

[The Birth of the New Aphrodite in the Art of Symbolism: Through the Pages of the Vocal Cycle by K. Balmont – N. Myaskovsky “Madrigal”]. *Iskusstvo i obrazovanie – Art and Education*. 1. pp. 24–31.

10. Mochulsky, K.V. (1948). *Aleksandr Blok* [Alexander Blok]. [Online] Available from: [http://az.lib.ru/m/mochulxskij\\_k\\_w/text\\_1945\\_aleksandr\\_blok.shtml?ysclid=lthlucmfr821703935](http://az.lib.ru/m/mochulxskij_k_w/text_1945_aleksandr_blok.shtml?ysclid=lthlucmfr821703935). (Accessed: 03.09.2024).

11. Bulgakov, S.N. (1916). *Iskusstvo i teurgiya*. Fragment [Art and Theurgy. Fragment]. *Russkaya mysl' – Russian Thought*. 12. pp. 1–24.

УДК 781.7:782

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-1-120-131

Чжан Чэнь, Е.В. Смагина

**«СКОРБЬ ОБ УШЕДШЕЙ» ШИ ГУАННАНЯ:  
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ОПЕРЫ В КОНТЕКСТЕ  
НАЦИОНАЛЬНЫХ И ЕВРОПЕЙСКИХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ**

*Статья посвящена анализу художественного своеобразия оперы «Скорбь об ушедшей» выдающегося китайского композитора Ши Гуаннаня. Сочиненная в 1981 году по одноименному рассказу классика китайской литературы XX века Лу Синя, она стала первым образцом жанра лирико-психологической оперы в современном китайском музыкальном театре. Замысел оперы рассматривается в контексте идеи подъема национального самосознания, вызванного важнейшим социокультурным феноменом в истории Китая – «движением Четвертого мая» 1919 года. В концепции произведения, наряду с претворением китайских культурных традиций, выявлено влияние европейской (итальянской) и русской лирической оперы. Впервые подробно рассмотрены черты жанрово-стилевой и музыкально-драматургической специфики оперы.*

Ключевые слова: *Ши Гуаннань, Лу Синь, «Скорбь по ушедшей», китайская лирическая опера, синтез культурных традиций.*

Опера «Скорбь по ушедшей» занимает особое – рубежное – место в истории китайского музыкального театра. Она была создана в особый период общественной и культурной жизни Китая минувшего столетия – в 1981 году, в начале сложного периода перестройки духовной жизни и освобождения китайского общества от наследия Культурной революции. На государственном уровне сформировалась политика «реформ и открытости», которая нашла отражение и в театральном искусстве Китая. Современный китайский исследователь Цзун Чжэн в этой связи отмечает, что «изменившаяся в стране социально-экономическая и политическая ситуация положительно сказалась на развитии национальной музыки разных жанров, включая оперу» [1. С. 62].

«Скорбь по ушедшей», появившаяся в творчестве выдающегося композитора XX века Ши Гуаннаня и созданная на основе одноименного рассказа классика китайской литературы XX века писателя Лу Синя<sup>1</sup>, открыла новые для музыкального театра Китая горизонты: в частности, лирико-психологическую тематику и отвечающую ее специфике жанровую перспективу. После доминирования на протяжении 1950–1970-х годов

<sup>1</sup> Лу Синь (настоящее имя Чжоу Цзожэнь, 1881–1936) – один из основоположников современной китайской литературы, почитаемый в КНР как писатель-классик, просветитель, мыслитель, крупный общественный деятель Китая первой половины XX века.

жанра революционной оперы, в нем в начале 1980-х годов появилась лирическая драма, выразившая новые для духовного сознания китайского народа идеалы и ценности. По определению современного исследователя У Минмина, она обозначила «совершенно новый вектор развития китайской оперы от обезличенности “образцовых спектаклей” к глубоко реалистическому, психологическому музыкальному театру нового времени» [2. С. 57].

Ши Гуаннань (1940–1990) – одна из центральных композиторских фигур в музыкальной культуре Китая последней трети XX века. Как творческая личность, он, удостоенный на родине почетных званий «певца времени» и «народного музыканта» [цит. по: 2. С. 69], известен главным образом своими достижениями в жанре художественной песни<sup>2</sup> и двумя операми<sup>3</sup>. Его личности и творчеству посвящено значительное количество исследований в китайском музыкознании. Благодаря работам молодых китайских музыковедов, наследие Ши Гуаннаня и, в частности, самое значительное его произведение – опера «Скорбь по ушедшей» попало также и в фокус внимания российского музыкознания.

Среди имеющихся публикаций выделим, в частности, научные статьи ранее упомянутого молодого китайского музыковеда У Минмина. Так, рассматривая духовный диалог Ши Гуаннаня и Лу Синя, важный для понимания идейно-философского замысла оперы, он подчеркивает «мировоззренческий резонанс двух художников», называя имя писателя в числе тех, кто являлся «опорными точками... культурного кругозора композитора» [4. С. 53]. В работе, посвященной проблемам биографических исследований о Ши Гуаннане, существующей в китайском музыкознании, У Минмин приводит два обозначения жанра его самого знаменитого оперного опуса – «лирико-философская» и «камерная» [4. С. 72]. У Минмин также указывает на то, что в китайском музыкознании творчество композитора относят ко второму этапу развития китайского оперного театра (1940–1990-е годы), для которого характерно «активное и целенаправленное стремление новой китайской оперы к ассимиляции европейского опыта, выраженного в этот период новым типом композиционно-драматургического строения опер» [4. С. 72].

