

- Buryatia]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Buryat state university]*, 2014, no. 6 (2), pp. 87-91. (In Russ.).
9. Yanov-Yanovskaya N.S. *Uzbekskaya simfonicheskaya muzyka [Symphonic music of Uzbekistan]*. Tashkent, Gafur Gulam Publ., 1979. 218 p. (In Russ.).

УДК 782.8

ОСОБЕННОСТИ РЕПЕРТУАРА ХАБАРОВСКОГО КРАЕВОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА 1930-Х ГОДОВ: К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ

Сырвачева Светлана Сергеевна, старший преподаватель кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства, Хабаровский государственный институт культуры (г. Хабаровск, РФ). E-mail: fotin_s@mail.ru

В процессе изучения репертуара Хабаровского краевого музыкального театра 1930-х годов был обоснован выбор жанрового направления развития театра, выявлена специфика функционирования жанра музыкальной комедии на хабаровской сцене в связи с проявлением общесоюзных (общероссийских) тенденций и региональных особенностей. Музыкально-исторический, источниковедческий, дескриптивный методы исследования, анализ материалов прессы и, в частности, рецензий на некоторые значимые спектакли позволили выявить репертуарные и жанровые тенденции развития театра. Среди них показательны такие, как интерес хабаровских постановщиков к музыкальным комедиям зарубежных и советских авторов, советским опереттам. Региональными особенностями периода 1930-х годов стали формирование условий для возникновения композиторского творчества в музыкально-сценических жанрах и появление первых музыкальных комедий дальневосточных композиторов. Отмечен особый интерес, продиктованный политической и идеологической установкой, известных композиторов СССР к дальневосточной тематике, воплощению сюжетов, связанных со службой пограничных войск и социалистическим строительством на Дальнем Востоке России. Охарактеризованы постановки отечественных и одной зарубежной “дальневосточных” оперетт, в том числе оперетты, созданной проживающими в Дальневосточном крае музыкантами и литераторами. В русле общей тенденции рассмотрено воплощение национальной и антирелигиозной тематики в жанре музыкальной комедии дальневосточными авторами и постановщиками.

Ключевые слова: музыкальный театр, оперетта, музыкальная комедия, региональная культура, провинция, Дальний Восток.

FEATURES OF THE REPERTOIRE OF Khabarovsk REGIONAL MUSICAL THEATER OF THE 1930S: TO THE PROBLEM OF THE FORMATION OF THE MUSICAL-DRAMATIC PROCESS IN THE FAR EAST

Syrvacheva Svetlana Sergeevna, Sr Instructor of Department of Art History, Musical Instrumental and Vocal Art, Khabarovsk State Institute of Culture (Khabarovsk, Russian Federation). E-mail: fotin_s@mail.ru

The article is devoted to the study of the repertoire of the Khabarovsk Regional Musical Theater of the 1930s. The choice of the genre direction of development of the theater carried out in this period is proved. The characteristic is given to the functioning the genre of musical comedy on the Khabarovsk scene in

connection with the manifestation of general (all-union) tendencies and regional features. Based on the analysis of media, the repertoire shown by the regional theater to the Khabarovsk audience has been established. A list of foreign and Soviet authors of musical comedies is given, a list of names of Soviet operettas presented on the Khabarovsk theater stage is given, and reviews of some significant performances are analyzed. It is revealed that stable success accompanied to staging the operetta “Kholopka” by N. Strelnikov. As a regional feature of the period of the 1930s, the formation of conditions for the emergence of compositional creativity in musical and scenic genres and the appearance of the first opuses of far Eastern authors in the genre of operetta are considered. This was made possible thanks to the unique situation associated with the arrival in the Far Eastern region to work in the musical theater of highly qualified personnel from the central regions of Russia. The first place among them belongs to D. Pekarsky. It is noted of particular interest, that dictated by the political and ideological installation, well-known composers of the USSR M. Blanter, I. Dzerzhinsky, L. Knipper, N. Makarova were engaged into the far Eastern theme, the embodiment of the stories associated with the service of the border troops and the socialist construction in the Far East of Russia. The performances of domestic and one foreign “Far Eastern” operettas, including the operetta created by musicians and writers living in the Far Eastern region.

