

На правах рукописи



Чэнь Синьхэн

**КИТАЙСКИЕ БАЛЕТЫ ПЕРИОДА
КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ:
СВЯЗЬ С ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИЕЙ**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Нижний Новгород – 2022

Работа выполнена на кафедре теории музыки
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки»

Научный руководитель: **Евдокимова Алла Алексеевна**
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория
им. М. И. Глинки», профессор кафедры
теории музыки

Официальные оппоненты: **Алябьева Анна Геннадьевна**
доктор искусствоведения, профессор,
ГБОУ ВО «Московский государственный
институт музыки им. А. Г. Шнитке»,
заведующая кафедрой философии,
истории, теории культуры и искусства

Никитенко Оксана Борисовна
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Российский
государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена»,
доцент кафедры музыкального
воспитания и образования

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Астраханская
государственная консерватория»

Защита состоится _____ в ____ часов ____ минут на за-
седании диссертационного совета Д 210.030.02 на базе ФГБОУ ВО «Ни-
жегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки» по адресу:
603005, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО
«Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».

Тексты диссертации и автореферата размещены на официальном
сайте ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки» <http://nnovcons.ru>.

Автореферат разослан «__» _____ 2022 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Бочкова
Татьяна Рудольфовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Данное исследование посвящено музыке балетов периода Культурной революции — времени уникального и противоречивого. Беспрецедентное идеологическое давление на 10 лет затормозило развитие искусства, привело к многим утратам. Но в условиях принципиальной борьбы со всем «западным», два балета в Китае были признаны «образцовыми» и пользовались большим успехом не только у публики, но и у представителей политической власти, полностью отвечая их требованиям, предъявляемым к искусству. Казалось бы, после завершения Культурной революции они должны были вместе с нею отойти в архивы истории. Однако этого не произошло: балеты «Красный женский отряд» и «Седая девушка» до сих пор исполняются во многих театрах и имеют большой успех не только в Китае, но и за рубежом.

Актуальность избранной темы обусловлена:

- уникальностью периода Культурной революции, многие аспекты которого до сих пор не получили достаточного освещения;
- отсутствием специальных исследований, посвященных «образцовым» балетам «Красный женский отряд» (红色娘子军) и «Седая девушка» (白毛女);
- неизученностью связей данных балетов с европейской традицией;
- неисследованностью влияния «образцовых» балетов на китайское балетное творчество более позднего времени;
- отсутствием музыкально-аналитических работ, посвященных особенностям лейтмотивной системы, формы, оркестровки китайских балетов данного периода;
- недостаточностью сведений о взаимодействии жанров балета и китайской танцевальной драмы.

Степень изученности проблемы

В работах М. А. Ведерниковой, А. А. Хисамутдинова, Чжан Тяньцзяо освещается начальный период проникновения в Китай европейской балетной традиции: названы имена русских артистов, работавших в Харбине и Шанхае в 1930–1940-х годах, перечислены поставленные ими балеты. В «Музыкальной энциклопедии» содержится информация о том, что в ходе Культурной революции «были разрешены к постановке лишь 5 пьес пекинской музыкальной драмы цзинцзюй и 2 балета ("Седая девушка" и "Красный женский батальон"), объявленные "образцовыми" (то есть отвечающими идеям Мао Цзе-дуна, служащими "образцом" для творчества и для подражания). Эти произведения, являющиеся продуктами коллектив-

ного труда, написаны по одной определенной схеме»¹. Однако какой была эта «схема», авторы не уточняют.

Обойдены вниманием «образцовые» балеты в работах В. Валицкого, Ю. М. Галеновича, Е. Ю. Новиковой, А. В. Панцова, в материалах международной конференции «Дальний Восток России и Китай: диалог культур стран-соседей» (2018). В статьях, размещенных на русскоязычных сайтах сети интернет, говорится об истории становления балета в Китае, о приезде выдающегося советского танцовщика и балетмейстера П. А. Гусева, обучении им китайских артистов, постановке русских, европейских и первых китайских балетов. Названы годы премьер «образцовых» балетов, отмечено, что они заложили основы для дальнейшей популяризации в стране этого вида искусства. Однако сами образцовые балеты не рассматриваются.

На китайском языке ряд трудов посвящен балету «Красный женский отряд». В работе Чжан Цзинцзин рассмотрен процесс создания данного балета, выявлены политические причины его редактирования, отмечено важное значение для художественной традиции Китая. Гу Цзяньин освещает тематику, танцевальную лексику, национальные особенности музыки, декораций и костюмов, отмечает роль балета в воспитании патриотических идеалов молодежи. В исследовании У Цон освещено соединение китайского классического танца с балетом, сказано о хореографии конфликтных сцен, но о специфически музыкальных приемах показа борьбы не говорится. Выделены только два лейтмотива (Цинхуа и Чанцина), логика их развития не раскрыта. В статье Чжун Ханьинь сказано о выразительности европейских и китайских музыкальных инструментов, однако вопрос о том, в чем специфика их взаимодействия, остался за границами статьи.

Истории создания балета «Седая девушка» посвящена работа Чэн Цан: выделены три лейтмотива, названы китайские инструменты, включенные в партитуру, сказано об оркестровке увертюры и вокальных номеров, отмечен лейттемп Хуана (да сансен). Другие аспекты балета не затрагиваются. Чжан Лицзе выделяет те же лейтмотивы и лейттемп, но подробнее рассматривает процесс создания сценария, детально анализирует сюжет, дает характеристику музыки картин балета.

«Русалке» посвящена статья Цай Лихун, в которой выделены лейтмотивы, отмечена связь с «Лебединым озером» П. И. Чайковского, перечислены национальные характерные танцы и особенности их хореографии.

¹ Виноградова Е. В., Желоховцев А. Н. Китайская музыка // Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 815.

В исследованиях по истории китайского балета перечислены постановки, подробно описано их содержание, идеологическое значение, указаны использованные народные темы, названы отдельные лейтмотивы, затронуты вопросы оркестровки. Аналогичные проблемы освещаются и в исследовании, посвященном истории танцевальной драмы.

Таким образом, в литературе на китайском языке выделены лишь некоторые лейтмотивы, нет исследований специфики формы, инструментального состава «образцовых» балетов, не затрагивается их связь с европейской традицией и с развитием китайской танцевальной драмы. Эти проблемы рассмотрены в данной диссертации.

Объектом исследования являются «образцовые» балеты «Красный женский отряд» (红色娘子军) и «Седая девушка» (白毛女) в контексте породившей их культуры, а также балеты, созданные по их образцу.

Предмет исследования — особенности стиля данных балетов (драматургия, лейтмотивная система, формообразование, тембровая организация) в аспекте связи с европейской традицией и жанром китайской танцевальной драмы.

Материал исследования — партитуры китайских балетов, видеозаписи их постановок, китайские источниковедческие и аналитические работы.

