

© Чжан Хунмэй, 2026

УДК 78.785.782

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-2-142-154

К ВОПРОСУ О ВОПЛОЩЕНИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ОПЕРЕ ИНЬ ЦИНА «ВЕЛИКИЙ ПОХОД»

Чжан Хунмэй¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. На примере оперы Инь Цина «Великий поход» рассматриваются воплощение и интеграция музыкально-стилевых принципов и выразительных средств традиционного китайского театра, в частности пекинской оперы (*цзинцзюй*), в современной китайской большой опере. Представляются ключевые художественные характеристики пекинской оперы, этапы ее исторического формирования и развития. Приводятся специфические характеристики пекинской оперы: исполнительская система *сыгун уфа* («четыре навыка и пять методов»), музыкальное оформление (*вэньчан* и *учан*) и система амплуа (*хандан*), опирающаяся на устоявшиеся в практике роли: *шэн*, *дань*, *цзин* и *чоу*. На основе анализа конкретной сценической практики оперы «Великий поход» доказывается, как традиции пекинской оперы творчески применяются в произведении на современную историко-революционную тему. В исследовании выявляется четкое соответствие между образами главных героев оперы (комиссара Пэна, командира Цзэна, доктора Хун, Вань Ся и др.) и амплуа пекинской оперы (*лаошэн*, *ушэн*, *цинги*, *хуадань* и др.). Минималистичное сценическое решение, символичность сценических движений и повышенное внимание к дикции и артикуляции в вокальном исполнении глубоко укоренены в эстетической системе *цзинцзюй*. Формулируется вывод о том, что подобное сознательное обращение не является исключительно декоративным приемом, а представляет собой эффективный путь укоренения традиционной музыкально-театральной модели в новом культурном контексте, демонстрируя огромный потенциал современного китайского музыкально-драматического творчества.

Ключевые слова: Инь Цин, пекинская опера, опера «Великий поход», театральные амплуа, пихуанси, *сыгун уфа*

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжан Хунмэй. К вопросу о воплощении национальных театральных традиций в опере Инь Цина «Великий поход» // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 2. С. 142–154. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-2-142-154.

ON THE EMBODIMENT OF NATIONAL THEATRICAL TRADITIONS IN YIN QING'S OPERA “THE LONG MARCH”

Zhang Hongmei¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. Using Yin Qing's opera “The Long March” as an example, this article examines the embodiment and integration of the musical and stylistic principles and expressive means of traditional Chinese theater, particularly Peking opera (*jingju*), in contemporary Chinese grand opera. Key artistic characteristics of Peking opera, the stages of its historical formation and development, are presented. The article examines the specific characteristics of Peking opera: the performance system *sigong wufa* (“four skills and five methods”), musical accompaniment (*wenchang* and *wuchang*), and the system of roles (*handan*), based on established roles: *sheng*, *dan*, *jing*, and *chou*.

Based on an analysis of the specific stage practice of “The Long March”, it is demonstrated how the traditions of Peking opera are creatively applied in a work on a contemporary historical and revolutionary theme. The study reveals a clear correspondence between the opera’s main characters (Commissioner Peng, Commander Zeng, Doctor Hong, Wan Xia, and others) and the roles of Peking opera (laosheng, wusheng, qingyi, huadan, and others). The minimalist scenography, symbolic stage movements, and heightened attention to diction and articulation in vocal performance are deeply rooted in the aesthetic system of jingju. The conclusion is that such a conscious approach is not merely a decorative device, but rather an effective way to root the traditional musical-theatrical model in a new cultural context, demonstrating the enormous potential of contemporary Chinese musical-dramatic creativity.

Keywords: Yin Qing, Beijing Opera, “The Long March”, theatrical roles, Pi Huangxi, Sigong Wufa

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Zhang Hongmei (2026), “On the embodiment of national theatrical traditions in Yin Qing’s opera «The Long March»”, *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 2, pp. 142–154. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-2-142-154.

Композитор Инь Цин (印青, р. 1954, Нанкин)¹ – один из ведущих деятелей современной китайской музыкальной культуры. Он также занимает особое положение в оперном искусстве страны конца XX – начала XXI в. Как ключевой представитель патриотического направления в национальном искусстве, он акцентирует внимание молодого поколения музыкантов на героической истории Китая и государственной идеологии страны. Его стиль музыкального высказывания демократичен, концептуально понятен и основан на традициях народного мелодизма, что и делает его оперное творчество невероятно популярным среди китайских слушателей. Такие монументальные полотна, как «Дочь партии», «Великий поход», «Канал. Баллада реки», а также огромный корпус его камерно-вокальных сочинений благодаря своей яркой национальной самобытности и глубокой лирической основе завоевали широкое признание среди жителей страны.

Одним из основных качеств китайской композиторской школы является синтез западноевропейских структурно-языковых элементов с национальной образно-содержательной основой. Качество их взаимодействия и корреляции определяется конкретными художественными задачами, которые поставил перед собой композитор, и в условиях максимальной индивидуализации композиторских стилей выступает актуальной исследователь-

ской проблемой. Оперное творчество Инь Цина представляет собой яркий образец современного авторского решения проблемы взаимодействия национального и инонационального, китайского и западноевропейского. В настоящем исследовании автор сконцентрировался на выявлении точек соприкосновения западноевропейской модели оперного жанра с жемужиной традиционной китайской музыки – пекинской оперой.

