

УДК 781.7:782

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-4-66-73

Ван Сюэ, Е.В. Смагина

**ОПЕРА «ЛЮ ХУ-ЛАНЬ» КАК ОБРАЗЕЦ
ИСТОРИКО-ГЕРОИЧЕСКОГО ЖАНРА
В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ КИТАЯ XX ВЕКА**

Данная статья посвящена опере «Лю Ху-лань», написанной в 1950 году композиторами Вэй Фэн и Лю Ляньчи. Практически неизвестная европейскому и российскому музыковедению, она вызывает большой исследовательский интерес. В центре оперы, являющейся образцом историко-героического жанра, находится один из главных образов китайской культуры середины XX века, актуальных времени мощного революционного подъема китайского народа: девочки-революционерки Лю Ху-лань, подвиг которой сыграл важную роль в развитии идей патриотизма и гражданственности в общественном сознании Китая 1950-х годов.

Ключевые слова: китайская революционная опера, Лю Ху-лань, Вэй Фэн, Лю Ляньчи, национальные традиции.

История оперы в Китае охватывает не один десяток столетий. Современным китайским исследователям началом ее исторического пути видятся музыкально-театральные жанры искусства династий Суй и Тан (VI–VII века) [1. С. 25–26], а продолжением – достижения музыкального театра династий Мин (XIV–XVII века) и Цин (XVII – начало XX века). Ярким, наиболее известным во всем мире репрезентантом музыкального театра Китая, как известно, является Пекинская опера, претворившая феномен традиционной музыкальной драмы. Окончательно сформировавшаяся в конце XVIII века (по другим данным – в середине XIX века) [1. С. 26], она стала средоточием бережно хранимых национальных традиций многовековой китайской культуры.

Другим репрезентантом китайского музыкального театра явилась китайская национальная опера, преломившая западные оперные влияния. Ее зарождение китайские исследователи усматривают в музыкально-театральной практике Китая начала 1920-х годов [2. С. 277–278]¹. Особым ее явлением стали оперные произведения, появившиеся во второй половине 1940-х годов – в сложных социально-политических условиях гражданской войны, развернувшейся в этот период в Китае между Коммунистической партией и Национальной партией Гоминьдан² на фоне войны Китайской республики с Японской империей³. Данные обстоятельства, несомненно, повлияли на основную тематику искусства, связанного с драматическими событиями истории Китая, судьбой китайской нации, а также развитием социалистической культуры в стране. Ведущим жанром в музыкальном театре данного – переломного для страны периода стала китайская революционная опера, популярная во времена Культурной революции и предназначенная для политического и эстетического воспитания народных масс. Оперы, возникшие на фундаменте борьбы за новый – коммунистический Китай, касались таких тем, как верность Коммунистической партии Китая, привязанность к родным местам, любовь к

¹ Первыми музыкантами, ставшими работать в стиле европейской оперы (при сохранении основ национального музыкального театра) стали Ли Цзиньхуэй (1891–1967) [2. С. 278] и Аарон Авшаломов (1894–1965) [2. С. 279].

² События 1940-х годов продолжили политическую борьбу, начавшуюся еще в 1920-е годы.

³ События этой освободительной войны происходили в 1937–1945 годах.

Родине, прославление традиционных идеалов национального сознания и воспевание жизни простого народа. В них также использовались сюжеты, отображающие героические, жертвенные подвиги сторонников Коммунистической партии Китая в борьбе с врагами – националистами и японскими солдатами. Наиболее известными произведениями тех лет являются оперы «Лю Ху-лань» (1950), «Девушка с белыми волосами» (или «Седая девушка», 1951), «Прощай, моя наложница» (1952), «Госпожа Шаньюань» (1952), «Красный фонарь» (1953), «Морской порт» (1953), «Битва на равнине» (1955), «Небесная дева разбрасывает цветы» (1956), «Чжан Э летит на Луну» (1956) и др. Как отмечает современный китайский исследователь данного оперного жанра Жэнь Шуай, список санкционированных властью «восьми образцовых спектаклей», в который вошли шесть опер и два балета, был обнародован в газете «Жэньминь жибао» в обзоре «Выдающиеся образцовые спектакли революционного искусства» (31 мая 1967 года) [3. С. 4]. Далее он отмечает, что «выражение “образцовый революционный спектакль” стало официальным термином государственной пропаганды» [3. С. 4].