Цель исследования — на основе музыкально-теоретического анализа выявить особенности «образцовых» балетов, адаптирующие достижения европейской традиции и вносящие новаторские черты; определить место и роль данных балетов в китайской и европейской художественной культуре.

Для достижения данной цели поставлены следующие **задачи**:

- выявить предпосылки возникновения в Китае жанра балета;
- проследить логику его развития до XXI века;
- охарактеризовать художественную ситуацию накануне и во время Культурной революции;
- ввести в российский научный оборот первый китайский балет «Русалка», «образцовые» балеты «Красный женский отряд», «Седая девушка» и созданные «по образцу» балеты «Ода горам Имэн», «Дети прерий»;
- проанализировать строение данных балетов с точки зрения представленной в них лейтмотивной системы, особенностей формы и инструментовки, методов адаптации заимствованного музыкального материала;
- рассмотреть влияние «образцовых» балетов на «Оду горам Имэн», «Дети прерий» и другие балеты, возникшие после окончания Культурной революции;

- выявить сходство и различие жанров балета и китайской танцевальной драмы, проследить их взаимодействие до и после Культурной революции.

Научная новизна исследования

Данная работа является первым музыковедческим исследованием стилизованных особенностей китайских балетов периода Культурной революции и их общности с европейской традицией.

Автором данной работы впервые в российском и китайском музыковедении:

- проведен последовательный анализ стиля балетов с современных музыкально-теоретических позиций,
- освещены закономерности строения лейтмотивной системы,
- выявлено влияние особенностей европейского формообразования,
- определены принципы использования в партитурах балетов китайских инструментов и их взаимодействие с европейским инструментарием,
- раскрыто влияние европейской традиции на китайскую танцевальную драму,
- исследовано взаимодействие в Китае балета и танцевальной драмы.

На защиту выносятся следующие положения и результаты:

1. Предпосылками возникновения жанра балета в Китае в середине XX века явились: гастроли иностранных балетных трупп, приезд советских педагогов (подготовивших первое поколение танцовщиков, режиссеров, участвовавших в постановках первых балетов), создание китайских балетных школ.

2. До и после Культурной революции в Китае происходило взаимодействие жанров балета и национальной танцевальной драмы, обогащавших друг друга и взаимодействовавших с европейской балетной традицией.

3. «Красный женский отряд» и «Седая девушка», признанные «образцовыми», воплощают принципы «хореодрамы» с господством *pas d'action*, индивидуальными музыкально-хореографическими характеристиками героев, превращением кордебалета в полноправного участника сценического действия. Новаторство активно развивающегося сюжета заключается в отражении реальных событий, происшедших в Китае в 30-х годах XX века.

4. Музыкальное формообразование картин «образцовых» балетов отличается разнообразием: *первую* группу образуют классические европейские формы, во *второй* группе возрастает степень сквозного развития, но отдельные признаки европейских форм сохраняют-

ся, в *третью* группу включаются свободные формы, индивидуальное строение которых обусловлено отражаемой сценической ситуацией (конфликтные сцены сохраняют связь со строением сонатных разработок). Неоднократно звучащие песня Отряда («Красный женский отряд») и песня о Восьмой армии («Седая девушка») вносят в общее строение балетов признаки рондо.

5. Развитая лейтмотивная система создает яркие характеристики главных героев, отражает сюжетные изменения и обеспечивает связь картин балета, что является адаптацией европейских принципов. Новаторство «Красного женского отряда» проявляется в том, что песня отряда порождает не только его лейтмотив, но и является интонационным источником лейтмотивов персонажей, имеющих непосредственное отношение к Отряду. Новаторство «Седой девушки» — в вокальном изложении ряда лейтмотивов, их радикальных трансформациях, изменении жанровых признаков, использовании лейттембров.

6. В китайских балетах, созданных после Культурной революции, сохранилась связь с «образцовыми» балетами и европейской традицией в аспектах лейтмотивной системы, формообразования, оркестровки; при этом произошло значительное расширение воплощаемой тематики.

7. «Революционное направление» китайского балета продолжает активно развиваться, пополняясь новыми произведениями; важное место среди них сохраняют регулярно исполняемые «Красный женский отряд» и «Седая девушка».

Методология исследования основана на единстве историко-культурного и музыкально-аналитического подходов. При изучении стилевых особенностей балетов основное место принадлежит функциональному методу, представленному в российских музыковедах, а также методу целостного анализа. Структурно-типологический и эволюционно-хронологический методы использовались для выявления сходства и различия в области стилистических характеристик «Красного женского отряда» и «Седой девушки» и балетов, созданных в русле европейской традиции.

Теоретической базой исследования послужили труды А. Г. Алябьевой, Ю. А. Бахрушина, В. П. Бобровского, Т. Б. Будаевой, М. А. Ведерниковой, Е. Н. Дуловой, Жэнь Шуай, Р. Захарова, С. В. Катоновой, В. М. Красовской, Т. С. Кюрегян, Л. А. Линьковой, Л. А. Мазеля, Ж. Ж. Новерра, О. В. Соколова, И. В. Способина, Е. Я. Суриц, Ю. Ф. Файера, А. А. Хисамутдинова, В. Н. Холоповой, Ю. Н. Холопова, В. А. Цуккермана, В. Н. Юнусовой.

Теоретическая и практическая значимость

Материалы диссертации могут быть использованы в российских вузовских курсах истории зарубежной музыки.

Выявление сходства китайской и европейской, в том числе русской, балетных традиций дополняет современные представления о взаимодействии культур востока и запада. Основные положения данной диссертации могут стать базой для дальнейшего более масштабного исследования в данной сфере.

Апробация исследования

Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры теории музыки ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки» и была рекомендована к защите (Протокол № 4 от 17 ноября 2021 года).

Основные положения исследования были опубликованы в трех статьях в журналах, включенных в перечень ВАК Минобрнауки России. Выводы исследования нашли отражение в докладах и опубликованных материалах семи международных конференций в Нижнем Новгороде, Тюмени, Уфе (2018, 2019, 2020, 2021, 2022).

Структура работы

Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы и приложения, включающего нотные примеры.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы диссертации, анализируется степень ее научной разработанности, ставятся цели и задачи, определяются методы исследования.

Глава 1. Балет в Китае до Культурной революции

Раздел 1.1. Танцевальная традиция Китая излагает основные этапы ее истории до середины XX века. Говорится о творчестве Юй Жунлин — первой китайской танцовщице, освоившей балетное искусство в период династии Цин. Начиная с 1919 года в Китай стали приезжать иностранные балетные труппы, но масштаб гастролей был ограничен: китайских зрителей смущала необычность нового вида искусства. После Октябрьской революции из России много артистов переехало в Китай. В Шанхае и Харбине утвердилось балетное искусство русской эмиграции, открылись студии, сложилась труппа «Русский балет». Были показаны «Спящая красавица», «Лебединое озеро» «Жизель», «Коппелия» и другие.

