

***Kuchma E. Tradition and innovation as a dialogical aspect of genre-style formation in contemporary music.*** This article is devoted to the topical, for the contemporary musicology, problems of genre, style, tradition and innovation, for the consideration of which the author draws such cultural concepts as «polyphonic dialogism», «cultural memory». The types of the identification of tradition in the contemporary composition on the example of Shchedrin's works are being examined.

Key words: genre, style, tradition, dialogue, polyphonic dialogism, cultural memory.



УДК 78.03/784.6

*Лю Бинцян*

## ГИМНЫ ТАЙПИНОВ В СОВРЕМЕННОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

*Статья посвящена характеристике нравственного пафоса творчества китайских тайпинов, анализу китайского балета как целостной композиции, созданной хореографом Шу Чжо и автором музыки Шан И в аналогиях к европейскому балетному искусству прошлого и современности.*

**Ключевые слова:** гимны тайпинов, композиторское творчество, балет, стиль.

Актуальность избранной темы для музыковедения как Китая, так и Украины определена теоретической актуальностью компаративных разработок в данной сфере знания, а также вписанностью названной проблематики в культурологически направленное музыкознание, перспективной и развивающейся отраслью музыковедческой деятельности, получившей специальные стимулы в трудах украинских специалистов А. Сокола [7], А. Самойленко [6], Е. Марковой [5] и др.

Объектом исследования стало творчество китайских тайпинов в сравнении с хронологически соотносимым с ними слоем революционной песенности Италии эпохи Рисорджименто. Предмет — гимны тайпинов по их вписанности в современную композиторскую деятельность. Цель работы — выделение этической выстроенности музыкально-творческого служения идее национального Возрождения у китайских революционеров-гимнотворцев 1840–1850-х годов и способы композиторского воплощения в балете Шу Чжо и Шан И «Союз сабель».

Конкретные задачи исследования: 1) систематизация сведений в характеристике соответствующих культурных пластов истории Китая; 2) обнаружение этики Служения в балете Шу Чiao и Шан И в духе этоса тайпинов.

Методологическая основа исследования — интонационный подход компаративной направленности, задаваемый историко-стилистическими разработками школы Б. Асафьева и его восприимчивых в Украине (см. имена выше), которые имеют принципиальную близость к процессуальным представлениям о поэзии и музыке у китайских искусствоведов [см. 4; 9 и др.]

Научная новизна работы заключается в следующем:

1) оригинальность данного исследования в систематизации материалов о тайпинах, в том числе при сравнительном подходе с европейскими политическими творческими процессами середины XIX в.;

2) впервые балете Шу Чiao и Шан И «Союз сабель» стал предметом исследования в музыкознании Украины и Китая.

Практическая ценность работы заключается в том, что ее материалы образуют дополнительный набор сведений для теории — истории культуры и музыки в специальных вузах искусств и соответствующих учебных заведениях среднего звена.

Песенность европейского романтизма и китайское искусство эпохи «Тайпин Тяньго» (1840–1860-е годы) демонстрирует аналогичность песенных музыкально-стилевых пластов соответствующего периода в истории Китая и европейских стран.

Изучение исторического прошлого в направлении *понимания* его движущих механизмов образует неисчерпаемую тему общей истории и истории искусства в особенности, поскольку направлено на человеческое самопознание, на постижение своего существа, что *a priori* важно и ценно для людского сообщества. Революционные движения середины XIX столетия, откровенно направлявшие европейские общественно-политические события по пути «прогрессивного» развития, то есть в направлении *совершенствования* природы общества и субъектов последнего, именно в этом качестве осознаны в науке и выделяют европейскую историю на положение ведущего момента последующих событий и творчества.

Однако европейский регион рассматривался традиционно в изоляции от того, что происходило вне европейских пределов, сосредотачивая внимание на европейских же истоках прогрессивных импуль-

сов общественного бытия. А факты свидетельствуют: политическое «бурление», столь мощно выдвинувшее в самозначимое качество в эпоху Дж. Гарibaldi и его современников, реально-исторически отнюдь не локализовано было европейским миром. Китайские «тайпины», сторонники «Небесного государства великого благоденствия» («Тайпин тяньго») достойно внесли свою лепту в процесс совершенствования человеческого существа, принесли культурную «великую жертву» на алтарь *нравственного* прогресса человеческого мира.

