

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Ван Ю. Китайская академическая опера XX–XXI веков: Проблемы жанровой типологии // Культура и искусство. 2025. № 6. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.6.74482 EDN: HLAGJF URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74482

Китайская академическая опера XX–XXI веков: Проблемы жанровой типологии

Ван Юньтао

аспирант, факультет искусств; Московский государственный университет им. МВ. Ломоносова

125009, Россия, г. Москва, р-н Арбат, ул. Большая Никитская, д. 3 стр. 1

✉ yuntaowang97@gmail.com



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.6.74482

EDN:

HLAGJF

Дата направления статьи в редакцию:

17-05-2025

Аннотация: В настоящем исследовании анализируется процесс развития китайской академической оперы (далее – китайская опера) в XX–XXI вв., начиная с 1945 г. Фокус исследования направлен на изучение оперных произведений академического типа, созданных в Китае после 1945 г. в контексте её сюжетной и жанровой эволюции. Особое внимание уделяется построению классификационной модели, основанной на типологии сюжетов и жанровых форм, что позволяет преодолеть ограничения традиционных подходов, ориентированных исключительно на тематику или стиль. Автор подробно рассматривает оперные произведения различных этапов, а также художественно-исторические источники, прослеживая трансформацию парадигмы — от преобладания исторической тематики к формированию литературно ориентированного подхода, сосредоточенного на индивидуальном опыте, психологической выразительности и поэтике. Исследование раскрывает влияние социальных, политических и культурных факторов на художественные процессы и демонстрирует, как китайская опера обращается к новым формам драматургии. Работа направлена на формирование аналитического инструментария, полезного для зарубежных

исследователей, стремящихся к глубокому пониманию специфики китайской оперной традиции в современной культурной среде. В исследовании используется метод сравнительно-типологического анализа, который включает идентификацию жанровых особенностей опер, анализ их сюжетной структуры и сопоставление с историческим контекстом. Основными выводами проведенного исследования является выявление закономерностей развития китайской оперы XX-XXI вв., в частности перехода от исторической тематики к литературно ориентированным сюжетам, что отражает изменения в социально-политическом и культурном контексте. Особым вкладом автора в исследование темы является разработка новой классификационной модели, основанной на жанровых типах и сюжетных структурах, позволяющей глубже понять внутренние механизмы эволюции произведений. Новизна исследования заключается в комплексном анализе взаимосвязей музыкальных, драматургических и социокультурных факторов, влияющих на трансформацию жанров и сюжетов, а также создании аналитического инструментария для зарубежных исследователей, способствующего системному и междисциплинарному изучению китайской оперы. Полученные результаты открывают новые перспективы для дальнейших исследований в области музыкальной и театральной культуры Китая.

Ключевые слова:

Классификация оперы, китайская опера, история оперы, оперный жанр, Музыкальный анализ, Жанровая классификация, оперное искусство, Кросскультурное исследование, Современная китайская опера, развитие оперного искусства

Китайская академическая опера, формирующаяся с середины XX в. на основе синтеза национальной традиции и западной музыкальной системы, демонстрирует ярко выраженные особенности китайской культуры и эстетики. Однако её типологические характеристики до сих пор остаются неочевидными, что приводит к субъективным интерпретациям, зачастую далёким от исторически сложившихся представлений о жанре. Это объясняется противоречивостью и разнообразием композиторского опыта второй половины XX — начала XXI в., что требует многослойного анализа — как в определении жанровых признаков, так и в осмыслении логики и направлений её развития.

Цель настоящего исследования — формулирование жанровой типологии китайской академической оперы на основе взаимосвязи между сюжетной структурой и жанровыми признаками. Такой подход позволяет выявить внутренние композиционные механизмы, преодолеть ограничения стилистико-исторических классификаций и выстроить аналитически обоснованную модель. В условиях нестабильности и временного характера ряда жанровых форм особую значимость приобретает гибкая система, способная отразить как историческую динамику, так и перспективы дальнейшего развития китайского оперного искусства.

Музыкальный стиль как отличительная художественная характеристика позволяет слушателю воспринимать и идентифицировать личность автора или исполнителя произведения. Он представляет собой совокупность признаков, по которым можно определить «происхождение» и «источник» музыки, выступая как целостная система выразительных средств [1 с. 20]. Стиль отражает не только индивидуальную творческую специфику, но и в значительной степени воплощает культурную традицию и исторический контекст эпохи. Как отмечает Е. В. Назайкинский в работе «Стиль и жанр в музыке», стиль представляет собой не только систему средств сочинения и выражения,

но и является результатом пересечения культуры, индивидуальности и времени[1 с. 11] .