В результате взаимодействия «инострального балетного искусства» и деятельности представителей танцевальной культуры Китая, в 1939 году возникает первая *китайская танцевальная драма* «Цветок мака». За следующие 10 лет было поставлено более десяти подобных спектаклей, основанных на китайских танцевальных традициях, но включавших отдельные элементы европейского балета. Танцевальная драма стала предшественницей балета в Китае и образовала особую линию, развивавшуюся *параллельно* с балетом.

В становлении *китайского балета* важнейшая роль принадлежит выдающейся танцовщице и хореографу Дай Айлянь (1916–2006). Освоив в Лондоне балетное искусство, она в 1940 году вернулась в Китай и поставила в ряд танцев, сочетавших балетные и китайские национальные традиции.

Таким образом, в первой половине XX века гастроли иностранных балетных трупп, деятельность иммигрантов из России, обучение за рубежом Юй Жунлинь и Дай Айлянь, начавших деятельность по переносу балетного искусства в Китай, возникновение жанра танцевальной драмы, — все это создало условия для *быстрого* становления балета в Китае.

Раздел 1.2. Культура Китая в период 1949–1976 годов. Истинный взлет балетного искусства произошел после основания КНР (1949), что связано с политикой правительства, поощрявшей освоение культур мирового значения. Строились новые театры, открывались балетные школы, композиторы и артисты направлялись для обучения в СССР. В 1950 году в поддержку сопротивления американской агрессии Дай Айлянь и другие китайские хореографы создали масштабный спектакль «Голубь мира». Но эта *первая* попытка сочетания художественных приемов балета и китайских танцевальных традиций при отражении современной темы не была удачной, подобно тому, как не имели успеха первые аналогичные советские балеты «Карманьола» Б. Асафьева, «Красный вихрь» Дешеева, «Смерч» Б. Бера. Однако сама *идея* масштабного отражения в балете современных и общественно важных событий получила продолжение в СССР и в КНР.

В КНР активное развитие получила *танцевальная драма*: с 1949 по 1965 год было поставлено около 100 спектаклей. Сложились две разновидности. «Народная танцевальная драма» имеет бытовой или романтический сюжет, хореография опирается на особенности народных танцев, музыкальные номера чередуются по сюитному принципу, включают народные песни, оркестр составляют китайские инструменты с преобладанием ударных. «Классическая танцевальная драма» имеет сюжеты, основанные на преданиях или исторических

событиях. Хореография сочетает особенности китайских оперных и народных танцев с балетными рас. Музыка состоит из чередования сюитных и сквозных сцен, включает вокальные номера. В составе оркестра сочетаются китайские инструменты и инструменты европейского симфонического оркестра, играющие особо важную роль в создании сквозных сцен. Именно этот вид танцевальной драмы оказался тесно связан с балетом.

В 1959 году поставлены две *революционно-исторические* драмы «Общество малых мечей» и «Пять красных облаков», в музыке которых отражен конфликт лейттем восставшего народа и угнетателей, используются отдельные европейские формы. Появление данных драм стало важным фактором, подготовившим в Китае перенесение революционной идеи в жанр балета.

В 1954 году в Пекине под руководством Дай Айлянь возникла *первая балетная школа*. В 1957 году в Китай приехал советский танцовщик, педагог и балетмейстер П. А. Гусев, вырастивший первое поколение китайских артистов и хореографов, поставивший их силами ряд классических балетов и *первый национальный китайский балет «Русалка»* (1959). Музыку создали выпускники Московской консерватории У Цуцян и Ду Минсинь, постоянно общаясь с хореографами, что было аналогично процессу работы Чайковского в союзе с Петипа над «Щелкунчиком». Романтический сюжет, лейтмотивная система, использование европейских музыкальных форм, тематические связи картин, единство музыки и хореографии создают аналог балетам Чайковского.

Руководство Китая 1950-е годы поддерживало стремление деятелей искусства осваивать все ценное, накопленное человеческой культурой. В 1960-е годы ситуация начала меняться: акцент сместился на идею создания нового *революционного* искусства. Руководству Китая удалось собрать творческие коллективы из наиболее талантливых представителей художественной интеллигенции. Вдохновленные едиными идеями, они создали уникальные произведения, в которых угодные новой власти революционные сюжеты воплощены с высочайшим уровнем профессионального мастерства — это были балеты «Красный женский отряд» (1964) и «Седая девушка» (1965).

К середине 1960-х годов усилились ограничительные меры: достойными для воплощения в искусстве признавались революционные темы, прославляющие коммунизм и председателя Мао. Подобно тому, как в первые годы после Октябрьской революции в России велись нападки на «буржуазное» наследие, в Китае развернулась подобная критика. В 1966 году началась Культурная революция — ис-

коренение капитализма из искусства; этот процесс возглавила Цзян Цин. Были запрещены постановки зарубежных балетов, прекращены культурные контакты со странами Европы и с СССР. Репрессиям подверглись виднейшие представители интеллигенции Китая, в числе которых оказались и создатели революционных балетов. Но в то же время «Красный женский отряд» и «Седая девушка» были включены в число *восьми «образцовых» произведений*, которые пропагандировались по всей стране.

Эти произведения должны были стать образцами для создания аналогичных сочинений. Теоретическим обоснованием нового искусства стало «сань тучу» (三突出), включившее предъявляемые искусству жесткие требования. Как не соответствующие им, были запрещены не только романтический балет «Русалка», но даже революционные танцевальные драмы. Идеи «сань тучу» стали основой многочисленных переработок восьми «образцовых» произведений под руководством Цзян Цин и ее коллег.

Однако с 1967 года руководство Китая стало выражать озабоченность минимальным количеством возникающих революционных произведений. Первый концерт новой музыки состоялся в январе 1968 года: он включал *песни*, основу которых составили политические лозунги и прославление председателя Мао (возникает параллель с песенным творчеством СССР периода культа личности И. В. Сталина). В инструментальной музыке преобладали *переработки известных произведений*, поскольку безопаснее было переделывать то, что уже одобрено китайским руководством, нежели писать новое, которое может повлечь за собой суровые репрессии. Так в ходе Культурной революции развитие музыкального искусства стало замедляться.

Глава 2. Балет «Красный женский отряд» (红色娘子军)

Раздел 2.1. История создания: от фильма к балету. Основной балета стал снятый в 1961 году фильм «Красный женский отряд», отразивший реальные события. В феврале 1964 года, исполняя наказ премьер-министра Чжоу Эньлая о создании революционного балета, была сформирована творческая группа. В нее вошли композиторы У Цуцян, Ду Минсинь, Дай Хунвэй, Ши Ваньчунь и Ван Яньчжэнь, хореографы Ли Чэнсян, Цзян Цзухуэи, художник Ма Юньхун. Члены этого мощного творческого коллектива посетили провинцию Хайнань, где происходила борьба женского отряда, беседовали с его участницами. Трагическая судьба жестоко угнетаемых девушек-рабынь произвела на всех глубокое впечатление. 26 сентября 1964 года в Пекине состо-

ялась премьера балета «Красный женский отряд». Он получил высокую оценку Мао Цзедунa и зрителей.