Китайская революционная опера этого периода стала репрезентантом культуры Нового Китая. Так, к примеру, на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Берлине, где Китай принимал участие, была поставлена признанная позднее «образцовой» опера «Девушка с белыми волосами» в исполнении китайских музыкантов (Германия, август 1951 года). Музыка этой оперы была написана творческим коллективом Академии имени Лу Синя; либретто, также принадлежащее группе литераторов, записано писателями Хэ Цзинчжи и Тин И⁴ [4. С. 363]. В его основе лежит сюжет о жизни крестьянской девушки по имени Си-эр в провинции Хэбэй, которая потеряла всю свою семью и была вынуждена жить в диком лесу, скрываясь от врагов, разрушивших ее деревню. Судьба молодой девушки была отражением жизненного пути многих миллионов китайских женщин, которые жили трудной жизнью во времена войны. Успех данной оперной постановки привел к тому, что она была переведена на языки всех национальных меньшинств Китайской Народной Республики⁵.

Другой известной революционной оперой является «Великий поход» Ли По-Чао (премьера состоялась 1 августа 1951 года в Пекине). Она посвящена подлинному историческому событию – великому переходу народно-освободительной армии Китая через реку Янцзы, совершенному под руководством Коммунистической партии Китая, для захвата города Нанкин, оплота правительства Гоминьдана (апрель – июнь 1949 года). Примечательно, что революционно-освободительный сюжет оперы сочетается в ней с конфликтом любви и долга, воплощенным в контексте реалий китайской жизни конца 1940-х годов [5. С. 15].

Важным этапом в истории революционной китайской оперы стала «Красная скала» композитора Чжу Шаоюй. Данное произведение основано на истории героической борьбы коммунистов, членов партийной организации Шаньси и врагов народа Китая – националистов Гоминьдана.

В истории китайской революции образ юной Лю Ху-лань занимает особое место, являясь одним из наиболее ярких олицетворений героя своего времени. Опера «Лю Ху-лань» была написана известными китайскими композиторами Вэй Фэн и Лю Ляньчи на либретто Лу Цана в 1950 году. В заглавной партии выступила известная китайская актриса, певица и общественный деятель – депутат Всекитайского собрания народных представителей 1-го созыва (1954) Го Лань Ин.

⁴ Авторы музыки: Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Хуань Чжи, Сян Оу, Чень Цзы, Лю Цзы, Лю Чи.

⁵ Значение оперы «Седая девушка» определялось также и тем фактом, что «певцами Академии имени Лу Синя был выработан особый, присущий только китайским певцам оперно-песенный стиль пения, сочетавший народное пение, технику певцов Пекинской оперы и элементы европейской вокальной школы, и ставший особым продуктом той эпохи, заложившим фундамент современного китайского вокального исполнения» [4. С. 364–365].

В основе сюжета лежит история о героизме юной девушки, проявленном в борьбе с врагами революционного Китая в период борьбы с националистами Гоминьдана⁶. Лю Ху-лань, юная революционерка, бесстрашная разведчица, в тринадцать лет вступила в Коммунистическую партию Китая, участвовала в движении сопротивления врагу.