Суммируя наблюдения над освещением оперы «Скорбь об ушедшей» в российском музыкознании в настоящее время, заметим, что в нем присутствуют заметная неполнота, отдельные пробелы, поэтому данное исследование призвано дополнить имеющиеся данные и, в частности, осветить отдельные черты ее концептуального замысла, а также жанрово-стилевого своеобразия и музыкальной драматургии.

Прежде всего, отметим несколько вариантов названия оперы, представленных в существующей научной литературе. Так, У Минмин в одной из своих работ называет оперу «Скорбь по ушедшей» [2], в другой – «Скорбь об ушедших» [4]. В научной литературе встречается также и третье название оперы Ши Гуаннаня – «Скорбь». Причиной разночтений, равно как и жанрового обозначения – лирико-философская, лирико-психологическая опера, является, на наш взгляд, содержание этого произведения, которое следует рассматривать на двух уровнях. В либретто оперы, сочиненное Ван Цюанем и Хань Вэем, были сохранены основные идеи и проблематика первоисточника – рассказа Лу Синя «Скорбь по ушедшей», написанного в 1925 году и имевшего подзаголовок («Записки Цзюань-шэна»). Поэтому в опере, как и в рассказе Лу Синя, один из уровней поэтики обоих произведений и, следовательно, их драматургии – сюжетный, связан с историей жизни и любви двух главных героев – Цзюань-шэнь и Цзы-цзюнь. Его трагическим завершением становится смерть героини и душевная скорбь героя. Другой

<sup>2</sup> Современный китайский исследователь жанра Цзэн Цян относит композитора к числу «самых выдающихся создателей данного жанра в музыкальной культуре XX века» [3. С. 200], отмечая преобладание в них «темы прославления Родины» [3. С. 201].

<sup>3</sup> Вторая опера «Цюй Юань» (1989) написана в историческом жанре.

уровень – надсюжетный, намеченный отдельными штрихами – маркирует глубокий идейно-философский замысел оперы, ее концепционную идею: стремления героев к многозначно понимаемой свободе – в чувствах, мыслях, социальной сфере. Отражая время действия в рассказе и опере (начало 1920-х годов), происходящего в атмосфере идеологических преобразований и общественного подъема в Китае, она преломляет новые духовные ценности, пробужденные «Движением Четвертого мая»<sup>4</sup>, ставшим отправной точкой для начала модернизации китайского общества. Как «пионер китайской культурной революции»<sup>5</sup> и один из идейных лидеров «Движения Четвертого мая», Лу Синь передал в своем рассказе (а Ши Гуаннань в опере) присущие этому этапу в истории Китая XX века, с одной стороны, настроения бунтарства, душевные порывы молодежи, ее смелые стремления к свободе, разрыву круга устарелых моральных представлений и бытовых норм, а с другой – разочарование от не вполне сбывшихся мечтаний о новой жизни и социальный скепсис. Подчеркнем, что композитор, несомненно, выразил в опере и дух своего переломного времени, его новые идеалы, надежды и стремления.

Поэтому двоякое наименование оперы, на наш взгляд, одинаково возможно, поскольку в обоих случаях передает суть ее идейно-философского замысла. Название «Скорбь по ушедшей», совпадающее с литературным первоисточником, отражает трагедию жизненной судьбы героини, сломленной грузом жизненных обстоятельств и давлением внешней среды, потерявшей любовь и рано ушедшей из жизни. «Скорбь об ушедших» предполагает более расширенную и многозначную смысловую трактовку: в этом названии заложена идея крушения надежд поколения. Отметим, что известный пессимизм в отношении «Движения Четвертого мая» был присущ и мировоззрению самого писателя, что также отмечают китайские исследователи [5. С. 369].

Главные герои оперы – молодые люди эпохи «Движения Четвертого мая». Их образы, проникнутые идеей свободы в любви, взглядах, выборе судьбы, а также стремлением к самостоятельности, самореализации, преодолению феодальных предрассудков, стали отражением новых, поистине революционных по художественной смелости веяний в китайском оперном театре после длительного периода культурного застоя и доминирования в нем жанра «революционной оперы» с его идеальными «плакатными» героями-патриотами.

При этом в характеристиках героев доминирует глубоко человеческое, лирическое начало, поскольку их судьба раскрывается сквозь призму души, искренних чувств и глубоких переживаний. Цзюань-шэн (от лица которого ведется повествование в рассказе Лу Синя) – представитель молодежи 1920-х годов, работающий для журнала переводчик, пытающийся самостоятельно выстроить свою жизнь, озаренную новыми идеями и любовью. Он объясняет своей любимой про «деспотизм семьи, необходимость уничтожения старых обычаев», рассказывает ей «о равноправии женщин, об Ибсене, Тагоре, Шелли»<sup>6</sup>. Его стремления отражает высказывание: «Я же вырвался из клетки вовремя,

<sup>4</sup> По определению современного китайского исследователя Чжан Фугуя, ««Движение 4 мая» – антифеодальное и антиимпериалистическое движение в Китае в 1919 году, ставшее реакцией на несправедливость условий Версальского договора по отношению к Китаю и предопределившее изменения в современной китайской культуре и литературе» [5. С. 369].