Раздел 2.2. *Лейтмотивная система.* В партитуру балета включена из фильма песня Отряда: она неоднократно звучит и в инструментальном, и в хоровом исполнении, внося признаки рондальности и становясь рефреном — носителем основной идеи борьбы за свободу. Данная песня органично входит в балет: ее первый период, обособившись от песни, становится *лейттемой* женского Отряда, а его первый двутакт — *лейтмотивом*.

Лейттема Отряда порождает тематизм причастных к Отряду людей и событий. Это — лейтмотив и лейттема Цинхуа (главной героини балета), лейтмотив боевых действий и тема танца служанок (будущих участниц Отряда). Комиссар Отряда Чанцин имеет индивидуальные лейттему и лейтмотив. Угнетатели в балете не персонафицированы — их характеризует один общий лейтмотив, включающий элемент увеличенного лада (тритон), что согласуется с европейской традицией показа отрицательных персонажей.

Лейтмотивов в балете немного, подобно сочинениям русских и итальянских композиторов, но, подобно операм Вагнера, лейтмотивы всегда звучат в моменты появления героев, точно отражают особенности действия, активно участвуя в интонационном развитии балета. Яркое воплощение получают конфликтные ситуации. Так, уже в Прологе лейтмотивы Цинхуа и угнетателей сталкиваются на кратких временных отрезках, подобно самому динамичному виду разработки сонатной формы. Подобный конфликтный сонатный прием характерен и для проведения лейтмотива боевых действий. При отражении массовых сражений неизменными являются остигатность и признаки токкаты, в чем могло сказаться влияние симфоний Д. Д. Шостаковича.

Впервые в китайской культуре народные массы представлены как коллективное действующее лицо, обладающее конкретной бытовой и социальной достоверностью. В русской традиции это впервые отмечено в балете «Красный мак» Р. М. Глиэра (1927).

«Интернационал», ранее звучавший в «Красном маке» (как лейтмотив советского капитана) и в «Пламени Парижа» (символизируя победу в сцене восстания), включен в «Красный женский отряд», но выполняет иную функцию — звучит как дань памяти героям, отдавшим жизнь за свободу. Поэтому звучание «Интернационала» по смыслу оказывается ближе финальной сцене (хоровому реквиему) балета «Спартак».

Раздел 2.3. *Строение музыкальных форм.* «Красный женский отряд» по строению приближается к типу спектакля, получившему

в России название «драматического балета» или «хореодрамы». Их общие черты: стремление приблизить балет к жизни, наполнить глубоким содержанием, создать логически обоснованное сквозное действие (господство *pas d'action*), воплотить в развитии образы современных героев, превратить массовые сцены из фоновых в принципиально важные для логики сюжета. Учитывая это, «Красный женский отряд» разделен на действия и картины, каждая из которых имеет название, отмечающее стадию развития сюжета. Все картины связаны сквозным развитием (этому способствует ряд факторов, характерных и для европейских балетов).

С точки зрения близости их форм европейской традиции можно условно объединить в *три группы*.

1. Сцены, основу которых составляют формы, следующие закономерностям европейского классического формообразования. В этих сценах происходит экспонирование главных действующих лиц или событий, течение сюжетного времени несколько замедляется.

2. Сквозные сцены, в развитии которых сохраняется подобие европейским музыкальным формам.

3. Сквозные сцены, развитие которых подчиняется внемузыкальным (сюжетным) факторам, действие происходит наиболее стремительно. По музыкальному строению они нередко подобны разработкам сонатной формы (образуя «волны» тематического развития) либо воспроизводят очертания сквозных контрастно-составных (или сюитных) форм.

В диссертации подробно рассматриваются формы каждой из трех групп, показывая, что с европейской традицией наиболее непосредственно связаны формы первой и второй групп, но связь сохраняет и третья группа.

Раздел 2.4. Китайские инструменты в партитуре балета.

В шести действиях балета 49 картин, но только в 16-ти из них звучат китайские инструменты. При этом соло (7 тактов) играет только лу-шень в лиском танце, партии других китайских инструментов дублируются инструментами европейского оркестра. Таким образом, количественное равенство видов китайских (21) и общеевропейских (22) инструментов не означает их качественного равенства: главную роль в партитуре балета играет европейский симфонический оркестр, а китайские инструменты, появляясь в ряде сцен, лишь *дополняют* их национальную окраску.

Только две из 16-ти сцен включают одинаковый состав китайских инструментов, таким образом, в балете представлено 14 их *различных тембровых сочетаний*, по-разному взаимодействующих с

европейским оркестром. Возможно, перед нами — уникальный тембровый эксперимент: композиторы «апробируют» 14 различных колористических сочетаний традиционных и академических тембров. Подобные колористические новации получают дальнейшее блестящее развитие в творчестве китайских композиторов рубежа XX–XXI веков.

«Красный женский отряд» представляет собой *первый* в китайской культуре *историко-революционный балет*, основанный на *реальных* событиях. В СССР в то время данный жанр уже существовал. Были созданы балеты Б. В. Асафьева, Б. Крейна, М. Чулаки, А. Спадавеккиа. В современной практике театров они не сохранились, но «Красный женский отряд» и в наши дни с большим успехом исполняется в Китае и других странах.

Глава 3. Балет «Седая девушка» (白毛女)

Раздел 3.1. История создания: от оперы к балету. «Седая девушка» — история, широко известная в Китае. Она получила отражение в романе Ли Мантяня (1942), первой национальной опере (1945), художественном фильме (1951), под влиянием которого японской труппой «Мацуяма» поставлен одноактный балет (1953), с триумфом исполненный в Китае (1958).

В Шанхайской танцевальной школе была организована творческая группа (балетмейстеры Ху Жунжун, Фу Айди, композитор Иэн Цзиньсюэн, руководитель Хуан Цуолин), создавшая на основе оперы сначала одноактный вариант балета (1964), а затем — состоящий из восьми действий балет «Седая девушка» (1965).

В разделе 3.2. Опера и балет «Седая девушка»: основные различия говорится об усилении идеи классовой борьбы, героизации положительных персонажей. Перечислены музыкальные номера, перенесенные из оперы в балет, сказано об их соотношении с авторским материалом Иэн Цзиньсюэн (испытавшим влияние песен Северного Китая, Хэбэя, Шаньси) и введенными ею революционными песнями, служащими отражению колорита времени.