Пекинская опера (цзинцзюй, 京剧) – один из самых известных и легко узнаваемых видов традиционного китайского театрального искусства, которое объединяет литературу, музыку, танец, акробатику, изобразительное и боевое искусства и др. В 2010 г. пекинская опера была включена в Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО. Жэнь Цзюань указывает, что Пекинская опера, будучи «носителем» эстетического духа Китая с ее сценическими условностями, сочетающими реальное и фантастическое, законами фонетики и мелодики, основанными на произношении иероглифов, и символическим выражением эмоций, несет уникальное культурное содержание и эстетический код восточного искусства, что дополняет современное исполнение национальной вокальной музыки² (2025, с. 70).

Ван Хаобо обозначает искусство пекинской оперы как высокое и внутренне

систематизированное, что воплощено не только посредством вокальной техники, но и глубоко укорененной в традиционной китайской философии, эстетике и социально-историческом контексте культурной практики. Он подчеркивает, что за счет точного физиологического контроля и уникальной акустической обработки достигается художественное выражение, выходящее за пределы физиологических ограничений, и, посредством системы амплуа, тесно связывает голос с характером персонажа, эмоциями, повествованием и даже космологическими представлениями (Инь–Ян) (Ван Хаобо, 2025, с. 61–77).

В китайской музыкальной и театральной науке ведутся исследования пекинской оперы, проблем ее бытования в современном искусстве. Особенно актуальны вопросы преемственности и взаимовлияний различных музыкально-театральных жанров и народного традиционного творчества. К примеру, ряд авторов осуществляют сравнительный анализ элементов пекинской оперы, современной китайской национальной оперы и западноевропейских оперных сочинений (Е Юн (叶勇), Хэ Цюн (何琼), Чэнь Сяоюнь (陈晓芸), Лю Кэцзя (刘可佳), Чжао Хайянь (赵海燕), Чжао Бинь (赵斌), Пань Миндун (潘明栋), Чэнь Чун (陈冲), Сюй Минь (徐敏)). Также весьма актуальны вопросы взаимосвязи музыкально-театральных традиций и жанров народной музыки, в частности песенного творчества родом из провинций страны (исследования Юй Хань (于涵), Ло И (罗艺), Ли Тин (李婷), Ли Хунжу (李红儒), Чжан Юйфэй (张宇非), Лю Цзин, Сунь Лян (刘静 孙良) и др.).

Российский музыковед Т.Б. Будаева – известный исследователь китайского музыкально-театрального искусства и, в частности, пекинской оперы, пишет, что «столичная драма *цзинцзюй*» являет-

ся «визитной карточкой китайского сценического искусства» (2011, с. 17). При соединимся к ее мнению и отметим, что именно пекинская опера стала одним из символов-репрезентантов национальной китайской культуры. Современное китайское оперное искусство широко наследует традиции пекинской оперы, что создает необходимый базис для полноценного существования академического типа творчества.

Происхождение *цзинцзюй* имеет долгую историю: данный вид сценического искусства сформировался на основе таких театральных жанров, как *хуэйцзюй* (徽剧)³ и *ханьцзюй* (汉剧)⁴ и предстал изначально в виде театрального жанра *пихуанси* (皮黄戏). В конце правления императора Цяньлуна⁵ в 1790 г., по случаю его 80-летия, четыре крупные театральные труппы (*баньцзы*, 班子) из провинции Аньхой – Саньцин (三庆, руководитель Гао Лантин⁶), Сыси (四喜), Чуньтай (春台) и Хэчунь (和春) – были приглашены в Пекин для выступлений по этому случаю (вначале прибыла труппа Саньцин, затем все остальные). В то время город стал местом сосредоточения театральных традиций и деятелей театра всей страны. Эти труппы привезли в столицу искусство *хуэйцзюй* и *ханьцзюй*, что, в конечном итоге, привело к их слиянию и эволюции, которое впоследствии трансформировалось в *пихуанси* (пихуанская опера, 皮黄戏), затем – в пекинскую оперу⁷.

Вначале театральные *баньцзы* и искусство *пихуанси* не привлекали устойчивого внимания публики, а на сцене по-прежнему сохраняли свои традиции театральные жанры *куньцзюй*⁸, *тунчжоу баньцзы*⁹ и вокальный стиль *гаоцянь*¹⁰, которые доминировали с начала династии Цин (с 1644 г.). Артисты аньхойских трупп переняли ценный опыт традиционных театральных жанров и форм, внося в них собственные художественные инновации

и творческие изменения. Впоследствии все четыре труппы объединились в единый коллектив, и каждая из них привнесла в новый театр свое видение. Так постепенно сформировался новый жанр – пихуанская опера (*пихуанси*, 皮黄戏), в котором доминировали актеры, исполняющие роли пожилых мужчин.

Процесс трансформации *пихуанси* в *цзинцзюй* протекал постепенно и даже сложно. В его основу лег синтез различных региональных стилей, который достиг кульминации в театрах Пекина. *Пихуанси*, как известно, объединил два основных музыкальных стиля: *эрхуан* (二黄) и *сипи* (西皮)¹¹. Именно они стали мощной музыкальной основой для будущей пекинской оперы. *Эрхуан* – один из основных вокальных стилей пекинской оперы, история происхождения которого имеет несколько версий, но общепринято считать, что он зародился в народной музыке соседних провинций – Аньхой и Хубэй. Это спокойный, торжественно-приподнятый и одновременно лиричный стиль исполнения, который идеально подходит для передачи глубоких, скорбных чувств или задумчивого настроения. Стиль *сипи* пришел в пекинскую оперу из *пихуанси*. Изначально он сформировался в рамках музыкально-театральной драме *тунчжоу банцзы* из района Сянъян (провинция Хубэй) в результате смешения с местными музыкальными традициями. Его музыкальный характер – яркий, энергичный и живой, что лучше подходит для выражения радости, волнения, споров и других сильных эмоций.