Понятие стиля нередко используется для характеристики музыкальных особенностей, присущих определённой стране или стилевому сообществу. С точки зрения восприятия музыки, несмотря на различие стилистических проявлений в китайской опере, нельзя отрицать существование так называемого национального стиля. Под ним подразумеваются характерные черты, общие для группы китайских композиторов и выявляемые при абстрагировании от индивидуальных авторских особенностей. К числу таких признаков относятся использование элементов китайской музыкальной традиции, применение традиционных китайских инструментов, а также выражение национальной эстетики и специфики в мелодическом построении. С начала XX в. китайская композиция проявила ярко выраженную тенденцию к синтезу. Китайские композиторы повсеместно стремились объединить национальные музыкальные элементы с художественным языком европейской оперы, что постепенно привело к формированию лирического стиля с отчетливой региональной спецификой. В структуре мелодий данные произведения значительно опираются на традиции европейской романтической оперы, однако в эмоциональной выразительности и звуковом воплощении в них ярко проявляются эстетические интенции и выразительные средства, характерные для восточной музыкальной культуры. Таким образом была выстроена уникальная кросс-культурная музыкальная речь. Подобный способ композиции, сочетающий народную музыкальную традицию и европейскую оперную систему, стал важнейшей особенностью китайской оперы XX века и заложил основу для формирования музыкального языка современных китайских композиторов.

Музыкальный жанр представляет собой тип музыкальных произведений, который формировался постепенно в ходе историко-социального развития. Он отражает содержание, цели музыкального искусства определённого исторического периода, а также его связь с национальной культурой. Как отмечал Л. А. Мазель, «через жанры и жанровые средства в музыке отражаются многие явления действительности». Жанр обладает ярко выраженными историческими и национальными чертами и эволюционирует по мере развития общества[2 с. 20]. Е. А. Приходовская утверждает, что жанр не следует рассматривать как статичную форму с чёткими границами, а нужно понимать его как «ядро» или «центр притяжения», вокруг которого формируется размытая и изменчивая зона реализации[3 с. 76]. Она также вводит понятие «типологической инварианты», под которой подразумеваются ключевые элементы, неизменно сохраняющиеся в любых условиях стиля и эпохи. Одним из ключевых аспектов теории музыкальных жанров является проблема классификации. На сегодняшний день не существует универсально применимой системы классификации. Подходы к классификации зависят не только от фактической структуры жанровой системы в разные исторические периоды, но и от теоретических задач исследователя и используемых им критериев[1 с. 82].

На основании проведённого анализа в работе предлагается классификационный подход к китайской опере, созданной с 1945г., основанный на соотношении «жанр-сюжет» принадлежностью. Данный метод учитывает содержание либретто, музыкальные функции, а также особенности драматургической и музыкальной организации произведения. Опираясь на жанр как отправную точку анализа, он направлен на выявление эволюционной логики оперы в музыкальном, культурном и тематическом измерениях.

В предлагаемой классификационной модели особое значение придаётся сюжету, который рассматривается как ключевой фактор жанрообразования. Сюжет не только определяет драматургию и структуру произведения, но и отражает закономерности эволюции жанров[4 с. 128-129].

На основе указанной классификационной гипотезы можно отметить, что эволюция жанров китайской оперы с 1945 г. обусловлена комплексным влиянием социальных, культурных и политических факторов. В рамках данной аналитической модели акцент сделан на выявлении различий между жанровыми направлениями, а не на строгом определении их сущности. В результате предлагается выделить две основные жанровые категории академической китайской оперы: исторический жанр и литературная опера. Такая классификация позволяет не только структурировать общую историю развития оперы, но и лучше понять логику смены творческих парадигм в разные периоды.

1. Историческая периодизация китайской академической оперы

Для более полного понимания процессов формирования жанровой системы китайской академической оперы необходимо прежде всего проследить её развитие в исторической перспективе, поскольку социально-культурные условия напрямую влияли на её стилистические особенности, сюжетный выбор и композиционные принципы. Развитие китайской оперы условно делится на два основных исторических этапа: первый период 1945-1980 гг.; второй с 1980г. по наст. вр.^[1]

Согласно мнению Цзюй Цихуна[5 с. 5-6], рождение китайской оперы можно отнести к 1945 г. когда была создана опера «Седая девушка», которая стала отправной точкой для китайской оперы. Таким образом, первый исторический период китайской оперы можно определить как период с 1945 по 1978 гг. Началом этого периода является создание «Седая девушка», а его завершением - начало китайской реформы и открытости. «Седая девушка» заложила основу выбора сюжетов, жанровой модели и музыкального стиля этого периода.

Представительными произведениями этого периода являются «Свадьба Сяо Эрхэя» (1952), «Хун ху чи вэй дуй»(1959), «Цзян Цзе»(1964) и «Красный коралл»(1961) и др. Среди них «Свадьба Сяо Эрхэя» — это историко-комедийное произведение, в котором акцент сделан на любовь и социальные проблемы в контексте революционной тематики, в то время как другие произведения, такие как «Цзян Цзе» и «Хун ху чи вэй дуй», представляют собой историко-трагические произведения, глубоко отражающие жестокость классовой борьбы и революционной истории.