Раздел 3.3. Лейтмотивная система включает лейттемы и лейтмотивы. Все они, за исключением лейтмотива угнетателей (представляющего собой остинатно повторяемые обороты), заимствованы из оперы «Седая девушка». Однако в балете «обращение» с ними несколько иное.

Песня о Восьмой армии становится ее лейттемой, звучит в балете трижды, выполняя роль рефрена и внося в строение балета признаки *рондальности*.

Лейтмотив Яна Байлао приобретает более широкое значение, превращаясь в *лейтмотив угнетенных*. Он открывает большой хоровой пролог, повествующий об угнетении трудящихся. Вместе с героизацией образа Яна Байлао, изменяется и роль лейтмотива: он вступает в столкновение с лейтмотивом угнетателей, свидетельствуя о мужестве и готовности к сопротивлению. В этом облике лейтмотив поддерживает духовную стойкость Сизэр, а в финале балета превращается в призывный возглас трубы, знаменующий победу угнетенных.

Вместе с эволюцией образа Дачуня его лейттема приобретает черты мужественного марша. В финале балета выявляется родство лейттемы с песней, повествующей о коллективной борьбе с угнетением: интонационное родство показывает, что Дачунь стал членом духовного братства трудящихся.

Образ Сизэр, как и в опере, имеет две лейттемы. Народная песня «Маленькая капуста» становится в балете *лейттемой страдания Сизэр*. В отличие от оперы, данная лейттема, прозвучав в 1 и 2 действиях балета, вновь целиком проводится в 7 и 8 действиях, образуя *репризу*. При этом меняется ее функция: она становится рассказом о пережитом страдании, служащим *обвинением* в адрес жестокого помещика Хуана перед его расстрелом.

Лейттема Сизэр («Северный ветер дует») в балете порождает лейтмотив, сопровождающий все появления героини. Отличие от оперы создают радикальные преобразования данного лейтмотива, аналогом которым в европейской культуре можно считать изменения лейтмотива Марии в балете Асафьева «Бахчисарайский фонтан».

Раздел 3.4. Строение музыкальных форм. Балет «Седая девушка», как и «Красный женский отряд», по строению близок «хореодраме». Представлены и *три* аналогичные группы форм. Первая из них оказывается самой малочисленной. В формах второй группы происходит «убывание» признаков европейских стереотипов. Третья группа наиболее многочисленна: сцены сквозного строения преобладают. Большинство из них включает 3–6 разделов, подобно контрастно-составным формам. К строению разработки сонатной формы приближаются сцены, отражающие конфликтные взаимоотношения действующих лиц.

Основным методом развития является варьирование *остинатной мелодии*: изменяется ее тембр, высотно-регистровое положение, гармонизация и окружающие голоса оркестровой фактуры. В балете возникает целый ряд репризных проведений тем, образующих *распредоточенные вариации*, и остинатный способ варьирования обеспечивает их узнавание. Особенностью балета является также объединение

вариаций с признаками других форм (простых двух- и трехчастных, фуги, канона).

Картины балета, имеющие названия, которые отражают стадии развития сюжета, прочно связаны музыкальными средствами (способы связи совпадают с примененными в балете «Красный женский отряд»).

Раздел 3.5. Китайские инструменты в партитуре балета.

В партитуру балета «Седая девушка» добавлены 13 китайских музыкальных инструментов. Да-сансень является *лейттебр*ом угнетателей (об этом говорилось в работах Чэн Цан и Чжан Лицзе). Но лейттебры применяются *более широко*.

*Лейттебр*ом Сизр становится баньху, исполняющий даже ее лейтмотив. Сочетание инструментов муюй и пенлин становится *лейттебр*ом буддийского ритуала. Трио в составе сяотангу, пекинского гонга и малых тарелок звучит в сценах радости. Тебр бангу появляется в сценах борьбы, сочетаясь с военным гонгом (*ву-луо*) и кимвалами (*нао-бо*). Большой гонг становится *лейттебр*ом трагедии: в прологе два его тяжелых удара предваряют вокальное изложение лейтмотива угнетенных, следующий раз удар большого гонга раздается в момент смерти Яна Байлао, создавая глубоко трагическую атмосферу.

Главную роль играет европейский оркестр: он исполняет основные темы, лейтмотивы, ведет активное интонационное развитие тематизма, а также выполняет *звукоизобразительную* функцию, используя приемы, характерные для европейской традиции.

Глава 4. Балет в Китае на рубеже XX–XXI веков

Раздел 4.1. Образцовые балеты как творческая «стартовая площадка». Поскольку балеты «Красный женский отряд» и «Седая девушка» руководством Китая были включены в число восьми «образцовых» произведений, отметим, что могло быть взято за образец.

1. Идейная сторона произведений: революционная борьба ради обретения свободы для всех. Достичь этого можно только совместными усилиями, поэтому главные герои балетов переходят от личного стихийного бунта к *сознательной коллективной борьбе*, вступая в ряды красной армии Китая. *Социальная конкретность* повествования достигается опорой на реальные события и музыку данного времени. Так в *историко-революционном балете* Китая степень исторической достоверности оказывается выше, чем в «Пламени Парижа» Б. В. Асафьева.

2. Изменилась роль народных масс: кордебалет из «фона» и пассивного «наблюдателя» становится активным участником собы-

тий. Поэтому и Красный женский отряд, и Восьмая армия как коллективные герои имеют *лейттемы*, которые выполняют функцию *референа*, внося в балеты признаки рондальности. Сюитно построенные сцены становятся *ситуационно мотивированными*. В праздничных сценах выражена важная политическая идея — единство армии и народа, словесно излагаемая в хоровых номерах.

В сценах сражений используются выразительные приемы, апробированные в европейской симфонической музыке: жанровые признаки токкаты и мощные волны остинатных нагнетаний. Данные приемы использовались ранее в балете А. Петрова «Берег надежды» (в сцене допроса в темнице).

3. Ради словесной формулировки основных идей в оба балета введены вокальные номера. В европейской традиции подобное явление ранее встречалось. В Китае жанрами, синтезирующими пение и танец, являлись пекинская опера и танцевальные драмы. При этом мощные эпические хоровые Пролог и эпилог «Седой девушки» создают параллель операм Глинки и Мусоргского. Более того, в «Седой девушке» хоровых и сольных номеров 16, они звучат в каждом действии, прочерчивая драматургическую линию: от угнетения (Пролог), к объединению трудящихся и их восстанию (5 и 7 действия), мести угнетателям и утверждению справедливости (8 действие). Это дает возможность говорить о присутствии *жанровых признаков оратории*.

4. В балетах представлена лейтмотивная система, близкая *русской* традиции, поскольку лейтмотивов не более пяти, и они изменяются вместе с изменением образов. Наиболее ясные аналогии в данном отношении возникают с балетами «Бахчисарайский фонтан» Асафьева и «Ромео и Джульетта» Прокофьева, которые были знакомы китайским композиторам.