<sup>5</sup> Так названа серия из трех почтовых марок, выпущенная в КНР в 1966 году тиражом в шесть миллионов экземпляров в ознаменование общенациональных заслуг Лу Синя и приуроченная к тридцатилетию со дня его смерти.

<sup>6</sup> В опере сохранен фрагмент текста стихотворения П.Б. Шелли. В частности, в дуэте героев «Повторение пройденных уроков» (№ 18 З. д., где проходит лейттема оперы, о которой пойдет речь далее) – в сцене воспоминаний о счастливых моментах любви в начале отношений Цзюань-шэна и Цзы-цзюнь – звучит признание героя строками английского поэта: «Soft my dearest angel, stay! Oh, you suck my soul away!» («Мой нежный дорогой ангел, останься! Ты поглотила мою душу!») [6. С. 93]. При этом полнота чувств героя выражена переходом вокального интонирования на разговорное [6. С. 94].

еще не разучившись летать, и вновь ощутил желание парить в небесных просторах» [7]. «Цзы-цзюнь олицетворяет собой образ женщины, способной бросить вызов патриархальным устоям общества... Однако жестокое общественное осуждение и социальные препятствия привели к непреодолимым трудностям в жизни влюбленной пары» [8. С. 30]. Потеряв любовь Цзюань-шэна и расставшись с ним, «она погибла среди чужих – без любви» [7]. В рассказе Лу Синь уточняет различие в социальном происхождении героев: Цзюань-шэн – образованный горожанин, Цзы-цзюнь – девушка из деревни, бросившая родных и пренебрегшая патриархальными обычаями ради новой жизни и своей любви.

В музыкальной драматургии оперы «Скорбь по ушедшей» главенствует лирическая сфера, раскрывающая линию любви главных героев, этапы которой ассоциированы с жизнью природы, временами года. Чувства героев показаны в динамике процесса: от «весеннего расцветания» любви к пылкой яркости эмоций и «летнему жару» страстей и – через «осеннее умирание» былой взаимной сердечности – к «зимней безжизненности», опустошенности души Цзюань-шэна, узнавшего о смерти Цзы-цзюнь. Это художественное решение Ши Гуаннаня, отразившее диалектику ведущей сюжетной идеи оперы, представляется весьма показательным для его творчества как китайского композитора, работавшего в начале 1980-х годов – в русле тенденции синтеза западных и национальных традиций. С одной стороны, философская идея проецирования природного годового цикла на жизнь человека и общества характерна для западного – европейского, русского, американского искусства (цикл концертов А. Вивальди, оратория Й. Гайдна, фортепианный цикл П.И. Чайковского, балет А.К. Глазунова, балет для оркестра Дж. Кейджа, цикл танго-композиций А. Пьяцоллы). С другой стороны, в этом просматривается своеобразие национального китайского коррелятивного мышления, отражающего концепцию нерасторжимого единства человека и природы, Вселенной.

Опере «Скорбь по ушедшей» присуща особая организация состава действующих лиц: наряду с главными героями и хором, в ней представлены два безымянных солиста – баритон и альт, выполняющих особую драматургическую функцию. Они выступают в качестве двойников главных героев – их alter ego и в то же время они показывают Цзюань-шэна и Цзы-цзюнь как бы со стороны, конкретизируя, уточняя нюансы ситуаций, состояний. В этом драматургическом решении, на наш взгляд, проявляется влияние западной культуры, поскольку традиционная китайская опера, в частности, Пекинская (цзин-цзюй), отличается большой ролью условности, символичности, виртуальности, предоставляя воображению зрителя «домысливать» те или иные ситуации и обстоятельства действия. В этой связи приведем мнение современного исследователя К.А. Голубан: Пекинская опера «отображает нечто усредненное, лишенное индивидуальности, некие обобщенные типы людей и случаев из жизни» [9. С. 207].

Лирический пласт драматургии развивается в опоре на особый жанрово-интонационный комплекс – романсовость с присущей ему секстовостью, обогащенный ариозностью и декламационностью. Национальный оттенок данному тематизму, близкому интонационному рельефу европейской (Ш. Гуно, Дж. Верди) и русской лирической оперы (П.И. Чайковский) придают элементы пентатоничности, встречающиеся в большинстве тем с той или иной степенью насыщенности. Присущие жанру романса специфические черты – пластичность кантилены, демократизм, сердечность – находят свое отражение в партиях главных героев и безымянных солистов, а роль романса как формы лирического высказывания – в ряде номеров оперы, названных романсом, а также близкими ему вокальными жанрами – балладой, шансоном.

Средоточием лирического тематизма оперы стал романс Цзы-цзюнь «Прикосновение заката» из 2 действия, воплощающий расцвет нежной и светлой любви героини (пример 1).

