторической эволюции, жанры национальной и «образцовой революционной оперы», имея непосредственную общность в отношении опоры

на музыкальные традиции страны, демонстрируют признаки разнонаправленных поисков. Влияние фольклора отмечается всеми китайскими исследователями, которые так или иначе соприкасаются с китайскими оперными жанрами. Однако определение непосредственной онтологии народной традиции разнится у разных исследователей. Ван Юйхэ писал, что в 1930–1940-х гг. национальная опера, представленная «Седой девушкой», сочетала структуру музыкальных форм хэбэйского *банцзы*⁹ с западноевропейской моделью (Ван Юйхэ, 1959, с. 16). Сунь Лу, в свою очередь, приписывает «Седую девушку» к жанру «большое *янгэ*»¹⁰ (2015). Интересно, что исследователь вообще обходит тему «образцовой революционной оперы», но отмечает: «На авансцену общественной жизни янгэ вышло после выступления Мао Цзэдуна на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани в мае 1942 года. Лидер китайских коммунистов провозгласил курс на “выправление стиля в искусстве”, означавший обращение литераторов и музыкантов к стихии народной жизни как главному творческому источнику. В освобожденных коммунистами северных районах страны движение новым курсом стало осуществляться немедленно, причем янгэ стало главным объектом изучения театральных деятелей – режиссеров, писателей и музыкантов» (Сунь Лу, 2015, с. 31).

На уровне вокальной стилистики обе формы демонстрируют важные различия. В национальной опере внимание акцентируется на синтезе народной манеры пения с принципами академического вокала, как в лирической арии «Красная слива» («红梅赞») из «Цзян Цзе» («江姐»). В «образцовой революционной опере» сохраняется стиль исполнения пекинской оперы с акцентом на точность произношения и мелодическую четкость

(Мэнь Сюэ, 2011, с. 8). Что касается оркестровки, национальная опера чаще всего опирается на струнные инструменты как основное средство выражения эмоций, дополненное национальными китайскими музыкальными инструментами. Они выполняют функцию колористических вкраплений. «Образцовый революционный театр» уравнивает функции национальных китайских и западноевропейских инструментов, объединяя их в «смешанный китайско-европейский оркестр» (Жэнь Шуай, 2019, с. 16), как пример, диалог *цзинху* и скрипки в «Шацзябан», что усиливает драматическое напряжение.

После основания нового Китая обе формы оперного искусства – «национальная китайская опера» и «*гэмин янбан си*» – вошли в период расцвета и составили основу так называемой «красной классики» («红色经典»): национальная опера «Красная гвардия Хунху» («*洪湖赤卫队*») с ее «девятью мелодиями и восемнадцатью вариациями» и «образцовая революционная опера» «Взятие хитростью горы Вэйхушань» («*智取威虎山*») с «пихуанской новой песней» образовали эстетическую парадигму революционного искусства. Главной причиной этого художественного сближения является формирование коллективной культурной психологии, которая выразилась в конкретных эстетических ожиданиях публики, вырабатываемых десятилетиями идеологической работы. Проще говоря, зритель ожидал увидеть героическое повествование в духе революционного романтизма, где герои совершают великие и судьбоносные поступки, не жалея себя ради общего блага, при этом оставаясь «обычными людьми» – выходцами из народа.

Жанр национальной китайской оперы, развивавшийся параллельно с «образцовым революционным театром», был

подвержен влиянию последнего. Чжан Сяньцзюнь и Чжао И представили основные направления заимствований (2015):

1. Переход от индивидуального к общему;
2. Принцип «трех основных акцентов»;
3. Синтез традиционных и западноевропейских музыкально-языковых средств;
4. Стилизация и символизм в постановке;
5. Государственный контроль.