К середине XIX в. (примерно 1840–1860-е гг.) процесс синтеза театральных традиций в основном завершился. Сформировался единый стандарт вокальной части (на основе пихуанской оперы, но с пекинским произношением – *чжунчжоу юнь* (中州韵), актерской системы амплуа, специфической символики костюмов

и грима. Новый жанр, родившийся в столице, получил имя *цзинцзюй* (京剧) – «пекинская опера», что подчеркивало его статус как столичного, общенационального искусства. Ключевую роль в консолидации всех элементов нового театрального искусства сыграл великий артист Чэн Чангэн (程长庚), который стал следующим руководителем труппы «Саньцин». Именно его стали называть «отцом пекинской оперы».

Таким образом, пекинская опера – это не просто переименованная, но и переосмысленная пихуанская опера, результат целенаправленного синтеза, инициированного аньхойскими труппами *хуэйцзюй* и *ханьцзюй*, самобытная театральная система. Пекинская опера заменила пришедшие в упадок более ранние театральные формы, стала популярным по всей стране театральным жанром и знаковым явлением китайской музыкально-театральной культуры. Приведем несколько специфических характеристик данного театрального жанра, которые нашли свое отражение в оперном творчестве современного китайского композитора Инь Цина.

В жанровой системе пекинской оперы действует свод строгих норм и правил, которые распространяются на все формы представления: от вокального исполнения, речитатива, актерской игры и акробатики до костюмов, грима, реквизита и т.д. В спектакле сочетаются несколько типов вокализированного исполнения, которые также четко регламентированы традициями. Это *чан* (唱, пение) – вокальная манера исполнения, является основной формой выражения в спектакле, *нянь* (念, чтение) – это разговорная речь / декламация, представляет собой ритмизованную речь или диалог под музыку. *Няньбай* (念白) – декламация, подразделяется на *юньбай* (韵白, стихотворный) и *цзинбай* (京白, разговорный на пекин-

ском диалекте). Цзо (做, действие) – непосредственно сценические движения, включающие пластику тела, жесты, взгляд, мимику и другие физические действия исполнителя. Да (打, бой) – боевые искусства, сочетающие в себе ушу и акробатику; их постановка осуществляется посредством синтеза с хореографией. В совокупности эти способы представления образуют технику *сыгун уфа* (四功五法, «Четыре навыка и пять методов») (Фэн Чжюань, 2023, с. 76). Каждый поворот, шаг или взгляд артистов на сцене несет в себе особую эстетику исполнения.

Сценическое оформление в пекинской опере почти всегда довольно простое и непритязательное, но благодаря актерской игре могут быть воплощены самые разные сцены и сюжеты¹². В целом, зритель должен уметь «считывать» действия, которые выполняет актер на сцене (все это в некоторой степени имеет символическую природу). Такой метод условного исполнения требует высокой степени взаимопонимания между актерами и зрителями, а также некоторого количества специальных знаний.

Музыкальное оформление спектаклей делится на два вида в соответствии с типом аккомпанемента. Это *вэньчан* (文场) и *учан* (武场). *Вэньчан* характеризуется звучанием струнных и духовых инструментов, среди которых приоритет отдан *цзинху* (京胡)¹³, остальные инструменты осуществляют сопровождение. Аккомпанемент *учан* обладает звучанием ударных инструментов: в основном больших и малых гонгов, тарелок и барабанов и др. Данный тип аккомпанемента используется в боевых сценах.

Костюмы в пекинской опере (*синтоу*, 行头) не дифференцируются по династиям или временам года, но соответствуют определенным амплуа и их статусам. Яркие цвета, изящная вышивка несут сим-

волическую нагрузку. Грим персонажей, как правило, отличается легкостью (*юньбань*), предназначен для облагораживания внешности.

Наиболее известным проявлением подобных установлений является система амплуа (*Хандан*, 行当)¹⁴, на которой базируется иерархия персонажей и их роль в общей концепции спектакля. Формирование сценических амплуа непосредственно связано с социумом и имеет собственные архетипы в структуре общественной жизни. С течением времени качественные характеристики амплуа превратились в устойчивые черты, при этом их онтология все также продолжила базироваться на обобщении и, в то же время, условности. Дэн Цивэнь указывает, что посредством тщательного проектирования музыкального языка успешно создавались как конкретные, так и абстрактные художественные образы¹⁵ (2025, с. 169). Это обеспечило универсальный характер и широкую популярность всей системе сценических образов пекинской оперы.

В пекинской опере функционируют несколько типов амплуа – *шэн* (生) – мужской персонаж, *дань* (旦) – женский персонаж, *цзин* (净) – воин-герой, *чоу* (丑) – комический персонаж. Все эти амплуа имеют определенный диапазон воплощений, что ранжирует «родственных» по смыслу персонажей. В опоре на труды Т.Б. Будаевой (2011), Лу Цитуня (2025), Ван Хаобо (2025), где подробно описаны их характеристики, приведем краткую выдержку амплуа персонажей пекинской оперы (это позволит в дальнейшем сравнить их с героями оперы «Великий поход»).

1. *Шэн* (生, sheng) – мужской персонаж. Подразделяются на три основных типа:

1.1. *Лаошэн* (老生, lao sheng) – роль зрелого или пожилого мужчины, часто императора, князя, военачальника, министра, ученого и других положительных персо-

нажей. Они обычно носят бороду, поют и говорят «естественным» голосом¹⁶, их исполнение торжественно и сдержанно. «Лаошэн – это голосовое воплощение конфуцианской мудрости, обладающее уникальным культурным обаянием» (Ван Хаобо, 2025, с. 71).