Keywords: musical theater, operetta, musical comedy, regional culture, province, the Far East.

В истории развития музыкального театра на Дальнем Востоке России 1930-е годы значимы как время определения жанрового амплуа. Разнообразие жанров и относительное богатство репертуара, характерные для рубежа 1920–30-х годов, сменяются в рассматриваемый период курсом, строго ориентированным на музыкальную комедию. Функционирование оперы и балета в музыкально-театральной жизни Хабаровска как одного из крупных культурных центров Дальневосточного края происходило главным образом в рамках выступлений гастролировавших здесь коллективов, а также специально подготовленных радиопередач. В задачи статьи входит изучение особенностей репертуара Хабаровского краевого музыкального театра 1930-х годов, выявление региональных и общесоюзных тенденций в его формировании.

Из двух возможных стратегий развития дальневосточного музыкального театра, а именно – как театра полижанрового «синтетического»¹ либо моножанрового – практически была реализована вторая. Переломным в этом отношении стал зимний сезон 1933/34 года. Так, в информационной заметке перед его открытием сообщалось: «Новое художественное руководство (Хабаровского музыкального. – С. С.) театра поставило

себе целью создать “синтетический” театр, в котором бы на равных правах ужились <...> опера, оперетта и балет. Опыт показал, что зачастую этот синтез приводит лишь к понижению уровня (в условиях провинциального, сравнительно небольшого театра) <...>, подтверждение этому дает в известной степени и прошлогодний сезон, где музкомедия развивалась в ущерб опере, а наличие оперы снижало внимание руководства к поднятию на достаточно высокий уровень музыкальной комедии. <...> Будем надеяться, что оно сумеет с пользой для рабочего зрителя и достаточно продуманно решить эту трудную задачу» [9, 1933, 9 сент.]. Вскоре в прессе был зафиксирован отказ от полижанровой стратегии и высказано предположение, что «сосредоточение усилий на одном только жанре пойдет театру на пользу» [9, 1933, 28 окт.]. Изначально моножанровая стратегия также предполагала варианты – оперный, опереточный театр – либо вообще уводила за рамки музыкального театра.

Субъективную подоплёку событий начала 1930-х годов отчасти проясняют воспоминания главного режиссёра театра Д. Ф. Джусто, опубликованные в юбилейном сборнике к 50-летию театра: «...на первых порах объединение в единый театр оперы и оперетты оказалось удачным. Театр начал готовиться к постановке опер. Мне не удалось, к сожалению, повести вперёд это важное дело: врачи предписали мне срочно переменить климат. Но коллектив, несомненно, внёс большой вклад в фундамент театра. Это, конеч-

¹ Понятие «синтетического» театра в трактовке Ф. Ф. Комиссаржевского и К. А. Марджанова подразумевает принцип чередования спектаклей разных жанров (например, драмы, оперы, оперетты) в работе единого коллектива (см. [4]).

но, не мешает мне искренне сожалеть о том, что на Дальнем Востоке музыкальному театру так и не суждено было укрепиться» (см. [5, с. 43]). Административно-документальная сторона процесса переориентации театра на жанровое направление музыкальной комедии изложена в статье И. И. Крыловой [2, с. 178]².

В начале 1930-х годов оперетта вернулась к ведущему положению в музыкально-театральной жизни Хабаровска, ранее поколебленному оперой [8]. Из двенадцати полных сезонов, организованных в городе соответствующими краевыми организациями (Краевым управлением театральными зрелищами; Краевым управлением по делам искусств) в течение четвёртого десятилетия XX века, лишь первый был оперным (1930), один – «синтетическим» (1932/33), остальные десять представлены музыкальной комедией. Но и в конце 1930-х годов стратегия развития музыкального театра как театра музыкальной комедии не всеми воспринималась в качестве единственно приемлемой для края и окончательно утвердившейся. Показательны с этой точки зрения размышления композитора и дирижёра Д. Д. Пекарского: «Мне хочется конкретно поговорить о нашем Краевом театре музыкальной комедии. Нужно пересмотреть творческий путь этого театра, необходимо расширить его возможности. А это вполне осуществимо. Дальневосточники хотят и должны слышать наряду со “Свадьбой в Малиновке” и “Тихий Дон” Дзержинского, наряду с “Сорочинской ярмаркой” и “Бориса Годунова” Мусоргского и т. д. Театр имеет все возможности ставить и балетные постановки, например: “Пламя Парижа”, “Красный мак”, “Соперницы”. Возможности для создания такого театра у нас, бесспорно, есть. Его можно организовать уже в этом году. За третью сталин-