Отметим новаторские черты китайских балетов.

а) Присутствуют и лейттемы, и лейтмотивы. Поскольку сначала проводится лейттема, многогранно показывая характер персонажа, и лишь затем из нее вычленяется лейтмотив, он как бы «свертывает» на себе общий характер лейттемы и сам становится столь же многогранным и информационно емким. В СССР подобным образом проведен лейтмотив Марии в «Бахчисарайском фонтане»; в Китае данная традиция представлена более широко.

б) Лейттема красного Отряда порождает не только его лейтмотив, но и темы связанных с ним героев и ситуаций. *Производность* тематизма, отражающая глубокую духовную связь персонажей — большое достижение китайского балета.

в) В «Красном женском отряде» применен особый прием развития лейтмотивов: к ним добавляются новые продолжения, точно отражающие происходящие события.

г) В балете «Седая девушка» не только использованы *лейт-темы*, но и происходит радикальная трансформация лейтмотивов, включающая даже *жанровые преобразования*. Ранее это было характерно для свободных «характерных» вариаций и для симфонического творчества романтиков.

5. В балетах используются три группы музыкальных форм, в различной степени следующих европейской традиции. Состав и «наполняемость» данных групп в «образцовых» балетах различна (в «Седой девушке» количество типовых форм уменьшается). Важными объединяющими факторами являются сквозное проведение лейтмотивов и внесение признаков рондальности.

6. Партитуры балетов дополняют состав европейского симфонического оркестра группами китайских национальных инструментов. Наибольшее количество из них — ударные, поскольку именно они в национальной китайской опере и танцевальных драмах были представлены в большинстве. Но *главную* роль играет европейский оркестр, возможностями которого композиторы профессионально владеют.

7. Балеты создавались по указу партийных лидеров Китая. В состав авторских коллективов были включены *лучшие* представители творческой интеллигенции, получившие прекрасное образование. На волне недавней победы революции и начального этапа строительства социализма задача создания *нового жанра* — *историко-революционного балета* была вдохновляющей. Современные, эмоционально выразительные сюжеты, посещение тех мест, где происходили данные события, уверенность в возможности постановки данных балетов, — все это позволило быстро создать настоящие художественные произведения. Включенные в состав «образцовых», они, по мнению руководства Китая, должны были создать ту творческую основу, своеобразную «стартовую площадку», опираясь на которую будет дальше развиваться китайское балетное искусство.

Раздел 4.2. Балеты «по образцу». Со времени премьеры «образцовых» балетов прошло 7 лет, однако новых балетов создано не было. Преодолению творческой паузы способствовал председатель Мао: он предложил адаптировать к жанру балета сюжет пекинской оперы «Красная сестра», которая в 1964 году получила его высокую оценку (но позднее все равно попала под запрет). Так в течение 1971–1973 годов возник балет «*Ода горам Имэн*». В 1974 году был поставлен новый

балетный спектакль *«Дети прерии»*. На основе сравнения данных балетов с «образцовыми» в диссертации сделаны выводы.

1. Содержание данных балетов строго соответствует требованию идеологов Культурной революции: основными идеями являются спасение раненного бойца и сопротивление оккупантам в «Оде горам Имэн», борьба за спасение социалистической собственности и разоблачение предателя в «Детях прерии». Но если духовный мир героев «образцовых балетов» развивался от стихийного бунта к сознательной борьбе, то герои новых балетов (даже дети) изначально обладают сформированным революционным мировоззрением.

2. Роль кордебалета как активного участника событий сохраняется. Однако на первом плане теперь оказывается личный подвиг главных героев. Так готовится переход к балетному творчеству Китая более позднего периода.

3. Ради словесной формулировки основных идей вводятся вокальные номера — по одному в каждом из данных балетов (так они оказываются ближе традиции «Красного женского отряда»).

4. Несмотря на «неизменяемость» образов главных героев, их лейттемы изменяются, отражая происходящие на сцене ситуации. «Ода горам Имэн» и «Дети прерии» включают общую с «Седой девушкой» лейттему Восьмой армии Китая.

5. В картинах балетов преобладают свободные формы, следующие за развивающимся действием. Однако встречаются и трехчастные формы, характерные для европейской традиции.

6. Как и в «образцовых» балетах, главную роль играет европейский оркестр. В звукоизобразительных картинах применяются приемы, апробированные европейской традицией и встречавшиеся в «Седой девушке». В балете «Ода горам Имэн» звучание бамбуковой флейты становится лейттемпром природы.

7. Предыстория создания имеет много общего с «образцовыми» балетами: все они возникли согласно пожеланию руководства КНР; в создании принимал участие дружный коллектив авторов; поскольку основу сюжета составляют реальные события, члены творческих коллективов посещали те районы, где эти события происходили, встречались с их участниками, собирали фольклорный материал. Однако результат оказался иным: и творческий процесс протекал значительно медленнее, и достигнуть художественного уровня «образцовых» балетов не удалось. Причиной могли быть сложные для балетного воплощения сюжеты. Вдохновение создателей балетов, возможно, было сковано возможностью репрессий, ожиданием политических редакционных правок и вмешательства в творческий процесс.

Раздел 4.3. Жанр балета в Китае после Культурной революции. В 1977–1978 годах вместе с политикой «реформ и открытости», началось восстановление художественной жизни. Были вновь поставлены «Русалка» и произведения европейского балета. С 1980 года известные мастера из разных стран приезжали в Китай и на гастроли, и для постановки новых спектаклей. Это обогащало репертуар, способствовало развитию балета в Китае.

После Культурной революции с постановок были сняты «Красный женский отряд» и «Седая девушка». Но с ослаблением политических причин этого, оба балета были восстановлены, и до настоящего времени входят в число самых исполняемых балетов в Китае, заслуженно считаясь классикой XX века.

Направление *революционных* балетов продолжает существовать, сохраняя опору на реальные события. Сокращенная версия «Оды горам Имэн» вошла в масштабный балет «Трилогия Имэн». Известность получили «Блестящая красная звезда», «Восемь героинь, плывущих по реке», «Великая железная армия». Более обобщенно события антияпонской борьбы отражены в балете «Желтая река».

В новую эпоху произошло *расширение тематики балетов*. Большое место занимают мифология (наиболее известные балеты — «Цзин Вэй», «Сюань Фэн») и легенды («Лян и Джу», «Мулань», «Лань Хуахуа»). Ряд балетов основан на реальных событиях («Мэй Ланьфан», «Отражение луны в источнике Эрцюань», «Журавлиная душа», «Дуньхуан») или отраженных в кинофильмах («Зажги красный фонарь», «Последний император», «Любовное настроение»). К жанру балета адаптирована опера Д. Пуччини «Турандот»: композитор Хуан Цююань дополнил ее китайской песней «Жасмин» и своей авторской музыкой. Разнообразие содержания, внимание к духовному миру свидетельствует о том, что китайский балет достойно включается в мировое балетное искусство, пополняя его «многоцветие» новыми замечательными произведениями.

