

*На правах рукописи*

УДК 785

**Дай Тяньи**

**ОТРАЖЕНИЕ ТРАГИЧЕСКОГО В РУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ  
МУЗЫКЕ XIX–XX ВЕКОВ**

Специальность:

5.10.3 — Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2025

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

**Научный руководитель:**

**Абдуллина Галина Вадимовна**

кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

**Официальные оппоненты:**

**Синельникова Ольга Владимировна**

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Кемеровский государственный институт культуры»

**Некрасова Инна Михайловна**

кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории и истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Астраханская государственная консерватория»

**Ведущая организация:** федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»

Защита состоится 3 июля 2025 года в 14.00 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2, ауд. 404

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу: [http://dissер.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta\\_000001117.html](http://dissер.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000001117.html)

Автореферат разослан «    »

2025 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

кандидат искусствоведения, доцент

Папенина Анастасия Николаевна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Трагическое – философско-эстетическая категория, имеющая давнюю историю, опирающаяся на богатые традиции, представляющая противоречия и невыносимые стороны жизни, катастрофу. Столкновение с жестокой реальностью вызывает страдания и сопротивление человека, что выражается в разных видах искусства. Трагическое и драматическое тесно сопряжены, представляют борьбу, сильные переживания, скорбь; люди гибнут, но нравственно одерживают победу, которая укореняет важные духовные ценности у живых, разрешает внутренние конфликты, освобождает эмоции, рождая духовное вознесение, возвышение. Поэтика, изобразительное искусство и музыка в философско-антропологическом контексте неразделимы; у них существует свой эмоциональный язык, позволяющий отразить чувства, переживания, художественные образы, которые не могут быть выражены словами. Одним из уникальных жанрово-стилистических феноменов, объединяющих все три вида искусства, является трагедия, которая как «высшая» ступень искусства, занимает важное место в культуре каждого народа. Трагический дух искусства исходит из борьбы людей за судьбу, идеалы, свободу, трагическое связывается с пониманием смысла бытия и выражает особое мышление человека. Однако взгляд на трагическое в эстетическом и философском ракурсе меняется в XX столетии: модифицируется сознание человека, возникает новое восприятие трагического, когда на первом плане стоит проблема личности, индивидуальности.

В каждой исторической эпохе и культуре «трагическое», воплощаемое в искусстве, обладает своими специфическими национальными особенностями, т.к. представители разных художественных культур по-своему оценивают суть данного феномена, руководствуясь философско-эстетическими идеями и ведущими ценностями времени. В музыке феномен трагического получает огромное разнообразие интерпретаций, однако, несмотря на появляющиеся исследования, тема отражения «трагического» в русском, китайском и европейском музыкознании до сих пор остается не до конца изученной и раскрытой. Актуальность темы исследования вызвана насущностью дальнейшего осмысления феномена трагического в произведениях русских и китайских композиторов, новым его видением в XX столетии.

**Степень разработанности темы исследования.** В работах современных исследователей проблемы трагического в большинстве случаев включены в музыковедческий анализ, связанный с конфликтно-образным тематизмом сочинения. В России проблема трагического в музыке рассматривается в работах М. Е. Тараканова, В. Н. Холоповой, Г. Л. Головинского, Л. А. Жуйковой-Миненко, Г. А. Орлова, А. И. Демченко, Ю. В. Михеевой, А. И. Самойленко и многих других. Монография Г. Л. Головинского затрагивает отдельные вопросы трагической образности, которые связаны с «роковой цепью обстоятельств», «муками совести»,

темой смерти и т.д. А. И. Кандинский анализирует трагическое в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского в религиозно-философском ракурсе, «в свете Нравственного Закона как главного основания “судьбы человеческой” и “судьбы народной”». В работе отражены блестящие наблюдения автора, направляющие на возможные аспекты исследования трагического. В опере в образе главного героя исследователь видит заостренную, глубоко личностную трагедию, активно переживаемую как страдание. Он отмечает, что автор литературного источника оперы А. С. Пушкин усматривает в Годунове исключительно государя, который идет к власти и не живет по совести; Мусоргский же представляет человека страдающего, не выдерживающего тяжести прошлого. Борис в монологах обращается к своей душе, что обостряет драматическую фабулу сочинения. Исследователи отмечают, что Мусоргский разрывает «пушкинское соподчинение всех частей многосоставной исторической драмы» фокусирует действие вокруг личности царя, представляя его страдающим, замкнутым, переживающим. Э. Л. Фрид, анализируя опусы Мусоргского, пишет о присутствии в его сочинениях особого трагедийного языка, характеризуемого как «сфера возвышенно-скорбных, истовых и проникновенных звучаний».

В коллективной монографии о Чайковском «"Как слово наше отзовется": П. И. Чайковский в современном мире» (2014) затронуты проблемы сопряжения подсознательного и рационального в творчестве композитора, важные для понимания личной «тайны». Исследователи отмечают, что значимые сочинения композитора «воплощают современную драматическую и трагедийную концепции». Его Герман, «одержимый страстями человек, причиной гибели которого становятся трагически неразрешимые противоречия его души». С подобной характеристикой данного образа можно согласиться, однако в трактовке двух важных опер композитора существует музыковедческое «клише» («Онегин» – «еще драма», «Пиковая дама» – «уже трагедия»). Вся музыка и творчество русского композитора – трагедия, «трагедия неслияния с обыденным сознанием, трагедия “выделенности из окружения” – неизбежное следствие “возвышения до космических граней”» – главного свойства трагедийной личности, каковой, несомненно, был Чайковский.

Исследование А. Ф. Лосева «Строение художественного мироощущения» (1995), помогает понять сложный состав экзистенции композитора, разграничивая понятия трагизма и драматизма. Философ рассматривает понимание трагизма сквозь призму этического и эстетического, отмечая, что трагизм это «прежде всего мироощущение, универсальная характеристика». Здесь важны как общий, мировой план, лежащий во всем видимом и слышимом, так и личность человека, связанная корнями с мировой жизнью. Представляя характеристику героя, Лосев пишет о том, что трагическая личность, переживающая прорыв темного бытия в ясную действительность, сама раздваивается и становится воплощенным противоречием. В работах некоторых философов отражены

последствия духовного кризиса в России, который вызвал революцию. Они нарекают XIX век временем, когда было обращено внимание к безбожности, во многих случаях рассматривают трагическое с позиций богословия. В качестве источников привлекались также работы Е. В. Ермиловой, Н. В. Бекетовой, Т. Б. Любимовой, В. В. Медушевского, Ф. Ницше, раскрывающие духовно-религиозные вопросы трагического; труды Б. В. Асафьева, положившего основу исследования трагического в творчестве Чайковского; работы Р. А. Нагина, Ю. В. Михеевой, М. Д. Сабининой, Л. Д. Никитиной.

