

Hamish Milne’s interpretation is notable for its objectivity. The pianist emphasizes an ironic source in the themes of the folk tune. Culminations acquire a large scope in his performance. Lyrical themes are weightless and elusive.

Dmitry Shishkin sharpens the contrasts between images not only with the help of dynamics, but also by changing the pace in various themes. In his performance, the precipitancy of cheerful themes is replaced by deliberately slowed down, “pronounced” the folk tune. In lyrical melodies, the pianist “freezes” on the peaks in order to quickly return to festive jubilation after.

This opus became the pinnacle of the composer’s work in the miniature genre. Despite the extreme detail of the author’s text, full of remarks, pianists find facets in this music that allow them to fully show their performing individuality.

### References

1. Metner, N.K. (1981) *Stat’i. Materialy. Vospominaniya* [Articles. Materials. Memoirs.]. Moscow: Sovetskij kompozitor.
2. Neuhaus, G.G. (1961) *Sovremennik Skryabina i Rahmaninova* [Contemporary of Scriabin and Rachmaninov]. *Sovetskaya muzyka – Soviet music*. 11. pp. 72 – 75.
3. Rachmaninov, S.V. (1978) *Literaturnoe nasledie* [Literary heritage]. Vol. 1. Moscow: Muzyka.
4. Medtner, N.K. (1973) *Pis’ma* [Letters]. Moscow: Sovetskij kompozitor.
5. Dolinskaya, E.B. (2013) *Nikolaj Metner* [Nikolay Medtner]. Moscow: Muzyka; P. Yurgenson Publ.
6. Gerasimova, S.N. (2021) “Russkie skazki” v fortepiannom tvorchestve N.K. Metnera [“Russian fairy tales” in the piano work by N.K. Metner]. In: *Muzykal’noe iskusstvo: problemy teorii, istorii i pedagogiki* [Musical art: problems of theory, history and pedagogy]. Petrozavodsk: Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni A. K. Glazunova.
7. Zetel, I.Z. (1981) *Metner-pianist* [Metner the pianist]. Moscow: Muzyka.
8. Medtner, N. K. (2011) *Povsednevnyaya rabota pianista i kompozitora* [The daily work of a pianist and composer]. Moscow: Muzyka.
9. Medtner, N. K. (2019) *Muza i moda* [Muse and fashion]. Sankt-Petersburg: Aleteya.
10. Engel, Yu.D. (1971) *Muzyka N. Metnera* [Music by N. Medtner]. In: Kunin, I. (ed.) *Glazami sovremennika: izbrannye stat’i o russkoj muzyke* [Through the eyes of a contemporary: selected articles about Russian music]. Moscow: Sovetskij kompozitor.

УДК 78.02

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-2-99-111

Су Ялинь, С.А. Мозгот

### ВОПЛОЩЕНИЕ ФАНТАСТИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В ОПЕРЕ «МАДАМ БЕЛАЯ ЗМЕЯ» ЧЖОУ ЛУНА

В центре внимания статьи – онтология фантастических персонажей в опере «Мадам Белая змея» Чжоу Луна. Предмет исследования – комплекс авторских средств и приемов, используемых в создании образно-художественного мира оперы. Методы и подходы: историко-стилевой, комплексный, методы герменевтики, компаративистики, музыковедческого анализа. Новизна исследования состоит в аналитическом рассмотрении индивидуального стиля и творческого метода современного китайского композитора, отражающих актуальные философские темы, над которыми размышляет композитор в опере.

Ключевые слова: *Чжоу Лун, опера «Мадам Белая змея», миф, приемы стилизованной аллюзии и стилизованного синтеза, символические и драматургические функции, фантастические персонажи в музыке.*

Актуальность исследования обусловлена значимым положением оперы «Мадам Белая змея» (2010) в творчестве Чжоу Луна – американского композитора китайского происхождения. Среди вокальных сочинений, таких как «Фантазия Конхоу» («Konghou Fantasia», 2001), кантат «Ли Сан» («Li Sao», 2001) и «Ши Цзин» («Shi Jing», 2001), эта опера была удостоена Пулитцеровской премии в области музыки в 2011 году [1]. Премьера оперы состоялась 26 февраля 2010 года в Бостонской опере в Большом театре Катлера («Cutler Majestic Theatre»). Либретто было создано Сериз и Лимом Джейкобс на основании популярного в Китае мифа о Белой змее. Сам композитор так писал о премьере в предисловии к партитуре оперы: «Я очень удовлетворен совместной работой над этим новым произведением с дирижером Джил Роуз и Оперой Бостон, режиссированной Робертом Вудраффом. Маэстро Роуз – динамичный интерпретатор современной музыки, и Опера Бостон известна вдохновляющими постановками и необычным репертуаром. Для меня честь быть композитором, кто совместно с Оперой Бостон смог представить эту вневременную историю западной аудитории впервые... Эту музыку я посвящаю своей маме – певице, голос которой будет всегда звучать в моем сердце» [2. С. 3].