Важным средством выразительности в жанре балета является лейтмотивная система. Лейтмотивов обычно немного (не более пяти), они ярко характеризуют главных персонажей и ситуации, пронизывают музыкальную ткань, придавая ей единство. Продолжает применяться конфликтное столкновение лейтмотивов.

Музыкальные формы в сценах балетов разнообразны — от простейших (в том числе — куплетных) до сложных трехчастных и вариационных. В основе драматических сцен лежит принцип сквозного развития (особенно ярко представленный в конфликтных сценах балетов «Лян и Чжу», «Цзин Вэй»).

В большинстве китайских балетов западный симфонический оркестр играет основную роль. Национальные китайские инструменты предназначены для передачи лейттембров, сольных номеров, для усиления драматических моментов.

Новые китайские балеты, унаследовав творческую традицию «образцовых», поднялись на мировой культурный уровень. Сравнительно молодая балетная школа Китая обрела специфику, быстро и успешно развивается на социальном фоне «реформ и открытости» при сильной поддержке государства.

Раздел 4.4. Расцвет танцевальной драмы. После 1976 года данный жанр быстро продолжил прерванное Культурной революцией развитие: к настоящему времени создано около 500 произведений. Типы содержания, сложившиеся ранее (революционные, мифологические, основанные на легендах), дополнились большим количеством сочинений. Возникли новые темы, основанные на современных событиях, на литературных произведениях, на сюжетах из жизни исторических личностей.

Как и в балете, в танцевальной драме при показе любого сюжета находит отражение духовный мир героев. Но танцевальных драм возникло в Китае больше, чем балетов: близким и притягательным для композиторов и хореографов являются господство в партитуре китайских инструментов и национальная хореография. С другой стороны, в европейском балете существуют явления, аналогичные танцевальным драмам, возникающие в тех случаях, когда постановщики не пользуются языком классического танца, а прибегают к свободной пластике, пантомиме, характерному и бытовому танцу. В русском искусстве наиболее ярким представителем данного направления был Л. Якобсон. В. М. Красовская даже избегает понятия «балет», определяя его постановки как «хореографическую сатиру» («Клоп») и «хореографическую поэму» («Двенадцать»)². От европейских постановок без классических рас и пуантов китайскую танцевальную драму отличает сохранение ею *национальной идентичности*.

Возникает параллель в расширении танцевальной лексики. «Цветочный дождь на Шелковом пути» дополнил ее новыми движениями, отраженными на фресках древней пещеры Дуньхуан. Эта система движений (получившая название «танец Дуньхуан») стала основой танцевальных драм «Мечта о Дуньхуане», «Радужная дорога» и балета «Дуньхуан», свидетельствуя о развитии школы китайского

² Красовская В. Балет // Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. С. 26.

танца. В России впервые предпринял попытку обогатить балетную лексику введением движений и поз, отраженных на древних гравюрах, М. Фокин в балете «Павильон Армиды» на музыку Н. Черепнина (1907). Позднее подобный опыт был успешно продолжен К. Голейзовским, Ю. Григоровичем.

В музыке китайской танцевальной драмы часто используется лейтмотивная система. Лейтмотивов обычно немного. Освоенных балетом столкновений лейтмотивов, подобных строению разработки сонатной формы, в танцевальных драмах нет. Главным выразительным приемом в создании конфликтных сцен является мощное звучание ударных инструментов, характерное для китайской оперной традиции.

Формы в танцевальных драмах весьма различны. Обычно музыка следует за сценическим действием, образуя обусловленное им чередование музыкальных разделов. Единство подобному сюитному развитию придает звучание лейтмотивов и логика хореографического действия. Встречаются и европейские формы (наиболее часто — простые двухчастные безрепризные и вариации).

В партитурах танцевальных драм господствуют китайские инструменты, среди которых звучит большое количество ударных (поскольку китайская народная музыка и танцы уделяют особое внимание ритму).

Китайские танцевальные драмы отражают разные темы от древних времен до наших дней, различны и масштабы постановок. Но все драмы, как и балеты, *позитивны*, показывая победу человеческого стремления к свету и счастью. Поэтому и танцевальные драмы, и балеты имеют не только художественную ценность, но и правильно формируют систему ценностей людей.

Заключение

С момента постановки в 1950 году первого балета-плаката «Голубь мира», китайская балетная школа формировалась стремительно, но неравномерно. «Голубь мира» успеха не имел (подобно аналогичным советским постановкам).

Первым национальным балетом стала «Русалка» (1959). При осязательном влиянии «Лебединого озера», данный балет заложил основу *романтического* направления, впервые сочетая китайский национальный тематизм с европейскими приемами развития — подобно тому, как это было в российских балетах.

Хронологически третьим стал «Красный женский отряд» (1964), и здесь произошло чудо: являясь *первым* китайским *революционным* балетом, он удивительным образом оказался свободен от

малейших следов ученичества, и сразу явился образцом высшего художественного мастерства:

- революционный сюжет сочетается с вниманием к психологии людей, показывая в развитии образ главной героини, от индивидуального бунта идущей к сознательной борьбе за свободу для всех (подобного *развития* образов не было в созданных ранее европейских революционных балетах);
- кордебалет из «фона» становится активным участником действия, его показ отличается высокой степенью национальной и социальной конкретности (значительно превышающей европейские балетные произведения);
- применяется развитая лейтмотивная система, создавая достойную параллель логике сценического действия (подобное соответствие лейтмотивной и хореографической сторон отмечается лишь в лучших европейских балетах);
- разнообразно используются музыкальные формы, присущие европейской традиции, представляя собой широкий спектр, заполняющий расстояние между «полюсами» нормативности — типовыми и свободными формами;
- в типичную европейскую оркестровку органично включены китайские инструменты, показывая в разных сценах интересные тембровые сочетания (подобные тембровые эксперименты велись и композиторами Европы);
- в балете звучит хор, исполняя (за сценой) песню Отряда (применение вокальных номеров в жанре европейского балета встречалось ранее, но *впервые* данная вокальная тема формулирует основную идею балета, становится лейтемой Отряда, порождает лейтмотивы причастных к нему людей и событий, а также вносит в строение балета признаки рондальности);
- «Красный женский отряд» создан группой композиторов, авторская индивидуальность которых не помешала возникновению уникального *стилистического единства* картин балета (коллективное музыкальное творчество ранее встречалось в европейской традиции, но далеко не всегда приводило к положительным результатам — примером может служить деятельность Проколла). Единой является и хореография балета, созданная группой балетмейстеров и гармонично сочетающая систему классических балетных рас с особенностями народного танца, военных приемов и новой пластики.