В трактовке образа девушки в опере примечательным представляются следующие моменты: с одной стороны, героизация, характеристика как героини-мученицы, а с другой, показ в сугубо земном аспекте как носительницы традиционных ценностей национального быта. При этом, в соответствии с идеологической концепцией данной оперы и нормами социалистической морали, подобные образы трактуются как олицетворение женского целомудрия. Поэтому в произведениях подобного политизированного контента героини опер не имеют личной жизни. К тому же их часто объединяет общая черта: они умирают на взлете своей жизненной судьбы, в очень молодом возрасте. Поэтому данные образы, наделяемые чертами идеализации, сохраняются в общественном сознании Китая вечно молодыми, нравственно чистыми, озаренными высокими идеями и практически всегда лишены любовно-романтических интерпретаций. В связи с этим отметим отсутствие в опере «Лю Ху-лань» каких-либо намеков на романтические отношения юной девушки; она предстает в ней в качестве и героини, и жертвы гражданской войны. По этому поводу вспоминается высказывание политического лидера Китайской коммунистической партии, основателя Китайской Народной Республики Мао Цзэ-дуна: «изображения героев и врагов должны быть черно-белыми, без двусмысленности» [6. С. 78]. Рассматриваемая опера является прямым подтверждением данной идеологической установки 1950–1960-х годов: образ девочки-революционерки показан идеально чистым и возвышенным, как в своей героической ипостаси, так и в земной, несущей в себе ценности традиционной китайской семьи, национального менталитета.

Примечателен портрет Лю Ху-лань, запечатленный в китайских пропагандистских плакатах периода Культурной революции (пример 1). На одном из них героиня изображена в последний миг своей жизни – перед казнью. Обращает на себя внимание решительное выражение лица, призванное выразить ее готовность пожертвовать собой во имя революционных идеалов, бесстрашие перед лицом врага и страшными испытаниями, а также яркий красный цвет одежды, символизирующий в древней китайской традиции огонь души, а в коммунистической символике – пламень идей революции.



Пример 1. Китайский революционный плакат. Лю Ху-Лань перед казнью

Музыкальная характеристика Лю Ху-лань в опере яркая и разнообразная, дана в динамике: от показа лирических граней образа – к героико-драматическому началу. Рассмотрим некоторые из основных ее арий.

Ария «Луна висит полумесяцем в небе» из второго действия представляет лирическую грань натуры юной девушки (пример 2) [7]. Пронизанная интонационностью народных песен провинции Шаньси, ее тема пентатонического склада отличается протяженными, гибкими по рисунку мелодическими фразами, широтой амбитуса (ч. 11), устремленностью к эмоционально открытой кульминации (восходящий скачок на сексту). Музыка арии присущи мягкий лиризм, сердечность, некоторая приглушенность красок, что связано с идеей передать движения нежной души юной девушки (в момент действия ей всего пятнадцать лет), в призрачном лунном свете любующейся своей родной деревней и любимой рекой Фэнь. В связи с этим показательны также покачивающиеся фигурации в партии сопровождения, придающие теме арии спокойствие и характер *dolce*.

⁶ Действие оперы отображает реальные события этой борьбы в конце 1940-х годов – вторжение отряда шаньсинького военачальника Янь Сишаня в Западную деревню Юньчжоу 12 января 1947 года.

月 儿 寄 寄

挂 在 天 上， 借 月 光 再 看 看 我 的 家 乡。

有 多 少 英 雄 在 战 斗， 有 多 少 鲜 血 洒 在 这 地 方。 啊 汾 河 川，

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. It consists of three systems. The first system has a vocal line with the lyrics '月 儿 寄 寄' and piano accompaniment. The second system has a vocal line with the lyrics '挂 在 天 上， 借 月 光 再 看 看 我 的 家 乡。' and piano accompaniment. The third system has a vocal line with the lyrics '有 多 少 英 雄 在 战 斗， 有 多 少 鲜 血 洒 在 这 地 方。 啊 汾 河 川，' and piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time.

Пример 2. Опера «Лю Ху-лань», 2 д., ария Лю Ху-лань «Луна висит полумесяцем в небе»

В арии «О моей Родине» из второго действия (пример 3) [7] акцентируется другая – героическая грань природы Лю-Ху-лань. В связи с этим показательны обилие призывных квартовых интонаций, размашистые восходящие скачки на септиму, широта интонационного объема мелодии (ч. 11, как и в ранее приведенной арии).