С 1978 г., с началом политики реформ и открытости, политическая и социальная обстановка в Китае претерпела значительные изменения, что создало благоприятные условия для применения современных композиторских техник. На этом фоне в сфере китайского искусства возникла тенденция авангарда, известная как «Новая волна», что стало знаковым этапом на пути модернизации китайского искусства[6 с. 32]. В частности, китайская опера, опираясь на национальные традиции, постепенно интегрировала элементы европейской оперы, развивая современный музыкально-театральный жанр, сохраняя ярко выраженные китайские особенности. Для выхода на мировую культурную арену китайская опера не только продолжала использовать китайский язык как основное средство выражения, но и начала внедрять английский язык, соответствуя требованиям интернационализации. В ходе этих преобразований китайская опера изменила свою жанровую направленность, постепенно переходя от исторических опер к литературным, что стало важным этапом в её художественном развитии.

В результате появились оперы, основанные на китайских литературных произведениях, в которых начали применяться европейские композиционные техники. Например, опера Ши Гуаннана «Шан Ши»(1981) основана на романе Лу Синя^[2], опера Цзинь Сян

«Юанье»(1987) создана на основе одноимённой пьесы Цао Юя^[3], Опера Сюй Чжаньхуа «Цан Юэнь»(1995) была создана на основе сценария Ян Дэронга, опера Тан Дунь «Марко Поло»(1996), опера Тан Дунь «Пионовая беседка»^[4](1996) адаптацию одноимённой пьесы Тан Сяньцзу(1598) в жанре Куньцзюй, опера Чжоу Сюэши «Прощай, Кампбриджский мост»(2001) адаптирована по стихотворению Сюй Чжимо^[5], опера Тан Дунь «Чай: зеркало души»(2002) создана на пьесы Сюй Ином, опера Тан Дунь «Первый император»(2006) была заказана Метрополитен-опера, Соавторами оперы являются Тан Дунь и китайский писатель Ха Цзинь, опера Шен Цзунляна «Сон в красном тереме»^[6](2016) основана на романе Цао Сюэциня, а опера Лэй Лэй «Сирота из рода Чжао»^[7](2018) основана на китайской пьесе эпохи династии Юань Цзи Цзюньсяню и др.

В этот период крайне редко появлялись оперы на историческую тему, и единственным исключением стала опера «Дочь партии»(1991), созданная театром оперы Политического отдела Генерального штаба Общеполитический департамент НОАК^[8], основанная на одноимённом романе Янь Су^[9].

С 2000 г.^[10] в Китае также наблюдается рост интереса к созданию музыкальных театров, что заслуживает внимания. К числу знаковых произведений этого периода можно отнести мюзиклы «Бабочка»(2007) композитора Сан Бао, основанный на китайской классической легенде «Лян Шаньбо и Чжоу Интай»^[11], а также «Цзиньша»(2005) и «Си Сян»(2020), основанный на пьесе Ван Шифу «Си Сян Цзи»^[12]. Эти мюзиклы, сочетая элементы китайской литературы и народной музыки, демонстрируют художественную особенность, основанную на синтезе китайской и европейской традиций. Создание мюзикла проявляется в зависимости от народных мифологических сюжетов и культурных слоев легенд, при этом вводятся традиционные принципы и техники китайского театрального искусства[7 с. 111].

2.Классификационный подход «сюжет — жанр» в академической китайской опере

Развитие китайской академической оперы отражает тесную взаимозависимость между сюжетом и жанром. Сюжет, как правило, определяет жанровую принадлежность произведения, в то время как жанр влияет на формирование музыкального языка. Взаимодействие сюжета, жанра и музыкальной организации порождает относительно устойчивые художественные модели, что создает методологическую основу для систематизации жанров.

В первый период китайская опера преимущественно развивалась в направлении историко-революционной тематики, сосредотачиваясь на освещении событий революционной борьбы и социальных преобразований. Значительная часть произведений основывалась на крупных революционных событиях или реальных историях, происходивших в сельской местности. Сюжетная и содержательная основа произведений преимущественно опиралась на достоверные революционные исторические события. Сюжет и музыкальная стилистика находились в тесной взаимосвязи, а повествование характеризовалось доступностью и однозначностью, что обеспечивало эффективную трансляцию революционной проблематики и социальных идеалов. Оперное творчество отражало социально-политическую действительность, концентрируясь на ключевых общественных вопросах, включая классовую борьбу, революционные устремления и критику феодальных установок. Таким образом, опера выполняла не только функцию политической пропаганды, но и становилась значимым культурно-идеологическим инструментом формирования общественного сознания.

В период доминирования исторического сюжета в китайской академической опере наблюдается развитие музыкальной модели, заложенной в «Седой девушке»[8 с. 363]. В этот период китайские композиторы опирались преимущественно на традиционные музыкальные материалы Китая и сознательно избегали влияния европейской музыки, что отражало стремление сохранить национальный характер и самостоятельность творчества[9 с. 143-144]. Опера исторического сюжета акцентирует внимание на сочетании традиционных форм китайской оперы с операционными выразительными средствами, отражая ярко выраженные национально-культурные особенности. В музыкальном плане композиции опирались преимущественно на традиционные китайские инструменты, а их структура базировалась на традициях китайской оперы, что способствовало формированию специфической художественной формы, напоминающей сочетание драмы и песенного исполнения.