² При этом необходимо заметить, что, несмотря на появление приказа о стационарировании музыкального и драматического театров в Дальневосточном крае в 1932 году, взятого автором статьи за точку отсчёта при определении «возраста» театра [2, с. 174], реальный график работы музыкального театра оставался передвижным в течение ещё нескольких лет. Причём во Владивостоке хабаровский краевой коллектив не ограничивался лишь гастрольными выступлениями, но проводил часть сезона, в том числе осуществляя премьерные постановки.

скую пятилетку я хочу написать оперу по роману Фадеева “Разгром”...» (см. [9, 1939, 5 апр.]). Таким образом, идея развития музыкального театра в Хабаровске как театра «синтетического» продолжала оставаться перспективной для ведущих деятелей регионального искусства.

В отношении репертуара Хабаровский краевой театр музыкальной комедии ориентировался, в первую очередь, на театры Москвы и Ленинграда. В предшествующие десятилетия такая практика была обусловлена желанием познакомить местного зрителя со столичными «новинками», обеспечить коммерческий и зрительский успех спектаклю. В 1930-е годы она была продиктована также необходимостью выполнения партийных директив в деле освоения нового советского репертуара, воспитания массового зрителя на идеологически выверенном материале, как правило, уже получившем положительный отзыв в центральной печати. Хабаровский музыкальный театр обращался и к опереттам, премьеры которых прошли в других городах СССР.

Большую часть произведений составляли оперетты западноевропейских и американских авторов с адаптированным для советской сцены текстом. Это оперетты Ф. Легара, И. Кальмана, Ф. Зуппе, Ж. Оффенбаха, Ф. Эрве, И. Штрауса, В. Колло, Р. Планкетта, В. Якоби, К. Миллёкера, Ж. Жильбера, В. Бромме, Л. Фалля, Р. Фримля и Г. Стотгарда, Клауса. Единственной дореволюционной опереттой с обновлённым текстом либретто, включённой в репертуар театра, стала «Жрица огня» В. П. Валентинова.

Из советских музыкальных комедий в 1930-е годы на хабаровской сцене были поставлены: «Холопка» и «Чёрный амулет» Н. М. Стрельникова; «Свадьба в Малиновке» и «Сотый тигр» Б. А. Александрова; «На берегу Амура» М. И. Блантера; «Золотая долина» И. О. Дунаевского; «Сорочинская ярмарка» и «Коломбина» А. П. Рябова; «Дружная горка» В. Дешеева и Н. Дворикова; «Улыбка Джиоконды» / «Ганна» К. А. Корчмарёва; «Невеста Айдамаха» и «Счастливый берег» И. П. Ильина; «Людовик...надцатый» Ю. С. Сахновского; «Белая моль» и «Дневник Гарри Домелла» А. А. Ашкенази; «Ледяной дом» и «Копилка» К. Я. Листова; «Шоколадный солдатик» Дан. и Дм. Покрасс; «Соловьиный сад» С. А. Заславского; «Честь

мундира» В. А. Белица; «Хорошая девушка» К. Я. Бенца, «Крещение Руси» на текст Н. А. Адуева (композиторская версия не указана); «Моряки» Кривошеина. С опереттой И. О. Дунаевского «Волга-Волга» хабаровчане познакомились в 1938 году благодаря кинематографу. К концу рассматриваемого периода советские оперетты количественно стали преобладать.