别 挂 牵， 真 金 不 怕 火 来 炼； 绳 索 刀 斧 摆 在 面 前， 也 难

也 难 劝 我 的 心 平 点。 放 心 吧， 别 挂 牵， 句 句 语 儿 我 记 在 心 间；

不 怕 风 来 不 怕 浪， 不 怕 不 怕 难 来 不 避 险。

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of three systems. The first system has a vocal line with the lyrics '别 挂 牵， 真 金 不 怕 火 来 炼； 绳 索 刀 斧 摆 在 面 前， 也 难'. The second system has a vocal line with the lyrics '也 难 劝 我 的 心 平 点。 放 心 吧， 别 挂 牵， 句 句 语 儿 我 记 在 心 间；'. The third system has a vocal line with the lyrics '不 怕 风 来 不 怕 浪， 不 怕 不 怕 难 来 不 避 险。'. The score is in G major and 4/4 time.

Пример 3. Опера «Лю Ху-лань», 2 д., ария Лю Ху-лань «О моей Родине»

Драматизмом наполнена ария героини «Меня собираются убить», звучащая в кульминационной сцене казни. Ее напряженная выразительность отражает рост образа, зрелость личности, твердость воли юной девушки перед лицом смерти.

В эпизодических сценах Лю-Ху-лань представлена в бытовой среде: она лечит, стирает, готовит лунные пироги и заготавливает семена дыни для них. Эти эпизоды оперы призваны отразить ее идеальные девические/женские добродетели, характерные для традиционного китайского крестьянского быта. Заметим, что образ героини не потерял актуальности в культуре Китая и в наши дни. Так, один из современных китайских исследователей описывает повседневную жизнь девушки следующим образом: «Она организовывала деятельность женщин, чтобы они шили обувь для коммунистических войск и готовили припасы для линии фронта; она размещала раненых солдат и ухаживала за ними» [6. С. 36].

Именно образ Лю Ху-лань лежит в основе конфликтной драматургии рассматриваемой оперы, состоящей из трех актов. В первом и половине второго акта в опере экспонируются образы главной героини, ее матери и сестры, односельчан, солдат-защитников деревни, а также врагов (офицер Лу Шаньцин, отряд гоминьдановцев). Во втором действии представлено вторжение вражеского отряда в деревню Юньчжоу. Кульминация конфликта дана в сцене ареста Лю Ху-лань (2 д.), а его трагической развяз-

кой является эпизод публичной казни Лю Ху-лань, спасшей своим молчанием секретаря партийного отделения Ши Дэхуэя, других своих товарищей и сохранившей важные секретные данные. Оперу венчает эпилог, прославляющий подвиг Лю Ху-лань и подчеркивающий его значимость для будущих поколений свободного Китая.

Основную конфликтную линию в драматургии оперы оттеняют многочисленные бытовые сцены. Так, в первом акте показана обыденная жизнь китайской деревни, близкая и понятная каждому жителю страны: дети играют с мячом, женщины стирают белье на реке, собирают созревший урожай, готовят еду, мужчины трудятся на земле, занимаются рыбалкой. Заметим, что многие персонажи второго плана в опере «Лю Ху-лань» лишены вокальных характеристик: они заняты в пантомимических сценах, танцевальных эпизодах, близких пластике национального танца; выполняют акробатические трюки, исполняют инструментальные темы. При этом в музыкальном языке оперы, лексике либретто, инструментальном звучании, сценографии претворены многие особенности традиционной культуры Китая.

В связи с этим отметим, что в тематизме оперы широко используется мелодика народных мотивов в стилях *сипи* и *эрхуан*. Как отмечает китайский исследователь Янь Цзянань, мелодическая линия сипи отличается многочисленными скачками и «часто служит для выражения веселого настроения героя или оживленной сцены. Темп может быть свободным (*senza misura*). Эрхуан характеризуется поступенным, спокойным движением и несколько мрачным колоритом, поэтому часто используется для выражения подавленного и горестного настроения» [8. С. 60].