Во второй период развитие китайской оперы было тесно связано с политикой реформ и открытости, стремительным экономическим ростом и активизацией международных культурных обменов, что придало новое дыхание развитию искусства. После начала реформ музыкальный язык китайской оперы постепенно начал приобретать черты авангардности: на первоначальном этапе доминировал романтически-лирический стиль, однако со временем всё более отчётливо стали проявляться элементы музыкального авангарда. Либретто произведений этого периода в основном основано на романах, поэзии и народных легендах[10 с. 61].с усилением международных контактов Китая, тематика оперных произведений постепенно сместилась в сторону традиционной литературы, а музыкальный стиль начал интегрировать разнообразные техники, включая попытки создания мюзиклов и др.

Опера, основанные на литературных сюжетах, демонстрируют существенное стилевое отличие от исторических опер, выражающееся в отходе от традиционной модели китайской оперы. Их музыкальный язык отличается повышенной стилистической разнообразностью и тяготением к авангардным композиторским стратегиям. Среди репрезентативных примеров можно выделить оперу Го Вэньцзиня «Записки сумасшедшего» и Вэнь Дэццина «Ставка на жизнь».

Эти оперы отличаются высокой степенью новаторства и экспериментальности в музыкальном языке и выразительных средствах, отражая яркие черты современного искусства. Кроме того, направление «Новая волна», использующее современные музыкальные приемы, заслуживает особого внимания. Это направление творчества можно разделить на два основных типа: одно базируется на английском языке, другое - на китайском. такие оперные произведения композиторов Тан Дуня и Шэнь Цзунляня, как «Марко Поло», «Павильон пионов», «Чай: зеркало души», «Первый император» и «Сон в красном тереме», используют текст на английском языке и применяют современные музыкальные техники, начиная от усвоения и использования современных композиторских приемов, таких как шанс-музыка, полиритмия и др.[11 с. 152]. В создании либретто этих опер сохраняются особенности китайской традиционной драмы, одновременно заимствуя повествовательные методы европейской оперы. В музыкальном языке сочетаются китайские традиционные оперные вокальные стили (например, куньцуй и пекинская опера) с методами европейской оперной вокальной техники, особенно в опере Тан Дуня «Павильон пионов», где от исполнителей требуется знание куньцуй[12 с. 4274]. В инструментальной части широко используются западные инструменты и музыкальные формы, но также включены традиционные китайские инструменты[13 с. 247], такие как эрху, юэцин и др. Эти оперы успешно объединяют элементы китайской и европейской музыки, создавая уникальный музыкальный язык[11

с. 161] Творчество китайского композитора Го Вэньцзина определяется литературными источниками. Он особенно уделяет внимание как классической, так и современной народной литературе, включая поэзию Ли Бо, Хуан Тинцзяна, Си Чуана, Чжана Цзи, а также эссе Луо Гуанчжуна, Лу Сюня, Лао Шэ и традиционным легендам. Это позволяет композитору интегрировать в свои произведения моральные и эстетические особенности китайской культуры, опираясь на элементы с семантическим значением, присущие традиционному искусству. Среди ярких произведений - опера «Записки сумасшедшего»^[13] (1994) основана на романе Лу Синем, «Поэт Ли Бо» (2007) адаптация легенды о поэте и на основе его драматической поэмы, «Беседка Фэньи» (2004) основана на романе Ло Гуаньчжуна^[14], и «Рикша» (2014) основана на романе Лао Шэ^[15] [14 с. 172].

По сравнению с операми на сюжеты исторической тематики, оперы на литературные сюжеты демонстрируют значительные изменения в построении драматической структуры и взаимодействии с музыкой. Во-первых, сюжет становится центральным элементом художественного замысла и развития музыкального языка. Во-вторых, в литературной опере возникает новая форма драматической структуры, которая лучше отражает современные литературные тенденции и социальные проблемы. [15 с. 186-188]. Широкое использование ансамблевых сцен вместо традиционных арий способствует усилению целостности драматургии, обеспечивая более тесное служение музыкального оформления развитию сюжета и выражению драматических конфликтов. В операх «Юнье» и «Сон в красном тереме» драматические конфликты преимущественно реализуются через ансамбли, что усиливает драматическое напряжение и ярко передаёт сложные эмоциональные состояния и взаимоотношения персонажей, обеспечивая непрерывное развитие сюжета. Музыка в этих произведениях выступает не просто как сопровождение действия, но и как активный участник драматического процесса.

Одной из характерных черт литературных опер является сохранение основных сюжетных линий оригинальных произведений. По мере развития авангардных музыкальных языков роль литературных элементов в оперном творчестве возрастает: текстуальность и нормативность становятся центральными аспектами построения произведения, стимулируя глубокую трансформацию творческих парадигм.