Стабильный успех у театрального зрителя Хабаровска, как и других городов СССР, в течение всего десятилетия имела «Холопка»³. Отклики местной прессы на спектакли по оперетте Н. М. Стрельникова демонстрируют определённую динамику в отношении возрастания зрительского интереса, а также укрепления доверия со стороны критики. Если в начале рассматриваемого периода произведение осматрительно оценивалось как «не разрешающее задачи создания полноценной и созвучной эпохе советской оперетты» [9, 1931, 9 апр.], а в рецензии 1933 года при наличии занимательного и осмысленного сюжета отмечалась «слабость музыкальной стороны, представляющей собой в большей части заимствования» [9, 1933, 28 окт.], то уже в середине 1930-х она названа исключением среди «многочисленных оперетт советских авторов» как сохранившаяся в репертуаре [10, 1935, 8 фев.], оказавшаяся жизнеспособной в «самом незадачливом жанре в советской драматургии и музыке» [10, 1936, 18 марта]. Вскоре пресса отметила превосходство «Холопки» над венскими опереттами в отношении сюжетных качеств, оспаривая «лишь то, что режиссура <...> в отдельных местах подымала музыкальную комедию до драматических положений» [9, 1936, 16 окт.]. В другой рецензии, напротив, подчёркнуто, что именно «преобладание драматических коллизий в этой пьесе дало возможность режиссёру (Р. А. Шульману. – С. С.) выделить не только вокальные способности актёров, но и игровые» [10, 1936, 12 окт.].

Особое значение для жителей региона имели спектакли, действие которых разворачивалось на дальневосточной земле. Это оперетты «Со-

тый тигр» и «На берегу Амура», поставленные в сезонах 1938/39 и 1939/40 годов. Содержание их, побуждающее к усилению так называемой большевистской чуткости и революционной бдительности, жажде разоблачения внешнего и внутреннего врага, симптоматично для периода конца 1930-х годов. Постановка «Сотого тигра», повествующая «о борьбе советского народа с иностранными шпионами» [9, 1939, 15 янв.], была приурочена к XXI годовщине Красной армии и Военно-морского флота. По мнению рецензента, театр справился со своей задачей, показав «пограничным зрителям бодрый пограничный спектакль». Особой заслугой коллектива, подчёркивающей в исторической перспективе трагизм ситуации, было названо умение создавать на подобной сюжетной основе (искажающей природу жанра) «бодрые, весёлые музыкальные спектакли». Постановки осуществлялись под руководством режиссёра Б. М. Дмоховского, накануне сезона едва избежавшего репрессий. В итоге театр, решительно порвавший «с гнилыми традициями старой оперетты», оказался всё же «на правильном творческом пути» [9, 1939, 6 марта].

К XXII годовщине революции театр показал музыкальную комедию М. И. Блантера в постановке И. М. Эдельмана о победе краснофлотцев над врагами социалистической стройки, «пробравшимися на руководящие должности, пыгавшимися организовать взрыв» [9, 1939, 4 нояб.]. Большой интерес представляет статья в «Тихоокеанской звезде», посвящённая обсуждению спектакля «На берегу Амура» самими бойцами Амурской военной флотилии. Объектом их критики главным образом стало сценическое поведение артистов, выступивших в роли бойцов (артисты В. Фредин и В. Лебедев) и японского шпиона (артист М. Воробьёв), «больше похожего на карманного воришку». В целом постановка, показавшая «героические будни краснофлотцев», была одобрена [9, 1939, 14 нояб.].

Ввиду географической близости места действия критика подошла с повышенными требованиями и к оценке «Жёлтой кофты» Ф. Легара в постановке режиссёра М. Н. Нильского, художника М. М. Цибаровского (сезон 1934/35 года). Спектакль, задуманный постановщиками как стилизация китайской старины, встретил резкое неприятие рецензента: «Китай выдуманный, не-

³ Согласно газетным анонсам, в 1930 году в Хабаровске было дано 11 спектаклей «Холопки», в 1932 – 8, в зимнем сезоне 1933/34 года – 7, в 1936 году – 9, в сезоне 1936/37 года – 19 (включая утренние спектакли), в 1937/38 – 10, 1938/39 году – 22 спектакля (включая утренние).