1. *Переход от индивидуального к общему.* «Образцовые революционные оперы» установили тематическую парадигму триединства: «партия выше всего», «героическое повествование» и «классовая борьба». Национальная китайская опера «Великий поход» («*长征*») Инь Цина концентрированно отражает эту тематическую структуру, используя исторический фон, объединяя факты и символику и актуализируя влияние линейной структуры «страдание – жертва – победа». Все это возводит коллективный опыт (уход бойцов Красной армии из окружения армии Гоминьдан) в ранг национального духа.

В национальной китайской опере «Гора Имэн» («*沂蒙山*») внимание сосредоточено на женских персонажах. Индивидуальное отражается через образ матери-героини, которая воплощает образ идеальной «красной» женщины. В «Цзян Цзе» идеализированное изображение революционной мученицы усиливает эмоциональность политических тем «верности» и «жертвы». Этот путь повествования «от местного к национальному» обеспечил легитимность жанру национальной китайской оперы, отошедшей в тень «образцового революционного театра» во время Культурной революции, при этом одновременно ограничивая многообразие тем и открытость эстетики.

2. *Принцип «трех основных акцентов».* Как в «образцовых революционных операх», герои национальных китайских опер также подчиняются принципу «трех основных акцентов». Главная героиня «Цзян Цзе» является идеализированным образом женщины-революционерки, с правильной политической позицией, стойкими моральными качествами и духом жертвенности. В «Великом походе» образы Мао Цзэдуна и Чжоу Эньлая через вокальные номера и сценические решения символизируют национальное лидерство. В «Горе Имэн» важную роль играет коллективный образ народа, в котором выделяются героические персонажи (например, Хайтан). Хотя эта модель усиливает политическую функцию персонажей, она ограничивает их эмоциональное и психологическое разнообразие, отражая эстетическую логику образцовой драмы. Конструирование персонажей происходит через «типизацию – архетипизацию – символизацию», которая и воспроизводится в национальной китайской опере.

3. *Синтез традиционных и западноевропейских музыкально-языковых средств.* «Образцовые революционные оперы» «делают ставку» на мелодическую запоминаемость, метроритмическую динамичность и эмоциональную приподнятость. В национальной китайской опере «Гора Имэн» широко используются мелодии народных песен южной части провинции Шаньдун, но с усилением роли метроритма, тонально-гармоническим оформлением и симфоническим оркестровым контекстом, что служит выражению «эпического духа» и «революционных чувств» героев оперы. В «Цзян Цзе» фрагмент вышивания красного знамени построен на пентатонической мелодии, но помещенной в условия тональной гармонической системы в оркестровой партии. В «Великом походе» элементы военных

сигналов, народных песен и мажорной гармонии объединяются, формируя музыкальное пространство для эпического повествования. Данная специфика отражает двунаправленную логику «образцовой революционной оперы»: стремление к национальному символизму и обеспечение идеологического единства всего народа.

4. *Стилизация и символизм в постановке.* В «образцовых революционных операх» эффект «правильного» политического контекста усиливался посредством визуализации. Этот принцип был унаследован от традиционных музыкально-драматических постановок, где визуальный компонент играет важную смысло-содержательную роль. В национальной китайской опере «Великий поход» средствами сценографии воссоздан антураж военного похода, а с помощью световых эффектов постановщикам удалось передать снежные горы и бескрайние луга (рис. 1).

Красный и золотой цвета, активно используемые в постановке, создают торжественно-приподнятую атмосферу и подспудно подчеркивают положительность героев, правильность их действий. Красный и золотой в китайской культуре имеют особое значение. Красный цвет символизирует благополучие, богатство и, одновременно, революцию. Данное культурно-семантическое содержание сформировалось крайне давно, еще в языческий период верований первых людей и связано с поклонением природным силам. Впоследствии красный цвет стал основой для партийного флага, олицетворяя кровь революционных мучеников и пролетарскую борьбу в целом. Золото обозначает императорскую власть, богоизбранность и плодородие. В сочетании с красным в контексте революционной культуры золотой узор на красном полотне знаменует победу революции и прогрессивность социалистического строительства.

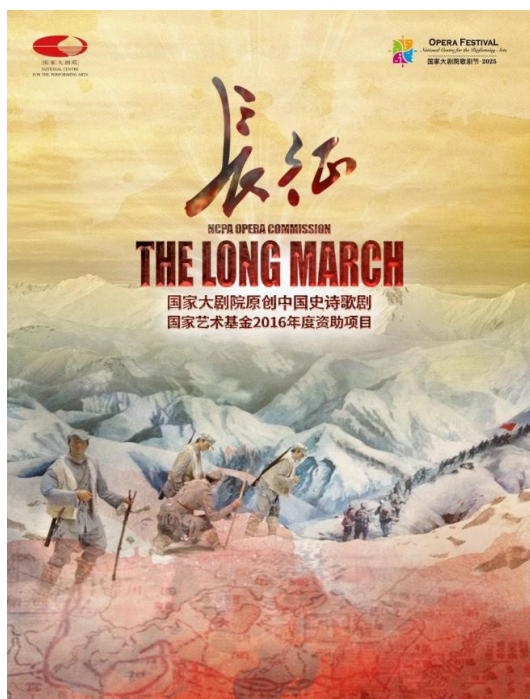


Рис. 1. Афиша оперы «Великий поход»

В «Цзян Цзе» персонажи часто группируются в центре сцены, располагаясь по высоте – слева и справа (рис. 2). Это подчеркивает центральную фигуру. Костюмы и декорации выполнены в красно-черной цветовой гамме, усиливая противопоставление положительных и отрицательных персонажей.



Рис. 2. Сцена из оперы «Цзян Цзе»

В опере «Гора Имэн» вводятся символы сельского коллективного пространства – колодец, амбар, добавляя региональную символику в общесмысловой контекст (рис. 3). Подобная визуальная

система в контексте национальной китайской оперы является свидетельством влияния «образцового революционного театра», в рамках которого визуализация и символизм играют весьма важную роль.



Рис. 3. Сцена из оперы «Горы Имэн»

5. *Государственный контроль.* Рождение «образцовых революционных опер» произошло в рамках государственной культурной системы, где планирование тем, организация кадров, сроки создания и механизмы цензуры характеризуются высокой степенью контроля сверху. Эта институциональная модель глубоко повлияла на развитие жанра национальной китайской оперы. «Цзян Цзе» создавалась под руководством военного художественного ансамбля с множественными корректировками функционеров Министерства культуры. «Великий поход» – музыкально-театральный проект, целиком поддержанный государством, поставленный в честь 90-летия основания армии КНР. «Гора Имэн» – часть «красной культурной программы» провинциально-

го комитета провинции Шаньдун, где команда авторов балансировала между политкорректностью, региональной спецификой и необходимостью популяризации среди слушателей. Эти произведения демонстрируют типичную модель санкционированного «сверху» творчества, где художественная автономия гармонично сосуществует с политическими задачами.

Из вышеизложенного видно, что китайская национальная опера во многих измерениях – содержании, типах персонажей, музыке, сценографии и механизмах создания – прочно связана с «образцовым революционным театром», впитала нормы и методы данного типа музыкального театра. Это в значительной степени актуализировало оперный жанр (имеющий западноевропейскую онтологию) в системе китайской музыкальной культуры, позволяя национальному ее типу успешно «пережить» период Культурной революции и выйти в авангард художественного творчества. В связи с тем, что жанр национальной китайской оперы более свободен в способах выражения и содержании, данный тип музыкального театра получил «новую жизнь» после 1976 г.

В настоящее время актуальным стал вопрос о том, как найти новый баланс между наследием и прорывом, актуализировать в современных политико-социальных условиях необходимые в воспитании молодежи философско-эстетические концепты. Как отмечает Эмили Уилкоккс (Wilcox E., 2019), эстетика «образцового революционного театра» способствует формированию коллективного героизма

и усиливает идеологический компонент в воспитании молодежи. При этом ограничивает свободу индивидуального художественного выражения, делая формульным эстетический спектр постановки. Син Фань (Xing Fan, 2018), в свою очередь, критикует доминирование политического контекста в «образцовых революционных операх», сужающее пространство для художественных экспериментов. В этом контексте заимствование национальной китайской оперой элементов «образцового революционного театра» без обновления и критики может привести к ситуации, когда политкорректность станет превалировать над эстетическим разнообразием.

В заключение отметим, что история развития национальной китайской оперы тесно связана с «образцовым революционным театром». И даже после завершения Культурной революции особый тип содержания остается маркером современного китайского оперного театра. Интеграция элементов «образцовых революционных опер» приносит узнаваемый китайским слушателем культурный образ и создает мощный пропагандистский эффект, но в то же время сопровождается критическими дебатами в среде ученых – музыковедов, культурологов. В современном контексте задача расширения эстетических границ и пространства идеологического выражения в национальной китайской опере при сохранении традиции «красного повествования» остается важнейшей для дальнейшего развития жанра.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В настоящей статье мы следуем написанию названия данного жанра, которое предложил китайский исследователь Жэнь

Шуай в исследовании «Китайская “образцовая революционная опера”: жанрово-стилевые особенности» [2019].

² Ли Юбин весьма емко характеризует данный термин: «В переводе с китайского “янбан” – это “модель” или “прототип”. Слово “си” относится к любому виду исполнения. Китайский термин “янбан си”, состоящий из сочетания слов, имеет очень широкое значение. В Китае было много революционных пекинских опер или современных пекинских опер, но не все можно отнести к *янбан си*. Кажется, что недавно поставленные в Китае пекинские оперы также можно назвать “современной пекинской (или модельной) оперой”, т. е. *янбан си*. Но это далеко не так. На самом деле *янбан си* – это термин, четко определяющий характер только той категории произведений искусства, которые создавались в период “культурной революции”» (2022, с. 131). 革命 (гэмин) – переводится как революция.

³ Под «образцовым революционным театром» мы понимаем весь комплекс оперных и балетных сочинений, относящихся к *гэмин янбан си*.

⁴ Речь идет о десинкретизации и унификации. См. статью Д.И. Варламова, Ян Тэна (2023).

⁵ Опера «Седая девушка» стала основой для создания одноименного балета и музыкальной драмы.

⁶ *Банцян-ти* – это центральная музыкальная структура в китайской традиционной музыкальной драме, которая представляет собой динамическое сочетание фиксированного метроритма («бан», аналог акцентов в западноевропейской музыкальной метрике) и импровизационной мелодии

(«цян», сравнимой со свободным речитативом в русском романсе), обеспечивая прогрессию драматической эмоции от спокойствия к напряженности. Эта эмоциональная вариационность на ритмическом каркасе является ключевым музыкальным механизмом выражения конфликтов в китайской музыкальной драме.

⁷ Цзян Цин (1915–1991), уроженка Чжучэн, пров. Шаньдун, четвертая жена Мао Цзэдуна, один из ведущих идеологов Культурной революции. Вступила в Коммунистическую партию в 1933 г. Во время Культурной революции входила в состав «Банды четырех» вместе с Ван Хунвэнем, Чжан Чуньцяо и Яо Вэньюанем, участвовала в контрреволюционной деятельности, преследовала большое количество партийных работников и простых граждан, причинив серьезный вред культурной и социальной жизни страны. В 1981 г. была приговорена к смертной казни с отсрочкой, позднее замененной на пожизненное заключение, покончила с собой в 1991 г.

⁸ По Жэнь Шуай – «три теоретических постулата».

⁹ Хэбэйский *банцзы* (河北梆子) – жанр китайского музыкального театра, зародившегося и широко популярного в провинции Хэбэй.

¹⁰ Сунь Лу подробно исследует жанр оперы-янгэ, выявляя связь китайской песенной традиции с оперными жанрами.

ЛИТЕРАТУРА

Варламов Д.И., Ян Тэн. Академические тенденции в китайской музыке // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. № 4. С. 73–80.

Жэнь Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: Жанрово-стилевые особенности: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2019. 25 с.

Ли Юбин. Традиционная Пекинская опера и янбан си: Опыт сравнительного анализа // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2022. № 1. С. 127–140.

Сунь Лу. Феномен оперы-янгэ в китайском музыкальном театре XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 1. С. 30–35.

Xing Fan. Staging Revolution: Artistry and Aesthetics in Model Beijing Opera during the Cultural Revolution. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018. 308 p.

Wilcox E. Revolutionary Bodies: Chinese Dance and the Socialist Legacy. Berkeley: University of California Press, 2019. 322 p.

王次昭. 关于“民族歌剧”和“原创歌剧”的讨论 [J]. 音乐研究. 2021. № 5. 134–144. (Ван Цычжао. Об-

REFERENCES

Ju Qihong (2020), “Dāngqián mínzú gējù ruògān wèntí zhī wǒ jiàn” [My opinion on some issues concerning current national opera], *Yīnyuè wénhuà yánjiū* [Music culture research], no. 1. pp. 6–14. (in Chin.)

Li Yubin (2022), “Traditional Beijing Opera and Yangban Xi: The experience of comparative analysis”, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganov Academy of Russian Ballet], no. 1, pp. 127–140. (in Russ.)

Liang Maochun (2006), Qiǎn tán “wéngé” yīnyuè yánjiū [A brief discussion on the study of music during the Cultural Revolution], *Ràng yīnyuè shǐ yánjiū shēnrù xiàqù* [Let the study of music history go deeper], no. 4, pp. 19–27. (in Chin.)

Liu Zhiqiang (2016), “Wéngé” shíqí “rénmín rìbào” yīn lè wén lùn yánjiū [Research on the music theory of “People’s Daily” during the “Cultural Revolution”], Master’s thesis, Central China Normal University, 74 p. (in Chin.)

Meng Xue (2011), Gēqǔ “hóng méi zàn” de bèijīng jí yǎnchàng fēnxī [Background and singing analysis of the song “Praise of Red Plum Blossoms”], *Dàzhòng wényì* [Popular literature and art], no. 16, pp. 8–9. (in Chin.)

суждение понятий «национальная опера» и «оригинальная опера». Исследование музыки. 2021. № 5. С. 134–144).

汪毓和. 我国歌剧艺术的第一个里程碑—关于《白毛女》的分析和评价. 音乐研究. 1959. № 3. 16–34. (Ван Юйхэ. Первая вежа в искусстве китайской оперы – анализ и оценка оперы «Седая девушка» // Музыкальные исследования. 1959. № 3. С. 16–34).

刘志强. «文革»时期《人民日报》音乐文论研究. 硕士学位论文. 华中师范大学音乐学院. 2016. 74. (Лю Чжицян. Культурная революция. Исследование музыкальной теории «Жэньминь жибао» во время Культурной революции: Магистерская диссертация / Центральный китайский педагогический университет. Ухань, 2016. 74 с.).

梁茂春. 浅谈“文革”音乐研究. 让音乐史研究深入下去. 2006. 4. 19–27. (Лян Маочунь. Краткое обсуждение исследований музыки во время Культурной революции // Пусть исследования истории музыки пойдут глубже. 2006. Вып. 4. С. 19–27).

门雪. 歌曲《红梅赞》的背景及演唱分析. 大众文艺, 2011年.16期. 8–9. DOI: 10.20112/j.cnki.issn1007-5828.2011.16.007. (Мэнь Сюэ. Контекст и вокальный анализ песни «Гимн красной сливы» // Народное искусство. 2011. № 16. С. 8–9. DOI: 10.20112/j.cnki.issn1007-5828.2011.16.007).

彭厚文. “文革”时期“三突出”文艺创作理论的出笼及危害. 党史博览, 2012年.11期.14–19. (Пэн Ховэнь. Возникновение и вред теории «трех акцентов» в художественном творчестве периода «Культурной революции» // Обзор истории Коммунистической партии. 2012. № 11. С. 14–19).

居其宏. 当前民族歌剧若干问题之我见. 音乐文化研究. 2020. № 1. 6–14. (Цзюй Цихун. Мои взгляды на некоторые актуальные вопросы национальной оперы // Исследования музыкальной культуры. 2020. № 1. С. 6–14).

张宪军, 赵毅. 简明中外文论辞典. 四川巴蜀书社有限公司. 2015. № 6. 1–247. (Чжан Сяньцзюнь, Чжао И. Краткий словарь китайской и зарубежной литературных теорий. Сычуань: Изд-во Сычуань Башу, 2015. № 6. С. 1–247).

杨健. 革命样板戏的历史发展. 戏剧, 1996年.4期.90–104. (Ян Цзянь. Историческое развитие революционной образцовой Музыкальной драмы // Театр. 1996. № 4. С. 90–104).

Peng Houwen (2012), “Wéngē” shíqī “sān túchū” wényì chuàngzuò lǐlùn de chūlóng jí wéihài [The emergence and harm of the “three highlights” theory of literary creation during the Cultural Revolution], *Dǎng shǐ bóllǎn* [Party History Expo], no. 11, pp. 14–19. (in Chin.)

Sun' Lu (2015), “The phenomenon of opera yangae in the Chinese musical theater of the twentieth century”, *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 1, pp. 30–35. (in Russ.)

Varlamov, D.I., Yan Ten (2023), “Academic trends in Chinese music”, *Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Issues of Art History], no. 4. pp. 73–80. (in Russ.)

Wáng Cizhào (2021), *Guānyú “mínzú gējù” hé “yuánchuàng gējù” de tāolùn* [Discussion on “national opera” and “original opera”], no. 5, pp. 134–144. (in Chin.).

Wang Yuhe (1959), *Wǒ guó gē jù yì shù de dì yī gè lǐ chéng bēi – guān yú “bái máo nǚ” de fēn xī hé píng jià* [The first milestone in the art of Chinese opera is the analysis and evaluation of the opera “The Gray-Haired Girl”], *Yīn lè yán jiū* [Musical studies], no. 3, pp. 16–34. (in Chin.)

Wilcox, E. (2019), *Revolutionary Bodies: Chinese Dance and the Socialist Legacy*, University of California Press, Berkeley, 322 p. (in Eng.)

Xing Fan (2018), *Staging Revolution: Artistry and Aesthetics in Model Beijing Opera during the Cultural Revolution*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 308 p. (in Eng.)

Yang Jian (1996), *Gémìng yàngbǎn xì de lìshǐ fāzhǎn* [The historical development of revolutionary model operas], *xì jù* [Drama], no. 4, pp. 90–104. (in Chin.)

Zhāng Xiànjūn, Zhào Yì (2015), *Jiǎnmíng zhōng wàiwén lùn cídiǎn. Sīchuān bāshǔ shūshè yǒuxiàn gōngsī* [Concise dictionary of Chinese and foreign literary theories], no. 6, pp. 1–247. (in Chin.)

Zhen' Shuai (2019), *Kitaiskaya “obraztsovaya revolyutsionnaya opera”: zhanrovo-stilevye osobennosti* [Chinese “model revolutionary opera”: genre and style features], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 25 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Шао Минян, младший научный сотрудник Научно-исследовательского Института российской музыки при Университете г. Линьи (КНР)

Петрова Анастасия Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: maxalt@mail.ru

Authors Information

Shao Mingyang, Junior Researcher at the Research Institute of Russian Music at the Institute of Music University of Linyi (PRC)

Anastasiya M. Petrova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent at the Department of Ethnomusicology of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: maxalt@mail.ru

Поступила в редакцию 23.06.2025

После доработки 07.11.2025

Принята к публикации 09.11.2025

Received 23.06.2025

Revised 07.11.2025

Accepted for publication 09.11.2025