Пример 1. Ши Гуаннань. Опера «Скорбь по ушедшей». Романс Цзы-цзюнь «Прикосновение заката» (№ 6 2 д. «Лето», G-dur) [б. С. 25]

Начальный его восьмитакт является основой лейттемы оперы, воплощающей ее ведущую идею – любви как высшей ценности человеческого бытия, как начала, торжествующего над коллизиями жизни и смертью. Главенствование темы любви подчеркивает ее полнозвучное, гимническое проведение в ряде эпизодов произведения; в частности, в оркестровом вступлении к опере в качестве его центрального тематического элемента (тт. 32–78) [б. С. 2–4]. При этом тему окрашивает «лучезарный» колорит многодиезной мажорной тональности H-dur, словно отражая яркие краски «прикосновения заката» и заложенное в ней жизнеутверждающее начало. Проходя через всю оперу на сквозной основе, романсовая лейттема оперы объединяет ее тематизм, придает целостность его развитию, будучи проводимой как в вокальных партиях, так и в партии оркестра (от оркестрового вступления ко второму действию – № 3, где ее «эскиз» словно предвосхищает зарождение и дальнейший расцвет любви героев [б. С. 13] – до заключительного ансамбля с хором в финале оперы, где тема звучит как светлый гимн любви – in G-dur, объединяя все партии [б. С. 231–237]). При этом каждое появление лейттемы в музыкальной драматургии отражает важные этапы развития взаимоотношений героев, в центре которых находится истории их любви.

В этой связи выделим развернутый по форме финальный дуэт 2 действия (№ 12, A-dur) «Цветок глицинии»: основанный на лейттеме и выполняющий функцию главной лирической кульминации в опере, он отражает счастье взаимной любви главных героев. В сравнении с первым проведением темы в романсе Цзы-цзюнь тематизм дуэта примечателен усилением певучести, а его образно-эмоциональный строй – страстности и полноты чувств (за счет «поющей» полифонизированной фактуры – переключек между вокальными партиями и голосами в оркестре, насыщенности оркестровой ткани и динамики, широты диапазона).

Яркость кульминации подчеркивает и подключение к дуэту в его завершающем разделе хора, что создает арку к финалу оперы, акцентируя особую драматургическую роль темы любви<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Показателен поэтический текст, сопровождающий тему любви. Приведем, к примеру, строки из хора № 40 4 д.: «Цветы глицинии, цветы глицинии, такие красивые, как облака. Чтобы подарить любимому человеку, я нежно возьму вас в руки, цветы глицинии, отпечаток сердца, цветы любви» [б. С. 182–184].

Продолжением линии любви становятся арии Цзы-цзюнь в «осеннем» и «зимнем» действиях оперы: «Ветер унылый» (3 д., № 25, as-moll) и «Несчастливая жизнь» (4 д., № 39), отражая драматизацию образа главной героини – страдание и крах ее надежд, приведшие к смерти<sup>8</sup>. В арии «Несчастливая жизнь», завершающей развитие ее образа, обращают на себя внимание, помимо выбора сумрачного минора – f-moll, составляющего контраст диезным темам расцветающей любви Цзы-цзюнь, «застылость» ритма (в повторении ритмоформулы с равномерной пульсацией); «безжизненность», «пустота» фони́зма аккордовых вертикалей нетерцового строения, а также растворение романсовости в вокальной партии (аккордовое строение начального элемента темы, преобладание нисходящей направленности в мелодическом рисунке, пример 2 а).

The image shows a musical score for Example 2a. It consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment in F minor, 4/4 time, with dynamics markings *mp* and *p*. The second system shows the vocal line starting at measure 6, with lyrics in Russian: "Сно-ва гро-бо-вая ти-ши - на, сно-ва холод-но как в снего-пад". The piano accompaniment continues with a *p* dynamic marking.

Пример 2 а. Ши Гуаннань. Опера «Скорбь по ушедшей». Ария Цзы-цзюнь «Несчастливая жизнь» (№ 39 4 д. «Зима», f-moll) [6. С. 174]

Во втором проведении темы арии скорбную экспрессию «стонущих» никнущих интонаций обостряют паузы, прерывающие мелодическую линию и создающие эффект речи сквозь слезы (пример 2 б).

The image shows a musical score for Example 2b, which is a vocal line in F minor, 4/4 time. The lyrics are: "Может быть он прав нам сле - дует расстать-ся Этот путь к вы-жива-нию по-лон пе - чали". The melody is characterized by frequent pauses and a generally downward contour.

Пример 2 б. Ши Гуаннань. Опера «Скорбь по ушедшей». Ария Цзы-цзюнь «Несчастливая жизнь» (№ 39 4 д. «Зима», f-moll) [6. С. 174]

Аналогичным образом – в аспекте драматизации развивается образ Цзюань-шэна: от страстной романсово-ариозной кантилены в «летнем» 2 действии (к примеру, в вышеупомянутом дуэте любви № 12) – к эмоционально напряженной, изломанной по рисунку декламации в финале четвертого действия (в арии «Острый меч вонзился в мое сердце» № 42; сцене-монологе «Скажи мне» № 43, особенно на словах о раскаянии героя: «Ах, я хочу пойти к ней... Ужасная клетка, глубокое страдание... Наверно, ты уже покинула этот мир? Я невинный грешник! Я столкнул тебя в пропасть» [6. С. 214, 216]).