Драматические события Опиумных Войн в Китае 1840–1860-х годов, а затем восстание *тайпинов* выделили новые критерии культурного просветительства в этой стране, которые, в связи с европейским проникновением, обрели новые формы действия и выражения. Во главе Тайпинского восстания 1850–1864 годов в Нанкине оказались Хун Сюцюань, учитель, выходец из крестьян, и Ян Сюцин [см. 8, с. 1295, 1457], для которых попираемые национальные традиции представлялись спасительным культурным знаком, способным осуществить свое значение на всех уровнях социального бытия.

Тайпины вошли в историю культурной жизни Китая с прозвищем «длинноволосых», поскольку противопоставляли национальную традицию собирания волос в косу мужчинами новым веяниям правящих кругов, по примеру европейцев, стричь волосы. Кстати, именно в эти же годы во внешнем облике европейцев также обнаружилась тенденция, в солидарность с народными и старорелигиозными традициями, не носить коротко остриженные волосы и выбривать лицо — последнее стало атрибутом военных. Внешний облик Дж. Верди, В. Гюго, М. Балакирева кардинально отличается от того, как выглядели лица и прически К. Вебера, Дж. Россини, М. Лермонтова: «народнические» установки явно укрепились в моде, отодвинув постнаполеоновский лаконизм во внешнем убранстве субъекта. Х. Марти, великий кубинский революционер, национальный герой, поэт, журналист, литературный критик, резюмировал знаковость «кудрей до плеч» как вызов ревнителям рабства «добрым Педро», олицетворявшим «порядок» насилия и социального гнета:

*Добрый Педро, мной ты недоволен,  
оттого что, вопреки приличью,  
отрастил я волосы по плечи.  
В праздности на Севере коварном  
ты живешь, пресыщенный бездельник...  
но не пунш кипит в твоём бокале,*

*а кровавый пот твоих рабов.  
Одинок я, молчалив и бледен,  
ужин мой — кусок сухого хлеба,  
и гнетет меня все та же дума:  
как людей освободить от рабства,  
а тебя от праздности позорной? . [1, с. 98]*

И заметим, насколько очевиден европейский механизм «борьбы за демократию» в утверждении модной «длинноволосости» середины XIX века, насколько существенна была в этом преображении связь с национальными революциями в Европе и на американском континенте, настолько же органично просматривается опора на культурные заповеди, ценимые народным художественным чувством, в установках тайпинов.

По годам жизни и обстоятельствам биография Хун Сюцюань (1814–1864) удивительно перекликается с жизненно-творческими вехами великого украинского поэта и революционера Т. Шевченко (1814–1861). И если Шевченко писал свои удивительные стихи по мелодиям украинских песен, то и творчество вождей тайпинов основывалось на мелодических моделях, выработанных коллективным художественным опытом народа. Заметим, указанное сочетание литературно-творческой и политической деятельности находим также у представителей итальянского Рисорджименто (что однажды уже акцентировалось у автора данной работы [3, с. 22–30] — А. Мадзони, У. Фосколо и др.

Если продолжить данные аналогии жизненно-творческих совпадений у поэтов-литераторов и политических борцов середины XIX ст., то укажем также на американских трансценденталистов, на Г. Торо в первую очередь, сочетавших писательско-философскую и революционно-просветительскую деятельность. Заметим, все названные романтические писатели и революционеры в той или иной мере были носителями *утопических* принципов, для которых попытка достичь «великого благоденствия» для своего и братских по крови и культуре народов была смыслом их существования и творческих усилий.

А. Мадзони как автор «Священных гимнов», смыслом которых было достижение Свободной Италии, достаточно четко входит в соотношение с гимнотворчеством Хун Сюцюаня и Ян Сюцина. Однако политическая умеренность и религиозность Мадзони несовместима с радикализмом лозунгов тайпинов. Идейная параллель последним — стихи Т. Шевченко. И подобно тому, как строки великого поэта ста-

ли частью народно-песенной культуры, так и продукция тайпинов оказалась сродненной с китайским национальным музыкально-поэтическим достоянием.