Отдельные персонажи оперы исполняют короткие и запоминающиеся песни, опирающиеся на фольклорные первоисточники, к примеру, такие как «Чесночный пирог», «Луна», «Песня Бинчжоу». При этом исполнители должны уметь петь в технике *банцян*, характерной для фольклорной традиции Китая⁷. Тексты многих вокальных номеров в опере имеют простую разговорную форму двустишия – *байхуа*.

Подчеркнем и специфичность вокального стиля оперы «Лю Ху-лань», обусловленную тональной природой китайского языка и, в частности, наличием звуков, не встречающихся в европейских и русском языках. Примечательны с точки зрения национальной природы вокального стиля оперы также экспрессивное звучание вокалистов в высоком регистре, яркие светлые тембровые краски, использование особого вибрато.

Функцию оркестра в опере выполняет инструментальный ансамбль, в составе которого представлены традиционные китайские инструменты, в том числе и имеющие большую историю: в частности, смычковые – *эрху* и *цзин ху* (двухструнные скрипки), щипковые – *юэ цинь* (лунная лютия с круглым корпусом). Как правило, они подчеркивают, усиливают мелодическую линию вокальных партий, добавляя к ним небольшие ритмические вариации. Ударные инструменты, такие как барабан *баньгу*, гонг *ло*, тарелки *бо*, трещотка *пайбань*, акцентируют речь и служат аккомпанементом к танцевальным сценам. Особую роль ударные инструменты играют в характеристике образов врагов, в сочетании с жесткими ритмами подчеркивая их жестокость и бесчеловечность.

В тексте либретто и сценографии оперы широко используются различные фольклорные и мифологические элементы в значении национальных культурных символов или эмблем. К примеру, в бытовых сценах упоминаются черепаха как символ мудрости, цапля как защитница дома. Также в опере представлены церемония упокоения душ, чайные церемонии, сцена приготовления традиционного китайского блюда – лунного пирога (или пряника – юэбина), предназначенного для Праздника середины осени (2 д.).

⁷ Это искусство подпевания или вокально-хорового комментирования, представленное в сычуаньских трудовых песнях.

В сценографии оперы (костюмах, декорациях) заметно преобладание трех цветов, характерных для национальных культурных традиций – ранее упомянутого красного, а также желтого (символ благородства, благосостояния и изобилия) и зеленого (символ гармонии, здоровья). В оформлении ряда сцен использованы образцы традиционной китайской каллиграфии и живописи; в гриме многих артистов претворены традиции национального театра.

Особенностью данной оперы как феномена национальной культуры является лексика как главных, так и второстепенных героев, богатая использованием фольклорных оборотов, пословиц (к примеру: «Не бойся долгого пути, бойся сидеть на месте»; «Лучше сделать и пожалеть, чем не сделать и всю жизнь сомневаться»), а также мудрых изречений, близких постулатам концепции конфуцианства. Нередко в партиях персонажей звучат экспрессивные с лексической и эмоциональной точки зрения выражения *чэньюй*, усиливающие патетику текста либретто. В целом, отмечая использование в либретто форм классического китайского языка с его четким синтаксисом и семантикой, а также демократичной народной речи для передачи яркого характера изображаемого персонажа, исследователь Сунь Лу подчеркивает, что подобный синтез «наполняет оперу эмоциональной глубиной, динамикой и многогранными художественными деталями» [9. С. 46].

Отличительной чертой поэтики оперы «Лю Ху-лань», как показывает проведенный анализ, является ее реалистичность. Опера настолько правдоподобна, что ее действие буквально стирает границу между спектаклем и реальностью. В литературе остались свидетельства глубокого эмоционального воздействия данного оперного произведения на зрителя. Так, Сыцин Ли, Чэнь Шу, Чэнь Сицян пишут о том, что «в каждом спектакле, когда появляется сцена героической смерти Лю Ху-лань, все зрители безудержно рыдают. Этот плач звучал громче, чем голоса исполнителей» [10. С. 109].