существующий, с его традиционными мандаринами и богдыханами, выглядит на нашей сцене нелепо. “Жёлтая кофта” идет в городах Европы и Советского Союза, но постановка её именно в Хабаровске, у границы Маньчжурии и Китая, является ошибкой. Театр не выполнил назначения искусства в нашем Союзе. Получив недоброкачественный, лживый текст, постановщик не пытался выправить его. С помощью художника он стремился достигнуть внешнего эффекта, обыграть экзотические возможности пьесы, в результате чего и создал “Китай”, местами переходящий в Египет и Индию» [9, 1934, 17 нояб.]. Решающее значение для формирования подобной оценки возымели вышедшие в 1934 году статьи, в том числе в местной прессе, обосновывающие метод социалистического реализма в искусстве. В дальнейшем, во время очередной передвижки во Владивосток, спектакль был доработан при участии специалистов в области китайской культуры, о чём свидетельствует информационное письмо директора театра Л. Ю. Сагайдачного в Край УТЗП от 16 мая 1935 года: «15/V прошла премьера “Жёлтой кофты”, успех неожиданно большой. Всё оформление было обновлено и выглядело нарядно, беглую консультацию провели работники Китайского театра. Присутствовали на спектакле писатель Фадеев, редактор газеты Красное знамя, заведующий литературной частью Китайского театра т. Тянь – были вполне удовлетворены спектаклем и считают как по исполнению, так и по содержанию заслуживающим большого внимания» [6, л. 40].

С другой стороны, негативная и, в сущности, необъективная критика поспособствовала развитию в крае композиторского творчества в области музыкально-театральных жанров. Цитированная выше рецензия В. Петровского заканчивается призывом: «Творческая работа в направлении создания советской оперетты является обязанностью каждого театра – обязанности этой не должен избегать и хабаровский музыкальный театр. Он должен включить в свою программу борьбу за создание советской оперетты на материале Дальнего Востока. Край обладает писательскими и композиторскими силами, которые, под руководством театров, могут и должны работать в этом направлении. Театр, в противовес лживой “Жёлтой кофте”, может и

должен создать правдивый музыкальный рассказ о сегодняшнем Китае, сегодняшнем Дальнем Востоке» [9, 1934, 17 нояб.]. Спустя несколько дней в этом уверил читателя «Тихоокеанской звезды» Л. Ю. Сагайдачный: «Художественный совет музыкального театра <...> решил в ближайшее же время приступить к сотрудничеству с дальневосточными писательскими силами в работе над пьесой о нашем крае» [9, 1934, 21 нояб.].

Так родилось произведение, в котором в наибольшей степени был реализован творческий потенциал авторов-дальневосточников (музыкантов и литераторов), сюжетно и музыкально связанное с культурой и бытом корейцев как одного из дальневосточных народов, – оперетта «Ки-сань». Музыка написал композитор Д. Д. Пекарский на либретто С. Бытового и В. Вознесенского. «Ки-сань» задумывалась как первая в истории советского искусства оперетта «с большой революционной тематикой» и, вместе с тем, «первая дальневосточная оперетта». Краткое содержание оперетты из программки к спектаклю начиналось словами: «Тяжелая жизнь корейской деревни, стонущей под гнетом Японии...» [6, л. 26(б)]. Премьера состоялась 20 апреля 1935 года. Коллектив театра осознавал масштаб события: сквозь его призму путь развития дальневосточного краевого музыкального театра рассматривался как пионерный. Так, Л. Ю. Сагайдачный в интервью газете заявил: «Успех оперетты навсегда разрушит “провинциальную робость” некоторых театральных работников и покажет культурные и творческие силы нашего края. Оперетта С. Бытового, В. Вознесенского и Пекарского будет иметь всесоюзное значение, так как даст первый опыт обновления этого жанра серьезной тематикой» [10, 1935, 6 марта]. Выдержав 10 спектаклей в Хабаровске в течение сезона 1934/35 года, а затем в других городах края, в дальнейшем она сходит со сцены. Критика приветствует идею, отмечая ряд существенных недостатков художественного, этического и идеологического порядка. Музыка оценивается как самая качественная сторона этого спектакля. Перу Пекарского принадлежат ещё два музыкально-театральных сочинения, поставленных на хабаровской сцене в 1930-е годы: антирелигиозная музыкальная комедия «Миллион Антониев» по пьесе Г. Я. Градова и В. Орлова [7] и воспе-

вающая радость коллективного труда оперетта «Как её зовут» на либретто Н. А. Адуева.