<sup>8</sup> Отметим, что четыре вышеназванных сольных номера Цзы-цзюнь, отражая этапы («времена») ее любви и линию психологизации образа героини, представляют собой классические образцы китайской оперной арии, популярные в концертном и камерном репертуаре вокалистов Китая на протяжении четырех десятилетий, включая и настоящее время.

Завершением развития образа Цзюань-шэна становится скорбный монолог его «двойника» – баритона в начале первого акта «То же самое старое здание, та же самая увядшая глициния. Почему жизнь так безжалостна?» [6. С. 5]. Открывая оперу, сцена солиста с хором претворяет оригинальный драматургический прием ретроспективы – начала действия с его окончания (после разрыва с Цзы-цзюнь и ее ухода из жизни, спустя год, герой возвращается в дом, где он когда-то был с ней счастлив), что подчеркивает роль драматического конфликта в лирической опере.

Важную роль в драматургии оперы играет пейзажное начало, органично «вмонтированное» в лирическую сферу: история любви героев разворачивается на фоне тонко выписанных музыкальных «пейзажей», колорит и детали которых усиливают внутреннюю – психологическую выразительность характеристик героев. Показ пейзажной сферы создается главным образом средствами оркестра (в оркестровых номерах, вступительных разделах к вокальным номерам и отдельными штрихами внутри различных номеров). При этом в красочной палитре актов – соответственно сменам времен года – наблюдаются нарастание и «угасание» яркости колорита, дополненные изменениями темпа и ритма. Особое внимание композитора к пейзажному компоненту отражает и прием дифференциации «пейзажа» внутри одного времени года. Так, мягкие краски начала осени, «созвучные» теплу чувств, сохранившихся в сердцах героев, отличают «акварельное» вступление к дуэту «Аромат золотого османтуса разносит ветер» (№ 14 3 д., пример 3): в его основе – эллипсообразная цепочка неразрешенных септаккордов (малого уменьшенного, малого мажорного, малого минорного), завершаемая «зыбкими» параллельными квинтами и квартами. Текст дуэта конкретизирует его «осеннюю тональность»: «Древний город снова наполнен осенью. Листья кленов краснеют. Раздается смех под радостные песни» [6. С. 75], при этом тематизм номера отличают трепетность ритмического дыхания и игра тонально-гармонических красок (в чередовании мажорных и минорных тональностей, близких g-moll).

The image shows a musical score for a duet. At the top, there is a piano accompaniment section with two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'Piano' and the dynamics 'mf'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piano part features a sequence of chords and melodic lines. Below the piano part are two vocal staves. The top vocal staff is for the soprano (labeled '歌者') and the bottom for the baritone (labeled '歌者'). Both vocal staves are currently empty, indicating a rest or a moment of silence. The tempo marking '渐慢' (Ritardando) is placed above the vocal staves. Below the vocal staves is another piano accompaniment section with two staves, marked 'Pno.' and 'mp'. This section continues the harmonic and melodic material from the first piano part.

Пример 3. Опера «Скорбь по ушедшей». Дуэт альта и баритона «Аромат золотого османтуса» (№ 14 3 д. «Осень») [6. С. 74]

Иными красками представлена поздняя осень в «Осеннем ноктюрне» (ариозо альта с мужским хором № 22 3 д.): «Порывы осеннего ветра так холодны. Осенние ночи

так длинны... Мороз приходит днем и ночью» [6. С. 108–110]. В тематизме номера эффект холодной скованности, как осенней природы, так и души героев, создается «монотонией» повторов в оркестре мелодико-ритмического оборота с триолями и затененным колоритом минора (fis-moll). В этой связи отметим, что подобное соединение в одной теме изобразительного и выразительного начал характерно для большинства «пейзажных» элементов в тематизме оперы.

Для создания тонких штрихов, усиливающих психологическое начало и вносящих черты картинности, композитор использует также приемы музыкальной графики. К примеру, в ранее упомянутой арии Цзюань-шэна с хором «Скажи мне» № 43 образ «трепещущего белого снега», который «осыпал холодные слезы на весь мир и излил на него сожаление и скорбь» [6. С. 212–222], воплощают ниспадающие «призрачные» фигурации скрипок септолями в высоком регистре; «завывания» студеного зимнего ветра, который не ответил на отчаянные мольбы героя, а просто «озлобленно кричал на весь мир», предстают во «взвихренных» мелодических фигурациях параллельными терциями [6. С. 208–209].

Роль пейзажного начала подчеркивают также поэтичные названия многих номеров оперы; помимо вышеупомянутых, показательны также, к примеру, дуэт № 4 из 1 д. «Очаровательные летние сумерки», ария № 20 из 3 д. «Порывы печального ветра, порывы осени», ария № 25 из 3 д. «Золотой осенний свет».

Выразительной деталью в содержании оперы становится включение в картинно-пейзажный пласт ее поэтики цветов глицинии и османтуса, обладающих необычайной красотой, а также насыщенным и ярким ароматом. Будучи природными (растительными) символами национальной культуры Китая, роскошно цветущие кустарники являются олицетворением хрупкости, утонченности и нежности: глициния (заметим, названная китайской) – верности и любви – османтус. Заметим при этом, что упоминание «золотого» османтуса в третьем действии неслучайно: он цветет именно осенью, обладая более терпким и сложным ароматом, нежели глициния, сильный и «сладкий» запах которой близок белой акации. Вышесказанное о пейзажном компоненте в опере, а также о проходящей через всю оперу лейттеме, репрезентирующей «прикосновение заката» и цветущую глицинию, дает, на наш взгляд, основания отметить необычайную выразительность ее картинного «ряда», окрашенного в национально характерные «тона» и разворачивающегося посредством ассоциативности «в ореоле» столь же специфичного для культуры Китая «шлейфа ароматов».