Для рассмотрения трагического в китайской культуре были проанализированы труды таких ученых как Чжу Гуанцян, Юй Цююй, Цзун Байхуа, Чжэн Бин, Чжан Цянь, Цзюй Цихун, в которых исследование направлено на специфику отражения трагического в драматическом искусстве и культуре Китая. Ученые рассматривают философскую составляющую трагического в китайской музыке, что восходит к древности, отмечая, что трагизм воплощается в традиционных эпических жанрах, прежде всего, в эпосе, театральной драме и песенной культуре. Философ, ученый и поэт Цзун Байхуа исследовал «двойные трагедии» в Китае – трагедию социальной действительности и трагедию национального духа. Он отмечал, что в музыкальных сочинениях ярко выражены национальные особенности переживания трагического как устойчиво сформировавшегося чувства, уходящего корнями в традицию, в древность, а также в народные катаклизмы, происходившие в китайской истории. Ученые Чжан Цянь и Цзюй Цихун подчеркивают, что дух китайской культуры превосходит частные проявления трагического, поднимая его переживание «от скорби к конечному счастью». Отмечают, что даосизм, буддизм и конфуцианство направлены на то, чтобы хаотичности мира противопоставить порядок и стабильность. Но все ученые пишут, что даже при трагическом содержании, финал произведения нередко позитивный.

**Объект исследования:** трагическое, как философско-эстетический феномен музыкального искусства.

**Предмет исследования:** образная символика и стилистика воплощения трагического в музыке российских и китайских композиторов XIX–XX столетий.

**Цель работы:** исследование национальных особенностей выражения трагического в китайской и русской музыкальной культуре XIX–XX веков.

**Задачи исследования:**

- 1) исследовать теоретические и методологические аспекты феномена трагического в музыкальном искусстве;
- 2) охарактеризовать образность и символику, как особые знаковые системы музыки;
- 3) проанализировать философско-антропологические основы и разновидности образно-символического воплощения трагического в музыкальных произведениях;

4) раскрыть историко-культурные истоки появления трагизма в русской музыкальной культуре и специфику его проявления в контексте знаковой системы музыкальных произведений;

5) выявить национальные особенности образно-символической выразительности трагического в русской музыкальной культуре XIX–XX веков;

6) представить историко–философские аспекты трагического в музыкальной культуре Китая;

7) исследовать модель и структуру воплощения трагического в произведениях китайских композиторов;

8) систематизировать приемы и формы выражения трагического символизма в музыкальном наследии китайских композиторов XX– начала XXI веков.

**Теоретико-методологическая основа диссертации.** Исследование основано на трудах российских филологов, историков, литературоведов А. А. Аникста, М. М. Бахтина, М. А. Воскресенской, А. М. Галиевой, К. Г. Исупова, М. С. Кагана, Н. В. Кулагиной, А. Ф. Лосева и других. Основу диссертации составили также разработки современных российских ученых, музыковедов и искусствоведов – Т. С. Андрущак, Н. В. Бекетовой, В. Н. Вальковой, И. И. Волонт, Е. О. Китаева, Т. И. Коптеловой, В. Ф. Кухарского, В. В. Медушевского, И. О. Немировской, В. В. Протопопова. Работа также базируется на трудах китайских философов, музыковедов, историков, антропологов и ученых, посвященных исследованию трагических мотивов, сюжетов, образов в художественном и музыкальном искусстве: Ван Цзе, Лю Цзинь, Цзинь Сян, Цзюй Цихун, Чжан Личжэнь, Чжу Гуанцянь, Чжэн Бин и др. Изучение трагических образов в музыке российских и китайских композиторов было осуществлено благодаря введению в работу достижений философии, истории, культурологии, искусствоведения, лингвистики, социологии, музыковедения, психологии.

В работе используется комплексный подход к анализу творчества русских и китайских композиторов, включающий в себя элементы историко-типологического, сравнительного и системного анализа. Значительная часть диссертационного исследования посвящена анализу музыкальных произведений, автор опирается на фундаментальные работы российских ученых Б. В. Асафьева, В. П. Бобровского, В. Н. Брянцевой, А. И. Климовицкого, А. Ю. Кудряшова, В. Н. Холоповой и других; для рассмотрения сочинений китайских композиторов привлекались статьи и монографии Го Минхуэй, Дай Чиюань, Ли Шижуй, Ли Лушань, Ли Сюэ, Ли Шйуцзянь, Тун Чжибэй, Чэнь Ронгну, Фу Джинь, Хань Липин, Хэ Йижонг, Юй Цююй и многих других.

**Методы исследования.** Для реализации цели и решения поставленных задач в диссертационном исследовании использован комплекс взаимосогласованных методов:

- историографический – для определения исторических, культурологических, искусствоведческих, социологических процессов, на фоне которых происходило развитие трагических мотивов в музыкальном искусстве России и Китая;
- сонологический, сочетающий философские, культурологические и музыковедческие интенции – для определения роли звукообраза трагизма в общей концепции произведений российских и китайских композиторов;
- эмпирический – для выявления музыкальных, литературных, художественных и других образов трагизма в музыке;
- биографический – для исследования специфики творчества художников;
- метод структурного и семантического анализа – для обоснования художественно-образной коннотации трагизма в музыке;
- музыкально-стилевой анализ – для проработки и характеристики общих и индивидуальных признаков трагического звукообраза в творчестве российских и китайских композиторов;
- компаративный анализ – для выявления общих и отличительных черт трагических мотивов в музыке композиторов России и Китая;
- метод теоретического обобщения – для подведения итогов исследования.