Характеризуя историческое значение оперы «Лю Ху-лань», следует отметить, что с ее появлением на китайской музыкальной сцене имя героини стало одним из высших символов патриотизма и женских добродетелей, получив широкое распространение в искусстве и массовой культуре. Поэтому и в наши дни широко известно высказывание Мао Цзэдуна, посвященное подвигу Лю Ху-лань как образцу для подражания китайской молодежи: «Великая жизнь, славная смерть», которое воспроизведено на различных памятниках, изготовленных в ее честь.

Подводя итоги проведенному анализу художественной концепции оперы «Лю Ху-лань» Вэй Фэн и Лю Лянчи, отметим ее особое место в наследии музыкального театра Китая XX века. Являясь образцом историко-героического жанра, данный оперный опус чрезвычайно близок феномену китайской революционной оперы. При этом средства воплощения политизированной концепционной идеи оперы «Лю Ху-лань», всецело отвечающей идеологическому курсу Коммунистической партии Китая 1950-х годов, ограничиваются национальной стилистикой при отсутствии заметных влияний западной музыкальной культуры. Именно национальная самобытность художественного языка оперы, бережное воплощение в ней традиций национальной ментальности обусловили жизнеспособность этого произведения из «революционной эпохи». Утратив в некоторой степени идеологическую значимость революционно-политического замысла, созвучного событиям истории Китая середины XX века, опера «Лю Ху-лань» стала памятником национальной культуры, средоточием ее духовных ценностей и эстетических идеалов, имеющим поистине вневременное значение.

Литература

1. Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая // Общество: философия, история, культура. 2015. № 4. С. 25–29.

2. Ли Цзинь. Китайская национальная опера: 1920 – 1980-е годы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 117. С 277–285.
3. Жэнь Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2018. 240 с.
4. Чжан Ли-Чжэнь. «Седая девушка» – первая китайская национальная опера // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 80. С. 361–365.
5. Чжан Ли-Чжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. 22 с.
6. Сюй Линлин. Три основных представителя национального наследия Китая // Сычуань: Объединенный фронт. 2009. №. 5. С. 35–40. (На кит. яз.).
7. Фэн Вэй, Ляньчи Лю, Лю Ху-лань. Опера в трех действиях. Клавир. Тяньцзинь: Синьхуа шудянь иньсин, 1950. 100 с. (На кит. яз.).
8. Янь Цзянань. Национальные особенности музыки китайского композитора Сюй Чанцзюня // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. №2. С. 55–63.
9. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2016. 176 с.
10. Сыцин Ли, Чэнь Шу, Чэнь Сицян. Распространение и влияние китайской Пекинской оперы за рубежом – исследование стратегий перевода и распространения межкультурных обменов Пекинской оперы // Теория и модернизация. 2014. № 1. С. 106–110. (На кит. яз.).

The Opera “Liu Hu-lan” as an Example of Historical and Heroic Genre in the Musical Theater of China of the 20th Century

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2023, 4 (91), 66–73.

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-4-66-73

Wang Xue, Herzen State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 1055431194@qq.com

Elena V. Smagina, Herzen State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: evsmagina@yandex.ru ORCID/Researcher ID <https://orcid.org/0000-0003-3090-3510>

Key words: Chinese revolutionary opera, Liu Hu-lan, Wei Feng, Liu Lianxi, national traditions.

This article is devoted to the opera “Liu Hu-lan”, written in 1950 by the composers Wei Feng and Liu Lianchi. Practically unknown to European and Russian musicology, it arouses great research interest. In the center of the opera, which is an example of the historical and heroic genre, there is one of the main images of Chinese culture in the middle of the 20th century, relevant to the time of the powerful revolutionary rise of the Chinese people: the revolutionary girl Liu Hu-lan, whose feat played an important role in the development of ideas of patriotism and citizenship in the public consciousness of China 1950s years. Anticipating the analysis of the artistic concept of the opera, the author touches on a number of famous Chinese revolutionary operas (“The Girl with White Hair”, “The Red Rock”), which became “artistic documents” of their time and at the same time central events in the artistic life of revolutionary China. The author focuses his attention on the image of the main character, shown in the opera in dynamics: from lyrics to heroism; presents a musical analysis of her individual characteristics, reveals the ideological and philosophical intent of the opera as a politically engaged work. The study emphasizes the importance in opera of the traditions of the national culture of China, embodied in the musical style of opera and its scenography: the use of national symbols, stylized costumes and decorations, folk dances and classical melodies, samples of traditional Chinese calligraphy and painting.