Отражением национального культурного кода представляется финал оперы, претворяющий даосскую идею круговорота природы и созерцательности как принципа бытия. В этой связи показателен текст финального номера оперы № 45 – ансамбля с хором главных героев – Цзюань-шэна и Цзы-цзюнь, которая появляется как тень живой героини: «Похоронив Цзы-цзюнь – часть себя, иду вперед наедине с пустотой... Молча перенося травму в своем сердце, двигаюсь навстречу туманному будущему, наблюдая как цветы увядают и распускаются. Увядающая глициния все еще там»<sup>9</sup> [6. С. 226–236]. Фраза «Древний город безмолвно ожидает весну», многократно повторяясь, завершает финал, утверждая идею философского принятия данностей жизненного процесса. При этом в партиях Цзы-цзюнь и хора звучит лейттема оперы, олицетворяя идею торжества любви над смертью.

Примечательно, что тема любви органично включена в семантическое пространство надсюжетной идеи оперы «Скорбь об ушедшей», связанной, как было отмечено выше, с духовно-философскими исканиями китайского общества в период «Движения Четвертого мая»<sup>10</sup>. Девиз героя рассказа Лу Синя «Проложим себе новую дорогу!» [7]

<sup>9</sup> Приведен фрагмент текста из партии Цзюань-шэна.

<sup>10</sup> Как показывает изучение научной литературы, его идеология не потеряла актуальности и десятилетия спустя; см. об этом: [5].

сохранен и в либретто оперы. Так, сцена диалога Цзюань-шэна и Цзы-цзюнь (№ 21 3 д.) названа по его ключевым словам: «Давай полетим в новую жизнь» [6. С. 102]. В тексте финала сцены – в речитативе героя звучит еще более выразительный вариант девиза-призыва: «Как птицы из клетки, давай полетим в новую жизнь», а разговорный диалог, завершающий сцену, венчает фраза из рассказа Лу Синя: «Давай начнем новый путь» [6. С. 107].

Особую смысловую роль – концептуального акцента в содержании оперы играет коррелирование темы свободной от предрассудков любви и протестной идеи китайской молодежи в период «Движения Четвертого мая». В этой связи особенно показателен текст дуэта Цзюань-шэна и Цзы-цзюнь с хором № 10 2 д. «Лето», манифестирующий идею свободы как стержня идеологической программы движения: «Мы в жизни бунтари, и этим гордимся! Пусть звезды любви всегда сияют в сердцах! Мы летаем как буревестники, прогоняя темные тучи и бушующие волны. Давление общества, насмешки мира не могут нас остановить!» [6. С. 49–51] (пример 4). Изложенная в унисон в первом проведении, что выражает полное единомыслие героев, тема в дальнейшем переходит в партию хора, а в репризе звучит ярко и триумфально (в дуэте с хором). Примечательным для воплощения идеи свободы и раскрепощенного сознания молодых героев оперы представляется выбор в качестве жанровой основы темы чисто европейского вальса, наделенного в этом номере легкостью и полетностью (за счет облегченной, незагроможденной фактуры и подвижного темпа).



Пример 4. Опера «Скорбь по ушедшей». Дуэт Цзюань-шэна и Цзы-цзюнь с хором «Пусть звезды любви всегда сияют в сердцах!» № 10 2 д. «Лето» [6. С. 50].

Подытоживая проведенный анализ жанрово-стилевого и музыкально-драматургического своеобразия оперы «Скорбь об ушедшей» Ши Гуаннаня, отметим высокохудожественное претворение в ней традиций национальной культуры Китая и веяний европейской, а также русской оперных школ.

Действительно, в трактовке жанра лирико-психологической оперы весьма отчетливо проявился органично усвоенный композитором опыт, прежде всего, итальянской и русской лирической музыкальной драмы. В этой связи претекстами самобытного произведения Ши Гуаннаня видятся гениальные оперы Дж. Верди, Дж. Пуччини и П.И. Чайковского, объединяемые, прежде всего, сюжетно – оппозицией идей любви как смысла жизни – смерти как исхода жизни без любви. Жертвенный отказ героини от всепоглощающей любви, перевернувшей ее жизнь; трагедия смерти, присутствие мотива социального различия с любимым человеком, а также трепетность и душевная чистота образа позволяют видеть в образе Цзы-цзюнь «китайскую Виолетту», восходящую к образу Травиаты из культовой для музыкального театра XIX века лирической драмы Дж. Верди. Общность с ней подчеркивает и включение в музыкальную драматургию оперы Ши Гуаннаня жанра вальса. Драматическая сила страстей и трагический исход судьбы сближают Цзы-цзюнь с героинями опер Дж. Пуччини – Тоской и Чио-Чио-сан

(японскую и китайскую героинь сближают также общность колорита и интонационные переключки, благодаря специфике тематизма, восходящего к восточноазиатскому фольклору).