Попутно отметим, что стремление не только не отставать в своём деле от столиц и других ведущих культурных центров, но и опережать – здесь, на самой окраине страны – неоднократно вдохновляло коллектив Хабаровского краевого театра музыкальной комедии на новые свершения. Важнейший опыт приобрёл театр в сезоне 1932/33 года, подготовив музыкальную комедию А. А. Ашкенази «Дневник Гарри Домелла» по пьесе В. Ленского (в одном из анонсов произведение названо кинопьесой) в его же постановке. В следующем театральном сезоне состоялась премьера этого произведения в Свердловском театре музыкальной комедии [1, с. 9], впоследствии именованном лабораторией жанра советской оперетты.

Оперетта Д. Д. Пекарского «Как ее зовут» на текст одноимённой пьесы Н. А. Адуева была завершена уже после её премьеры в 1935 году в Ленинградском театре музыкальной комедии с музыкой Н. В. Богословского. Режиссёр М. Нильский обратился к читателям газеты «Тихоокеанская звезда» с разъяснениями: «Чрезвычайно осторожно коллектив подошёл к данной работе. Перед нами стояли пять основных задач: Отход от штампов старой оперетты. Освоение стиха пьесы. Правдивый показ людей. Написать новую музыку, ибо имеющаяся (музыка композитора М. Л. Старокадомского. – С. С.) признана неподходящей. Дать жизнерадостный, бодрый советский спектакль. Справились, мне кажется, неплохо. <...> Она (оперетта «Как ее зовут». – С. С.) является новым этапом в борьбе за освоение советской тематики» [9, 1936, 23 мая]. Почти все сформулированные режиссёром задачи (кроме создания оригинальной музыки) инициированы не художественно-эстетическими целями, но отразили основные требования, предъявленные театру оперетты в 1930-е годы на государственном уровне.

Отметим, что некоторый опыт композиторского творчества в области музыкально-сценических жанров театр (коллектив которого, впрочем, ежегодно обновлялся) имел и до приезда на Дальний Восток Д. Д. Пекарского. Так, музыку оперетты «Сирокко» (либретто Ю. Данцигера и В. Зака по повести А. Соболя) заново

написал дирижёр театра Б. А. Павлов. История с заменой «очень сложной» музыки Л. А. Половинкина более «мелодичной» музыкой Павлова изложена в цитированных выше воспоминаниях Д. Ф. Джусто [5, с. 41]. В 1930/34 году спектакль с успехом показывали в Хабаровске, Чите, Владивостоке в постановке В. Е. Валина. Музыкальная комедия «Сирокко» была представлена в прессе как «один из первых экспериментов по созданию советской оперетты» [9, 1930, 10 мая]. Спустя год после премьеры в рецензии на спектакль была дана частичная оценка художественного результата: «“Сирокко” не разрешает проблемы создания полноценной советской оперетты, но является шагом вперёд. Качество – в литературности языка, занимательности и оригинальности сюжета; недостаток – в малой музыкальности. Авторы не добились превращения спектакля в подлинно музыкальное произведение. Это усложнило работу актёров, так как преобладающий в комедии разговорный жанр заставил их обратить внимание на игру, мимику, жест, интонацию» [9, 1931, 15 июня]. Таким образом, подобно оперетте Пекарского на текст пьесы Адуева, позаимствованное из оперетты Половинкина либретто послужило литературной основой для рождения нового произведения.

В досоветской России широко распространена была разного рода «переделка» оперетт и, реже, произведений других музыкально-театральных жанров. Эта практика была весьма характерна для деятельности театров миниатюр. Переделке подвергался словесный текст, который «приспосабливался» к готовой музыке, иногда значительно сокращённой. После революции в условиях отсутствия нового репертуара этот приём работы вновь оказался востребованным. Описанная выше обратная ситуация – с созданием нового произведения на основе уже использованного другим композитором текста либретто – представляет собой новое явление в деятельности Дальневосточного музыкального театра 1930-х годов.