1.2. *Сяошэн* (小生, xiao sheng) – роль молодого мужчины. Он не носит бороды, использует смешанный вокал, тембр его голоса светлый и чистый. Ван Хаобо уточняет: «Для стиля Сяошен характерно вокальное варьирование: естественный голос используется в народных пьесах, смешанный (фальцет + натуральный) – в *куньцзюй* и *пихуан*; пластика лёгкая, грациозная, с акцентом на элегантность» (2025, с. 63). *Сяошэн* подразделяется на несколько видов, среди которых наиболее популярны *шаньцзышэн* (扇子生, shan zi sheng, «с веером») – обычно состоятельные молодые люди, ученые, просто талантливые юноши с утонченными характерами, элегантные, романтические, и *цуньшэн* (穷生, qiong sheng, «бедный студент») – обедневшие молодые ученые, находящиеся в затруднительном или даже униженном положении.

1.3. *Ушэн* (武生, wu sheng) – роль военного, также представлен несколькими разновидностями.

2. *Дань* – женский персонаж, имеет разновидности:

2.1. *Цинъи* (青衣, qing yi) – положительный женский персонаж среднего возраста, часто это добродетельные жены, любящие матери или просто верные женщины. На сцене скромно одеты в темные одежды (как правило, халат), их движения сдержаны и грациозны. *Цинъи* олицетворяет собой все лучшие конфуцианские женские добродетели: сдержанность и строгие манеры в проявлении чувств. Исполнение этой роли требует сильных вокальных данных (поет «естественным» голосом).

2.2. *Хуадань* (花旦, hua dan) – жизнерадостный, общительный, смелый персонаж молодой женщины. Составляет контраст к *цинъи*. Ее движения легки, одежды яркие, много разнообразной мимики и жестов.

2.3. *Удань* / *Даомадань* (武旦, wu dan / 刀马旦, dao ma dan) – женский персонаж, владеющий боевыми искусствами. *Удань* делает акцент на акробатику, *даомадань* – на пластику, осанку и позы, сочетая бой с пением и актерской игрой.

2.4. *Лаодань* (老旦, lao dan) – персонаж пожилой женщины. Их стиль исполнения отличается мощностью, глубиной и выразительностью.

3. *Цзин* (净, jing) / *хуалянь* (花脸, hua lian) – «раскрашенное лицо». Это отрицательная мужская роль – злодея, предателя и т.д. Главная внешняя особенность – грим-личина (*ляньпу*, 脸谱), которая с помощью узоров и цвета отражает определенные качества характера и судьбы персонажа. Голос громкий и широкий, движения персонажа размашистые. Подразделяется на три вида: *чжэнцзин* (正净) – персонаж с медным боевым молотом, *фуцзин* (副净) – смелый и решительный персонаж, *уцзин* (武净) – в роли присутствуют боевые искусства.

4. *Чоу* (丑, chou) – комедийная мужская роль. В просторечии *сяо хуалянь* (小花脸, xiao hua lian) – «маленькое раскрашенное лицо». Персонажи, отвечающие за шутки, комические реплики и создание веселого настроения. Вокал на втором плане. Могут быть добрыми или коварными и подлыми. Их отличительная черта – белое пятно (в форме кусочка тофу) на переносице. Делятся на *вэньчоу* (文丑, wen chou, гражданские) и *учоу* (武丑, wu chou, военные).

Рассмотрев основные характеристики пекинской оперы, мы можем смело говорить о факте обращения современного китайского композитора Инь Цина к дан-

ной музыкально-театральной традиции. Опера «Великий поход» («长征») является ярким тому примером. Согласимся с мнением Шао Чуньбо (2025), и определим жанр данного сочинения как «большая китайская опера», основными компонентами которой являются национальный сюжет, лирическая мелодика, эпический размах идеи. Также в опере отмечается переосмысление традиционных элементов китайского народного музыкального театра, придается большое значение пластике, жестам и танцам в контексте усиления реалистичности.

Работа над оперой «Великий поход» официально началась в 2012 г.¹⁷ После многочисленных изменений и доработок ее окончательная версия была представлена на суд зрителей в 2016 г. (Ши Цзин, 2022; Ли Ли, 2023). Именно эта, прошедшая через множество правок, версия была представлена зрителям и снискала большую популярность в Китае. На протяжении 6 актов и 38 сцен на сцене разворачиваются события, получившие название «Великий поход китайских коммунистов» (1934–1936 гг.): солдаты Красной Армии отступали на север страны, оставляя занятые территории, с целью выхода из окружения армии Гоминьдана.