Исторически сложилось, что англо-китайская и особенно англо-франко-китайская войны 1840-х и 1850-х годов оказались инициированы теми же странами (Англия, Франция), которые стали зачинщиками Крымской войны 1853—1856 годов. Героическая оборона Одессы, Севастополя и поражение русской армии составили и по времени, и по смыслу событий знаменательную параллель к китайским действиям в Нанкине 1850—1864 годов. Художественным итогом первых стали «Севастопольские рассказы» Л. Толстого, тогда как для Китая культурной памятью о драме «тайпин тяньго» выстроилось литературное наследие Хун Жэнь-ганя.

В нашем распоряжении имеется 16 тайпинских гимнов, музыка и тексты которых осознаются как народные песни, хранящие историческую память о событиях 1850—1864 годов. Это все песни разных провинций, поддержавших национальную крестьянскую войну, поднятую тайпинами против маньчжурской династии правителей Китая и иноземных захватчиков.

В ряду этих песнопений выделяется идущий под номером 12, называемый «Гимн войне», народная песня из провинции Гы Дун. Текст песни может быть обозначен как «Гыдунская Марсельеза», настолько откровенен «пафос мщения» в строках ее словесного ряда:

*Армия, народ — восстали мщенья ради,  
Мы здесь, они там, помогают друг другу как братья;  
Ружья и бомбы — у нас все готово,  
Крепость стоит высоко — и флаги ветер колышит снова.*

Мелодия обнаруживает четкую ритмованность, состоит из двух вариантно повторенных предложений, в соответствии с четырехстрочным укладом текста традиционных китайских стихов, в которых третья строка составляет кульминационное построение («чжуань» — по смыслу данного четверостишия призыв к оружию). Музыкально повторение первого предложения отмечено интонационно-ритмическим упрощением, позволяющим чеканить текст, тем самым внося черты оборотов второго предложения, образуя смыслово-кульминационный синтез.

Непривычным для китайской песенности является жест-ритм целенаправленного движения, откровенно напоминая тип «быстро-

го итальянского марша» песен итальянского Рисоджименто, особенно в тех их моделях, которые даны в виде стилизации напевов боевых тирольцев в опере «Вильгельм Телль» Дж. Россини, в хоре «В битву!» из «Нормы» В. Беллини и т. п. Есть соотнесенность и со знаменитым «Гимном Гарибальди», если представить исполнение последнего в высокой тесситуре певческого диапазона. Безусловно, пентатоничность китайского гимна очевидна, хотя общий секстовый объем мелодии с опорным комплексом заполненных кварт и квинты d-a-g, c-a-g и e-d-a создают переменность устоев внутри доминантового лада от g, — в европейских аналогиях структурного распределения тонов напева.

Не менее значимыми в представительстве музыкальных идей тайпинских гимнов являются две другие мелодии, известные как «Восстание в Тин Тхиене» (народная песня провинции Гуанси) и «Восстание в Хун Сючене» (народная песня провинции Шандун). Политический смысл данных песен очевиден, четырехстрочное строение строф соответствует давней, от эпохи Тан, то есть VI–VIII вв., поэтической традиции.

Текст первой из названных песен («Восстание в Тин Тхиене») может быть переведен следующим образом:

*Всюду реют тайпинов флаги,  
Люди Севера, Запада, всех земель — в Тин Тхиене,  
Мы братья, сестры — и нет страха,  
Одолеем Дьявола — и услышит нас Небо,  
Восстали тайпины в Тин Тхиене,  
Бедняки смеются, им — радость,  
Тайпины открыли перемены  
Сияния солнца сладость.*

Мелодическая структура этой песни соотносима с предыдущей, то есть налицо два предложения, с вариантным повторением обоих, притом что повторение первого предложения на третью строфу содержит минимальное, но значимое *усложнение* фигуры мордента, благодаря которому в мелодический оборот включается ход e-d-h, который показателен для второго и четвертого предложений, но не выделен в первом (здесь подчеркнут оборот с секстой-квинтой fis-e-a).

Названные и другие гимны тайпинов вдохновляют творчество современных китайских композиторов, среди которых выделяется балет Чу Чжо и Шан И «Союз самбель», в котором показаны исторические события — в условиях героического танцевального действия,

синтезирующего признаки европейского балета и традиционного танцевального искусства в рамках китайской оперы.