В китайской опере — особенно в так называемой литературной опере — доминируют трагические формы, а историческая тематика преимущественно сосредоточена на повествованиях о борьбе и переломных моментах. Эти сюжетные модели позволяют чётко проследить функциональные и эстетические особенности жанров. В будущем связь между сюжетом и жанром, вероятно, станет ещё более тесной. Поэтому включение сюжетного критерия в жанровую классификацию представляется теоретически обоснованным и практически значимым.

Развитие китайской оперы XX-XXI вв. представляет собой поступательное движение, сосредоточенное вокруг концепта «национального стиля» как ключевой эстетической категории. Это развитие стало ответом на изменяющийся социокультурный контекст и способствовало трансформации оперной формы и содержания. В данном процессе музыкальный жанр выступает не только как исторически сложившаяся категория, но и как теоретическая модель с чётко выраженной структурной и функциональной нагрузкой, играющая существенную роль в анализе художественной эволюции.

Изменения в общественном устройстве и художественных установках напрямую влияли на жанровую систему, способствуя её переосмыслению и реорганизации. Особенно отчётливо это проявилось в период реформ 1980-е гг., когда смена социокультурной

парадигмы обусловила переориентацию тематического и эстетического вектора оперного творчества. Данный сдвиг свидетельствует о способности жанра к динамическому обновлению своей культурной функции в условиях социального перехода.

На основе указанной классификационной гипотезы можно отметить, что эволюция жанров китайской оперы с 1945 г. обусловлена комплексным влиянием социальных, культурных и политических факторов. В рамках данной аналитической модели акцент сделан на выявлении различий между жанровыми направлениями, а не на строгом определении их сущности. В результате предлагается выделить две основные жанровые категории академической китайской оперы: исторический жанр и литературная опера. Такая классификация позволяет не только структурировать общую историю развития оперы, но и лучше понять логику смены творческих парадигм в разные периоды.

Анализ жанровых особенностей китайской оперы XX-XXI вв. позволяет выявить её эволюционные тенденции и направления развития. От исторического жанра с революционной тематикой в первые годы нового Китая, через литературный поворот эпохи реформ, до современных форм с интеграцией многообразных элементов - китайская опера демонстрирует структурный переход от единообразия к разнообразию, от утилитарности к эстетичности. Углублённое исследование типологии китайской оперы расширяет границы жанровой категории, обогащая традиционные жанры и подчёркивая уникальные художественные черты и актуальность академической китайской оперы.

[1] При этом второй этап, в свою очередь, может быть подразделён на два подэтапа, границей между которыми выступает рубеж 2000 г. Причины такого деления будут подробно рассмотрены в последующих разделах

[2] Лу Синь(кит.鲁迅;1881-1936)- китайский писатель, оказавший большое влияние на развитие литературы и общественно-политической мысли Китая первой половины XX в. Считается основоположником современной китайской литературы.

[3] Цао Юй (кит. 曹禺;1910-1996) - китайский драматург. Его называют «Китайским Шекспиром». Пьесы Цао Юя знаменуют взросление китайской драматургии и способствуют совершенствованию и развитию драматического искусства.

[4] «Пионовый павильон» (кит. 牡丹亭), также называемый «Возвращение души в пионовый павильон», - романтическая трагикомедия, написанная драматургом Тан Сяньцзу в 1598 г. Сюжет взят из рассказа «Ду Линян возрождается ради любви» и изображает история любви Ду Линян

[5] Сюй Чжимо(кит.徐志摩;1897-1931)- китайский поэт первой половины XX века. Сюй Чжимо выступал за упорядочение метрической системы в новой китайской поэзии, что внесло значительный вклад в её развитие.

[6] «Сон в красном тереме» (кит. 红楼梦) - наиболее популярный из четырёх классических романов на китайском языке.

[7] «Сирота из рода Чжао» - китайская пьеса эпохи династии Юань(1271-1368), приписываемая драматургу XIII в. Цзи Цзюньсяну. Стала первой китайской пьесой, получившей известность в Европе. В 1755 г. его впервые поставили на европейской сцене в адаптации Вольтера под названием «Китайский сирота»

[8] Одним из ключевых политических руководящих органов Народно-освободительной

армии Китая является структура, ответственная за политическую работу и идеологическое воспитание в армии.

[9] Ян Су (кит. 闫肃, 1930-2016) - был китайским драматургом и автором текстов, который занимал пост вице-президента Китайской театральной ассоциации. Он имел гражданское звание, эквивалентное генеральскому, в труппе песни и пляски Политического управления ВВС НОАК.

[10] На втором этапе развитие интегративных оперных форм, таких как мюзикл, рассматривается как важное направление общего эволюционного движения китайской оперы.

[11] китайская легенда о двоих возлюбленных по имени Лян Шаньбо (кит. 梁山伯) и Чжу Интай (кит. 祝英台), названная в их честь; часто название сокращается до «Лянчжу». Считается, что герои легенды - своего рода китайские Ромео и Джульета.