Итак, после закрепления статуса Хабаровского краевого музыкального театра как театра музыкальной комедии в начале 1930-х годов началась активная работа по расширению и освоению нового репертуара в данном направлении. В первой и второй трети десятилетия основу репертуара составляла зарубежная оперетта.

Сторонниками жанра она преподносилась в качестве богатого в музыкальном отношении классического наследия, противниками – как классово чуждое искусство, которое необходимо безоговорочно изгнать с советской сцены. Если в постановочной и исполнительской практике можно констатировать некоторый спад в развитии (по причине жанрового ограничения репертуара), то в области сочинения музыки условия благоприятствовали росту. Благодаря уникальной ситуации, связанной с приездом в Дальневосточный край для работы в музыкальном театре в 1930-е годы высококвалифицированных кадров из центральных областей России, открылись ресурсы для развития здесь композиторского творчества в сфере музыкально-сценических жанров. В отношении тематики сочинений авторы, занятые на посту дирижера или иным образом непосредственно включённые в музыкально-театральный процесс, чрезвычайно внимательно относились к запросам времени. Ими вынашивались замыслы произведений, национальных по духу и сред-

ствам воплощения (показательным в этом смысле служил «огромный успех» в Москве оперы «Кёр-Оглы» азербайджанского композитора У. Гаджибекова), руководило стремление претворить дальневосточную тематику в искусстве (о работе над подобными опусами известных советских композиторов – И. И. Держинского, Л. К. Книппера, Н. В. Макаровой и других – регулярно оповещала пресса) и дать примеры антирелигиозной пропаганды. Для дальневосточных музыкантов и литераторов действенными стимулами к проявлению себя в данной сфере стали такие факторы, как возможность личной творческой реализации, желание принять участие в советском культурном строительстве, создавая образцы нарождавшегося жанра – советской музыкальной комедии. Заложенные в 1930-е годы традиции функционирования музыкально-театральных жанров стали основой для плодотворного развития регионального музыкального театра в послевоенные десятилетия (см. [3, с. 45–80]), что является самостоятельной исследовательской проблемой.

Литература

1. Итак, мы начинаем!: 1933–1953: библиогр. указ. / Свердл. обл. универс. науч. б-ка им. В. Г. Белинского; сост. Е. Якубовская. – Екатеринбург, 2013. – 94 с.
2. Крыловская И. И. Рождение театральной легенды: К истории Хабаровского краевого музыкального театра // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 41. – С. 173–180.
3. Лескова Т. В. Творчество композиторов Дальнего Востока России: учеб. пособие. – Хабаровск: Хабар. гос. ин-т культуры, 2017. – 362 с.
4. Петренко (Гурова) О. В. Второй Западно-Сибирский государственный Синтетический театр как феномен провинциальной культуры [Электронный ресурс] // Культурол. исслед. в Сибири. – URL: <http://sfrik.omskreg.ru/index.php> (дата обращения: 30.04.2019).
5. Подари людям радость: Хабаровскому театру музыкальной комедии 50 лет / авт.-сост. Л. Н. Малиновская. – Хабаровск: Хабар. кн. изд-во, 1976. – 168 с.
6. Российский государственный архив Дальнего Востока. – Ф. Р-2480. – Оп. 1. – Д. 46.
7. Сырвачева С. С. На языке полуправды: музыкально-театральная сцена Хабаровска 1930-х годов как платформа антирелигиозной пропаганды // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – № 1 (26). – С. 128–136.
8. Сырвачева С. С. Опера на хабаровской сцене в конце 1920-х годов // Культура и наука Дальнего Востока. – 2018. – № 2 (25). – С. 137–146.
9. Тихоокеанская звезда.
10. Тихоокеанский комсомолец.