Взятый для анализа балет Чу Чио и Шан И образует спектакль, выстроенный, в первую очередь, балетмейстером и исполнительницей главной роли Чу Чио, для конкретики сцен которого написана музыка Шан И. Такого рода подход, с одной стороны, наследует принципы национального китайского театра, пекинской оперы в частности, в которой исполнитель главной роли выполнял роль постановщика, а с другой, именно в балетном жанре музыкального спектакля в Европе, с подачи принципов авторства в балетном искусстве, сложившемся в Европе на родине этого вида творчества, во Франции, создателем спектакля мыслится именно балетмейстер, хотя имеется и авторство музыкальной слагаемой такого спектакля.

Заметим, феерия-представление, родственное английским карнавальным «маскам», из которого родился в творчестве Ж. Люлли европейский сюжетный балет, по своей природе достаточно трудно шел к реалистически-фабульным постановкам. Сказочная и фантастическая тематика гораздо органичнее вписывалась в возможности нарядной танцевальной пластики, чем бытово-драматические коллизии жизненно-подражательного порядка — балетные реформы во Франции в конце XVIII в., затем введение романтического балета в начале XIX столетия, наконец, драматизация балета во Франции и России в период деятельности Делиба и Чайковского, — способствовали насыщению действия психологизмом реалистической направленности выражения, но все же предпочитая сказочность и фантастику в качестве главных мотивов действия в этом жанре.

Напоминаем, что существенным стимулом реалистического насыщения балетной выразительности была традиция, французская в первую очередь, но также существенная в практике русской, чешской и др. оперы, — а именно: включение танцевальных позиций в оперу. Этот момент организации музыкального театра совершенно совпадает с практикой пекинской оперы, породив в XX ст. спектакли типа «драматического мюзикла», в центре которых знаменитая «Седая девушка» с музыкой Ма Кэ [см. об этом в работе автора данного очерка, 3, с. 120–127].

Сам тип главного образа («Союз сабель») выводит на аналогию — и это чувствуется в тематическом наполнении музыки — с образом «Танец с саблями» А. Хачатуряна из балета «Гаяне» (1942). И такая

аналогія обоснована історически, ібо названне сочинення советського армянського композитора А. Хачатуряна було сотворено почти на двадцять лет раньше, чем появился рассматриваемый балетный спектакль китайских авторов (1961). Колоритный единичный номер, который, тем не менее, образовал репрезентативный музыкальный знак как данного балета, так и творчества Хачатуряна в целом, «Танец с саблями» оказался достойным обобщением наднациональной художественной тенденции, породившей в 1950–1960-е годы агрессивную экзатику драматического мюзикла Л. Бернштейна на одном полюсе, а также яркое явление китайского музыкального театра в виде балета Шу Чио и Шан И на другом.

Представленный Шу Чио балетный спектакль образует развитую систему военных сцен, в которых, если и принимают участие женщины, то в равных с танцорами-мужчинами пропорциях акробатически-«прыжкового» жеста-движения в нем. Следует отметить интересную разработку либретто Чжан Туо, который по историческим материалам создал развитую сценическую фабулу, в центре которой оказалась драма народовластия и тиранической системы продажного государства правителей Цинь.

Особую сторону рассматриваемого спектакля составляет не только исторически-жизненный сюжет, но историческая подлинность самих событий в Шанхае в 1850-е годы, апогеем которых стало единение с борьбой тайпинов, существовавших как государство в Нанкине (Нандзине) 14 лет (1850–1864). В этом плане китайский балет соотносим с одним из лучших советских балетов в постановке Ю. Григоровича «Спартак» по роману Р. Джованьоли: тема восстания и воинской доблести сражающихся выстроены в яркой «жестовости» головокружительных прыжков, утверждающих полет мысли и воображения героев-персонажей спектакля.

Балет содержит ряд сцен-картин, характеризующих национальное унижение Китая в государстве Цин, когда алчность администрации и презрение к труженикам приводят сначала к заигрыванию с западноевропейскими дельцами и военными, а затем и к подчинению колонизаторам в сговоре против истинных патриотов своей страны. Композитор Шан И избрал веками проверенный путь музыкальных характеристик — «своих» и «чужих», представителей китайского народа и врагов, иностранцев и выступавших заодно с последними правителями. Патриоты-китайцы, а среди них лидеры Джоу Шоунин, женщина-боец, верная подруга своего отважного



мужа, вызвавшегося помочь осажденным в крепости Шанхая, отвезя письмо к руководителям тайпинов, а также руководитель восставших Лю Личжуань.