References

1. Hu Jan'li (2015) Kitajskaja opera kak nematerial'noe kul'turnoe nasledie Kitaja [Chinese Opera as an Intangible Cultural Heritage of China]. *Obshchestvo: filosofija, istorija, kul'tura – Society: philosophy, history, culture*. 4. pp. 25–29.
2. Li Czin' (2009) Kitajskaja nacional'naja opera: 1920 – 1980-e gody [Chinese National Opera: 1920s – 1980s]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena – Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*. 2009. 117. pp. 277–285.
3. Zhen' Shuaj (2018) *Kitajskaya “obrazcovaya revolyucionnaya opera”*: zhanrovo-stilevye osobennosti [Chinese exemplary Revolutionary opera: genre and style features]. Art History Cand. Diss. Saint Petersburg.
4. Chzhan Li-Chzhjen' (2008) “Sedaja devushka” – pervaja kitajskaja nacional'naja opera [The Grey-Haired Girl is the first Chinese national opera]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena – Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*. 80. pp. 361–365.
5. Chzhan Li-Chzhen' (2010) *Sovremennaya kitajskaya opera (istoriya i perspektivy razvitiya)* [Contemporary Chinese Opera (History and Development Prospects)]. Abstract of Art History Cand. Diss. S. Petersburg.
6. Syuj Linlin (2009) Tri osnovnykh predstavatelya nacional'nogo naslediya Kitaya [Three major representatives of China's national heritage]. *Sichuan': Ob'edinennyj front – Sichuan: United Front*. 5. pp. 35–40. (In Chinese).
7. Fen Vej, Lyan'chi Lyu. Lyu Hulan' (1950) *Opera v trekh dejstviyah. Klavir* [Liu Hulan. Opera in three acts. Clavier]. Tianjin: Sin'hua shudyan' in'sin. (In Chinese).
8. Yan' Czyanan' (2020) Nacionalnye osobennosti muzyki kitajskogo kompozitora Syuj Chanczyunya [National characteristics of the music of Chinese composer Xu Changjun]. *Yuzhno-Rossiyskij muzykal'nyj al'manah – South-Russian Musical Anthology*. 2. pp. 55–63.
9. Sun' Lu (2016) *Kitajskaya narodnaya opera: k probleme stanovleniya i razvitiya zhanra* [Chinese folk opera: to the problem of formation and development of the genre]. Rostov-on-Don.
10. Sycin Li, Chen' Shu, Chen' Sicyan (2014) Rasprostranenie i vliyanie kitayskoy Pekinskoy opery za rubezhom – issledovanie strategiy perevoda i rasprostraneniya mezhkul'turnykh obmenov Pekinskoy opery [The Dissemination and Influence of Chinese Peking Opera Abroad – The Study on the Translation and Dissemination Strategies of Intercultural Communication of Peking Opera]. *Teoriya i modernizaciya – Theory and modernization*. 1. pp. 106–110. (In Chinese).

УДК 78 (470,5): 378.978

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-4-73-81

Г.Е. Гун

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ЮЖНОГО УРАЛА: ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ

В статье на историческом материале рассматриваются музыкальные традиции Южного Урала в разрезе общего и особенного. Исходя из методики «регион через города», автор рассматривает Магнитогорск как характерный для региона тип индустриального моногорода. В статье показано, что для южноуральского ареала характерно отсутствие исторически сложившихся музыкальных традиций,