[12] «Сисянци (кит. 西厢记)» - знаменитая пьеса, написанная драматургом Ван Шифу в период династии Юань (1271-1368), является одним из классических произведений китайской литературы. Оригинальное название пьесы - «Цуй Иньинь ждет луны в западной комнате», и она считается одной из самых известных пьес о любви в китайском театре.

[13] «Записки сумасшедшего» (кит. 狂人日记) - рассказ, написанный Лу Синем и опубликованный в 1918 г.

[14] Ло Гуаньчжун (кит. 罗贯中, 1330-1400) - китайский писатель XIV века, которому приписывается создание классического романа «Троецарствие» - о событиях II-III вв. н. э.

[15] Лао Шэ (кит. 老舍, 1899-1966) - видный китайский прозаик, драматург, публицист, более известный реалистической и сатирической прозой; один из ведущих мастеров национальной литературы.

Библиография

1. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
2. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 536 с.
3. Приходовская Е.А. К вопросу о критериях жанровой классификации опер // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 385. С. 74-78.
4. Денисов А.В. Сюжет и жанр в опере XX века парадигмы изучения // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2006. № 21-1. С. 128-137.
5. Ju Qihong. My opinion on some concepts of opera // Contemporary Music. 2020. № 03. С. 5-8. 居其宏. 关于歌剧若干概念之我见 // 当代音乐. 2020. № 03. С. 5-8.
6. Дин Ж. Современная китайская опера: тенденции развития // Saryn Art and Science Journal. 2022. Т. 10, № 1. С. 32-37.
7. Цзян Ч. Этапы развития и жанровые черты национального китайского оригинального мюзикла // European Journal of Arts. 2021. № 1. С. 107-112. DOI: 10.29013/EJA-21-1-107-112
8. Личжэнь Ч. "Седая девушка" первая китайская национальная опера // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. Т. 80. С. 361-365.
9. У Т., Шулин В.В. Стилиевые тенденции в китайской опере XX-XXI столетий в контексте

- интеграции европейской и китайской музыкальных культур // Университетский научный журнал. 2024. № 80. С. 143-151. DOI: 10.25807/22225064_2024_80_143
10. Чжэн Ц. Традиции и инновации в китайской опере XXI века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 61-66.
11. Шо Ц. Тембровая специфика как отражение китайской культурной идентичности в опере Брайта Шенга "Сон в красном тереме" // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2022. № 4(81). С. 150-162.
12. Се Л. Опера Тан Дуна "Марко Поло" в русле диалога традиций востока и запада // Научный аспект. 2024. Т. 33, № 4. С. 4274-4279.
13. Шэн Я. Воссоздание образа исторического деятеля в опере "Первый император" тан Дуна // Культура: открытый формат : Международная заочная научная конференция: сборник научных статей. Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2024. С. 246-250.
14. Ма Ш. Китайская литература в произведениях современного композитора Го Вэньцзина // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 2. С. 162-174. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-2-162-174
15. Заднепровская Г.В. Литературная опера в теории Карла Дальхауза // Успехи современной науки и образования. 2017. Т. 2, № 3. С. 186-189.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор обозначил в заголовке («Китайская опера XX-XXI веков: Проблемы классификации разновидностей») и разъяснил во введении, является совокупность теоретических проблем классификации разновидностей китайской оперы XX-XXI вв. Соответственно, в качестве объекта исследования автор анализирует китайскую оперы XX-XXI вв., но, как отмечает рецензент, далеко не все множество проявлений китайского оперного искусства, а только вестернизированную его область: в стороне от авторского внимания осталась традиционная китайская опера, которая в силу своей культурной уникальности и сложного историко-культурного контекста содержания, включая традиционные социально-философские смыслы конфуцианского мировоззрения, не вмещается в западные теоретические подходы к классификации жанров музыкально-драматических произведений. Причина такой существенной рассогласованности реального объема объекта исследования и авторской концепции видится в двух обстоятельствах: во-первых, не весь XX в. попадает в орбиту авторского внимания, а только начиная с 1945 г. (премьера «Седой девушки», 白毛女); во-вторых, преимущественное устное бытование традиционной китайской оперы до сих пор составляет затруднение при анализе художественного содержания шедевров ее составляющих. Поэтому, при широкой заявке автора в заголовке («Китайская опера XX-XXI веков»), на деле рассмотрена лишь достаточно определенная по времени существования китайская академическая традиция оперного искусства, вне контекста существования традиционного китайского музыкального театра. Этот момент, по мнению рецензента, необходимо разъяснить сразу же во введении, чтобы представленное исследование не выглядело односторонним и однобоким, далеким от широты комплексного раскрытия действительного многообразия музыкально-театральной жизни современного Китая.

Сильной стороной исследования является опора автора на эмпирический материал при

выборе объектов классификации. Между тем сама музыкально-жанровая классификация осталась в стороне от авторского внимания. Автор выделил этапы развития академической оперы в КНР, подкрепив историческую периодизацию краткой типологией наиболее распространенного содержания музыкально-драматических произведений. Вполне очевидно, что профессиональный музыкально-аналитический тезаурус представляет для автора некоторую проблему (в частности, автор использует термин «мелодия» в значении профессионализма «мелодика», в результате чего, у читателя может сложиться ложное представление, что после 1945 г. все китайские оперы построены только на одной единственной мелодии и не отличались мелодическим разнообразием; к примеру, следует переформулировать высказывание «именно эта новая мелодия, которая, однако, не претерпела значительных изменений», поскольку оно в себе содержит непримиримое противоречие — теоретический оксюморон).

Таким образом, при всех достоинствах работы (прежде всего это относится к обращению к эмпирическому материалу), сложно считать, что автор представил законченную научную статью. Рецензент не исключает, что отдельную сложность для автора представляет языковая проблема и рассогласованность профессионального музыкально-аналитического тезауруса. Для преодоления этой проблемы рецензент рекомендует автору детальнее познакомиться с трактовкой категорий музыкального жанра и музыкального стиля российскими авторитетными теоретиками (Б. В. Асафьев, И. В. Способин, Л. А. Мазель, А. Н. Сохор, Е. В. Назайкинский и др.).

Методология исследования построена исключительно на исторической типологии периодов академического оперного творчества китайских композиторов, что в свете китайского музыковедения не представляет научной новизны. Рецензент подчеркивает, что опоры автором на трактовку музыкального жанра «литературной оперы» в западной традиции крайне недостаточно для релевантного освещения богатства и жанрового многообразия современной китайской оперы.

Актуальность выбранной темы автор поясняет необходимостью «разработки новых классификационных принципов в современном искусствоведении, которые могут охватывать множество воплощений жанра, включая как прошлые, так и будущие формы». Тезис вполне справедлив, но, к сожалению, не нашел реального воплощения в предпринятом исследовании.

Научная новизна исследования, заключающаяся, прежде всего, в попытке автора типологизировать обширный эмпирический материал, заслуживает теоретического внимания не в плане обоснованности предпринятой типологии (она достаточно тривиальна), а в плане предпринятой автором выборки шедевров академического оперного творчества китайских композиторов.

Стиль текста в целом стремится к научному, но автору, как отмечено выше, следует поработать над соотношением профессионального и бытового русского языка, в том числе познакомиться с редакционными требованиями к оформлению текста (см. https://nbpublish.com/camag/info_106.html).

Структура статьи в целом следует логике изложения результатов научного поиска, но в силу подмены категории жанровой классификации художественных произведений их исторической периодизацией и общетеоретической типологией содержания аналитическая часть попросту разваливается. Рецензент рекомендует автору дифференцировать задачи исторической периодизации, содержательной типологизации и жанровой характеристики отобранного эмпирического материала и изложить их не спутано (как сейчас), а последовательно в отдельных разделах основной части.

Библиография, на взгляд рецензента, слабо отражает теоретическую фундированность обращения автора к проблеме жанровой классификации современной китайской оперы, и раскрывает предметное поле исследования на минимально приемлемом уровне.

Апелляция к оппонентам ярко не выражена: автор избегает участия в актуальной теоретической дискуссии, которая вокруг понятия «музыкальный жанр» на сегодняшний день чуть ли не самая жаркая в академических кругах.

Тема статьи, безусловно, интересна читательской аудитории журнала «Культура и искусство», собранный автором эмпирический материал и постановка проблемы его жанровой классификации также представляет теоретический интерес. Осталось доработать статью до приемлемого теоретического уровня и язык изложения мысли автора.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Китайская опера XX-XXI веков: Проблемы классификации разновидностей» представляет собой попытку выявления и систематизации тенденций развития китайской оперы последних 80 лет. К сожалению, базовые понятия исследования понимаются и применяются автором недостаточно четко, что вызывает проблемы с восприятием собственно исследования. Так, автор определяет исходной точкой своего исследования 1945 г. («... рождение китайской оперы можно отнести к 1945 г.»), что требует смыслового или терминологического уточнения, поскольку китайская опера является традиционным видом музыкального искусства, уходящим как минимум в XVI-XVIII в., а корнями еще дальше. Вероятно автор имел в виду «современная китайская опера», но опять-таки нужно мотивировать разрыв между традицией и современностью, тем более что относительно того же материала автор использует термин «академическая опера» (раздел носит название Историческая периодизация китайской академической оперы, а речь опять-таки идет о 1945 -2025 гг). Далее, когда автор ставит в заглавие «Проблемы классификации разновидностей», он должен указать какие именно разновидности, по какому критерию он собирается классифицировать. В вводной части автор заявляет о необходимости формулировки «более гибких и инклюзивных принципов классификации, способных отразить жанровое многообразие китайской оперы как в историческом измерении, так и в перспективе её дальнейшего развития», то есть речь казалось бы идет о жанровой классификации. Однако затем автор выдвигает классификации совсем иного рода, он проводит историческую классификацию (в основе которого критерий политического режима), указывая на большую открытость к западным влияниям и большее разнообразие музыкальных и сюжетных техник во втором периоде (после 1978 г.). То что затем автор называет «жанровой классификацией» является классификацией по музыкальному критерию (традиционная опера, опера в европейских традициях, авангардная опера), причем в этой классификации автор тяготеет не к обобщениям, а перечислению разных конкретных произведений конкретных авторов. При всех недочетах, до этого момента работа имеет внутреннюю логику, однако затем автор как будто уходит от изначальной цели и ставит совершенно новые задачи («Выделлейся несколько ключевых тенденций развития китайской оперы с XX в.»), никак не соотнося их с уже заявленными в первой части работы классификациями. Вообще, вторая часть работы производит впечатление самостоятельного текста, здесь автор предлагает уже совсем иную систему классификации («В предлагаемой классификационной модели особое значение придаётся сюжету, который рассматривается как ключевой фактор жанрообразования... В результате предлагается выделить две основные жанровые категории академической китайской оперы: исторический жанр и литературная опера). Еще одна классификация

предложенная автором («предлагается классификационный подход к китайской опере, созданной с 1945г., основанный на соотношении «жанр-сюжет» принадлежностью. Данный метод учитывает содержание либретто, музыкальные функции, а также особенности драматургической и музыкальной организации произведения») остается только заявкой и никак не реализуется. Как соотносятся все эти разные виды классификаций между собой – понять затруднительно. Уже ближе к концу работы автор берется за выяснение смыслов терминов «музыкальный стиль», «жанр» и т.д., что разумеется следовало сделать в начале работы. В тексте множество орфографических и стилистических ошибок, затрудняющих восприятие текста (заимствуя повествовательные методы западного опера. Выделейся несколько ключевых тенденций развития китайской оперы и т.д.). В целом работа имеет определенную ценность, однако страдает от недостаточной логики повествования, предлагаемые классификации не собираются в какую-то единую четкую систему, временные рамки и терминология требуют уточнений. Статья рекомендуется к доработке.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Китайская академическая опера XX–XXI веков: Проблемы жанровой типологии», в которой проведено обзорное исследование и классификация современных китайских произведений оперного жанра.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что китайская академическая опера, формирующаяся с середины XX в. на основе синтеза национальной традиции и западной музыкальной системы, демонстрирует ярко выраженные особенности китайской культуры и эстетики. Однако её типологические характеристики до сих пор остаются неочевидными, что приводит к субъективным интерпретациям, зачастую далёким от исторически сложившихся представлений о жанре. Автор объясняет сложившуюся ситуацию противоречивостью и разнообразием композиторского опыта второй половины XX — начала XXI в. и признает необходимость многослойного анализа как в определении жанровых признаков, так и в осмыслении логики и направлений её развития.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью создания гибкая система классификации, способной отразить как историческую динамику, так и перспективы дальнейшего развития китайского оперного искусства. Практическая значимость заключается в том, что представленный в статье материал позволяет выявить внутренние композиционные механизмы, преодолеть ограничения стилистико-исторических классификаций и выстроить аналитически обоснованную модель.

Цель исследования состоит в формулировании жанровой типологии китайской академической оперы на основе взаимосвязи между сюжетной структурой и жанровыми признаками, что позволяет выявить её эволюционные тенденции и направления развития.

Методологическую базу исследования составил комплексный подход, включивший как общенаучные методы описания, анализа и синтеза, систематизации и классификации, так и искусствоведческий анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких российских и китайских исследователей как Денисов А.В., Приходовская Е.А., Чжэн Ц., Дин Ж. и др. Эмпирическим материалом явились образцы китайской академической оперы, созданные с 1945 года по настоящее время.

К сожалению, в статье отсутствует анализ научной обоснованности изучаемой проблематики вследствие чего затруднительно делать вывод о научной новизне исследования исходя только из материалов непосредственно статьи.

На основании проведенного анализа автор предлагает классификационный подход к китайской опере, созданной с 1945г., основанный на соотношении «жанр-сюжет» принадлежностью. Данный метод учитывает содержание либретто, музыкальные функции, а также особенности драматургической и музыкальной организации произведения. Опираясь на жанр как отправную точку анализа, автор направляет исследование на выявление эволюционной логики оперы в музыкальном, культурном и тематическом измерениях. В разработанной классификационной модели особое значение автор придает сюжету, который рассматривается как ключевой фактор жанрообразования.

На основе указанной классификационной гипотезы автор приходит к заключению, что эволюция жанров китайской оперы с 1945 г. обусловлена комплексным влиянием социальных, культурных и политических факторов. В рамках данной аналитической модели автором сделан акцент на выявлении различий между жанровыми направлениями, а не на строгом определении их сущности. В результате им выделено две основные жанровые категории академической китайской оперы: исторический жанр и литературная опера. Такая классификация позволила не только структурировать общую историю развития оперы, но и лучше понять логику смены творческих парадигм в разные периоды.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение отдельных направлений национальной художественной культуры и выполняемых ими социокультурных функций представляет существенный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиография исследования составила 15 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Текст статьи выдержан в научном стиле. Однако автору необходимо оформить библиографический список в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.