Заметными представляются также связи оперы Ши Гуаннаня с лирическими операми П.И. Чайковского. С «Пиковой дамой» ее роднит развитие линии любви от счастья взаимности к его утрате и гибели героев; при этом в финале обеих опер тема любви торжествует над смертью. С «Евгением Онегиным» китайскую оперу, помимо драматической линии любви, сближают также глубокая психологическая разработка образов и проникновенность мелодического стиля, основанного на сплаве романсовости, ариозности и декламационности.

Наконец, оперу «Скорбь по ушедшей» со всеми вышеперечисленными европейскими и русскими операми сближает музыкально-драматургическая концепция. В каждой из них основу драматургии составляют принципы сквозного развития лирического конфликта: действие опирается на сцены сквозного строения с применением монологов и диалогов героев, введение лейттем и лейтмотивов (в опере Ши Гуаннаня одна лейттема). В этой связи отметим также и объединяющую роль оркестра, в котором представлены исключительно инструменты европейского симфонического состава.

Обобщая наблюдения над претворением национального начала в поэтике оперы «Скорбь об ушедшей», подчеркнем отражение в ней целого ряда моментов, характеризующих специфику национальной китайской ментальности: в частности, идеи круговорота природы, проецируемого на жизненный цикл человека и его духовную сферу; роль пейзажного начала и символику образов растительного мира, восходящих к даосской концепции единства человека и вселенной. Важно отметить также и претворение в музыкальной стилистике оперы элементов пентатоники как основы ладо-интонационной системы китайского фольклора.

В заключении исследования позволим себе уточнить и дополнить мнение современного китайского исследователя Цзянь Ая о том, что «китайские композиторы XXI века принимают постмодернистский принцип художественного мышления, органично сочетая последний с принципом невозмутимости духа и созерцательностью на уровне мировоззрения. Бунтарство, толерантность, открытость, интегрированные с исходящими от традиционной мифологии буддизма основаниями созерцательности, оказали глубокое влияние на постмодернистский дух современного китайского искусства» [10. С. 77]. Проведенный анализ жанрово-стилевого своеобразия оперы «Скорбь об ушедшей» показывает, что данная тенденция характерна и для творчества Ши Гуаннаня, выдающегося музыканта-новатора, открывшего своими сочинениями последних десятилетий XX века путь экспериментов китайского музыкального театра XXI столетия.

## Литература

1. Цзун Чжэн. Традиции и инновации в китайской опере XXI века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 61–66.
2. У Минмин. Композитор Ши Гуаннань: к постановке проблемы биографических исследований в китайском музыковедении // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 4 (58). С. 69–75.
3. Цзэн Цян. Влияние тона на региональные стилистические особенности китайской художественной песни // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9. № 2. С. 197–207.
4. У Минмин. Ши Гуаннань и Лу Синь: музыка и литература в диалоге поколений // Университетский научный журнал. 2023. № 74. С. 52–58.
5. Чжан Фугуй. Дух «культуры 4 мая» и двойственный характер мышления Лу Синя // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2021. Т. 13. Вып. 3. С. 368–382.

6. Ши Гуаннань. Опера «Скорбь об ушедшей». Клавир (переложение Чжэн Сяоин и Конг Лингвэй). Сямынь. 2011. 237 с. (На кит. яз.).
7. Лу Синь. Скорбь по ушедшей. (Записки Цзюань-шэна). URL: <https://sv-scena.ru/Buki/Povuesti-Rasskazy.66.html> (дата обращения: 12.01.2024).
8. Хуан Чэндянь. Краткое обсуждение формирования характера Цзыцзюнь и использования певческих навыков в опере «Скорбь об ушедших» // Лоян. Хэнань. Драматургия. 2022. № 32. С. 30–32. (На кит. яз.).
9. Голубан К.А. Роль символа в Пекинской опере // Китай: история и современность: материалы VII международ. науч.-практ. конф. Екатеринбург, 17–19 окт. 2013 г. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. 2014. С. 205–211.
10. Цзянь Ай, Борисов Б.П. Гао Пин и его фортепианная соната № 1 «Плывущие тени» // Культурная жизнь Юга России. 2023. № 2 (89). С. 71–80.

**“Mourning for the Departed” by Shi Guangnan: The Artistic Concept of Opera in the Context of National and European Cultural Traditions**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2024, 1 (92), 120–131. DOI: 10.24412/2070-075X-2024-1-120-131

Zhang Chen, Herzen State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: [chensayang@yandex.ru](mailto:chensayang@yandex.ru)

Elena V. Smagina, Herzen State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation), Volgograd State Institute of Arts and Culture (Volgograd, Russian Federation). E-mail: [evsmagina@yandex.ru](mailto:evsmagina@yandex.ru),\_ORCID/Researcher ID <https://orcid.org/0000-0003-3090-3510>

**Key words:** Shi Guangnan, Lu Xin, “Mourning for the Departed”, Chinese lyrical opera, synthesis of cultural traditions.