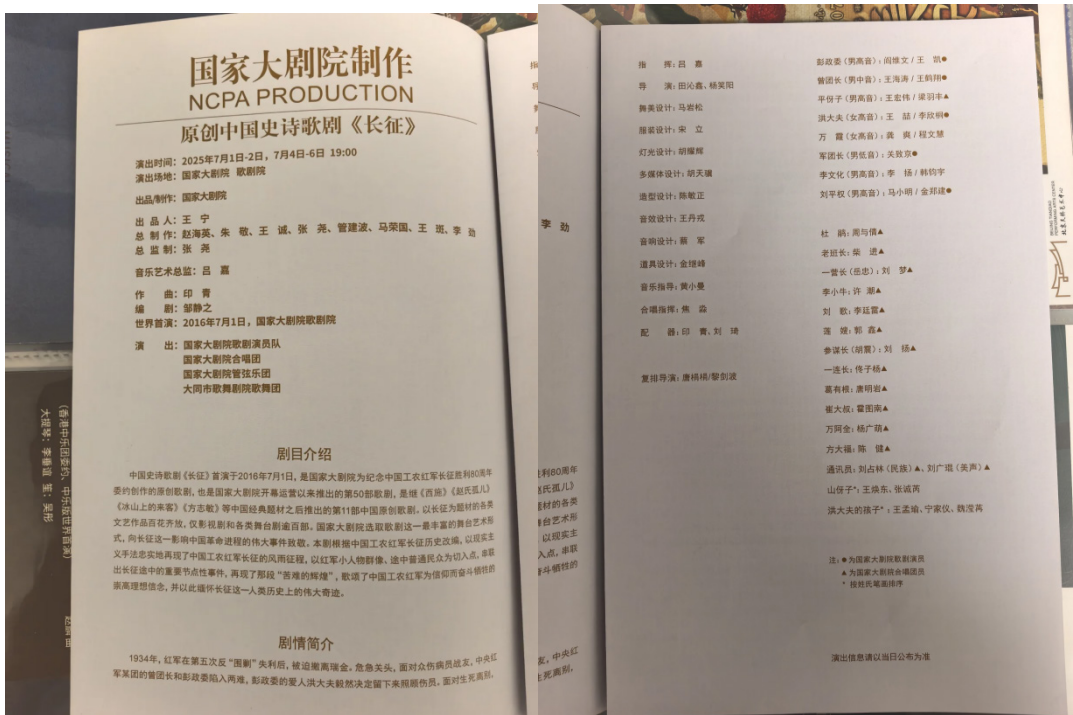
В опере последовательно представлены ключевые этапы данной военной кампании (Сянцзян, совет в Цзуньи, переход через заснеженные горы и степи, встреча в Хуэйинине), однако в центре внимания композитора не история как таковая, а люди, благодаря которым состоялся данный военный маневр. Поэтому действие фокусируется не столько на военных сценах, сколько на внутреннем мире героев. Опера завершается величественным хором «Да здравствует Великий поход!», который восхваляет революционные убеждения, закаленные Красной Армией ценой множества жизней.

В Китае опера «Великий поход» была поставлена не менее 13 раз всего за десятилетний срок своего существования. Самая последняя постановка состоялась 8 июля 2025 г. в Пекине (рисунок). Весьма популярны постановки 2019 и 2021 г. В целом, существенных различий между сценическими версиями оперы не наблюдается. Тем более, что творческая группа практически не менялась с момента премьеры. Она представлена оперными исполнителями Национального центра исполнительских искусств. Все они также являются участниками хора этого центра. Приведем список исполнителей:

Комиссар Пэн	Ян Вэйвэнь (阎维文) / Ван Чун (王冲)
Ли Вэньхуа	Ли Ян (李扬) / Хань Цзюньюй (韩钧宇)
Пин Яцзы	Ван Хунвэй (王宏伟) / Лян Юфэн (梁羽丰)
Лю Пинцюань	Цзинь Чжэнцзянь (金郑建)
Командир полка Цзэн	Ван Хайтао (王海涛) / Ван Хэсян (王鹤祥)
Доктор Хун	Ван Чжэ (王喆) / Ли Синьтун (李欣桐)
Ван Ся	Гун Шуан (龚爽) / Чэн Вэньхуэй (程文慧)
Командир полка Цзюнь	Гуань Чжицзин (关致京) / Ян И (杨毅)

Элементы пекинской оперы находят свое проявление в опере «Великий поход» в самых разных формах. Наиболее

очевидная связь видится в сценическом оформлении: как и в пекинской опере декорации «Великого похода» отличаются



Программа спектакля «Великий поход» 2025 г.

минималистичностью и лаконизмом. Все внимание приковано к актерской игре и вокалу. Изучение образов персонажей «Великого похода» выявило связь с амплуа пекинской оперы. В частности, все основные восемь героев соотносятся с четырьмя видами героев традиционного театра. Для удобства приведем данное сравнение в форме таблицы.

Соотношение амплуа персонажей оперы «Великий поход» и пекинской оперы

Персонаж	Голос персонажа	Амплуа (пекинская опера)	Конкретное амплуа
Комиссар Пэн	Тенор	Шэн (生)	Лаошэн (老生)
Командир полка Цзэн	Баритон	Шэн (生)	Ушэн (武生)
Доктор Хун	Сопрано	Дань (旦)	Цинъи (青衣)
Вань Ся	Сопрано	Дань (旦)	Хуадань (花旦)
Пин Яцзы	Тенор	Шэн (生)	Сяошэн (小生)
Ли Вэньхуа	Тенор	Шэн (生)	Шаньцзышэн (扇子生)
Лю Пинцзюань	Тенор	Чоу (丑)	Вэньчоу (文丑)
Командир полка Цзюнь	Бас	Шэн (生)	Ушэн (武生)

Комиссар Пэн – зрелый и мудрый, представляет образ руководителя высшего звена, что полностью соответствует амплуа лаошэн в пекинской опере. На сцене он одет в строгую и простую военную форму или лаконичную повседневную одежду. Его движения размеренны

и величественны, осанка прямая, каждый жест излучает авторитет и уверенность, демонстрируя чувство ответственности и твердую волю лидера.

Командир полка Цзэн – образ доблестного и искусного в бою военного командира, сочетающий в себе героический дух

и качества полководца, что соответствует амплуа *ушэн* в пекинской опере. Этот персонаж первым идет в бой и владеет боевыми искусствами. На сцене он появляется в военной форме. Через яркий маршевый ритм, ровный или же пунктирный, а также характерную пластику подтянутого военного, демонстрируется его решительность, прямодушие и ответственность командира солдат.

Доктор Хун – положительная героиня средних лет, что соответствует амплуа *цинъи*. Ее партия требует сильных вокальных данных, она всегда одета в простую скромную одежду темного цвета, ее движения сдержаны, а эмоции под контролем.