Названные особенности балета «Красный женский отряд» свидетельствуют о том, что он, творчески усвоив особенности европей-

ской балетной традиции, встал на один уровень с высшими европейскими достижениями.

Год спустя высокого художественного уровня достигает балет «Седая девушка» (1965). К нему относится все сказанное выше, с учетом ряда уточнений:

- китайские инструменты, включенные в европейский оркестр, выполняют роль *лейттембров* (подобное явление было и в одноименной опере);
- созданный на основе первой китайской национальной оперы, балет включил 16 вокальных номеров (сольных и хоровых), давая старт новому, редкому и оригинальному жанру — *балету-оратории*, в чем, возможно, проявилось влияние китайской оперной традиции, сочетающей танец и пение;
- над музыкой балета работала только Иэн Цзиньсюэн, однако она включила много номеров из оперы, сочиненной коллективом талантливых композиторов, дополнив их своими, достаточно равноценными номерами, а также звукоизобразительными сценами, использующими традиционные приемы европейской музыки.

Таким образом, нарушая логику *постепенной* адаптации жанра в новой культуре, из первой «четверки» китайских балетов два оказались зрелыми, совершенными художественными произведениями.

Одной из важных причин этого был небывалый подъем творческого вдохновения талантливых, высокообразованных композиторов и балетмейстеров, ясно чувствующих свою причастность к становлению культуры Нового Китая. Эти удивительные люди, пережив репрессии Культурной революции, после ее окончания вновь включились в творческую деятельность во славу Отечества. Другими причинами были гастроли в Китае балетных трупп, постановки лучших европейских спектаклей, создание балетных учебных заведений, работа выдающихся русских педагогов-балетмейстеров П. А. Гусева и В. И. Цаплина. Важнейшим фактором является и развитие в Китае танцевальных драм, возникших *раньше* балета: «Общество малых мечей» и «Пять красных облаков», впервые воплотившие революционную тематику, дали ценный творческий опыт (национальные особенности музыки и хореографии, участие китайских инструментов, народной вокальной музыки — все это повлияло на создание балетов «Красный женский отряд» и «Седая девушка»).

Первое поколение хореографов в Китае имело прочную основу в китайском классическом и народном танце, а затем вобрало в себя мощную традицию русской балетной школы. При всех этих условиях и могли появиться «знаковые» китайские балеты, по художественно-

му уровню не уступающие европейским, ставшие важнейшим этапом на пути становления национального балета Китая.

Культурная революция (1966–1976) значительно затормозила развитие китайского балета. «Ода горам Имэн» и «Дети прерий», созданные «по образцам», не смогли достичь их художественного уровня. Развитие танцевальной драмы оказалось вообще прервано. Но тем более активно балет и танцевальная драма стали развиваться в Китае, начиная с 1980-х годов. Получили продолжение «революционная» и «романтическая» линии, возникли новые спектакли, расширяющие содержание, доступное балетному жанру, развивающие его хореографию, музыку, сценическое оформление.

В Китае возникают балетные учебные заведения, крупные балетные труппы. Расширяются связи с миром: к китайским творческим коллективам присоединяется все больше международных мастеров, дающих ценный опыт. В последние десятилетия китайские артисты постоянно завоевывают награды на международных балетных конкурсах. Это доказывает, что образование в Китае позволяет подготовить артистов мирового уровня. В Китае проводится ряд крупных международных конкурсов, собирающих мастеров балета со всего мира. Все это позволяет говорить о том, что китайский балет вступил в период расцвета.

Еще более активно развивается танцевальная драма: необычайное разнообразие содержания, интереснейшие хореографические решения, выразительное музыкальное оформление, — все это делает данный жанр особенно любимым не только публикой, но также китайскими композиторами, хореографами, драматургами. Следствием стало «взрывное» изобилие новых произведений данного жанра, ставших национальной классикой.

Власти Нового Китая оказывают сильную поддержку искусству танца. Он стал также средством времяпрепровождения людей: утвердился культура «танцев на площадях»: балет и танцевальная драма в Китае входят со сцены в повседневную жизнь.

Китайский балет имеет большие перспективы развития — ему предстоит еще долгий творческий путь. Ради того, чтобы сохранить национальные черты, артисты должны помимо базовых балетных навыков, овладеть сущностью китайского классического и народного танца. Необходимо продолжать воспитывать таланты хореографов, обладающих профессиональными навыками и в балете, и в классическом китайском танце. Так станет реальностью дальнейшее развитие национальной балетной традиции Китая, расширяющей и обогащающей не только китайскую, но и мировую художественную культуру.

Публикации автора по теме диссертации

Статьи в рецензируемых научных изданиях, включенных в перечень ВАК Минобрнауки России:

1. Китайские инструменты в балете «Красный женский отряд» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — № 1 (55). — С. 88–93. (0,5 п. л.)
2. Лейтмотивная система в балете «Красный женский отряд» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2021. — № 1 (59). — С. 94–99. (0,5 п. л.)
3. История создания балета «Седая девушка» // Художественное образование и наука. — 2021. — № 4 (29). — С. 85–91. (0,7 п. л.)

Публикации в других изданиях:

4. Принцип рондальности в балете «Красный женский отряд» // Проблемы и перспективы развития экспериментальной науки: сборник статей Международной научно-практической конференции 26 декабря 2018 г. — Ч. 5. — Уфа: Омега-Сайнс, 2018. — С. 204–206. (0,2 п. л.)
5. «Красный женский отряд» — от фильма к балету // Музыкальное образование и наука. — 2019. — № 2 (11). — С. 40–42. (0,3 п. л.)
6. Спортивные элементы в балете «Красный женский отряд» // Система физкультурной сферы общества: Сборник материалов 47-го Международного академического симпозиума. — Н. Новгород, ННГАСУ, 2019. — С. 110–112. (0,2 п. л.)
7. Композитор У Цуцян — творческий путь // Проблемы и тенденции научных исследований в системе образования: сб. статей Международной научно-практической конференции 9 декабря 2019 г. Ч. 2. — Тюмень: Омега-Сайнс, 2019. — С. 189–192. (0,3 п. л.)
8. Революционный балет в культуре Китая // Эвристические концепции нижегородского философского клуба: сборник материалов 48-го Международного академического симпозиума. — Н. Новгород: ННГАСУ, НО РФО, 2020 г. — С. 94–96. (0,2 п. л.)
9. Взаимодействие балета и оперы в революционном спектакле // Ретроспективно-прогностические концепты нижегородского философского клуба: сборник материалов 49-го Международного академического симпозиума. — Н. Новгород: ННГАСУ, НФК, 2021. — С. 128–130. (0,3 п. л.)

Подписано в печать 20.04.2022. Формат 60*84/16.
Усл. печ. л. 1,5. Тираж 100 экз. Заказ № 12-2022.

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки»
603005, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.
www.nnovcons.ru

Отпечатано в ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки»