

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

У Минмин

**Личность и творчество композитора Ши Гуаннаня в контексте
художественных тенденций китайской музыкальной культуры
XX столетия**

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, доцент
Никитенко Оксана Борисовна

Санкт-Петербург
2024

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Биографический метод в китайской историографии. Биография Ши Гуаннаня	12
1.1. Специфика биографического подхода в китайской историографии	14
1.2. Основные тенденции развития жанра биографии и биографического метода в китайском и российском музыковедении XX века.....	23
1.3. Биография Ши Гуаннаня: периодизация, основные этапы жизни и творчества	34
Глава 2. Отражение эпохи в вокальном творчестве Ши Гуаннаня	60
2.1. Национальные традиции в песнях Ши Гуаннаня.....	61
2.2. Вокальный цикл «Стихи героев революции»: к вопросу о культурных параллелизмах	70
Глава 3. Оперное творчество Ши Гуаннаня	91
3.1. Влияние культурного контекста на формирование Ши Гуаннаня как оперного композитора	91
3.2. Жанровые истоки оперы «Скорбь по ушедшей».....	106
3.3. Либретто, герои, композиция оперы. Роль оркестра	113
3.4. Музыкальный язык оперы. Характеристики главных действующих лиц	123
Заключение	142
Список литературы	147
Приложение. Поэтические тексты и нотные примеры	174

ВВЕДЕНИЕ

Китайский композитор Ши Гуаннань прожил довольно короткую жизнь, всего 50 лет (1940–1990), но его творчество является яркой и значимой страницей в истории китайской музыки XX века. Вокальные произведения композитора – своеобразная музыкальная летопись жизни страны, отразившая чувства и мысли народа на разных этапах исторической судьбы Китая во второй половине XX века. Вокальный цикл «Стихи героев революции», написанный молодым композитором в годы учебы в Центральной консерватории, отразил героическую революционную борьбу китайского народа, а «Песня-тост», написанная после разгрома в октябре 1976 года «Банды четырех», выразила радость и надежды людей в связи с окончанием трагического периода «культурной революции» и началом эпохи «открытости и реформ».

Помимо вокальной музыки, жанр, с которым Ши Гауннань вошел в музыкальную историю Китая, стала опера. В своих оперных произведениях композитор опирается на богатые традиции национальной литературы. В 1981 году, к 100-летию Лу Синя (1881–1936), классика китайской литературы XX века, Ши Гуаннань создал лирико-психологическую, первую китайскую камерную оперу «Скорбь по ушедшей». Свой краткий творческий путь завершил глубоко национальной по содержанию оперой «Цюй Юань» (1990 год), в основе которой историческая драма китайского писателя, поэта, археолога, палеографа, историка Го Можо (1892–1978), а героем является известный поэт эпохи Чжаньго (Воюющих Царств) Цюй Юань (340–278 гг. до н.э.), являющийся для китайцев образцом патриотизма.

В произведениях Ши Гуаннаня всегда созвучное времени содержание, убедительно воплощается языком, сформировавшимся на основе синтеза европейского и самобытного китайского мелоса. Его песни впитали в себя глубокие традиции песенной, поэтической культуры Китая. Этим объясняется тот факт, что они по сей день популярны и любимы в Китае.

Опера «Скорбь по ушедшей» стала поворотным событием в развитии китайской оперы. Она возникла на пике художественно-эстетических изменений в культуре и искусстве Китая в конце 70-х – 80-х годов, связанных с рефлексией китайской интеллигенции по поводу «культурной революции». Своей оперой Ши Гуаннань, словно завершил этап освоения китайскими композиторами европейской модели оперы, и указал путь ее развития в сторону национальной самобытности через многообразные связи с национальной культурой – литературой, поэзией, традиционной драмой.

Признание авторитета композитора выражается не только в определениях «певец эпохи», «народный музыкант», сопровождающих каждое упоминание о нем, но и во многих знаках общественной памяти о композиторе – открытие Площади и Концертного зала имени композитора Ши Гуаннаня в городе Цзиньхуа; преобразование в 2017 году Музыкальной консерватории Педагогического университета провинции Чжэцзян в Музыкальную консерваторию и Исследовательский институт музыки и культуры имени Ши Гуаннаня.

Актуальность темы исследования обусловлена:

- значимостью наследия композитора и парадоксальной недостаточностью внимания к его творческой личности со стороны исследователей;
- отсутствием в русскоязычной литературе специальных исследований, посвященных этому композитору, его вокальным и оперным произведениям;
- неизученностью контекста жизни и творчества, факторов, оказавших влияние на формирование Ши Гуаннаня как композитора;
- отсутствием музыкально-аналитических работ, посвященных вокальному циклу «Стихи героев революции», являющемуся одним из ярких образцов китайской камерно-вокальной музыки XX века;
- отсутствием исследований, посвященных изучению жанровой природы, особенностей драматургии и специфики музыкального языка оперы Ши Гуаннаня «Скорбь по ушедшей»;

– отсутствием работ, выявляющих место оперного творчества Ши Гуаннаня не только в контексте истории китайской оперы, но и развития оперного жанра в XX веке;

Степень разработанности темы исследования

В русскоязычной литературе жизнь и творчество Ши Гуаннаня не изучены. В научных исследованиях китайских авторов, пишущих на русском языке, таких как, Дай Юй [30], Сунь Лу [125], Сунь Цзюань [126], У Хунюань [142], Хань Ин [144], Чэнь Ин [161], чьи труды посвящены китайской вокальной или оперной музыке, имя Ши Гуаннаня чаще всего лишь упоминается в ряду других композиторов.

На китайском языке о композиторе написано немало. Но биографические статьи – это преимущественно беллетристика, составленная на основе воспоминаний современников. Большая часть музыковедческих работ на китайском языке посвящены операм Ши Гуаннаня, преимущественно – «Скорби по ушедшей». В основном, это краткие аналитические, преимущественно научно-популярного стиля, очерки вокально-исполнительской интерпретации арий или изложение общего впечатления от произведения [175; 176; 178; 182; 190; 196; 199; 200 и др.]. Встречаются неожиданные подходы – в книге Люй Сюлянь главная героиня оперы рассмотрена в ракурсе феминистической интерпретации [180].

В исследовании Ян Цзин [203] рассматриваются ансамблевые сцены с точки зрения тонального развития, фактуры, тембров, технологии исполнения. В работах Сун Даньни [189] и Го Ся [180] анализируется воплощение в опере литературного первоисточника – рассказа «Скорбь по ушедшей» классика китайской литературы XX столетия Лу Синя. Значению и влиянию произведения Ши Гуаннаня на современную китайскую оперу в контексте развития оперного жанра в Китае в 1980-х и 1990-х годах посвящено исследование Юй Цзя «Художественные особенности оперы “Скорбь по ушедшим” и ее вклад в развитие китайской оперы» [202]. Однако, в этих работах о личности композитора представлен минимум сведений, а

собственно анализ произведения преимущественно состоит из пространных описаний и эпитетов.

В ряде работ поднимается вопрос кросс-культурных связей, таковы статьи Хэ Ижун «Сравнительное исследование музыкальных образов китайских и зарубежных женских ролей в операх. Тоска и Цзы Цзюнь» [193] и Линь Цзе «Создание музыкального образа трагических ролей женских персонажей – Дездемоны в опере “Отелло” и Цзы Цзюнь в опере “Скорбь по ушедшим”» [184].

Опере «Цюй Юань» посвящено значительно меньше работ, хотя исследователи оценивают ее достаточно высоко. Наиболее ценными являются две работы Цзюй Цихуна – «Оперное действие: от “Скорби по ушедшим” к “Цюй Юаню”» [198] и «Мелодическое мышление Ши Гуаннаня и современная опера Китая» [197].

Представленный большой объем и разнообразие работ, написанных на китайском языке, позволяют констатировать факт растущего интереса к творчеству композитора.

Однако, на сегодняшний день по-прежнему нет исследования, которое давало бы полное, выверенное по информации представление о творчестве композитора на основе целостного анализа его произведений., трактовки жанров песни и оперы на основе анализа произведений.

Возникающие вопросы к степени изученности жизни и творчества Ши Гуаннаня в целом отражают проблемы современного китайского музыковедения, в котором явно недостаточно глубоких монографических работ, посвященных китайским композиторам XX века. В связи с этим в работе отдельное внимание уделено биографическому методу исследования, как наиболее актуальному в настоящее время для изучения жизни и творчества китайских композиторов XX века.

Объектом исследования являются жизнь и творчество (вокальное, оперное) композитора Ши Гуаннаня.

Предмет исследования – творческая личность композитора в контексте современных ему тенденций культуры, особенности стиля его вокальных и оперных произведений.

Цель исследования – на основе реконструкции биографии и целостного анализа произведений Ши Гуаннаня определить место композитора в китайской музыкальной культуре XX века.

Задачи исследования:

– реконструировать биографию и творческий путь Ши Гуаннаня в культурно-историческом контексте Китая;

– выявить влияние социально-политических событий, национальных традиций, тенденций развития мировой (европейской, русской) музыкальной культуры XX века на формирование и развитие личности Ши Гуаннаня и его творчества;

– выявить национальную специфику песенного творчества композитора;

– рассмотреть особенности отражения темы революции в вокальном цикле «Стихи героев революции» Ши Гуаннаня путем сравнительного анализа с «Десятью хоровыми поэмами» Д. Шостаковича;

– рассмотреть оперу «Скорбь по ушедшей» Ши Гуаннаня в культурно-историческом контексте конца 70-х – 80-х годов XX века;

– проанализировать оперу «Скорбь по ушедшей» Ши Гуаннаня с точки зрения воплощения литературного первоисточника – одноименного рассказа Лу Синя;

– выявить жанровые истоки камерной оперы Ши Гуаннаня «Скорбь по ушедшей» с учетом контекста развития данного оперного жанра в XX веке.

Теоретико-методологические основы исследования: методологической основой послужили работы таких авторов, как Б. В. Асафьев [3], А. Я. Гуревич [29], И. В. Нестьев [100], Т. Е. А. Ручьевская [116], У Ген-Ир [133; 134], Т. В. Чередниченко [151], М. Черкашина [152], В. П. Шестаков [97], Г. М. Шнеерсон [164], И. П. Налетова [99], Г. П. Овсянкина [102], Т. С. Сергеева [120], М. Н. Дрожжина [35].

Концепция диссертации опиралась также на классические положения:

– теории и истории китайской музыкальной культуры и искусства (Ф. Г. Арзаманов [2], Е. В. Васильченко [15], В. С. Виноградов [17], С. А. Гудимова [28], День Кай Юй [32], Дай Юй [30], Сюй Цзыдун [130], Ли Юнь [73], Ло Чжихуэй [77], Ю. П. Медведева [94] и др.);

– истории китайской литературы и поэзии (В. М. Алексеев [1], Н. И. Конрад [62], А. А. Никитина [101], В. В. Петров [104], Н. В. Смирнова [122], В. Ф. Сорокин [124], О. Д. Тугулова [132], Л. З. Эйдлин [169] и др.);

– исторических и теоретических аспектов биографического метода (В. М. Жирмунский [39], Ю. М. Лотман [79], Ю. М. Беспалова [7], С. Ю. Врадий [19], А. Л. Гай-Воронская [23], В. Д. Галечко-Лопатина [24], Д. А. Жуков [40], С. Н. Иконникова [45] и др.)

Методы исследования: историко-биографический (для реконструкции биографии композитора с учетом культурно-исторического контекста его жизни и творчества); сравнительно-исторический; музыковедческий анализ; компаративистский метод (для выявления художественных параллелизмов в произведениях сходной тематики, но принадлежащих разным культурам).

Материал исследования – вокальный цикл «Стихи героев революции» (ноты и аудиозапись), песни; клавиш, видео- и аудиозапись оперы «Скорбь по ушедшей», опубликованные интервью композитора, источниковедческие материалы, содержащие факты биографии Ши Гуаннаня.

Положения, выносимые на защиту:

1. Ши Гуаннань – яркий представитель китайской музыки XX века, оставивший неповторимый след в ее истории.

2. Сложный исторический, социально-политический контекст особым образом отразился в его творчестве, что было в свое время ошибочно истолковано как излишний «идеологизм» художника.

3. Ши Гуаннань унаследовал лучшие традиции национальной песенной культуры, которые стали основой его вокального творчества и позволили композитору отразить новое время современным музыкальным языком при

сохранении национального своеобразия, унаследованного от музыкально-поэтической культуры Китая.

4. Средством связи творчества композитора с национальными культурными традициями стали: китайская литература и поэзия (Лу Синь, Го Можо, Цюй Юань), древняя китайская философия, китайская революционная поэзия XX века.

5. Свидетельством объективности художественного метода композитора является его вокальный цикл «Стихи героев революции», который по способу воплощения и интерпретации революционной темы обнаруживает сходство с произведением Д. Шостаковича «Десять поэм» для смешанного хора без сопровождения на слова революционных поэтов конца XIX начала XX века.

6. Опера Ши Гуаннаня «Скорбь по ушедшей» стала вехой в развитии жанра, определив глубоко самобытный путь, по которому китайская опера пойдет в 90-е годы.

7. Особенности музыкального стиля композитора сформированы базовыми принципами национальных культурных традиций и усвоением опыта европейского романтизма, русской, советской классики, которые оказали существенное влияние на развитие китайской музыкальной культуры в XX веке.

Научная новизна исследования:

– музыкальное наследие и культурная деятельность Ши Гуаннаня изучены не только в контексте китайской культуры XX века, но и шире – в связях с европейской, советской культурой;

– опера «Скорбь по ушедшей» впервые рассмотрена в контексте тенденций развития мирового оперного искусства, в частности, камерной оперы;

– проанализированы произведения, ранее не представленные в исследованиях китайских музыковедов, в частности, вокальный цикл «Стихи героев революции»;

- предложен оригинальный метод сравнительного анализа цикла с похожим по тематике и литературному материалу произведением советского композитора-современника – Дмитрия Шостаковича;

- на основе сопоставления циклов выявлена национальная специфика в отражении темы революции китайским композитором, а также использование им европейского опыта камерно-вокальной музыки;

- впервые дана целостная характеристика Ши Гуаннаня как композитора, общественного деятеля и яркой личности в китайской музыке XX века;

- выявлено влияние китайской народной песенной культуры, на богатства которой композитор опирался с юных лет, а также воздействие на его формирование европейского и особенно русско-советского искусства.

В целом, в диссертации осуществлена попытка аргументированно переоценить бытующий взгляд на излишнюю политизированность творчества Ши Гуаннаня в ущерб художественно-эстетической ценности. Сделан вывод о том, что творчество Ши Гуаннаня, опираясь на богатые и разнообразные традиции национальной культуры, глубокое понимание национального менталитета китайского народа, отражало актуальную тематику с привлечением современных музыкально-выразительных средств и подвело итог развития китайской музыки определенного этапа (50-е – 80-е годы XX века).

Теоретическая значимость исследования:

Представлен многогранный анализ музыкального творчества Ши Гуаннаня, который открывает возможности для последующего изучения его наследия. Монографическое исследование, посвященное китайскому композитору XX столетия, позволяет дополнить, уточнить картину эволюционного развития китайской музыки в XX веке, что имеет большое значение для дальнейшего построения исторической картины китайской музыкальной культуры.

Практическая значимость исследования:

Материалы диссертации могут быть использованы музыковедами в курсах современной истории восточных музыкальных культур; исторические и филологические аспекты диссертации (сведения о драматургах и литераторах, работавших с композитором, а также переводы поэтических текстов) могут быть привлечены в качестве дополнительных материалов лекторской и преподавательской деятельности.

Достоверность исследования подтверждается детальным анализом музыкального и поэтического материала, авторским переводом значимых стихотворений, составившим основу песенных текстов, целостным анализом оперы «Скорбь по ушедшей».

Апробация исследования регулярно осуществлялась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Положения диссертации отражены в четырех научных публикациях в изданиях ВАК и двух – в сборниках статей по результатам конференций, в которых принял участие автор.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы на русском (173) и китайском (29) языках. Переведенные поэтические тексты вокальных сочинений Ши Гуаннаня и нотные примеры представлены в Приложении.

ГЛАВА 1. БИОГРАФИЧЕСКИЙ МЕТОД В КИТАЙСКОЙ ИСТОРИОГРАФИИ. БИОГРАФИЯ ШИ ГУАННАНЯ

В личности художника и его творчестве фокусируется историческое время в понимании единства прошлого, настоящего и будущего, где прошлое – традиции, опыт предшественников, настоящее – связь с современностью и отражение ее в творчестве, будущее – та или иная степень «предсказаний» перспектив развития искусства, которые можно обнаружить в произведениях данного автора и его современников.

Личность художника – это микрокосм, в котором отражаются национальные традиции страны. Пониманию особенностей национального менталитета, как его устойчивые признаки сохраняются в личности современного художника, работающего в контексте процессов культурной глобализации XX–XXI веков, помогает, в том числе, изучение истории развития самой науки об искусстве в данной стране.

Рефлексия является естественным этапом для развития науки в стремительно меняющемся мире. В работе «Российское музыковедение как процесс: в кругу тем, открытий и концепций» С. А. Петухова пишет: «Тема научной рефлексии – достаточно новая для современного отечественного музыковедения. Ее активное вхождение в круг интересов специалистов совершалось на протяжении последних 20 лет» [106]. И если, по мнению ученого, проблема саморефлексии актуальна для российского музыковедения последних десятилетий, то для китайского, которое можно назвать относительно молодым, она представляется еще более злободневной задачей.

В отличие от европейской и российской музыкальной науки монографические исследования, посвященные отдельным личностям китайских композиторов, долго не являлись приоритетными в китайском музыкознании. В трудах древнекитайских мыслителей важнейшее место занимали музыкально-теоретические проблемы, связанные с изучением

природы музыки, ладовых систем, температуры, исполнительской деятельности и музыкального образования. В этих областях Китай порой даже опережал другие страны.

Иначе обстоит дело с отражением проблематики, которая связана с *личностью художника*. Специфика понимания роли личности в культуре в Древнем Китае тесно связана с философско-эстетическими, историческими, социально-политическими особенностями развития китайской цивилизации.

Музыка в древнем Китае была связана с философским мышлением и нравственными представлениями китайцев. Мысль о музыке в Китае не была единообразной, формировалась не только в рамках конфуцианства, но и других философских направлений. Но в любом из них при существующих расхождениях, прослеживается связь *музыкального искусства с социумом, государством и общественным благом*. Огромную роль в закреплении этой связи играло музыкальное образование. Как пишет Ли Юе, «музыкальное образование – это составная часть *государственного образования*» [72, с. 217]. Музыкальное образование *как род занятий, передающийся из поколения в поколение*, сложилось в периоды «Весны и Осени» (VIII–V века до н. э.) и «Борющихся Царств» (V век до н.э. – III век н. э.).

Для понимания роли личности художника, творца, в том числе и музыканта, в Древнем Китае нужно учитывать несколько моментов. Во-первых, это связующий космизм китайской философии. Во-вторых, художник, музыкант – это часть культуры, которая, по словам Чжан Кэу, была «неразрывно связана с нравственностью, этикой, политикой и образованием» [154, с. 8]¹, а музыка «оказывала большое влияние на нравственное воспитание

¹ Забегая вперед, заметим, что развитие идеи тесной связи искусства с общественно-политической жизнью, государственной идеологией найдет особое преломление в XX веке во многих странах. Наиболее показательным примером этого станут две коммунистические страны – Россия и Китай. Обнаружить, в какой степени в этих современных «вариациях» взаимосвязи искусства и общества, искусства и государственной идеологии, отражаются древние национальные традиции – представляется крайне интересной идеей.

в обществе, тем самым способствовала укреплению государственной власти» [Там же].

В связи с этим, то, *как* личность художника отражалась в исторической науке Древнего Китая, отличается своеобразием. В этом смысле огромный интерес представляют древние китайские историографические памятники. Беспалова Ю. М. пишет о том, что исторической науке в Китае был традиционно присущ *интерес к жизнеописанию*, где жизнь общества и исторический процесс рассматривались, как «*совокупность индивидуальных биографий*»: «В древней истории Китая существовал постоянный раздел – "Жизнеописания" <...> Он содержал биографии самых разных исторических личностей, от принцев крови и высокопоставленных сановников до отшельников» [7].

Опыт *жизнеописаний* знаменитых людей, в том числе из мира искусства, в древней китайской историографии позволяет нам увидеть национальную специфику отношения к такому жанру, как *биография*, и осмыслить опыт их создания в древности для применения складывающегося в них биографического метода в современных исследованиях.

1.1. Специфика биографического подхода в китайской историографии

Необходимо разделить два понятия – *биография* и *биографический метод*. Биография в переводе с греческого означает описание жизни какого-либо лица (*bios* – жизнь и *grapho* – пишу). Соловьев Г. Е. пишет: «Биограф стремится на основе фактического материала дать картину внутреннего роста личности или на основе описания жизни личности дать картину общественной жизни в определенную эпоху» [123]. В какую бы эпоху, в какой бы национальной традиции мы не рассматривали жанр биографии, в нем остаются неразделимыми *личность и исторический контекст*.

Важность изучение биографии персоны, ее личностных качеств и контекстуальных условий подчеркивает Крейденко В. С., так как без этого подхода исследование культуры «становится схематичным набором идей, мыслей, действий, концепций и т. д., теряет тот импульс, который необходим для понимания духовных процессов» [63, с. 4]. На этом же будет базироваться в будущем и биографический метод.

Биография до XX века существовала как отрасль документального письма и в этом качестве имеет глубокие корни. Изначально информацию о китайских музыкантах мы тоже находим в мифах, легендах. О том, как в них понималась роль музыкантов, пишет Лю Янь: «Сравнительно-типологический анализ мифов и мифологем произведений устного народного творчества свидетельствует, что герой-музыкант являлся своеобразным ключом, открывающим мир идеального и впускающим живую воду в мир реального» [90, с.111].

В легендах запечатлены образы, прославляемых во всем Китае, музыкантов *Бо Я*, *Ши Вэн*, *Ши Куан*.

Наиболее известна легенда о *Бо Я* (770 – 476 до н.э.), музыканте эпохи Чуныцю («Весны и Осени»), благодаря которой образ музыканта дошел сквозь века до нашего времени. Сегодня в Ухане построен Дворец Гуцинь, связанный с легендой о Бо Я. Считается, что он стоит на месте, принадлежащем к одному из десяти мест Китая, где родилась музыка.

В легендах запечатлен и образ *Ши Куана* (572–532 до н. э.), слепого музыканта в царстве Цзинь эпохи «Весны и Осени» (770 – 476 до н. э.). Ши Куан был виртуозным исполнителем на чжэне (гучжэн) – семиструнном китайском музыкальном инструменте типа цитры: «Говорили, что он играл так искусно, что лошади гарцевали под его музыку, а птицы слетались, и даже пища выпадала из их клювов. Также говорили, что, слушая музыку, он мог предсказывать судьбу» [135]. Как видим, герой легенды следовал тем представлениям о назначении музыкального искусства в государстве, о которых говорилось выше: «Ши Куан считал, что музыка может влиять на

процветание или упадок государства. Хорошая музыка, по его мнению, настроена на природные законы Вселенной. Слушая её, царь и народ могут вдохновляться высокой моралью и этикой» [Там же].

О месте художника в эпоху династии Хань в сфере живописи пишет Ринчинова М. М.: «Конфуцианская живопись несла не религиозный, а, скорее, моральный смысл, в котором поощрялись справедливость, вежливость, добрые отношения между людьми <...> Природа и человек в конфуцианской живописи находятся в гармонии, выражая естественное движение жизни. *Личность художника должна была воплощать нравственный моральный облик.* Мастерами живописи являлись ученые, чиновники, поэты, люди с возвышенной душой, служившие при дворцах» [112, с. 216].

Первые биографии в Китае составил Сыма Цянь (ок. 145–86 г. до н. э.). Он запечатлел образы выдающихся представителей своего времени [129].

Сыма Цянь происходил из семьи потомственных историографов. Его отец был главным историографом Ханьского двора. Сыма Цянь тоже стал придворным чиновником и по служебным делам совершал многочисленные поездки по стране. Записки, сделанные им в путешествиях, стали основой его многотомного сочинения «Ши цзи» («Исторические записки») по истории Китая, над которым он трудился более 10 лет с 104 г. до н. э. «Исторические записки» включают в себя также *биографии* выдающихся людей: «Люди, оставившие след в истории страны, независимо от своего социального происхождения, были предметом его пристального внимания. Древние философы различных школ и направлений, сановники и полководцы, поэты и шуты-актеры, «мстители» и «скользкие говоруны» – всем им отвел место в своей огромной книге Сыма Цянь» [113, с. 254].

Сравнивая двух выдающихся биографов – Плутарха и Сыма Цяня, Вяткин Р. В. пишет: «Если Плутарх описывал деяния в большинстве своем представителей высшего эшелона власти – императоров, диктаторов, первых консулов и т.д., то реестр героев Сыма Цяня <...> шире – от императоров и правителей до людей «низких» по происхождению и по роду занятий» [129, с.

3]. Конрад Н. И. восторженно пишет о Сыма Цяне: «Какой огромный сложный мир создал этот автор, какими красочными, яркими, выразительными и беспредельно разными людьми его заселил!» [62, с. 509].

Несмотря на то, что самого понятия «биографический метод» во времена Сыма Цяня еще не существовало, ученые, разбирая метод работы историографа, отмечают в нем «предсказания» будущего биографического метода. Вяткин Р. В., говоря о выдающемся труде Сыма Цяня, пишет: «В отличие от чисто хронологического принципа, господствовавшего до него, Сыма Цянь положил в основу комплексный принцип, сочетающий хронологическое описание с жизнеописанием исторических личностей и с тематическим освещением различных сторон жизни общества» [20]. Уже в те далекие времена Сыма Цянь использовал многочисленные источники, которые сегодня считаются обязательными для работы над любым биографическим исследованием – летописи, архивы, рукописи, книги, надписи, личные записи и т.д. Он придерживался историографического принципа «излагать достоверное и опускать сомнительное» [20].

Еще более определенно говорит о методике Сыма Цяня Думан Л. И., утверждая, что историограф стремится «через жизнеописание исторических личностей показать исторические события в их развитии, взаимосвязи» [37].

В дальнейшем труды других китайских историографов опирались на работы Сыма Цяня. «Исторические записки» стали образцом для еще одного потомственного крупного ханьского историка – *Бань Гу* (32–92). Его отец – Бань Бяо, живя во время падения ранней династии Хань, хотел закончить рассказ о династии Хань, некогда начатый Сыма Цянем, но не успел и оставил собранные материалы сыну. Историческое сочинение Бань Гу – «Цянь Хань шу» («История Старшей династии Хань») охватывает 230 лет. Кроль Ю. Л. пишет об этом труде: «"Цянь Хань шу" содержит отдел летописи, где помещена хроника событий времен Старшей династии Хань, изложенных по годам правления императоров, биографии императоров, хронологические таблицы. Специальные разделы посвящены экономике, праву, науке,

литературе, искусству, географическим описаниям, административному делению и т. д.» [65].

Знаменитые работы древних историографов не содержат большого количества биографий именно музыкантов, шире – художников. Среди упоминаемых, отметим биографию музыкального теоретика Цзин Фана, написанную Бань Гу. Историограф посвятил ему целую главу в летописи династии Хань «Хань Шу».

Почему интересующая нас категория – музыканты, люди искусства – относятся к наименьшей группе? Ответ на этот вопрос можно найти в понимании общественной значимости биографических описаний, а также в тех правилах-ограничениях, которые сопровождали эту деятельность.

Во-первых, как подчеркивает Врადий С. Ю., «основной задачей биографического жанра являлось ортодоксальное воспитание лояльных трону государственных служащих», при этом «культ почитания предков в Китае, вне сомнения, являлся важным объяснением особенностей составления биографий» [19, с. 100].

Второй важный момент – кто становился авторами биографий, кому было доверено это серьезное государственное дело. Биографии «обычно составлялись людьми одного с объектом жизнеописания социального круга», со времен династии Тан – «исключительно конфуцианскими учеными, состоявшими на государственной службе и занятыми аккуратным, последовательным изложением событий в хронологическом порядке» [Там же]. Герои биографий должны были быть выдающимися личностями, «жизнь которых являла своего рода пример, подтверждавший незыблемость конфуцианского этического стандарта» [Там же].

Но и этот строгий отбор подвергался *цензуре* китайских правителей, которые очень серьезно относились к своей истории и без их высочайшего одобрения писать исторические повествования было запрещено.

Всегда важен контекст. И судьба историографа столь же зависима от него, как и судьба героев его жизнеописаний. Сыма Цянь жил в эпоху

обострения классовых и идеологических противоречий, когда конфуцианство преследовало любое инакомыслие. Думан Л. пишет, что «Сыма Цянь формально не принадлежал ни к одной из борющихся друг с другом школ, его общественно-политические взгляды, с точки зрения господствующей конфуцианской идеологии, могли рассматриваться как еретические» [37]. Непростительным «грехом» Сыма Цяня его преследователи считали то, что он возвеличивал простой народ.

Есть и еще одна причина, по которой не существует большого количества биографий художников, музыкантов. Профессия творца не была тогда еще персонифицирована по видам искусства. Концепция образования в Древнем Китае была направлена к универсализму. Например, в таком музыкальном учреждении, как Чуньгунь, созданном в период правления династии Западная Чжоу (1046–771 гг. до н.э.), «освоение музыки становится <...> обязательным предметом среди «шести искусств»: этики, музыки, стрельбы, езды верхом, каллиграфии и математики» [90, с. 110].

Универсализм проявляется и в формирующемся типе личности творца, соответствующий синкретизму древнего китайского музыкально-поэтического, музыкально-театрального искусства, где, допустим музыкант, поэт, исполнитель были неразделимы. Более того, люди, которые внесли большой вклад в развитие того или иного искусства, зачастую занимались и государственной деятельностью. Совмещение занятий музыкальным искусством и вопросами государственного управления закономерно вытекает из китайской национальной традиции, где музыка «становится государственным культом и приобретает государственное значение» [Там же].

В частности, в развитие китайской теоретической науки внесли большой вклад именно такие деятели, являющиеся образцами личностного универсализма.

Один из музыкальных теоретиков эпохи Хань, *Цзин Фан* (78–37 до н.э.), занимавшийся изучением звукоряда, расширивший его определение, исходя из описанного Пифагором соотношения между 12 полутонами и семью

октавами, одновременно был математиком, астрономом, астрологом. Кроме этого – он служил при императоре Юань-ди в должности придворного гадателя, предсказателя, был доверенным лицом императора, выполняя важные государственные функции – участвовал в борьбе с коррупцией и совершенствовании системы назначений чиновников.

Хэ Чэнтянь (371–447), реформировавший в дальнейшем музыкально-теоретическую систему Цзин Фана, был прекрасным исполнителем на 10–16-струнной цитре, а кроме этого – государственным деятелем, ученым-натуралистом, астрономом династии Лю Сун.

Одним из величайших китайских ученых прошлого является *Шэнь Ко* (1031–1095). Универсальность его дарования сопоставима с великими деятелями Ренессанса, его сравнивают с двумя гениями – русским М. Ломоносовым и немецким Г. В. Лейбницем. В области музыкальной науки Шэнь Ко, подобно пифагорейцам, исследовал связь между целыми числами и музыкальными интервалами. Многие материалы, рассуждения и открытия, описанные в разделах «Музыка и гармония» в одном из его главных трудов «Мэн си би тань», представляют большой интерес и для сегодняшних специалистов.

Три работы *Чжу Цзайю* (1536–1611) – «О равной темперации» (1584), «Четкое объяснение того, что касается равномерной темперации» (1595/96) и «Размышления о математике» (1603) – позволили признать его одним из самых важных теоретиков музыки своего народа. Будучи потомком в шестом поколении четвертого минского императора, математиком, физиком, хореографом, он был и выдающимся музыкантом. Сохранились написанные им пять трактатов по теории музыки и темперации, два трактата по истории музыки, пять трактатов о танце и танцевальной музыке. Выдающееся изобретение Чжу Цзайюй, сделанное в 1584 году – математическая теория равномерно темперированного музыкального строя – не было воспринято в Китае, зато спустя более чем полтора века, на рубеже XVI–XVII ст., когда

начали налаживаться контакты Китая с Европой, его идею равномерной температуры ждал триумфальный успех и блестящее развитие в Европе.

К таким же личностям относятся герои биографий Сыма Цяня. Поэт *Сыма Сянжу* (179 до н. э. – 117 до н. э.) был создателем жанра *тяоцинь*, который представлял собой исполнение стихов под аккомпанемент гуциня (подобие испанской серенады). Но при этом, поэт-музыкант Сыма Сянжу был в первую очередь государственным деятелем времен империи Хань. С 138 по 127 год до н. э. он являлся ближайшим сановником императора У-ди. Как поэт, он сочинял стихи в жанре *фу*, в котором написал выдающееся произведение «Поэма о Цзы-суйе», создав в нем красочное описание природных ландшафтов своей страны, на фоне которых разворачивается императорская охота:

Еще две ярких биографии Сыма Цяня связаны с выдающимися поэтами.

Цзи И (201 до н. э. – 168 до н. э.) был китайским государственным служащим, а также писателем и поэтом империи Хань. Будучи советником императора Вэнь-ди, Цзи И продвигал реформы в соответствии с идеями конфуцианства, предлагал ослабить властные полномочия местной знати, что вызвало сопротивление императорских чиновников и привело к заговору против Цзи И. Как поэт он сочинял стихи в жанре *фу* и написал более 50 произведений, из которых наиболее известным является «Плач о Цюй Юане».

Герой поэтического произведения Цзи И – *Цюй Юань* (340–278 до н. э.) – один из самых известных лирических поэтов Китая эпохи Воюющих Царств. Он стал символом патриотизма в китайской культуре. Цюй Юань – потомок аристократического рода, служил министром при дворе царства Чу и тоже был оклеветан соперником-министром и выслан из столицы. Цюй Юань посвятил себя собиранию народных легенд. В изгнании, узнав о том, что столица Чу захвачена циньским военачальником, он написал поразительное по силе произведение «Плач о столице Ин» и покончил с собой. Его образ в дальнейшем неоднократно привлекал внимание поэтов, музыкантов и

представителей других видов искусств. В том числе, герой нашего исследования, композитор Ши Гуаннань написал оперу «Цюй Юань».

Занятия искусством считались одной из важнейших и обязательных добродетелей людей, находящихся на государственной службе: «В отличие от европейских владык, китайскому императору никогда не пришло бы в голову рядиться в военный мундир или самому командовать войсками <...> Зато способность сочинять стихи, изящный литературный слог свидетельствовали об освоенности благодатью, и почти каждый правитель Китая считал долгом хотя бы отметиться в поэтическом творчестве – начиная от основателя ханьского царствующего дома, императора Воинственного (III–II вв. до н. э.), и кончая председателем Мао» [76, с. 53].

Таким примером является *Сюань-цзун* – китайский император династии Тан в 712 – 756 годах, который был талантливым музыкантом, поэтом и каллиграфом, разбирался в философии даосизма, любил театральные представления и спортивные состязания [131]. В его правление было создано учреждение «Грушевый сад», ставшее прообразом театральной школы, где жили и творили артисты и певцы. В спектаклях «Грушевого сада» принимал участие сам император, прикрываясь маской. С эпохой правления этого императора связано развитие книгопечатания, творчество великих поэтов эпохи Тан Ли Бо и Ду Фу. Сам Сюань-цзун был автором многочисленных стихов и ста песен.

Для современного исследователя может быть полезным не только информационное содержание жизнеописаний древних историографов, но знакомство с их стилем. В частности, академик Н. И. Конрад обращает внимание на литературные особенности письма Сыма Цяня и сравнивает биографии Сыма Цяня с новеллами, указывая, что именно в сторону литературы будет развиваться жанр биографии в литературоцентричном XIX веке [62, с. 508].

В свою очередь, работая с биографическими текстами китайских музыковедов о композиторе Ши Гуаннане, мы тоже обнаружили в их стиле

беллетристичность, что можно рассматривать как определенный стилистический «след» национальной литературной традиции, идущий от историографии. Оценивая это как недостаток для научных работ, тем не менее, нам видится, что при необходимости углублять аналитический подход к изучению творчества художника и его контекста, можно сохранять традиции описания нравственных качеств значимого для китайской культуры человека.

Нравственная оценка личности героев является важным компонентом в жизнеописаниях Сыма Цяня. В отношении идеальных личностей, достойных подражания, он применял термин из конфуцианского учения – цзюньцзы («совершенномудрый») [129].

Приведенные высказывания очень точно проецируются на героя исследования. Композитор Ши Гуаннань обладал нравственными качествами, которые, с одной стороны, отражали представления Сыма Цяня о добродетели, с другой – в нем отсутствовали те пороки, которые осуждал биограф. И на наш взгляд, нравственный облик композитора во многом способствовал тому, что своими современниками он воспринимался, как подлинно народный музыкант.

Таким образом, знакомство с работами историографа Древнего Китая позволяет не только почерпнуть информацию о прошлом, но и проникнуть в суть китайского менталитета, обрести особую оптику, позволяющую рассмотреть его сохранность в личности и творчестве китайского композитора XX века, понять отличает его от художников другой культурной идентичности.

1.2. Основные тенденции развития жанра биографии и биографического метода в китайском и российском музыковедении XX века

В XX столетии ключевая роль в развитии китайской музыкальной науки и тесно связанного с ней музыкального образования принадлежит Сяо Юмэю (1884–1940), а также его современникам. Назовем следующие имена: Цай

Юаньпэй (1868–1940), Ван Гуанцы (1892–1936), Чжоу Шуань (1894–1974), Лун Юйшэн (1902–1966), Ин Шан-нэн (1902–1973), Хуан Цзы (1904–1938) и др. На примере научных работ Сяо Юмэя можно понять основные тематические векторы китайского музыкознания того времени. Преимущественно они связаны с изучением национальных музыкальных традиций в разрезе теоретической, музыкально-педагогической и просветительской проблематики: «Очерки развития китайских и западных ладов» (1928)², «Анализ произведения Хуан Цзи “Воспоминание”» (1930), «Очерки эволюции китайской традиционной музыки» [No 1] (1931), «Новая жизнь музыкантов» (1934), «Исследование о развитии клавишных инструментов в Китае» (1939) и др. Одной из самых актуальных тем научных работ Сяо Юмэя являлась и проблема эволюции европейской нотации. Ее важность была связана с переходом в 1920-е – 1940-е годы китайского музыкального искусства со старой иероглифической и цифровой нотации на европейскую линейную. Также Сяо Юмэй уделял огромное внимание вопросам классификации музыкознания, разделению его на предметные области, наследуя принципы австро-немецкой школы, в частности Г. Римана, под руководством которого во время обучения в Германии написал в 1916 году свою диссертацию «Анализ истории оркестров Китая до XVII века».

В области исторических исследований Сяо Юмэй тоже внес значительный вклад в изучение музыкальных культур Китая и Европы. Его диссертация, учебники и статьи, такие, как, например, «Очерки об эволюции китайской традиционной музыки» (1931) и «Обобщение лекции господина Левиса о китайской музыке» (1932) стали базовыми трудами для китайских музыковедов.

Однако, что касается биографических работ, посвященных изучению китайских композиторов, то в этом направлении можно назвать только одну статью китайского ученого – «Биография русского композитора и пианиста

² Труды Сяо Юмэя приводятся на основе списка, представленного в диссертации Чжан Кэу [154].

Александра Николаевича Черепнина и специфика его сочинений», написанную в 1934 году. Но и она, как мы видим, посвящена не китайскому композитору.

С чем же связано отставание жанра биографии и использования биографического метода в деятельности китайских музыковедов? Казалось бы, национальная традиция жизнеописаний создала прекрасную базу для процветания этого жанра.

На наш взгляд, в первой половине XX века еще не созрели предпосылки для развития жанра биографии в китайской музыкальной науке.

В конце XIX – начале XX веков Китай переживает период острого национального кризиса. Его продолжением стала Синхайская революция 1911 года, в процессе которой китайское общество, передовая интеллигенция искали путь к своему обновлению, и видели его в европеизации. Накопленный тысячелетиями комплекс национальных традиций осмысливался, пересматривался, порой, отвергался. Вопрос «притирки» европейского и национального был сложен, он пронизывал все области гуманитарной деятельности.

Искусство балансировало на грани интереса к личности и, одновременно, «нивелирования» ее роли. С одной стороны – глубоко психологическое творчество писателя Лу Синя, по глубине понимания «маленького человека» сравнимое с А. П. Чеховым, с другой – нарастающее значение с 30-х годов массовых форм искусства, в которых происходит нивелирование личностного начала.

В частности, культивировавшийся коллективизм в искусстве нашел очень интересное отражение *в коллективном авторстве музыкальных произведений* – особенно оперных. Данная тенденция не была столь ярко проявлена в советской культуре (за очень редкими исключениями на заре формирования послереволюционной культуры). Многие, даже наиболее значительные оперные произведения 40-х – 60-х годов, как правило, написаны коллективом авторов. Самый показательный пример – опера «Седая девушка»

(1945). В качестве авторов произведения указывается коллектив создателей – Ма Кы, Чжан Лу, Цюй Вэй, Сян Юй, Ли Хуан Чжи. При этом, в разных источниках этот ряд композиторов может варьироваться или упоминаться не полностью, что говорит об отсутствии щепетильности, особого пиетета к личности каждого автора. Коллективный автор становится нормой особенно в революционных операх, появляющихся в период, предшествующий «культурной революции»: «Красный фонарь» (Вэн О Хун, А Цзя; 1964), «Взятие хитростью горы Вэйхушань» (группа авторов, 1958), «Шацзябан» (Ван Цзэн Ци, Ян Ю Мин, Сяо Цзя, Сюэ Нэн Хоу; 1964), «Гавань» (группа авторов; 1964), «Битва на равнине» (коллектив авторов) [83, с. 163; 41, с. 97]. Но и в этом явлении можно обнаружить глубокие культурно-исторические корни. Вспомним, что традиционная китайская драма, Пекинская опера, вплоть до XX века не ассоциируется с конкретными авторами произведений.

Формирование коллективистской психологии в китайском обществе опиралось на характерную для китайского менталитета зависимость индивида от группы, издревле сформированных принципах взаимоотношений индивида и общества, личности и государственной власти. Кениспаев Ж.К. замечает: «Если в западной традиции индивид представляет собой некую автономию, которая существенно дополняет социальное пространство своими идеями, интеллектом, творчеством, то на востоке значимость индивида возрастает, если он полностью воспроизводит существующие в обществе формы деятельности и не стремится противопоставлять себя им» [55, с. 338]. Зависимость индивида от общества, государства во всех сторонах жизни Китая была выражена сильнее, чем в культурных традициях других стран. Таким образом в китайской традиции *группа* формирует, «конструирует» индивида и диктует ему цели, которые превышают значение «индивидуальных» целей. Подчеркнем, что это касается личности, как в традиционном, так и в коммунистическом и посткоммунистическом обществе.

Жанр биографии основан на «крупном плане» личности. Главная предпосылка его расцвета, как и науки, основанной на биографическом

методе, – это понимание роли личности, как важной части исторического процесса. В первой половине XX века в китайскую музыкальную науку еще не пришло время осознания, что «миллионами биографий написана история, которую трудно понять без конкретных биографий свидетелей и участников исторических событий» [78, с. 19]. Как и во многих других вопросах, развитие китайского музыкознания в области биографических исследований отставало от европейского и советско-российского. Европа в этом вопросе к XX веку прошла солидный путь развития. Коротко напомним основные этапы развития европейской биографии.

Жанр биографии начинает стремительно развиваться в эпоху Ренессанса с ее идеологией антропоцентризма. Ренессансная история искусств зачастую пишется в биографических формах (Ф. Виллани, Л. Гиберти, Дж. Вазари), в центре искусствоведческих исследований эпохи Возрождения находятся биографии творческих личностей. Зачастую и авторами биографий о художниках являются люди, имеющие непосредственное отношение к творчеству: “Жизнь Данте Алигьери” Боккаччо, “Жизнеописание Данте и Боккаччо” Л. Бруни и др.

Слово «биография» появляется в европейских языках в XVII в., а подъём жанра приходится на XVIII в. Формируется новый взгляд на биографию, в которой все больше ощущается зависимость героя биографии от исторического контекста. Галечко-Лопатина В.Д. пишет: «В это время человек <...> становится действующим лицом времени <...> Биографы с большим вниманием стали относиться к исторической точности и биографическим деталям» [24, с. 50].

В эпоху романтизма (конец XVIII – начало XIX веков) происходит нарастание индивидуалистических тенденций, формируется культ гения, вырабатывается более объемный взгляд на личность. Авторы биографий признают значимость для творчества художника социальной среды, условий жизни, стремятся к большей документальности и научности. Одновременно на литературную форму биографии возрастает влияние жанра романа.

Историко-культурные обстоятельства начала XX века обусловили стремительное изменение отношения к жанру биографии. Интерес к жанру биографии активизируется в 1920–1930-х гг., ее основами становятся «повышенное внимание к внутреннему миру человека, подчёркнутая психологичность, установка на объективность, отказ от оценки и лакировки, часто иронический тон» [44, с. 37].

Китайская историческая наука отставала в развитии жанра биографии, который в XX веке приобретает огромную популярность у массового читателя. Но в начале XX века в рамках Движения за новую культуру (1910 – 1920-е годы) в Китае возникает всплеск интереса к такой разновидности биографического жанра, как литературная автобиография. А Европе ее образцы возникли на два столетия раньше («Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, 1797 год). Курако Ю.С. так объясняет этот факт: «Парадокс столь позднего оформления автобиографии в самостоятельный литературный жанр проявляется не столько в сопоставлении с Западом, сколько во временной дистанции, наблюдаемой внутри самой китайской традиции: между зарождением биографической традиции в глубокой древности и складыванием автобиографии в самостоятельный жанр прошло, как минимум, тысячелетие» [69, с. 374]. Анализируя причины, Се Чжаосинь подтверждает влияние тех традиций отношения к личности, которые были заложены в Древнем Китае и отразились в биографиях древних историографов: «Очевидное преобладание документального направления и всесторонний контроль истории и конфуцианских традиций над личностью обусловили рассмотрение индивидуального «я» только в контексте социальных и исторических явлений, что привело к значительной категориальной устойчивости и медленному развитию автобиографических форм вплоть до XIX века» [188, с. 151].

В России, в отличие от Китая, значительное количество биографических работ о композиторах были написаны русскими музыкантами, музыкальными критиками уже в XIX веке. Назовем одну из первых русских биографий – «Новая биография Моцарта» Александра Дмитриевича Улыбышева (1794–

1858), которая была опубликована в 1843 году. Солидной информационной, искусствоведческой и методической базой для будущих монографических исследований о русско-советских композиторах стали биографические очерки Стасова В. В. о Н. А. Римский-Корсакове, М. И. Глинке, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргском, М. А. Беляеве и др.

В начале XX века показательным примером развития жанра биографии в СССР стала знаменитая серия «Жизнь замечательных людей»³. Серия имела просветительскую, популяризаторскую направленность. Героями в советском биографическом проекте становились всемирно известные деятели науки и искусства, а также революционеры. Монографии сохраняли прочную связь с литературой. Не случайно авторами текстов зачастую были выдающиеся писатели и ученые-литературоведы: Константин Паустовский, Мариэтта Шагинян, Корней Чуковский, Юрий Лотман, Алексей Лосев, Натан Эйдельман.

Касаясь периода развития жанра биографии в СССР 30-х – 50-х годов, нельзя не остановиться на проблеме *идеологического контроля*. Позиция, оценки авторов монографий, а также их героев в определенной степени идеологически корректировались. Популяризаторская направленность на массового читателя предполагала, что через биографии великих людей должны формироваться определенные идейные представления.

Активизация интереса к монографическим исследованиям, основанным на биографическом методе, происходит в советском музыковедении в 60-е – 70-е годы. С этого периода и по настоящее время российские музыковеды «охватили» монографиями практически всех ведущих русских и западноевропейских композиторов. Уровень их различен – от увлекательного жизнеописания до серьезных исследований жизни и творчества, включающих и музыковедческий анализ произведений. Очевидно главное – созданные и в

³ Серия начала выходить в России еще в 1890 году в издательстве Ф. Ф. Павленкова, и после определенного перерыва была возобновлена в 1933 году по инициативе М. Горького.

сфере просветительской, и в научной, биографические работы советско-российских музыковедов по сей день являются базовыми для дальнейшего изучения творчества и отдельных произведений композиторов в теоретических, стилевых, эстетических аспектах.

В последние годы даже изначально популярно-просветительский биографический «сериал» «Жизнь замечательных людей» стал местом публикаций серьезных работ известных российских музыковедов. О повышении научного статуса серии могут свидетельствовать две опубликованные в ней работы – «Бетховен» Кириллиной Л. (2019) [57] и «Валерий Гаврилин» Супоницкой К. (2018) [128].

Чтобы понять, насколько актуален жанр биографического исследования для китайского музыковедения, проанализируем наиболее популярную тематику современных работ, посвященных китайскому музыкальному искусству.

Интерес к музыкальному искусству древнего и современного Китая активизировался не только в китайском музыковедении, но и со стороны ученых других стран. Начиная с 2001 года, в России, Белоруссии и Украине китайскими музыковедами, обучающимися в этих странах, защищено значительное количество диссертаций, большая часть которых посвящена различным аспектам традиционной музыки: Пекинская музыкальная драма (так называемая пекинская опера), танцевальный жанр янгэ, китайская народная песня, китайские музыкальные инструменты, Великий Шелковый путь и китайская музыка, китайская ладовая теория, музыка крупных этносов Китая и т.д.

Что касается работ по китайской музыке XX–XXI веков, то тематика их преимущественно связана с развитием отдельных жанров (чаще всего фортепианной музыки, оперы, художественной песни), а также вопросами музыкального образования, особенно в сфере вокального исполнительства.

Авторы работ, посвященных отдельным музыкальным жанрам, отмечают ряд системных недостатков в китайских научных исследованиях,

причины которых видят в недостаточном изучении биографий китайских композиторов.

Так У Хунюань, анализируя работы, посвященные жанру художественной песни, указывает на преобладание в них описательности над глубоким осмыслением, поверхностное изучение музыкально-поэтических текстов, терминологические разночтения, подмену понятий. Одну из причин этих недостатков автор видит в том, что «не устанавливаются взаимосвязи между биографией композитора и художественными песнями как результатами творчества» [142, с. 29]. У Хунюань подчеркивает: «Нередко высказывания композитора становятся единственным комментарием к его произведениям; анализ музыкально-поэтического текста либо второстепенен, либо отсутствует вовсе; выводам не хватает глубины при избыточной политизации» [Там же]. Говоря о политизации, У Хунюань затрагивает очень чувствительную тему в оценке творчества композиторов XX века.

На слабые места в исследованиях, посвященных развитию китайской оперы, указывает Чжан Бинь в работе «Современное музыкознание о жанрово-стилевых особенностях китайской оперы XX века». Анализируя важнейшие оперные произведения, автор пишет, что поскольку часто исследования истории оперы «затрагивают лишь деятельность какого-либо отдельного композитора или представителя эпохи, то несмотря на богатство фактических материалов, сильную теоретическую базу, представляется очень трудным сформировать общую историческую картину, которая могла бы как дать общий обзор, так и выявить важные детали» [153, с. 67].

Этот же недостаток можно усмотреть и в ряде интересных работ, посвященных фортепианному искусству Китая, где, как правило, ограничиваются названием лишь *некоторых* китайских композиторов, писавших для фортепиано.

Все эти наблюдения создают впечатление недостаточно персонифицированного подхода к изучению современной китайской музыки. В работах, посвященных фортепианной, камерно-вокальной, оперной музыки,

личности китайских композиторов редко «укрупняются» с целью понимания их индивидуального творческого вклада в развитие того или иного жанра. Это делает историю музыкальной культуры Китая XX века в определенном смысле обезличенной.

Круг композиторов, которым посвящены монографии, развернутые статьи или разделы в больших исследованиях, на сегодняшний день довольно ограничен. Чаще всего – это известные китайские композиторы первой половины XX века или творцы «эпохи открытости», «новой волны» рубежа XX–XXI веков.

Наиболее обделенной вниманием исследователей является категория китайских композиторов, относящихся, условно говоря, к *переходной* эпохе, охватывающей приблизительно десятилетие до и после «культурной революции». Продолжая проводить параллели с советской музыкальной культурой, можно сказать, что судьба этих музыкантов и внимание, уделенное им в научных исследованиях, сходны с русскими композиторами начала XX века и советскими композиторами 50-х–70-х годов, которые попали в периоды политической, идеологической переоценки, социокультурную «переходность» – сначала после революции 1917 года, а затем в 90-е годы после развала СССР. По причине принадлежности к предыдущей, идеологически осуждаемой эпохе, независимо от объективной оценки уровня художественной и исторической ценности их творчества, эти композиторы оказались надолго вычеркнуты из списка фигур, актуальных для изучения. Также произошло и в китайской музыке.

К поколению композиторов, попавшему в политическое «межсезонье», относится и Ши Гуаннань. Явный момент политизации присутствует в оценке его творчества. В процессе одной из дискуссий о том, что содержание произведений Ши Гуаннаня носит слишком политизированный характер, Хун Жудин, жена композитора, дала очень убедительный ответ: «Композиторы не могут творить вне времени. Время, в котором жил Ши Гуаннань, несомненно, определяет политический характер его произведений» [187, с. 4].

В настоящее время в гуманитарных науках возникает запрос на осознание и уточнение понимания судеб художников в переломные эпохи. Данная тенденция отмечается и в российском музыкознании. Так, говоря о переходных эпохах в развитии музыкального искусства, О.И. Луконина пишет: «Одни художники предстали завершителями эпохи, иные – прокладывали пути в будущее. Наряду с ними творили музыканты, не столь яркие и масштабные, оставшиеся в тени своих великих современников <...> Однако их творческое наследие принадлежит к тем художественным явлениям, без которых невозможно представить полную панораму исканий и достижений искусства» [84, с. 5]. То, о чем говорит автор, очень точно проецируется на судьбу и понимание особого места китайского композитора Ши Гуаннаня в истории китайской музыки: «Восполняя «белые пятна» в музыкальной истории, современная наука активно изучает наследие малых «светил», выявляя жизненно важную функцию их творчества в искусстве, осмысляя роль в общей культурной эволюции. Внимание к персоналиям композиторов разного «ранга», – как истинно крупных величин, так и творцов, окружавших гениальных соотечественников, мотивируется стремлением к воссозданию «плотности» эпохи, пониманию целостности универсума культуры» [Там же, с. 6].

Наличие проблемы биографических исследований в научной сфере подтверждает американский историк Дэвид Насоу: «Биография находится на положении нелюбимого дитя в среде исторической науки. Ей неохотно открывают двери колледжи и университетские библиотеки. Профессора предостерегают студентов брать в качестве диссертационного исследования чью-либо биографию, а ведущие исторические журналы редко публикуют статьи на эту тему» [174, с. 573].

Своеобразным обобщением выявленных проблем, является суждение Л.П. Казанцевой в статье «Человек в музыке, музыковедении и музыкальном образовании»: «Несмотря на то, что к начертанию портрета творца немало усилий прилагается музыкантами разных профилей, трудно назвать его

достоверным, документально точным, “зримым”. Скорее портрет этот обладает другими качествами – он мифологизирован, раздроблен, фрагментарен» [53, с. 22]. Одну из причин автор формулирует точно – «неполнота информации о творце и его музыке» [Там же, с. 22].

В завершении параграфа приведем высказывание о биографическом методе Щириной К. Ю.: «В музыковедении при реконструкции жизненного пути композитора гуманитарное знание охватывает и каждый эпизод жизни композитора, и каждое его произведение (иногда и часть произведения), и каждого члена семьи, и многое другое» [168, с. 15]. Именно эта комплексная природа биографического метода отвечает задачам, стоящим перед созданием монографического исследования личности и творчества китайского композитора Ши Гуаннаня.

1.3. Биография Ши Гуаннаня: периодизация, основные этапы жизни и творчества⁴

Актуальность работы с контекстом особенно очевидна в отношении жизни художников минувшего века, который отмечен глобальным развитием конфликтов, революций, мировых войн, отразившихся на судьбах целых народов и отдельных личностей. Гете в своей автобиографии «Поэзия и правда. Из моей жизни», кратко описал стратегию биографических исследований: «Главная задача биографии, по-видимому, состоит именно в том, чтобы обрисовать человека в его отношениях к своему времени и показать, насколько целое было враждебно ему; насколько оно ему благоприятствовало, как он составил себе взгляд на мир и людей и как он отразил его во внешнем мире в качестве художника, поэта, писателя» [25, с. 46].

⁴ В параграф привлечен текст авторской статьи «Композитор Ши Гуаннань в контексте своего времени»

Несмотря на большое количество работ, посвященных Ши Гуаннаню, жизнь и творчество композитора не достаточно вписаны в контекст своего времени, не выявлены факторы, формировавшие его композиторскую индивидуальность, совершенно отсутствует изучение связей творчества композитора не только с культурным контекстом Китая, но и с традициями европейской, русской и советской музыки, влияние которых на китайскую музыкальную культуру в XX веке было ощутимым и менялось на разных этапах ее развития.

Социально-политическая история Китая не только повлияла на формирование личности Ши Гуаннаня, но и отразилась на периодизации его жизни и творчества.

Композитор прожил довольно короткую жизнь, всего 50 лет (1940 – 1990). Период его профессионального становления и активной творческой деятельности занял всего 35 лет. Жизненный путь композитора можно разделить на четыре периода:

1 период – до 1956 года – вбирает в себя детство и юность будущего композитора до поступления в консерваторию;

2 период – середина 50-х – 1966 год – годы учебы в консерватории и начало творческой деятельности;

3 период – 1966 – 1976 годы – жизнь и творчество Ши Гуаннаня в период «культурной революции» в Китае;

4 период – с 1976 по 1990 год (меньше 15 лет) – период творческой зрелости, активной общественной деятельности композитора в «эпоху открытости».

Семья. Детство.

Ши Гуаннань родился 22 августа 1940 г. в деревне Е поселка Юаньдун района Цзиньдун провинции Цзиньхуа в самый разгар японско-китайской войны под обстрелами японских самолетов в импровизированной больнице, построенной из бамбука.

Его уникальная музыкальная одаренность проявилась очень рано. Уже с пяти лет его считали вундеркиндом, так как мальчик не только очень хорошо пел, но и постоянно сочинял песни и стихи.

В любом биографическом исследовании семья является первым и важнейшим фактором, определяющим дальнейшую судьбу личности. Роль семьи Ши Гуаннаня в поддержке его рано проявившегося таланта и образовании была очень скромной, если сравнить ее с рядом других композиторов-современников. Так будущего композитора, пианиста и педагога *Ван Цзяньчжуна* (1933–2016), родившегося в Шанхае, родители начали обучать игре на фортепиано в возрасте 10 лет. Композитор *Чжао Цзипин* (1945) родился в семье художника, где много внимания уделяли музыкальному воспитанию мальчика, определив его для учебы в школу при Сианьской музыкальной консерватории. Практически ровесник Ши Гуаннаня пианист, композитор и педагог *Лю Шикунь* (1939) родился в Тяньцзине. С детства он считался вундеркиндом, и родители начали обучать его игре на фортепиано с трехлетнего возраста, в пять лет он уже выступал на сцене, а в десятилетнем возрасте завоевал первенство на Всекитайском конкурсе юных пианистов в Шанхае.

Судьба Ши Гуаннаня с самого детства развивалась совсем по другому сценарию, и это было обусловлено особенностями его семьи.

Родители Ши Гуаннаня не имели никакого отношения к искусству, они были профессиональными революционерами. Отец, *Ши Фулян*, родился в крестьянской семье в деревне Е уезда Цзиньхуа провинции Чжэцзян, которая являлась «портом отправления красной лодки китайской революции, пионером реформ и открытости». Возможно, место рождения оказало влияние на то, что с юности Ши Фулян увлекся революционными идеями, участвовал в подготовке создания Коммунистической партии, был известным политическим активистом и служил секретарем ЦК Коммунистического союза молодежи. После провозглашения КНР занимал должность заместителя

министра труда, являлся одним из главных организатором Демократической национальной строительной ассоциации.

Став профессором Шанхайского университета, Ши Фулянь женился на своей студентке – *Чжун Фугуан*, которая стала матерью будущего композитора. Чжун Фугуан родилась в округе Цзянцзинь провинции Сычуань. Она тоже рано присоединилась к революционному движению. Чжун Фугуан была первой женщиной-солдатом Военной академии Вампу.⁵ В 1927 году она работала инструктором кадетского отряда девушек. Ее ученицей была героиня Чжао Имань.⁶ После войны против Японии Чжун Фугуан поехала в Чунцин, чтобы заниматься изданием газеты, в которой была директором по общим вопросам, а ее муж Ши Фулянь – главным редактором.

Ши Гуаннань был музыкальным самородком, родившимся в совершенно не музыкальной семье. В отличие от упоминаемых композиторов-современников, тоже очень рано обнаруживших свои способности, в семье Ши Гуаннаня никто специально не занимался музыкальным обучением мальчика, не было у него и известных учителей. Родители могли только по мере своих возможностей поддержать его рано возникший интерес к музыке. В доме был старый проигрыватель с ручным приводом, отец помогал сыну ставить пластинки, в свободное время они вместе пели.

В четыре года мать отвела Ши Гуаннаня в начальную школу. В городе проводился музыкальный конкурс для учащихся. Школа рекомендовала для участия в нем Ши Гуаннаня, талант которого уже проявлялся. Интересно то, что учитель музыки разучивал с ним одну песню, а Ши Гуаннань сочинил и исполнил свою: «Настала весна, цветут персики, летают птицы, и на деревьях

⁵ *Академия Вампу* – военная школа для подготовки революционных офицерских кадров Китая. Официально открыта 16 июня 1924 года Сунь Ятсеном.

⁶ *Чжао Имань* (1905–1936) – китайская женщина, боец сопротивления против Императорской армии Японии в Северо-Восточном Китае, находившимся под оккупацией японского марионеточного государства Маньчжоу-го. В 1936 году была схвачена и казнена японскими войсками. Чжао Имань стала в Китае национальным героем.

кричат желтые утки. Они счастливы, я тоже счастлив, мы все счастливы». Удивительно, но уже в этой детской песенке Ши Гуаннаня ощущается влияние китайской народной песенной поэзии, со свойственными ей бесхитростной восторженностью и образами природы. Песня произвела огромное впечатление, заняла второе место, а пятилетний автор получил приз.

После провозглашения КНР Ши Гуаннань вместе с родителями переехал в Пекин. Важным моментом для творческой биографии будущего композитора стало событие, произошедшее с ним во время обучения в Пекинской средней школе №101. В середине лета 1956 года в Народном театре проходил концерт Молодежного хора Китайского национального радио. Придя на этот концерт, Ши Гуаннань услышал со сцены свою песню «Ленивая Дуня» и Вальс, который, как пишут, после этого исполнения «распространился со скоростью лесного пожара по Циндао». Они были написаны Ши Гуаннанем, когда ему было всего двенадцать лет. А летом 1957 года в Пекине был издан сборник из 30 китайских и зарубежных народных песен «Песня старого Летнего дворца», в котором были опубликованы песни Ши Гуаннаня под различными псевдонимами. Несколько песен были подписаны псевдонимом Неэров, в котором легко узнается имя популярного китайского композитора, автора многих известных песен того времени, Не Эра, который был кумиром юного Ши Гуаннаня.

Если семья не могла серьезно способствовать развитию таланта Ши Гуаннаня, зато музыкальная жизнь Китая в этот период была настолько насыщенной, что не могла не повлиять на молодого музыканта. Поскольку этот аспект не раскрыт ни в одной работе, посвященной композитору, мы считаем необходимым уделить ему внимание.

*Музыкальная жизнь в Китае (50-е – начало 60-х годов).
Сотрудничество с СССР.*

В сфере культуры и искусства Китая этот период отмечен тесными связями с СССР. Хуан Пин пишет: «После образования КНР, Советский Союз стал первой страной, наладившей с нами дружеские связи. <...> Во всех

областях – военной, научно-технической, а также в области культуры, образования и искусства Советский Союз помогал готовить и растить свои кадры. <...> 14 февраля 1950 года в Москве был подписан Договор о дружбе и взаимопомощи между КНР и СССР. Тем самым был открыт путь для широкомасштабного сотрудничества между КНР и СССР. При содействии правительств обеих стран, Советский Союз посылал различных специалистов для помощи Китаю» [146, с. 11].

Большой интерес представляет собой статья В. С. Виноградова «Композиторы нового Китая» [17], опубликованная в московском журнале «Музыкальная академия» в 1958 году, и передающая впечатления автора от посещения Китая и знакомства с его музыкальной жизнью. Несмотря на естественную для того времени идеологическую окраску, работа дает очень ценную информацию о невероятной активности развития во всех сферах музыкальной культуры Китая.

В первую очередь автор обращает внимание на колоссальный расцвет самодеятельного творчества. На каждом предприятии, в учреждениях, во многих сельскохозяйственных кооперативах работали сотни тысяч самодеятельных музыкальных кружков (хоры, оркестры, оперные труппы). Упоминает В. Виноградов и о Первом всекитайском музыкальном фестивале, дата которого (август 1956 год) совпадает с тем концертом, на котором были впервые исполнены произведения Ши Гуаннаня.

На концертных и театральных сценах китайских городов звучали произведения самых разных жанров – классические европейские и традиционные китайские оперы, музыкальные спектакли на современные темы, симфонические, камерные произведения, кантаты, хоры, песни, музыка для духовых оркестров, ансамблей народных инструментов. В концертах исполнялись сочинения профессиональных композиторов и народная музыка тысячелетней давности, песни, написанные современными композиторами, и музыкальный фольклор различных регионов Китая. На концертных эстрадах

и по радио в Пекине, Шанхае, Ухани, Тяньцзине звучала европейская, русская, советская музыка [Там же].

Впечатляет издательская деятельность. В Китае конца 50-х годов работают более 20 музыкальных журналов, в том числе журнал «Детская музыка». Издаются ноты с произведениями зарубежных, советских, современных китайских композиторов, книги о музыке, сборники музыковедческих работ, выпущено прекрасное трехтомное издание произведений, зафиксированных древней нотацией. Членами Всекитайского союза музыкантов на тот момент являлись свыше 200 композиторов и музыковедов [Там же].

Влияние советской музыки на творчество китайских композиторов огромно. Виноградов, проводя аналогии с процессами, происходящими в многонациональной советской музыкальной культуре, пишет: «Современное музыкальное творчество в Китае находится на том этапе развития, который переживали и переживают многие композиторы наших братских республик: закладываются основы национальной профессиональной музыки, идут усиленные поиски элементов новой формы, происходит первичное накопление их. При этом проявляется очень бережное, а временами даже охранительное отношение к народным музыкальным традициям. Композиторы крайне осторожно, скупно используют арсенал новых выразительных средств, опасаясь нарушить первоначальную чистоту прекрасного народного мелоса» [17, с.134].

Годы учебы (1955 – 1964).

В первой половине XX века процесс музыкального образования китайских музыкантов происходит в условиях открытого мира. Многие талантливые молодые музыканты получили возможность получить образование за пределами Китая и затем стать проводниками европейской культуры на родину. Так, выдающийся китайский педагог, композитор, музыковед, общественный деятель *Сяо Юмэй* (1884–1940), будущий создатель Шанхайской государственной консерватории (1927 год), начав обучение игре

на фортепиано и вокалу в Японии, продолжил свое образование с 1912 по 1919 год в Германии, сначала в Лейпцигской высшей школе музыки, а затем в Берлинском университете. Композитор *Сянь Синхай* (1905 – 1945) обучался в Париже (1930–1935) скрипичному искусству под руководством П. Обердорфера, а композиции у В. д'Энди, Л. Кура и П. Дюка. Китайский скрипач, композитор, педагог *Ма Сыцун* (1912–1987) учился игре на скрипке в консерваториях Нанси и в Париже (1923–1929 годы), там же, во Франции, осваивал композицию (с 1930 года).

В отличие от музыкантов начала XX века, поколение композиторов, к которому относится Ши Гуаннань, имели возможность получить образование в Китае. В 1955 году, в возрасте 16 лет Ши Гуаннань поступил в колледж при Центральной консерватории. После его окончания в 1957 году он был принят сначала в Центральную консерваторию музыки, а в 1959 переведен в Тяньцзиньскую музыкальную консерваторию для дальнейшего изучения композиции, которую закончил в 1964 году.

В тот период развитие музыкальных вузов в Китае было на подъеме. Основание консерватории в Тяньцзине совпадает с датой рождения Китайской народной республики – 1 ноября 1949 года. В 1958 году она переехала в Пекин. У Центральной консерватории в Пекине глубокие корни. Описание «генеалогического древа» консерватории дает представление о том, какой разветвленной и разнообразной была уже к этому времени система художественного образования в Китае. В Центральной консерватории был аккумулирован опыт работы учебных заведений, благодаря объединению которых, она появилась. Это: Государственная музыкальная консерватория Цинмугуань в Чунцине, построенная в 1940 году (переехавшая в Нанкин в 1945 году и переименованная в Нанкинскую государственную музыкальную консерваторию), берущая свое начало от музыкального факультета Яньцзинского университета, основанного в 1927 году, и музыкального факультета колледжа литературы и искусств Университета Северного Китая, основанного в 1939 году; музыкальный факультет Пекинского национального

колледжа искусств Бэйпина; Гонконгская музыкальная консерватория Чжунхуа; Шанхайская музыкальная консерватория Чжунхуа; музыкальный факультета Северо-восточной академии литературы и искусств Лу Синя, основанный в 1946 году.

Был взят курс на изучение передового советского опыта в сфере образования. Вклад русских музыкантов, педагогов в становление китайского образования был значителен и в первой половине XX века, но именно в 50-е годы советско-китайское взаимодействие в этой области приобретает более планомерный характер.

Во время обучения Ши Гуаннань оказался в эпицентре бурной культурной жизни.

Направленность формирования молодых музыкантов в Центральной консерватории определялась теми педагогами, известными китайскими композиторами, которые работали в тот период, когда там учился Ши Гуаннань.

Ректором консерватории с 1949 года был, уже упомянутый выше, *Ма Сыцун*. Получив европейское образование, он в то время много выступал с исполнением музыки европейских композиторов и собственной. До Центральной консерватории он руководил консерваториями в Шанхае, Тайбэе, Тяньцзине, Нанкине, был вице-президентом Ассоциации китайских музыкантов, а также редактором журнала «Музыкальное творчество». Творчество композитора было разножанровым и демонстрировало хорошее владение европейской композиторской техникой. При этом в произведениях Ма Сыцуна нашли яркое воплощение особенности национальной музыки, образы родной природы. Наиболее значительные сочинения Ма Сыцуна – симфонии № 1, 2 (1941, 1959 годы), поэма «Тибет» (1941 год), сюита «Песня о лесах и горах» (1954 год), Струнный квартет (1938 год), Концерт для скрипки (1944 год), сюита «Внутренняя Монголия» (1937 год), «Мадригал» (1944 год), кантаты, патриотические хоры, песни. О композиторском творчестве Ма Сыцуна В. Виноградов пишет: «Директор Тяньцзинской консерватории Ма

Сыцун – один из ведущих композиторов Китая. Музыкальное образование он получил в Париже. В его ярко индивидуальной музыке национальные традиции органически сочетаются с некоторыми влияниями французской школы. В своих инструментальных сочинениях Ма Сыцун тяготеет к красочности, импровизационности, предпочитая «затуманенные», функционально неопределенные звучания <...> В музыке Ма Сыцуна много поэтически красивых страниц, написанных просто, с темпераментом. К ним относится, например, зажигательное «Каприччио» для скрипки и фортепиано, основанное на народных уйгурских мелодиях». [Там же, с. 135]

Композиторы, подобные Ма Сыцуну, стремились сформировать у своих учеников академический фундамент знаний основ композиции, базирующийся на европейских традициях. Изучение европейской музыки, классических форм и жанров найдет отражение в творчестве Ши Гуаннаня. В дальнейшем им будут написаны следующие произведения, в которых европейские композиционные приемы помогут передаче колорита образов китайского народного поэзии, природы: *Концерт для фортепиано с оркестром «Барабан Алишань»*⁷, *до минор*; *Струнный квартет «Юность»*; *оркестровая пьеса «Маленькая девочка, разбившая чашку с часуйма»*⁸; *пьесы для скрипки «Берег реки Жуйли»*⁹, *«Памирский танец»*.

Огромную роль в судьбе Ши Гуаннаня сыграл и другой китайский композитор – заместитель ректора консерватории, декан факультета композиции, знаменитый профессор *Цзян Динсянь*. Именно Цзян Динсянь оценил и поверил в талант Ши Гуаннаня на приемных экзаменах в консерваторию.

⁷ *Алишань* – горный район на Тайване недалеко от горы Юшань. Там располагается Алишаньский национальный природный парк, зона отдыха и природный заповедник.

⁸ *Часуйма* – напиток, популярный среди тибетцев и некоторых других народов юго-западного Китая. В его состав входит чай, молоко, масло яка и соль.

⁹ *Жуйли* – городской уезд Дэхун-Дай Качинского автономного округа провинции Юньнань в Китае.

В связи с отсутствием начального музыкального образования у Ши Гуаннаня существовали большие пробелы в знаниях теории, к тому же он не владел фортепиано. Это снижало его шансы на поступление в профессиональное учебное заведение. Когда он принял решение о поступлении, родители, жившие очень скромно, купили с рук у одного американца старое пианино Steinway. Ши Гуаннань нашел частного учителя по фортепиано – госпожу Линь, которая сначала отказывалась с ним заниматься, так как учила только маленьких детей, а Ши Гуаннаню было уже 16 лет. Но, спустя полгода, на вступительном экзамене в консерваторию, благодаря урокам с госпожой Линь, он исполнял Сонату соль мажор В. А. Моцарта.

Но не исполнением Моцарта заинтересовал экзаменаторов Ши Гуаннань. Вот как описывает его поступление в консерваторию Ли Шуси: «Стандартные предметные экзамены поставили Ши Гуаннаня в тупик. Даже исполнение простой фортепианной сонаты Моцарта далось ему нелегко. Тогда он сыграл свободным стилем, которым хорошо владел, произведение для малой флейты «Пастушок», которое знал и любил. Но увы, это была достаточно примитивная музыка, она не соответствовал требованиям. В экзаменационной комнате начались разговоры. Однако, профессор Цзян Динсянь, похоже, оценил настойчивость и упорство испытуемого» [183, с. 6].

Композитор Цзян Динсянь предложил Ши Гуаннаню исполнить еще какие-нибудь произведения, и молодой музыкант сыграл свою песню «Поток», а затем исполнил еще несколько знакомых напевов из сычуаньской, шаосинской оперы, хэбэйской драмы пинцзюй и пекинской оперы.

Спустя некоторое время, Ши Гуаннань получил письмо от профессора Цзян Динсяня: «Ши Гуаннань, так как ваши базовые музыкальные знания слишком низки, результат вашего экзамена не соответствует требованиям для поступления, поэтому вы не можете быть допущены к обучению на курсе бакалавриата. Однако мы считаем, что у вас многообещающее будущее в области композиции, и так как вы еще достаточно молоды, рекомендуем

принять вас в музыкальный колледж при нашей консерватории на два года обучения» [Там же].

Профессор Цзян Динсянь точно определил наличие у Ши Гуаннаня не только потенциальных творческих способностей к композиции, но и сумел угадать в нем глубоко своеобразный национальный талант.

Необходимо добавить, что через Цзян Динсяня следующему поколению молодых композиторов, к которому относился и Ши Гуаннань, передавался по эстафете опыт его выдающихся учителей. В Шанхайской консерватории он учился у русского композитора *А. Н. Черепнина*, который работал в Китае с начала 30-х годов. Черепнину принадлежит большая роль в определении стратегии развития китайской композиторской школы. Глубоко проникшись национальной культурой Китая, он считал, что китайским композиторам нужно не столько подражать европейской музыке, сколько обращать свой взор вглубь китайского традиционного искусства. Думается, что понимание Черепниным проблем становления национального искусства было обусловлено его причастностью к русской композиторской школе, которая еще в XIX веке обрела свое национальное лицо. Пенфей Сунь пишет о Черепнине: «Относительно концепции китайской музыки А. Н. Черепнин считал, что, в отличие от европейской музыки, ей не обязательно постепенно проходить этапы классицизма, романтизма, импрессионизма, экспрессионизма и т.д. – достаточно совершить один решающий скачок и сразу же перейти к модерну. При этом очень важно, чтобы модерн здесь гармонично сочетался с китайским этническим колоритом, только так он может стимулировать развитие китайской музыки» [103, с. 92].

Вторым важным учителем Цзян Динсяня был знаменитый китайский композитор *Хуан Цзы*, проживший очень короткую жизнь (1904–1938), но оставивший в истории китайской музыки яркий след. После окончания колледжа в Цинхуа, в 1924 году он продолжил обучение в Оберлинском колледже в Огайо (США) и в Йельский университете. В 1929 году Хуан Цзы вернулся в Китай и преподавал в Шанхайском университете.

Если Черепнин с глубоким пиететом относился к национальной самобытности китайской музыки, то Хуан Цзы как китайский композитор страстно отстаивал ее в острых дискуссиях 20-х – 30-х годов, когда, как пишет Лу Шэнсинь, «изначальные китайские традиции уже потеряли свою привлекательность, а западная музыка наводнила Китай огромным потоком, угрожая национальной идентичности» [82, с. 538].

Хуан Цзы успел вырастить плеяду талантливых музыкантов. Цзян Динсянь, наряду с Хэ Лутином, Чэнь Тяньхэ, Лю Сюэанем, относился к группе учеников, которых называли «четыре великих ученика клана Хуан». Цзян Динсянь работал в жанре симфонической музыки, в которой обращался к популярным в 40-е – 50-е годы революционным, историческим темам. Примером может являться его симфоническая поэма «На туманных реках» (1959). Но самый значительный вклад он сделал в китайскую камерно-вокальную музыку, жанр художественной песни. И в этом плане продолжил дело своего выдающегося учителя Хуан Цзы¹⁰, а также Чжао Юаньжэня (1892–1982), Сяо Юмэя (1884–1940).

Для того чтобы понять, как «проросло» влияние всех этих выдающихся музыкантов в Ши Гуаннане, достаточно посмотреть на его творческое наследие. Именно вокальная музыка, жанр песни, тесно связанный корнями с национальными песенными традициями, заняли в нем огромное место. И в этом, безусловно, он стал продолжателем традиций Хуан Цзы и Цзян Динсяня.

В музыкальном колледже при консерватории, благодаря целеустремленности и природным данным, Ши Гуаннаню удалось быстро догнать своих сокурсников по всем направлениям, а со временем даже стать старостой группы. За период семилетнего обучения в Центральной музыкальной консерватории, получая хорошее академическое образование,

¹⁰ Среди наиболее известных произведений Хуана Цзы: «Философская песня», «Цветы больше, чем цветы», «Весенние мысли», «Цветок в тумане», «Песня лотоса», «Бенши», кантата «Сливы в снегу». Также им написан Гимн Государственного флага Китайской Республики.

Ши Гуаннань понял, что настоящий источник музыки находится в народной культуре.

Надо сказать, что в то время в учебных заведениях огромное внимание уделяли изучению народной культуры. Ши Гуаннань проявил огромный интерес к исследовательской работе в фольклорных экспедициях. Он принял участие в экспедиции в районы проживания этнических меньшинств провинции Юньнань, по результатам которой был составлен сборник народных песен, а Ши Гуаннань написал вокальный цикл *«Вдохновленный пейзажами Юньнани»*. Тексты собранных народных песен с сочиненными на них мелодиями, а также популярные народные песни, он часто исполнял на концертах и музыкальных праздничных вечерах в консерватории.

Поколение Ши Гуаннаня проходило тот путь становления национальной композиторской школы, который Россия прошла в середине XIX века. Интерес к изучению и систематизации фольклора был характерен для этого периода. Примером является творчество композиторов-кучкистов – М. Балакирева, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, а также их последователей в конце XIX века – А. Лядова, С. Ляпунова и др. Все они собирали фольклорный материал в экспедициях, составляли сборники, которые становились «кладовыми», из которых русские композиторы черпали интонационный материал для многих произведений.

Еще более интересные, близкие по времени, параллели возникают с советской музыкой начала 60-х годов XX века. В российских вузах в конце 50-х – начале 60-х годов тоже активно проводились фольклорные экспедиции. В качестве только одного примера приведем опыт Ленинградской консерватории, которая в 1959 и 1962 году совместно с Институтом литературы Академии Наук СССР (Пушкинским домом) организовала фольклорные экспедиции в деревни Чухломского района Костромской области, а также в деревню Алеховщина, Лодейнопольского района Ленинградской области. Под руководством профессора Ф.А.Рубцова студенты и аспиранты консерватории собрали интересный и богатый

материал. Собранные в экспедициях песенные образцы вдохновляли молодых советских композиторов – В. Гаврилина, Г. Белова, Б. Тищенко, С. Слонимского и др. Возникло целое направление в советской музыке, названное «новой фольклорной волной».

Об этом опыте своих советских композиторов-современников Ши Гуаннань скорее всего не знал, но мы считаем важным отметить этот факт, как важную тенденцию в музыке XX века, в русле которой оказался и молодой китайский композитор.

Первые произведения

К моменту окончания консерватории Ши Гуаннань сочинил большое количество песен, многие из них были опубликованы. Кроме этого, он создал на наш взгляд очень талантливое сочинение в крупной вокальной форме – вокальный цикл *«Стихи героев революции»* (1961), разбор которого содержится в Третьей главе диссертации. Позднее композитором будут написаны еще вокальные циклы – *«В большой семье Родины»*, *«Китайские напевы»*, *«Морской гимн любви»*.

Эти первые композиторские опусы привлекли к нему внимание музыкального сообщества. Здесь мы должны упомянуть еще одного композитора, заместителя директора Центральной консерватории – Люй Цзи¹¹, тоже чутко уловившего и оценившего талант молодого композитора Ши Гуаннаня и сыгравшего важную роль в его поддержке.

Люй Цзи, в отличие от Ма Сышуна и Цзян Динсяня, представлял то направление в китайской музыке, которое было связано с революционным песенным творчеством, о котором Виноградов писал: «Огромное распространение в Китае получила массовая революционная песня. Родоначальниками китайского песенного творчества были активные борцы за

¹¹ Люй Цзи (1909–2002) родился в Сянтане, провинции Хунань и с раннего возраста интересовался народной музыкой, научился играть на нескольких традиционных инструментах. Учился в Шанхае, в 1935 году присоединился к Коммунистической партии Китая.

“новую музыку” Си Синхай и Не Эр <...> Китайские массовые песни родились в лоне борьбы за национальную независимость и свободу против внешних интервентов и внутренних врагов. Самое характерное в массовых песнях – негибкая сила духа и вера в окончательную победу народа» [17, с.137]. Наряду с Люй Цзи представителями этого направления являлись *Ма Кэ, Ли Хуанчжи, Мао Юань, Ван Синь, Цюй Сисян, Сяо Хэ*.

С 1949 года Люй Цзи был председателем Всекитайской ассоциации музыкальных работников. Им было написано много статей по вопросам музыкальной культуры Китая. В 1950-е годы он неоднократно бывал в СССР (в 1954 возглавлял делегацию китайских музыкантов), публиковал статьи в журналах «Советская музыка» и др.¹²

В 1963 году в Наньнине, на конференции, посвященной творчеству китайских композиторов, именно Люй Цзи высоко отозвался о творчестве начинающего композитора Ши Гуаннаня: «У автора прослеживается стиль, дух и звучание эпохи. Он еще молодой человек. Не Эр было 23 года, когда он умер, Ши Гуаннаню из Тяньцзиня сейчас также 23 года. Не Эр жил в тяжелую и страшную эпоху, его произведения отражают трагическую атмосферу пробуждения и борьбы молодежи того времени. Ши Гуаннань живет сегодня. Его произведения наполнены оптимистической, здоровой и прогрессивной атмосферой нашего времени» [183].

«Культурная революция» (1966–1976)

Щирин К. Ю. пишет: «Биография может реконструироваться только <...> в конкретных исторических условиях, взаимосвязанных с прошлым и будущим, с лицами ближнего и дальнего окружения» [168, с. 20]. О Ши Гуаннане в период «культурной революции» известно очень мало, но мы попытаемся «собрать» имеющуюся информацию для восстановления общих очертаний его жизни в этот период.

¹² О китайской народной музыке, «СМ», 1953, № 11, с. 62–65; Музыкальная культура Нового Китая, «СМ», 1954, № 4, с. 126–130; О некоторых вопросах музыкальной теории и критики, в сб.: «О китайской музыке», вып. 1, 1958.

Ши Гуаннань окончил консерваторию в 1964 году и был направлен на работу в Тяньцзиньский театр оперы и балета, а в 1966 году разразилась «культурная революция». Многие художники были репрессированы, творчество подвергалось жесткой цензуре и было ограничено чрезвычайно узкими рамками выработанной идеологии. Многие композиторы были вынуждены либо подчиниться, либо прекратить творить.

Но несмотря на это, Ши Гуаннань создал в это время ряд своих выдающихся песен. Среди них человечная, светлая по звучанию песня «*Тягостное молчание*». Подлинным шедевром вокального творчества композитора считается песня «*Играй на бубне и запевай песню*»¹³, имеющая ярко выраженный национальный колорит. Ли Шуси эмоционально и поэтично пишет о молодом Ши Гуаннане и его сопротивлении обстоятельствам: «Культурная автократия и создание песен, конечно, несовместимы, но даже находясь за «железным занавесом», Ши Гуаннань по-прежнему не терял надежды на зарождение мелодий в своем сердце. Подобно струе весеннего ветерка, пробившегося сквозь снежный буран, зазвучала созданная Ши Гуаннанем мелодия песни «Бей в бубен и запевай песню», которая звучит повсюду с конца мрачных 70-ых годов вплоть до наших дней <...> Эта песня, словно была ниспослана с небес, ее появление на свет во времена Культурной революции – настоящее чудо» [183, с. 8].

Однако, отстраненность композитора от политики не ускользнула от внимания одного из деятелей «культурной революции» – Юй Хуэйюна¹⁴,

¹³ Подробный анализ песни «Играй на бубне и запевай песню» содержится во 2 главе.

¹⁴ Юй Хуэйюн (1925 – 1977). В 1949 г. преподавал в Шанхайской музыкальной консерватории. В этот же период вступил в ряды Коммунистической партии Китая. В 1965 г. вошел в состав комиссии по театральной реформе. В 1966 г., с началом Культурной революции, как и многие из сотрудников Шанхайской консерватории, был уволен и направлен, как представитель буржуазной интеллигенции, на перевоспитание физическим трудом, подчинившись критике студентов и выступив с самокритикой. Однако вскоре его вернули в Пекин, а затем в Шанхай для постановки «образцовых революционных опер». В 1968 г. выступил с критикой президента Шанхайской консерватории Хэ Лутина. С 1975 по 1977 гг. – министр культуры КНР. На последнем этапе Культурной революции курировал художественное производство и отвечал за *антиревизионистскую* работу в Китае. В

который раскритиковал песню, обвиняя молодого композитора в «возрождении ревизионистской линии» и «высокомерии». В результате этого Центральное телевидение Китая перестало транслировать эту ставшую уже очень популярной песню.

Ши Гуаннань проявил неслыханное мужество и в 1973 году три раза подавал жалобу с выражением протеста своему начальству по поводу критики Юй Хуэйюня. Он писал: «Эта песня была создана по просьбе товарища Ло Тяньчэня. Я лишь попытался в музыке выразить, как люди с окраинных мест восхваляют новую жизнь и их оптимистичный настрой» [Там же].

Эпоха «реформ и открытости» (1976–1990). Творчество и общественная деятельность.

После «культурной революции» наступает эпоха «реформ и открытости» (1976–1990). В 1978 году Коммунистическая партия Китая на своем съезде осудила «культурную революцию». Это время вдохнуло новые силы в деятелей культуры, а для Ши Гуаннаня стало периодом огромного подъема в творчестве. Ши Гуаннань создает свои лучшие песни, за которые будет признан «певцом эпохи» и подлинным «народным музыкантом» – «Премьер-министр Чжоу, где ты?», «Песня-тост», «Белые перья сулят любовь», «Виноград Турфана созрел», «Если хочешь узнать меня», «На поле надежды», «Ласковая земля» и др.

Но самыми выдающимися достижениями этого периода стали оперные произведения Ши Гуаннаня. Опера «Скорбь по ушедшим», созданная в 1981 году по произведению классика китайской литературы, писателя Лу Синя. В Четвертой главе данной работы подробно проанализировано новаторство произведения в контексте развития жанра в XX веке. Вторая опера Ши Гуаннаня «Цюй Юань» – эпическое произведение, развивающее не только европейскую модель оперы, но и наполненное глубоким национальным

октябре 1976 г. был арестован как сторонник «Банды четырех», поскольку его имя фигурировало в ее кадровых списках, как кандидата на должность заместителя премьера Госсовета КНР. Покончил с собой в августе 1977 г.

смыслом, связью с художественной эстетикой китайского театра. Задуманная, когда композитор еще учился в консерватории, и воплощенная в жизнь лишь в конце 1990 году, она стала кульминацией творчества Ши Гуаннаня.

В июле 1984 года Ши Гуаннань вступил в Коммунистическую партию Китая. Три года спустя он присутствовал на 13-м Национальном Конгрессе Коммунистической партии Китая в качестве представителя от выдающихся членов Коммунистической партии в области литературы и искусства. В 1985 году Ши Гуаннань был избран одним из заместителей председателя Китайской ассоциации музыкантов. В том же году по всей стране организовали голосование за самые «любимые песни современной молодежи» Китая. Среди 30 награжденных песен три принадлежали перу Ши Гуаннаня. Ли Шуси так писал о популярности композитора: «Его имя и мелодии начали распространяться со скоростью лесного пожара. В наше время везде, где есть люди, звучат песни Ши Гуаннаня, и в этом нет ни капли преувеличения» [183, с. 10].

В 1986 году Ши Гуаннань был избран заместителем председателя Всекитайской федерации молодежи. Он стал близким другом и наставником многих молодых музыкантов, поэтов и певцов.

Творчество Ши Гуаннаня откликается на актуальные события в стране. К китайско-японскому фестивалю дружбы молодежи он написал приветственную песню «Песня дружбы летит в XXI век»: «Все мы черноволосые и черноглазые. Видимся часто, так как живем через дверь, мы близкие соседи. Мы молоды, и молоды наши сердца».

Противоречия нового времени

Но несмотря на это, жизненный путь Ши Гуаннаня не был столь уж прям и безмятежен. Во многом это было связано с его характером и сформировавшимся мировоззрением. Для точного понимания сути художника необходимо коснуться непростых проблем, которые испытывали художники «переходного периода». 80-е – 90-е годы отмечены не только воодушевлением в связи с освобождением от пут «культурной революции», надеждами на

обновление, но и отличался «метаниями» переходного периода. Пережив период культа личности, тоталитарного управления культурой, идеологической регламентации искусства, получив желанную свободу, музыканты, мировоззрение которых сложилось в совершенно иную эпоху, они столкнулись с новыми жёсткими условиями – *зависимостью искусства от свободного рынка, натиском западной массовой культуры.*

Если посмотреть на эту проблему в более широком контексте, то можно заметить, что судьбы композиторов поколения Ши Гуаннаня напоминают советских композиторов в эпоху «перестройки», после развала СССР в 90-е годы. Общим и для советских, и для китайских композиторов того поколения, являются сформированная их временем глубокая идейная содержательность творчества, понимание социальной значимости искусства. Эти композиторы не стремились к языковому экспериментаторству и радикализму, не теряли связь с почвой народной национальной культуры. Большое место в их творчестве занимали темы отечественной истории, любви к Родине, национальных культурных традиций. Патриотизм, как существенная составляющая китайского менталитета, естественно и искренне отражался в их произведениях.

И в советской музыке, и в китайской музыке было много композиторов-песенников, создавших фонд популярных, любимых в народе песен. Заметим, что обращение в творчестве к демократичным песенным жанрам не исключало работы композиторов этого поколения в крупных формах академической музыки. Такие советские композиторы, как Т. Хренников, В. Баснер, В. Гаврилин, Б. Молчанов, А. Эшпай, А. Пахмутова, Р. Щедрин, А. Петров и многие другие являлись создателями блестящей киномузыки, огромного количества песен, вошедших в золотой фонд советской эпохи, которые живы до сих. Но при этом все они работали в самых разных и сложных жанрах – опера, балет, симфония, инструментальные концерты, хоровая, камерная музыка.

Песенные жанры уживались со сложными академическими формами и в творчестве учителей Ши Гуаннаня, и в творчестве молодых музыкантов его поколения – Чжу Цзяньэр (1922–2017), Чжэн Цюйфэн (1931) и мн. др.

В целом мировоззрение этих композиторов на момент переходного периода можно определить как консервативное. Их приверженность принципам, сформировавшимся до эпохи «реформ и открытости», входила в «диссонанс» с наступающим постмодерном. На сцену выходит новое поколение композиторов, которое решительно заявляет, что «музыка не должна служить политике», «музыка должна быть независимой», «искусство не должно и не может синхронизироваться со временем, оно должно опережать свое время» [173, с. 62]. Происходит новая волна культурной «вестернизации». Это поколение активно осваивает современные западные композиторские техники, а возвращаясь к древним пластам традиционной китайской культуры и музыки, использует их, как повод для экспериментов со звуком [Там же, с. 66].

Немаловажно и то, что представители нового поколения не только в творчестве, но и в жизненной стратегии были другими. Они стремились интегрироваться в глобальный мир. Если китайские музыканты начала XX века, получившие образование за рубежом, чаще всего возвращались на Родину и служили ее интересам, то молодые музыканты 1990-х – 2000-х годов уезжают из Китая, выбирая местом своего проживания и строительства карьеры, другие страны, чаще Америку и Европу. Многие из них, такие как Сюй Чанцзюнь, Чэнь И, Чэнь Циган, Тан Дун, Го Вэньцзин и Е Сяоган, достойно представили и вывели китайскую музыку на мировую сцену.

В отличие от поколения интегрированных в мир молодых композиторов, Ши Гуаннань был тесно связан со своей страной. Он говорил: «Патриотизм – вечная тема моего творчества». После одной из поездок в Сингапур¹⁵ на вопросы любопытствующих журналистов, о том, как ему понравилось за

¹⁵ Его жена, Хун Рудин, выросла в Сингапуре.

границей, Ши Гуаннань ответил: «Похоже, наша Родина лучше. За последние несколько лет большое количество наших музыкальных талантов улетело за границу. Мои корни в Китае. Хотя жизнь здесь немного сложнее, но я могу писать песни для 1,1 миллиарда человек по сравнению с 10 миллионами в Сингапуре, и люди слушают мои песни» [183, с. 12].

Личностные качества и взгляды Ши Гуаннаня были препятствием для его успешности в наступившую эпоху постмодерна. Несмотря на неоднократные предложения занять высокий пост, руководящие должности в культуре, Ши Гуаннань отказывался. Он считал, что официальная руководящая работа будет мешать его творчеству.

Ища аналогии в мировой музыкальной культуре, можно заметить, что по типу личности Ши Гуаннань в чем-то напоминает австрийского романтика Франца Шуберта. Сходство не только в оставленном композиторами огромном песенном наследии, глубоко национальном по духу и демократичном по языку, но и в искренности, добродушии, безраздельной увлеченности творчеством и, порой, полной неприспособленности к быту. Ши Гуаннань был принципиально непритязателен, невероятно скромнен, не смотря на свою популярность, отвергал всяческие привилегии. Его отличала безупречная честность и в творчестве, и в обычных житейских вопросах, взаимоотношениях с людьми.

Воспитанный в строгих правилах в тяжелую эпоху, он не всегда мог адаптироваться к новым веяниям в обществе и культуре. Приняв с восторгом эпоху «реформ и открытости», он не смог смириться с тенденциями коммерциализации искусства, которая стала отчетливо проявляться уже в 80-е годы. Ши Гуаннань сопротивлялся этим тенденциям, не принимал их, даже несмотря на то, что это сказывалось на его доходах. Сложилась парадоксальная ситуация. Популярные артисты, исполнявшие песни Ши Гуаннаня, благодаря которым они стали известны, получали высокие гонорары, а композитор получал гроши за свои песни. Песни Ши Гуаннаня пользовались огромной популярностью в народе, но при этом он не мог

провести сольные концерты, так как не хватало финансов на их организацию, оплату аренды хороших концертных залов. При жизни у Ши Гуаннаня состоялось всего четыре сольных концерта, организованных для него слушателями. Первый концерт проходил в Пекине в средней школе №101, где он учился. Его организовала комсомольская организация вместе с одноклассниками Ши Гуаннаня. Второй концерт провело Тяньцзиньское отделение Китайской музыкальной ассоциации. Третий прошел в Ухане по инициативе Союза молодежи этого города.

Четвертое выступление в Гуанчжоу было организовано культурно-просветительскими компаниями при содействии городских властей. Сначала это вызвало у Ши Гуаннаня самый трепетный отклик. В концерте принимали участие известные певцы, в числе которых были Ху Сунхуа, У Яньцзэ, Ло Тяньчань, Ян Хунцзи, Дун Вэньхуа, а также исполнители, которые являлись его учениками – Гуань Муцунь, Инь Сюмэй, и др. Но организация мероприятия носила коммерческий характер. Когда Ши Гуаннань с артистами приехали для участия в пресс-конференции, они обнаружили, что единственной компанией-спонсором концерта выступала гонконгская табачная компания Ваньли. Повсюду висела пестрая реклама всех видов сигарет и зажигалок «Мальборо». Зал, где проходило выступление, был пропитан запахом табака. Ши Гуаннань был ошеломлен: «Как деятель искусства, я действительно жалок. Мое творчество не окупает само себя, поэтому мне приходится смиряться с тем, что я ненавижу больше всего. Они хотят использовать деньги, вырученные от продажи людям табачного яда, чтобы спонсировать мой концерт. Неужели мне все же придется покориться судьбе за монету? Это очень тяжело» – говорил он [Там же].

Свои оперы Ши Гуаннань создает в тот период, когда постмодернистские тенденции становятся все ощутимее и в китайском искусстве. Провозглашенная свобода оказывалась зачастую «ловушкой» для серьезного искусства. Очень точно описывает «разрушительные» тенденции в классической опере в эпоху постмодерна Е. С. Цадоков. Изначально присущие

оперному жанру условности, по мнению автора, поднимали оперу «на ту высоту глубины и красоты, на которую предлагало подняться слушателю, облагораживая его мысли и чувства» [149]. С раздраженной иронией автор описывает постмодернистские деформации в оперном театре: «И вот уже занавес исчезает, увертюра «экранизуется», певец поет свою каватину, не обращаясь к залу, а висит вниз головой на какой-то бессмысленной театральной конструкции <...> забыв, что в арии, как правило, нет активного театрального действия, а есть выраженные музыкой игра «чувств» и душевных изменений <...> И вот уже актеры расхаживают по залу, кормят и «наливают» зрителям. Границы между искусством и жизнью стираются. Так называемая полная свобода ведет к уничтожению сущности произведения – энтропия «разъедает» художественный текст. Наступает «полный перформанс» [Там же].

Но Ши Гуаннань и в оперном творчестве остался верен себе и своему профессиональному мировоззрению.

Кончина Ши Гуаннаня. Общественное признание

Поздней весной в апреле 1990 года Ши Гуаннань, который находился на пике расцвета своего творчества, работал над завершением своего крупномасштабного произведения – оперы «Цюй Юань». Вечером 18 апреля у композитора произошло внезапное кровоизлияние. В тяжелейшем состоянии его отвезли в социальную больницу и поместили в большую общую палату на нижнем этаже. На вопрос жены, «почему бы не отправить Гуаннаня в Международный центр неотложной помощи, ведь там самое современное медицинское оборудование и лучший уровень медицинского обслуживания?», врачи, сочувствуя музыканту, в конечном итоге признались, что для этого Ши Гуаннаню не хватает высокого социального положения!

Смерть Ши Гуаннаня шокировала высшее руководство Китая. Когда один из руководителей спросил жену Ши Гуаннаня, есть ли у нее какие-либо просьбы, Хун Жудин ответила : «У меня есть четыре просьбы: во-первых, пожалуйста, немедленно проведите медицинские осмотры деятелей искусства как среднего, так и высокого ранга из различных департаментов Министерства

культуры; во-вторых, я надеюсь, что в ближайшее время в Пекине будет организован «Концерт вокальной музыки Ши Гуаннаня»; в-третьих, я прошу, как можно скорее поставить на сцене оперу «Цюй Юань» и опубликовать полное собрание песен Ши Гуаннаня» [183, с. 17].

Уже 23 августа 1990 года в столичном театре Пекина прошел «Концерт вокальной музыки Ши Гуаннаня». Зал был переполнен, люди пришли услышать известные песни и вспомнить о композиторе. В мае 2000 года в финале национального телевизионного певческого конкурса «Кубок лучших» один из гостей, известный певец Цай Гоцин, сказал, имея ввиду Ши Гуаннаня, что раньше в конкурсе всегда звучали несколько широко известных песен, которые глубоко укоренились в сердцах людей, но в этом году из них не прозвучала ни одна! Друг и биограф композитора Ли Шуси, в свойственной китайцам поэтической манере изложения своих мыслей, так прокомментировал этот факт: «Музыкальное искусство тогда еще не поднялось с колен. Коммерческая музыка, дающая материальное благополучие, хлынула потоком, затапливая при этом истинное искусство. Но как можно жить без песни в сердце? Ши Гуаннань был музыкальным гением, прожившим короткую, но яркую жизнь, словно звезда, пролетевшая по небосклону. «Бум-бум» поет бубен, тихо журчит родниковая вода, звучит естественная мелодия природы; горы всегда будут стоять, вода всегда будет течь, глиняные котлы загремят музыкой, а простые люди запоют» [Там же].

В истории мирового искусства существует немало примеров, когда истинное признание большого исторического значения художника приходит к нему уже после смерти. В отношении Ши Гуаннаня это выражается не только в определениях «певец эпохи», «народный музыкант», которыми сегодня зачастую сопровождается упоминание о нем, но и во многих знаках общественной памяти о композиторе. В 2001 году к 60-летию Ши Гуаннаня на родине композитора, в городе Чунцин провинции Цзиньхуа открыли Музыкальную площадь его имени рядом с прекрасным ботаническим садом

Наньшань¹⁶. В Концертном зале, находящемся на площади, проходят концерты и другие культурные мероприятия. Там же была установлена скульптура Ши Гуаннаня.

В 2017 году Музыкальная консерватория Педагогического университета провинции Чжэцзян была преобразована в Музыкальную консерваторию и Исследовательский институт музыки и культуры имени Ши Гуаннаня. В честь этого события прошел симпозиум и конференция «Музыкальное творчество и исполнительское мастерство Ши Гуаннаня». В 2018 году на праздновании 40-летия реформ и открытости Центральный комитет Коммунистической партии Китая и Государственный совет торжественно поздравили 100 «пионеров реформ». Среди них был единственный композитор – Ши Гуаннань.

Сегодняшнее внимание китайских музыковедов к личности и творчеству Ши Гуаннаня – это исправление исторической ошибки: недооцененности его вклада в историю китайской музыки. Известный китайский исследователь Ван Юйхэ делает справедливый вывод: «Ши Гуаннань посвятил свое творчество созданию лирических песен и оперы. В эстетическом аспекте он старался придерживаться принципа “искусство, понятное всем”. Этому способствовали его прочные взгляды на творчество, которых он имел отвагу непреклонно придерживаться даже в самые сложные времена, что и способствовало формированию его уникального художественного стиля. Поэтому звание “народного музыканта”, которым его наградили люди, более чем заслуженно. Ши Гуаннаня больше нет, но его музыка и его дух вечно живы в памяти людей» [177, с. 48].

¹⁶ Родители назвали его Гуаннань, что означает «свет Наньшаню».

ГЛАВА 2. ОТРАЖЕНИЕ ЭПОХИ В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ШИ ГУАННАНЯ

Интерес к народной песне преследовал Ши Гуаннаня с детства. С большой вероятностью можно предположить, что в доме звучала народная музыка. Этому могли способствовать родители. Отец, Ши Фулян, был родом из провинции Чжэцзян, где зародились *чаочжоуская* и *шаосинская опера* (*юэцзюй*), которая сегодня включена в реестр государственного нематериального наследия Китая, как вторая по важности национальная опера. Мать композитора, Чжун Фугуан родилась в округе Цзянцзинь провинции Сычуань. В этих местах была популярна *сычуаньская опера* (*чуаньцзюй*), для которой характерно пение высоким голосом, тексты высокого художественного содержания и юмор. Популярна была в Сычуани и *тибетская опера*, опирающаяся на народные баллады.

В процессе обучения в консерватории Ши Гуаннань начинает активно работать в жанрах вокальной музыки и главным источником его вдохновения продолжала оставаться народная песня. Ши Гуаннанем была собрана и систематизирована огромная коллекция народных песен, которые были источником его песенных произведений. Как исследователя в этом его можно сравнить только с Ван Лобинем,¹⁷ творчество которого было безусловно знакомо композитору. Об этом пишет Цзюй Цихун: «За короткую творческую карьеру композитор кропотливо и с большим энтузиазмом собирал и анализировал народную музыку различных этнических групп и регионов нашей страны <...>, постигал законы и сущность народных песен и собрал

¹⁷ Ван Лобинь – известный китайский композитор-аранжировщик, родился в 1913 году в Пекине. Его отец был актером-любителем пекинской оперы, участвовал в любительских постановках, подыгрывал на хуцине (китайская скрипка). Ван Лобинь собрал, обработал и сочинил более 1000 песен. Его песни «Тот далекий край», «Аламухань», «Взошла луна», «Девушка из Дабаньчэна», «Открой паранжу» и другие хорошо известны в Китае и даже в других странах. Эти композиции уже стали классикой песенного жанра и до сих пор пользуются большой популярностью [9].

обширную коллекцию. Как только тема какого-либо произведения пробуждала в композиторе творческий импульс, она вступала в резонанс с обширным массивом накопленного музыкального материала и в результате, после тщательной обработки, обретала свои плоть и кровь, свой собственный язык, воплощенный на бумаге» [198].

2.1. Национальные традиции в песнях Ши Гуаннаня¹⁸

По неполным исследовательским данным, композитор написал более ста песен различных жанров, а также пять вокальных циклов – *«Стихи героев революции»*, *«В большой семье Родины»*, *«Вдохновленный пейзажами Юньнани»*, *«Китайские напевы»*, *«Морской гимн любви»*.

В 80-е годы были собраны и изданы сборники *«Песни, сочиненные Ши Гуаннанем»* и *«101 песня, сочиненная Ши Гуаннанем»*, в которые вошли сольные, хоровые песни, художественные (авторские) песни и арии из опер.

Со стороны молодого поколения слушателей и исследователей можно нередко услышать мнение о политизированности песенного творчества Ши Гуаннаня. Но то, что называют политизированностью, на самом деле для художника того поколения являлось проявлением горячей любви народа к своему Отечеству. Корни этого почитания находятся в китайском менталитете, поэтому его патриотизм не формален, а искренен в таких песнях, как *«Бей в бубен и запевай песню»*, *«Белые перья сулят любовь»*, *«Премьер-министр Чжоу, где ты?»*, *«На поле надежды»*, *«Ласковая земля»* и др.

Но в творчестве Ши Гуаннаня много и песен лирического содержания, говорящих о зарождающейся любви мужчины и женщины, о дружбе, надежде на счастье. Такими являются *«Виноград Турфана созрел»*, *«Мелодия бамбуковой флейты под лунным светом»*, *«В горной деревне есть одна прекрасная легенда»*, *«Если хочешь узнать меня»*, *«Розовые цветы персика и*

¹⁸ В параграфе использован текст авторской статьи «Ши Гуаннань и Лу Синь: музыка и литература в диалоге поколений»

нежная зелень ивы» и многие др. О значении лирических песен пишет Ван Юйхэ: «Его лирические песни оказали наиболее глубокое влияние на музыкальную жизнь народа Китая за последние 20 лет. Если массовые песни Цюй Сисянь нашли отклик в сердцах поколения китайцев преимущественно 50-х – 60-х годов, то лирические песни Ши Гуаннаня стали знаковыми для поколения 70-х – 80-х» [177, с. 49]. Передать в творчестве общественные настроения, гражданские чувства через призму личных переживаний самого автора, найти гармоничное созвучие с чувствами народа – это цель, к которой испокон веков стремились многие выдающиеся деятели искусства.

Благодаря своему природному лирическому дарованию, Ши Гуаннань умел высокие, серьезные темы наполнить глубокой поэтичностью и воплотить в яркой художественной форме. В этом смысле он – продолжатель традиций создателей жанра китайской художественной песни, образцами которого могли служить *«Научи меня не скучать о ней» Чжао Юаньжэня*, *«Три желания розы» Хуан Цзы*, *«Жалкая жизнь певички» Не Эра*, *«Полуночная песня» Сянь Синхая*, *«Закат на горе Сишань» Чжан Шу*.

Главным отличительным качеством Ши Гуаннаня является его уникальный мелодический дар. В его лирических песнях запечатлевалось теплое, свежее дыхание жизни простых людей. Однажды он сказал: «Нельзя ориентироваться только на эстетические предпочтения искушенного и просвещенного слушателя, это сделает всю работу напрасной. В процессе творчества невозможно не думать о массовом слушателе. Нужно стараться создать мелодию, которая полюбится многим людям» [183, с. 9].

Ши Гуаннань относился к числу тех своих предшественников и современников не только в Китае, но и за его пределами, которые понимали важность быть понимаемыми своим народом. Так, советского композитора Валерия Гаврилина, ровесника Ши Гуаннаня, тоже прежде всего волновала проблема адресата его искусства. Он говорил: «Будем помнить о крестьянах, о болтающихся в подворотнях мальчишках, о женщинах, работающих на ремонте железных дорог, о всех людях, о народе, которому так необходима

музыка, что помогала бы жить лучше, светлее!» [21, с. 6]. Еще раньше очень похожую мысль выразил китайский композитор Хэ Люйтин: «Люди рабочего класса прекрасны. Они действительно лучшие мои музы для творения, их богатое и живое музыкальное наследие, которое они воспевают, сохранялось на протяжении тысячелетий. Народные песни фермеров, пастухов, разных рабочих, звук труб в работе, песни рабочих и баллады, которые популярны в больших сельских районах, на фабриках, все они прекрасны. Эти мелодии всегда чрезвычайно просты и красивы, и в то же время они выражают трудовой дух народа» [185, с. 37].

В глубоко национальных по духу произведениях Ши Гуаннаня зарождающаяся тема словно вступала в резонанс с накопленным в памяти композитора народным музыкальным материалом, и в результате его «переплавки» произведение приобретало уникальное авторское звучание. Цзюй Цихун описывает этот феномен: «Сушатель понимает, что в основе этой песни лежит какая-то народная мелодия, но не может точно определить конкретный источник. Как говорили в древности: “Накопленное за долгое время использовать в один момент”, только “собрав из многочисленных песчинок пагоду”, можно потом сочинять без усилий» [197, с. 4].

В целом ряде произведений Ши Гуаннаня, таких как «Виноград Турфана созрел», «Бей в бубен и запевай песню», «Мелодия бамбуковой флейты под лунным светом», мы можем заметить эти черты народной песни. Цзюй Цихун отмечает, что композитор получил почетный титул «народный музыкант» в том числе за то, что «все его произведения базируются на глубоко укоренившихся эстетических традициях и «слуховых привычках» китайского народа» [Там же]. Как утверждает Ван Юйхэ, «Ши Гуаннань создал новый музыкальный стиль современной китайской нации в период 70-80-х годов» [177, с. 22].

История песни «Бей в бубен и запевай песню» интересна уже тем, что она была написана в 1972 году, в годы «культурной революции». В начале 70-х годов, помимо этой песни, он сочинил и другие, покоряющие свежестью,

красотой и лиричностью вокальные произведения – «*Самый красивый гимн для вечеринки*», «*Везти лошадь в деревню*» и др. Их напевные, запоминающиеся мелодии, базирующиеся на этническом материале, были очень близки широкому слушателю.

Изначально тема песни «Бей в бубен и запевай песню» была частью музыки для танца «*Дикае гуси летают высоко*» знаменитого китайского хореографа Цзя Цзогуана¹⁹.

Продолжая изучать контекст жизни и творчества композитора, тем более в период «культурной революции», который крайне плохо освещен в литературе, невозможно обойти вниманием такую личность, как Цзя Цзогуан. В годы их сотрудничества Ши Гуаннаню было 32 года, а Цзя Цзогуаню – 49. Общение с ним обогащало и помогало молодому композитору формировать свое мировоззрение, стиль творчества. Известный китайский писатель Цяо Юй сказал: «Цзя Цзогуан – хореограф, который вырос из почвы китайского искусства, как дерево с глубокими корнями и густой листвой» [127]. Его практика базировалась на убеждении, что необходимо прежде всего «вкладывать в произведения дух народа и дух эпохи», а для этого использовать «конкретные факты из жизни, делая их красивее, совершеннее, ритмичнее» [Там же].

Эти и другие высказывания выявляют общность взглядов, устремлений выдающегося хореографа и композитора Ши Гуаннаня. Подобно тому, как Ши Гуаннань собирал народные песни, Цзя Цзогуан, «подобно золотоискателю», собирал народные танцы.

¹⁹ Цзя Цзогуан (р. в 1923 г.) – «знаменитый китайский деятель искусств, режиссер-хореограф, занимает одно из ведущих мест в современной китайской культуре» [127]. Деятельность Цзя Цзогуана многогранна. Он известен ставит танцевальные композиции, занимается педагогикой хореографии, пишет музыкально-критические очерки. Он является танцевальным режиссёром и артистом «первого государственного разряда, <...> членом китайской культурной федерации, почётным председателем союза китайских хореографов» [Там же].

В сложные годы «культурной революции» пример жизнелюбия известного хореографа был для Ши Гуаннаня глотком свежего воздуха. И хотя в тексте песни «Бей в бубен и запевай песню» присутствует имя Мао, главной и определяющей ее характер, является картина *жизни простых китайцев*, которую композитор с любовью рисует в песне.

В отличие от современных массовых популярных песен с их схематичными, порой, бессмысленными словами, все песни Ши Гуаннаня написаны на развернутые поэтические тексты²⁰, в которых детально описываются занятия людей, их тесная связь с природой, в них много ярких поэтических образов. Именно это мы видим в тексте песни «Бей в бубен и запевай песню» (Пример 1)²¹.

Песня, передающая радость и веселье людей, прошедших через множество печалей, наполнена верой в светлое будущее. Она начинается инструментальным вступлением с задорным танцевальным ритмом. Простая мелодия с выразительными распевами поддержана аккомпанементом, имитирующим ударные инструменты. Это придает ей яркий народный характер (Пример 2).

Ударные – это главный образ песни, отраженный в названии. Подчеркнем значение ударных инструментов для китайской народной музыки. Китайцы издревле наделяли барабаны глубоким символическим смыслом. Они считали, что барабан приносит людям счастье и радость, что он необходим для того, чтобы связаться с духами и получить их благословение. Во время народных праздников и ритуалов танцы с барабанами играли главную роль. В народных танцах провинции Юннань и Тибета использовались самые разнообразные виды барабанов – большие, маленькие, круглые, овальной формы, которые привязываются к корпусу и др.

²⁰ Эти же особенности мы будем отмечать в текстах арий оперы «Скорбь по ушедшей».

²¹ Здесь и далее в скобках дана отсылка на соответствующие номера примеров в Приложении).

«*Песня-тост*» в отличие от «Бей в бубен и запевай песню» имеет политический подтекст, для понимания которого нужно обратить внимание на дату написания. Она была создана после разгрома «Банды четырех» в 1978 году на слова Хань Вэйя. Вместе с поэтом Ши Гуаннань передал настроение сотен миллионов людей «поднимающих брови». Песня получила широкую популярность, стала «одой целому поколению» (Пример 3).

Песня имеет простую куплетную форму. Она пронизана танцевальностью, простая, гибкая мелодия, передает радостное волнение, а восторженные возгласы «ах!» – словно люди высоко поднимают бокалы (Пример 4).

В припеве пляска усиливается, пунктирный ритм придает энергию, а внутренняя волнообразность фразы создает ощущение захватывающего танцевального хоровода, который «подхлестывается» ритмичным аккомпанементом. Каждая последующая фраза звучит все выше и радостнее, расширяя диапазон пения. Второе проведение припева подводит к восторженной кульминации на переходящих друг в друга высоких нотах «соль – си», образующих ликующий возглас, которая подчеркнута стремительным, виртуозным восходящим всплеском у фортепиано (Пример 5).

Еще одно произведение 1978 года – лирическая песня о любви «*Виноград Турфана созрел*» (слова Цюй Цуна). Интересно, что в прошлом, в Китае тема любви считалась табуированной в искусстве. Однако, Ши Гуаннань своим творческим подходом к ней, искренностью и целомудрием разрушил эту «запретную зону» (Пример 6).

«Журчащий» аккомпанемент («она собирала талую воду, чтобы их полить»), пластичный танцевальный ритм, изящная орнаментика мелодии, в которых присутствуют черты синьцзян-уйгурских народных песен (Пример 7), живописные инструментальные прелюдии и интерлюдии (Пример 8), – создают удивительно поэтичный, полный женского очарования, характер песни.

Хоровая песня *«На поле надежды»* (1981, слова Сяо Гуан), написана на ранней стадии политики «реформ и открытости». В то время Китай проводил экономическую реформу сельской местности. Сельские жители увидели в новой политике надежду на лучшее будущее – отсюда оптимистичная и жизнерадостная, наполненная духом времени, песня. Композитор создает образ китайской молодежи 80-х годов, полной целеустремленности, смелых идей, оптимизма и любви к Родине.

Текст песни простой, бесхитростный, описательный, с бытовыми подробностями обыкновенной жизни китайцев, занятых созидательным трудом (Пример 9).

Ши Гуаннань строит песню на нескольких базисных темах. Первая – это пылкий и радостный мотив, появляющийся во вступлении, где ритм напоминает духовую и ударную музыку юго-западных районов Шаньдуна. Ван Юйхэ сравнивает эту тему с пламенем [178]. Вторая тема (мелодия куплета) – дерзкая, мелодически распахнутая, является «воплощением энергии оптимистичного духа» [Там же] (Пример 10).

Третья – припев, веселый народный танец, с задорными возгласами, становится главным, запоминающимся слушателю, музыкальным образом. Яркий национальный колорит песни основан на синтезе песенных музыкальных традиций Севера и Юга Китая (Пример 11).

Совершенно особое место среди патриотических песен Ши Гуаннаня занимает песня *«Премьер-министр Чжоу, где ты»*. Она написана на слова Кэ Янь с глубокой любовью к выдающейся личности премьер-министру Чжоу Эньлаю²² (Пример 12).

²² Чжоу Эньлай – Премьер государственного административного совета КНР (1949–1954). Премьер Государственного Совета КНР (с 1954). Министр иностранных дел (с 1949). Совместно с Дж. Неру разработал пять принципов мирного сосуществования («панча шила»). Был выдающимся китайским дипломатом. 14 февраля 1950 года от имени КНР Чжоу Эньлай подписал в Москве Договор о дружбе, союзе и взаимной помощи с Советским Союзом, по которому Китай получал от СССР необходимую финансовую, экономическую, научно-техническую и военную помощь и надежную защиту со стороны Советских Вооруженных сил в случае иностранной агрессии. С деятельностью Чжоу Эньлая после

Поразительно красивой музыкой Ши Гуаннань сумел тронуть сердца, выразив скорбь китайского народа об уходе из жизни человека, отдавшего все свои силы процветанию Родины, революционера старшего поколения.

Само содержание требовало нестандартного подхода к построению сложной композиции. Как мы видим, особенность текста в его подробной повествовательности. По сути в нем рассказывается о всех наиболее значимых делах политического деятеля. Специфика текста потребовала формы, в которой действуют принципы развития, характерные для инструментальной музыки. Песня представляет собой большую вокальную *поэму*, написанную в свободном стиле. Это проявляется в отсутствии единого установленного размера, в разных по величине музыкальных построениях. Вероятно, Ши Гуаннань ориентировался на опыт Чжао Юаньжэня, использовавшего крупномасштабную форму «сквозного развития». Подобная многоступенчатая крупномасштабная композиция повествовательного характера, обусловлена опорой на структуру текста.

Песня написана для высокого мужского голоса (тенор). Этот выбор не случаен. Тенор имеет лирическую окраску. И хотя содержание песни связано с образом реального политического деятеля, героической личности, именно тенор сообщает ту теплоту, которая соответствует отношению людей к этому человеку. Лирическое дарование Ши Гуаннаня, его душевность «смягчают» любую политическую направленность его произведений, наполняя их искренностью переживаний самого автора.

1949 года связаны все основные этапы народно-хозяйственного строительства КНР, развития культуры, науки, просвещения. 10-летний период «культурной революции» привел Китай к экономическому упадку. В этих условиях Мао Цзэдун пришел к выводу о возможности пойти на сближение с США и поручил Чжоу Эньлаю практическое осуществление этого поворота, что тот и стал делать. При этом своих помощников он инструктировал: «Вести себя с достоинством, проявлять гостеприимство, но не пресмыкаться перед иностранцами» [Чжоу Эньлай // Peoples.ru: сайт. URL: https://www.peoples.ru/state/politics/chjou_anlay/].

Песня-поэма начинается с развернутого рапсодийного вступления. На фоне арфообразных аккордов²³ звучит напев народного склада, неторопливый, пасторальный, словно символизирующий человека, размышляющего, созерцающего свою прекрасную родину. Восходящие «колонны» аккордов, переходящие в триольную пульсацию, поддерживают повествовательного склада мелодию, звучащую, как пролог (Пример 13).

Произведение написано в светлой тональности E–dur. В нем несколько разделов. Первый (A) имеет трехчастную форму. Гибкая волнообразная, кантиленная мелодия первого построения, с широкими воздушными скачками на октаву и септиму, мягкими синкопами, сменяется декламационной, но не теряющей выразительности мелодией середины (b). В репризе первая тема звучит уже более воодушевленно (Пример 14).

Раздел B состоит из нескольких построений. Он не составляет большого контраста предыдущему, а развивает его, накапливая восторженную энергию повествования. Лирика становится более торжественной, уплотняется фактура аккомпанемента, в кульминации решительно восходящие акцентированные звуки в мелодии дублируются в аккордах аккомпанемента, подчеркиваются «мужественными» нисходящими октавными «шагами» (Пример 15).

Торжественная «оркестровая» интерлюдия приводит к буквально сияющему торжеством и гордостью звучанию. Но после этого Ши Гуаннань делает неожиданный образный переход в любимую им область трепетной трогательности. Плотность фактуры сменяется живописными прозрачными арпеджио и пасторальными «перекличками» с последними, нежно звучащими, вокальными фразами. Возникает живописная картина восхода солнца. Музыка точно передает содержание текста *«Ты навсегда останешься в месте восхода солнца, Ты всегда будешь жить в сердцах людей»* (Пример 16).

²³ В оркестровке песни здесь используется именно арфа.

Несмотря на внушительные размеры, произведение удивительно цельное, его тематический материал «разрастается» изнутри, динамически развивается, подчиняясь логике содержания поэтического текста.

Несмотря на то, что данная песня написана была написана в 70-е годы, напрашивается параллель с циклом «Стихи героев революции», написанным в 1961 году. Так же, как и в своем консерваторском сочинении, Ши Гуаннань передает в музыке «Премьер-министр Чжоу, где ты» не только образ мужественной, талантливой личности, но и свое искреннее теплое человеческое отношение к герою, как человеку с незаурядной, драматической судьбой.

2.2. Вокальный цикл «Стихи героев революции»: к вопросу о культурных параллелизмах²⁴

К числу недооцененных сочинений Ши Гуаннаня относится цикл песен для баритона в сопровождении фортепиано «Стихи героев революции». Нет ни одного исследования, посвященного этому уникальному произведению. Яркое воплощение темы революции в крупной вокальной форме – цикле – является довольно редким явлением в камерно-вокальном творчестве китайских композиторов первой половины XX века.

В музыкальной стилистике этого цикла прослеживается поиск национального своеобразия на «пересечении» черт жанра художественной песни, возникшего под воздействием романтической европейской вокальной музыки, русской вокальной музыки и патриотической песни, в которой ощущается влияние советской массовой песни 30-х годов.

²⁴ В параграфе использован текст авторской статьи «Историко-социальный контекст создания вокального цикла Ши Гуаннаня «Стихи героев революции»: к вопросу о культурных параллелизмах» (https://nnovcons.ru/files/APVMO_1_6322.pdf – тот же текст в pdf-версии журнала)

Один из интересных аспектов, который предложен в данной работе, – сравнение отражения темы революции в цикле Ши Гуаннаня и близком по содержанию и времени написания произведении советского композитора Дмитрия Шостаковича «Десять поэм» для смешанного хора без сопровождения на слова революционных поэтов конца XIX – начала XX века.

Цикл *«Стихи героев революции»* Ши Гуаннань написал в 1961 году. В это время автору было 20 лет.

Работа с контекстом, в котором создавались *«Стихи героев революции»*, а также музыкальный анализ цикла, позволяют «расшифровать», какие художественные направления обусловили особенности образного, музыкального языка произведения.

Первая половина XX века в Китае отмечена чередой освободительных войн и революций. Россия всегда отзывалась на происходящее у ближайшего географического соседа: «Для нас Восток – наш ближний сосед, с которым мы должны стремиться поддерживать добрые соседские отношения <...> Соблюдая в распрях [внутри Китая] нейтралитет, скорее дружественный, чем враждебный новому порядку, мы приобретем доверие наших соседей, расширим наш с ними товарообмен и установим ту сферу взаимного доверия, которая является лучшей гарантией мирного прогресса» – читаем в одной из статей владивостокской газеты «Далекая окраина» от 4 ноября 1911 года [145, с. 206].

Не только общая граница, но и происходящие в начале XX века революционные изменения сближали Россию и Китай. Эти события способствовали и возникновению точек соприкосновения в развитии музыкальной культуры.

В периоды социально-политических потрясений тема революции всегда находила отражение в творчестве поэтов и композиторов, в первую очередь в жанре песни. Еще со времен Французской революции ряд классических революционных песен стали интернациональными и «передавались» из страны в страну. Так песня «Интернационал», написанная Эженом Потье и

Пьером Дегейтером в дни разгрома Парижской коммуны (1871) и первоначально исполнявшаяся на мотив «Марсельезы», была переведена на множество языков.

Свершившаяся в 1917 году в России Великая Октябрьская социалистическая революция стала примером для китайских коммунистов. Вслед за революционными идеями в Китай пришли и русские революционные песни. У Г. Шнеерсона читаем: «С огромным подъемом, изучая и осваивая положительный опыт своего “старшего брата”, как в Китае называют сейчас советский народ, китайские музыканты строят свою новую культуру» [164, с. 7]. Популярными в Китае были такие русские песни времен гражданской войны, как «Смело, товарищи в ногу», «Мы – кузнецы», «Вы жертвою пали» и др.

На основе революционных песен в 20-е годы в советской России появился жанр *«массовая песня»*. Призванные объединять людей на политических выступлениях, шествиях, митингах, демонстрациях, они вобрали в себя лозунговые, плакатные, призывные интонации, ритмы революционных гимнов и маршей. Многие русские революционные и массовые песни издавались в китайских сборниках, а также переводились на китайский язык. Так в 30-е – 40-е годы *Чжао Фэном* были сделаны обработки таких советских песен, как *«Катюша»*, *«Если завтра война»*, *«Молодежная»* и др.

Музыкально-поэтическая культура Китая имеет глубокие традиции. Стихи древних китайских поэтов нескольких эпох использовались и в европейской камерно-вокальной музыке. Шэнь Хунбо отмечает: «Широкая тематика данных стихов имеет в качестве центральных темы интровертивного характера: одиночество, отшельничество, тайна творчества, исцеление души на лоне природы. Особенно разнообразно представлена тема отшельничества, ставшая своего рода развитием темы скитаний, характерной для европейского романтизма» [167, с. 65]. Эти же темы нашли отражение в жанре художественной песни, который в 20-е – 30-е годы представлен

преимущественно в творчестве тех китайских композиторов, которые получили образование за рубежом: Цин Чжу, Хуан Цзы, Сяо Юмэя, Чжао Юаньженя. Не только в тематике, но и музыкальной стилистике художественных песен проявляется влияние европейской вокальной музыки.

Но новые времена и события требовали другого поэтического и музыкального содержания. Лю Цзэ, говоря о развитии китайской вокальной музыки в первой половине XX века, отмечает значение нового жанра массовой песни юэ-гэ, «который открыт и понятен всем людям независимо от профессии и возраста, поскольку содержание песен основано на реалиях жизни китайского общества» [88, с. 83]. Автор выделяет несколько его поджанров:

- патриотическая (революционная и военная) песня, музыка спасения;
- лирические песни, романсы;
- популярная музыка (эстрадные композиции, песни к кинофильмам, театральным пьесам) [Там же].

Создателями ярких произведений, посвященных теме освободительной борьбы за родину китайского народа, поддержание его боевого духа являются такие композиторы, как Хуан Цзы, Си Синхай, Лю Сюэан, Чэнь Тянь Хэ, Хэ Лутин. Их песни стали образцами в жанре патриотической песни для следующего поколения композиторов.

Одним из китайских музыкантов, чье влияние на Ши Гуаннаня было несомненным, был, уже упоминаемый выше, Люй Цзи. Будучи авторитетным китайским композитором первой половины XX века, он оказал большое мировоззренческое и творческое влияние на поколение Ши Гуаннаня. В конце 30-х годов Люй Цзи, наряду с Не Эром и Си Синхаем, являлся одним из наиболее известных в Китае авторов массовых песен, таких как: «Вооружённая оборона Шаньси», «Поступили в 8-ю армию», «Богиня свободы», «Новая мелодия 18 сентября», «Школьная песня контр-японского военно-политического университета», «На передовую после окончания

учебы», «Песня железнодорожников», «Марш войск погранрайона», «Песня поднимающих целину» и др.

Говоря о Ши Гуаннане, Люй Цзи сравнивал молодого композитора с *Не Эр*. Подобно многим, Не Эр еще во время обучения в школе провинции Юньнань, увлекся прогрессивными революционными идеями, почерпнутыми из книг, журналов и газет.

В 20-е – 30-е годы, особенно после японско-китайской войны, в стране усиливается значение *патриотических песен*. Этому способствовала и позиция лидера китайских коммунистов Мао Цзэдуна. Сеньюткина О. Н. и Жань Лин пишут: «В 1929 г. Мао Цзэдун во время «Конгресса Гутянь» (IX съезд 4-го корпуса Красной армии Китая) отмечал, что революционная литература и искусство имеют политическую силу, сродни оружию. Он обязал каждый армейский политотдел добросовестно собирать и создавать песни о чувствах и настроениях народных масс» [119, с. 74–75]. Мао Цзэдун считал песню важным фактором подготовки солдат к служению в китайской армии, призывал «развивать песни эпохи Красной армии в правильном направлении, одновременно обеспечить внедрение песен СССР в армейскую среду» [Там же]. Практически все ведущие китайские музыканты того времени были членами Коммунистической партии Китая, проходили службу в армии и революционные, патриотические песни, являющиеся неотъемлемым компонентом идеологического воспитания молодежи, оказали на них большое воздействие.

В существующей исследовательской литературе творчество Ши Гуаннаня практически не рассматривалось в более широком контексте, чем китайский. Тем не менее именно в связи с произведением «*Стихи героев революции*» обнаруживаются очень интересные параллели с сочинением выдающегося советского композитора Д. Д. Шостаковича «*Десять поэм*» для смешанного хора без сопровождения на слова революционных поэтов конца XIX начала XX века, которое было написано на десять лет раньше, в 1951 году.

Нам неизвестно, мог ли знать Ши Гуаннань в момент написания своего цикла с произведением Шостаковича, столь похожим по содержанию. Но нельзя не заметить очевидные параллели между этими произведениями. Их сближают:

- тема революции;
- обращение к стихам революционных поэтов;
- форма цикла;
- опора на песенные жанры первой половины XX века.

Не менее интересными являются не только моменты сходства, но и различия индивидуального подхода к воплощению революционной темы двух композиторов. Анализ этих произведений помогает увидеть тонкости мировоззрения, художественного стиля музыкантов, принадлежащих к столь различным культурам.

И Дмитрий Шостакович, и Ши Гуаннань выбирают для своих вокальных циклов не классическую национальную поэзию, а стихи профессиональных революционеров, зачастую отдавших свою жизнь в революционной борьбе за свободу и счастье своих народов.

В «Десяти поэмах» Д. Шостакович использовал стихи Л. Радица (1861–1900), создателя известной песни «Смело, товарищи, в ногу»²⁵, Е. Тарасова (1882–1943)²⁶, А. Гмырёва (1887–1911)²⁷. Среди авторов стихов мы видим

²⁵ *Радин Л.* – революционер-профессионал. Был сельским учителем. В 90-х годах XIX века был одним из видных революционных марксистов. Песни, созданные им в тюрьмах, ссылке, на пересыльных этапах, вошли в народную жизнь, были очень популярны в рабочей среде, присутствуют во всех сборниках, изданных до Октябрьской социалистической революции.

²⁶ *Тарасов Е.* – революционер-профессионал, вел пропагандистскую работу в рабочих кружках в 1900-х годах, за что был арестован, выслан из Петербурга. В 1905 г. вел активную пропагандистскую работу по заданиям большевиков. Стихотворения «В щели брызнули лучи», «Памяти Руже де-Лилия» (автора «Марсельезы») относятся к периоду свершения Октябрьской социалистической революции.

²⁷ *Гмырев А.* – рабочий Николаевских судостроительных заводов. Несколько раз привлекался по делам социал-демократических организаций, был сослан в Архангельскую губернию, бежал и вновь арестован. Умер на 25-м году жизни в херсонской каторжной

людей, являвшихся не только революционными деятелями, но и высокообразованными личностями. Так, стихотворение *«Не скорбным, бессильным, остывшим бойцам»* написал писатель, выдающийся этнограф (этногеограф, этнокультуролог), лингвист (исследователь чукотско-камчатских языков, языка азиатских эскимосов, эвенского языка), северовед, член-корреспондент Академии наук СССР В. Тан-Богораз (1865–1938). Песня *«Обнажьте головы!»*²⁸, написана на стихи продолжавшего традиции революционно-демократической поэзии разночинцев, Аркадия Коца (1872–1943), который упоминался выше, как автор лучшего переводного текста песни «Интернационала»²⁹.

Большой интерес представляют личности авторов текстов, на которые написан цикл «Стихи героев революции» Ши Гуаннаня. Это: Лю Чжунся, Пэн Бай, Е Тин, Ян Чао, Лю Шаоци, Цюй Цюбай. Также, как и у Шостаковича, большинство из них не были профессиональными литераторами. Даже в оглавлении сборника они обозначены композитором не поэтами, а *героями*. Все поэты-герои были профессиональными революционерами, членами Коммунистической партии Китая.

Биография каждого из них является красноречивой иллюстрацией тесных связей с СССР. Пэн Бай и Лю Шаоци в 1921–22 году учились в Коммунистическом университете трудящихся Востока им. И. В. Сталина в Москве. Е Тин учился в Москве в 1924–25 годах и тогда же вступил в компартию Китая. В 1930 году Лю Шаоци, будучи уже опытным

тюрьме. Сохранились две тетради записок поэта-узника. Сборник «За решеткой» включал тридцать семь стихотворений, некоторые письма Гмырева и воспоминания о нем.

²⁸ Шостакович использовал эту тему так же в Симфонии № 11, «1905 год»

²⁹ Коц А. – советский поэт и переводчик. Из многодетной еврейской семьи мелкого служащего. Рано начал писать стихи. Окончил Горловское горное училище им. С. С. Полякова, служил в шахтах Донецкого и Подмосковского угольных бассейнов. В 1897—1902 жил в Париже, где окончил горный институт, сблизился с русской революционной эмиграцией. В 1903 году вступил в РСДРП. Вернувшись в Россию, занимался агитационной работой в Мариуполе и Одессе. В 1941 году был подготовлен к выпуску поэтический сборник стихов «Песни революции», но началась война и книга не увидела свет.

революционером-марксистом, принимал участие в V конгрессе Красного Профинтерна в Москве.

По глубине образованности, литературному опыту близко к одному из авторов «Десяти поэм» Шостаковича В. Тан-Богоразу, стоит Цюй Цюбай, который, помимо того, что был ярким политиком, считается одним из самых важных литературных деятелей Китая XX века. Его связывали очень тесные отношения с советской Россией. Он ценил и пропагандировал русскую и советскую литературу. Им написаны статьи «О „Повестях Белкина“ Пушкина» (1920), «Русская литература до Октябрьской революции» (1927), сделаны переводы произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, М. Горького, А. В. Луначарского, Д. Бедного, Ф. В. Гладкова, П. А. Павленко и других.

Знаменательна была его поездка в СССР в качестве журналиста в начале 1920 года. Статьи Цюй Цюбая, описывающие советскую жизнь, были опубликованы в книгах «Путешествие в страну голода» (1921), «Впечатления от красной столицы» (1924), вызвали огромный интерес и произвели сильное впечатление на китайских интеллектуалов. В 1928 году он был главой делегации ЦК КПК VI съезда Коминтерна в Москве. Цюй Цюбая и его семью связывали тесные отношения с главным редактором газеты «Московские новости» (*Moscow News*) сталинского периода Михаилом Марковичем Бородиным³⁰.

Сенюткина О. Н., Жань Лин пишут: «Пролетарские лидеры китайского общества, особенно те из них, кто прошёл обучение в СССР, многое сделали

³⁰ *Бородин М. М.* (1884–1951) – Член большевистско-ленинской фракции Российской социал-демократической рабочей партии (РСДРП) с 1903 года, российский революционер, агент Коминтерна, советский государственный и общественный деятель. С сентября 1923 года по июль 1927 – политический советник ЦИК Гоминьдана в Китае. Будучи советником и личным другом Сунь Ятсена, организовывал союз между партией Гоминьдан и китайскими коммунистами. После измены Чан Кайши в 1927 году был отозван в Советский Союз. После возвращения в СССР был назначен заместителем наркома труда. В период с 1932 по 1934 год – заместитель директора ТАСС. С 1932 года – главный редактор англоязычной газеты «Московские новости» (*Moscow News*). В 1941–1949 – главный редактор Совинформбюро.

для сближения культур и открыли новые пути для взаимного понимания. Цюй Цюбай, Пэн Пай, Ли Вайсэнь в числе первых обеспечили возможность китайцам составить представление о советских революционных песнях» [Сенюткина, О. Н., с. 74]. Доказательством этому служит то, что в те годы популярной среди китайцев была советская песня «Молодая гвардия», которую Цюй Цюбай перевел на китайский язык под названием «Юный пионер».

Во всех стихах, которые были отобраны Ши Гуаннанем для цикла, отразилась личная судьба этих людей, их опыт борьбы и огромная убежденность в тех идеалах, которым они служили. Этим объясняется высокая степень искренности произведения.

Авторов стихов объединяет еще и то, что практически все они имели трагическую судьбу. На момент написания Ши Гуаннанем цикла, большинства из них уже не было в живых. Лю Чжунся был арестован, выслан в Нанцзиньский концлагерь и расстрелян в мае 1933 года. Пэн Бай был арестован на митинге в Шанхае, в тюрьме подвергался жестоким пыткам и был убит гоминьдановцами. Е Тин по приказу Чан Кайши был взят в плен, заключён в тюрьму, в 1946 году был освобождён по требованию компартии, но погиб в авиационной катастрофе.

Только Лю Шаоци был еще жив. Но уже приближалась «культурная революция», во время которой он подвергся жесточайшей критике и репрессиям. Сегодня его имя упоминается в ряду выдающихся китайских революционеров старшего поколения, героев, павших во имя революции.

Лю Чжунся, один из авторов стихов цикла Ши Гуаннаня «*Стихи героев революции*», перед смертью сказал: «Даже когда мои кости превратятся в пепел, я по-прежнему останусь членом Коммунистической Партии Китая».

Молодому композитору Ши Гуаннаню удалось своим произведением увековечить память о героях китайского народа.

Особенность музыкального языка цикла «*Стихи героев революции*» Ши Гуаннаня определяется тем, что он появился в начале 60-х годов и опирался

уже на весь существующий спектр жанров китайской камерно-вокальной музыки, в котором отразились тенденции и к сохранению национального своеобразия, и западно-европейский опыт, и актуальное патриотическое содержание. Цикл свидетельствует о таланте композитора и его владении непростой формой вокального цикла.

Первое, что бросается в глаза при анализе цикла *«Стихи героев революции»*, это его несомненная связь с китайской художественной песней.

Художественная песня возникла из интерпретации китайскими композиторами моделей западноевропейских вокальных жанров – романса, песни (Kunstlied), особенностью которых является синтез слова (поэзии) и музыки. Термин «художественная песня» ввел Сяо Юмэй.

В европейских вокальных жанрах на протяжении XIX века постепенно усиливается роль фортепиано в создании музыкальных образов. Вспомним большое значение фортепианного аккомпанемента в песнях Шуберта, Шумана, Листа. Еще более важную роль фортепиано начинает играть в романсах русских композиторов. Нельзя не вспомнить развернутые вступления и фактурно разнообразные, сложные, звукоизобразительные и содержательно звучащие аккомпанементы в романсах Чайковского, Рахманинова.

В художественных песнях китайских композиторов присутствует единство трех компонентов – поэзии, вокала и фортепианной музыки. При этом принципиально важно подчеркнуть, что два из них являлись абсолютно новыми для китайской музыки. Если поэтические традиции – это существенная и важная часть национальной культуры, имеющая глубокие корни в древности, то освоение «чужой», привнесенной из европейской музыки манеры пения – бельканто –, которая только начала «прививаться» в вокальной музыке в 30-е – 50-е годы – было сложной задачей. Что касается фортепианной музыки, то необходимо вспомнить, что этот инструмент был абсолютно нов для исполнительской практики в Китае, не имел даже близких

аналогов в китайской инструментальной культуре. Он требовал отдельного изучения и овладения.

Если вспомнить, что перед поступлением в колледж при Центральной консерватории, Ши Гуаннань совершенно не владел фортепиано, то можно только удивляться, анализируя цикл «*Стихи героев революции*», на какой высокий уровень он поднялся в понимании специфики и выразительного потенциала этого инструмента.

Не имея подтверждений в исследовательской литературе, а опираясь только на текст песен цикла, можно уверенно сказать, что на тип фактуры фортепианной партии в песнях цикла оказала влияние именно русская музыка, в частности Рахманинова. Заметим, что творчество этого композитора оказалось особенно близким китайским композиторам. Рахманиновские «отголоски» можно услышать во многих фортепианных произведениях китайских композиторов. В цикле Ши Гуаннаня каждая песня начинается развернутым фортепианным вступлением, которое очень точно передает основное настроение, вводит в содержание песни.

В качестве солирующего голоса композитор выбрал *баритон*. Для этого тембра характерна мужественность и одновременно теплота, выразительная гибкость. Это очень соответствует смысловой сверхзадаче произведения – создать образы мужественных героических людей и передать уважение к их делам и памяти.

Интонационное воплощение поэзии в вокальной партии в синтезе с развитым, выразительно насыщенным фортепианным аккомпанементом, а также виртуозное владение формой, которую композитор, порой, трактует очень необычно, – все это позволяет говорить о высоком уровне воплощения художественной идеи в цикле молодого композитора.

Первая песня «*Минуя Дунтин*», написана на стихи Лю Чжунся (1894 – 1933)³¹. Возможно, склонность автора к философии, обусловила характер

³¹ Лю Чжунся (1894–1933) – деятель Коммунистической партии Китая. Получил философское образование в Пекинском университете. В 1923 начал работать в Шанхайском

поэтического текста, присущие ему интонации размышления, вопроса, звучащего в начале – «Спрошу: для чего я жив?» – на который композитор отвечает изложением кредо убежденного борца за социальную справедливость (Пример 17).

Песня написана в темпе *Agitato* и открывается развернутым фортепианным вступлением (тт. 1 – 17) сложной фактуры: угрожающе звучащее тремоло чередуется с мощными аккордовыми возгласами, а затем переходит в тревожное триольное волнение. Начальная тональность – *d-moll*. Композитор использует диссонансы (уменьшенный септаккорд), напряженно звучащие октавные хроматические ходы в нижнем регистре (Пример 18).

Вокальная партия отличается выразительностью и широким диапазоном. Интересно использован прием имитации: фраза певца «Мчусь мимо озера Дунтин», имитационно подхватывается фортепиано (тт. 18 – 19), что усиливает ощущение движения.

Суровые декламационные интонации «прорываются» яркими скачками на септиму, «волевые» кварты с пунктирным ритмом (тт. 22 – 34), что придает музыке мужественный, героический характер. Триольная пульсация в аккомпанементе придает черты романтического волнения (Пример 19).

Интересно развитие формы песни. С одной стороны, она проста – куплетная. Но во втором куплете варьируется не только фактура аккомпанемента, превращаясь в широкого диапазона волны арпеджио (т. 46), но и тональность – происходит модуляция в тональность доминанты – *a-moll*, в которой и завершается первая песня (Пример 20).

Значение песни, открывающей вокальный цикл, велико и часто определяет основную мысль произведения. Если сравнить с первой поэмой («Смелей, друзья, идем вперед!») цикла Шостаковича, то просматриваются моменты сходства и различия. Общим является выражение романтического

университете. В 1925 назначен министром в Гуанчжоуском правительстве. После начала репрессий Гоминьдана по отношению к КПК участвовал в подготовке Наньчанского восстания, вошёл в состав Временного политбюро ЦК КПК, возглавляемого Цюй Цюбо.

отношения к революционной борьбе. Если у Шостаковича – это призыв к борьбе «за утопическую мечту о светлом будущем», которая воплощена в словах «проснется Русь для жизни новой», то у Ши Гуаннаня мы ощущаем рефлексию («для чего я жив?») и нравственное понимание борьбы – «Трудясь в поте лица, я сохраню свое достоинство». Огромная роль фортепиано, использование романтических фактур фортепианной музыки рубежа XIX–XX веков, отличает заглавную песню цикла от энергии маршевости, гимничности и светлого F-Dur первой части «Поэм» Шостаковича.

К песне «Крестьянин бранит господина» на стихи Пэн Бая³² есть примечание: «Эта песня принадлежит товарищу Пэн Баю, она была написана им, когда он был занят сельской работой. В то время, пытаясь привлечь внимание широких слоев населения, он использовал местный диалект (уезда Хайфэн провинции Гуандун). Иероглиф 田仔 «тянь цзы» обозначает «арендатора земли, крестьянина».

Неслучайно именно Пэн Бай раскрывает тему крестьянства и его борьбы с угнетателями. В 1920-х годах он был лидером крестьянского движения в Китае. В 1922 году организовал революционное крестьянское движение в сельских районах. Позднее он написал книгу, ставшую учебником по крестьянскому движению Китая. При его содействии в Гуанчжоу был открыт Институт Крестьянского Движения, который возглавил Мао Цзэдун.

Если сравнивать с циклом Д. Шостаковича, то вторая часть цикла Ши Гуаннаня – одна из наиболее оригинальных идей, подобной которой в образности цикла Шостаковича нет. Это продиктовано тем, что одной из

³² Пэн Бай (1896–1929) – один из лидеров КПК. Родился в уезде Хайфэн провинции Гуандун в семье состоятельного землевладельца. В 1917 году отправился для продолжения учёбы в Японию, изучал политэкономии в Университете Васэда в Токио. Был свидетелем «рисовых бунтов». Под влиянием Октябрьской революции проникся идеями социализма. В 1921–1922 учился в Москве. После антикоммунистического переворота вместе с Чжоу Эньлаем участвовал в организации Наньчанского восстания. Пэн Бай стал председателем Хайлуфэнского Совета, первого крестьянского совета в истории Китая. В результате внутривластной борьбы и предательства Пэн Бай был арестован на митинге в Шанхае. В тюрьме подвергался жестоким пыткам и был убит гоминьдановцами.

главных движущих сил китайской революционной борьбы было крестьянство. У Шостаковича главный герой – пролетариат. Этот классовый оттенок неожиданно отразился в образности цикла.

Песня «*Крестьянин бранит господина*» (*Presto*) вносит явный контраст. Композитор создает яркую жанровую зарисовку, почти театральной зримости (Пример 21).

Фортепианное вступление подобно маленькой пьесе. Появление тональности с-moll подготавливается словно инструментальным «диалогом» двух персонажей³³. Функционально с гармонической точки зрения – это доминантовый предыкт. Реплике в октавный унисон в верхнем регистре отвечает оглушительная, словно имитирующая удар, синкопированная октава на вводной ступени в нижнем регистре. После чего начальная фраза повторяется в размерах 3/4, 2/4 в динамическом нарастании, накапливая доминантовое напряжение, которое разрешится в с-moll вступления, предваряющего звучание голоса (Пример 22).

Аккомпанемент представляет из себя моторное ритмическое повторение фразы вступления. Моторность в данном случае выступает жанровой основой песни – своеобразное наступательное скерцо («*Крестьянин бьет господина*»). Одновременно музыка приобретает характер энергично-диковатого народного танца. Эта связь с народной стихией подчеркивается и в вокальной партии, которая в отличии от первой песни интонационно проста, построена на первой попевке, прозвучавшей во вступлении, но «сдобрена» задорными выкриками, лихими возгласами, «гиканьем» (форшлагги) (Пример 23).

В заключительном разделе песни (*Coda*), в целом имеющей куплетную форму, моторика сменяется мощными аккордовыми, октавными нагнетаниями, «подстегивающими», восходящими («догоняющими») или расходящимися («разгоняющими»). Вокальная партия представляет собой уверенные энергичные реплики, сочлененные «убежденными» квартами.

³³ Подобный пример можно вспомнить в цикле Мусоргского «Картинки с выставки» – часть «Два еврея».

Песня останавливается на доминанте G-dur, в котором начнется следующая песня. И этот тональный прием одно из убедительных средств, придающих циклу единство, логично связывающих его части (Пример 24).

Поэт-герой Е Тин³⁴ по своему происхождению тоже связан с крестьянством. Он родился в провинции Гуандун в крестьянской семье. Но в его стихотворении раскрывается другая тема.

Поскольку в процессе революционной борьбы многие ее участники и в России, и в Китае, попадали в тюрьму, плен, то тема узничества получает в их творчестве широкое отражение. Она ярко раскрыта в русской классической литературе. Достаточно вспомнить стихотворение А.С. Пушкина «Узник» («Сижу за решеткой в темнице сырой»), на долгие годы ставшее классическим примером воплощения этой темы в искусстве. Одна из популярных русских революционных песен «Замучен тяжелой неволей» неоднократно использовалась Шостаковичем в его больших произведениях (Симфония № 11, «1905 год», Квартет №8). В «Десяти хоровых поэмах» Шостаковича этой теме посвящены две части: вторая – «Один из многих» на стихотворение А. Гмырева, рассказывающая о гибели в тюремных застенках молодого революционера, и пятая – «Казненным» – на стихи этого же поэта. В теме второго раздела части «Казненным» улавливается сходство с песней «Замучен тяжелой неволей».

«Песня узника» на стихи Е Тина – это прекрасный развернутый монолог (Doloroso), многогранно и необычно раскрывающий тему трагизма узничества

³⁴ Е Тин (1896–1946). Окончил военную школу в г. Баодин. В 1919 вступил в Гоминьдан, в 1921 стал командиром батальона Национально-революционной армии. В 1924–1925 учился в Москве. В декабре 1925 стал командиром 32-го полка. «Железный полк», а позднее дивизия Е Тина стали первыми вооруженными силами Компартии Китая и составили основу Красной Армии Китая. Во время Гуанчжоуского восстания 1927 года стал главнокомандующим вооруженными силами народного правительства. После поражения восстания уехал за границу. После начала антияпонской войны и амнистии политическим эмигрантам Е Тин получил возможность вернуться на родину и включиться в борьбу с агрессором. В период антияпонской войны с 1937 командовал Новой 4-й армией.

через мужество героя, который, находясь в заточении, сохраняет веру в свободу (Пример 25).

Композитор находит чрезвычайно интересные решения для передачи разнообразного спектра чувств героя. Во вступлении идея трагизма и веры воплощена через чередование одноименных минора и мажора (g-moll, G-dur). Лирическая интонация монолога во многом определяется фактурой фортепианного аккомпанемента. Природа его явно выдает влияние романсов Рахманинова. На фоне триольной пульсации в верхнем регистре, в нижнем, виолончельном регистре звучит выразительная вокальная тема. Каждая из трех, словно поднимающихся (восходящих) по ступеням, фраз, начинаются с певучей восходящей сексты (Пример 26).

Вокальная партия напоминает оперную декламацию, поддержанную красивыми гармониями. С т. 24 устанавливается аккордовая пульсация, на фоне которой каждая вокальная фраза эхом отзывается у фортепиано. Мощное динамическое нарастание приводит к следующему разделу монолога (т. 45), где происходит неожиданный тональный прорыв в тональность Fis-dur (Пример 27).

Нарастающая экспрессия приводит к следующему, заключительному разделу в тональности E-dur. Содержание строчки *«В яростном пламени и горячей крови обрету я вечную жизнь»* передается торжественно-светоносными «колоннами» аккордов, поддерживающих кульминацию в вокальной партии. Но динамически композитор постепенно «гасит» ослепительное форте «истаивающими», словно «уходящими» в небо (в «вечную жизнь») ясными тоническими созвучиями (Пример 28).

Песня № 4 *«Умереть за правое дело»* на стихи Ян Чао занимает всего две страницы текста и по сути выполняет функцию связки. Интересно обозначение – Senza Mizura, что переводится «без меры». Оно указывает не столько на темп произведения, сколько на рождающееся выражение решимости продолжать борьбу – *«Остались еще воодушевленные герои»*.

Данная часть – это своеобразное перепутье на пути к финальному акту борьбы. Отсюда все музыкальные признаки нестабильности переходного состояния, собственно, и указывающие на функцию связки. Короткий по времени звучания музыкально-поэтический текст передает разные стадии состояния героя.

Несколько тревожное созерцание природы, наводящее на грустные мысли (*«дождливый и ветреный день, наполненный тоской»*), передается во вступлении в фортепианной партии обыгрыванием пустой квинты «дрожащими» тремоло, перемещением по всему диапазону – из самого высокого до предельных глубин низкого. Фортепиано, словно имитирует звучание какого-то народного инструмента, «арпеджированные» «бряцания» удвоенных октав которого придают музыке яркий национальный характер, подчеркнутый пентатоникой.

Созерцание сопровождается вопросами внутреннего диалога (*«Зачем бояться окончания революции?»*). С т. 9 после ладово-гармонической «рефлексии» устанавливается определенность светлой жизнеутверждающей тональности C-dur. В вокальной партии – простой, собранный, уверенный ответ (*«Остались еще воодушевленные герои, как Цзы-суй, спустя три года они вернулись, чтобы воздать должное правителю Чу!»*), мелодико-ритмический рисунок которого имеет сходство с народным танцем и полностью дублируется плотными аккордами, поддерживающими решимость героя (Пример 28).

Гармоническое развитие еще раз подчеркивает соединительную функцию данной части. В т.16 в мажор вкрапляются минорные краски – гармоническая субдоминанта неожиданного D-dur. Его функция двояка. С одной стороны – это яркая, словно вспышка, колористическая точка данной части, с другой – доминанта тональности (g-moll) следующей песни, что в очередной раз доказывает, что композитором продуманы все средства достижения целостности циклической композиции.

Текст «Доблестной песни» (№ 5) принадлежит одному из самых известных китайских революционеров, государственному и политическому деятелю Лю Шаоци³⁵. В 1927 году, когда гоминьдановцы начали противодействовать коммунистам, он возглавил рабочее подполье. Лю был настоящим лидером. В 1939 году он выпустил книгу «Как быть хорошим коммунистом», которая отразила его взгляды и сыграла огромную роль в формировании мировоззрения молодых борцов за коммунистические идеи.

Текст, написанный Лю Шаоци, полон решимости и призывает к беспощадности в борьбе с врагами (Пример 29).

Беспощадность призывов («если нужно убить – убей, если нужно резать – режь») напоминает стихотворение советского поэта-военкора времен Великой Отечественной войны против фашистских захватчиков Константина Симонова «Убей его» («Если дорог тебе твой дом»).

Смысловая насыщенность текста обусловила лаконичность средств для его воплощения. Композитор указывает характер звучания – *Martiale* (боевой). Во вступлении звучит тема припева простой куплетной формы, в которой написана песня. Собранность метра (2/4), ритма, фактуры, придают музыке предельную концентрированность и целеустремленность. Песня звучит, образно говоря, как «выстрел» эмоций, захлестывающий ветер. Акценты, синкопы, пунктирный ритм создают ощущение мужественного, героического

³⁵ Лю Шаоци (1898–1969) родился в деревне Хуамынлоу (Хуаминлоу) уезда Нинсян провинции Хунань, в многодетной семье школьного учителя. Получил начальное образование, поступил в педагогическое училище в городе Чанша и в 1917 году в городе Баодин поступил на курсы, где готовили к поездке на учёбу во Францию. Включившись в революционную борьбу, принял активное участие в «Движении 4 мая», стал мечтать о поездке в Москву. В Шанхае вступил в Союз социалистической молодежи Китая, познакомился с работами Маркса и Энгельса, стал изучать русский язык. Один из руководителей КПК, председатель КНР (1959–1968). Лю играл главную роль в организации партизанского движения в Центральном Китае и формировании новой 4-й армии. КНР в 1949 году стал вторым заместителем председателя и секретарем ЦК КПК. Публичные заявления Лю на протяжении 1950-х гг. отражали политику партии и правительства. На пленуме ЦК КПК в августе 1966 года Лю подвергся жёсткой критике. О дальнейшей судьбе Лю мало известно. Видимо, он был посажен в тюрьму и умер (или был убит). Лю был реабилитирован в 1980 году.

народного танца. Завершается песня фортепианным заключением, где «борьба» мажора и минора выражена нагнетающим ритмическим, динамическим нарастанием и утверждением тоники G-dur (Пример 30).

Несмотря на то, что стихи, выбранные Ши Гуаннанем для цикла, большей частью написаны не профессиональными поэтами, яркость поэтического языка многих из них позволяет ощутить глубинную связь с традициями классической китайской поэзии. Наиболее доказательно это видно на примере стихотворения, на которое написана последняя песня цикла – «Красное озеро» (№ 6). Оно принадлежит Цюй Цюбаю, о литературном таланте которого говорилось выше (Пример 31).

В финальной части вокального цикла текст имеет очень важное значение. Он выражает надежду на свободу, «волшебный труд» и счастье народа. Знаменательно, что Цюй Цюбай, как истинный коммунист, обращает свои слова к народам всего мира – «пусть звуки счастья разнесутся по земле, цивилизация ждет равного благосостояния для всех».

Кроме идеологической направленности, текст привлекает поэтичностью образов («Закатные облака парят в небе», «Свет возносится до самого неба»).

Песня идет в темпе *Prestissimo*. Фортепианное вступление и заключение представляют собой один материал, создавая обрамление и придавая ощущение стройности, законченности форме (Пример 32).

Очень интересны гармонические краски. Широкие вздымающиеся пассажи – представляют собой три красочных волны на гармонической последовательности C/a – Es/c – F-As, очерчивающей плагальный оборот. Короткие вокальные фразы («Красное озеро шумит! Закатные облака парят в небе!») дают энергичный импульс и словно «зависают» на длинных нотах, «заполняющихся» мощной звукоизобразительной фактурой фортепиано.

Основной раздел (т. 26) – неукротимое движение. Вокальная партия – живая музыкальная «речь», которая не содержит повторов, а интонационно следует за текстом. Ей не присуща ариозность, напряженная декламационность взрывается героическими, призывными мелодическими

квартовыми скачками. Неутомимая пульсация в аккомпанементе, то напоминает «задыхающееся» волнение на триолях, то нагнетает, «подстегивает» неуклонное движение вперед, напоминая стремительную скачку, то сливается в едином ритме аккордовых вертикалей (Пример 33).

Колорит гармонического мажора придает этой героической музыке чувственный, эмоциональный характер. В вокальной партии кульминационная зона обозначена мелодическими вершинами на нотах *f*, *a* и *e*, восхождение к которым подчеркнуто квартовыми возгласами и вздымающимися волнами пассажей. Яркий гармонический оборот – *T – VI низкая – D –* подчеркивают светоносное звучание тоники *C-dur*, словно иллюстрируя поэтический призыв – «*Взгляните! Свет возносится до самого неба!*» (Пример 34).

Если продолжить сравнение цикла Ши Гуаннаня «Стихи героев революции» с Десятью хоровыми поэмами Д. Шостаковича, то можно выделить несколько существенных различий, помимо исполнительского состава, который, безусловно накладывает отпечаток на особенности организации музыкального материала.

Части цикла Ши Гуаннаня отличаются большей лаконичностью, но не меньшей внутренней наполненностью и динамикой развития. С точки зрения граней содержания, в цикле китайского композитора практически отсутствуют образы, которые занимают значительное место в произведении Шостаковича: эмоционально-драматических и скорбно-лирических раздумий (№ 2, «Один из многих»); любовно-лирические переживания революционера (№4, «При встрече во время пересылки»); реквиемные, как в поэмах «Казненным» (№ 5) и «Смолкли залпы запоздалые» (№ 7).

Молодой китайский композитор не прибегает к таким стилистическим аллюзиям, как баховская полифония, барочные секундовые «вздохи-опевания», не злоупотребляет образными средствами жанров революционных массовых песен, не стремится к созданию ощущения театральной массовости, как в поэме «Девятое января» (№ 6) Шостаковича. Его цикл отличает большая

субъективность, камерность. И дело даже не в том, что у Шостаковича произведение хоровое, а у Ши Гуаннаня камерный вокальный цикл. Переживание поэзии и героических образов у китайского композитора глубоко лично, он проживает их так, как это близко и органично для его индивидуальности – в лирико-романтическом ключе.

ГЛАВА 3. ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО ШИ ГУАННАНЯ

3.1. Влияние культурного контекста на формирование Ши Гуаннаня как оперного композитора³⁶

Изучая контекст жизни и творчества Ши Гуаннаня, мы выяснили, что на его формирование как личности и оперного композитора, а также на появление значимых оперных сочинений, огромное влияние оказали:

- традиционный национальный театр
- современная китайская опера 40–60-х годов.
- музыкально-театральная жизнь Китая 50–60-х годов
- литература, творчество Лу Синя
- основные тенденции развития искусства после «культурной революции» в эпоху «реформ и открытости» (вторая половина 70-х – начало 80-х годов)

Особой частью общекультурного контекста, знаковой для мировоззрения и художественно-эстетических устремлений Ши Гуаннаня, стало творчество классика китайской литературы первой половины XX века Лу Синя, по произведению которого будет создано самое важное оперное сочинение композитора.

Традиционный национальный театр. Китайский композитор Ду Ин вспоминает, что первая его встреча с Ши Гуаннанем произошла в начале 1960-х годов в Тяньцзиньской музыкальной консерватории: «До меня слабо донеслась мелодия из пьесы-диалога моего родного края под названием “Иди на запад”. В изумлении я аккуратно подошел к двери и украдкой заглянул внутрь. Мне очень хотелось увидеть, кто в этом высоком учебном заведении мог заинтересоваться провинциальной театральной сценкой и так глубоко ее

³⁶ В параграфе частично использован материал авторской статьи «Ши Гуаннань и Лу Синь: музыка и литература в диалоге поколений»

исполнять. Это был Ши Гуаннань, старший студент с третьего курса класса композиции» [181, с. 67].

Ду Ин отмечает широкий кругозор молодого композитора, постоянную тягу к новым знаниям и огромную любовь к народной музыке, к различным региональным разновидностям китайской музыкальной драмы: «Я спросил его, почему он так серьезно изучает этот провинциальный жанр. Он ответил, что народная музыка нашей страны невероятно богата и ценна, поэтому мы должны уделять больше внимания ее изучению <...> Стать знатоком оружия можно только лишь после встречи с тысячей мечей, также и знатоком музыки – после знакомства с тысячей мелодий» [там же].

В годы обучения в консерватории молодые китайские композиторы изучали не только европейскую гармонию, полифонию, принципы контрапункта, оркестровки, но и народную музыку – пекинскую оперу, жанр куньцзюй³⁷, исполняли циньские арии³⁸.

Ду Ин вспоминает, что к Новому 1964 году в Тяньцзиньской консерватории была подготовлена постановка пекинской оперы школы Ци «Сюй Цэ бежит через город». Инициатором ее, режиссером и автором музыкального сопровождения был Ши Гуаннань. Как свидетельствует Ду Ин, в процессе подготовки обнаружился настоящий артистический, режиссерско-постановочный талант Ши Гуаннаня, его прекрасное чувство юмора [181].

По поводу особенностей традиционного театра пишет Жэнь Шуай: «Традиционный китайский театр – “театр воображаемого подобия” <...> Мир

³⁷ *Куньцзюй* (кит. упр. 昆曲, пиньинь *Kūnqū*), *Куньшаньская опера* – одна из старейших из дошедших до наших дней разновидностей китайской классической музыкальной драмы. Возникла в конце династии Юань (1271–1368) – начале династии Мин (1368–1644). Отличается мягким и ясным вокалом, красивыми и утонченными мелодиями. Классическим образцом куньшаньской оперы является «Пионовая беседка» Тан Сяньцзу (1550–1616), а также «Дворец бессмертия» Хун Шэна (1645–1704).

³⁸ *Циньские арии* из драмы Шэньси. *Мелодии-баницзы*, возникшие в районе между провинциями Шаньси и Шэньси, распространившись в регионе Гуаньчжун, преобразовались в циньские арии. Среди особенностей циньских арий следует отметить звонкость и мощь звучания.

“ненастоящих вещей” традиционного театра <...> будит воображение. Он требует точности сценических движений, особого “языка жестов”, символики грима и костюмов, музыки, как преобразующей формы нравов и обычаев, способной “растрогать душу”» [41, с. 130]. В своих консерваторских постановках Ши Гуаннань продемонстрировал удивительно тонкое ощущение и понимание стилистики традиционной китайской драмы, ее синтетической природы и эмоциональной наполненности.

О стремлении к национальному театру говорят и такие произведения Ши Гуаннаня, как балет *«Легенда о белой змее»*³⁹, музыка к театральным постановкам – *пекинская опера «Гребень горы Хунъюнь»*, *хэбэйский банцзы «Легенда о красном фонаре»*.

При всей проевропейской направленности оперы «Скорбь по ушедшей» элементы национальных театральных традиций просматриваются в ней в символизме драматургии, построении разговорных сцен и в вокальной специфике, о чем будет идти речь далее. Еще более явно связь с глубокими культурными корнями, традиционной китайской драмой, в частности, пекинской оперой, проявится в опере Ши Гуаннаня «Цюй Юань».

Современная китайская опера 40-х – 60-х годов. Говоря о влиянии на Ши Гуаннаня современной китайской оперы, необходимо вспомнить, на каком этапе своего развития она находилась в 50-е годы, когда Ши Гуаннань учился в консерватории и начал осознанно знакомиться с ней.

Отправной точкой возникновения современной китайской оперы является рубеж XIX – XX веков, когда у китайских музыкантов возникает интерес к западно-европейской музыкальной культуре. Сунь Лу пишет: «На почве традиционной китайской музыкальной драмы (*сицзюй*) выросло новое древо – современная китайская опера *гэцзюй* (歌劇 – “песенный спектакль”), которую отличает ориентация на европейский опыт. Гэцзюй стала своего рода

³⁹ В Китае легенда о Белой Змее – одна из самых романтических историй о запретной любви человека и демона.

экспериментальной творческой лабораторией, в которой удивительным образом соединились музыкально-театральные традиции Китая и Европы» [125, с. 3].

До того момента, когда Ши Гуаннань стал обучаться композиции, китайская опера уже прошла определенный путь развития. Цзин Сян в статье «Современное развитие китайской оперы» [195, с. 20]. определяет пять основных видов гэцзюй, которые сформировались в период с 30-х до 80-х годов:

Первый – песенно-танцевальная драма, возникшая ещё до 30-х годов XX века. В ней чередуются пение и танцы. К первым успешным образцам этого типа новой китайской оперы относятся произведения для детского музыкального театра композитора Ли Цзиньхуэйя (1891–1967). В его песенно-танцевальных представлениях ощущается связь с жанром традиционного театра – янгэ, а музыкальные спектакли ближе к европейской опере (значительная роль музыки; арии, дуэты, ансамбли, песенно-танцевальные сцены, которые перемежались речитативами);

Второй – народная опера, объединяющая в себе народные песни, жанр янгэ и традиционную драму сицзюй; возникла в 40-е годы XX века;

Третий тип – драма с музыкой / мюзикл – драматический спектакль с добавлением песен. Первые произведения этого вида появились в Китае еще в 30-е годы XX века, в частности, в творчестве Не Эра. Этот тип оперы получит наиболее активное развитие в китайском музыкальном театре конца XX – начала XXI веков, в следствие мощного влияния американской популярной музыки и мюзикла.

Четвертый – проевропейская опера основан на заимствовании черт западной классической оперы и соединении их с принципами восточной эстетики и китайскими традиционными методами развития. Главным признаком оперы европейского типа здесь является то, что развитие драматического конфликта в них тесно связано с музыкой, а музыкальное развитие предопределяется драмой.

Наконец пятый вид – это камерная опера, являющаяся наиболее современным видом гэцзюй. Она широко распространится в эпоху «открытости и реформ» [197, с. 17].

Тем не менее, как мы видим, какой бы тип китайской оперы в XX веке мы не взяли, в каждом из них, так или иначе, китайские композиторы проходили путь поиска синтеза европейской оперной культуры с уникальными традициями национального китайского театра.

Если первые четыре типа оперы уже сложились к 60-м годам и их можно рассматривать как фундамент, на котором складывались представления Ши Гуаннаня о современной китайской опере, то, что касается последнего типа оперы, то именно Ши Гуаннаню суждено будет стать одним из первых создателей камерной оперы в Китае.

В период с 1950 по 1966 год повсеместно звучали китайские героические оперы, где главным персонажем являлся человек, «совершающий подвиг во имя высокой гражданской идеи». Значение новых китайских опер заключалось не только в их актуальном содержании, но и в том, что они являлись проводниками новой музыкально-театральной эстетики проевропейской направленности. Эти оперы формировали новые слуховые навыки, привычку к музыке совершенно иной культурной традиции. Для таких молодых музыкантов, как Ши Гуаннань, современные китайские оперы – пример освоения европейской оперной модели и нового музыкального языка. Композитор видит, как европейский язык обогащается национальным мелосом. Заимствование и копирование вытесняются плодотворным поиском нового национального стиля, в котором европейское и китайское уже нераздельны.

Музыкально-театральная жизнь Китая 50-х – 60-х годов. Поступив в консерваторию, Ши Гуаннань оказался в гуще культурных событий.

В 50-е годы активизации развития всех видов искусств способствовал интенсивный культурный обмен между СССР и Китаем. Савельева О. В. пишет: «Театральное влияние СССР особенно проявлялось в молодежной

среде, где шел активный поиск новых, созвучных запросам времени тем. К примеру, пьесы из СССР часто ставил, основанный в 1949 году на базе Яньаньского театра молодежи, Китайский художественный театр молодежи, в первую очередь осуществлявший разработку актуальных современных тем и ставивший одноактные пьесы о жизни нового Китая» [118, с. 143].

Грандиозным событием были большие гастроли советских творческих делегаций. Савельева делает очень важное замечание: «С учетом специфики китайской аудитории и вполне понятных языковых трудностей, существенно осложнявших восприятие классических театральных пьес, наибольший интерес и наибольшую востребованность в Китае получили музыкальные и танцевальные коллективы из СССР» [Там же].

Огромную популярность имели выступления Ансамблей песни и танца войсковых частей СССР. Они активизировали создание по всей стране многочисленных ансамблей песни и пляски, затем на их основе возникали «небольшие оперные коллективы <...> в отдельных провинциях, городах и войсковых частях» [156, с. 13]. В таких коллективах начиналась творческая жизнь известных китайских музыкантов. Это было отличительным знаком того времени в музыкальной культуре Китая.

Все тенденции жизни того периода находили прямое отражение в жизни Ши Гуаннаня. После окончания консерватории в 1964 году он был направлен в Тяньцзинский ансамбль песни и танца, предшествующий открытию Тяньцзинского театра оперы и балета, куда он был назначен художественным руководителем.

В 40–50-е годы китайские консерватории стали центрами приобщения молодых музыкантов страны к опере. Огромную роль в этом играли русские педагоги, исполнители, работавшие в них, или приезжающие из СССР для оказания профессиональной помощи.

Педагоги из России, работавшие в ведущих консерваториях Китая, внесли значительный вклад в формирование оперной культуры, вокальной школы страны. В Центральной консерватории, открывшейся в Пекине в 1950

году, вокальный факультет возглавляла певица Юй Исюань (сопрано), которая училась в Шанхайской консерватории в классе знаменитого профессора В.Г. Шушлина. В свою очередь ее учеником является известный китайский баритон Ли Синьчан, который родился в Тяньцзине в 1936 году и закончил там же консерваторию в 1960 году. Свидетелем начала блестящей певческой карьеры певца был и студент композиторского отделения консерватории Ши Гуаннань.

В 1956 году силами китайских исполнителей под руководством русских специалистов были поставлены и европейские оперы – «Кармен» Бизе и «Травиата» Верди. Центральные партии спели китайские вокалисты Чжан Цюань (Виолетта), Ли Гуанси (Альфред), Ли Вэйбо (Жермон).

Погружение в окружающий молодого композитора контекст культурной жизни и проекция его событий на творчество Ши Гуаннаня, позволяют сделать вывод о том, что влияние русско-советской культуры было на него весьма существенным. «Подчиненность идее», психологизм, как результат глубокого подхода к «исследованию внутреннего мира человека», «поиску глубоких внутренних смыслов», отмеченные Савельевой О. В. – это те устремления композитора, которые приведут его к творчеству Лу Синя, тоже глубоко связанному с русской культурой, а затем и написанию лирико-психологической оперы «Скорбь по ушедшей».

Лу Синь и Ши Гуаннань. Диалог поколений

На формирование Ши Гуаннаня как личности и творца оказывало влияние не только музыкальное искусство. Обращение в дальнейшем к первоклассной китайской литературе в качестве основы оперных сочинений говорит о высоком художественном вкусе Ши Гуаннаня, его прекрасном знании национальной литературы. В первой опере «Скорбь по ушедшей» он обращается к произведению классика китайской литературы XX века Лу

*Синю*⁴⁰, во второй – «Цюй Юань» – к литературному сочинению современного китайского писателя, поэта, археолога, палеографа, историка, общественного деятеля Го Можо⁴¹. Примечательно и то, что героем литературного произведения Го Можо и второй оперы Ши Гуаннаня является легендарный китайский поэт Цюй Юань (340–278 гг. до н.э.)⁴², биография которого содержится в жизнеописаниях Сыма Цяня, о чем говорилось в первой главе. Три этих имени являются опорными точками его литературного кругозора.

К моменту рождения Ши Гуаннаня (1940 год) Лу Синь уже был признан родоначальником и первым классиком современной литературы нового Китая.

Японский нобелевский лауреат по литературе Кэндзабуро Оэ назвал Лу Синя «величайшим писателем Азии в двадцатом веке». Перефразируя известные слова, приписываемые Ф. М. Достоевскому, «все мы вышли из гоголевской «Шинели»», можно сказать, что вся современная китайская литература вышла из прозы Лу Синя.

Исследователь творчества Лу Синя Эйдлин Л. пишет: «В истории китайской литературы, в смене поколений замечательнейших мастеров ее, место Лу Синя кажется нам самым выдающимся <...> если они стали известны остальному миру лишь спустя многие века после того, как шумела и волновала сердца и умы их поэзия, то есть потеряв уже какую-то часть животворных сил, то Лу Синь, как и его Китай, всем революционным творчеством своим – и сюжетной прозой, и публицистикой – почти немедленно вошел в жизнь человечества» [169, с. 31].

⁴⁰ *Лу Синь* – (1881–1936) – основоположник китайской современной литературы. Писал на классическом китайском и на байхуа. Переводчик, критик, издатель, организатор творческой деятельности китайских писателей.

⁴¹ *Го Можо* (1892–1978) – китайский писатель, поэт, историк, археолог и государственный деятель, первый президент Академии Наук КНР. Автор многочисленных исторических и литературных произведений, а также переводов, в том числе с русского языка. Лауреат Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» (1951).

⁴² *Цюй Юань* (ок. 340–278 до н. э.) – первый известный лирический поэт в истории Китая эпохи Воюющих царств. Его образ стал одним из символов патриотизма в китайской культуре.

В 50 – 60-е годы почитание Лу Синя было безусловным для молодых людей. Оно оставалось сильным и в годы «культурной революции». Сюй Цзидун приводит отрывки из интервью композитора Го Вэньцзина (1956 г.р.), который объяснял причины обращения к рассказу Лу Синя «Дневник сумасшедшего» в качестве основы для своей оперы: «Во-первых, это любовь к Лу Синю. В годы моей молодости, во времена Культурной революции, можно было читать только книги председателя Мао Цзэдуна и Лу Синя. Так что я очень рано стал читать Лу Синя. Во-вторых, меня привлекло его стремление к самоанализу и самокритике. Для Китая это очень важно» [130, с. 15].

Ши Гуаннань преклонялся перед талантом Лу Синя и мечту написать оперу на этот его сюжет вынашивал долгие годы. «Заболев» любовью к сюжету рассказа «Скорбь по ушедшей» он ждал момента, когда *можно* будет его использовать для оперного произведения. Между уходом писателя (1936) и датой написания оперы по этому рассказу (1981) пролегло десятилетие культурного безвременья под названием «культурная революция». Написать оперу по столь глубоко психологическому произведению о переживаниях современных молодых китайцев – было невысказано.

Лу Синь принадлежал к тому поколению писателей, которые пришли в литературу в 20-е и 30-е годы, получив образование в Японии или Европе. Они были хорошо знакомы с европейской философией и литературой, писали не на классическом, а на современном разговорном языке, использовали характерные для европейской литературы приемы социального и психологического реализма. Помимо Лу Синя к этому поколению относятся, уже упомянутый, Го Можо, а также Мао Дунь, Ба Цзинь, Лао Шэ. Они поднимали злободневные темы, призывали к борьбе против феодальной идеологии и тирании, за политическую и духовную свободу личности. Творчество Лу Синя – еще одно подтверждение глубоких русско-китайских, русско-советских культурных связей. Будучи не только писателем, но и блестящим переводчиком, Лу Синь открыл китайцам Пушкина, Лермонтова,

Толстого, Чехова, Достоевского. В русской литературе, по словам Линь Инин, он видел «сходство судеб двух стран» [75, с. 45]. О глубинной связи китайского писателя с литературной традицией Запада и России свидетельствует и Л. Эйдли: «Психологические рассказы Лу Синя были новостью для китайской литературы, привыкшей к выражению характера героев через внешние проявления их поступков. Западноевропейская, а в особенности русская традиция до удивления легко и органично вошла в китайскую художественную прозу, не отторгнув ее, не ощутившую в ней ничего инородного. Это произошло еще и потому, что психологизм, в данном случае и прежде всего психологизм Лу Синя, так прочно переплетен с собственно китайской литературной традицией, что отделить его от нее уже и невозможно. Психологизм не есть привилегия западной литературы, просто в истории ее развития он появился раньше, чем в литературах Востока» [169, с. 15].

Литературовед Петров В. В. высказывает важную мысль о том, что влияние русской литературы на Лу Синя «не нарушало самобытности его писательской манеры, не означало отступлений от национальных традиций ради лжеевропеизации» [104, с. 153]. Но в отличие от старой китайской прозы, где герой характеризовался исключительно через поступки, в своих рассказах Лу Синь сосредотачивается на проникновении во внутренний, духовный мир страдающей личности.

Высокая оценка творчества писателя принадлежит Мао Цзэдуну: «Лу Синь – величайший и самый героический знаменосец этой новой культурной армии. Лу Синь – мастер китайской культурной революции, он не только великий писатель, но также великий мыслитель и великий революционер. Кости Лу Синя самые твердые. У него нет ни малейшего чувства рабства и очарования. Это самый ценный персонаж колониального и полуколониального народа. Лу Синь – самый верный, храбрый, решительный, верный и пылкий национальный герой, стоящий на культурном фронте, представляющий большинство всей нации и выступающий против врага.

Направление Лу Синя – это направление новой культуры китайской нации» [75, с. 46].

Эту оценку Мао Цзэдун высказал еще при жизни писателя. Но уже в 1942 году он призывал литераторов искать вдохновение в повседневной жизни рабочих и крестьян, которые чище любого интеллигента, «пусть руки у них черны, а ноги в коровьем навозе», предупредив, что если работники литературы и искусства не смогут перестроиться психологически и идеологически, то «дело на лад у них не пойдет».

Несмотря на то, что Лу Синь не был запрещен в период культурной революции, как свидетельствует композитор Го Вэньцин, нетрудно предположить, что в контексте новых идеологических требований, продолжать Лу Синю выражать в творчестве свои взгляды, сформировавшиеся на лучших достижениях великой русской, европейской литературы (запрещенной в этот период), обращенной к внутреннему миру «маленького человека» (того самого нежелательного «среднего героя») в это время было бы невозможно.

Упоминая рассказ писателя «Деревенское представление», Эйдлин Л. затрагивает идею надежды: «И пусть она кажется ему сотворенным им кумиром, и пусть мечты его, в отличие от практических расчетов Жунь-ту, в туманном будущем, он верит в осуществление своей надежды. Так и дорога: “Сейчас ее нет, а люди пройдут – и протопчут”» [169, с. 15].

Светлое, позитивное, наполненное любовью к Родине и людям, творчество Ши Гуаннаня было воплощением надежды и предчувствием дороги в будущее. И в этом смысле Лу Синь был созвучен мировоззрению, личностной и творческой позиции молодого художника Ши Гуаннаня.

Уйдя из жизни в 1936 году, Лу Синь не испытал на себе давление новой чудовищной культурной политики, авторитарной системы «перековки». Это оказалось спасением – великая гуманистическая сущность его творчества, сформировавшись до этого времени, была словно «законсервирована» до лучших времен в его выдающихся произведениях. Обратившись в конце 70-х

годов после культурной революции к творчеству Лу Синя, его рассказу «Скорбь по ушедшей», Ши Гуаннань сумел воплотить его в жанре лирико-психологической оперы, обозначившей совершенно иной вектор развития китайской оперы к глубоко реалистическому, психологическому музыкальному театру нового времени.

Основные тенденции развития искусства после культурной революции в эпоху «реформ и открытости» (вторая половина 70-х – начало 80-х годов).

Две оперы Ши Гуаннаня четко попадают в «ритм» развития китайской культуры после культурной революции. Опера «Скорбь по ушедшим» буквально впитала в себя атмосферу времени и отразила многие тенденции конца 70-х – начала 80-х годов. Во второй опере «Цай Юань» нашли отражение поиски 80-х – начала 90-х годов.

После «культурной революции» отмечается постепенное освобождение и развенчание ее идеологических догм: «Для литератора конца 1970-х поводом для вдохновения было разрешение на осмысление и критику “культурной революции”, творческая личность воспаряла и ликовала уже потому, что могла вернуться к творчеству, ее больше не мучили и не притесняли Начиная с конца 1970-х гг. до середины 1980-х гг., в среде интеллигенции царили необычайный подъем и воодушевление» [Культура. 1976, с. 775].

Изменения коснулись всех сфер. Были восстановлены культурные институты, закрытые, запрещенные во время «культурной революции». Начала функционировать система художественного образования.

В изменении общественного сознания большую роль сыграла китайская *литература* того времени. Особое значение имели три литературных направления. Рассказ писателя Лю Синьхуа «Шрам» стал точкой отсчета для так называемой «литературы шрамов»: «Деформация человеческой личности, вызванная унижениями и публичными издевательствами, попрание человеческого достоинства, атмосфера страха и всеобщего доноительства – вот основные темы произведений “литературы шрамов”» [68, с. 769]. Близким

к ней было направление «*литература дум о прошедшем*». Оба течения стали исповедью «поколения, лишённого голоса».

В тематике третьего направления «*поиск корней*» художники переосмысливают «Движение 4 мая» и пытаются понять причины потери «корней». Главная мысль–вывод этих размышлений заключается в том, что провозглашенный ранее разрыв с традицией – это была «крупная катастрофа для нации», а последовавшая за этим «культурная революция» стала «кульминацией разрыва с традиционной культурой» [Там же, с. 775]. Сторонники этого направления, обращаясь к национальным культурным традициям, стремились избегать политизированности во всем – и в сюжете, и в языковых средствах. Молодые писатели и композиторы «новой волны» 1990-х и 2000-х годов будут не склонны оглядываться на историю, стремясь преодолеть идеологизацию, утвердить принцип художественного индивидуализма и психологической субъективности в искусстве.

Сигналом возвращения к национальным традициям становится возрождение театра *сицзюй* и возвращение на сцену запрещённых в 1960-е гг. спектаклей. Впервые после 1964 г. китайские зрители выстаивали очереди, чтобы увидеть любимые спектакли традиционного репертуара.

В области театра в 1977–1979 г. происходит «великий перелом» «идейного раскрепощения». После падения Цзян Цин и критики «четверки» в печати исчез термин «образцовые революционные спектакли». Коллективы драматического театра, театра *сицзюй*, театры оперы и балета подготовили более 150 новых и восстановленных спектаклей. В них отчетливо просматривается стремление отойти от стереотипов «образцовых спектаклей».

Важным фактором и предпосылкой «оздоровления» культурной жизни является стремительное увеличение объемов печатной продукции. Выходят театральные журналы, научно-исследовательские работы по теории и истории китайского и зарубежного театра, возобновляется работа Союза театральных деятелей. Важнейшей предпосылкой развития является снятие запрета на

обращение к зарубежному культурному наследию и возрождение интереса к русскому искусству.

Все эти тенденции непосредственно отразились в области оперного искусства и стали предпосылками появления оперы Ши Гуаннаня «Скорбь по ушедшей».

Чжан Личжэнь пишет об опере в период «культурной революции»: «Оперное искусство пострадало особенно сильно, поскольку вместе с запретом исполнения зарубежной музыки было наложено вето и на исполнение китайской музыки, написанной до 1966 года» [156, с. 15]. Сигналом выхода из этого кризиса стало возрождение в конце 70–80-х годах двух основных разновидностей современной китайской оперы гэцзюй – *роевропейской* и *народной*.

Одним из важных факторов, подготовивших появление оперы «Скорбь по ушедшей», является возрождение интереса к прогрессивной китайской драматургии, литературе 1930-х –1940-х гг. и к главному писателю этого времени – Лу Синю. Его глубина и многомерность творчества которого оказываются созвучными художникам разных направлений в литературе, драматическом и музыкальном театре.

С 80-х годов к творчеству Лу Синя активно обращаются китайские музыканты. Один из композиторов нового поколения Го Вэньцин создал ряд сочинений по произведениям китайского классика. Самое известное – опера «Деревня вольчья» (1994) по рассказу Лу Синя «Дневник сумасшедшего», успех которой, как пишет Ма Шухао, «доказывает, что сила мысли писателя начала XX в. Лу Синя не потеряла актуальности до настоящего времени» [92, с. 168].

Признавая значимость оперы Го Вэньцина, все-таки подчеркнем, что опера Ши Гуаннаня по рассказу Лу Синя «Скорбь по ушедшей» написана значительно раньше – в 1981 году. В контексте нового времени, на рубеже 70–80-х годов, рассказ приобрел невероятную актуальность. И в нем, и в опере отражаются главные идеологемы литературы 30-х – 40-х годов и «поиска

корней» – антифеодализм, противостояние города и деревни, раскрепощение женщин, революция.

Во всех обзорах китайской оперы 80–90-х годов в ряду самых репрезентативных произведений этого периода наиболее устойчиво фигурируют две оперы – «Скорбь по ушедшей» Ши Гуаннаня и «Степь широкая» Цзинь Сяна⁴³. Две эти оперы очень различны по содержанию, жанру, музыкальному языку. Сравнение их не является предметом данного исследования. Но нам хотелось бы привести слова Цзинь Сяна, который, будучи выдающимся композитором и ученым, говоря о своем произведении, сумел выразить *общие задачи*, стоявшие перед китайскими композиторами в данный непростой период возрождения и обновления китайской оперы: «Преодолеть оковы феодальной культуры, когда долгое время страдал дух и тело, создать подлинную современную культуру – это исторический долг китайских деятелей искусств. Он требует не только от нас, но он требовал и от наших предшественников, начиная с Лу Синя, Го Можо и многих последующих поколений, продолжить борьбу за современную культуру <...> Композитор не должен и не может отрываться от той эпохи, в которую он живет. Поэтому композитор во время своего творчества должен думать о том, как это примут современники, думать об эстетическом восприятии и хотеть, чтобы современники с его помощью шли вперед» [195, с. 19].

Признавая ценность других произведений Ши Гуаннаня, в том числе и второй оперы «Цай Юань», объективно именно опера «Скорбь по ушедшей» отразила в себе многие тенденции времени. Как первая китайская *лирическая, камерная опера*, отличающаяся «более глубоким лирико-психологическим содержанием, которое характерно для периодов социальной рефлексии» [Там же, с. 21], она стала знаковым произведением эпохи «открытости и реформ».

⁴³ Цзинь Сян – выдающийся китайский композитор XX века, профессор Пекинской консерватории, крупнейший научный деятель. Во времена культурной революции Цзинь Сян прошел тяжелую жизненную «школу трудового исправления». Всесторонне образованный музыкант, человек высокой культуры, он является автором многих произведений, среди которых «Степь широкая» занимает особое место.

Анализ этого произведения позволяет преодолеть культурную «замкнутость» в оценке ее исторического места, настроить «оптику» изучения творчества Ши Гуаннаня, совмещая внутрикитайский контекст с культурно-историческим контекстом XX века.

3.2. Жанровые истоки оперы «Скорбь по ушедшей»

Цзюй Цихун очень высоко оценивает значение Ши Гуаннаня и его опер, называя его одним из «ключевых композиторов Китая XX века», при этом замечая: «В течение своей короткой творческой жизни он не слишком много соприкасался с областью оперы <...> Тем не менее, его стремление к осуществлению своей оперной мечты пронизывало всю его жизнь <...> ”Скорбь по ушедшей” не только знаменует собой *начало* создания серьезных оперных произведений новой эпохи, но безусловно является шедевром в истории китайской оперы, по праву занимая почетное место в списке “Классических музыкальных произведений, созданных китайцами в XX веке”» [198, с. 36].

«Скорбь по ушедшей» несет в себе новое качество синтеза европейского и национального, которое приведет к глубоко самобытному пути, по которому китайская опера пойдет в 90-е годы. Но в работе с оперным наследием Ши Гуаннаня обнаруживается много сложностей, так как ни существующие исследования, ни воспоминания, ни высказывания самого композитора не дают достаточной информации о том, *как* происходил процесс освоения композитором европейской модели оперы на практике.

На наш взгляд жанровые особенности оперы «Скорбь по ушедшей» имеют три источника:

- литературный (рассказ Лу Синя «Скорбь по ушедшей»);
- лирическая и веристская опера рубежа XIX–XX веков;
- китайский камерный театр 80–90-х годов;
- камерная опера XX века

Рассмотрим каждый источник более детально.

Литературный первоисточник

Лу Синь являлся мастером короткого рассказа. Ручина А. В. пишет: «В небольших по объему произведениях писателю удавалось раскрыть самые насущные проблемы своего времени, рассказать о несправедливом и жестоком отношении власти к простому человеку и людей друг к другу» [115, с. 157].

Эйдлин Л. говорит о том, что «психологические рассказы Лу Синя были новостью для китайской литературы, привыкшей к выражению характера героев через внешние проявления их поступков» [169, с. 15]. Психологизм рассказа «Скорбь по ушедшей» основан на социальном конфликте. Однако и в рассказе Лу Синя, и в опере Ши Гуаннаня мы видим конфликт не столько внешний, сколько внутренний. Обращение к литературе глубоких личностных переживаний было современным и своевременным в эпоху после «культурной революции», которая изживала характерные для китайских героических опер предыдущего периода примитивные «черно-белые» конфликты, построенные на борьбе между «своими» и «чужими», преодолевала тотальное «обезличивание», пронизывавшее «образцовые оперы».

Рассказ Лу Синя и опера Ши Гуаннаня «попали» еще в ряд актуальных и острых для общества проблем. В ряде прозаических произведений эпохи конца 70–80-х годов писатели стремились «утвердить ценность любви, которая изначально отвергалась нормами традиционной морали, а потом была исковеркана и растоптана во время бесконечных кампаний критики и самокритики в “культурную революцию”, когда мужа и жены были вынуждены отречься друг от друга» [68, с. 771].

Лу Синь одним из первых заговорил о судьбе женщины, которая гибнет под гнетом предрассудков, непонимания и пренебрежения. Одна из самых запоминающихся фраз в рассказе оставлена и в опере: «*Это плач китайянок на протяжении тысячелетий*». Именно женский образ – Цзы Цзюнь – получил в опере наиболее сильное музыкальное воплощение.

Говоря о том, что «психологизм не есть привилегия западной литературы, просто в истории ее развития он появился раньше, чем в литературах Востока», Л. Эйдлин цитирует слова самого писателя: «Нарисовать глубоко молчаливую душу китайского народа – дело очень трудное. И я чувствую это, ибо, несмотря на все мои усилия проникнуть в нее, я постоянно ощущаю какую-то преграду» [169, с. 15].

Писатель, а затем и композитор, прикасаются к одной очень болезненной национальной проблеме, связанной с особенностями китайского менталитета: «Неужели же вправду китаец, родившийся и живший в стране, где все держалось на условиях почтительности и подчиненности в семье и в государстве, так и не замечал деления на угнетателей и угнетенных, о котором догадывались чуть не поэты древности <...> Как это было необходимо передовой китайской интеллигенции, мечтавшей о духовном раскрепощении народа, об уничтожении проклятой и унижительной привилегии немногих быть личностями» [Там же, с. 10]. Лу Синь стремился доказать, что «индивидуальность в Китае существует, что Китай многолик и в жизни, и в смерти» [Там же, с. 11].

Главный герой рассказа – представитель *интеллигенции* поколения Лу Синя. Созданный писателем образ молодого интеллектуала эпохи «Движения 4 мая» не идеализирован, он свидетельствует об обеспокоенности «состоянием духа и возможностями китайской интеллигенции» [там же, с. 19]. Выступая за революционные преобразования, преодоление феодальных пережитков, Шэнь попадает в тупик представлений о борьбе за новые идеалы и отношения. Результатом этого становится предательство любимой девушки, прикрытое демагогическими рассуждениями.

Рассказ Лу Синя и опера Ши Гуаннаня – это не просто история несчастной любви – это история о нравственном выборе человека. Литературный первоисточник определяет психологизм, нравственную проблематику оперы, выраженные через внутренний конфликт и рефлекссию

главных героев на фоне острых социокультурных проблем, что и позволяет назвать оперу Ши Гуаннаня «Скорбь по ушедшей» *лирико-философской*.

Лирическая и веристская опера рубежа XIX – XX веков. История любви и концентрация на взаимоотношениях двух молодых людей безусловно сближает данную оперу с жанром европейской *лирической оперы*,⁴⁴ который сложилась в XIX веке, в эпоху романтизма. В отличие от большой романтической оперы Д. Верди, Р. Вагнера, авторы лирических опер обращались к тем сюжетам из произведений мировой литературы, в центре которых были взаимоотношения нескольких действующих лиц, как правило простых людей, лишенных героизма и романтической исключительности.

Анализируя связь произведения Ши Гуаннаня с лирической оперой XIX века, первое различие, которое обнаруживается, – именно в литературной первооснове. В самых известных лирических операх («Фауст», «Ромео и Джульетта» Шарля Гуно; «Кармен», «Искатели жемчуга» Жоржа Бизе; «Манон», «Вертер», «Таис» Жюль Массне; «Лакме» Лео Делиба; «Миньона», «Гамлет» Амбруаза Тома; «Самсон и Далила» Камиля Сен-Санса) сюжеты и их герои могут приобретать вневременной характер (как, например, Ромео и Джульетта), но точно не являются связанными с конкретными социально-историческими обстоятельства. Рассказа Лу Синя – это реалистическая социальная проза начала XX века, отражающая конкретные реалии и проблемы своего времени.

В большей степени в жанровом генезисе оперы «Скорбь по ушедшей» ощущается близость к эстетике веристской оперы, которая тоже выросла из лирической. Говоря о первой веристской опере «Сельская честь» Масканьи, Яковлева Ю. В. Подчеркивает ее отличия от лирических опер: «одноактная драматургия; тривиальная история из обыденной жизни, возводимая в ранг трагедии; стремительная кровавая развязка; вокальная партия,

⁴⁴ *Лирическая опера* – ведущий жанр французской оперы середины – второй половины XIX в., тесно связанный с творчеством таких композиторов, как Шарль Гуно, Жорж Бизе, Жюль Массне, Амбруаз Тома.

балансирующая на грани пения и «крика» <...> возросшая экспрессия оркестровой партии» [172]. Однако, как замечает автор, либреттисты этой оперы Дж. Торджони-Тоццетти и Г. Менаши устранили существенный для веристской литературы социальный мотив [Там же].

Если отличие оперы «Скорбь по ушедшей» от французской лирической оперы лежит в области литературного первоисточника, то именно в ней сходство с веристской эстетикой. Напомним, что веризм изначально зародился в итальянской литературе XIX века, и его влияние на возникновение оперного веризма было определяющим.

Черты лирической оперы получили яркое индивидуальное преломление в творчестве двух композиторов, которые были особенно популярны в Китае, – итальянского композитора Джакомо Пуччини и русского – Петра Ильича Чайковского. И, если говорить о влиянии музыкального языка лирической оперы на музыку оперы Ши Гуаннаня, то оно очевидно идет через творчество именно этих композиторов. На это указывает и реконструированный нами контекст китайской музыкальной жизни 50-х – начала 60-х годов, который «наполнял» и развивал музыкальный кругозор композитора. В нем оперы Чайковского и Пуччини занимали ведущее место. При этом, в вокальном стиле музыкальных характеристик героев оперы особенно отчетливо просматривается влияние Д. Пуччини, о чем будет идти речь в следующем разделе.

Таким образом, литературный первоисточник и музыкальный язык оперы позволяют утверждать, что одним из жанровых истоков оперы Ши Гуаннаня является лирическая опера в ее веристской разновидности.

Китайский камерный театр 80-х – 90-х годов. Особое место Оперы «Скорбь по ушедшей» в китайском музыкальном театре определяется тем, что она не только «лирическая», «лирико-философская» опера, но и *первая камерная опера.*

Композитор угадал тяготение к камерности, отчетливо проявившееся в развитии китайского драматического театра того времени.

Спектакль «Абсолютный сигнал», поставленный в Пекине в 1982 году режиссером Линь Чжаохуа по пьесе писателя Гао Синцзяня, «стал взрывом для театральной общественности и ознаменовал второе рождение китайского театра *Малой сцены* (первое – в 1920–1930 гг.)» [68, с. 793]. С этого момента начинается развитие разнообразных форм камерного театра, тяготеющих к сюжетам с усиленным психологическим содержанием, ориентированных на небольшое количество участников, компактное сценическое пространство, экономность сценических средств, особое взаимодействие с публикой, основанное на обостренной эмпатии и более тонком подключении к происходящему на сцене. Большим успехом на малых сценах Китая пользовались характерные для драматического театра 1920–1930-х гг. семейно-бытовые драмы о частных конфликтах и судьбах. Наибольшей глубиной тематики и художественных поисков отличались пьесы социально-психологической направленности, поднимающие морально-этические вопросы.

Как и спектакли театра малой сцены 20-х – 30-х годов, такие постановки особенно часто адресовались молодежной аудитории и осуществлялись со студентами.⁴⁵

Анализируя даты всех этих событий в драматическом театре, мы можем сказать, что опера «Скорбь по ушедшей» в определенной степени даже опередила их, появившись в 1981 году.

Как первая китайской камерная опера, «Скорбь по ушедшей» Ши Гуаннаня появляется, когда в европейской и русско-советской музыке данный тип оперы прошел уже несколько этапов развития.

Отмечая особенности развития жанра оперы в XX веке, М. Черкашина пишет: «В XX веке картина жанрового развития оперного искусства значительно усложнилась <...> Опера XX века отличается чрезвычайным

⁴⁵ Примером может служить постановка режиссера Сюй Сяочжуна, который в 1983 г. вместе со своими студентами ЦТА поставил спектакль по поэтической драме Г. Ибсена «Пер Гюнт».

разнообразием как в жанровом отношении, так и в смысле сюжетно-тематическом» [152, с. 58]

Достоверные свидетельства о знании Ши Гуаннанем камерной оперы других стран отсутствуют. Реконструируя «связующие нити», соединяющие китайского композитора с «внешним миром» камерной оперы, мы можем предположить, что, скорее всего, они будут вести к русско-советской культуре.

В первую очередь отметим сходство культурно-исторических контекстов, в которых происходил подъем в развитии советской и китайской камерной оперы. Мы уже отмечали, что многие важные культурные тенденции, появляющиеся в Европе и СССР, в Китае приходили с опозданием, как бы «вдогонку», с интервалом в 15–20 лет.

Эпоха «реформ и открытости» конца 70–80-х годов в Китае имеет много общих черт с периодом 60-х годов, который в СССР получил название «оттепель». Общими чертами этих эпох были: осуждение культа личности (в СССР Сталина, в Китае – Мао Цзэдуна), репрессий, освобождение политических заключённых, смена тоталитаризма более мягкой диктатурой, ослабление цензуры, повышение уровня свободы слова, либерализация политической жизни и открытость западному миру.

Одним из признаков эпохи «реформ и открытости» является возрождение контактов КНР и СССР в различных сферах культуры и искусства. В первую очередь это проявилось в активизации интереса к советской современной литературе и театру. К примеру, сразу после «культурной революции», наряду с произведениями русских классических писателей, в Китае переводят и ставят пьесы популярного в 60–70-е годы молодого советского драматурга А. Вампилова. По мнению китайских театроведов «именно А. Вампилов (1935–1972), исследующий тенденции нравственной атмосферы и рисующий психологический портрет своего поколения, оказал наибольшее влияние на китайских драматургов» [68, с. 792].

Данные факты – явный запрос на психологическое искусство, столь характерный для культур двух стран в эпоху перемен. Ши Гуаннань улавливает актуальный и для искусства Китая, и для советской камерной оперы, интерес к проблеме личности, ее нравственным исканиям. Через обращение к творчеству Лу Синя, имеющего глубокую связь с русской литературой, идейно, содержательно он находится ближе к советской камерной опере, чем к европейской.

Обращение к камерной опере больше соответствовало и индивидуальности самого композитора. Весь накопленный до этого творческий багаж Ши Гуаннаня, говорил о его тонком лирическом даровании, в котором отражалась равнодушная, глубокая натура композитора, его любовь к «маленькому человеку». Он не тяготел к монументальной театральности, но психологическую тонкость в создании даже героических образов проявил уже в цикле «Стихи героев революции».

Ши Гуаннаню удалось создать глубоко самобытную китайскую версию камерной оперы. Написанная в 1981 году, на «переломе» развития современной китайской оперы, опера «Скорбь по ушедшей» Ши Гуаннаня завершает тенденции предыдущего этапа. В связи с этим анализ оперы представляет огромный интерес не только с точки зрения актуального для своего времени идейного содержания, но и драматургии, стилистики музыкального языка, в которых композитору удалось достичь того синтеза европейского и национального, вооружившись которым новое поколение композиторов выведет китайскую оперу на мировую арену, как не подражательное, а самобытное явление.

3.3. Либретто, герои, композиция оперы. Роль оркестра

Достаточно высокому уровню передачи содержания небольшого рассказа Лу Синя в опере «Скорбь по ушедшей» Ши Гуаннаня способствовало либретто. Авторов либретто два: Хань Вэй и Ван Цюань. К сожалению, о Ван

Цюане не удалось найти информацию⁴⁶. Хань Вэй (1945 г.р.) – писатель, либреттист. Он родился в Сычуани. С Ши Гуаннанем его связывало плодотворное сотрудничество. Самые известные вокальные произведения композитора – «Бей в бубен и пой песню» (1972), «Песня–тост» (1977) – написаны на тексты Хань Вэя. Он же является либреттистом и второй оперы Ши Гуаннаня «Цай Юань» (1990).

Либретто. Новые персонажи. Заслуга авторов в том, что либретто написано очень «близко к тексту» Лу Синя, на что указывает сравнение текста рассказа и его переизложение в либретто. Либреттисты бережно и чутко сохраняют не только события, но и ключевые для смысла, характеров, поступков героев слова, фразы литературного первоисточника (они выделены во фрагментах, представленных в таблице) (Пример 35).

В литературном первоисточнике присутствуют черты, которые отражают его глубокую связь с национальными культурными традициями, с другой – максимально «ложатся» на специфику камерной оперы.

Монологический повествовательный текст рассказа Лу Синя, идущий от имени одного из двух главных героев – Цзюань Шэна, является и воспоминанием, и исповедью героя. Это отчетливо выражено уже в названии произведения – «Скорбь по ушедшей. (Записки Цзюань-шэна)».

Жанр монологической прозы, воспоминания, дневники часто использовались композиторами XX века для основы камерных опер. Это во многом определяло их музыкальную драматургию, используемые театральные, «режиссерские» средства.

Монологически-дневниковый текст рассказа «Скорбь по ушедшей» во многом обусловил особенности драматургии оперы Ши Гуаннаня.

⁴⁶ Этот факт является лишним доказательством обозначенной в первом разделе проблемы – недостаточное внимание китайского музыкального искусства к авторству, которое зачастую приводит и к «вычеркиванию» из культурной памяти некоторых деятелей китайского искусства. А между тем достоинства данной оперы во многом связаны с высоким качеством либретто.

Одной из интересных и очень важных находок либреттистов и композитора является введение в оперу двух дополнительных безымянных персонажей – меццо-сопрано и баритон (далее – Мужчина и Женщина). Они являются частью той *условности*, которая очень характерна для театра сицуй: «Благодаря наличию условных форм сформировались своеобразные особенности китайского театра, который, отражая реальную жизнь, всё равно держится от неё на расстоянии, черпая материал из жизни, представляет его более красочным и изящным, чем в реальности» [60].

Эти персонажи создают ту самую условную дистанцию от участия в реальной жизни, которая позволяет им являться наблюдателями и нравственным камертоном происходящих событий. Они выполняют многие функции. Мужчина и Женщина – повествователи, когда в начале и между действиями кратко, поэтично описывают обстановку места действия, атмосферу, делают важные событийные переходы. Музыкальное «настроение» их комментариев эмоционально перестраивается вслед за изменениями событий и эмоциональных отношений главных героев. Они – комментаторы. В дуэте из первого акта *«Чарующие летние сумерки»* царит светлая безмятежная музыка, как чувства героев, еще не тронутые ржавчиной разочарования. Речь Мужчины и Женщины отличается «плавной» мелодической «умиленностью» (Пример 36).

Комментаторы сопереживают героям, радуются или огорчаются тому, что с ними происходит. Образуются интересные, многоплановые ансамбли. В №8 *«Свежая волна льется из сердца наружу»* Цзы Цзюнь и Цзюань Шэн, впервые ощущая волнующее предчувствие любви, пытаются понять происходящее с ними во внутреннем диалоге с самими собой. Мужчина и Женщина подключаются к их переживаниям, поддерживают, помогают понять молодым людям их смятение (Пример 37).

В других ситуациях наиболее напряженных размышлений героев, они становятся как бы их «двойниками», ведя внутренний диалог от имени героя, побуждая осмысливать свои поступки. Когда между молодыми людьми

происходит разлад, и они теряют понимание, способность слышать друг друга, Мужчина и Женщина выражают те мысли, которые герои не проговаривают вслух.

Безымянные персонажи не участвуют во внешнем действии происходящих событий, они сценически статичны. Располагаясь по бокам сцены, они как бы «невидимы» главным героям, но их участие в сложной психологической жизни и взаимоотношениях героев очень важно. Они – «внутренние» голоса героев, их нравственных мучений, они – *голоса морали, нравственной оценки их поступков*. Распределение текста между основными и комментирующими персонажами не дает потерять литературному первоисточнику в опере смысловую насыщенность. Взаимодействие реальных героев и комментаторов «уплотняет» развитие внешних драматических и внутренних психологических событий.

Но это не единственные «отстраненные» персонажи. В прологе оперы появляется мужчина, который выступает в роли повествователя из рассказа Лу Синя, то есть самого Цзюань Шэна, но повзрослевшего, который вспоминает о пережитом, смотрит на события своей молодости со стороны, словно в кино, и с высоты прожитых лет комментирует их. Еще раз он появится с монологом *«Жизненный путь полон трудностей»* во втором акте, в котором с одной стороны, описывает события, происходящие с Цзюань Шэном сейчас, с другой – со «взрослой» позиции, философствуя, оценивает совершенные молодыми людьми поступки (Пример 38).

Ван Юйхэ замечает, что замысел введения «отстраненных» персонажей «сам по себе оригинален, а также довольно редкое явление для китайской оперы» [178, с. 31]. Именно этот прием, на наш взгляд, выводит оперу «Скорбь по ушедшей» за пределы чистой романтической лирической драмы по типу «Травиаты» Верди или «Богемы» Пуччини. Подчеркнутая не только подробно сохранным текстом, но и персонажами комментаторов – «двойников», нравственно-морализаторская направленность оперы «Скорбь по ушедшей», обусловила закономерное определение ее жанра многими музыковедами, как

лирико-философская опера. Более того, именно дидактическое начало, персонифицированное в образах данных персонажей, является тем, что тесно связывает произведение с древними традициями китайской культуры, литературы и историографии, о которых мы подробно говорили в Главе 1. Интонацией назидательности Ши Гуаннань точно попадает в особый тип китайского мироощущения, для которого характерен особый способ, «стиль» духовного проживания, казалось бы, обычных жизненных ситуаций (любовь, разочарование, гнев, разлука и т.д.), отличный от представителей других национальных, культурных традиций.

Композиция оперы. В опере «Скорбь по ушедшей» Ши Гуаннань использовал еще один новаторский прием, в котором убедительно соединил европейские и национальные традиции. Все четыре акта названы временами года – «Весна», «Лето», «Осень» и «Зима». И это не формальный прием, в нем заключено много смыслов.

В мировом искусстве для многих выдающихся художников времена года становились и «философской рамкой» размышлений о циклах жизни, и способом связи с народной жизнью и культурой, которые с древних времен определялись круговоротом природной жизни.

Обращение к теме времен года для китайского композитора еще более логично. Начиная с древности, времена года являются одним из элементов космоизма, пронизывающего все представления китайцев о мироустройстве, их философское, эстетическое сознание. Использование этого приема является показателем глубины подхода композитора к осмыслению, казалось бы, частной личной истории героев рассказа и ставит произведение композитора в достойный ряд мировой музыкальной классики.

Интересно, что в 1979 году, совсем рядом по времени с оперой «Скорбь по ушедшей», появился вокальный цикл китайского композитора *Чжэн Цюйфэна* «Сезоны Родины», где символизм времен года распространяется на судьбу страны и тоже становится важным фактором формообразования.

Использование сразу двумя композиторами одинакового приема в одно историческое время, в период «реформ и открытости», можно объяснить общей настроенностью художников на осмысление проблем общества в философском ключе.

В опере Ши Гуаннаня символика времен года – это и композиционный, и содержательный прием. Нельзя сказать, что на эту идею Ши Гуаннаня вдохновил сам текст рассказа Лу Синя. Да, меняющаяся природа при смене времен года, как и в любом романтическом произведении, является отражением переживаний героев. Но Лу Синь не придает принципиального значения временам года, как композиционному, драматургическому приему. Ши Гуаннань же максимально развивает эту идею. Он создал для истории взаимоотношений героев природно-философское обрамление, которое позволило опозитизировать описание довольно прозаичных событий, быта, окружающий героев мир с непривлекательными персонажами, враждебно наблюдающими за их жизнью. Природный фон «подсветил» переживания героев. В этом проявляется связь и с традициями национальной поэзии, и с романтической эстетикой, где природа и чувства человека всегда были тесно переплетены.

Возникает интересная параллель с вокальным циклом *Франца Шуберта «Зимний путь»*. В нем тема времен года не заявлена напрямую, но поэтическая и музыкальная драматургия выстроены в логике смены времен года, которые сопоставлены, как воспоминания о жизни в прошлом (весной, летом, осенью) и дневниковые записки о настоящем (момента переживаемой трагической зимы).

Через обращение к символике времен года опера Ши Гуаннаня обретает и национальный колорит.

Насколько тесно природа и жизнь человека в опере связаны, подчеркнуто текстами арий, насыщенными поэтическими образами. Вот один из примеров – текст арии Женщины № 32 «*Зима настала*» (Пример 39).

Присущая опере повествовательность не мешает многим исследователям обнаружить в структуре оперы признаки *сонатной формы*. Претворение в драматургии черт инструментальных форм – сонатно-симфонического цикла, сонатного аллегро – еще одна примета камерных опер: «Специфика новой камерной оперы такова, что в ней возможно использование типично инструментальных форм в масштабе не только разделов, но и всего сочинения» [51, с. 223].

«Скорбь по ушедшей» в отличие от многих других камерных опер, состоящих из одного или двух действий, имеет четырехактное строение, что и является поводом проецировать на ее композицию признаки сонатно-симфонического цикла и сонатного аллегро. Ван Юйхэ пишет: «Части «Весна» (№№ 1 и 2) и «Лето» (№№ 3–12) – это музыкальная «экспозиция» оперы, где описывается любовная история двух основных персонажей (Цзян Цзюнь и Цзюань Шэна). «Осень» (№№ 13–30) и «Зима» (№№ 31–43) являются «разработкой», изображающей жизненный путь героев, углубляющийся процесс изменений отношений, постепенную их эволюцию от счастья и радости любви к крушению надежд и расставанию. Повторение части «Весна» – это «реприза» и заключение» [178].

Нам видится не точным данное описание структурно-функционального строения оперы. Во-первых, в опере явно присутствуют *Пролог и Эпилог*, создающие обрамление, как музыкальное, смысловое, так и природное – «Весна». *Пролог* включает в себя Увертюру №№ 1 – 2.

Экспозиция занимает довольно большое место (два акта). В ней отчетливо представлены две темы – условно *ГП и ПП* –, «противоборство» которых в разработке приведет к трагическому разрыву. В данном случае под темой мы имеем ввиду не столько тематическое образование, сколько *идеи*, выраженные комплексно в музыке. *Главной партией* можно назвать тему социальных противоречий, которые герои готовы преодолевать своей любовью. *Побочной партией* – тему любви, которая персонифицирована одной из самых главных и ярких тем оперы – лейттемой «цветок глициний».

Вначале две темы-идеи не вступают в противоречие, так как оба героя готовы принять «свободную любовь», как прогрессивную, антифеодалную идею. Но уже во втором акте темы начинают «разъединяться», так как идея любви приобретает большее значение для Цзян Цзюнь, а тема социальной неустроенности (проблемы на работе, отсутствие денег и бытовые проблемы) разрушают чувство любви Цзюань Шэна.

В *разработке* тоже можно выделить две стадии. Первая – стадия рефлексии (с № 23 «Жизненный путь полон трудностей» – до № 31), на которой герои начинают отчуждаться, каждый по-своему во внутренних монологах переживает и осмысливает появившуюся «трещину» в отношениях. Вторая – с № 32 по 43 – стремительное развитие событий, активная и открытая фаза конфликта, приводящая к трагическому разрыву отношений.

Эпilog оперы одновременно выполняет и функцию динамической *репризы*. Одним из ее признаков является то, что в эпилоге присутствуют все, участвующие в Прологе, действующие лица, в том числе хор. Функция музыкальной репризы реализуется здесь не через повторение главной и побочной партий, как принято в сонатной форме, а через повторение музыки пролога, интонационной основой которой является лейттема любви «цветок глициний». Динамичной репризу делает еще более торжественное звучание, а также, звучащий издали, голос, уже невидимый, «ушедшей», Цзян Цзюнь (Пример 40).

Ван Юйхэ справедливо отмечает, что использование в опере композиционных принципов инструментальной музыки не являлось открытием Ши Гуаннаня, но из китайских композиторов именно он впервые ими воспользовался. Добавим, что на наш взгляд, опыт Ши Гуаннаня стал «точкой роста» для поиска другими китайскими композиторами новых приемов формообразования в опере.

Образы времен года не только «скрепили», придали композиции стройность, гармоничность целого, но и в значительной степени украсили оперу. В частности, они стали поводом для создания живописных оркестровых

прелюдий в начале каждого акта, которые совершают не только природную, но и своеобразную психологическую «модуляцию» в новое состояние героев. Яркость музыки, точность в передаче контраста изменяющейся природы, делают прелюдии своеобразной «рассредоточенной» по опере оркестровой сюитой «Времена года».

Музыка прелюдий позволяет перейти к еще одной важной теме – роли оркестра в опере.

Оркестр. Нельзя согласиться с оценками ряда авторов, невысоко оценивающих оркестровое мастерство Ши Гуаннаня. В частности, по мнению Цзюй Цихуна, Ши Гуаннань недостаточно понимает «театральную миссию, возложенную на оркестр»: «Не следует скрывать, что написание музыки для оркестра всегда было слабым местом Ши Гуаннаня. Это нашло яркое отражение в опере «Скорбь по ушедшей» [198, с. 36]. Отмечая, что партитура второй оперы композитора, «Цюй Юань», «является полным преобразованием», автор утверждает, что по сравнению с ней в оркестровой партии «Скорби по ушедшей» «полно недочетов»: «Оркестровка отдельных фрагментов довольно проста, а некоторые места и вовсе выглядят грубо, что приводит к поверхностному звучанию оркестра <...>, оркестр периодически играет роль аккомпанемента, не совсем ясно выполняя свою сценическую миссию, это <...> ставит симфоническую музыку в один ряд с оркестровым сопровождением вокального произведения. Это не может не вызывать большого сожаления, когда речь идет о крупномасштабной опере» [Там же]. Цзюй Цихун делает и более масштабное обобщение, утверждая, что оркестр в опере – общее «слабое место китайских композиторов»: «Я боюсь, – говорит автор, – что вопрос, каким образом ввести громадный симфонический оркестр оперы в драматический конфликт, превратить его в носителя сценичности оперной музыки и важнейший компонент, всегда ставил в тупик китайских композиторов» [Там же].

Не будем утверждать, что оркестровая партия в опере Ши Гуаннаня «Скорбь по ушедшей» по мастерству и значимости в драматургии сопоставима

с оперными шедеврами таких мастеров, как Дж. Верди, Дж. Пуччини, П. Чайковский, Д. Шостакович. Цзюй Цихун справедлив в своем замечании, что «эта проблема не решается одним днем». Тем не менее хотелось бы отметить положительные стороны оркестровой партитуры и ее роль в музыкальной драматургии оперы «Скорбь по ушедшей».

В первую очередь заметим, что композитор демонстрирует грамотное владение оркестром, искусством инструментовки. Оркестровые эпизоды в опере отличаются красочностью и по-своему осмысленной драматургической ролью. Если говорить, на какие оркестровые стили ориентируется композитор, то на наш взгляд это микст симфонической музыки русской оперы XIX века (особенно Римского-Корсакова), пуччиниевской оркестровой плотности с опорой на партию струнных и торжественного помпезного стиля массовых патриотических песен (особенно в Прологе и Эпilogue).

Оркестр очень выразительно и гибко реагирует на состояние и взаимоотношения героев в ариях, дуэтах, ансамблях. Ши Гауннань хорошо владеет семантикой оркестровых тембров, сложившейся в классической опере. Можно говорить и о лейттембровой драматургии. Образ Цзы Цзюнь в оркестре «подсвечивается» звучанием флейты, струнных, арфы, в то время как появление Цзюань Шэна сопровождается деревянными духовыми инструментами. Но, если в первом акте – это пасторальные тембры кларнета, гобоя, подчеркивающие расцвет любовных чувств героя, то в драматическом четвертом акте, когда герой появляется в мрачном, тревожном, раздраженном состоянии, в оркестре звучим «темный», суровый тембр фагота, а на дальнем плане оркестра грозно звучат литавры. Эта осознанная работа с оркестровыми тембрами, понимание их роли в музыкальной драматургии убеждает, что Ши Гуаннань хорошо знал мировую музыкальную классику и опирался на ее опыт.

3.4. Музыкальный язык оперы.

Характеристики главных действующих лиц

Говоря ранее о «переходности» оперы «Скорбь по ушедшей», мы имели ввиду не только время написания. Данное произведение Ши Гуаннаня как бы подводит черту под развитием китайской оперы в том виде, как она сложилась в результате освоения европейской модели жанра перед наступлением эпохи постмодерна в 90-е годы.

Пока китайские композиторы в первой половине XX века осваивали европейскую оперу, в мировой музыке оперный жанр в его классическом виде уже подошел к своему кризису. Суть этого процесса прекрасно выразил Цодоков Е. С.: «Произошедший в начале века перелом в развитии музыкального языка, появление модернистских направлений в лице экспрессионизма, а затем атонализма и додекафонии, совершенно изменили «лицо» композиторского сообщества и его взаимоотношения со слушателями <...> Всей классической музыке, как говорится, «не поздоровилось» <...> Но опере с ее опорой на традиции <...>, господством мелодического и лирического начал оказалось особенно неуютно в этом новом мире». [149].

Опера «Скорбь по ушедшей» написана на перепутье этих тенденций, в разгар «борьбы» между условно «консервативным» направлением в искусстве оперы и наступающим постмодернизмом.

Китайское общество в целом отличается консервативностью, приверженностью традициям. Не взирая на все динамичные процессы обновления жизни в гуманитарной сфере после «культурной революции», о которых говорилось выше, радикальные изменения в жанре оперы носили накопительный характер.

Подчеркнем, что в годы композиторского формирования Ши Гуаннаня европейское влияние ограничивалось образцами опер XIX – начала XX веков. Именно они нашли претворение в китайских операх композиторов поколения Ши Гуаннаня. Анализ музыкального, вокального стиля оперы «Скорбь по

ушедшей» наглядно демонстрирует приверженность Ши Гуаннаня этой традиции. Роскошный оперный вокально-мелодический стиль Д. Пуччини и П. Чайковского явно служил примером композитору и был дополнен самобытным китайским мелодизмом, который был отработан Ши Гуаннанем в огромном количестве песен, написанных до появления первой оперы.

В своем музыкальном языке Ши Гуаннань *сознательно* «отставал» от революционных музыкальных изменений нового времени. В отличие от композиторов нового поколения он был не столько не готов сделать скачок в новую авангардную эстетику, сколько *сопротивлялся* ей. Он не стремился к «новым, странным» созвучиям, а был привержен понятному, ясному, выразительному гармоническому языку. В его многоголосии не услышишь «диких» современных звучаний.

Но в первую очередь Ши Гуаннань не мог и не хотел отказаться от *мелодической* сущности оперы. При создании музыки он принципиально ориентируется на понимание любой публики. Мелодический дар – первое, что отмечают исследователи в творчестве композитора. Хотя это же достоинство композитора становится и поводом для полемики о современной опере. Даже в наше время, когда постмодернизм надежно укрепился в современной китайской опере, исследователи продолжают уделять этому вопросу большое внимание. Данной проблеме посвящена работа Цзюй Цихун «Мелодическое мышление Ши Гуаннаня и современная опера Китая», в которой автор полемически заостренно пишет: «С началом XXI века презрительное отношение к мелодичности становится превалирующим, что привело к парадоксальному явлению – композиторы, вооруженные до зубов различными техниками композиции, не могут написать мелодичную, трогающую души слушателей, арию. Напротив, оперу наполняют всевозможные тяжеловесные, утомительные, невнятные, трудные для исполнения и неуклюжие мелодии в декламационном стиле, далекие от слуховых и эстетических вкусов современной китайской оперной публики, которые с трудом могут слушать даже подавляющее большинство

профессиональных зрителей и коллег по опере» [Цзюй Цихун, Мелод., с. 4]. Исследователь утверждает, что музыкальное творчество Ши Гуаннаня, «пропитанное гениальным мелодизмом этого композитора, до сих пор находится на недостижимой высоте и является мерилем и эталоном для некоторых современных оперных композиторов, с презрением относящихся к мелодичности» [197, с. 4].

Именно через раскрытие богатого потенциала лирической мелодии Ши Гуаннаня в опере «Скорбь по ушедшей» стремится выразить мучительные переживания героев, их тонкие и глубокие эмоциональные конфликты.

Интонационная природа его мелодизма в опере недостаточно изучена.

Но вокальный стиль оперы говорит о влиянии Пуччини, которое могло идти по нескольким каналам. Итальянский вокальный стиль, особое пуччиниевское бельканто, в XX веке завоевали весь мир и стали мерилем «красивого, прекрасного пения» в оперных школах всех стран. И если учесть, что, начиная с 40-х годов в Китае идет активное освоение *бельканто*, то не вызывает сомнения, что именно арии из опер Пуччини занимали в обучении китайских певцов одно из главных мест. Чжао Фэйлун пишет, что китайская вокальная школа формировалась «на основании интеграции различных культурных моделей (прежде всего, русской, американской и итальянской)» [158, с. 197]. Об этом же пишет Чэнь Ин: «В ходе активного поиска собственного пути <...> был выработан новый, *комбинированный стиль пения, сочетавший европейскую вокальную технику с народной манерой пения*» [161, с.16].

Чэнь Ин неоднократно упоминает итальянскую оперу, как определяющий фактор влияния на китайскую. В качестве одного из ярких примеров она приводит оперу «Седая девушка», в сюжете которой – отголоски веризма Масканьи и Леонкавалло [161]. Итальянские «следы», по мнению автора, присутствуют и в опере «Цюцзы» Хуана Юаньло, написанной в 1942 году, в которой используются арии европейского типа, напоминающие «сжатые динамичные ариозо, характерные для итальянских веристских опер»

[161, с. 96]. Ван Цзе тоже пишет о том, что в опере «Цюцзы» «в вокальных партиях присутствуют виртуозные каденции в стиле итальянских опер», а «в сюжете оперы возникают аналогии с оперой Дж. Пуччини «Чио-Чио-сан» [12, с. 91].

Влияние итальянского стиля оказалось очень устойчивым, о чем можно судить по высказыванию Чжу Линьцзи, который в четырехактной опере «Дикая земля» Цзинь Сяна, написанной позже оперы Ши Гуаннаня, в 1987 году, в период более смелых исканий китайских композиторов, отмечает сохраняющееся влияние стиля Пуччини, как в вокальной части, так и в оркестровой: «Цзинь Сян стремится <...> к обновлению тембрового колорита и оркестровых красок: он вносит в оркестровое звучание специфику китайской традиционной музыки <...>, опираясь при этом на псевдо-европеизированный гармонический язык неоромантизма в духе Пуччини» [160, с. 16–17].

Нельзя не заметить в последней цитате некоторую интонацию «пренебрежения» по отношению к стилю Пуччини, который в это время уже начинает считаться устаревшим, символом консерватизма, причастности к уходящему периоду подражания китайской оперы европейской опере рубежа XIX – XX веков. Отсюда это определение – «*псевдоевропеизированный*». Но для Ши Гуаннаня эстетика консервативного музыкального языка была органична. Можем сказать, что перед решительным поворотом китайских композиторов в сторону авангардных музыкальных идей, этот «*пуччиниевский консерватизм*» был продемонстрирован им в его опере «Скорбь по ушедшей» на самом высоком уровне.

Проследим это на примере музыкальных характеристик главных действующих лиц.

Все события оперы и эволюция отношений героев происходят в одной декорации – скромная комната, в которой из мебели только стол и стулья. Движение времени отражается в изменяющемся природном фоне. В декорациях присутствует акцент на цветах глицинии, которые являются

символом любви героев, но меняются вместе с «временами года» в их отношениях. Этот лаконизм соответствует жанру камерной оперы.

Главные герои оперы, порой, невольно вызывают ассоциации с персонажами опер композиторов-классиков. Героиня оперы Ши Гуаннаня Цзы Цзюнь (сопрано), простая, бесхитростная девушка, мечтающая о простом человеческом счастье с любимым человеком, готовая пренебречь социальными предрассудками ради своей любви, наделенная душевным благородством и тонкостью чувств, оказывается жертвой несправедливости, бедности и возникшего драматического непонимания, черствости со стороны того, кого любила. В ее характере и трагической судьбе, присутствуют черты, напоминающие героинь известных итальянских опер: Виолетты из «Травиаты» Верди, Мими из "Богемы", Чио-Чио-Сан из "Мадам Баттерфляй" Пуччини.

Второй герой – Цзюань Шэн (тенор) – с одной стороны тоже напоминает лирических героев итальянских опер. Но в нем присутствует более острый внутренний конфликт. Диапазон его личности более широкий – он влюбленный лирический герой, но который не выдерживает давления социальной несправедливости и совершает предательство любимой, а затем испытывает угрызения совести и пребывает в мучительной рефлексии по поводу совершенного. Причем, все эти грани выражены в опере не эскизно, а последовательно и с глубоким погружением в психологическое состояние героя.

Отсутствие внешней динамики действия компенсируется активностью развития взаимоотношений героев в ариях, дуэтах, других ансамблевых формах, а также развернутых речитативах-диалогах Цзы Цзюнь, Цзюань Шэна и «комментаторов» – Мужчины и Женщины.

Придерживаясь номерного принципа, композитор демонстрирует значительное мастерство в построении больших сквозных сцен. Их масштабность и сложность увеличиваются по мере драматизации действия. Драматургическому, содержательному «крещендо» в характеристике главных

действующих лиц и их взаимоотношений соответствуют грамотно выбираемые Ши Гуаннанем жанры, формы сольных номеров, а также их усложнение по мере развития сюжета.

При анализе музыкальных номеров, необходимо заострить внимание на поэтическом *тексте*. Опера китайского композитора демонстрирует *принципиально иное отношение к тексту оперных арий*. Он лишен схематичности и навязчивых повторов, которыми, порой, грешат оперные тексты европейских опер. Тексты арий в «Скорби по ушедшей» отличает развернутость, подробность описания окружающего мира и чувств героев, а также красота, поэтичность, яркие образы, символичность, которые не могут не наводить на мысль о глубокой связи с традициями китайской классической поэзии. Это подмечает и автор интересной работы «Герменевтический анализ и культурная интерпретация оперы «Скорбь по ушедшим» Го Ся. Напоминая о том, что большинство литературных произведений Лу Синя носят социально-обличительный, порой, сатирический характер, автор говорит о том, что «Скорбь по ушедшей» – это «его единственный рассказ о любви, который опирается на художественное выражение поэзии и использует множество риторических приемов, таких как антитеза и метафора, для выражения богатой красоты языка» [180, с. 111]. По мнению автора опера «Скорбь по ушедшей» унаследовала его поэтическую выразительность, что способствовало «китаизация» музыкальной лирики оперы [Там же].

Особую роль в опере играет музыка Дуэта «*Цветок глицинии*» (№ 12).

Согласно китайскому символизму, цветы глицинии, воплощая в себе чистую энергию инь, ассоциируются с женской красотой. И в этом смысле тема, конечно, в первую очередь является характеристикой образа Цзы Цзюнь. Но одновременно она выражает чистое, всепоглощающее чувство любви обоих героев. Тема становится сквозным лейтмотивом на протяжении оперы, пронизывая все ее музыкальное развитие. Впервые она появляется в начале оперы в монологе взрослого «двойника» главного героя: «Все те же обветшалые ворота, все те же увядшие глицинии и полусохшие акации». В

полном виде тема звучит в главном любовном дуэте оперы в конце 1 действия, затем появляется во втором действии (№17), эпизодически возникает в оркестре на протяжении оперы, наиболее значительно со смысловой точки зрения ее оркестровое проведение в 4 действии между двумя важными ариями – Цзы Цзюнь «*Несчастливая жизнь*» и Цзюань Шэна и «*Памяти Цзы Цзюнь*».

Романс-дуэт «Цветок глициний» написан в светлой тональности A-dur, спокойном размере 2/4, простой, бесхитростной куплетной форме. Мелодия романса волнообразна, с мягкими форшлагами, словно передающими любовное «воркование». Это – образец лирики, полной национального очарования за счет пентатоники и инструментовки, которая в Европе ассоциируется с «китайской музыкой» – пасторальная прозрачность звучания подчеркнута в оркестре тембрами арфы, флейты, колокольчиками. Почти небесной чистоты возвышенное звучание дуэта подсвечивается вокализмом женских голосов хора (Пример 41).

Это – классический дуэт согласия, построенный на имитационном, каноническом повторении героями слов любви (Пример 42).

Замечено, что во многих классических операх именно женские образы получают наиболее развернутую характеристику. В опере «Скорбь по ушедшей» образ Цзы Цзюнь Ши Гуаннань раскрывает в целом ряде прекрасных и разнообразных по настроению и строению арий.

Ария № 6 «*Луч закатного солнца*» звучит в 1 действии во время первого появления героини и служит ее изначальной характеристикой.

Она имеет простую форму – трехчастную форму с умеренно контрастирующей серединой, написана в тональности G-dur. Вступление построено на основной теме арии. На фоне покачивающегося аккомпанемента звучит нежная мелодия с мягкими синкопами. Мелодия арии – образец мелодизма Ши Гуаннаня и прекрасной кантилены. Обволакивающая нежность любви передается пластичной волнообразностью мелодии. Оркестр «подпевает», подсвечивает пение героини ее лейттембрами – скрипкой, арфой (Пример 43).

Романтическая песня Цзы Цзюнь – это состояние героини, почувствовавшей зов прекрасной любви. Ради своего чувства, ради жизни с любимым человеком она готова вырваться из клетки феодальной семьи, несмотря на враждебность и осуждение общества. Эта готовность раскрывается в среднем разделе (В). В тексте появляются поэтические образы, метафоры («малек», «птенец»), символизирующие о ее стремление к свободе (Пример 44).

В момент решимости в мелодии появляется пунктирный ритм и эмоциональные скачки к мелодическим вершинам. Звучание арфы приобретает и звукоизобразительное значение, имитируя всплески волн, подчеркивая высокие ноты воодушевления. Радостное возбуждение переходит в репризу, где повторяющаяся мелодия звучит на обновленном фактурном рисунке аккомпанемента. Теперь это не умиротворенное покачивание, а энергичные восходящие волны, подчеркивающие взволнованные чувства героини (Пример 45).

Продолжением раскрытия темы свободы является ария Цзы Цзюнь № 9 «*Что я слышу?*». Чувство счастья омрачается мыслями о том, что она пошла против нравов своей семьи (Пример 46).

Очарованием покоряет № 15 «*Радостное ожидание*», который звучит в начале 2 действия. Это песенка-скерцо, в которой раскрывается во всем обаянии образ молодой и счастливой в своей любви девушки. Простая, радостная, словно «смеющаяся» песенка с юмором описывает нехитрый быт, умиление хозяйшки «домочадцами» – «непослушный пес Асу», «маленькие цыплята кудахчут, словно тоже с нетерпением ждут хозяина». Цзы Цзюнь хлопчет по дому в ожидании любимого, домашние заботы приносят ей радость.

Счастливый голос девушки, фиоритурные волны-взлеты, распевы-вокализы напоминают щебетание птицы. Это подчеркивается форшлагами, трелями и легким «подпрыгивающим» стаккато в аккомпанементе (Пример 47).

Интересно композитор раскрывает образ Цзюань Шэна. В его первой арии *«Она забрала мое сердце»* (№ 5) мы видим влюбленного юношу. Невероятно поэтичен текст, который развернуто передает чувства героя к Цзы Цзюнь, его волнение в ожидании ее прихода. Для выражения восторженности и нетерпения героя композитор использует жанр вальса, который в целом занимает большое место в 1 действии оперы. Именно этот жанр ассоциируется с весенней легкостью жизни, расцветом чувств. Цзюань Шэн поет и пританцовывает от счастья (Пример 48).

Вокальная партия Шэна напоминает пуччиниевские теноровые арии, которые отличает широкий диапазон, высокие, страстные мелодические вершины, передающие эмоциональный подъем героя (Пример 49).

Весь третий акт (№№ 23 – 30) Ши Гуаннань строит, как поразительную по объему, цельности и сквозному музыкально-психологическому развитию сцену, объединяющую балладу *«Жизненный путь полон трудностей»* (№ 23), Арию Цзы Цзюнь *«Ветер уныло шумит»* (24 песня), арию Цзюань Шэна *«Золотой осенний свет»* (№ 25), динамично переходящие друг в друга, создающие напряженное театральное действие, диалогическую сцену (№ 26), развернутые речитативы Цзюань Шэна (№ 27 *«Где нынче бесстрашная Цзы Цзюнь?»*) и Цзы Цзюнь (№ 28 *«Цзюань Шэн, пожалуйста, не повторяй»*), выливающиеся в большой ансамбль Цзы Цзюнь, Цзюань Шэна, «комментаторов» Мужчины и Женщины *«Холодная волна приливает к сердцу»* (№ 29) и завершающий действие дуэт Мужчины и Женщины с участием хора *«Любовная тоска»* (№ 30).

Третий акт, «Осень» открывается соло Мужчины-повествователя, взрослого «двойника» Цзюань Шэна. Его монолог *«Жизненный путь полон трудностей»* является вступлением к действию, которое станет разработочным этапом драматического развития отношений героев. Медленный темп, гнетущая атмосфера серой осени создают фон, на котором звучит рассказ о произошедших событиях, с которых начнется путь к трагической развязке.

Если в предыдущих действиях у героев было много дуэтов согласия, то в «Осени» звучат две сольные арии главных героев – два монолога, в которых каждый из них по отдельности пребывает в рефлексии по поводу происходящих перемен в их отношениях. Эти размышления – начало пути к неразрешимому конфликту.

Ария-размышление Цзы Цзюнь «*Ветер уныло шумит*» (№ 24) имеет очень важное значение для характеристики героини. Нельзя не отметить, насколько глубок и содержателен текст монолога, насколько авторы «не экономят» на выражении глубины мыслей девушки, не «подминают» текст под красоты музыки, а достигают глубокого синтеза поэтического содержания и прекрасной эмоциональной музыки (Пример 50).

Ария открывается фактурно насыщенным вступлением: тревожное «трепетание» в верхнем регистре на фоне пустых квинт появившаяся внешняя «застылость», оцепенение чувств и пустота одиночества; вздымающиеся широкие триольные волны, мощные аккорды передают внутренний страх и беспокойство героини.

Размышление, вопросы героини «вплетаются» в неспешное, кантиленное течение музыкальной мысли. Это монолог, в котором напряженность размышления «взрывается» репликами отчаянья. Интонационная палитра, которой наделяет композитор свою героиню, включает в себя и имитацию крика, и сдавленного плача. Эмоциональные искренне вырывающиеся возгласы «А!», «Ах!» делают музыкальную передачу состояния героини по-человечески искренним и достоверно спонтанным. Virtuозные фиоритуры в конце арии выражают ее отчаяние.

Обратим внимание и на то, что вокальная партия построена на сочетании кантилены и дискретных, декламационных реплик. Тремоло в оркестре и триольная аккордовая пульсация подчеркивают эмоциональные точки в речи героини (Пример 51).

После яркой кульминации монолога в музыке появляется скорбь, передающаяся повторяющимся траурным ритмом (Пример 52).

Эта ария Цзы Цзюнь по глубине драматизма, широте кантилены, ралистичности чувств, напоминает знаменитую арию Чио-Чио-сан «В ясный день желанный» из оперы Пуччини «Мадам Баттерфляй».

По сравнению со многими лирическими оперными героями, Цзюань Шэн – редкий в оперном жанре тип молодого интеллектуала, который живет не только чувствами, но и социальными идеями. Он больше, чем Цзы Цзюнь вписан в социальный контекст, много говорит о своих идеях, оценивает взгляды своей возлюбленной и восхищается их прогрессивностью. Поэтому Ши Гуаннань первоначально больше раскрывает своего героя через диалогические сцены с Цзы Цзюнь, которые в опере очень развернутые и об их особенностях будет сказано ниже. В этих сценах его проговариваемые эмоции прорываются ариозными «вкраплениями».

Как герой, склонный к философскому осмыслению жизни, он открывается в арии № 25 «Золотой осенний свет», которая как бы продолжает, подхватывает монолог его «двойника». Наступила «осень» (3 акт) и Цзюань Шэн, столкнувшись с проблемами, размышляет о жизни (Пример 53).

Медленная, тоскливая мелодия во вступлении сопровождается сумрачными репликами фагота. Ши Гуаннань выстраивает тембровую драматургию развития психологического образа героя. В начале его легкость, влюбленность подчеркивается пасторальными тембрами гобоя, кларнета, здесь – фагот, как правило, символизирующий у симфонистов обнажение «темных», трагических умонастроений.

Так же как и Цзы Цзюнь, через рефлексию он приходит к высокому эмоциональному напряжению чувств, раскрывающихся в широкого диапазона, страстных мелодиях.

Музыкальный диалог (№ 26) с появившейся Цзы Цзюнь – не речитативный, а разговорный. Здесь велика роль оркестра, которой следует за «событиями» разговора, сначала «рефлексируя» вместе с героями длинными «разышляющими» мелодическими линиями, а затем переходя в тревожную

пульсацию. Преобладание низких тембров, отдаленный «гром» литавр звучат, как роковое предзнаменование.

Ши Гуаннань очень мастерски и осмысленно сочленяет разговорные и речитативные диалоги. То подкрепляя их оркестром, то убирая его. Оркестр исчезает, когда герой начинает раздражаться и это подчеркивает жесткость, грубость его интонаций, прозаичную сущность его чувств.

Два речитатива – Цзюань Шэна и Цзы Цзюнь – выражают не только обострившийся конфликт, но и разность характеров в ситуации непонимания. В речитативе *«Где нынче бесстрашная Цзы Цзюнь?»* (№ 27), разочарованные, осуждающие реплики Цзюань Шэна становятся «рванными», резкими, переходящими почти в крик. Интонации Цзы Цзюнь (*«Цзюань Шэн, пожалуйста, не повторяй»*, № 28) жалобные, плачущие, умоляющие, подчеркиваются нежно-печальными тембрами скрипок и флейты. Но в речи героини тоже прорывается отчаяние.

Сильное впечатление оставляет большая ансамблевая сцена *«Холодная волна приливает к сердцу»* (№ 29), в которой помимо главных героев участвуют Мужчина и Женщина. Здесь наиболее ярко проявляется многофункциональность этих персонажей. В остроконфликтных драматических «узлах» отношений Цзы Цзюнь и Цзюань Шэна, «комментаторы» своими «включениями» расставляют нравственные акценты, поддерживая или осуждая. В ансамбле *«Холодная волна приливает к сердцу»* Мужчина и Женщина задают «неудобные» вопросы Цзюань Шэну, почти осуждающие его бездушие и непонимание. В «диалоге» же с Цзы Цзюнь «комментаторы» проявляют сострадание к ее чувствам (фразы комментаторов выделены курсивом) (Пример 54).

Особого внимания заслуживает трактовка оперных речитативов, разговорных сцен. Их решение в опере Ши Гуаннаня отличается своеобразием.

Чередование музыкальных и разговорных эпизодов – одна из классических черт народной оперы. В возрожденной после «культурной

революции» народной опере, как пишет Сунь Лу, «грань между речью и пением сглаживается, так как речь сопровождается звучанием оркестра» [125, с. 50]. Эти сцены являются гибким сочетанием традиционных речитативов европейской оперы и разговорных диалогов в форме байхуа⁴⁷. Разговорные диалоги использовались и в европейской опере, например, в зингшпилях. Также они – неотъемлемая часть жанра оперетты. Но истоки разговорных диалогов в опере Ши Гуаннаня в форме байхуа находятся в разговорной драме *хуацзюй*, которая появилась в 30-е годы в результате «Движения за новую культуру», когда в русле демократизации искусства был совершен переход китайской литературы со старого языка (вэньянь), малодоступного низшим слоям населения, на простой разговорный язык байхуа.

Использование Ши Гуаннанем диалогов байхуа выглядит еще более закономерно в произведении по рассказу Лу Синя, который с 1918 года был одним из инициаторов «Движения за новую литературу» и один из первых начал писать свои произведения на байхуа. Этому требовали и темы его рассказов, затрагивающие жизнь простых людей. Первый знаменитый рассказ Лу Синя «Дневник сумасшедшего» написан на байхуа.

В опере «Скорбь по ушедшей» Ши Гуаннань не только создал тип «соединительных» построений, основанных на гибком, органичном сочетании европейских речитативов и разговорных диалогов байхуа драмы *хуацзюй*, но и продемонстрировал тонкое стилистическое понимание литературного творчества Лу Синя.

Большое место, которое занимают в опере речитативы и разговорные диалоги, отражают одно важнейшее свойство прозы Лу Синя – *диалогичность*. Очень интересное наблюдение делает Инь Лу, сравнивая два произведения – рассказ Лу Синя «Скорбь по ушедшей» и повесть Ф. Достоевского «Кроткая». Автор вспоминает слова М. М. Бахтина: «Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается. Поэтому диалог, в

⁴⁷ *Байхуа* – китайский термин, означающий «разговорный, повседневный язык».

сущности, не может и не должен кончиться» [4, с. 434]. В контексте произведений Лу Синя и Достоевского, интерпретируя слова Бахтина, автор говорит о том, что, когда кончается диалог героев, героини этих двух произведений «“уходят” в молчание – танатологический симптом, предвестник смерти, затем выбирают смерть» [47, с. 49].

На диалогическом общении Ши Гуаннань строит все сцены Цзюань Шэна и Цзы Цзюнь и только в последнем действии, когда их взаимопонимание полностью нарушено, диалог прерывается, превращаясь во внутренние монологи, плотность которых удваивается в партии «комментаторов» – Мужчины и Женщины.

Завершает действие-сцену песня «*Любовная тоска*» (№ 30), которую поют Мужчина, Женщина и хор (Пример 55).

Четвертый акт – «Зима» – окончательный разрыв между героями, который заканчивается трагически. Продолжая мысль о воплощении принципа своеобразного сонатного развития, мы увидим, что именно здесь происходит последний этап разработки основных тем – в первую очередь темы любви, которая теперь полностью ассоциируется и с образом Цзы Цзюнь, и с любовью героев, не выдержавшей испытания жизнью, социальными обстоятельствами, жертвой которых становится Цзюань Шэн.

Дуэт «*Пугающее молчание*» (№ 34) Цзы Цзюнь, Цзюань Шэн поют вдвоем, в одном сценическом пространстве, но – уже врозь, каждый сам себе. По сути, это два одновременно звучащих внутренних монолога. Герои уже не доверяют свои мысли друг другу (Пример 56).

Диалог «*Мы не можем расстаться*» (№ 35) – это разговорная сцена, которая начинается на музыке, а завершается прозаично без нее. И в этом приеме большой смысл. Музыка – звучащая любовь. Кончается любовь и замолкает музыка. В музыкальной интерлюдии (№ 36) печально и прощально звучит тема «цветы глициний».

«*Прости меня! Цзы Цзюнь*» (№ 37) – драматическая точка, в которой Цзюань Шэн сообщает Цзы Цзюнь, о том, что они должны расстаться. Из рук

девушки падает ваза с цветами глициний. Трагизм подчеркивает печальный хоровой вокализ.

В четвертом действии звучит самая сильная трагическая ария *Цзы Цзюнь* «Несчастливая жизнь» (№ 39) (Пример 57).

Ария «Несчастливая жизнь» – один из прекрасных примеров монолога, на котором хочется остановиться подробнее, так как она не только является одной из самых ярких в характеристике образа *Цзы Цзюнь*, но очень показательна с точки зрения мастерства композитора.

Мы говорили о том, что Ши Гуаннань до написания оперы «Скорбь по ушедшей» главным образом работал в жанре песни, формы которых намного проще и, как правило, не имеют глубокого психологического развития. Данный монолог демонстрирует прекрасное владение композитора развернутой монологической формой, в которой ему удается раскрыть всю глубину трагического образа героини. По уровню монолог «Несчастливая жизнь» сопоставим с самыми известными трагическими ариями известных оперных композиторов. В частности, по смыслу и уровню раскрытого в музыке трагизма он напоминает финальную арию Виолетты из «Травиаты» Д. Верди.

Монолог масштабен, состоит из нескольких больших разделов, отражающих разные грани психологического состояния героини. Основная тональность f-moll. Во вступлении вновь появляется траурный ритм в оркестре, который, как предчувствие уже звучал в арии героини «Ветер уныло шумит».

Мелодия слабых, «без сил», реплик *Цзы Цзюнь* движется по тоническому трезвучию, словно боясь «оторваться» от его опоры (Пример 58).

Второй раздел монолога идет в одноименном F-dur. Но мажор не вносит радости, а разве что передает светлую печаль воспоминаний: «Прощайте, счастливые воспоминания, юношеская страсть, прощай, заветная мечта, греза моего сердца». Мелодия становится более гибкой и расширяется по диапазону, секстовые скачки придают ей большую кантиленность и выразительность, она

набирает экспрессию, нарастание которой стимулируют восходящие волны арпеджио в оркестре. Оркестр усиливает волнение, подчеркивая яркими пассажами мелодические кульминации речи, на которые голос вспархивает всплеском отчаянья на грани всхлипывания (Пример 59).

Широкие вокальные распевы подводят к третьему разделу, где вновь возвращается тональность f-moll. На триольной пульсации в оркестре мелодия становится несколько декламационной и вдруг прорывается абсолютно пуччиниевским взрывом мелодической экспрессии на кульминационной длинной высокой ноте «соль».

На репризе текста – *«Снова наступила гробовая тишина, снова чувствуется жгучий холод»* – наступает и музыкальная реприза – повторение первого раздела, где немного варьирован ритм мелодии. Музыка оркестра окончательно приобретает траурный характер, повторяется характерный для траурных маршей ритм на тоническом органном пункте пустой квинты, выражая полную обреченность и неизбежность трагического финала. Последний всплеск в мелодии звучит как тихий беспомощный «всхлип» (Пример 60).

Когда на сцене появится Шэн, и возьмет в руки букет глициний, зазвучит чисто и потусторонне песня, уже невидимой *Цзы Цзюнь* (*«Песня воспоминаний Цзы Цзюнь»* (№ 41).

Два последних больших монолога Цзюань Шэна захватывают искренностью переживаний героя. *«Острый меч, пронзивший меня в самое сердце»* (№ 42) тоже сложно построен. Сильный поэтический текст говорит о том, что герой на грани сознания от горя (Пример 61).

Вокальная речь героя балансирует на сочетании речитативно-декламационного и ариозного стиля. Огромную роль в оркестре играют ударные инструменты, которые усиливают психологическое напряжение. Мощная кульминация на очень высокой ноте отчаяния подсвечивается хором, звучит страстным осознанием вины и покаянием.

Фоном для арии «Скажи мне» (№ 43) служит взволнованный, как порывы ветра, вокализ хора. Герой словно взывает к природе, жизни, страстно признается в своей вине (Пример 62).

Эмоциональная сила раскаяния усиливается звучанием хора. Вокальная партия Шэна в этом монологе – образец ярких теноровых партий в стиле итальянского веризма.

Интерес представляет Эпилог «Древний город, молча ожидающий весны» (№ 45), который выполняет функцию репризы в условной сонатной композиции оперы, большей частью повторяя музыкальный материал Пролога. Это большая сцена, в которой поют Шэн, Мужчина, Женщина и хор. Первые две строчки полностью совпадают с текстом, который звучал в начале оперы из уст «двойника» Шэна, которые эхом повторяет хор (Пример 63).

Интересно, что трагический финал оперы звучит в мажоре на теме любви – «цветок глицинии». Где-то, издали доносится голос Цзи Цзюнь, вплетаясь в общее торжественное звучание. Конечно, можно найти аналогии мажорным финалам в драматических операх. Допустим, опера «Пиковая дама» Чайковского заканчивается на мажорно звучащей теме любви. Однако, мажорность финала оперы Ши Гуаннаня совсем иная.

Характер звучания и в прологе, и в эпилоге, напоминает торжественно-помпезный, пафосный стиль патриотических песен и в первый момент это вызывает диссонанс с общим характером музыки лирико-психологической оперы. Однако, в процессе осмысления возникающего ощущения эклектики, начинаешь понимать, что это один из тех элементов, в котором кроется не только индивидуальное мироощущение композитора, но и его следование китайским национальным традициям.

Смотрите, как вновь расцветают увядшие цветы,
Мечтаю, чтобы и люди не колебались вновь.
Старые глициния и софора все еще здесь,
Старый город безмолвно ждет прихода весны!

Для народов Китая весна – это начало и в календарном, и в символическом смысле. Весна – это жизненная сила. Весна – время действовать. Обратим внимание на смысловой акцент в тексте, звучащем из уст Цзюань Шэна, которым заканчивается рассказ Лу Синя «Скорбь по ушедшей»: «В урагане возмездия и жестокого адского пламени я сжал бы Цзы-цзюнь в объятиях, я доставил бы ей хоть немного радости, вымаливая у нее прощение...<...> А сейчас у меня ничего нет, кроме этой долгой весенней ночи. Но я должен, пока жив, сделать, наконец, первый шаг по новому пути – написать о своем раскаянии и горе ради Цзы Цзюнь, ради самого себя <...> Мне нужно отважиться на первый шаг по неизведанному *пути*, а для этого придется схоронить в глубине израненного сердца всю правду и вслед за забвением и ложью молча *пойти вперед...*» [80].

Мысль о начале пути в финале рассказа – ключ к пониманию финала оперы. Дао – одна из важнейших категорий в китайской классической философии – означает «путь», «дорога». Затем – «пути» природы, ее закономерности. «Вместе с тем Дао приобрело также смысл жизненного пути человека, превратилось в понятие «этическая норма» (даодэ)» [143, с. 104].

Таким образом, честный рассказ героя о пережитом, его искренняя исповедальность и раскаяние приводят героя к новому пути. Эпилог – начало этого пути во имя нравственного обновления, который начинается весной. Так соединяются все три понимания *дао* – *путь человека, природы, жизненного этического смысла*. Именно поэтому музыка эпилога полна музыкальной значительности, торжества и поддержки со стороны всех участников.

Необычность оперы Ши Гуаннаня в том, что ее музыкальное содержание развивается полностью в логике европейской оперной модели, а обрамляющие ее пролог и эпилог являются обобщением совершенно в духе китайского философского мировоззрения.

В таком окончании оперы можно усмотреть и еще один очень актуальный смысл. Переосмысление, переоценка, покаяние – понятия, которые приобрели огромный смысл в жизни китайского общества и в

искусстве после «культурной революции». Именно это позволило Цзюй Цихун констатировать, что «от начала до конца опера наполнена глубоким лирическим настроением “с китайским оттенком”» и «Ши Гуанань – это талантливый композитор, воспитанный и возвращенный в Новом Китае» [198, с. 38].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Взаимосвязь художника с культурно-историческим контекстом имеет два вектора. С одной стороны, помимо субъективных факторов природной одаренности, на формирование личности, характер ее творческой реализации огромное влияние оказывает исторический, культурный контекст, с другой – со временем сама состоявшаяся личность становится важной частью контекста своего времени, который в свою очередь будет являться почвой, точкой отсчета для формирования и развития следующих поколений художников. В этом диалектика исторического развития человеческого общества и культуры, как особой области деятельности.

На этой нерасторжимой связи и взаимообусловленности личности и контекста базируется биографический метод, который имеет глубокие корни и в китайской культуре. Как пишет Беспалова Ю. М., исторической науке в Китае был традиционно присущ интерес к жизнеописанию, где жизнь общества и исторический процесс рассматривались, как «совокупность индивидуальных биографий» [7].

Интерес к биографическому методу активизировался на современном этапе. Это объясняется тем, что процессы политических, идеологических, социокультурных изменений и развития в XX веке носили взрывной характер. Смена идеологических векторов влекла за собой изменение художественно-эстетических концепций, а их чередование в XX веке было столь кардинальным, что часто приводило не только к обновлению, но и отрицанию, как предыдущего опыта, так и его носителей – художников определенной эпохи.

Возникающие на определенных этапах резкие обвинения художников предыдущих эпох в консервативности, неактуальности становились поводом для необъективной оценки их творчества и последующего забвения. В науке об искусстве это отразилось невниманием исследователей к творчеству художников «переходных» эпох.

Самым ярким примером всего описанного, является китайский композитор Ши Гуаннань. Активный период его формирования, как личности и композитора, приходится на период 50-х – начала 60-х годов, отмеченный ярким взлетом в развитии китайской музыкальной культуры после образования КНР. Это в немалой степени было связано с широкомасштабным сотрудничеством с СССР в сфере культуры и искусства, которое способствовало развитию художественной самодеятельности и профессионального образования, формированию профессиональной исполнительской школы в Китае, строительству концертных залов и оперных театров, активизации культурной жизни за счет гастролей ведущих творческих коллективов и солистов из СССР. Это сопровождалось невиданным размахом издательской деятельности, формированием творческих союзов, поддерживающих творчество музыкантов, писателей, театральных деятелей.

Изучение зарубежной культуры во всех видах искусства сопровождалось не менее активным познанием своих национальных традиций. Студенты консерваторий, к которым в то время относился и Ши Гуаннань, участвовали в фольклорных экспедициях, собирали богатый песенный материал культурным регионов Китая, который становился наряду с базовыми знаниями о европейской музыке, важным наполнением их творчества.

Сегодня, глядя на этот период в исторической перспективе, можно определить его, как «фиксирующий» кульминационную точку первого этапа взаимодействия европейских и национальных традиций в процессе формирования новой китайской профессиональной музыкальной культуры.

Погружение в контекст этого времени позволило понять, насколько именно он, контекст, был важен для формирования молодого композитора, выходца из простой семьи профессиональных революционеров. Огромное значение имело общение Ши Гуаннаня с китайскими музыкантами старшего поколения, которые получили либо европейское музыкальное образование,

либо обучались у известных русских композиторов, живших в Китае (Н. Черепнин). Ма Сыцун, Цзян Динсян, Люй Цзи в это время уже работали в консерваториях, творческих союзах, гастролировали, писали музыку, музыкальный язык которой являлся синтезом европейского и национального, а содержание было тесно связано с культурой, образами родной природы, прошлой и настоящей историей страны.

Воспринятая от этих музыкантов эстафета сказалась уже в первых опусах Ши Гуаннаня. Одним их самых значительных произведений этого периода является вокальный цикл «Стихи героев революции». Судьба данного произведения – самая убедительная иллюстрация забвения яркого сочинения. Изучение произведения не только в рамках внутрикитайского контекста, но и в разрезе связей с русско-советской музыкальной культурой (в частности, путем сравнительного анализа со схожим по замыслу произведением Д. Шостаковича «Десять поэм» для смешанного хора без сопровождения на слова революционных поэтов конца XIX начала XX века), позволило оценить вокальный цикл молодого композитора, как значительное явление китайской камерно-вокальной музыки XX века.

Жизнь Ши Гуаннаня совпала и с периодом взлета, и с периодом кризиса в развитии китайской музыкальной культуры, выражением которого стала «культурная революция» (1966–1976), по общему признанию исследователей, плохо изученным и наименее информативным. Это потребовало тщательной реконструкции жизни композитора в это время. История одного произведения – песни «Бей в бубен и запевай песню», которая была написана первоначально как часть музыки для танца «Дикие гуси летают высоко», позволила коснуться важной для Ши Гуаннаня темы – отражение народной культуры в песенном творчестве, которое является самой популярной частью его наследия и до сих пор любимой китайским обществом. Частью контекста этого творческого эпизода является и общение с выдающимся китайским хореографом Цзя Цзогуаном, и идейное столкновение с деятелем «культурной революции» Юй Хуэйюнем, обвинявшим Ши Гуаннаня за эту песню в ревизионизме.

Подобные сюжеты в биографическом исследовании очень ценны, они помогают создавать не идеализированную, а плотную, контрастную картину времени и то, как проживает личность, выпавшие на его судьбу обстоятельства.

Значение Ши Гуаннаня как «певца эпохи» наиболее ярко раскрылось после «культурной революции» в период «открытости и реформ». Именно работа с контекстом позволила выявить и понять, насколько точно и многогранно композитор отразил свое время. Вдохновение и надежды людей на перемены он воплотил в своих прекрасных песнях – «Песня-тост» (1978), «Виноград Турфана созрел» (1978), «На поле надежды» (1981), «Премьер-министр Чжоу, где ты» (1978). Мучительная рефлексия общества после пережитых событий «культурной революции», поиск новых форм выражения актуального содержания наиболее яркое воплощение нашли в опере «Скорбь по ушедшей», созданной по одноименному рассказу классика китайской литературы XX века Лу Синя, любимого писателя Ши Гуаннаня.

В русскоязычных работах творчество композитора Ши Гуаннаня не представлено. Но и в исследованиях на китайском языке, которых немало, не хватает точности и объема анализа этого выдающегося произведения композитора. Именно работа с разными срезами контекста позволила определить истинное место данного произведения в истории китайской оперы. Ее содержательная актуальность выявляется через анализ тенденций развития китайского искусства в первые годы после «культурной революции»; разночтения в определении жанра оперы, существующие в литературе, преодолеваются через тщательный анализ воплощения в опере содержания литературного первоисточника; жанровый генез оперы прослеживается в связях ее драматургических, музыкально-стилистических особенностей с жанрами лирической, веристской, камерной оперы XIX – XX веков. В особенностях вокального стиля отмечается влияние итальянского бельканто Д. Пуччини; трактовка типа камерной оперы рассматривается в параллелях с

возрождением китайских театров малой сцены в конце 70-х – начале 80-х годов и советской камерной оперы 60-х – 80-х годов.

Анализ оперы «Скорбь по ушедшей» позволил определить истинное место композитора в истории китайской оперы. В этом произведении, Ши Гуаннань, словно подвел итоги изучения и адаптации к китайской почве европейской модели оперы, соединив ее с элементами национальной театральной культуры, и открыл путь новому этапу эволюции национальной оперы.

Говоря о музыкальном языке песен и опер Ши Гуаннаня, мы делаем важный акцент. Приверженность композитора мелодизму, как особой эстетической и социальной категории, является принципиальной позицией Ши Гуаннаня в сопротивлении тенденциям постмодерна, с которыми уже в 80-е годы было связано разрушение, усвоенных китайскими композиторами за первую половину XX века, классических канонов музыкального языка.

На сегодняшний момент возник парадокс – признанию Ши Гуаннаня «певцом эпохи» не соответствует уровень изученности его жизни и творчества в современном музыковедении. В этом плане он разделяет судьбу многих представителей своего поколения. Искренний патриотизм и музыкальный консерватизм Ши Гуаннаня стали поводом для оттеснения композитора на периферию научных интересов. Подобные тенденции мы замечаем, выходя и за пределы внутрикитайского контекста. Возникают прямые параллели с судьбами советских композиторов после «перестройки» 80-х – 90-х годов XX века.

Задача современной науки – изучать «белые пятна» в музыкальной истории, уделять внимание персоналиям композиторов, осмысливать их роль в общей культурной эволюции. Несомненно, это позволит создавать более объективную и достоверную картину истории национального искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев, В. М. Китайская литература: некоторые работы / В. М. Алексеев. – Москва: Наука. Гл. ред. вост. лит-ры, 1978. – 596 с.
2. Арзаманов, Ф. Г. О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке / Ф. Г. Арзаманов // Музыка народов Азии и Африки: сборник статей / сост., ред. и авт. вступ. ст. В. С. Виноградов. – Вып. 5. – Москва: Советский композитор, 1987. – С. 241–256.
3. Асафьев, Б. В. Об опере : Избр. статьи / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1976. – 336 с.
4. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1975. – 502 с.
5. Белова, О. Валерий Гаврилин / О. Белова // Композиторы Российской Федерации : сборник статей / Союз композиторов РСФСР ; составитель В. И. Казенин. – Вып. 3. – Москва : Советский композитор, 1984. – С. 3–39.
6. Белоненко, А. С. Прошлое и будущее классической музыки европейской традиции. Заметки по поводу монографии The Oxford History Of Western Music. Ч. 2 / А. С. Белоненко // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2015. – № 4. – С. 109–131.
7. Беспалова, Ю. М. Биографические исследования в социологии культуры / Ю. М. Беспалова // Психология, воспитание личности. – URL: <https://psihdocs.ru/biograficheskie-issledovaniya-v-sociologii-kuleturi.html> (дата обращения: 23.02.2023).
8. Валевский, А. Л. Биографика как дисциплина гуманитарного цикла / А. Л. Валевский // Лица : биографический альманах. Кн. 6 / ред.-сост. А. И. Рейтблат. – Москва: Феникс : Дмитрий Буланин, 1995. – С. 32–68.

9. Ван Лобинь – фольклорист музыкального наследия Западного Китая / Международное радио Китая (2020–08–12 : 15:48:13) // CRIonline. – [сайт]. – URL: <http://russian.cri.cn/life/lady/342/20200812/524738.html> (дата обращения: 22.02.2023).

10. Ван, Кайди. Культурные контакты России и Китая в области музыкального и драматического театра (50-е годы XX века) / Кайди Ван // Художественное образование и наука. – 2021. – № 2. – С. 99–106.

11. Ван, Хаобо. Китайские баритоны Вэнь Кэчжэн, Ли Синьчан, Ляо Чанюн и развитие национальной оперы / Хаобо Ван // Университетский научный журнал. – 2021. – № 64. – С. 118–124.

12. Ван, Цзе. Опера «Цю Цзы» Хуана Юаньло: к проблеме претворения европейских традиций / Цзе Ван // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 2. – С. 91–98.

13. Ван, Шижан. Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920–1940 гг. / Шижан Ван. – URL: <https://s.science-education.ru/pdf/2015/2/469.pdf> (дата обращения: 10.03.2021).

14. Ван, Янь. Образы женщин в китайском и белорусском искусстве военно-революционной тематики / Янь Ван // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2019. – № 1. – С. 105–112.

15. Васильченко, Е. В. Модель мира в звучании китайской цитры цинь / Е. В. Васильченко // Вестник Российского университета дружбы народов. – 2013. – № 1. – С. 9–34.

16. Векслер, Ю. С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Векслер Юлия Сергеевна ; Государственный институт искусствознания. – Нижний Новгород, 2011. – 463 с.

17. Виноградов, В. С. Композиторы нового Китая / В. С. Виноградов // Музыкальная академия. – 1958. – № 5. – С. 131–140.

18. Винокур, Г. О. Биография и культура / Г. О. Винокур. – Москва : [б. и.], 1927. – 86 с. – (Труды Государственной академии художественных наук. Философское отделение ; вып. 2).

19. Врядий, С. Ю. Цинская историография о Линь Цзэсюе (1785–1850) : традиции биографического жанра / С. Ю. Врядий // Вестник Новосибирского государственного университета. – 2018. – Т. 17, № 4. – С. 100–107. – URL: <https://nguhist.elpub.ru/jour/article/view/141> (дата обращения: 28.05.2023).

20. Вяткин Р. В. Сыма Цянь / Р. В. Вяткин // Советская историческая энциклопедия. – URL: https://gufo.me/dict/history_encyclopedia/СЫМА_ЦЯНЬ

21. Гаврилин В. А. Путь музыки к слушателю / В. А. Гаврилин. – Сов. музыка, 1967. – № 5. – С. 4–6.

22. Гаврилова, В. С. Особенности организации музыкальной драматургии в цикле «Десять хоровых поэм» Д. Д. Шостаковича / Гаврилова В. С., Королева А. В. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 1. – С. 78–83.

23. Гай-Воронская, А. Л. Биографический метод и его эвристические возможности в социологических исследованиях / А. Л. Гай-Воронская // Философия и социальные науки. – 2008. – № 1. – С. 47–51.

24. Галечко-Лопатина, В. Д. Трансформация жанра биографии в истории европейских литератур / В. Д. Галечко-Лопатина // Историческая поэтика жанра. – 2006. – № 1. – С. 43–57.

25. Гёте, И. В. Поэзия и правда. Из моей жизни / И. В. фон Гёте ; перевод с немецкого Н. А. Холодковского. – Москва : Рипол-Классик, 2020. – 332 с.

26. Голофаст, В. Б. Концепции индивида и пространство биографий / В. Б. Голофаст // Право на имя. Биографика 20 века : Четырнадцатые чтения памяти Вениамина Иофе, 20–22 апреля 2016. – Санкт-Петербург: Мемориал, 2017. – С. 399–412.

27. Гринин, Л. Е. Личность в истории: эволюция взглядов / Л. Е. Гринин // История и современность. – 2010. – № 2. – С. 344.
28. Гудимова, С. А. Символика китайской музыки / С. А. Гудимова // Культурология. – 2003. – № 3. – С. 171–186.
29. Гуревич, А. Я. Историческая наука и историческая антропология / А. Я. Гуревич // Вопросы философии. – 1988. – № 1. – С. 56–70.
30. Дай, Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости» : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Юй Дай ; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2017. – 237 с.
31. Денисов, А. В. Сюжет и жанр в опере XX века – парадигмы изучения / А. В. Денисов // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2006. – Т. 7, № 21, ч. 1. – С. 128–137.
32. День, Кай Юй. Особенности национальной стилистики в камерно-вокальной музыке китайских композиторов / Кай Юань День // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2015. – Вип. 44. – С. 58–70.
33. Доронин, Б. Г. Прошлое на службе современности: историческое сознание и процесс модернизации в Китае / Б. Г. Доронин // Перспективы: сетевое издание Центра исследований и аналитики Фонда исторической перспективы. – URL: <https://www.perspektivy.info/print.php?ID=284449> (дата обращения: 28.05.2023).
34. Древнекитайская философия: собрание текстов. В 2 т. / сост. Ян Хин-Шун ; вступ. статья В. Г. Бурова и М. Л. Титаренко. – Москва : Мысль, 1972–1973. – Т. 1. – 1972. – 361 с. ; Т. 2. – 1973. – 382 с.
35. Дрожжина, М. Н. Оперное вокальное исполнительство в Китае (в контексте проблемы Восток–Запад) / М. Н. Дрожжина, Ли Кэ // Россия – Япония – КНР – Республика Корея: история, теория, практика и современные перспективы культурного сотрудничества : сборник материалов Международной конференции, Новосибирск, 25–26 сентября 2020 года. –

Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2020. – С. 75–82.

36. Ду, Сы Вэй. В. Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае / Сы Вэй Ду // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 2. – С. 232–234.

37. Думан, Л. И. Сыма Цянь. Исторические Записки Ши Цзи. Предисловие / Л. И. Думан // Восточная литература. Средневековые исторические источники Востока и Запада. – URL: https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Syma_Tsjan/Izbrannoe/framepred.htm (дата обращения: 28.05.2023).

38. Еременко, Г. А. Музыкальная наука рубежа тысячелетий в рефлексии российских исследователей: (две точки зрения на путь отечественного музыковедения в будущее) / Г. А. Еременко // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, № 1. – С. 6–15.

39. Жирмунский, В. М. Введение в литературоведение: курс лекций / В. М. Жирмунский ; под ред. З. И. Плавскина, В. В. Жирмунской. – Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1996. – 438 с.

40. Жуков, Д. А. Биография биографии: размышления о жанре / Д. А. Жуков. – Москва : Советская Россия, 1980. – 135 с.

41. Жэнь, Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности : дис. ... канд. искусствоведения ... / Шуай Жэнь ; Российский институт истории искусств. – Санкт-Петербург, 2019. – 240 с.

42. Заднепровская, Г. В. Отечественная «альтернативная» опера рубежа XX–XXI вв.: новый взгляд на жанр / Г. В. Заднепровская // Международный научно-исследовательский журнал. – 2017. – № 9, ч. 1. – С. 122–125.

43. Заднепровская, Г. В. Современная отечественная моноопера: теория и практика / Г. В. Заднепровская // Манускрипт. – 2020. – № 9. – С. 168–173.

44. Иванова, Е. А. Жанр «новой биографии» в творчестве Эмиля Людвиг : дис. ... канд. филологических наук: 10.01.03 / Иванова Елизавета Андреевна; Ивановский гос. университет. – Саратов, 2014. – 220 с.

45. Иконникова, С. Н. Биография как социокультурное измерение истории / С. Н. Иконникова // Культурологический журнал : электронное периодическое рецензируемое издание. – 2004. – Вып. 4. – С. 4–5. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/biografiya-kak-sotsiokulturnoe-izmerenie-istorii/viewer> (дата обращения: 3.04.2014).

46. Ильичева, О. С. Развитие песенной культуры в постсоветский период: региональный аспект: дис. ... канд. исторических наук: 24.00.01 / Ильичева О. С. ; Волгоградский гос. медицинский университет Министерства здравоохранения Российской Федерации. – Волгоград, 2020. – 185 с.

47. Инь, Лу. Художественная метафизика Ф. М. Достоевского в творческой рефлексии китайских писателей 1920–1930-х гг. : Лу Синь, Мао Дунь, Юй Дафу : дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01 / Инь Лу; Кубанский гос. университет. – Краснодар, 2019. – 160 с.

48. Инь, Чжэн. Пьеса «Цюй Юань» Го Мо-Жо в театре им. М. Н. Ермоловой / Чжэн Инь // Теория и история искусства. – 2018. – № 1, ч. 2. – С. 167–174.

49. Историк Сыма Цянь // Всемирная история. В 24 т. Т. 5. Становление государств Азии / ред. коллегия : И. А. Алябьева [и др.]. – Минск : Литература, 1998. – URL: <https://sci-book.com/vsemirnaya-istoriya/istorik-syima-tsyann-58010.html> (дата обращения: 28.05.2023).

50. Историческая биография: Современные подходы и методы исследования: сборник обзоров и рефератов / ред. Ю. В. Дунаева. – Москва : ИНИОН РАН, 2011. – 173 с.

51. История отечественной музыки второй половины XX века: учебное пособие / В. Б. Валькова [и др.]; отв. ред. Т. Н. Левая. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 553 с.

52. Кадыкова, М. Н. Проблема биографического метода в исторических исследованиях Т. Карлейля : дис. ... канд. исторических наук: 07.00.09 / Кадыкова Мария Николаевна ; Моск. гос. обл. ун-т. – Москва, 2013. – 269 с.

53. Казанцева, Л. П. Человек в музыке, музыковедении и музыкальном образовании / Л. П. Казанцева // Успехи современного естествознания. – 2011. – № 2 – С. 20–23.

54. Калашников, В. Г. Метод контекстного анализа в методологии контекстного подхода / В. Г. Калашников // Педагогика и психология образования. – 2018. – № 2. – С. 48–61.

55. Кениспаев, Ж. К. Проблемы формирования личности человека в философии Древнего Китая / Ж. К. Кениспаев, Ш. Ш. Давлатмуродов // Научно-практический электронный журнал Аллея Наук. – 2018. – Т. 3, № 1 (17). – С. 337–340. – URL: https://alley-science.ru/domains_data/files/Collection_of_journals/Oblozhka%20Yanvar%202018%20tom%203.pdf

56. Кириллина, Л. В. Бетховен : жизнь и творчество : в 2 т. Т. 1 / Л. В. Кириллина ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Гос. ин-т искусствознания. – Москва : Московская консерватория, 2009. – 535 с.

57. Кириллина, Л. В. Бетховен / Л. В. Кириллина ; ред. Е. С. Писарева. – Москва : Молодая гвардия, 2019. – 496 с.

58. Китай и китайцы. Го Можо и его пьеса «Цюй Юань» // Международного Радио Китая CRI online: [сайт]. – URL: <http://russian.cri.cn/841/2014/06/10/1s514399.htm> (дата обращения: 20.02.2024).

59. Китайская классическая проза / Акад. наук СССР. Ин-т китаеведения ; в переводах В. М. Алексеева. – Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1958. – 387 с.

60. Китайский традиционный театр (中国曲) // Шанс : книжный магазин. Справочник китаиста. – URL: <https://shansbooks.ru/spravochnik-kitaista/kitayskiy-traditsionnyu-teatr-/?ysclid=li7czrdvle820509348> (дата обращения: 28.05.2023).

61. Колышева, Т. А. Рефлексивное жизнеописание как метод музыкально-педагогического исследования / Т. А. Колышева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2017. – Т. 19, № 5. – С. 21–26.

62. Конрад, Н. И. Избранные труды: Синология / Н. И. Конрад ; сост. Н. И. Фельдман-Конрад ; Акад. наук СССР. Отделение литературы и языка. – Москва : Наука, 1977. – 621 с.

63. Крейденко В. С. Выдающиеся библиотековеды, как объект исследования. А почему бы и нет? / В. С. Крейденко // Библиосфера. 2011. – № 2. – С. 3-10.

64. Кривцова, А. С. Международные связи советских музыкантов в период 1942–1948 годов по материалам коллекции документов и личных архивов Российского национального музея музыки / А. С. Кривцова // Российский национальный музей музыки : [официальный сайт]. – URL: <https://music-museum.ru/edu/publications/stati/krivczova-a.s/mezhdunarodnyie-svyazi-sovetskix-muzyikantov-v-period-19421948-godov-po-materialam-kollekczii-dokumentov-i-lichnyix-arxivov-rossijskogo-nacziionalnogo-muzeya-muzyiki.html?ysclid=lekbyeenx5760641704> (дата обращения: 23.02.2023).

65. Кроль, Ю. Л. Географический трактат «Истории Хань» Бань Гу (глава 28: «Трактат об узоре Земли» и северные округа империи). Исследование / Ю. Л. Кроль // Страны и народы Востока, Вып. XXXII : Дальний Восток. Проблемы географии и внешней политики в «Истории Хань» Бань Гу. Исследования и переводы. – Москва : Восточная литература, 2005. – 440 с. – URL: https://drevlit.ru/docs/kitay/I/Ban_Gu/pred41.php?ysclid=li7al9n9kp984558328 (дата обращения: 28.01.2024).

66. Крылова, А. В. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра : лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» / А. В. Крылова. – Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1988. – 48 с.

67. Кулапина, О. И. Понятийный аспект методологии музыкознания / О. И. Кулапина // Фундаментальные исследования. – 2012. – № 6, ч. 2. – С. 342–344.

68. Культура. 1976–2009: глава 7 // История Китая с древнейших времен до начала XXI века. В 10 т. Т. 9: Реформы и модернизация (1976–2009) / отв. ред. А. В. Винорадов. – Москва : Наука, 2016. – С. 767–874.

69. Курако, Ю. С. Эволюция китайской автобиографической традиции и складывание современного жанра автобиографии в китайской литературе / Ю. С. Курако // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 3. – С. 374–376.

70. Курасова, Т. И. Эстетика музыкального фольклора в творчестве европейских композиторов первой половины XX века / Т. И. Курасова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2009. – № 6. – С. 118–122.

71. Ли, Эрюн. Интеграция оперного исполнения и вокальной педагогики в современном Китае / Ли Эрюн, Чжан Хунчжэн // Педагогика & психология. Теория и практика. – 2020. – № 6. – С. 19–24.

72. Ли, Юе. Историографический очерк развития общего музыкального образования в Китае с древнейших времен до рубежа XIX–XX веков / Юе Ли // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 40. – С. 215–224.

73. Ли, Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Юнь Ли ; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2019. – 22 с.

74. Ли, Ян. Национальные традиции в вокальной музыке современных композиторов Китая / Ян Ли // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2020. – № 1. – С. 174–179.

75. Линь, Инин. Жанр дневника сумасшедшего у Н. В. Гоголя и Лу Синя – анализ одноименных повестей «Записки сумасшедшего» с текста до контекста / Инин Линь // Litera. – 2022. – № 3. – С. 44–59. – URL: [https://Litera.2022. № 3. С. 44–59.](https://Litera.2022.№3.С.44-59.) – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37611 (дата обращения: 20.02.2024).

76. Лисевич, И. С. Традиционная китайская культура// Очерки по истории мировой культуры. – М., 1997. – С. 53–82. (с. 53)

77. Ло, Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чжихуэй Ло; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2016. – 213 с.

78. Логунова, Л. Ю. Биографический метод в исследовании личности: методология и архитектоника / Л. Ю. Логунова // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2016. – № 1. – С. 17–23.

79. Лотман, Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) / Ю. М. Лотман // Ученые записки Тартуского государственного университета. – 1986. – Вып. 683. – С. 106–121.

80. Лу, Синь. Повести. Рассказы / Синь Лу; перевод : В. Васькова, Э. Эйдлина, В. Сухорукова [и др.]. – Москва : Художественная литература, 2014 – URL: <https://litlife.club/books/222321/sections> (дата обращения: 30.01.2024).

81. Лу, Синь. Собрание сочинений. В 4-х т. / Синь Лу; под общей редакцией В. С. Колоколова. – Москва : Гослитиздат, 1955. – Т. 2. – 424 с.

82. Лу, Шэнсинь. Подходы китайских композиторов Хуан Цзы и Хэ Лутина к проблеме синтеза западной и китайской музыкальной традиции / Шэнсинь Лу // Манускрипт. – 2021. – № 3. – С. 537–542.

83. Лукинский, Н. А. Пекинская опера: происхождение и эволюция / Н. А. Лукинский, Л. И. Шерстова // Вестник Томского государственного университета. История. – 2018. – № 54. – С. 161–165.

84. Луконина, О. И. Максимилиан Штейнберг : личность и творчество в контексте отечественной культуры первой половины XX века : дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / О. И. Луконина ; Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2013. – 556 с.

85. Лю, И. Образ родного края в камерно-вокальном творчестве китайских композиторов / И Лю // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2017. – Вип. 46. – С. 233–246.

86. Лю, Мин Вэй. Региональные особенности бытования фольклора в Китае / Мин Вэй Лю // Репозиторий БГУКИ. – URL: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/24401/1/280-285.pdf> (дата обращения: 25.10.2023).

87. Лю, Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы / Цзинь Лю // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 117. – С. 277–285.

88. Лю, Цзэ. Эволюция идеи патриотического воспитания обучающихся средствами вокальных произведений в КНР / Лю Цзэ // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2019. – № 9. – С. 80–84.

89. Лю, Цзюнь. Становление русской оперы / Цзюнь Лю, Минью Чэн // Современные проблемы науки и образования. – 2010. – № 1 – С. 28–32.

90. Лю, Янь. Мифические истоки музыкального искусства Древнего Китая / Янь Лю // Вестник Полоцкого государственного университета. – 2016. – № 15. – С. 108–112. – URL: <https://elib.psu.by/handle/123456789/19008> (дата обращения: 28.05.2023).

91. Лях, В. И. Советская массовая песня как феномен музыкального искусства XX века / В. И. Лях, Д. А. Сигида // Культурная жизнь юга России. – 2015. – № 2. – С. 22–25.

92. Ма, Шухао. Китайская литература в произведениях современного композитора Го Вэньцзина / Шухао Ма // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, № 2. – С. 162–174.

93. Малышева, О. Л. Культурная революция или революция культуры? Особенности становления советского искусства в послеоктябрьский период / О. Л. Малышева // Вестник Казанского государственного педагогического университета. – 2006. – № 1. – С. 30–37.

94. Медведева, Ю. П. Рецепция китайской культуры в отечественном музыкальном театре 1910–1920-х годов: от «Соловья» Стравинского – к «Красному маку» Глиэра / Ю. П. Медведева // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – № 2. – С. 18–27.

95. Митькина, С. А. Проблема природы человека в современной китайской философии / С. А. Митькина // Научные труды Московского гуманитарного университета. – 2014. – № 11. – С. 77–83.

96. Михайлова, М. В. Лу Синь в России / М. В. Михайлова, Шэ Сяолин // Известия Саратовского университета. – 2015. – Т. 15, вып. 4. – С. 85–90.

97. Музыкальная эстетика стран Востока / общ. ред. и вступит. статья В. П. Шестакова. – Москва : Музыка, 1967. – 414 с.

98. Мухин, О. Н. Перспективы изучения биографии исторической личности в свете применения полидисциплинарной методологии (на примере историко-психологического анализа личности Петра I) : дис. ... д-ра исторических наук: 07.00.09 / О. Н. Мухин ; Институт всеобщей истории Российской академии наук. – Москва, 2015. – 645 с.

99. Налетова, И. Н. Опера как целое: системный подход : монография / Налетова И. Н. ; рецензенты : П. С. Волкова, Г. П. Овсянкина ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : Издательство Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена, 2018. – Кн. 2 : Теория и практика. Жанр психологической драмы в русской опере XIX века. – 351 с.

100. Нестьев, И. В. Джакомо Пуччини : Очерк жизни и творчества / И. В. Нестьев. – 2-е изд. – Москва : Музыка, 1966. – 171 с.

101. Никитина, А. А. «Средний герой» или «идеальная личность»? Литературная политика в КНР в 1961–1976 годах / А. А. Никитина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. – 2013. – № 3. – С. 73–80.

102. Овсянкина, Г. П. Жанровые и литературные влияния в вокальном цикле «Грустные песни» / Г. П. Овсянкина // Выдающиеся композиторы современной России. Борис Тищенко (1939–2010) : научная монография / Мин. просвещения Российской Федерации, Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, Ин-т театра, музыки и хореографии, кафедра музыкального воспитания и образования. – Санкт-Петербург: Союз художников, 2023. – С. 97–103.

103. Пенфей, Сунь. Черты китайского стиля в произведении А. Н. Черепнина «Пять концертных этюдов» (Op. 52) / Пенфей Сунь, Мин Мин Лян // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 49. – С. 87–93.

104. Петров, В. В. Лу Синь : Очерк жизни и творчества / В. В. Петров. – Москва : Гослитиздат, 1960. – 383 с.

105. Петровская, И. Ф. Биографика: введение в науку и обозрение источников биографических сведений о деятелях России 1801–1917 годов / И. Ф. Петровская. – Санкт-Петербург : Петрополис, 2010. – 381 с.

106. Петухова, С. А. Российское музыковедение как процесс: в кругу тем, открытий и концепций / С. А. Петухова // Музыкальная академия. – 2019. – № 1. URL: <https://mus.academy/articles/rossiyskoe-muzykovedenie-kak-protsess-v-krugu-tem> (дата обращения: 20.02.2024).

107. Пирвердиев, Т. Ч. Жизненный путь Яши Хейфеца в ракурсе историко-биографического метода / Т. Ч. Пирвердиев // Евразийский научный журнал. – 2021. – № 7. – URL: <https://journalpro.ru/articles/zhiznennyy-put-yashi-kheyfetsa-v-rakurse-istoriko-biograficheskogo-metoda/> (дата обращения: 20.02.2024).

108. Полищук, Н. С. Песни первой российской революции / Н. С. Полищук // Советская этнография. – 1985. – № 6. – С. 3–16.

109. Попсуйко, Н. В. Революционный фольклор в песенном творчестве русского народа / Н. В. Попсуйко // Музыка в заметках. – URL: <https://www.musnotes.com/articles/popsuiko/> (дата обращения: 23.02.2024).

110. Пэн, Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Пэн Чэн ; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2011. – 22 с.

111. Репина, Л. П. Персональные тексты и «новая биографическая история»: от индивидуального опыта к социальной памяти / Л. П. Репина // Сотворение истории. Человек – Память – Текст : цикл лекций / ред. Е. А. Вишленкова. – Казань, 2001. – С. 344–360.

112. Ринчинова, М. М. Живопись как феномен китайской культуры / М. М. Ринчинова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 53. – С. 213–220.

113. Рифтин, Б. Л. Литература древнего Китая // Поэзия и проза древнего Востока : Сборник : Перевод / общ. ред. и вступ. статья И. Брагинского; примеч. М. Коростовцева [и др.]. – Москва : Худож. лит., 1973. – С. 251–260 (735 с.).

114. Россия и Китай: научные и культурные связи : (по материалам архивных, рукописных, книжных и музейных фондов) / Б-ка Российской акад. наук ; сост. Г. З. Пумпян. – Санкт-Петербург : Библиотека Российской академии наук : Альфарет, 2012. – Вып. 2. – 306 с.

115. Ручина, А. В. Поэтика притчи в творчестве Лу Синя (на материале сборника «Дикие Травы») / А. В. Ручина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 9, ч. 1. – С. 157–160. – URL: <https://www.gramota.net/materials/2/2015/9-1/43.html> (дата обращения: 20.09.2023).

116. Ручьевская, Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Ленинград : Музгиз, 1960. – 56 с.

117. Сабиров, А. Г. Эвристические возможности биографического метода в историко-философских исследованиях / А. Г. Сабиров // Казанский федеральный университет : [сайт]. – URL: https://kpfu.ru/staff_files/F633865686/Statya_Skopus_2015.pdf (дата обращения: 23.02.2023).

118. Савельева, О. В. Советский театр в Китае: из истории гастролей середины 1950-х гг. / О. В. Савельева // Современная научная мысль. – 2020. – № 6. – С. 142–147.

119. Сенюткина, О. Н. Распространение советских революционных песен в Китае в 1920-е гг. / О. Н. Сенюткина, Жань Лин // Россия и АТР: гуманитарные проблемы стран Азиатско-Тихоокеанского региона. – 2021. – № 3. – С. 70–81.

120. Сергеева, Т. С. Российское музыкальное востоковедение: на пути становления / Т. С. Сергеева // Musiqi dunyasi. – 2013. – № 2/55. URL: <http://www.musiqi-dunya.az/pdf/55/1.pdf> (дата обращения: 23.02.2023).

121. Синь, Синь. Концерты Тан Дуна для скрипки с оркестром «Из Пекинской оперы» и «Любовь»: опыт сравнительной характеристики тематизма / Синь Син // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – № 2. – С. 91–99.

122. Смирнова, Н. В. Китайские новеллы Танской эпохи в переводах О. Л. Фишман в курсе «История стран Азии и Африки в средние века» на историческом факультете / Н. В. Смирнова // Евразийский Союз Ученых (ЕСУ). Исторические науки. – 2015. – № 9 (18). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskie-novelly-tanskoj-epohi-v-perevodah-o-l-fishman-v-kurse-istoriya-stran-azii-i-afriki-v-srednie-veka-na-istoricheskom-fakultete/viewer> (дата обращения: 28.05.2023).

123. Соловьев, Г. Е. Качественная методология в социальной работе : учебное пособие / Г. Е. Соловьев; ФГБОУ ВО Удмуртский государственный

университет. – Ижевск : Изд-во «Удмуртский университет», 2018. – URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/235150351.pdf> (дата обращения: 20.02.2023).

124. Сорокин, В. Ф. Формирование мировоззрения Лу Синя : (Ранняя публицистика и сборник «Клич») / Сорокин В. Ф. – Акад. наук СССР. Ин-т китаеведения. – Москва : Изд-во вост. лит., 1958. – 196 с.

125. Сунь, Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Сунь Лу; Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. – 2016. – 210 с.

126. Сунь, Цзюань. Становление и развитие музыкального театра в Китае : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Сунь Цзюань ; Белорусский гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2013. – 27 с.

127. Сунь, Цянь. Выдающийся китайский хореограф Цзя Цзогуан: идеи и принципы танцевального искусства / Сунь Цянь // Руснаука: архив научных статей. – URL: http://www.rusnauka.com/9._EISN_2007/MusicaAndLife/21494.doc.htm (дата обращения: 20.02.2023).

128. Супоницкая, К. А. Валерий Гаврилин / К. А. Супоницкая. – Москва : Молодая гвардия, 2018. – 525 с.

129. Сыма, Цянь. Исторические записки (Ши Цзи). В 9 т. Т. 8 / Сыма Цянь ; перевод с китайского Р. В. Вяткина и А. М. Карапетьянца ; коммент. Р. В. Вяткина, А. Р. Вяткина и А. М. Карапетьянца ; вступит. статья Р. В. Вяткина. – Москва : Восточная литература, 2002. – 510 с. – URL: <https://www.rulit.me/books/istoricheskie-zapiski-t-viii-zhizneopisaniya-read-652160-3.html>

130. Сюй, Цзыдун. Опера Го Вэньцзина «Деревня Волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Сюй Цзыдун ; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2018. – 24 с.

131. Торопыгина, М. В. История о Сюань-цзуне и Ян-гуйфэй в японском памятнике XII в. «Китайские истории» («Кара моногатари») / перевод со старояпонского и примечания М. В. Торопыгиной // Вопросы философии. – 2020. – № 2. – С. 133–144.

132. Тугулова, О. Д. Поэтическая судьба КНР в эпоху Мао / О. Д. Тугулова // Современная филология : материалы I Международной научной конференции (г. Уфа, апрель 2011 г.). – Уфа : Лето, 2011. – С. 55–57. – URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/23/508/> (дата обращения: 09.01.2022).

133. У, Ген-Ир. Конфуцианство о роли музыки в обществе / У Ген-Ир // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 6. – С. 261–263.

134. У, Ген-Ир. Сравнительная характеристика музыки Востока и Запада / У Ген-Ир // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2008. – № 85. – С. 95–105.

135. У, Дэвид. Ши Куан – слепой музыкант / Дэвид У // The Epoch Times. – URL: <https://www.epochtimes.ru/content/view/55473/4/> (дата обращения: 28.05.2023).

136. У, Минмин. Вокальное творчество Ши Гуаннаня / Минмин У // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник науч. трудов. – Санкт-Петербург: Изд-во Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2021. – Вып. 16. – С. 208-213.

137. У, Минмин. Историко-социальный контекст создания вокального цикла Ши Гуаннаня «Стихи героев революции»: к вопросу о культурных параллелизмах / Минмин У // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2022. – № 1 (63). – С. 30–37.

138. У, Минмин. Композитор Ши Гуаннань в контексте своего времени / Минмин У // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 2 (60). – С. 82–90.

139. У, Минмин. Композитор Ши Гуаннань: к постановке проблемы биографических исследований в китайском музыковедении / Минмин У //

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – № 4 (58). – С. 69–75.

140. У, Минмин. Опера «Скорбь по ушедшей» Ши Гуаннаня в контексте смены культурных парадигм в Китае 70-х – начале 80-х годов XX столетия / Минмин У // Инновационный потенциал развития науки в современном мире: достижения и инновации: Сб. научн. статей по материалам X – Международной научно-практической конференции (28 февраля 2023 г.). В 2 ч. Ч. 2. – Уфа : Изд-во «НИЦ Вестник науки», 2023. – С. 184–191.

141. У, Минмин. Ши Гуаннань и Лу Синь: музыка и литература в диалоге поколений / Минмин У // Университетский научный журнал. – 2023. – № 74 – С. 53–58.

142. У, Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра : дис. ... канд. искусствоведения / У Хунюань ; Харьковский национальный ун-т искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2016. – 231 с.

143. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – 6-е изд., перераб. и доп. – Москва : Политиздат, 1991. – 559 с.

144. Хань, Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в. / Хань Ин // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2008. – № 3. – С. 57–59.

145. Хохлов, А. Н. Синьхайская революция в зеркале русской периодической печати 1911–1913 гг. (к 100-летию революции 1911 г. в Китае) / А. Н. Хохлов // Россия и Китай: Научные и культурные связи (по материалам архивных, рукописных, книжных и музейных фондов). – Санкт-Петербург : Бан ; Альфарет, 2012. – Вып. 2. – С. 203–224.

146. Хуан, Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы / Пин Хуан; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : ЦНИТ «Астерион», 2009. – 158 с.

147. Хуан, Цзэхуань. «Цюй Юань»: пьеса и опера / Хуан Цзэхуань // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2022. – № 1. – С. 143–148.

148. Цзюань, Сунь. Китайский музыкальный театр новой эпохи: основные тенденции развития современной оперы во 2-й половине XX ст. / Сунь Цзюань // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2010. – № 1. – С. 62–67.

149. Цодоков, Е. С. Опера – «уходящая натура», или Поминки по жанру (продолжение). Метаморфозы 20 века / Е. С. Цодоков // OperaNews.ru: Все об опере в России и за рубежом. – URL: <https://www.operanews.ru/history54-5.html> (дата обращения: 21.05.2024).

150. Чан, Лиин. Народная песня как феномен китайской культуры : дис. ... канд. искусствоведения 17.00.02 / Чан Лиин ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2007. – 159 с.

151. Чередниченко, Т. В. Музыкальный запас. 70-е: Проблемы. Портреты. Случаи / Т. В. Чередниченко. – Москва: Новое литературное обозрение, 2002. – 577 с.

152. Черкашина, М. Р. Размышления о феномене оперы / М. Р. Черкашина // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 53–60.

153. Чжан, Бинь. Современное музыкознание о жанрово-стилевых особенностях китайской оперы XX века / Бинь Чжан // Весці Беларускай Дзяржаўнай Акадэміі музыкі. – 2011. – № 18. – С. 67–70.

154. Чжан, Кэу. Сяо Юмэй и его роль в становлении современного китайского музыкознания : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Чжан Кэу ; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2017. – 188 с.

155. Чжан, Личжэнь. «Седая девушка» – первая китайская национальная опера / Личжэнь Чжан // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2008. – № 80. – С. 361–365.

156. Чжан, Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития : автореф. дис ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Чжан Личжэнь ; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2010. – 23 с.

157. Чжао, Мэн. Рождение оперы в Китае: периодизация процесса, стилевые особенности / Чжао Мэн // Современное педагогическое образование. – 2021. – № 9. – С. 155–160.

158. Чжао, Фэйлун. Становление концертного вокального исполнительства в Китае в 20–30-е годы XX века / Фэйлун Чжао // Грамота. – 2017. – № 12, ч. 1. – С. 196–198. – (Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики).

159. Чжоу Эньлай. Биография // Люди: биографии, истории, факты, фотографии. – URL: https://www.peoples.ru/state/politics/chjou_anlay/ (дата обращения: 28.05.2023).

160. Чжу, Линьци. Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Чжу Линьци ; Новосибирская гос. консерватория имени М. И. Глинки. – Санкт-Петербург, 2021. – 25 страниц.

161. Чэнь, Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Чэнь Ин ; Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2015. – 174 с.

162. Чэнь, Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления: дис. ... канд. искусствоведения / Чэнь Шуюнь ; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2020. – 234 с.

163. Школа молодого китаевода: приоритетные направления исследования современного Китая и актуальные задачи формирования белорусской школы китаеведения: сборник статей участников Школы

молодого китаевода, Минск, 28 февраля 2020 г. – Минск : Издательский центр БГУ, 2020. – 243 с.

164. Шнеерсон, Г. М. Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон. – Москва : Музгиз, 1952. – 251 с.

165. Шулунова, Е. К. Китайский драматический театр хуацзюй и русская театральная культура начала XX в. / Е. К. Шулунова // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskiy-dramaticheskiiy-teatr-huatszyuy-i-russkaya-teatralnaya-kultura-nachala-hh-v/viewer> (дата обращения: 23.02.2024).

166. Шэнь Ко. Записи бесед в Мэнси // Алимов, И. А. Лес записей : китайские авторские сборники X–XIII вв. в очерках и переводах / И. А. Алимов ; Российская академия наук [и др.]. – Санкт-Петербург : Петербургское востоковедение, 2009. – С. 328–423.

167. Шэнь, Хунбо. Поэтическое пространство европейских вокальных миниатюр на стихи старинных китайских поэтов / Хунбо Шэнь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – № 2. – С. 58–65.

168. Щирин, К. Ю. Воссоздание жизненного пути и творческого наследия забытых музыкантов как метод активного обучения на кафедре фортепиано : учебное пособие / К. Ю. Щирин. – Санкт Петербург : Изд-во «КультИнформПресс», 2017. – 88 с.

169. Эйдлин, Л. З. О сюжетной прозе Лу Синя : вступит. статья / Л. З. Эйдлин // Лу Синь. Повести. Рассказы. – Москва : Художественная литература, 1971. – С. 5–30. URL: <http://bse.uaio.ru/333/162.htm> (дата обращения 22.01.2024)

170. Юй Бо-я и Чжун Цзыци // АБИРУС. Китай. Жизнь замечательных людей. – URL: <https://www.abirus.ru/content/564/623/624/20915/21120/21351.html> (дата обращения: 28.05.2023).

171. Юнусова, В. Н. Современная китайская опера (конца XX – начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня / В. Н. Юнусова, Дин Жун //

Журнал Общества теории музыки. – 2021. – № 1. – С. 23–34. – URL: https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2021_1_%2833%29_3_Yunusova_Ding_Rong_1st_Emperor_Tan_Dun%20%281%29.pdf (дата обращения: 20.02.2023).

172. Яковлева, Ю. В. Франко-итальянское музыкальное пространство последней трети XIX века: натурализм / веризм / Ю. В. Яковлева // Наука. Общество. Оборона. – 2015. – № 1. – URL: https://www.noo-journal.ru/vak/2015-1-4/article-0033/?sphrase_id=1183 (дата обращения: 20.02.2024).

173. Янь Цзянань. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня / Янь Цзянань, Юнусова В. Н. // Журнал Общества теории музыки: выпуск 2018/4 (24). С. 60-73. – URL: https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2018_4_%2824%29_5_Yan_Jianan_Yunusova_Xu_Changjun.pdf

Литература на английском языке

174. Nasaw, D. Introduction / David Nasaw // The American Historical Review. – 2009. – Vol. 114 (June). – P. 573–578.

Литература на китайском языке:

175. Ао, Чуй. Исследование персонажей и вокального исполнения оперы «Скорбь по ушедшим» – на примере трех арий Цзы Цзюнь / Ао Чуй. – Наньчан : Педагогический университет провинции Цзянси, 2009. – 215 с. 敖翠。 以紫军 三首咏叹调为例， 研究歌剧《逝者的哀悼》的人物和声乐表现 / 敖翠。 - 南昌： 江西师范大学， 2009年。 - 215页。

176. Ван, Ин. Как я выступала в опере «Скорбь по ушедшим» / Ван Ин // Журнал Академии искусств НОАК. – 2017. – № 2. – С. 5–8. 王英。 我在歌剧《哀悼逝者》中的表演 / 王英 // 解放军艺术学院学报。 - 2017年。 - 2号。 - 第5-8页。

177. Ван, Юйхэ. История китайской музыки новой эпохи и современной музыки (1901–1949): музыкальные исследования / Ван Юйхэ, Ху Тяньхун. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2006. – 237 с. 王玉和。 新时代中国音乐史与现代音乐 (1901-1949) : 音乐研究 /王玉和, 胡天宏。 - 北京: 民间音乐出版社, 2006年。 - 237页。

178. Ван, Юйхэ. Музыка, выражающая голоса тысяч людей – краткое исследование художественного стиля Ши Гуаннаня на основе нескольких лирических песен и оперы «Скорбь по ушедшим» / Ван Юйхэ // Народная музыка. – 1994. – № 9. – С. 29–34. 王玉和。 表达千人心声的音乐, 是根据几首抒情歌曲和歌剧《为逝者哀悼》 / 王玉和 // 民乐, 浅析施光南的艺术风格。 - 1994. - 9号。 - 第29-34页。

179. Ван, Юйхэ. Оглядываясь на прошлые 50 лет китайской музыки / Ван Юйхэ // Китайская музыка. – 2000. – № 3. – С. 1–2. 王永和。 回顾中国音乐50年 / 王永和 // 中国音乐。 - 2000年份。 - 3号。 - 第1-2页。

180. Го, Ся. Герменевтический анализ и культурная интерпретация оперы «Скорбь по ушедшим» / Го Ся. – Тайюань: Тайюаньский технологический университет, 2016. – 110 с. 戈斯亚。 歌剧《为逝者哀悼》的释经分析与文化解读 / 郭霞。 - 太原: 太原理工大学, 2016。 - 110页

181. Ду, Ин. История Ши Гуаннаня / Ду Ин // Музыкальная жизнь. – 2019. – № 4. – С. 66–68. 杜英。 史光男 / 杜丁 // 音乐人生的故事。 – 2019页。 - 4号。 - 66–68页。

182. Ли, Хуаньчжи. Новое достижение новой оперы – впечатления от прослушивания оперы «Скорбь по ушедшим» / Ли Хуаньчжи // Народная музыка. – 1981. – № 11. – С. 12–18. 李焕之。 新歌剧的新成就--听歌剧《为逝者哀悼》的印象 / 李焕之 // 民间音乐。 - 1981年。 - 11号。 - 第12-18页。

183. Ли, Шуси. Воспоминания о композиторе Ши Гуаннани: человек смертен, а талант нет / Ли Шуси // Пекин: Народная музыка, 2012. – С. 5–18.

李淑思. 作曲家的回忆施光男：人是凡人，但人才不是. - 北京：民间音乐，2012年。 - 第5-18页

184. Линь, Цзе. Создание музыкального образа трагических ролей женских персонажей – Дездемоны в опере «Отелло» и Цзы Цзюнь в опере «Скорбь по ушедшим» / Линь Цзе // Журнал Сямэньского университета. – 2014. – № 3. – С. 3–7. 林杰. 创造女性角色悲剧角色的音乐形象 – 歌剧《奥赛罗》中的苔丝狄蒙娜和歌剧《为逝者哀悼》中的子君 / 林杰 // 厦门大学学报。 – 2014页。 – 3号。 – 第3–7页。

185. Люй, Сюлянь. Анализ образа персонажа Цзы Цзюнь в опере «Скорбь по ушедшим» с феминистической точки зрения / Люй Сюлянь. – Кайфэн : Университет Хэнань, 2009. – 112 с. 吕秀莲. 从女性主义角度分析歌剧《为逝者哀悼》中人物子俊的形象 / 雷秀莲。 - 开封：河南大学, 2009。 - 112页。

186. Мао, Цзэдун. Новая демократия. В 4-х т. Т. 2. / Мао Цзэдун // Избранные произведения Мао Цзэдуна.– Пекин : Народное издательство, 1991. – 698 с. 毛泽东. 新民主主义论 // 毛泽东选集：[四卷本]。 第2卷。 - 北京：人民出版社, 1991。 - 第698页。

187. Мин, Янь. От певца эпохи до народного музыканта / Мин Янь // К 70-летию со дня рождения Ши Гуаннаня и 20-летию со дня его смерти: материалы выступлений. – Пекин : Народная музыка, 2010. – С. 3–15. 明艳. 从一个时代的歌手到一个民间音乐家 / 明 // 到石官诞辰70周年和逝世20周年：演讲材料。 - 北京：民间音乐, 2010年。 - 第3-15页

188. Се, Чжаосинь. Биографические концепции и автобиографический бум 1930-х годов / Се Чжаосинь // Серия исследований современной китайской литературы. – 2006. – № 5. – С. 145–160. 谢昭信. 传记观念与1930年代的自传热潮 / 谢昭信 // 中国现代文学系列研究. - 2006年. - 5号。 - 第145-160页。

189. Сун, Даньни. Интерпретация трагедии от слов к музыке – сравнительное исследование художественных приемов романа и оперы «Скорбь по ушедшим» / Сун Даньни. – Шанхай : Шанхайская музыкальная консерватория, 2014. – 142 с. 孙丹尼。从文字到音乐的悲剧解读——小说与歌剧《哀悼逝者》艺术技巧的比较研究 / 宋丹尼。 - 上海 : 上海音乐学院, 2014年。 - 142页。

190. Сунь, Сяочунь. Музыкальный образ и художественная обработка арий Цзы Цзюнь / Сунь Сяочунь. – Хуачжун : Хуачжунский университет науки и техники, 2000. – 121 с. 孙小春。子俊咏叹调的音乐形象与艺术处理 / 孙小春。 - 华中 : 华中科技大学, 2000年。 - 121页

191. Хан, Цзюньюй. Анализ вокального выступления исполнителя главной мужской роли Цзюань Шэна в опере «Скорбь по ушедшим» / Хан Цзюньюй. – Пекин : Центральная консерватория музыки, 2014. – 57 с. 韩俊宇。歌剧《为逝者哀悼》中主要男性角色娟生的表演者的声乐表演分析 / 韩俊宇。 - 北京 : 中央音乐学院, 2014年。 - 57页。

192. Хуан, Цзы. Как я могу создавать свою национальную музыку? / Хуан Цзы // Музыкальное искусство. – 1984. – № 4. – С. 34–38. 黄子。我怎样才能创作自己的民族音乐? / 黄子 // 音乐艺术。 - 1984年。 - 4号。 - 第34-38页。

193. Хэ, Ижун. Сравнительное исследование музыкальных образов китайских и зарубежных женских оперных ролей Тоски и Цзы Цзюнь / Хэ Ижун // Журнал Южно-Китайского технологического университета. – 2016. – № 5. – С. 21–26. 何一中。歌剧托斯卡与子君中外女性角色音乐形象比较研究 / 何一中 // 华南理工大学学报。 - 2016页。 - 5号。 - 第21–26页。

194. Хэ, Лутин. Избранные работы / Хэ Лутин. – Гуанчжоу, 1986. – 258 с. 何路汀。精选作品 / 何路汀。 - 广州, 1986年。 - 258页。

195. Цзин, Сян. Современное развитие китайской оперы: общие суждения на тему «размышления об опере и оперном творчестве» / Цзин Сян

// Художественное обозрение. – 2011. – № 12. – С. 19–24. 景翔。中国戏曲的现代发展：关于“戏曲与戏曲创意的思考”主题的一般判断 / 景翔 // 艺术评论。 – 2011年。 – 12号。 – 第19–24页。

196. Цзинь, Цуйпин. Изучение образа Цзы Цзюнь из оперы «Скорбь по ушедшим» в исполнении Инь Сюэмэй / Цзинь Цуйпин // Журнал Хэбэйского педагогического университета. – 2016. – № 4. – С. 15–18. 金翠萍。尹秀梅河北教育学院学报《为逝者哀悼》中子俊形象的研究 / 金翠萍。 – 2016页。 – 4号。 – 第15–18页。

197. Цзюй, Цихун. Мелодическое мышление Ши Гуаннаня и современная опера Китая / Цзюй Цихун // Журнал Синхайской консерватории музыки. – 2017. – № 4. – С. 3–20. 鞠启宏。史光南的旋律思维与中国现代戏曲 / 鞠启宏 // 辛亥音乐学院学报。 – 2017页。 – 4号。 – 第3–20页。

198. Цзюй, Цихун. Оперное действие: от «Скорби по ушедшей» к «Цюй Юань»: краткий обзор творческого процесса создания оперы Ши Гуаннаня / Цзюй Цихун // Народная музыка. – 1994. – № 4. – С. 35–39. 鞠启宏。戏曲动作：从《悼念逝者》到《屈原》：浅析创作史光南歌剧的创作过程 / 鞠启宏 // 民间音乐。 – 1994年。 – 4号。 – 第35–39页

199. Чжан, Ицзэ. Сравнительное исследование исполнения арии «Несчастливая жизнь» Инь Сюэмэй и Вань Шаньхун / Чжан Ицзэ // Журнал Уханьской консерватории. – 2017. – № 3. – С. 38–42. 张义杰。尹秀梅、万善红咏叹调《不快乐的生活》的表现比较研究 / 张一杰 // 武汉音乐学院学报。 – 2017页。 – 3号。 – 第38–42页。

200. Чжан, Цунхуэй. Типология женских образов в китайской опере и их вокальный стиль / Чжан Цунхуэй. – Сиань : Педагогический университет провинции Шэньси, 2008. – 215 с. 张春晖。中国戏曲中女性形象的类型学及其声乐风格 / 张从辉。 – 西安 : 陕西省教育学院, 2008年。 – 215页。

201. Шао, Сун. Дискуссии по поводу вопросов литературно-художественного творчества / Шао Сун // Бэйцзин вэньи. – 1964. – № 12. – С. 54–59. 邵孙。 文艺创作问题的探讨 / 邵孙 // 北京文一。 - 1964。 - 12号。 - 第54-59页。

202. Юй, Цзя. Художественные особенности оперы «Скорбь по ушедшим» и ее вклад в развитие китайской оперы / Юй Цзя. – Чанша : Педагогический университет провинции Хунань, 2003. – 82 с. 于佳。歌剧《哀悼逝者》的艺术特色及其对中国戏曲发展的贡献 / 于佳。 - 长沙：湖南省师范大学, 2003年。 - 82页。

203. Ян, Цзин. Анализ ансамблевых вокальных произведений оперы «Скорбь по ушедшим» / Ян Цзин. – Цзинань : Педагогический университет провинции Шаньдун, 2011. – 96 с. 杨静。歌剧《为逝者哀悼》合奏声乐作品分析 / 杨静。 - 济南：山东省师范大学, 2011年。 - 96页。

ПРИЛОЖЕНИЕ

Поэтические тексты и нотные примеры

Пример 1. Песня «Бей в бубен и запевай песню»

Я катаюсь на лошади по холму,
Крупный рогатый скот и овцы Ранчо Цяньли
Урожай вспыхивает золотой волной
мой бубен поёт о любви
Звуки песни наполняют горы и реки,
Цветы Дажай распускаются в степях,
тысячи цветов распускаются.
Приходите, приходите, приходите, приходите
бить в бубен и петь.
Я еду на лошади через реку
Песни, как родниковая вода,
Текут повсюду в моем родном городе.
Мой бубен поёт о любви.
Не могу не петь про всю прекрасную жизнь,
Стоя в степи, глядя на Пекин.
Я пою все громче и громче,
Приходите, приходите, приходите, приходите
бить в бубен и петь,
петь с гордостью!
Люди всех национальностей следуют за партией.
О том, как широк путь к социализму,
Мой бубен поёт о любви.
Слава председателя Мао согревают сердце,
Красное солнце всегда будет сиять на границе.
Нескончаемы звуки песен,
Приходите, приходите, приходите, приходите!

Пример 2. Песня «Бей в бубен и запевай песню»

5. 打起手鼓唱起歌

Moderato 热情地 韩伟词 施光南曲

5. *mp* (第二遍 *p*)

1. 打起手鼓唱起歌，我骑着马儿翻山
2. 打起手鼓唱起歌，我骑着马儿跨江

10. *mp* (第二遍 *pp*)

坡，千里牧场牛羊壮，丰收的庄稼闪金地
河，歌声融进泉水里，流得家乡遍地

mp (第二遍 *p*)

咪咪咪咪咪咪

30

本曲谱上传于 中国曲谱网

Пример 3. «Песня-тост»

1. В воздухе струится аромат вина а-а, льется песня
Друзья приглашают тебя выпить с ними вина
Поднять свой бокал
Победоносный октябрь забываем
Бокалы наполнены слезами счастья
Подходите-подходите-подходите!

В октябре под раскаты грома
800 миллионов бокалов поднимают по всему Китаю
Насыщенный вкус вина превосходен
Сколько не выпей, не захмелеешь
Сегодня вдоволь выпьем вина за победу
Завтра возьмемся за дело с новыми силами
Чтобы воплотить четыре модернизации
Надо пролить немало пота и крови

Подходите-подходите-подходите!

На пути нашем звучат барабаны войны
Вести о победе разлетятся вдоль линии борьбы
Когда мы воплотим все наши великие замыслы
Мы вновь накроем стол и выпьем за это вина
Подходите-подходите-подходите!
Соберемся же вместе и выпьем вина!

2. Держа в руках прекрасное вино, ах, любимся Пекином
Чувство гордости за победу переполняет нас, как воды реки Янцзы
Прямо как воды Янцзы
Вперед за партией в светлое будущее
Пусть на нашей земле всегда светит солнце
Подходите-подходите-подходите!
Заглядывая в прекрасное будущее
Каждый ощущает в душе дуновение весеннего ветра
Гнев и ярость утопают в вине
Но пламенный боевой дух никогда больше не отступит

Пример 4. «Песня-тост»

味味味味味味味味味味味味味味味味

味味味味味味味味味味味味味味味味

味味味味味味味味味味味味味味味味

味味味味味味味味味味味味味味味味

Пример 5. «Песня-тост»

祝 酒 歌
(男高音独唱)

Andantino 热情地

Moderato 舒畅地

1.美酒飘香 葡萄酒 (啊) 歌
2.手捧美酒 (啊) 望

声飞, 朋友啊 请 你
北 京, 豪情啊 胜 过

Пример 6. «Виноград Турфана созрел»

Крым ушел в армию охранять границы государства
 Перед отъездом он посеял виноградные лозы
 Девушка из сада (а-а) Анара из племени хань,
 Бережно растила эти юные зеленые побеги
 А-а, она собирала талую воду, чтобы их полить
 Возвела изгородь, чтобы на листья падали яркие лучи солнца
 Корни виноград пустил в плодородную почву
 Длинные лозы оплели ее сердце и мысли

Под проливными осенними дождями и весенним солнцем
 Взросли побеги виноградной лозы высокими и крепкими
 В тот день, когда ее высокие ветви дали плоды
 Пришли радостные вести о подвигах Крыма
 А-а, глядит девушка на заставу на заснеженном пике
 Посылает туда гроздь сладкого зрелого винограда
 Виноград Турфана созрел
 Сердце Анары из хань ликует

Пример 7. «Виноград Турфана созрел»

为了 实现四个 现代 化, 愿洒 热

血 和 汗 水。

mp
咪咪咪咪, 咪咪咪咪, 咪咪咪咪咪咪咪咪咪咪, 征 途 上, 战 鼓 擂,

mf cresc.
条 条 战 线 捷 报 飞, 待 到 理 想 化 宏

5

图, 咱 重 摆 美 酒 再 相 会。

f
咪咪咪咪, 咪咪咪咪, 咪咪咪咪咪咪咪咪咪咪, 咱 重 摆

美酒啊! 再相

ff

mf

Allegro

本曲谱上传于 中国曲谱网

Пример 8. «Виноград Турфана созрел»

吐鲁番的葡萄熟了

开阔、自由地

黎 琼词
施光南曲

1. 克里木 参 军 去 到 边 哨,
2. 葡 萄 园 几 度 春 风 秋 雨,

mf rit.

mp

14 深情、优美地

1

31 *mf*
啊 引 来 了 雪 水
啊 姑 娘 (啊) 遥 望 着

35
把 它 浇 灌, 搭 起 (那) 架 让
雪 山 哨 卡, 摘 去 了 一 串 串

39
阳 光 照 耀, 葡 萄 根 儿 扎 根 在 沃 土,
甜 美 的 葡 萄, 吐 香 香 的 葡 萄 熟 了,

3

Пример 9. Хоровая песня «На поле надежды»

Наш родной край – на поле надежды
 Аромат от готовки парит над крышей нового дома
 Речушка струится на фоне чудного пейзажа деревни
 С одной стороны растёт пшеница, с другой – гаолян
 Бескрайний лotosовый пруд
 Бескрайний аромат фруктов
 Ай-хэй о-о ай-хэй -а-а
 Мы живём на этой земле из поколения в поколение
 Удобраем её, обогащаем её
 Наши мечты – на поле надежды
 Под потом крестьян восходят колосья
 Коровы и овцы растут под присмотром пастуха
 В Силине прядут хлопок, в Дунгане забрасывают сети
 На севере сеют, на юге – молотят

Ай-хэй о-о хэй -а-а хэй -и-и хэй -а-а
 Мы трудимся на этих полях из поколения в поколение
 Приводим их в порядок, наводим красоту
 Наше будущее – на поле надежды
 Люди живут под лучами света солнца
 Труд преображает человека
 Слышен звон бокалов в пожилой компании и детский смех
 Юноши играют на цине, а молодые девушки поют
 Ай-хэй о-о ай- хэй и-и хэй -а-а
 Мы сражаемся на этих полях их поколения в поколение
 Во имя счастья и славы родного края
 Во имя счастья и славы родного края

Пример 10. Хоровая песня «На поле надежды»

在希望的田野上

作词: 晓 光
作曲: 施光南
改编: zxbhrb

中速 节奏鲜明而有活力、朝气蓬勃地

1. 我们的家 乡 在 希 望 的 田 野
2. 我 们 理 想 在 希 望 的 田 野

上: 炊 烟 在 新 建 的 住 房 上 飘 荡,
上: 禾 苗 在 农 民 的 汗 水 里 抽 穗。

Пример 11. Хоровая песня «На поле надежды»

十北里(啊)荷塘, 十南里果打

音。场。

哎 咳 哟 哟

呀 儿 哟 儿 哟! 咳! 我们世世代代在这

Пример 12. Песня «Премьер-министр Чжоу, где ты»

Ах! Премьер-министр Чжоу! Наш прекрасный министр!
 Где же ты? Где ты?
 Ты должно быть знаешь, что мы тоскуем о тебе!
 Твой народ тоскует о тебе!
 Воззовем к высоким горам:
 Премьер-министр Чжоу!
 Горная долина отзовется:
 Он только что ушел, только-только ушел!
 На своем жизненном пути в тысячу ли а-а

Во славу революции, он движется вперед без устали.
Наш глас прогремит по всей земле:
Премьер-министр Чжоу!
Мать-земля ответит нам:
Он только что ушел, только-только ушел!
Разве вы не видите тот колос вдалеке?
На нем все еще сверкают капли его пота
Мы обратимся к лесной чаще:
Премьер-министр Чжоу!
Лесная чаща ответит нам:
Он только что ушел, только-только ушел!
Вот место его ночлега, костер еще не потух а-а
А лесоруб с улыбкой вспоминает их теплые разговоры
Мы обратимся к морской пучине:
Премьер-министр Чжоу!
Морская пучина ответит нам:
Он только что ушел, только-только ушел!
Взгляните на солдата береговой охраны
Министр своими руками набросил ему на плечи пальто
Мы обойдем весь белый свет
Ах, премьер-министр Чжоу!
Каждый уголок, затронутый твоим революционным путем
Повсюду сохранились твои яркие следы
Мы обойдем весь белый свет
Повсюду сохранились твои яркие следы
Мы возвратимся к сердцу нашей Родины
На площади Тяньаньмэнь с чувством воззовем к тебе:
Ах, премьер-министр Чжоу! Ах, премьер-министр Чжоу!
Площадь ответит нам:
Ах, будьте тише, тише,
Он сейчас принимает иностранных гостей в Чжуннаньхай
Он сейчас участвует в заседании Политбюро...
Ах! Премьер-министр Чжоу! Наш прекрасный министр!
Ты здесь, прямо здесь!
Ты навсегда останешься в месте восхода солнца,
Ты всегда будешь жить в сердцах людей
Каждое поколение твоего народа будет помнить о тебе, будет помнить!
Ах, твой народ тебя не забудет!

Пример 13. Песня «Премьер-министр Чжоу, где ты»

周总理，你在哪里

男高音独唱

词 岩词
曲 沈南曲

中速稍慢 缅怀地

The musical score is written in G major and 4/4 time. It consists of three systems of vocal melody and piano accompaniment. The first system begins with a piano introduction marked 'p' and 'mp'. The vocal line starts with the lyrics '啊！周总理！我们的好总' and is marked 'mp'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The second system continues the vocal line with '理！你在哪里？你在哪' and is marked 'mf'. The piano accompaniment includes triplets and a more active bass line. The third system concludes with '里？你可知道：我们想念你！' and is marked 'mp' with a '渐慢' (ritardando) instruction. The piano accompaniment becomes more sparse and expressive in this section.

啊！周总理！我们的好总

理！你在哪里？你在哪

里？你可知道：我们想念你！

Пример 14. Песня «Премьер-министр Чжоу, где ты»

中速稍快 真挚地 *mf*

p 想念你! 我们对 着高山

mf

稍慢 *mf* 中速 *mp* 渐慢 *p*

mf 呵: 周 总理! 山谷 回声: 他刚 离去!

mf *mp* *p*

中速稍快 *mf*

p 他刚 离去! 革命 征 途 千 万 里 啊, 他

mp *mf*

v

步步 紧跟 毛 主席。 我们 对 着 大 地

mf

Пример 15. Песня «Премьер-министр Чжоу, где ты»

再快些 *mp* *cresc.*

我们找遍 整个世界, 到处是你

fp *mf*

深深的足迹, 我们回到祖国的心

mf *f* *mf*

脏, 我们在天安门呼唤你:

mf *f* *mf*

啊, 总理! 啊, 总理!

mf *f* *mf*

The image shows a musical score for a song in Chinese. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in Chinese characters. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, cresc., fp, mf, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions (再快些). The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The vocal line is melodic and expressive, with some notes marked with accents.

Пример 16. Песня «Премьер-министр Чжоу, где ты?»

太阳升起的地方，你永远活在我们的心里，
 你的人 民 世世代代想念你，
 想念你！ 啊，人 民
 想念你！

渐慢 *mp*
 更慢 无限怀念地 *p*
pp *ppp*

Detailed description: The image shows a musical score for a song in G major, 4/4 time. It consists of four systems of vocal and piano parts. The first system has the vocal line with lyrics '太阳升起的地方，你永远活在我们的心里，' and piano accompaniment. The second system has lyrics '你的人 民 世世代代想念你，' with a 'ritardando' (渐慢) marking and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third system has lyrics '想念你！ 啊，人 民' with a 'ritardando' marking and a piano (*p*) dynamic. The fourth system has lyrics '想念你！' with dynamics of pianissimo (*pp*) and pianississimo (*ppp*).

Пример 17. Вокальный цикл «Стихи героев революции».

Песня № 1. «Минуя Дунтин»

Мчусь мимо озера Дунтин <...>

Спрошу: для чего я жив?

Для коммунистического уравнения богатых и бедных.

Трудясь в поте лица, я сохраню свое достоинство

Пример 18. Вокальный цикл «Стихи героев революции».

Песня № 1. «Минуя Дунтин»

一、过洞庭

邓中夏烈士诗

不安、激动地

钢琴 *pp* *mp* *f*

mp *f* *mp*

mf cresc.

f *rit.*

深沉地、广阔 *mp*

莽莽洞庭湖，五日两飞

〔说明〕本套歌曲词中个别字由于咬字和便于发声的关系，略有改动，但意思没变。—— 作曲者

Пример 19. Вокальный цикл «Стихи героев революции».

Песня № 1. «Минуя Дунтин»

渡。雪浪拍长空，

阴森疑鬼怒。问今为何世？

豺狼满道路。禽獮歼除之，我行适我素。我行适我

素。啊！啊！ 我行适我

Пример 20. Вокальный цикл «Стихи героев революции».

Песня № 1. «Минуя Дунтин»

4

素。

mp

mf cresc. *f* *rit.*

中板 明朗地

dim. *mf*

mf.

莽莽洞庭湖，五日两飞渡。

秋水含落晖，彩霞如赤炷。

Detailed description: The score is for a vocal cycle. It begins with a piano introduction in 4/4 time, marked 'mp'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The vocal line starts with the character '素' (su). The piano accompaniment includes dynamic markings such as 'mf cresc.', 'f', and 'rit.'. A tempo change to '中板 明朗地' (Moderato, bright) is indicated. The piano part includes 'dim.' and 'mf' markings. The vocal line consists of two stanzas of lyrics in Chinese. The piano accompaniment for the vocal lines features a melodic line with slurs and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

問 將 為 何 世? 共 产 均 貧 富。慘 淡 經 營

cresc.

sf

cresc.

之, 我 行 适 我 素。我 行 适 我 素。 啊! 啊!

sf

f

坚定地
mf

我 行 适 我 素。

f

渐慢 · 趋于平静

mf

mp

p

pp

Пример 21. Вокальный цикл «Стихи героев революции».

Песня № 2. «Крестьянин бранит господина»

А-й-й-й! Крестьянин бранит господина:
 крестьянин трудится до изнеможения,
 а господин в это время поедает рис. А-й-й-й!
 Ох-ох-ох-ох!
 Господа бесчинствуют, крестьяне объединяются. Ох!
 Они объединяются, чтобы вершить революцию,
 назревает революция и передел земли.
 Тебе поле, мне землю;
 иметь поле и землю очень хорошо,
 можно перестать есть один батат и начать есть белый рис.
 А-й-й-й! Крестьянин бьет господина.

Пример 22. Вокальный цикл «Стихи героев революции».

Песня № 2. «Крестьянин бранит господина»

二、田仔罵田公

急板 清爽、号角声 彭 湃烈士诗

钢琴

小快板 干脆、有力

注：这首歌是彭湃同志（1896—1929）在从事农民运动时创作的。当时为了进行广泛的宣传，他采用了本地（广东海丰）的方言。田仔：佃户，田公：地主。包斗：麻布袋，装米用。

Пример 23. Вокальный цикл «Стихи героев революции».

Песня № 2. «Крестьянин бранит господина»

7

mf 朴实、粗犷地

冬冬冬! 田仔罵田公: 田仔做到死, 田公吃白米。 冬冬冬!

田仔打田公。 哎!

哎 哎 哎 哎! 田公不知死, 田仔团结起。 哎!

哎 哎 哎 哎! 团结起来 干革命, 革命起来

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a bass clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo and dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte) and '朴实、粗犷地' (朴实, 粗犷地). The lyrics are in Chinese characters. The first system includes the lyrics '冬冬冬! 田仔罵田公: 田仔做到死, 田公吃白米。 冬冬冬!'. The second system includes '田仔打田公。 哎!'. The third system includes '哎 哎 哎 哎! 田公不知死, 田仔团结起。 哎!'. The fourth system includes '哎 哎 哎 哎! 团结起来 干革命, 革命起来'.

Пример 24. Вокальный цикл «Стихи героев революции».

Песня № 2. «Крестьянин бранит господина»

分田地。 你分田， 我分地； 有田有地真欢喜， 免食番薯 食白米。

冬冬冬！ 田仔打田公。 冬冬冬！ 田仔打田公！

尾声* 结实、有力地 *Fine*

激动地

豪迈、兴奋地

田公四散走，

拿呀拿包斗， 包斗大大个，

割 谷 免 用 还。

有力地

冬 冬 冬, 冬 冬 冬, 冬 冬 冬, 冬 冬 冬, 田 仔 打 田

公!

Пример 25. Вокальный цикл «Стихи героев революции».
Песня № 3. «Песня узника»

Захлопывается дверь для человека, остается лишь щель, как для собаки,
Слышен громкий окрик: «Выползай-ка! Тебе даруется свобода!»
Я жажду свободы, но также и знаю наверняка,
Что человек не может пролезть в собачью щель!
Я нахожусь в ожидании того дня, когда вспыхнет подземный огонь, а!
И спалит этот гроб вместе со мной!
В яростном пламени и горячей крови обрету я вечную жизнь.

Пример 26. Вокальный цикл «Стихи героев революции».

Песня № 3. «Песня узника»

三、囚 歌

叶 挺烈士诗

慢 阴森地、沉重

钢琴 *mp* *mf* *mp* *p*

中板 清朗、明亮地

p *mp* *mf*

重板性地、较自由

mp

为人 进 出的门 紧

锁 着， 为狗 爬 出的洞 敞 开 着，

rit. *p* *mp* *p*

mf *fp* *p* 阴险地 *mp*

一个声音 高叫着：“爬出来啊！ 给你自由！”

中板 *f* 坚定地

我渴望着自由，

但也深知道

略快些 激动 *mf*

人的躯体哪能由狗的洞里爬出！ 我

Пример 27. Вокальный цикл «Стихи героев революции».

Песня № 3. «Песня узника»

12

a tempo *f*

只 期 待 着 那

天, 地 下 的 火 冲 腾, 啊!

越来越紧凑 *ff*

呼喊般地 速度快一倍

把这活 棺材 和我 一 起 烧 掉!

♩ tempo 坚定地 *mp*

我 应 该 在 烈 火 和 热 血 中 得 到 永

mp 3

mf 情 绪 更 加 高 涨

生, 我 应 该 在 烈 火 和 热 血 中

f 比 前 面 快 激 情 地

得 到 永 生, 我 应 该 在 烈 火 和 热 血 中

f 3

得 到 永 生!

ff 3

Detailed description of the musical score: The score is written for voice and piano. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece begins with a vocal line in the bass clef and piano accompaniment in the grand staff. The first system includes the lyrics '我 应 该 在 烈 火 和 热 血 中 得 到 永'. The piano accompaniment features triplets in the right hand. The second system continues the vocal line with '生, 我 应 该 在 烈 火 和 热 血 中'. The piano accompaniment continues with triplets. The third system has the lyrics '得 到 永 生, 我 应 该 在 烈 火 和 热 血 中'. The piano accompaniment becomes more rhythmic and intense, marked with a forte (f) dynamic. The fourth system concludes with '得 到 永 生!'. The piano accompaniment features a final section with a forte fortissimo (ff) dynamic and a tempo change to 8/8 time, indicated by a dashed line and the number '8' above the staff.

Пример 28. Вокальный цикл «Стихи героев революции».

Песня № 3. «Песня узника»

14

8

a tempo *mf* 刚毅、高尚地

我 应 该 在 烈 火 和 热 血 中 得 到

a tempo *mf*

永 生!

mp *dim.* *rit.*

快而轻，如火光上升

p *dim.* *pp*

Пример 28. Вокальный цикл «Стихи героев революции».

Песня № 4. «Умереть за правое дело»

15

四、就义诗

楊超烈士詩

散板

鋼琴

激动地、戏曲过門风

8

8

散板 豪壮地

mp

滿 天 风 雨

滿 天 愁，

mf

革命何須
寬廣、斬釘截鐵地
怕斷頭? 留得子胥
乘氣在, 三年歸報楚王仇!
三年歸報楚王仇!

f *mf* *f* *mf* *f* *sf*

Пример 29. Вокальный цикл «Стихи героев революции».
Песня № 5. «Доблестная песня»

Смелей, герой! Под страхом смерти, скажи:
тираны и эксплуататоры, шайка шакалов,
на их совести страшные злодеяния, кровь и пот народа.
Будь беспощаден, герой! По страхом смерти оставайся верен себе:

если нужно убить – убей, если нужно резать – режь,
 если говорить о партии, я ничего не скажу,
 <...>

Революционер, убивай без конца,
 в один прекрасный день, кровь вернется кровью,
 бесстрашно руби головы с плеч,
 Революция, убивай непрерывно,
 вплоть до того, как иссякнет последняя капля крови,
 и перед глазами будет трепещущий враг!
 Лучше умереть, чем покориться! А!

Пример 30. Вокальный цикл «Стихи героев революции».

Песня № 5. «Доблестная песня»

五、壯烈歌

刘超南烈士诗

进行曲般 坚定、有力

钢琴 *mf*

mf 凛然不屈地

1. 壮, 好汉! 钢刀下 把话讲: 土豪
 2. 烈, 豪杰! 钢刀下 不变节, 要杀

劣绅, 一群狗党, 万恶滔天, 刮民决
 就杀, 要砍就砍, 要我说话, 我决

血汗。休要猖狂！革命
不說，杀死我一人，革

人，你杀不完！
命，你杀不绝！

mp 革命人你杀不完，有朝一日，血要用血
革命你杀不绝，直到流尽了最后一滴

还，刀放头上不胆寒，英勇死
血，眼晴哪肯把敌悻！

就不义屈啊！
啊！

壮! 壮! 壮!

烈! 烈! 烈!

激烈地

ff

(承接“赤潮曲”)

Пример 31. Вокальный цикл «Стихи героев революции».

Песня № 6. «Красное озеро»

Красное озеро шумит!
 Закатные облака парят в небе!
 Внезапно я просыпаюсь
 от столетнего безмолвного сна.
 В далекой древней стране на Востоке
 Сотни миллионов соотечественников
 хором прославляют волшебный труд.
 Свирепый враг! Свирепый враг!
 Сразим все зло, скопившееся в этом царстве!
 С сегодняшнего дня и впредь
 пусть звуки счастья разнесутся по земле,
 цивилизация ждет равного благосостояния для всех.
 Взгляните! Свет возносится до самого неба!

Пример 32. Вокальный цикл «Стихи героев революции».

Песня № 6. «Красное озеро»

20

六、赤潮曲

极快 奔騰地 (赤 潮 澎 湃! 瞿秋白烈士詩

鋼琴

曉 霞 飞 涌!

惊 醒 了 五 千 余 年 的

沉 梦!)

* 括弧中的詞可刪節，也可不用。

Пример 33. Вокальный цикл «Стихи героев революции».

Песня № 6. «Красное озеро»

22

了。 五千余年的沉 梦。 远东古国

四万万同胞， 同 声 歌 颂 神 圣 的 劳

动。 猛 攻！ 猛 攻！ 捶 碎 这 帝 国 主 义

万 恶 丛！ 奋 勇， 奋 勇， 解 放 我 殖 民 世 界 劳

Detailed description: The score is written for voice and piano. It consists of four systems. The first system shows the vocal line starting with a mezzo-forte (mf) dynamic and the piano accompaniment with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system features a forte (f) dynamic for the vocal line and a forte (f) dynamic for the piano accompaniment. The third system has a mezzo-piano (mp) dynamic for the vocal line and a piano (p) dynamic for the piano accompaniment. The fourth system returns to a mezzo-forte (mf) dynamic for both parts. The piano accompaniment includes various textures such as chords, arpeggios, and rhythmic patterns.

Пример 35. Сравнительная таблица фрагментов из либретто и литературного первоисточника.

	Рассказ Лу Синя (фрагменты)	Либретто оперы (фрагменты)
1.	<i>Тоскливо и пусто в убогой, заброшенной, всеми забытой комнатухе землячества. А как быстро летит время! Вот уже год прошел с тех пор, как я полюбил Цзы-цзюнь, как благодаря ей избавился от этой тоски и пустоты. Но все сложилось так печально, что я снова вернулся в ту же, будто назло пустовавшую комнату. Там по-прежнему разбитое окно, за окном — полузасохшая акация и старая глициния.</i>	<i>1 акт. Ария «Чарующие летние сумерки» (фрагмент): Все те же обветшалые ворота, Все те же увядшие глицинии и полузасохшие акации, Год назад я уехал отсюда, Жизни стремительный поток Вновь вернул меня сюда. Тогда я был здесь ради любви Цзы Цзюнь, А сейчас остались лишь сожаления и скорбь <...></i>
2.	<i>«Я принадлежу самой себе, и никто не вправе вмешиваться в мою жизнь!» — так четко, твердо и спокойно заявила она после минутного раздумья, когда однажды, через полгода после нашего знакомства, мы заговорили о дяде, жившем здесь, и об отце, оставшемся в ее родных местах. К тому времени я уже рассказал ей, ничего не утаив, о своих убеждениях, о своей жизни и обо всех своих недостатках. Она все поняла. Ее слова глубоко меня потрясли и долго звучали в моих ушах. Я испытывал несказанную радость при мысли о том, что китайские женщины не так безнадежны, как это утверждали пессимисты, что в самом недалеком будущем и для них взойдет чудесная заря.</i>	<i>1 акт. Речитатив и дуэт Цзы Цзюнь и Цзюань Шэна «Наше будущее прекрасно»: Шэн: Ты как будто расстроена. Неужели снова тот строгий дядя вновь бранил тебя? (незаметно достаёт цветы) Из-за того, что ты вновь пришла встретиться со мной в землячество? Цзы: Они не разрешили мне читать эту книгу. Шэн: Ах, вздор! Вздор! Неужели тебе нужно вместо этого читать конфуцианские «Биографии образцовых женщин»? Этот старик слишком консервативен! Цзы (читает прозой): Я принадлежу самой себе, и никто не вправе вмешиваться в мою жизнь! Цзюань Шэн неподвижно замирает. Шэн: Ах, Цзы Цзюнь, как хорошо ты сказала! Это гневный клич всех женщин, которых сковывали на протяжении тысячелетий! Ах, Цзы Цзюнь, женщины нашего Китая больше не будут чувствовать беспомощность и отчаяние. Глядя на тебя, я вижу недалекое будущее, и его великолепный блеск уже виден. Этот ослепительный блеск уже виден!</i>
3.	<i>О, как мне захотелось, чтобы и в самом деле существовали ад и души грешников! Как бы яростно ни выл ураган возмездия, я отыскал бы Цзы-</i>	<i>4 акт. Сцена Цзюань Шэна и хора (фрагмент): Почему же все безмолвствует и не дает мне ответа...</i>

<p>цзюнь, покаялся, поведал ей о своей горе и вымолил бы прощение. А если бы не вымолил, то пусть сгорел бы в жестоком пламени ада и вместе с моим раскаянием и горем превратился в пепел.</p> <p>В урагане возмездия и жестокого адского пламени я сжал бы Цзы-цзюнь в объятиях, я доставил бы ей хоть немного радости, вымалывая у нее прощение...</p>	<p>Я без вины виноватый, Это я столкнул тебя в бездну, Столкнул в глубокую бездну! <...></p> <p>Я надеюсь, я надеюсь, что не попаду в ад, И я буду искать ее по всему загробному миру! На похоронном ветру и погребальном костре я смогу обнять Цзы Цзюнь, Попросить у нее прощения и умолять ее о терпении.</p> <p>Я покаюсь перед ней, ничего не утаив!</p>
--	---

Пример 36. Опера «Скорь по ушедшей».
1 акт. Дуэт «Чарующие летние сумерки»

Женщина + Мужчина:

Этот красивый сон.

Бог любви спустился и тихо направил

Стрелы на сердца молодых людей.

Нерешительная юность с открытой душой

Ощутила это единое глубокое чувство любви.

迷人的夏日黄昏 (第四曲)

26 Pno.

31 女歌者 在那迷人的夏日黄昏

36 女歌者 吹来阵阵微风

41 女歌者 花香阵阵散开了

迷人的夏日黄昏 (第四曲)

Пример 37. Опера «Скорбь по ушедшей».
№8 «Свежая волна льется из сердца наружу»

Цзы Цзюнь (прозой):

Свет в его глазах похож на пламя, он так же заставляет мои щеки гореть.

Почему мое сердце так стучит, словно хочет выскочить из груди?

Женица:

Не волнуйся, девушка, это всего лишь любовь проникла в твое тело

И легонько приоткрыла окошко в твое сердце.

Озорной Купидон расправил крылья и загадочным образом

Попал стрелой прямо в твое сердце.

Цзюань Шэн:

Я чувствую себя словно ученик на экзамене,

Почему перед ней я в таком смятении?

Этот экзаменационный билет любви так труден,

Смогу ли я сдать или провалюсь?

Мужчина:

Мужайся, друг,

Она сейчас воплощает все твои сердечные надежды,
 Скорее подари ей свои настоящие чувства.
 Если любовь – то только самая смелая любовь,
 Пусть весна любви затопит все сердце.

Пример 38. *Опера «Скорбь по ушедшей».*
Монолог «Жизненный путь полон трудностей» (второй акт)

Дуновение осеннего ветра,
 Дуновение зимы,
 И я с трудом иду по дороге жизни.
 Раз за разом посылаю рукопись,
 И раз за разом она возвращается.
 Каждый день я хлопочу и ищу выход,
 И каждый день смотрю с надеждой вдаль.
 Я словно упавший в море человек, что борется из последних сил
 И надеется на чудо – на какую-то спасательную шлюпку.

Молодые люди, ах, как легко они сносят
 Сотни препятствий, что чинит им общество,
 И это тяжкое бремя жизненного быта! Ах!
 Их идеалы и любовь подвергаются испытаниям,
 Гнетущая тоска и сомнения сдавливают сердце.
 Гнетущая тоска и сомнения сдавливают сердце.

Пример № 39. *Ария Женщины № 32 «Зима настала»*

Зима настала, зима настала,
 Цветы увяли, лепестки опали,
 Ветви и листья любви усохли!
 Куда пропала надежда?
 Куда исчез смех?
 Я смотрю вперед, и вижу только
 Как завывает пронизывающий зимний ветер!
 <...>
 С надеждой мы смотрели в будущее,
 Кто знал, что там так много ветра со снегом!
 Зима пришла, зима пришла,
 Небо такое тяжелое,
 Тучи такие темные,
 По воле небес качаюсь на холодном ветру со снегом.
 Зима пришла!

Пример 40. Опера «Скорбь по ушедшей».
 Схема структурно-функционального строения оперы

Время года	Номера	Драматургическая функция
«Весна»	Увертюра, № 1-2	<i>Пролог</i>
«Лето»	1 акт, № 3 – 12 2 акт, № 14 – 22	<i>Экспозиция</i> <i>Связка к событиям «Осени» (№19 – 22)</i>
«Осень» «Зима»	3 акт, № 23 – 31 4 акт, № 32 – 43	<i>Разработка, включающая в себя: стадию рефлексии (№ 23 «Жизненный путь полон трудностей» – 31), первых существенных разногласий в отношениях. № 32 – 43 – стремительное развитие событий, приводящее к разрыву.</i>
«Весна»	№ 44 – 45	<i>Эпилог. Динамическая реприза.</i>

Пример 41. Опера «Скорбь по ушедшей».
 1 акт. Романс-дуэт «Цветок глициний»

Цзюань Шэн:

Цветок глицинии, цветок глицинии,
 Белые лепестки переливаются с пурпурными,
 Подобно облакам и заре.
 Я легким движением руки сорву тебя,
 Чтобы подарить человеку из моего сердца.

Цзы Цзюнь:

Цветок глицинии, ах, цветок глицинии,
 Мы часто сидим под рамой с цветами глицинии.
 Ты с улыбкой слушаешь мои речи,
 А благоухание аромата цветов возносится к небу.
 Благоухание аромата цветов возносится к небу.
 Возносится ввысь!
 Цветок глицинии, ах, цветок глицинии,
 Ты – духовное свидетельство нашей любви.
 Сколько восторженных радостных песен
 Осталось в моих воспоминаниях.

7

子君

萧生

Pno.

mp

紫藤花，紫藤花，

13

子君

萧生

Pno.

洁白晶莹美如云霞，为了献给

19

子君

萧生

Pno.

心上的人，我把你轻轻采下。

25

子君

萧生

Pno.

紫藤花，紫藤花，我们常坐藤萝架

31

子君 下。 你含笑听那真挚的话语， 随着花香飘向天涯。

润生

Pno.

Пример 42. Опера «Скорь по ушедшей».
1 акт. Романс-дуэт «Цветок глициний»

55

子君 凝聚着多少 热泪欢歌， 永在我

润生 心灵的花， 凝聚着多少 热泪欢歌，

Pno.

61

子君 记忆里悬挂， 紫藤花， 紫藤

润生 永在我记忆里悬挂， 紫藤花，

Pno.

67

子君 花， 爱情的见证 心灵的花， 凝聚多少热泪欢歌， 永

润生 紫藤花， 爱情的见证 心灵的花， 永在

Pno.

Пример 43. Опера «Скорбь по ушедшей».
I акт. Ария Цзы Цзюнь № 6 «Луч закатного солнца»

Луч закатного солнца
Озаряет светом оконный переплет,
В воздухе повсюду витает цветочный аромат.
Смотрю в окно и вдали вижу знакомый силуэт,
Ах, мое сердце, мои мысли полны этим. <...>
Ах! Песня в сердце, чувства в песне,
Бесконечно поет голос девичьего сердца.
Ах! Стихи подобны цветам, цветы подобны мечтам.
Он – яркая звезда моего сердца.
Луч закатного солнца
Озаряет светом оконный переплет,
В воздухе повсюду витает цветочный аромат.
Смотрю в окно и вдали вижу знакомый силуэт.
Мое сердце невозможно успокоить.
Мое сердце невозможно успокоить.

慢中速

Piano mp

7

Pno.

13

子君
一 抹 夕 阳

Pno. mp

19

子君
映 照 窗 棂， 幸 幸 愿 花 送 来 芳 馨。

Pno.

Пример 44. Опера «Скорь по ушедшей».
I акт. Ария Цзы Цзюнь № 6 «Луч закатного солнца»

Прорвавший сеть малек плывет открытое море,
Выбравшийся из клетки птенец взмывает к облакам.
Разорваны оковы феодальной семьи,
Я отправлюсь на поиски свободной любви,
Я отправлюсь на поиски свободной любви.

Пример 45. Опера «Скорь по ушедшей».
I акт. Ария Цзы Цзюнь № 6 «Луч закатного солнца»

一抹夕阳 (第六曲)

子君 49 啊! 心中的歌 歌中的情

Pno.

子君 55 唱不尽 姑娘的心 声。 啊! 诗一样的

Pno.

子君 61 花。 花一样的梦。 他是我心 中明亮的星。 渐慢

Pno.

子君 67 原速 一抹夕 阳 映窗 榻。 串串落花

Pno.

Пример 46. Опера «Скорбь по ушедшей».
Ария Цзы Цзюнь № 9 «Что я слышу?»

Ах, отец, пожалуйста, прости свою дочь,
Я восстала против консервативных порядков в нашей семье,
Я всегда хотела стать свободной маленькой птицей.
Я принадлежу лишь самой себе,
И прекрасное будущее ведет нас рука об руку строить его,
Мы построим его вместе,
Вместе построим!

Пример 47. Опера «Скорбь по ушедшей».
Песня Цзы Цзюнь № 15 «Радостное ожидание»

Прекрасный вечер наполнен красотой,
Я радостно жду его возвращения,

Налито до краев ароматное вино
 И расставлены на столе готовые блюда,
 Ла-ла-ла-ла... (проигрыш)
 Ха-ха-ха-ха...
 Смотрю, как непослушный пес Асу бегаёт вокруг меня,
 Жадно смотрит он на плиту, где стоит еда,
 Маленькие цыплята кудахчут,
 Они так громко кудахчут, словно тоже с нетерпением ждут хозяина.
 Прекрасный вечер наполнен красотой,
 Жизнь такая радостная.
 Мне нужно учиться трудолюбию у пчел,
 Как создать сладкое, словно мед, будущее.
 Ла-ла-ла-ла... (проигрыш)
 Ха-ха-ха-ха...
 Ха!

欣喜的等待 (第十五曲)

(子君的短歌)

活泼，欢愉地 *8^{ma}*

Piano

6 *(8^{ma})*

Pno.

12 *(8^{ma})*

Pno.

18 *mf*

子君

映 霞 瑰 丽， 吐 放 异 彩， 我

Pno.

24 *mf*

子君

欣 喜 地 等 他 回 来， 斟 满 那 芬 芳 的

Pno.

Сегодня я должен отбросить эту пустоту и это одиночество
 Ради возвышенной любви.
 Я должен смело излить ей свои чувства.
 Я хочу собрать охапку цветов глицинии,
 Чтобы вручить их своему самому дорогому человеку,
 Чтобы связать ее сердце с моим!

(湖生的咏叹调)

稍快

Piano *mf*

6 中速 *mp*

12 稍快

18 *mp* 3 5

湖生 风 儿 轻

24 5 0 0 | 1 1 . 2 | 3 0 0 | 1 2 1 | 6 5 0 | 3 4 5 -

湖生 轻。 槐 叶 隔 动。 我 屏 住 呼 吸 聆 听。

Pno.

Пример 49. Опера «Скорбь по ушедшей». 1 акт.
Ария Цзюань Шэна «Она забрала мое сердце» (№ 5)

30 5-0 | 6-6 | 1 | 0 0 | 1 3 2 1 | 4 0 0 | 3 5 2 |
她走了我的心 (第五曲) | 4 0 0 | 3 5 2 |
可是子君 真的爱过我? 美丽的

36 6 3 - | 5 6 7 - | 7 - - | 7 - - |
开始 她 唱.

42 1 1 . | 1 2 6 7 | i i - | i i - | i i . | 2 6 7 |
思 想 是 这 样 很 乱 . 心 情 是 这 样

48 i i - | i - - | 0 7 i | 2 - - | 2 - 2 | i 6 4 |
激动! 某 样 花 快 告 诉 我 .

54 0 0 3 4 | 2 6 0 | 7 4 5 | 5 - - | 5 - - | 3 1 2 |
可是子君 真的爱过我? 美丽的

60 5 i . 2 | 2 - - | 3 - - | 2 i 3 | 2 - i | 4 - - |
某 样 花 唱 . 你 可 知 道 吗?

66 4 - - | 3 5 2 2 | 6 3 . 5 | 7 6 . 5 | 2 - - | 3 i 3 |
她 说 是 我 生 活 的 平 静 . 夺 走 了

72 5 2 - | i - - | i - - | 0 4 - | 3 |
我 的 心 . 啊 .

Пример 50. Опера «Скорбь по ушедшей». 3 акт.
Ария Цзы Цзюнь «Ветер уныло шумит» (№ 24)

Ветер уныло шумит, плавно падают листья,
Жизнь кругом завораживает.
Внезапно начинается гроза, налетает сильный ветер,
В нем тонут сладостные звуки твоего смеха.
Те лучезарные грезы
Рассыпаются в твоей ярости.
Осенний ветер а-а, расскажи мне,
Почему река человеческой жизни –
Это опасный водоворот с гонимыми ветром волнами?
Падающий листок а-а, ты ответь мне,
Отчего ответвления человеческой жизни
Всегда приводят к печальному концу?
Жизнь, ах, жизнь,
Я размышляю о тебе с горечью.
По сей день я будто жду твоего суда,
Признавая за собой виновность в чистой любви.
Я хотела бы от души покаяться перед тобой,
Но и это не искупит моего проступка.
Жизнь, ах, жизнь.

Пример 53. Опера «Скорбь по ушедшей».
Ария Цзюань Шэна № 25 «Золотой осенний свет»

Осенний свет, ах, золотой осенний свет,
Почему ты такой короткий?
Ты только-только принес немного тепла
Моей одинокой душе.
Все, все превратилось в облака дыма.
Кажется мне, что я растворяюсь в ночном тумане,
Не видя рассвета на горизонте;
Я словно иду в одиночестве по пустыне
И не могу найти родника, чтобы напиться.

Пример 54. Опера «Скорбь по ушедшей».
Ансамбль «Холодная волна приливает к сердцу»

Цзюань Шэн: Вновь у нее такое скорбное выражение лица.

М: Знаешь ли ты, как печально ее сердце? Знаешь ли ты, как тяжела ее ноша?

Ж: Знаешь ли ты, как болит ее сердце?

Шэн: Она так изменилась, упала духом и опустила руки.

Ж: Знаешь ли ты, как тяжела ее ноша?

Шэн: Она потеряла все свои мечты и храбрость.

М: Любовь уже потеряла свой блеск,

Шэн: Она увязла во всех этих бытовых проблемах.

М: А идеалы превратились в иллюзию.

Шэн: Мысли в полном беспорядке,

Ж: Смутно чувствуется отчуждение.

Шэн: Я в растерянности застыл в пустоте,

Ж: Глубокая трещина залегла между нами. Смутно чувствуется отчуждение.

Шэн: Я в растерянности застыл в пустоте.

Цзы Цзюнь: Я не вижу ясно надежду в будущее.

Ж: Кто растоптал любовь девушки? Кто разрушил это прекрасное чувство в сердце?

Цзы: Я не могу терпеть... грусть, я мучаюсь от страданий. Цветы любви, не высыхайте. Как же мне поливать их, чтоб вернуть в жизни?

Ж: Прекрасные стремления стали лишь иллюзией. Жестокая реальность похоронила их.

Цзы: Западный ветер внезапно поднялся. Охладели чувства.

М: Холодное общество. Неясное будущее.

寒潮透心怀 (第二十九曲) X

(子君、涓生、男女歌者重唱)

中速 mp

涓生 她又是这样 凄凉的神

男歌者 你可知道她的心多么沉痛?

Piano

7

涓生 情, 她竟变得 这样颓唐消

女歌者 你可知道她的心多么沉痛?

男歌者 你可知道她负担多么繁重?

Pno.

13

涓生 沉, 她丧失了 理想和勇气,

女歌者 你可知道她负担多么繁重?

男歌者 爱情已经 失去光

Pno.

Пример 55. Опера «Скорбь по ушедшей».

Песня «Любовная тоска» (№ 30)

Соткана во сне
 Великолепная картина,
 Порыв осеннего ветра
 Нагнал облаков.
 Хор:
 Тяжелая гнетущая тоска заставляет тихонько вздыхать.
 К реальному миру протяни ладонь,
 Открой большие жаждущие глаза.
 А-а-а!

Пример 56. Опера «Скорбь по ушедшей».
 Дуэт «Пугающее молчание» (№ 34)

Цзы Цзюнь:

Какое страшное молчание,
 Его глаза так холодно смотрят.
 Словно зимнее ледяное облако
 Заморозило его сердце.
 Ах, перед глазами словно сон,
 Холодный ветер развеял все глупые песни.
 Ах, о чем он думает?

Цзюань Шэн:

Слепая любовь превратилась в веревку,
 Которая словно крюком связала ее и меня.
 Жестокое море жизни намеревается поглотить нас!
 Ах, если каждый из нас полетит своей дорогой,
 Возможно, мы сможем вырваться из этого моря страданий.
 Сможет ли она понять меня?

Цзы: Какое страшное молчание,
 Я больше не вижу радости любви.
 Словно те цветы глицинии, что облетели,
 И лежат, забыты, на земле.
 Исчезнувшие ароматные лепестки
 Словно слезы, капающие из глаз. Ах!
 Почему так вышло?

Шэн (одновременно вступает, поет параллельно):

Слепая любовь превратилась в веревку,
 Мы связаны вместе и страдаем от этого,
 Мое сердце больше не любит,
 Уши не слышат укоры совести.
 Ах, мы разойдемся и пойдем по новым дорогам,
 Мне нужно честно ей об этом сказать! Ах!
 Сможет ли она понять меня?
 Сможет ли она понять меня?
 Понять меня?

Пример 57. Опера «Скорбь по ушедшей».
 4 акт. Ария Цзы Цзюнь «Несчастливая жизнь» (№39)

Вновь настала гробовая тишина,
 Вновь пришли морозные холода.
 Мое сердце, ах, то и дело пронзает острая боль, оно все уже изранено.
 Возможно, он прав, и нам следует расстаться.
 Но эта дорога к спасению наполнена страданиями.
 Мои слезы одна за другой капают на мою собственную могилу.

Мои слезы, ах, они капают в родную могилу,
 Ту, что я вырыла себе сама.
 Мне придется вернуться, но где мое пристанище?
 Но где мой путь?
 Как страшно, отец в летние дни был так суров,
 Как страшно, чужие будут насмехаться надо мной.
 В конце этого пути – только одиночество, горечь и ненависть!

Снова наступила гробовая тишина,
 Снова чувствуется жгучий холод.
 Моя песня сопровождается слезами,
 Молча оплакиваю я эту несчастливую жизнь.

Пример 58. Опера «Скорь по ушедшей». 4 акт.
 Ария Цзы Цзюнь «Несчастливая жизнь» (№39)

24 07
 1993 小 - 不平的人生 (第二十九曲)
 (子君的咏叹调)
 慢中速

子君

Piano mp p

5 中速

子君

又是死一般的寂静。 又是冰一样的寒

Pno. p p

10

子君

冷。 我的心啊，被撕碎得 阵阵刺痛 斑斑伤痕。

Pno.

15

子君

也许他是 对的 我们 该分开了。 这求生的 道路 充满 艰辛。 请

Pno. mp

Пример 59. Опера «Скорбь по ушедшей». 4 акт.
Ария Цзы Цзюнь «Несчастливая жизнь» (№39)

19 子君 生啊，我的爱人，我愿为你承担一切。 别
Pno.

24 继续 了幸福的回忆，少女的憧憬。 别了渴望的
Pno.

29 理想，心头的美梦。 别了，别了，天真的
Pno.

34 爱情，别了，别了，盲目的牺牲。 天真的
Pno.

39 原速 不幸的人生 (第三十九曲)
Pno.

44 别了，盲目的牺牲，我愿为你承担一切。 别了，别了，天真的
Pno.

49 理想，心头的美梦。 别了，别了，天真的
Pno.

54 爱情，别了，别了，盲目的牺牲。 天真的
Pno.

59 不幸的人生 (第三十九曲)
子君 我的归宿? 我愿回去。 哪里是我的归宿?
Pno.

64 我愿回去。 我愿回去。 我愿回去。 啊
Pno.

69 啊
Pno.

74 哪里是我的归宿? 可怕
Pno.

79 啊，父亲夏日般的威严，可怕
Pno.

84 啊，醉人却苦涩的堆块，在心头
Pno.

89 路的尽头，是寂寞凄凉的孤独
Pno.

94 啊
Pno.

Пример 60. Опера «Скорь по ушедшей». 4 акт.
Ария Цзы Цзюнь «Несчастливая жизнь» (№39)

不幸的人生 (第三十九曲)

子君: 前水, 默默哭泣着不幸的人生。死一般的寂静。

子君: 这一样的寒冷, 我的歌声伴着逝水。默默哭泣着不幸的人

子君: 生。啊, 默默哭泣着不幸的人

子君: 生! 子君: 再生, 不! 我……走了!

Пример 61. Опера «Скорь по ушедшей». 4 акт. Монолог Цзюнь Шэна
«Острый меч, пронзивший меня в самое сердце» (№ 42)

Цзы Цзюнь ушла,
Так холодно и одиноко,
Только ощущение пустоты осталось со мной.
Разбитое сердце чувствует потерю,
Холодный ветер развеял все прекрасные сны.
Кто это? Кто это? Кто стучит в дверь?
Это ветер заставляет дверь стучать на петлях?
Нет!
Может ли быть, чтобы Цзы Цзюнь вернулась?
Ах, небеса! Это он!
Давно выгнали этого пса Асуя,
А он все равно нашел дорогу обратно во двор!
Он дрожит от холода и голода,
Он так жалок и так похудел,
Ах, малыш Асуй, малыш Асуй,
Почему ты вернулся в такое время?
Твои глаза от страха расширились!
Заходи! Заходи!
Где ты побывал за все эти дни?

Неужели тоже почувствовал холод и одиночество?

Пример 62. *Опера «Скорбь по ушедшей». 4 акт.*

Ария Цзюань Шэна «Скажи мне» (№ 43)

Шэн: Земля такая широкая, скажи мне,

Как сегодня Цзы Цзюнь?

Хор: Как ты сегодня?

Шэн: Сможет ли она понять мою тоску?

Хор: А-а-а-а!

Т+ Б: Земля такая широкая, и нет от нее ответа,

Сотри с лица эту мрачную улыбку.

Хор: А-а-а-а!

Шэн: Скажи мне, завывающий северный ветер,

Как сегодня Цзы Цзюнь?

Хор: Как сегодня Цзы Цзюнь?

Шэн: Сможет ли она понять мою тоску?

Пример 63. *Опера «Скорбь по ушедшей». 4 акт.*

Эпилог «Древний город, молча ожидающий весны» (№ 45)

Все те же обветшалые ворота,

Все те же увядшие глицинии и полусохшие софоры,

На похоронах Цзы Цзюнь я старался забытья,

Похоронив мои настоящие чувства глубоко внутри.

Я одиноко бреду с пустотой внутри.

Впереди дорога – лишь голая земля