Композитор воспользовался принципом лейттембров и лейтинтонаций для создания эффекта жизненно-логической связи происходящих на сцене событий и их эмоционально-адекватного запечатления. В первую очередь выделен тембр сона, китайской трубы, звук которой соотносим также с тембром гобоя европейской академической традиции. Существенна также роль пипы, то есть струнного щипкового инструмента, близкого по колориту к тембру украинской и русской домры. Трубный звук составил тембр-знак восстания, в единстве с призывным мотивом-символом, напоминающем темп-символы А. Скрябина. Тембр пипа соответствует характеру лирических «оазисов» действия балета.

И совершенно индивидуализированный колорит лирического выражения находим в танцевальном монологе главной героини Джоу Шюин, воспоминания которой о муже и мечты о человеческой радости общения с любимым музыкально облекаются в тембр виолончели. Это, пожалуй, единственный пример применения специфически европейского инструмента (правда, имеющего аналог в традиционной китайской группе струнных смычковых) для передачи внутренних сердечных движений, фантазий души, невыразимых в привычных будничных представлениях-образах.

Именно опыт русского балета XX века, получившего всемирный резонанс в выступлениях труппы Дягилева, в том числе отдельные спектакли которого стали известны и в Китае в 1920–1930-е годы, оказался чрезвычайно контактным с тем типом пластики-танца, который традиционно отличал китайский музыкальный театр. Речь идет о так называемом «мужском» танце, в котором акробатические прыжковые движения, родившиеся из пластики военных танцев-игр (собственно, именно такой тип *героического* танца, исполнявшегося самим королем Франции, бывшего рыцарем и главой церкви в одной персоне [2, с. 398]), стали истоком и балетов Люлли. Этот же тип танцев образовал основу старинной танцевальной культуры Европы и вне Европы, — в «неоклассический» и «неоварваристский» XX век на смену «женскому» балету романтической эпохи, в котором па-де-де составил вершинное выразительное качество «дематериализованного» танца балерины, поддерживаемой партнером, утвердился мужской силовой тип танцевального выражения.

Особую сторону данного балета составляет звучание в нем хороших сцен, принципиально это вводится в эпизоды показа народных праздников, в том числе известных народных мелодий типа «Цветок жасмина» (один из вариантов которой использован был Пуччини для характеристики Турандот в ее теме Красоты и славы), а также народного достояния Юга «Песня китайских юношей». Этот прием введения вокального начала в балет, как отмечалось выше, определен был изначальным симбиозом опера — балет как в Европе, так и в Китае. «Половецкие пляски» А. Бородина, автономизировавшиеся в постановочном решении в опере и отделившиеся от оперного действия в практике «малых» спектаклей, концертных выступлений балетных трупп, продемонстрировали данное единство вокально-хорового и танцевально-пластического выражения. И в случае китайского балета «Союз сабель» указанная опора на хоровые фрагменты сделана с явным учетом опыта этой классики русской балетной сцены, в том числе в подборке па для демонстрации красоты народной танцевальной фантазии.

В развитие сказанного об ораториальной тенденции указанного рода балетного спектакля укажем на музыкально-сценическое решение *образа врагов*, персонифицированных в особах пастора и консула, а также представленных в окружении «своего круга», в том числе в виде армии европейцев, демонстрирующей свои воинские умения в виде согласованных муштровкой парадных акций. Музыкальный образ европейских колонизаторов, перед которыми пресмыкается начальствующий чин продажной китайской администрации, решен посредством ...стилистики вальса. Правда, этот последний начисто лишен мелодико-поэтической «полетности», которая столь фантазийно поддерживает «сказочную прелесть» вальсовых венков И. Штрауса и тем более вальсов Шуберта и Шопена.

Вальс на приеме европейской миссии почти неузнаваем в его «депоэтизации», в котором чопорность старинного менуэта-контрданса образовала основу танцевального синтеза в создании «европейского колорита вообще».