**Материалы исследования** включают исторические, теоретические труды и нотные тексты:

- работы российских и китайских ученых по философии, культурологи, эстетике, истории, литературе;
- произведения русских композиторов – «Картинки с выставки», «Без солнца», «Борис Годунов» М. Мусоргского; Четвертая, Пятая, Шестая симфонии, «Ромео и Джульетта» П. Чайковского; «Иоанн Дамаскин» С. Танеева; «Острове мертвых» С. Рахманинова; Седьмая и Восьмая симфонии Д. Шостаковича; Первая симфония, Прелюдия памяти Д. Шостаковича А. Шнитке и другие;
- произведения выдающихся китайских драматургов и композиторов, написанные в трагедийном жанре: «Автобусная остановка» Гао Синцзяня, Первая и Четвертая симфонии Ван Силяня, оперы «Равнина» и «Степь широкая» Цзинь Сяна, «Деревня волчья» Го Вэнцзина, «Скорбь по ушедшей» Ши Гуаннаня, мюзикл «Цзиньша» Сан Бао, а также циньские и пекинские оперы;
- видео- и аудиозаписи музыкальных произведений китайских и русских композиторов и певцов.

**Основные положения, выносимые на защиту:**

- отражение трагического в истории мировой музыкальной культуры как особый способ передачи информации;
- трагические тенденции в музыкальной культуре России XIX–XX веков, отражающие мрачность, страдания, скорбь и сдержанность ярко

проявлялись в произведениях М. Мусоргского, П. Чайковского, С. Рахманинова, Д. Шостаковича, А. Шнитке, М. Вайнберга;

- русская музыка, тяготеющая к эпосу, соединяющая языческую мифологию с христианскими идеями более склонна к нравственно-возвышенному толкованию трагической антитезы, поиску истины и выражает глубокие внутренние переживания человека;

- китайская трагедия отрицает и отвергает злые силы, использует структурный метод «переплетения печали и радости»;

- главные черты традиционной модели трагического в музыке – наличие устойчивых интонационно-ритмических и ладотональных комплексов, фактурных формул, возрастание внутреннего смыслового противоречия в финале произведения;

- ключевые отличия трагедийной музыки российских и китайских композиторов XIX–XX веков имеют своим истоком различия в историческом и национальном развитии, культурном опыте и эстетике.

**Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:**

1. *рассмотрен* феномен трагического в русском и китайском музыкальном искусстве XIX–XX столетий, предпринята попытка *сравнения* в отражении трагического в разных музыкальных культурах;

2. *исследована* специфика художественно-стилевых решений отражения трагического в творчестве Д. Шостаковича, А. Шнитке, М. Вайнберга, Б. Тищенко, Ши Гуаннаня, Ван Силяня, Го Вэнцзина;

3. произведения китайских авторов *рассмотрены* в сопоставлении с сочинениями русских композиторов в аспекте национальной специфики и исторической эволюции;

4. *систематизированы* музыкально-выразительные средства, звуковые символы, приёмы и формы выражения трагического в музыкальном наследии русских и китайских композиторов XIX–XX веков;

5. *проанализирован и введён* в обиход новый научный и музыкальный материал.

**Теоретическая значимость** работы заключается в том, что материалы и выводы диссертации могут послужить прочной базой для дальнейших теоретических исследований трагического в образно-символической структуре музыкального произведения. Диссертация расширяет и дополняет представления о трагических образах и настроениях в русской и китайской музыке. Раскрыты следующие вопросы – образность и символика как особые знаковые системы музыки, феномен трагического в музыкальном искусстве, философско-антропологические основы и разновидности образно-символического воплощения трагического в структуре музыкального произведения. Проанализирован корпус произведений русских и китайских композиторов с точки зрения отражения в них трагических мотивов, образов, характеров, ситуаций; выявлена специфика выражения трагического, что связано с особенностями творческого мышления композиторов.

**Практическая значимость** результатов состоит в том, что материалы исследования могут послужить основой для разработки учебных курсов и дальнейших сравнительно-сопоставительных исследований по расширению представлений о музыкальном языке и образно-символическом строе музыкальных произведений трагедийного жанра, написанных китайскими и российскими композиторами XIX–XX веков. Материалы диссертации могут использоваться в современном образовательном процессе искусствоведов, музыковедов и культурологов; включены в учебные курсы «История музыки», «Анализ музыкальных форм», «Теория и история культуры».

**Достоверность исследования** аргументируется опорой на исследования российских, европейских и китайских ученых и основана на изучении научной литературы по анализу, полифонии, истории и теории музыкального искусства; достоверность подтверждается публикациями: опубликовано 9 статей в научных изданиях (в том числе 3 — в рецензируемых).

**Апробация результатов.** Основные положения работы обсуждались на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Материалы диссертации были представлены:

– на международной научно-практической конференции в РГПУ им. А. И. Герцена («Музыкальная культура глазами молодых ученых», Санкт-Петербург – 2021. Сделан доклад «Символика китайской трагедии на примере пьесы Гао Синцзяня “Автобусная остановка”»);

– на международной научно-практической конференции в РГПУ им. А. И. Герцена («Музыкальная культура глазами молодых ученых», Санкт-Петербург – 2022. Сделан доклад «Трагические мотивы в цикле “Картинки с выставки”» М. Мусоргского;

– на X Международной научно-практической конференции (Казань, 2021. Сделан доклад «Интерпретация произведений трагического стиля»

Часть материалов диссертации легла в основу опубликованных статей. Положения диссертации отражены в семи научных публикациях.

**Структура работы.** Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы (267), двух приложений. Общий объем работы составляет 244 страницы.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

**Во введении** дано краткое обоснование темы и ее актуальности, сформулированы цель и задачи исследования, обозначена научная новизна, методология, теоретическая и практическая значимость.

**Первая глава «Трагическое в образно-символической структуре музыкального произведения»** состоит из трех параграфов.

В параграфе 1.1 «Феномен трагического в музыкальном искусстве: к проблеме методологии» отмечено, что трагическое выступает таким

феноменом, который позволяет не только открыть и исследовать связи между обобщенным духовным опытом культуры и смысловыми закономерностями конкретного художественного текста, но и указывает на совпадения, общие пути в логике культурологического и музыковедческого анализов. Культурологическое изучение трагического в искусстве побуждает обращаться к антиномическим основам человеческой культуры, выявлять главные трагедийные парадоксы человеческого бытия. Внимание в параграфе сосредоточено на специфике понимания и выражения антиномий «жизнь/смерть», «триумф/поражение» «любовь/неизбежная разлука» и др. Как известно, антиномичность свойственна любому акту человеческой жизни: стремление к жизни одновременно является движением к смерти. Переживание жизни как восторга и одновременно как глубокого страдания заложено во всех культурах, но способы выражения антиномий оказываются различными. Воплощение в музыке трагического связано с поиском противоречия в жизненном опыте.

В 1.2 «Образность и символика как особые знаковые системы музыки» рассмотрены сферы образов, символические знаки и ключевые понятия исследования, в качестве которых выступают – «символ», «символика», «символизм». Понятие символа в историческом контексте на протяжении существования не теряло своей актуальности, и в зависимости от социокультурных условий, занимало должное место, преимущественно, в духовной сфере, включающей в себя религию, науку, искусство, право, образование. Актуальность и значительная популяризация символа были обусловлены желанием наделить сакральным содержанием обыденные вещи. Владение языком, который скрывал бы сокровенный смысл, сообщая произведению философский подтекст, служило многим художникам вдохновением и способом выразить свою индивидуальность.

Среди вечных, неизменных понятий, создающих многовековую, всеобъемлющую память поколений, символ выделяется своей способностью совмещать прошлое с настоящим. Именно о символе можно сказать, что его распространение невероятно широко и уходит корнями в этническую архаику. В параграфе рассмотрено значение символа в построении музыкального образа: музыкальные средства, привлекаемые композитором для воплощения трагедии, приобретают символическое значение. Мелодия, ритм, гармония, тембр могут стать выразительными средствами с приставкой «лейт-», будучи тесно связанными с образом. Символические средства могут быть авторскими, а могут быть общестилевыми: например, медленная маршевая поступь в миноре, хоральная фактура духовых инструментов, роль тембра и т.д. Символика обеспечивает, прежде всего, глубокую, концептуальную философско-эстетическую нагрузку содержания произведения. Таким образом, понятия «символ», «символика», «символизм» имеют разные характеристики с общими знаменателями.

В параграфе 1.3 «Философские основы образно-символического воплощения трагического в музыкальном произведении» выявляются

разновидности философско-антропологических воплощений трагических образов и символов в сочинении. Трагедия, как эстетическая категория, отличительна от горя в жизни. Горе, как эстетическая категория, отличается от бытового переживания горя, связанного с различными трагическими обстоятельствами. Только те трагические явления, которые имеют общественно-историческую ценность, могут быть отражены в искусстве как трагедии в категории эстетической. Например, древняя история времен эпохи Цзинь (1115–1234) о трагической любви Лян Шаньбо и Чжу Иньтай, внесенная в список Юнеско, также приобрела общественное значение, благодаря воплощенному в ней противостоянию поколений и сословий, приводящих к гибели влюбленных.

Так, воплощение в музыке трагического связано с поиском противоречия в жизненном опыте и его «обращением» на противоречивую смысловую структуру образа. В музыке трагическое, как и гротескное, сатирическое, юмористическое часто выражается через символ, наделяющий обыденные вещи сакральным содержанием. Выражая художественные образы, жанры, числа, предметы, цвета, жесты и т.д., символ становится незаменимым и может использоваться в любом художественном произведении.

Трагедийность – особая, специфическая форма взаимодействия человека с миром, ведущая к непреодолимой двойственности и полярности человеческого бытия. Аристотель, Ницше, Шопенгауэр, Лессинг и другие философы по-разному характеризуют трагическое. Сравнивая трагедию и музыку, Аристотель отмечал, что выразительное средство трагедии – мелодичные звуки, и существует необычная связь между трагедией и музыкой. Ницше писал, что музыка преувеличивает атмосферу, облегчает выражение красоты трагедии, делает конфликт концентрированным, усиливая жалость и страх, вызванные трагедией.

Композиторы-классики проявляли внимание к трагическому, и конфликтность их сочинений именно благодаря трагедийности, приобретала яркую эмоциональность и убедительность. Трагические коллизии, характерные для произведений М. Мусоргского, П. Чайковского, С. Рахманинова и других композиторов являются образцами искренности и откровенности в музыкальной культуре. В XX веке трагическое нередко воспринимается комедийным, обличительно-сатирическим, гротескным и яркий пример тому – творчество Д. Шостаковича. Важнейшая черта его масштабных трагедийных полотен – сочувствие страданиям народа, отрицание угнетения, вера в красоту и благородство человека, его души.

Жизнь полна драматизма, противоречий, конфликтов, и трагическое начало в отражении композиторов – мощное художественное средство. Трагедия, представляя тяжелые человеческие страдания, позволяет философски осмыслить смысл жизни, интерпретация трагического в истории меняется в связи с изменением мировоззрения.

**Вторая глава «Воплощение трагического в русском музыкальном искусстве XIX–XX веков».** В параграфе 2.1. *«Знаки трагического в русской музыкальной классике XIX века»* исследуются вопросы воплощения трагического в музыкальном творчестве русских композиторов XIX века (М. Мусоргский, П. Чайковский, С. Рахманинов). Трагические тенденции в их творчестве проявлялись с особой силой: авторы постоянно обращались к трагическим сюжетам русской истории – войнам, интригам царского престола, борьбе за власть («Борис Годунов»), предательству («Мазепа»), подвигу («Иван Сусанин»). Опираясь на литературный источник или историческую хронику, они многосторонне освещали трагедию, погружаясь в глубину всех ее слоев: от личных переживаний героев до всенародного подъема как отклика на трагические события. Исторические потрясения, личные страдания и трагедии, выпавшие на долю русских композиторов, воспринимались ими очень болезненно, отражаясь в вокальных, симфонических и оперных сочинениях, наполненных противоречиями, драматизмом и трагичностью.

Среди наиболее значимых национальных черт русской трагической музыки композиторов XIX–XX веков можно назвать в первую очередь: мрачность, великодушие, эксцентричность, сдержанность, торжественность и, собственно, трагичность. В творчестве Мусоргского трагизм преподнесен как народный катаклизм – оперы «Борис Годунов» и «Хованщина». Вместе с тем, вокальный цикл «Песни и пляски смерти» дает другой аспект трактовки трагического – как зловеще-инфернального. Важная область вокального творчества композитора – социально-обличительная тема, и во многих сочинениях автор достигает огромной трагедийной силы. За основу взята вечная тема жизни и смерти, и камерно-вокальный жанр приобретает драматургический размах, что роднит его с сонатно-симфоническим циклом. В исторических драмах Мусоргского мощно представлены трагические портреты героев и русского народа. Он обращался к темам вечным и представлял в музыкальных драмах события, перекликающиеся с историческим прошлым. Современность идей и проблематики его опер заключается в значимости поставленных вопросов, глубине трагической концепции.

Чайковский сближает исторические аспекты трагического с лирико-психологической сферой. Творческий опыт его тесно связан с общественной жизнью России второй половины XIX века. Противоречия в мыслях и чувствах являются отражением сложной социальной действительности того времени, угнетенной психологии и внутреннего мира русской интеллигенции. Автор выражает свои эмоции в музыке, движущая сила которой заключается в глубочайшем ощущении трагедии жизни.

В музыке Рахманинова обнаруживается глубокий трагический колорит вне конкретной связи с событиями, однако, внутреннее его переживание, исследователи трактуют как «личное настроение» выразителя. К темам смерти и зла композитор проявляет внимание постоянно.

Ключевыми факторами обращения русских композиторов к трагическому можно назвать в первую очередь влияние религиозных традиций, воздействие условий складывающейся социальной реальности, личный опыт и депрессивный комплекс, обусловленный особенностями семейной и социальной среды. Именно эти факторы повлияли на эстетические и художественные воззрения российских музыкантов и способствовали укреплению трагедийного жанра в музыкальной культуре России обозначенного периода.

В параграфе 2.2. *«Национальные особенности образно-символической выразительности трагического в русской музыкальной культуре XX века»* отмечается, что традицию развития трагического жанра продолжают Д. Д. Шостакович, Б. И. Тищенко, Р. К. Щедрин, С. М. Слонимский, А. Г. Шнитке, М. С. Вайнберг и другие композиторы. Особенно ценными с точки зрения характеристики трагического жанра являются симфонии Шостаковича, которые, с одной стороны, звучат мощно и торжественно, с другой, отражают стремление автора передать траурную атмосферу и глубокий духовный уровень общенациональной и человеческой трагедии. Симфониям присуща меланхолично-скорбная, трагедийная, полная напряжения атмосфера, которая сопряжена с гротескной и остроумной иронией. Трагическая музыка композитора, в которой идет постоянный диалог с эпохой, обладает огромной философской силой.

В монументальных по замыслу и содержанию опусах А. Г. Шнитке также отражены вечные темы жизни и смерти. Их представляют Фортепианный квинтет, Фортепианное трио, Реквием, Третий концерт для скрипки и камерного оркестра, Третья и Четвертая симфонии, Оратория «Нагасаки», Реквием (посвящен памяти матери), Концерт для смешанного хора на стихи Григора Нарекаци из «Книги скорбных песнопений», Вторая симфония (со звучанием григорианского хора в партии басов). Острые коллизии раскрываются автором «философски», слышатся взывания, стоны, мучительная исповедь, мольба, плач. Трагическое выражается в прислушивании к «многопространственности музыкального мира». Трактовка трагического тесно связана с лирикой, в результате чего классические жанры оказываются преломленными в лирико-трагическом ключе. Воплощая трагическое, мастер обращается к чаконе, пассакалии, сарабанде, а танцевальные жанры – полька, вальс и марш интерпретируются как пародия и гротеск для представления «злых» образов (в этом можно его сравнить с Шостаковичем).

У Р. Щедрина во Второй симфонии («воспоминания» о войне) переплетены мирная жизнь и военные сцены, а эпитафия взята из стихотворения А. Твардовского «Когда окончилась война». Кульминация – Десятая прелюдия – это скорбная Чакона, в которой звучание огромного количества медных на *ffff* и зловещего тремоло литавр зримо передает трагическую атмосферу и ужас войны. В опере «Боярыня Морозова» «омузыкалены» трагические страницы истории церковного раскола на

Руси», в «Российских фотографиях» отражены детские воспоминания и горький период сталинского режима; четыре картины-фотографии – «Старинный город Алексин», «Тараканы по Москве», «Сталин-коктейль», «Вечерний звон» представляют скорбно-печальные, траурные, нередко остро ироничные образы. Воспоминания автора соединяются с мыслями, полными боли и горечи за Россию, и трагический колорит окрашивает всю музыку. Этот перечень можно продолжить – «Казнь Пугачева», оперы «Мертвые души» (Н. Гоголь) и «Очарованный странник» (Н. Лесков), балет «Анна Каренина» (Л. Толстой), сочинения трагические, хотя творчество Щедрина связывают с музыкой оптимистической направленности. Трагические события XX века осмысливаются композитором также и в хоровом Диптихе (стихи А. Вознесенского) («Век двадцатый», «Беженка»), написанным в 2002 году.

Во второй половине XX века в русском искусстве активизировалась традиция сочинений в стиле *in memoriam*, связанных с трагической массовой гибелью народа, отражающих неистовость, патетику, и нередко, личностное начало – это симфонии, траурные марши, кантаты, реквиемы. Музыка сконцентрирована на оплакивании, скорби, но также и на светлых воспоминаниях по ушедшим. Композиторы обновляют классические жанровые модели, прибегают к цитированию, риторическим фигурам, полистилистике, специфическим интонационно-ритмическим комплексам, хоральности, остинатности, полярным динамическим сопоставлениям, фактурно-динамическим разрастаниям и затуханиям; музыкальный тематизм сочинений формируют интонации плача, стона и причета.

Творческое наследие М. С. Вайнберга (1919–1996) необъятно и немало произведений обращено к смерти, жертвам Великой отечественной войны, теме Холокоста. В «Детских песнях» (ор. 13, идиш), посвященных детям Освенцима, представлены картины сиротливого детства, связанного со смертью. Шестая симфония (ор.79) для хора мальчиков и большого симфонического оркестра повествует о трагическом существовании еврейского народа. Композитор вспоминает о жутком военном времени и вновь повествует о трагическом периоде жизни еврейского народа. Восьмая симфония «Цветы Польши» (сл. Ю. Тувима), кантата «Дневник любви» (ор. 87), опера «Пассажирка», «Реквием» посвящены памяти жертв Освенцима и преступлениям нацизма. Симфония № 21 (ор. 152), первоначально названная «Плач», обращена к памяти погибших узников Варшавского гетто. Композитор, воссоздавая характер трагического набата, применяет аллюзии колокольного звона, гул барабанного боя, мощное тутти, тотальную ритмическую и метрическую синхронность четвертями, «пространственные провалы, создающие панический эффект».

В своих произведениях В. А. Гаврилин отражал собственное трагическое прошлое, тема смерти и жизни, сломанной войной, была очень близка для композитора по личным причинам. Философские категории «жизни» и «смерти» показаны сквозь призму фольклора. В цикле «Военные

письма» воплощена катастрофа войны, переданная через судьбу женщины, и тема любви тесно сопряжена с трагедией войны, отсюда ее острое переживание.

В Пятой симфонии Б. И. Тищенко, посвященной памяти Д. Шостаковича, запечатлено чувство трагического как глубоко личного переживания. Потеря любимого учителя стала для молодого композитора настоящей трагедией – в музыке слышны крики отчаяния, присутствует ощущение безысходности, ярко проявившееся в звуковом пространстве сочинения. В Симфонии «Хроника блокады», созданной по стихам Ю. Воронова, слышны отзвуки войны; музыкант хотел показать смерть и разрушения, но и ликование победы. Симфонический оркестр по составу превышает все допустимые нормы, преобладает огромное количество ударных инструментов. В Шестой симфонии представлены трагические размышления о войне и разрушениях, показана «многоликая» смерть, знаменующая не только физический уход в небытие, но и разрушающая надежды и любовь.

Так, отражение в русской музыке трагического связано с образной его выразительностью – комплексом семантически-устойчивых средств: «сумрачными» интонационными ходами в низком регистре, интонациями *Dies irae* и ламенто, тональной символикой, длительными остинато, кластерами, грозным звучанием меди, риторическими фигурами, специфическими способами звукоизвлечения, благодаря чему обнаруживается возможность «узнавания» воплощаемого трагического образа как образно-символического в музыке. Значение имеет конфликтный музыкальный тематизм и трансформация традиционных выразительных приемов. Сопряжение противоречивых драматургических, символических и образных сфер в произведении приводит к тому, что суть трагического можно определить как «психологическое разрастание шока». Для сочинений характерно вопрошание, исповедальность, но одновременно и восхождение духа, прорыв к истине. Важными факторами обращения к трагическому можно назвать государственные волнения и войны, интриги власти, борьбу за лидерство, предательство, влияние религии, неудовлетворенность действительностью, и оно получает различную трактовку. Более всего показательны в этом плане симфонии Шостаковича, являющиеся образцами для всех российских композиторов последующего времени – Э. Денисова, С. Губайдулиной, Б. Тищенко, С. Слонимского, М. Вайнберга, Ю. Буцко.

**Третья глава «Особенности трагической символики в китайской музыкальной культуре».** В параграфе 3.1 *«Философия трагизма в музыкальной культуре Китая»* исследуется философская составляющая трагического в китайской музыке, что восходит к древности. Трагический опыт китайского народа воплощается в традиционных жанрах – эпосе, театральной драме, песенной культуре. Основоположники литературных жанров – драматурги династии Юань (1200–1300) Ван Шифу (пьеса

«История западной палаты», 西廂記), Ма Чжюань (драма «Осень во дворце Хань», 漢宮秋) и Гуань Ханьцин (опера «Несправедливость Доу Э», 竇娥冤). Во времена династий Мин (1368-1644) и Цин (1636–1911), трагический жанр развивали Тан Сяньцзу (XVI век, опера «Павильон пионов», 牡丹亭), Хун Шэн (пьеса «Дворец вечной жизни», 1688, 長生殿), Конг Шанжэнь (опера «Веер цветов персика», 1699, 桃花扇), благодаря которым китайское драматическое искусство поднялось на новый художественный уровень.

В процессе развития китайской эстетики, философы стали размышлять о национальной трактовке трагедии с точки зрения сравнения Китая и Запада. Классический роман «Сон о красных особняках» (紅樓夢), написанный в XVIII веке во времена династии Цин, показывает новое отношение к трагическому: дух китайской культуры превосходит частные проявления трагического, поднимает переживание от скорби к конечному счастью. Даже при трагической трактовке сочинения, финал дает выход к возвышенным чувствам. Такая экспрессия существенно отличается от погружения в трагическое, свойственное произведениям европейской культуры.

Философ и поэт Цзун Байхуа (1897–1986) считал, что в Китае всегда были «двойные трагедии» – социальной действительности и национального духа. Трагедия социальной действительности проявлялась в страдании, а трагедия национального духа отчетливо проступала в слабости национальной жизненной силы, общем пессимизме и упадке. В китайских мифологических трагедиях конец одной жизни является началом новой, показывающей несбывшееся желание и бесконечную борьбу, отражающей мечты людей прорваться через ограниченность жизни для реализации своих идеалов.

Традиционные китайские моральные концепции пронизывают все аспекты жизни, ограничивая образ жизни людей и мышление. Господство конфуцианства, его этические и моральные нормы всегда оказывали влияние на развитие национальной культуры. Воплощенное в древнекитайской мифологии этическое понятие нравственности, полностью ограничивает свободу людей. Люди сознательно или бессознательно становятся жертвами этики и нравственности всего общества, а целью созидания является энергичное поддержание авторитета этики и морали. Поэтому в китайских мифах и сказаниях благородные и трагические герои всегда разыгрывают трагедию, посвящая свою жизнь защите «справедливости».

Параграф 3.2 «Модель воплощения трагического в произведениях китайских композиторов». В эмоциональной структуре китайских трагедий наблюдается частая смена настроений, и прием «переплетения печали и радости» является национальной особенностью, отличающей их от

западных трагедий. «Переплетение печали и радости» характерно не только для жанра трагедии, но и является формой выражения в традиционных китайских операх. Комедийные ситуации и фарсовые интерлюдии, включенные в трагедию, оттеняют несчастья. Китайские трагедии исходят из гармонии человеческих отношений и несут этическую ответственность за наказание зла и поощрение добра. Герои трагических сочинений часто показывают бессилие отдельных личностей в борьбе с общественными силами, пассивность во всем, напрасные действия и борьбу, отсутствие самосознания. Тогда как герои русских произведений трагической направленности (крестьянин Иван Сусанин из оперы Глинки, герои оперы «Война и мир» Прокофьева) всегда активны, всегда действуют героически в определенных исторических обстоятельствах.

Создавая сценарий, китайский писатель должен иметь представление о структуре, изображении персонажей, драматическом конфликте, стиле и технике. Трактуются ли произведения как трагедия, комедия или трагикомедия зависит также от понимания и отношения китайского автора к жизни. Различие между трагедией и комедией в китайском музыкальном искусстве обусловлено не различием сюжета и содержания, а различием эстетических форм, художественных стилей и приемов выражения. Одна и та же история у разных авторов отражается по-разному, в разных стилях, с разными идеями. Несмотря на взлеты и падения в сюжетах китайской трагедии и несчастья главного героя, финал должен быть счастливым, следуя модели «добро вознаграждается добром, а зло вознаграждается злом».

В параграфе 3.3 *«Приемы и формы выражения трагического в музыке китайских композиторов XX века»* анализируются произведения Сян Ю, Сань Бао, Чжу Цзяньэра, Ван Силяня, Го Вэнцзина и других композиторов. 3.3.1. Трагические мотивы в традиционных китайских операх. Ярким воплощением жанра трагического в китайской музыкальной культуре является старейшая циньская опера, развившаяся на основе народных песен в древние времена. Наиболее известных произведений циньской оперы, в основе которых лежат трагедии, насчитывается около 500. Природная среда и политические режимы глубоко повлияли на психологию людей того периода, и сценарии опер были сосредоточены на трагических историях – «Байи Ту» (白兔), «Золотой пляж» (金沙灘), «Сяхэдун» (夏侯惇), «Дело о гильотинной красоте» (劉美案), «Удяньпо» (武家坡), «Чжоу Жэнь Хуйфу» (周仁回府) и др. Специфика оперной музыки заключена в том, что она имеет две системы мелодий: «горький тон» (苦音), представленный в начале и «радостный тон» (歡音) в финале. Трагический музыкальный колорит создает также «рассеянный и скорбный звук» (零散悲鳴), «декоративное звучание» (裝飾聲音), «призрачный звук» (鬼聲), использование в пении микротонов. Традиционный цинцян поется высоким и страстным тоном, твердым голосом. В самом начале развития цинцян имел в качестве аккомпанемента только ударные инструменты. Современные композиторы используют уникальные мелодии, выражая

трагические характеры героев оперы, а ритм аккомпанемента интегрируется с музыкой сцены или сопровождения. 3.3.2. Гао Синцзянь «Автобусная остановка. Ранним проявлением символизма и трагических тенденций в китайской музыкальной культуре стало появление жанра «куньцуй» (昆曲), представляющего древнекитайские напевы; первым создателем такой мелодии был Гу Цзяню. Позже сформировался напев «шуймодяо» (水磨腔), под который рождались композиции и драма «куньцуй». Высокую художественную ценность в плане развития трагического символизма в китайской музыке имеют драматические произведения Гао Синцзяня, а именно пьеса «Автобусная остановка» (1983), ставшая первым важнейшим шагом в зарождении практики создания новых литературных форм (трагедий) после прошедшей культурной революции в Китае, основанная на символическом значении интонаций китайских иероглифов. 3.3.3. О трагизме в произведениях Ван Силя. В произведениях Ван Силя, отличающихся глубоким трагизмом, противоречиями и суровой исторической правдой, отражающих философский подтекст, драматизм и страдания, наиболее важным для выражения трагических эмоций является включение конфликта и противоборства. В Первой и Четвертой симфониях отражены размышления автора о горе, трагедии и счастье. Музыка полна энергии, действенности, динамики, насыщена темами-символами («разрушения», «судьбы», «борьбы», «смерти», «страдания»), тесно сопряженными друг с другом. Композитор представляет мощь ударных, и виртуозно владея техническими приемами всех инструментов симфонического оркестра, включает тубу, контрапункт ударных, кластерную технику, алеаторику, микрополифонию и другие современные приемы для представления трагических образов и бурных чувств. Мастерство Ван Силя и применение им тембровой техники достигли высочайшего уровня.

3.3.4. Трагедия в мюзикле «Цзиньша» (金沙) Сань Бао. Сочинение (2005), признанное первым мюзиклом в Китае, представляет трагический рассказ, в котором переплетены временные и пространственные измерения: реальный мир три тысячи лет назад и древнее царство песков Шу. Они сопряжены, что составляет общий каркас сюжета: реальный мир находится в начале и в конце драмы, а историческая сцена в ее середине. Мюзикл состоит из десяти картин и включает 22 песни, поп-музыку, джаз, народные напевы, чередующиеся с повествованием. Новаторство заключается в том, что песни основаны на европейской тонально-гармонической системе; это изменяет опыт прошлого, когда в мюзиклах были только сычуаньские народные песни и оперные мелодии, основанные на пентатонике. Каждый герой исполняет песню, развитие его эмоционального состояния отражается через их повторное звучание: в зависимости от ситуаций напевы трансформируются. В мюзикле великолепно украшенная сцена и яркая хореография; часто меняются декорации, следуя сюжету, используется много реквизита (бассейны, древние стены, сухой лед, сервировочные

столы, лодки, цветы), создающего сказочные сцены, «вносящего эмоции» в сценическое действие, увеличивая трагическую атмосферу; много групповых танцев, и использование их в ариях, оттеняет трагическую атмосферу.