Вань Ся – персонаж юной девушки, веселой, бойкой и упрямой, живой и энергичной. В характере присутствуют героические черты. Ей свойственны живость и непосредственность – яркий признак амплуа *хуадань*. Партия Вань Ся довольно сложна в техническом плане. В ее одежде присутствуют яркие элементы, в частности, в волосах заплетены красные ленты.

Пин Яцзы – молодой красноармеец (подросток), который всем сердцем верит в идеи строительства нового Китая. Он самоотверженно переносит все невзгоды и лишения наравне со взрослыми солдатами. Так как партия Пин Яцзы является детско-подростковой, то и вокал здесь отличается смешанный характер – обычная манера соединена с фальцетом, а тембр голоса отличается светлый и чистый колорит. Соответствует амплуа *сяошэн*.

Ли Вэньхуа – это молодой интеллигент, в образе которого присутствует легкий оттенок романтичности, что является типичной характеристикой амплуа *шаньцзышэн* в пекинской опере. На сцене его манеры больше изящны, чем воинственны, что создает визуальное впечатление молодого интеллектуала.

Лю Пинцюань – персонаж, несущий в данной опере комедийную функцию.

Это торговец, он хитрый, изворотливый, льстивый и при этом трусливый, что является основной характеристикой амплуа *вэньчоу* в пекинской опере. Особенность амплуа *вэньчоу* в опере представлена весьма ярко: актер мастерски создает юмористический образ, используя богатую мимику. В его вокальной партии соединяются черты академической западноевропейской манеры и народного музыкального театра.

Командир полка Цзюнь – образ главнокомандующего, обладающего смелостью, стойкостью и стратегическим мышлением, также относящийся к амплуа *ушэн*. Сценический образ величественен и монументален, появление на сцене обладает потрясающей силой, демонстрируя авторитет этого персонажа. В рамках амплуа *ушэн* большой акцент делается на харизме, что символизирует лидерские качества и высокое военное положение.

Следует отметить, что приведенные выше сопоставления весьма очевидны – композитор и постановщики оперы всеми средствами подчеркнули взаимосвязь с пекинской оперой. К примеру, в арии комиссара Пэна «Холодной ночью» («寒夜中», № 13) из II действия можно обнаружить вокальные характеристики амплуа *лаошэн*: торжественный, но сдержанный характер исполнения, естественная манера подачи звука.

В опере «Великий поход» также обнаруживаются элементы техники *сыгун уфа*. Например, в арии Ван Ся «О, снег, снег» («雪啊雪», № 29) из V действия борьба солдат Красной Армии с суровой природой символически передается посредством специального реквизита и сценических поз – в *сыгун уфа* это *цзо*. А именно, через эффект «водяных рукавов» *шуэйсю* (水袖)¹⁸, неустойчивости шагов и движений солдат. тела зрители ощущают тяготы пути.

Особое значение при постановке китайской оперы имеет проблема артику-

ляции и дикции – одна из важнейших в современном китайском музыкознании. Одним из последних исследований, посвященных вопросам вокального исполнения китайскими певцами, является кандидатская диссертация Люй Цзяин, защищенная в 2024 г. в Нижнем Новгороде. Автор исследуя технику китайского *bel canto*, особо подчеркивает, что национальная певческая традиция уделяет исключительное внимание точности дикции и артикуляции. По ее мнению, в китайском пении «ни один слог не допускает нечеткости, содержание текста и вокальная техника всегда пребывают в теснейшем единстве» (Люй Цзяин, 2024, с. 13). Эта особенность особенно явно проявляется, когда китайские вокалисты исполняют произведения западного репертуара. В исследуемой нами опере проблема понимания исполняемого текста, как таковая, отсутствует, так как все вокалисты нацелены на четкое и артикуляционно верное произношение слов и фраз, при этом без ущерба для вокальной части произведения. Причина тому видится в филигранной проработке текста ли-

бретто и большом опыте Инь Цина в создании камерно-вокальных сочинений.

Подведем итог. Соединение элементов современной большой китайской оперы с традициями музыкально-драматического театра (пекинской оперой) в произведении на современный сюжет убедительно доказывает огромный потенциал подобного синтеза. При этом такая интеграция не снижает художественного значения традиционного жанра, превращая в визуально-декоративное украшение сочинения, а позволяет укорениться на почве китайской культуры нового типа. Аналитическое рассмотрение оперы «Великий поход» в контексте взаимодействия с национальным музыкальным театром выявило наличие прочных связей с традицией, что позволило представить на сцене узнаваемые образы. Ярче всего данная связь обнаруживается через амплуа персонажей, сценографию и специфическую вокальную манеру исполнения. В целом, проблема диалога с традицией в оперном творчестве Инь Цина является весьма перспективной темой для дальнейших научных изысканий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Инь Цин – известный китайский композитор, военный, является членом Китайской ассоциации музыкантов, композитором первого класса государственного уровня, удостоен звания «Молодой и среднего возраста художник с высокими моральными и профессиональными качествами» («道德和职业素质高尚的中青年艺术家»). В 16 лет Инь Цин поступил на обучение в труппу фронтовой песни и танца Нанкинского военного округа. В 1974 г. написал свою первую песню «Я – связист» («我是一个架线兵»). В начале 1980-х гг. Инь Цин был переведен из самого младшего военного подразделения в художественный клуб военного округа провинции Чжэцзян, что позволило ему более полно заниматься созданием музыки. В 1989 г. Инь Цин написал

«Парадную песню» («阅兵歌») и «Командир отряда» («班长»). В 1999 г. Инь Цин окончил магистратуру Нанкинского института искусств. В 1990 г. занял пост главы Ансамбля песни и танца Главного политического управления Народно-освободительной армии Китая (НОАК 中国人民解放军). В 2000 г. он был переведен в труппу песни и пляски Главного политического управления, где был заместителем директора. В 2006 г. он занял должность директора ансамбля песни и пляски Главного политического департамента. В 2012 г. Инь Цин участвовал в создании оперы «Канал. Баллада реки» («运河谣»).