The article is devoted to the analysis of the artistic originality of the opera “Mourning for the Departed” by the outstanding Chinese composer Shi Guangnan. Composed in 1981 based on the short story of the same name by the classic of Chinese literature of the XX century Lu Xin, it became the first example of the genre of lyrical and psychological opera in modern Chinese musical theater. The idea of the opera is considered in the context of the spiritual paradigm of the turn of the 1910s – 1920s, associated with the powerful rise of national consciousness in China caused by the “May Fourth movement” of 1919. The presence of two levels in the drama of the opera has been revealed. The plot reveals the dramatic love story of the main characters of the opera – Juan-shen and Tzu-jun. The plot reflects the theme of the aspirations of Chinese youth for freedom as the core of the spiritual quest of the time, awakened by this powerful social movement. In this regard, the novelty of the images of the main characters of the opera is emphasized, combining their lyrical concept and rebellious motives. For the first time in Russian-language scientific literature, the author examines in detail the features of the genre-style and musical-dramatic specifics of the opera: the end-to-end development of the conflict, the unifying role of the theme “Touch of Sunset” (“Wisteria Flowers”), the importance of the romance complex, the fusion of romance, ariosity and declamation in the opera’s thematism, the leading importance of scenes of a through structure. In the concept of the work, along with the implementation of Chinese cultural traditions (the implementation of the idea of the unity of man and the Universe), the influence of European (Italian) and Russian lyric opera (Verdi, Puccini, Tchaikovsky) is revealed.

### References

1. Czun Chzhjen (2021) Tradicii i innovacii v kitajskoj opere XXI veka [Traditions and innovations in Chinese opera of the 21st century]. *Aktual'nye problemy vysshego*

*muzykal'nogo obrazovaniya – Current problems of higher music education.* 3 (61). pp. 61–66.

2. U Minmin (2020) Kompozitor Shi Guannan': k postanovke problemy biograficheskikh issledovanij v kitajskom muzykovedenii [Composer Shi Guangnan: towards the formulation of the problem of biographical research in Chinese musicology]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya – Current problems of higher music education.* 4 (58). pp. 69–75.

3. Czjen Cjan (2021) Vlijanie tona na regional'nye stilisticheskie osobennosti kitajskoj hudozhestvennoj pesni [The influence of tone on the regional stylistic features of Chinese art song]. *Vestnik muzykal'noj nauki – Bulletin of Musical Science.* 9 (2). pp. 197–207.

4. U Minmin (2023) Shi Guannan' i Lu Sin': muzyka i literatura v dialoge pokolenij [At the Minmin. Shi Guangnan and Lu Xin: music and literature in the dialogue of generations]. *Universitetskij nauchnyj zhurnal – University Scientific Journal.* 74. pp. 52–58.

5. Chzhan Fuguj (2021) Duh “kul'tury 4 maja” i dvoystvennyj harakter myshlenija Lu Sinja [The spirit of the “May 4 culture” and the dual nature of Lu Xin's thinking]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Vostokovedenie i afrikanistika – Bulletin of St. Petersburg University. Oriental and African studies.* 13 (3). pp. 368–382.

6. Shi Guangnan (2011) *Opera “Skorb' ob ushedshey”*. Klavir (perelozhenie Chzhen Syaoin i Kong Lingvey). [Opera “Sorrow for the departed”. Clavier (arrangement by Zheng Xiaoying and Kong Lingwei)]. Xiamen. (In Chinese).

7. Lu Sin'. *Skorb' po ushedshej. (Zapiski Czjuan'-shjena)* [Grief for the departed (Notes by Juan-sheng)]. [Online] Available from: URL: <https://sv-scena.ru/Buki/Povyesti-Rasskazy.66.html> (Accessed: 12.01.2024).

8. Huang Chengdian (2022) Kratkoe obsuzhdenie formirovaniya haraktera Czyczjun' i ispol'zovaniya pevcheskich navykov v opere “Skorb' ob ushedshih” [A brief discussion of the formation of Zijun's character and the use of singing skills in the opera “Mourning for the Departed”]. In: *Lojan. Hjenan'. Drama.* 32. pp. 30–32. (In Chinese).

9. Goluban, K.A. (2014) Rol' simvola v Pekinskoj opere [The role of the symbol in the Beijing Opera]. In: *Kitaj: istorija i sovremennost'* [China: History and Modernity]. Proc. of the seventh International Conference. Ekaterinburg: Publishing House of the Ural University. pp. 205–211.

10. Jian Ai & Borisov, B.P. (2023) Gao Pin i ego fortepiannaja sonata № 1 “Plyvushhie teni” [Gao Ping and his Piano Sonata № 1 “Floating Shadows”]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South.* 2 (89). pp. 71–80.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-1-131-140

**Е.В. Бабенко, А.Э. Ковалева**

**ХОРОВЫЕ ПОЭМЫ Т.Н. ХРЕННИКОВА «ПЕРЕД ДОЖДЕМ»,  
«НЕСЖАТАЯ ПОЛОСА»: МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

*Статья посвящена анализу двух хоровых поэм Т.Н. Хренникова на стихи Н.А. Некрасова – «Перед дождем» и «Несжатая полоса», вошедших в ор. 20. Актуальность обращения к хоровым сочинениям отечественного композитора-классика обусловлена отсутствием музыковедческих исследований, рассматривающих данную область наследия композитора. В процессе анализа поэм, наряду со спецификой музыкальной формы, выявляется взаимосвязь образного содержания произведений с музыкально-выразительными средствами, характеризуются особен-*