Чжоу Лун родился 8 июля 1953 года в Пекине в артистической семье и начал учиться игре на фортепиано еще в детстве. Его занятия впоследствии были прерваны, так как во время Культурной революции в течение пяти лет он работал в деревне на северо-востоке Китая. С 1973 года Чжоу Лун возобновил свое музыкальное образование в Пекине, где изучал композицию, теорию музыки и дирижирование, а также китайскую традиционную музыку. В 1977 году он поступил на первый курс композиции во вновь открывшуюся Центральную консерваторию в Пекине. После окончания университета в 1983 году он был назначен композитором-резидентом Национального симфонического оркестра радиовещания Китая. Получив в 1985 году стипендию для обучения в Колумбийском университете, Чжоу Лун отправился в Соединенные Штаты Америки. Там в 1993 году он защитил диссертацию, получив степень доктора музыкальных искусств. В настоящее время Чжоу Лун уже более двадцати лет живет и работает в США. Он выступает с мастер-классами и лекциями в Бруклинском колледже, Колумбийском университете, Калифорнийском университете в Беркли, Центральной консерватории в Пекине, а также в консерваториях США. Чжоу Лун является заслуженным профессором музыки в Консерватории музыки и танца Университета Миссури-Канзас-Сити. Ведущие жанры его творчества – камерно-инструментальная и симфоническая музыка, произведения для фортепиано, опера [3].

Обращение к мифологическому сюжету является достаточно традиционным для музыкальной культуры и искусства Китая. Однако глубокая разработка композитором фантастической сферы в музыкальном содержании произведения является прерогативой музыки XX – первой четверти XXI века, о чем свидетельствуют такие произведения, как «Эхнатон» Ф. Гласса, «Le Grand Masabge» Д. Лигети, «Дьяволы из Лудена» К. Пендерецкого, «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке, серия опер «Свет» К. Штокхаузена и другие произведения американской и западноевропейской музыки. В Китае наблюдаются похожие процессы в постановке этно-шоу «Впечатление о Лю Саньцзе» Чжан Имоу в Гуанси в 2000 году. В его основе – легенда о поющей фее, бытующая на территории Гуанси в Китае более тысячи лет [4. С. 36]. Премьера оперы «Легенда о резьбе по дереву» композитора монгольского происхождения Шрен Надамида, состоявшаяся в Пекине в 2007 году и возобновленная в 2018 году в Китайском университете Миньцзу [5]; премьера мюзикла «Раскрашенная кожа» Ляо Чжая в постановке Фу Линь, прошедшая 5 апреля 2025 года в театре «Феникс» в Циндао [6]. Представ-

ляется, что внимание композитора к мифологическому сюжету с элементами фантастики не в последнюю очередь обусловлено особой популярностью в Китае переводной литературы жанра «фэнтэзи» (романа Дж.Р.Р. Толкина «Властелин колец» и серии «Гарри Поттер» Дж.К. Роулинг) и активным исследованием этой сферы.

В основном научные работы в Китае посвящены изучению особенностей жанра «фэнтэзи» в художественной литературе. Ее примечательной особенностью является синтез традиционных мифологических представлений и современных тенденций в области развития жанров фантастической литературы для детей и взрослых. 2005 год был объявлен в КНР «первым годом фэнтэзи» [7. С. 29].

*Степень изученности проблемы.* Большинство работ китайских ученых, посвященных фэнтэзи, написано литературоведами, исследующими жанрово-стилевую природу этого художественного феномена. Например, Чжу Сюэхэн считает, что действие произведений фэнтэзи в основном происходит в другом вымышленном мире (или слегка измененном реальном мире), а многие сверхъестественные вещи (события в нашем мире, нарушающие законы физики и здравого смысла) возможны по нормам этого мира и даже принимаются как должное [8]. Чжу Цзыцян раскрывает содержание понятия «фэнтэзи» применительно к области детской литературы. Он полагает, что в основном этот термин используется для характеристики сюжетопостроения, а также как название литературного жанра [9. С. 64]. В последнем значении данный термин подчеркивает отличие произведений фэнтэзи от романа-сказки – близкого явления в современной китайской литературе. Пэн И в книге «О современной западной фэнтэзийной литературе» вводит концепт «фэнтэзи-литература», обобщая, таким образом, отдельную жанровую сферу в современной детской китайской литературе [10].

С его исследованиями перекликаются работы преподавателя Шанхайского университета Е Чжуди, который объясняет популярность фантастических произведений тем, что они несут новые ценности. Фэнтэзи «в широком смысле, – утверждает он, – это литературное произведение, изображающее фантастический мир, чтобы проявить воображение и выразить изменяющиеся жизненные идеалы; в узком смысле фэнтэзи объединяет в один жанр научную фантастику, магию и другие жанры, что создает уникальный новый тип романа» [11. С. 41]. Все типы фантастических романов подразделяются Е Чжуди на три категории: имитация западного фэнтэзи, японское фэнтэзи и местное фэнтэзи [11. С. 41].

Профессор Чунцинского колледжа Хан Юньбо подчеркивает, что увлечение современным направлением развития фантастического жанра возрождает интерес к онтологии китайских мифов в современной литературе: «Литература в жанре фэнтэзи – важный вид современного творчества. В этой области стало появляться большое количество исследований, в которых ученые не только обращают внимание на современные китайские фэнтэзийные литературные произведения, но также изучают древние китайские мифологические сюжеты» [7. С. 31].

Исследований, посвященных сфере фантастики в китайской музыке, значительно меньше, чем в художественной литературе. Большинство ученых двигаются в направлении от преломления мифологических сюжетов в современной китайской музыке к пониманию роли религии и ритуала в формировании национальной идентичности этнических меньшинств [12] и изучению жанров фольклорной традиции (баллад и песен) в рамках эволюции традиционного песенного искусства [13].