² Оригинал: «京剧作为中华美学精神的载体, 虚实相生的表演程式、依字行腔声韵规律、写意化的情感表达, 都蕴含着东方艺术

特有的文化内涵与审美基因, 与民族声乐 现代演绎形成互补».

³ *Хуэйцзюй* – музыкально-театральная драма из провинции Альхой.

⁴ *Ханьцзюй* – музыкально-театральная драма из провинции Хубэй.

⁵ Император Цяньлун (乾隆) – шестой император династии Цин, находившийся на престоле 60 лет (1735–1796).

⁶ Гао Лантин (高朗亭, 1774 – после 1827, сценический псевдоним Юэгуань) – знаменитый актер и руководитель театральной труппы эпохи Цин.

⁷ С.А. Мозгот и Ян Ли утверждают, ссылаясь на статью Ляо Бэня «История традиционной китайской оперы», что «История развития пекинской оперы начинается с конца XVIII века (1790 год) и официально связана с празднованием восьмидесятилетия императора Цяньлуна, которое отмечается как год рождения пекинской оперы» (Мозгот С., 2021, с. 22). Однако это представляется маловероятным. Мы ранее писали, что в указанном году труппы только приехали в Пекин и привезли искусство *хуэйцзюй*, которое превратилось с течением времени в *пихуанси* и далее в пекинскую оперу. Такие трансформации невозможны за 1 год. В этом отношении мы склонны доверять мнению китайского исследователя Су И (1980), который указывает, что обозначенные ранее четыре труппы оставались в Пекине до 1797 г. За 7 лет их пребывания в городе подобные жанровые модификации уже могли иметь место.

⁸ *Куньцзюй* (昆剧) – один из старейших музыкально-театральных жанров, дошедших до наших дней из провинции Цзянсу, уезд Куншань.

⁹ *Тунчжоу банцзы* (梆子, также известна как *цинъюан* (秦腔)) – музыкально-театральная традиция, зародившаяся в регионе Тунчжоу провинции Цзянси. «Жанр интенсивно развивался до последних лет правления цинского императора Цяньлуна. *Цинъюан* широко распространился и имел большое влияние, впоследствии инициировав формирование разветвленной системы *банцзыян* (система напевов *сицзюй*, исполняемых под аккомпанемент деревянных колотушек *банцзы*)» (Лю Цзе, 2023, с. 27).

¹⁰ *Гаоцян* (高腔) – вокальный театральный стиль с декламацией и хоровой поддержкой, но без музыкального сопровождения. Используется для передачи сильных эмоций и взволнованных чувств.

¹¹ В исследовании Т.Б. Будаевой мы находим следующее заявление: «В Пекинской опере первостепенное значение получили два напева: сипи (西皮) и эрхуан (二黄)» (2011, с. 11). В то же время в китайском музыкознании и театроведении бытует мнение, что *сипи* и *эрхуан* появились еще в «Пихуанской опере» (такого мнения придерживается, к примеру, Су И (苏移)) (1980).

¹² К примеру, кнут символизирует скачущую лошадь, стол может обозначать высокую гору или массивное здание, движение веслом – плывущую лодку и т.д.

¹³ *Цзинху* – основной аккомпанирующий инструмент пекинской оперы. Изготавливается из бамбукового ствола и обтягивается змеиной кожей. Инструмент обладает высоким, резким и пронзительным тембром, специально создан для подчеркивания вокальной линии актеров. Является одним из основных солирующих инструментов оркестра.

¹⁴ *Хандан* – это ключевая система классификации ролей в пекинской опере, основанная на поле, возрасте, характере, социальном статусе и моральных качествах персонажа.

¹⁵ Оригинал: «通过音乐语言的精心设计, 成功地塑造了既具象又抽象的艺术意境».

¹⁶ По определению Ван Хаобо, это «подлинная гортань» (真声), которая характеризуется существенной свободой положения исполнительского аппарата, по сравнению с «искусственной гортанью», но также имеет определенную степень зажатости (2025, с. 25).

¹⁷ Точная дата начала создания не разглашается, известен лишь год.

¹⁸ *Шуэйсю* – это уникальный выразительный элемент костюма и сценической техники в китайской традиционной опере (особенно в пекинской). Представляет собой пришитый к манжетам отрезок белого шелка, который, благодаря своей мягкости, в движении напоминает струящуюся воду.

ЛИТЕРАТУРА

Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 28 с.

Ван Хаобо. Художественный статус баритона в китайской вокальной музыке: исторический и исполнительский аспект: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2025. 225 с.

Лю Цзе. Преломление региональных оперных традиций в фортепианных произведениях китайских композиторов XX–XXI веков: Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2023. 193 с.

Люй Цзяин. Китайское bel canto в контексте формирования национальной вокальной школы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2024. 26 с.

Мозгот С.А., Ян Ли. Ампула персонажей в пекинской опере и формы их репрезентации // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 1. С. 21–27.

Шао Чуньбо. Особенности претворения китайских национальных традиций в оперном творчестве Инь Цина (на примере оперы «Баллада о канале») // Пространство культуры. 2025. С. 30–32.

邓棋文. 民族声乐作品《梅兰芳》京剧艺术特色与演唱技法. 黄河之声. 2025. 169 (Дэн Цивэнь. Национальная вокальная композиция «Мэй Ланфан»: Художественные особенности Пекинской оперы и вокальная техника // Голос Желтой реки. 2025. С. 169).

任娟. 传统京剧艺术与中国民族声乐的融合与借鉴. 乐器. 2025. 70 (Жэнь Цзюань. Интеграция и связь между искусством традиционной Пекинской оперы и китайской народной вокальной музыкой // Инструментальный класс. 2025. С. 70).

黎理. 歌剧《长征》中万霞的形象塑造及演唱分析. 海南大学. 2023. 1–5 (Ли Ли. Создание образа Вань Ся и анализ вокала в опере «Великий поход» // Журнал Хайнаньского университета. 2023. С. 1–5).

卢奇彤. 试论京剧小生的人物塑造. 戏剧之家. 2025. 22–24 (Лу Цитун. К вопросу о характерах молодых мужчин в Пекинской опере // Дом драмы. 2025. С. 22–24).

苏移. 京剧简史. 戏剧艺术. 1980. 66–94 (Су И. Краткая история Пекинской оперы // Драматическое искусство. 1980. С. 66–94).

冯致远. 京剧四功五法的阐述. 剧影月报. 2022. 76 (Фэн Чжюань. Изложение «Четырех умений и пяти методов» в Пекинской опере // Драма и экран. 2023. С. 76).

史晶. 歌剧《长征》的音乐特征及演唱风格研究—以 1951 年版与 2016 年版为例. 山西师范大学. 2022. 6–12 (Ши Цзин. Исследование музыкальных особенностей и вокального стиля оперы «Великий поход» на примере версий 1951 и 2016 годов: Магистер. дис. Шаньсийский педагогический университет. 2022. С. 6–12).

REFERENCES

Budaeva, T.B. (2011), *Muzyka traditsionnogo kitaiskogo teatra czinczyuj* (Pekinskaya opera) [Music of the traditional Chinese theater jingju (Beijing Opera)], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 28 p. (in Russ.)

Deng Qiwen (2025), *Mínzú shēngyuè zuòpǐn “méi lán fāng” jīngjù yìshù tèshè yǔ yǎnchàng jìfǎ* [The artistic characteristics and singing techniques of Beijing Opera in the national vocal work “Mei Lanfang”], *Huánghé zhī shēng* [Yellow River Voice], pp. 169. (in Chinese).

Feng Zhiyuan (2023), *Jīngjù sì gōng wǔ fǎ de chǎnshù* [An explanation of the four skills and five methods of Beijing Opera], *Jù yǐng yuè bào* [Drama and film monthly], p. 76. (in Chinese).

Li Li (2023), *Gējù “chángzhēng” zhōng wàn xiá de xíngxiàng sùzào jí yǎnchàng fēnxī* [Analysis of the character portrayal and singing of Wan Xia in the opera “The Long March”], *Hǎinán dàxué* [Hainan university], pp. 1–5. (in Chinese).

Lu Qitong (2025), *Shì lùn jīngjù xiǎoshēng de rén wù sùzào* [On the character portrayal of young male roles in Beijing Opera], *Xijù zhī jiā* [Drama house], pp. 22–24. (in Chinese).

Lyu Cze (2023), *Prelomlenie regional'nykh opernykh traditsii v fortepiannykh proizvedeniyakh kitaiskikh kompozitorov XX–XXI vekov* [Refraction of regional opera traditions in piano works by Chinese composers of the 20th and 21st centuries], Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, 193 p. (in Russ.)

Lyu Cze (2024), *Kitaiskoe bel canto v kontekste formirovaniya natsional'noi vokal'noi shkoly* [Chinese bel canto in the context of the formation of a national vocal school], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, 26 p. (in Russ.)

Mozgot, S.A., Yan Li (2021), “Character roles in Beijing Opera and forms of their representation”, *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], no. 1, pp. 21–27. (in Russ.)

Ren Juan (2025), *Chuántǒng jīngjù yìshù yǔ zhōngguó mínzú shēngyuè de róng hé yǔ jièjiàn* [The integration and reference of traditional Beijing opera art with Chinese folk vocal music], *Yuèqì* [Musical instruments], p. 70. (in Chinese).

Shao Chun'bo (2025), “Features of the implementation of Chinese national traditions in the operatic works of Yin Qing (based on the opera «Ballad of the Canal»)”, *Prostranstvo kul'tury* [Cultural space], pp. 30–32. (in Russ.)

Shi Jing (2022), *Shǐ jīng. Gējù “chángzhēng” de yīnyuè tèzhēng jí yǎnchàng fēnggé yánjiū—yǐ 1951 niánbǎn yǔ 2016 niánbǎn wéi lì* [A study on the musical characteristics and singing style of the opera “The Long March” – taking the 1951 and 2016 Versions as Examples], Shanxi normal university, pp. 6–12. (in Chinese).

Su Yi (1980), *Jīngjù jiǎn shǐ* [A brief history of Peking opera], *Xijù yìshù* [Dramatic arts], pp. 66–94. (in Chinese).

Van Haobo (2025), *Khudozhestvennyi status baritona v kitajskoi vokal'noi muzyke: istoricheskii i ispolnitel'skii aspekt* [Artistic Status of the Baritone in Chinese Vocal Music: Historical and Performance Aspects], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 225 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Чжан Хунмэй, аспирант I курса кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.М. Петрова)

E-mail: 1414497400@qq.com

Author Information

Zhang Hongmei, first-year postgraduate of the Department of Ethnomusicology at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent A.M. Petrova)

E-mail: 1414497400@qq.com

Поступила в редакцию 11.12.2025

После доработки 26.05.2026

Принята к публикации 27.05.2026

Received 11.12.2025

Revised 26.05.2026

Accepted for publication 27.05.2026