Столь же обобщенно музыкально и пантомимически-пластически представлен и образ пастора, внешний облик которого соединил детали одежды католического священника и протестантского проповедника, а широкая борода и тип шляпы намекают на облик еврейского раввина. Главное в контексте спектакля то, что эта роль идеологического руководителя врагов повстанцев Шанхая в балете

решена исключительно средствами пантомимы — он лишен красоты выражения танцевальной пластики, элементы которой в той или иной мере облагораживают облик всех иных участников театрального действия.

Композитор Шан И не вводил специальных средств тембральной дифференциации в музыкальном облике европейских завоевателей, ограничиваясь вышеуказанной жанровой стилизацией средств выражения. Как указывалось выше, колоритный эффект звучания европейского академического инструментария — соло виолончели — направлен на характеристику главной героини, смелой, самоотверженной Джоу Шоуин, запечатлевающей идеальные черты женщины-организатора, женщины-воина, что пластически-жестово в танцевальном раскладе спектакля отражало некоторый актуальный образ-модель «женщины 60-х годов».

Ведь это была эпоха молодежных движений, в которых «женщина-подросток» по облику и ухваткам (а это запечатлевалось во внешности знаменитых киноактрис этого времени — Л. Торез, Б. Бардо, Дж. Лоллабриджиды и др.) составила «продолжение» актуального образа героя-мужчины.

В обобщение проделанного анализа балета «Союз сабель» Шу Чию и Шан И отмечаем такие черты запечатления в нем «идей времени» и преемственности по отношению к искусству эпохи тайпинов в национальной культуре:

1) органическое новаторство спектакля как «балетного аналога выразительности ораториального типа», в котором создан уникальный синтез национального китайского театрального искусства и нового «мужского» балета XX столетия;

2) органика «воинственного духа», питаемого подлинными историческими акциями англо-китайской и англо-франко-китайской войн середины XIX века, что в сюжете балета определило ведущее место «танцев с саблями», гиперболизирующих до уровня целого спектакля знаменитый репрезентативный фрагмент из балета А. Хачатуряна;

3) отсутствие подлинных мелодий тайпинских гимнов в темах балета, но апелляция к художественной условности выражения, рождающей высокую правду искусства, согласно которой европейская звуковая выразительность инструментальной кантлены (соло виолончели) характеризует представительницу китайской стороны, тогда как стилизация европейских танцев не содержит тембрального уподобления европейскому инструментарию.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антология кубинской поэзии XIX–XX веков. — М. : Худ. литература, 1982. — 368 с.
2. Лопухин А. Галлицизм / А. Лопухин // Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах. — Т. 1. — М., 1993. — С. 398–399.
3. Лю Бинцян. Веризм и его аналогии в музыкальном искусстве Европы и Китая : дис. ... канд. искусств. Специальность 17. 00. 03 / Лю Бинцян. — Одеса, 2006. — 167 с.
4. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис.... канд. мист. Спец. 17. 00. 03 / Ма Вей. — Одеса, 2004. — 17 с.
5. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. — К. : Музична Україна, 1990. — 182 с.
6. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога / А. Самойленко. — Одесса : Астропринт, 2002. — 243 с.
7. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / А. Сокол. — Одесса: ОКФА, 1996. — 206с.
8. Советский энциклопедический словарь / [ред. А. Прохоров]. — М. : Советская энциклопедия. 1984. — 1599 с.
9. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть / У. Голін : автореф. дис... канд. мист. Спец. 17. 00. 03. — Одеса, 2006. — 16 с.

*Лю Бинцян. Гімни Тайпінів в сучасній композиторській творчості.* Стаття присвячена характеристиці етичного пафосу творчості китайських тайпінів, аналізу китайського балету як цілісної композиції, створеної хореографом Шу Чіо та автором музики Шан І в аналогіях до європейського балетного мистецтва, минулого і сучасності .

Ключові слова: Гімни тайпінів, композиторська творчість, балет, стиль.

*Liu Bingqiang. Hymns of Taipinin contemporary creativity of composers.* The article is dedicated to feature of the moral pathos creative activity Chinese тайпинов, analysis of the Chinese ballet as of a completed composition created by the foreman of ballet Shu Chio and the author of music Shan I in analogies to the European ballet art, past and present.

Key words: Hymns of Tai Pin, creativity of composers, ballet, style.