Среди работ китайских музыкантов, опубликованных на русском языке, исследование сферы фантастики проходит либо в контексте творчества отдельного композитора, либо анализа конкретного жанра или толкования символической составляющей музыкальных произведений. Таковы, например, работы Сюй Яньпин «Чжао Юаньжень: хоровая баллада “Морская рифма” как символический образ нового времени» [14. С. 25–29], Ли Эр Юна «Символика содержания и формы вокально-поэтического произведения (на примере песни Ван Ди на стихи Лу Ю “Ветер древности”)» [15. С. 19–26] и др.

Итак, исследование особенностей воплощения мифологических сюжетов и фантастических персонажей в современной профессиональной китайской музыке находится на этапе становления. Последнее определяет необходимость формирования соответствующего инструментария и методов исследования, отвечающих специфике данной образно-художественной сферы.

*Цель работы* – рассмотреть средства выразительности фантастических образов в опере «Мадам Белая змея» Чжоу Луна. *Объект исследования* – опера «Мадам Белая змея» Чжоу Луна. *Основная проблема* – доказать избирательность в формировании комплекса средств музыкальной выразительности фантастической сферы в опере «Мадам Белая змея» Чжоу Луна. *Гипотеза исследования*: композитор избегает устоявшихся средств, сформированных композиторской практикой западноевропейской музыки XVII–XX вв. для характеристики фантастической сферы и обращается к комплексу авторских средств выразительности для воссоздания фантастической сферы в музыке.

В *задачи* исследования входит: 1) выявить определяющие направления исследований и проблемные зоны изучения образов фантастических персонажей в китайской музыкальной науке; 2) рассмотреть функции фантастических персонажей в раскрытии содержания оперы Чжоу Луна «Мадам Белая змея»; 3) определить характерность выразительных элементов в создании музыкальной индивидуальности главных героев и других персонажей оперы.

*Подходы и методы исследования*: историко-стилевой, комплексный подходы; методы герменевтики, компаративистики, музыковедческого анализа.

*Основная часть*. Образ Белой змеи – один из самых трогательных в опере. Бессмертный демон белой змеи отказывается от вечной жизни, чтобы принять человеческий облик в поисках любви, которую находит, наслаждается и теряет ее. Первую косвенную характеристику Белая змея получает из уст своей прислужницы Зеленой змеи / Сяо Цинь, которая повествует о желании Белой змеи познать силу любви и ее молитве богам «о даре быть человеком». Демоническая и человеческая природа воплощаются композитором контрастом выразительных средств. Образы демонов-змей в прологе к опере воссоздаются при помощи использования крайних регистров (чаще предельно высокого), диссонансов, динамической филировки отдельных фраз, вокальной техникой *sprechstimme*. Последняя включает переходы-*glissando* между отдельными звуками в мотивах, нефиксированную высоту некоторых тонов, произносимых полуговором-полупшепотом, свободные ритмические конструкции, передающие импровизационный характер вокально-речевого высказывания (пример 1).

Пример 1. Чжоу Лун. Опера «Мадам Белая змея». Пролог. Монолог Зеленой змеи / Сяо Цинь

Которая желала любить. Она умоляла богов

Образ человека, в который мечтает воплотиться Белая змея, передан в музыке диатоникой, гомофонно-гармоническим складом фактуры, жанром незамысловатого инструментального наигрыша, богатого орнаментикой исполняемого на одном из древнейших китайских инструментов – флейте сюнь (Xun). Оstinатный ритм аккомпанемента

создает медитативную погруженность и спокойствие, свойственное восточной эстетике любования объектом (пример 2).

Пример 2. Чжоу Лун. Опера «Мадам Белая змея». Пролог. Монолог Зеленой змеи / Сяо Цинь, Т. 2–7

56

X.Q.

for the gift of hu-man-i-ty

mf p mf

(Xian)

О даре человека (быть человеком)

59

p mf

61

p

По мысли композитора, «миф является метафорой борьбы каждого человека за мечту и важен для всех, кто осмеливался мечтать. Вопрос о том, что значит быть по-настоящему человеком, всегда актуален и каждое поколение отвечает на этот вопрос по-своему» [1].

Либретто было написано Сериз и Лимом Джейкобс, которые тонко уловили вне-временной характер мифа и передали его в цикличном круге смены времен года. Структура оперы включает пролог, четыре действия и эпилог. I действие называется «Весна: пробуждение», события разворачиваются в нем возле разрушенного моста. II действие – «Лето: страсть», сюжет находит продолжение в доме мадам Уайт. III действие – «Осень», разрушение в доме мадам Уайт, IV действие – «Зима. Предательство» и эпилог под названием «Битва».

В прологе разворачивается предыстория борьбы демона Белой змеи с аббатом Фахам, который похитил ее мужа, чтобы открыть ему правду о природе Белой змеи. Страшная битва разразилась за смертного мужчину. В результате стихийного бедствия, воды реки, которые подняла Белая змея, чтобы убить Фахая, затопили деревню, и много людей погибло, в том числе и дети. Появление образа душ утонувших детей в опере Джоу Луна создает ассоциативно-образную связь с оперой Р. Штрауса «Женщина без тени», в которой есть хор нерожденных детей. Именно эта параллель помогает также понять образ возлюбленного Белой змеи / мадам Уайт – смертного мужчины – трав-

ника и аптекаря Сюй Сяня, к которому в опере Р. Штрауса приближен образ красильщика Барака. Красильщик Барак «в наибольшей степени наделен чертами подлинной человечности. Доброе в Бараке начинается с чувства ответственности перед людьми... которых судьба доверила ему. Это придает языку Барака простоту, ясность, определяет песенно-строфическую структуру его вокальной линии. Она насквозь диатонична, мажорна и, несмотря на свою непритязательность, по-своему одухотворена» [16. С. 226–227]. Все эти характеристики в полной мере можно отнести и к партии Сюй Сяня в первой половине оперы до встречи с аббатом Фахаем. Китайская традиционная мелодия, представленная через сцепление мотивов в гетерофонной фактуре, исполняемая эрху с характерной орнаментикой и остигнутым ритмом аккомпанемента, репрезентирует его образ в музыке пролога оперы (пример 3).

Пример 3. Чжоу Лун. Опера «Мадам Белая змея». Пролог. Монолог Зеленой змеи / Сяо Цинь, характеристика Сюй Сяня

69  
x. q. - man She met Xu Xian a mor-tal man

Она встретила Сюй Сяня, смертного мужчину

72  
x. q. Rec-og-niz-ing each oth-er from a pre-vi-

Образы душ нерожденных и умерших детей связывает оперу Чжоу Луна с символистской оперой К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда». В ней происхождение героини также неизвестно. Главный герой Голо находит ее в лесу. Умирая, в финале оперы она сокрушается о судьбе своей только что рожденной дочери, пришедшей в мир для страдания. Подобно этому мадам Уайт, принимая яд из рук мужа (по настоянию аббата Фахая, узнавшего в ее человеческом воплощении демона Белой змеи), говорит о своем нерожденном сыне.

Описание героев мифа о Белой змее в опере Чжоу Луна противоречиво. С одной стороны, они персонифицированы и обладают собственными именами, жизненными историями, лейттемами и интонационной характерностью. С другой стороны, для их музыкального воплощения свойственна стилевая множественность. Фантастические персонажи – Белая и Зеленая змея (от ее лица ведется повествование), а также аббат Фахай, вызывающие у людей мистический ужас, представлены экспрессионистическими средствами выразительности и техникой *sprechstimme*. Полюбив, Белая змея / мадам Уайт получает и средства выразительности земной женщины, выраженные вокальной техникой *bel canto* – своего рода стилевым шаблоном, олицетворяющим в оперной практике XVIII–XIX вв. любовь как сложное психологическое состояние, близкое к аффекту. Сюй Сяня – смертного мужчину с первой половины оперы олицетворяет традиционная китайская музыка. Впоследствии, начиная со II действия оперы, когда герой

объят любовной страстью, а затем снедаем тревогой в поисках правды (кто его жена и откуда она родом), он также переходит на язык *bel canto*. Последний толкуется композитором в обобщенном значении как язык страсти.

Полифункциональные характеристики образов фантастических персонажей в опере Чжоу Луна открывают типичное для музыкального театра XX века явление *интонационной масковости*. Под ним Г.А. Еременко понимает способ условной музыкальной характеристики сценического персонажа как выразителя определенного типа поведения или реакции в предлагаемых обстоятельствах. Она реализуется с помощью опоры на выразительные «клише» исторического оперного «словаря», преобразованные композиторской стилистической трактовкой [17. С. 309]. В опере Чжоу Луна интонационная масковость раскрывается на основе передачи музыкального аффекта через *образ-амплуа*. Тем самым осуществляется связь между современным западноевропейским театром и Пекинской оперой, для которой свойственно вневременное воплощение, в том числе, и современных проблем, показанных с помощью типажей-масок. Закономерно можно ставить вопрос о существовании в опере Чжоу Луна персонажного тематизма (понятие О.А. Осипенко). Под ним музыковедом понимается группа тем, включающая в себя ярко индивидуальные темы-«персонажи», в которых «в условной интонационной форме моделируются внешние проявления человеческих типов (особенности манеры поведения, походки, пластики, жесты кукольных персонажей)» [18. С. 13]. Исследование персонажного тематизма в опере Чжоу Луна и соответствующего ему интонационного словаря, обладающего собственной семантикой, требует отдельного осмысления в контексте его функционирования в симфонической и инструментальной музыке композитора.

Хор душ утонувших детей, появляясь в интерлюдиях перед началом действия, иллюстрирует атмосферу вокальными импрессионистическими зарисовками. Основой поэтического содержания хора в первой интерлюдии стали стихи китайского поэта династии Сун, Су Ши (1037–1101) «Речные песни весенним вечером» (1085). Слова «За бамбуком распустилось два-три цветка персика. В весенней реке вода потеплеет – первыми узнают утки» в интерлюдии живописует канон детских голосов *a cappello* (авторская ремарка: Children's Choir sings the Spring Song, unaccompanied). Мелодия передается от сопрано к альтам, воссоздавая процесс постепенного рассеивания ночной тьмы солнечными лучами. Импрессионистическая зарисовка в духе изысканной китайской каллиграфии возникает благодаря прозрачной фактуре хора, легкости и бестелесности тембра детских голосов (пример 4).

Пример 4. Чжоу Лун. Опера «Мадам Белая змея». Интерлюдия «Весенняя песня». I действие

The image shows a musical score for a children's choir. It consists of three staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics: "Be-hind the bam-boo, sprays of pea-ch". The middle and bottom staves are accompaniment for the choir. The music is in 4/4 time and features a melodic line with lyrics: "Be-hind the bam-boo, sprays of pea-ch". The score includes dynamic markings like "mf" and "f".

II действие предваряет интерлюдия на стихи Су Ши «Истинное лицо горы Лу» (1084). Она решена композитором в духе ритуально-игрового заговора на асемантические слоги «Ша-ло-ло-ло». Песня также исполняется детским хором *a cappello*. Пантеистические мотивы усилены в хоре благодаря воспроизведению диалогической «впросно-ответной» формы исполнения, присущей жанру «горных песен» *дуй ээ* [19. С. 10]. Один голос исполняет тему, а второй, словно эхо, повторяет ее отдельные интонации, варьируя их (пример 5).

Пример 5. Чжоу Лун. Опера «Мадам Белая змея». Интерлюдия «Летняя песня». II действие

The musical score for Example 5 is for a Children's Choir. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The middle staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, containing the lyrics 'yo... yo... yo... yo...'. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, containing the lyrics 'sha lo lo lo lo, sha lo lo lo lo, sha lo lo lo lo, sha lo lo lo lo,'. Dynamics include *p* and *mf*.

Третье действие открывает интерлюдия на стихи поэта династии Тан Ли Бо (701–762) «Лунная песня горы Эмей» (725). Полимелодическая фактура детского хора с неожиданными слияниями голосов в терпкие секунды, сменяемые каноническими переключками голосов и статикой хоральных созвучий рисует поэтический образ луны в горах, отраженной в течении реки (пример 6).

Пример 6. Чжоу Лун. Опера «Мадам Белая змея». Интерлюдия «Осенняя песня». III действие

The musical score for Example 6 is for a Children's Choir. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The middle staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, containing the lyrics 'wo Half moon and Mount E - mei in'. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, containing the lyrics 'wo Half moon and Mount E - mei in'. Dynamics include *pp*, *mfpp*, *mf*, and *p*.

В основу интерлюдии к IV действию легла поэтическая зарисовка «Снег на реке» китайского поэта династии Тан Лю Цзуньюаня (773–819). Замершую жизнь передают в музыке терцовые покачивания на слоги «вэй», каноном, подхватываемые от сопрано к альту, передавая картину падающих снежинок в тишине замерзшего озера. Динамическая филировка вокальных фраз от *mf* к *pp* создает иллюзию движения ветра. Мажоро-минорные колебания, благодаря наложению созвучий *a-c* и *a-cis* запечатлевают игру солнечных бликов, на мгновение оживляющих зимний пейзаж (пример 7).

Пример 7. Чжоу Лун. Опера «Мадам Белая змея». Интерлюдия «Зимняя песня». IV действие

The musical score for Example 7 is for a Children's Choir. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, containing the lyrics 'wei... wei... wei...'. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, containing the lyrics 'wei, wei, wei...'. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, containing the lyrics 'wei... wei... wei...'. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, containing the lyrics 'wei, wei, wei...'. Dynamics include *mf*, *p*, *pp*, *mp*, and *p*.

Импрессионистическое толкование образа душ утонувших детей и их воплощение в музыке при помощи выразительности тембров детских голосов хора *a cappello* связывается с традицией показа фантастических персонажей в западноевропейской музыке XVII–XX вв. путем включения звукоизобразительности и колористической трактовки гармонии. Однако в опере Чжоу Луна природа колористики несколько иная. Образы душ утонувших детей воспринимаются им в даосских традициях, как часть окружающего природного мира. Это определяет символическую и драматургическую функциональность детского хора в создании пленэрных зарисовок смен времен года в развитии повествования оперы. Драматургически хоровые интерлюдии выполняют функцию остановки действия и снятия напряжения в накале драмы.

*Выводы, их практическая значимость, возможные направления дальнейших исследований.* Обобщим наши рассуждения. Фантастические персонажи в опере «Мадам Белая змея» преобладают в структуре образно-художественного мира оперы Чжоу Луна. Таковы образы Зеленой змеи / Сяо Цинь – прислужницы мадам Уайт, образы Белой змеи, аббата Фахая и образы душ умерших детей. Герои реального мира – жители деревни и возлюбленный Белой змеи – Сюй Сянь. Для их отображения композитор использует прием интонационной масковости и характеристику через образ-амплуа, выражающий тот или иной аффект. Примечательно, что функциональность этого приема не закреплена за персонажем, а подвижна и связана с показом психологического состояния. Меняется состояние и меняется маска-амплуа – стиль выражения и музыкальный язык героя.

Воплощение образов фантастических персонажей в опере двойственно. Для сферы фантастики в западноевропейской музыке была характерна закреплённость редких нетипичных средств выразительности за ее отдельными персонажами. Таков фонизм уменьшенного водного и тембровая звукопись в «Волчьей долине» в «Волшебном стрелке» К.М. Вебера, целотоновый лад в запечатлении образа Черномора в опере М.И. Глинки «Руслан и Людмила»; уменьшенные и увеличенные лады, малотерцовые сопоставления тональностей в живописании подводного царства в «Садко» Н.А. Римского-Корсакова. Преобладание глубокого низкого регистра и инструментальных средств интонирования в музыке романтиков – в мефистофельском тематизме Сонаты *h-moll* Ф. Листа, в григговских и равелевских фантастических зарисовках «Пер Гюнта» и «Ночного Гаспара», в характеристике Генриха из оперы «Огненный ангел» С.С. Прокофьева и Люцифера в цикле опер К. Штокхаузена «Свет». Все это свидетельствует о восприятии сферы музыкальной фантастики композиторами как отдельной художественной области с присущими ей средствами выразительности и исполнительскими приемами – феерическими пассажами, чрезвычайно быстрым темпом или виртуозными фиоритурами на предельно высоких нотах диапазона. Этот комплекс средств и исполнительских приемов, как правило, мало связан с характеристиками образа человека, а зачастую контрастен ему.

Для характеристики фантастических персонажей в опере Чжоу Луна «Мадам Белая змея» применяется постепенное изменение средств выразительности, раскрывающее сложную психологическую натуру героя, что было свойственно исключительно воплощению образа человека в музыке. Так, главную героиню Белую змею репрезентирует комплекс экспрессионистических средств, включая технику *sprechstimme*, передавая ее инобытие в образе демона, и вокальный стиль *bel canto*, иллюстрируя ее земное воплощение в образе мадам Уайт, переживающей любовь и предательство. Те же принципы действуют и для передачи других образов, например, Зеленой змеи. Подвижность средств музыкальной характеристики и постепенное ее усложнение выводит фантастические образы главных героев оперы в разряд сложной и многофункциональной образной системы в китайской музыке, нуждающейся в более глубоком осмыслении, что обусловливается, вероятно, мифологическими истоками образов.

Константные характеристики имеет антагонист влюбленной пары аббат Фахай (экспрессионистический стиль и техника *sprechstimme*) и хор душ умерших детей (импрессионистический стиль).

Переплетение различных стилевых пластов (стиля эпохи, стиля творческого направления, национального и индивидуального стиля композитора, стилевых исполнительских техник) создает полифонию смыслов – одно из лучших композиционных решений для воплощения вневременного сюжета мифа о Белой змее и раскрытия его мистической составляющей в музыке. На первый взгляд представляется, что техника композиции Чжоу Луна в опере напоминает полистилистику. В этой технике сопряжение различных стилей является двигателем развития музыкального сюжета, способом моделирования и раскрытия музыкального содержания произведения, что зачастую воздействует на форму, «разрыхляя» ее из-за резкого сопоставления различных интонационных сфер и образных контрастов.

В опере Чжоу Луна природа стилового синтеза иная. Если в полистилистике цитата, самоцитата, приемы стилизации и аллюзии на стиль воспринимались как «слова» музыкального дискурса, то у Чжоу Луна прием аллюзии на стиль выполняет функцию средства музыкальной выразительности. Если в начале XX века наблюдалась тенденция к уменьшению единиц композиционного процесса – внимание к микроструктурам и микротематизму, штрихам, динамике, ритму, тембру, обертоновой структуре звука, то в музыке начала XXI века можно говорить об укрупнении композиционных единиц и элементов выразительности. В опере Чжоу Луна «Мадам Белая змея» прием единовременного сопряжения разнообразных аллюзий на стили служит углублению психологических характеристик героев, благодаря их жанровой, тематической и интонационной неоднородности, сочетающихся в репрезентации даже одного образа. Тем самым доказывается неоднозначная плюральность мира и самого человека.

Драматургия оперы не находится в прямой зависимости от смены стиля и подчиняется сюжетному принципу. Стилевой синтез, представленный в вертикальном, горизонтальном и диагональном взаимодействии (когда музыкальный язык одного персонажа варьирует стилевые средства высказывания другого) служит расширению информационного поля произведения. В сознании слушателя образуются интертекстуальные связи не только с различными явлениями и объектами окружающей реальности, но и онтологией различных произведений искусства, связывая прошлое, будущее и вечное в единую точку настоящего бытия произведения и человека, его воспринимающего. Мышление стилями как основа творческого метода Чжоу Луна актуализирует действие принципа дополнительности Н. Бора, создавая смысловую множественность и открытость образов оперы в поисках новых решений их интерпретации.

### Литература

1. Madame White Snake by Zhou Long. URL: <https://www.pulitzer.org/winners/zhou-long> (дата обращения: 04.03.2025).
2. Zhou Long. Madame White Snake: score. Oxford: Oxford University Press, 2015. 336 p.
3. Zhou Long. URL: <https://global.oup.com/academic/category/arts-and-humanities/sheet-music/composers/zhoulong/?cc=ru&lang=en&> (Accessed: 04.03.2025).
4. Сюн Инвэнь. Лю Саньцзе: образ женщины в музыкальном искусстве Гуанси второй половины XX – начала XXI века: автореф. дис. .... канд. иск. СПб., 2023. 23 с.
5. Оригинальная опера «Легенда о резьбе по дереву» Университета Миньцзу. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV14W411i7yR/> (дата обращения: 11.03.2025).
6. Классические «Странные истории из китайской студии» и оригинальный мюзикл «Раскрашенная кожа». URL: <https://society.yunnan.cn/system/2025/03/03/03/033407557.shtml#:~:text=%> (дата обращения: 10.03.2025).

7. Хань Юньбо. О китайской фантастической литературе в 2007 году // Журнал Чунцинского колледжа. 2007. № 6. С. 29–34. (На кит. яз.)
8. Чжу Сюэхэн. Введение в литературу фэнтези. URL: <https://www.lucifer.tw/> (дата обращения: 10.12.2024). (На кит. яз.)
9. Чжу Цзыцян. Художественные сказки: новый литературный жанр // Журнал Северо-восточного нормального университета (издание по философии и социальным наукам). 1992. № 4. С. 63–67. (На кит. яз.)
10. Пэн И. Трактат о современной западной фантастической литературе. Шанхай: Изд-во для детей и юношества, 1997. 409 с. (На кит. яз.)
11. Е Чжуди. Рождение фантастических романов и ход их создания. Чунцин: Роман-ревью, 2004. 114 с. (На кит. яз.)
12. Ян Ниннин. «Лю Саньцзе» – плод смешения национальностей чжуан и хань // Современный Гуанси. 2008. № 16. С. 58–59. (На кит. яз.)
13. Ло Чжаолян. «Песни» и «баллады» в династиях Хань, Вэй и Цзинь: мы разные. URL: [https://www.sohu.com/a/503029409\\_121119387](https://www.sohu.com/a/503029409_121119387) (дата обращения: 17.10.2024). (На кит. яз.)
14. Сюй Яньпин. Чжао Юаньжень: хоровая баллада «Морская рифма» как символический образ нового времени // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 2 (85). С. 25–29.
15. Ли Эр Юн. Символика содержания и формы вокально-поэтического произведения (на примере песни Ван Ди на стихи Лу Ю «Ветер древности») // *Lingua mobilis*. 2011. № 5 (31). С. 19–26.
16. Орджоникидзе Г.Р. Штраус // Музыка XX века. М.: Музыка, 1997. С. 199–238.
17. Еременко Г.А. Музыкальный театр Запада в первой половине XX века. Аналитические очерки. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2008. 320 с.
18. Осипенко О.А. Музыкальный тематизм струнных квартетов Д.Д. Шостаковича: жанровый генезис и семантика: автореф. дис. ... канд. иск. Красноярск, 2018. 27 с.
19. Новый русско-китайский и китайско-русский словарь музыкальных терминов / сост.: Пэн Чэн, Тан Ханьвэй, Усачева Ольга, Ху Иньцзяо, Цюй Ва. Нижний Новгород: Деком, 2022. 315 с.

**The embodiment of fantastic characters in the opera “Madame White Snake”  
by Zhou Long**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2025, 2 (93), 99–111  
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-2-99-111

*Su Yalin*, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation).  
E-mail: 3056815235@qq.com

*Svetlana A. Mozgot*, Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen, (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: prostranstvo30@yandex.ru

**Keywords:** Zhou Long, opera “Madame White Snake”, myth, techniques of stylistic allusion and stylistic synthesis, symbolic and dramatic functions, fantastic characters in music.

The article focuses on the ontology of fantastic characters in the opera “Madame White Snake” by Zhou Long. The subject of the study is a set of authorial means and techniques used in creating the figurative and artistic world of the opera. Methods and approaches: historical and stylistic, complex; methods of hermeneutics, comparative studies, musicological analysis. As a result of the study, it is shown that to display fantastic characters, the composer uses the technique of intonation masking and characterization through an image-role expressing a particular affect. It is noteworthy that the functionality of this technique is not fixed for the character, but is mobile and associated with the display of a psychological state. The

state changes and the mask-role changes – the style of expression and the musical language of the hero.

The embodiment of the images of fantastic characters is dual. Thus, the main character, the White Snake, is represented by a complex of expressionistic means, including the sprechstimme technique, conveying her other existence in the image of a demon, and the bel canto vocal style, illustrating her earthly embodiment in the image of Madame White, experiencing love and betrayal. The same principles are used to convey other images – the Green Snake, Xiong Xian. In the presentation of his image, traditional Chinese music is replaced by the bel canto style, and then, in the denouement of the drama, expressionistic means of expression are added. The antagonist of the couple in love, Abbot Fahai (expressionistic style and sprechstimme technique) and the choir of souls of dead children (impressionistic style) have constant characteristics. The interweaving of various stylistic layers (the style of the era, the style of the creative direction, the national and individual style of the composer, stylistic performance techniques) creates a polyphony of meanings – one of the best compositional solutions for the embodiment of the timeless plot of the myth of the White Snake and the disclosure of its mystical component in music. Thinking in styles as the basis of Zhou Long’s creative method actualizes the action of N. Bohr’s principle of complementarity, creating a semantic multiplicity and openness of the opera’s images in search of solutions for their interpretation. The novelty of the study lies in the analytical study of the individual style and creative method of a modern Chinese composer, reflecting the current philosophical themes that the composer reflects on in the opera.

### References

1. Pulitzer.org. (2011) *Madame White Snake by Zhou Long*. [Online] Available from: <https://www.pulitzer.org/winners/zhou-long> (Accessed: 04.03.2025).
2. Zhou, Long (2015) *Madame White Snake: score*. Oxford: Oxford University Press.
3. Global.oup.com. (2016) *Zhou, Long*. [Online] Available from: URL: <https://global.oup.com/academic/category/arts-and-humanities/sheet-music/composers/zhouloung/?cc=ru&lang=en&> (Accessed: 04.03.2025).
4. Xiong, Yingwen (2023) *Lyu San'tsze: obraz zhenshchiny v muzykal'nom iskusstve Guansi vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka* [Liu Sanjie: The Image of Women in Guangxi Musical Art in the Second Half of the 20th – Early 21st Century]. Abstract of Arts Cand. Diss. St. Petersburg.
5. Bilibili.com. (2018) *Original'naya opera "Legenda o rez'be po derevu" Universiteta Min'tszu*. [Original opera “The Legend of Wood Carving” by Minzu University]. [Online] Available from: <https://www.bilibili.com/video/BV14W411i7yR/> (Accessed: 11.03.2025).
6. Society.yunnan.cn. (2025) *Klassicheskie "Strannye istorii iz kitayskoy studii" i original'nyy myuzikl "Raskrashennaya kozha"* [The classic Strange Tales from a Chinese Studio and the original musical Painted Skin]. [Online] Available from: <https://society.yunnan.cn/system/2025/03/03/033407557.shtml#:~:text=%> (Accessed: 10.03.2025). (In Chinese).
7. Han' Yunbo (2007) O kitayskoy fantasticheskoy literature v 2007 godu [On Chinese Science Fiction Literature in 2007]. *Zhurnal Chuntsinskogo kolledzha – Chongqing College Journal*. 6. pp. 29–34. (In Chinese).
8. Zhu, Xueheng (2007) *Vvedenie v literaturu fentezi* [Introduction to Fantasy Literature]. [Online] Available from: <https://www.lucifer.tw/> (Accessed: 10.12.2024). (In Chinese).
9. Zhu, Ziqiang (1992) *Khudozhestvennyye skazki: novyy literaturnyy zhanr* [Artistic Fairy Tales: A New Literary Genre]. *Zhurnal Severo-vostochnogo normal'nogo universiteta (izdanie po filosofii i sotsial'nym naukam) – Journal of Northeastern Normal University (Philosophy and Social Science Journal)*. 4. pp. 63–67. (In Chinese).

10. Pen, I. (1997) *Traktat o sovremennoy zapadnoy fantasticheskoy literature* [A Treatise on Modern Western Fantastic Literature]. Shankhay: Izdatel'stvo dlya detey i yunoshstva. (In Chinese).

11. E, Chzhudi. (2004) *Rozhdenie fantasticheskikh romanov i khod ikh sozdaniya* [The birth of science fiction novels and the course of their creation]. Chuntsin: Roman-revyu. (In Chinese).

12. Yan, Ningning (2008) “Lyu San'tsze” – plod smesheniya natsional'nostey chzhuan i khan' [The birth of science fiction novels and the course of their creation]. *Sovremennyye Guansi – Modern Guangxi*. 16. pp. 58–59. (In Chinese).

13. Lo, Chzhaolyan (2008) “Pesni” i “ballady” v dinastiyakh Khan', Vey i Tszin': my raznye [“Songs” and “Ballads” in the Han, Wei and Jin Dynasties: We Are Different]. [Online] Available from: [https://www.sohu.com/a/503029409\\_121119387](https://www.sohu.com/a/503029409_121119387) (Accessed: 17.10.2024). (In Chinese).

14. Xu, Yanping (2022) Chzhao Yuan'zhen': khorovaya ballada “Morskaya rifma” kak simvolicheskiy obraz novogo vremeni [Zhao Yuanren: Choral Ballad “Sea Rhyme” as a Symbolic Image of the New Time]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 2 (85). pp.25–29.

15. Li, Er Yun. (2011) Simvolika sodержaniya i formy vokal'no-poeticheskogo proizvedeniya (na primere pesni Van Di na stikhi Lu Yu Veter drevnosti”) [Symbolism of the content and form of a vocal-poetic work (based on the example of Wang Di's song based on Lu Yu's poems “The Wind of Antiquity”)]. *Lingua mobilis*. 5 (31). pp. 19–26.

16. Ordzhonikidze, G. (1997) R. Shtraus [R. Strauss]. In: *Muzyka XX veka* [Music of the 20th century]. Moscow: Muzyka. pp. 199–238.

17. Eremenko, G.A. (2008) *Muzykal'nyi teatr Zapada v pervoi polovine KhKh veka. Analiticheskie ocherki* [Musical theatre of the West in the first half of the twentieth century. Analytical essays]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka.

18. Osipenko, O.A. (2018) *Muzykal'nyi tematizm strunnykh kvartetov D.D. Shostakovicha: zhanrovyy genезis i semantika* [Musical themes of string quartets by D.D. Shostakovich: genre genesis and semantics]. Cand. Sc. Thesis. Krasnoyarsk.

19. Peng, Cheng & Tang, Hanwei, Usacheva, O., Hu, Yinjiao, Qu, Wa (eds) *Novyi russko-kitaiskii i kitaisko-russkii slovar' muzykal'nykh terminov* (2022) [New Russian-Chinese and Chinese-Russian Dictionary of Musical Terms]. Nizhnii Novgorod: Dekom.

УДК 78.02

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-2-111-120

Се Линлин

## К ПРОБЛЕМЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ И ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА ТАН ДУНА НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «МАРКО ПОЛО»

В центре внимания статьи – опера «Марко Поло» Тан Дуна (1957 г.р.). Предмет исследования – генезис содержания оперы, воздействующий на организацию ее структуры, драматургии и образно-художественного мира. Методы и подходы: историко-стилевой, герменевтики, компаративистики, музыковедческого анализа. Доказывается, что узнаваемые знаки-сигналы, техники исполнения *Sprechstimme* и *bel canto*, цитаты и жанровые шаблоны (хорала, псалмодии, песни) становятся важными средствами для воплощения в опере идей, актуальных для творчества композитора.

Ключевые слова: Тан Дун, опера «Марко Поло», стилевой синтез, сюжетная, монтажная и медитативная драматургия.