References

1. *Itak, my nachinaem!: 1933–1953: bibliograficheskij ukazatel' [So, We Begin!: 1933-1953: Bibliography]*. Comp. E. Yakubovskaya. Ekaterinburg, 2013. 94 p. (In Russ.).
2. Krylovskaya I.I. Rozhdenie teatral'noy legendy: K istorii Khabarovskogo kraevogo muzykal'nogo teatra [Birth of the Theater Legend: To History of the Khabarovsk Regional Musical Theater]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo state University of culture and arts]*, 2017, no. 41, pp. 173-180. (In Russ.).
3. Leskova T.V. *Tvorchestvo kompozitorov Dal'nego Vostoka Rossii: ucheb. posobie [Creativity of Composers of the Far East of Russia]*. Khabarovsk, Khabarovsk State Institute of Culture Publ., 2017. 362 p. (In Russ.).

4. Petrenko (Gurova) O.V. Vtoroy Zapadno-Sibirskiy gosudarstvennyy Sinteticheskiy teatr kak fenomen provintsial'noy kul'tury [The Second West Siberian State Synthetic Theater as a phenomenon of provincial culture]. *Kul'turologicheskie issledovaniya v Sibiri [Cultural studies in Siberia]*. (In Russ.). Available at: <http://sfrik.omskreg.ru/index.php> (accessed 30.04.2019).
5. *Podari lyudyam radost': Khabarovskomu teatru muzykal'noy komedii 50 let [Give People Joy: Khabarovsk Musical Comedy Theater 50 years]*. Comp. L.N. Malinovskaya. Khabarovsk, Khabarovskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1976. 168 p. (In Russ.).
6. *Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv Dal'nego Vostoka [Russian State Archive of the Far East]*, F. R-2480, Op. 1, D. 46. (In Russ.).
7. Syrvacheva S.S. Na yazyke polupravdy: muzykal'no-teatral'naya stsena Khabarovska 1930-kh godov kak platforma antireligioznoy propagandy [In the Language of Half-Truth: the Musical-Theatrical Scene of Khabarovsk in the 1930s as a Platform of Anti-Religious Propaganda]. *Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]*, 2017, no. 1 (26), pp. 128-136. (In Russ.).
8. Syrvacheva S.S. Opera na khabarovskoy stsene v kontse 1920-kh godov [Opera on the Khabarovsk stage in the late 1920s]. *Kul'tura i nauka Dal'nego Vostoka [Culture and Science of the Far East]*, 2018, no. 2 (25), pp. 137-146. (In Russ.).
9. *Tikhookeanskaya zvezda [Pacific Star]*. (In Russ.).
10. *Tikhookeanskiy komsomolets [Pacific Komsomol member]*. (In Russ.).

УДК 782.6

ЧЕРТЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА В ЛИБРЕТТО КИТАЙСКОЙ КАМЕРНОЙ ОПЕРЫ «ПРОЩАНИЕ С КЕМБРИДЖЕМ»

Чжу Линьци, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования, Российский Государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: 534366380@qq.com

В XXI веке все больше китайских композиторов начали обращаться к постмодернистским приемам и техникам в создании оперных произведений, активно и плодотворно исследуя этот пришедший с Запада стиль. Одним из результатов данного творческого поиска стала постмодернистская опера «Прощание с Кембриджем». Произведение привлекло немало внимания уже с момента своего создания, а после первого показа постановка была продемонстрирована в крупнейших оперных театрах 25 раз, более того, каждая крупная консерватория Китая включила «Прощание с Кембриджем» в репертуар обязательной образовательной программы. Таким образом, эта опера стала не только всячески превозносимым в музыкальном мире произведением авангардного искусства, но и редко встречающимся примером «стандартизированного» учебного материала, принятого музыкальным академическим сообществом. Свежий, простой и изящный музыкальный стиль, понятное каждому либретто максимально подчеркивают повествовательность и лиризм произведения, но еще более уникальной эту оперу делает тот факт, что автор применил в ней приемы и техники постмодернизма.

В данной работе автор использует оперу «Прощание с Кембриджем» в качестве предмета исследования, тогда как целью исследования является изложение сущностного значения постмодернистских литературных и кинематографических приемов в структуре сюжета и либретто оперы. Посредством детального анализа либретто «Прощания с Кембриджем» автор подробно рассматривает его децентрализованную структуру, коллажность поэтического языка, а также особенности позиционирования действующих лиц в данном оперном произведении.

Ключевые слова: китайская камерная опера, опера «Прощание с Кембриджем», либретто, постмодернизм.