3.3.5. Трагические оперы Го Вэнцзина, Ши Гуаннаня Цзинь Сяна. Трагические мотивы присутствуют во многих операх XX столетия – «Деревне Волчьей» Го Вэнцзина, шаосинских операх «Сон в красном тереме» (1958) Сюй Цзиня и «Настоящая любовь на холодном ветру» (1996) Фэн Цзе, «Равнине» (1986) и «Степи широкой» Цзинь Сяна, «Скорби по ушедшей» (1984) и «Цюй Юань» (1990) Ши Гуаннаня, «Седой девушке» (1945), созданной группой музыкантов и других.

В опере «Деревня волчья» (沃尔奇亚村) душевная драма развивается от ирреальности и наваждений – к трагедии. Лирическая и трагическая линии переплетены, однако, с оттенком иронии, типичной для китайской народной драмы. Композитор включает много динамических нюансов и ремарок, передающих экспрессивно-психологические состояния. Вокальные партии отражают эволюция эмоционального состояния героя, связаны с ревом, рыком, лаем, глиссандированием, мелизматикой, прерывистой речью, шепотом, охриплым произношением, воплями, а заключительные слова переходят в рыдания. Так, Го Вэнцзин трактует историю сумасшествия, сообщая ей больший трагизм – человек страдающий и беспомощный сходит с ума, ему не вырваться из зловещего круга и законов косного общества.

Опера «Скорбь по ушедшей» (为逝者哀悼) Ши Гуаннаня (1981) – первая лирико-трагическая опера в Китае, где композитор выразил трагедию реальной действительности и психологию персонажей. Четыре раздела озаглавлены «Весна», «Лето», «Осень» и «Зима» и трагическая атмосфера нарастает по мере смены времен года, символизируя расцвет любви, трагический путь героев и расставание. Опера основана на песенном материале, в ней 60 песен, 7 дуэтов, квартет и 9 хоров. В «Скорби» есть приемы, заимствованные из традиционной циньской оперы, сопряженные с композиционными новациями.

В опере «Равнина» (平原) Цзинь Сяна показана жизнь старого китайского общества, противоборство народа порядкам и стремление к новой идеологии. Либретто (Вань Фан) воплощает трагедию человеческих отношений, дает оценку нравственности: свершение мести составляет трагическую линию. В опере сопряжены китайский сюжет и западноевропейские композиторские техники, усилены трагический сюжет, образы и атмосфера, имеющие много различных оттенков. Взвинченная напряженность атмосферы создается перенасыщением музыкальной ткани оркестра импровизационно-свободной метроритмикой, соединением в хоре пения, речитативов и декламации. Ужас трагической мести выражают четыре группы хора, исполняющие одновременно смех, крик, вопли, ропот; специфический звуковой ряд передает стенания и «страшные картины

преисподней». Композитор использует изобразительность: звучание скрипок в высочайшем регистре сочетается с низким голосом виолончели, имитирующей «рыки хищников»; барабаны символизируют раскаты грома и т.д.

В «Степи» («Юань») Цзинь Сяна (平原) трагедия героя проходит через всю оперу, для усиления эмоционального напряжения используется техника чтения нараспев, полуговорения, ритмизованная речь, атональность, нетрадиционные музыкальные инструменты, неожиданные оркестровые эффекты. Музыка некоторых сцен отсылает к образам отчаяния, характерным для сочинений XX века, но национальный колорит придает ей специфические краски. В симфоническом оркестре сочетаются европейские и традиционные инструменты, в комплексе образующие яркое колористическое пространство. Основная идея оперы – через трагедию любви выразить надежду на свободный и справедливый мир.

Трагическое искусство в Китае является отражением жизни и ее эстетическим осмыслением, поэтому трагические произведения «глубоко укоренены в сердцах людей» и имеют нравственно-эстетическое значение. В большинстве китайских классических трагедий используется структурный метод «переплетения печали и радости», когда и комедии, и фарсовые интерлюдии включают горе, страдания и несчастья, чтобы оттенить трагедию музыкой, и важно уметь идентифицировать трагичное и комичное в музыке и сюжетах.

Эмоциональная структура китайских трагедий представляет собой постоянную смену настроений и идею – «счастьем или горечью нельзя пренебрегать». Во многих произведениях, первая часть основана на трагических конфликтах, вторая – на комедийных конфликтах. Китайскую трагедию можно охарактеризовать как «горечь-радость-печаль-радость» (Цзун Байхуа).

Композиторы, выражая трагическое, используют специфические средства: вводят в симфонию человеческий голос, сочетают инструментальные тембры и приемы интонирования, применяют вокальное глиссандирование, «заикание», «магическое» пение, полуговорение, ритмизованную речь, пение с закрытым ртом и другие особые приемы вокального звукоизвлечения, способствующие усилению трагической атмосферы, воплощению мельчайших душевных движений, экспрессии.

**Заключение.** Каждая эпоха вносит свои черты в трагическое и его разное понимание, восприятие и звучание связано с историей, нацией, изменением сознания, традиционных приемов выражения, трансформацией музыкальной речи. В произведениях русских композиторов трагическая образно-символическая выразительность представлена комплексом интонаций, метроритмических формул, тональной символикой, спецификой фактуры и т.д. Существуют разные подходы к его пониманию, однако в основе находятся общие принципы, связанные с бытием человека – наличие неподвластных ему стихийных сил. Особый склад русской души,

борьба «духовного» и «бездуховного», трагическая раздвоенность человека, определяют особую «чувственность» к восприятию трагической «разорванности» бытия.

В каждую эпоху, у каждого композитора трагическое имеет разные краски – возвышает, угнетает, вселяет надежду, вызывает отчаяние и т.д., отсюда происходит и изменение музыкального языка. Специфические «опознавательные признаки» трагической музыки происходят от ламентозных интонаций до мощных взрывных эффектов, когда конфликт, развивается и психологически разрастается. Эмоциональная составляющая русских трагедий, в целом, демонстрирует поступательное развитие к высшей кульминационной точке, после которой наступает апофеоз трагического, переключающий трагедию в эпическое успокоение или же народное ликование. Именно оптимистическое «окрашивание» трагедийных произведений М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, Д. Д. Шостаковича, Б. И. Тищенко и многих других придает им мощную силу воздействия.

Трагизм в китайской культуре восходит к древности, драматурги описывают «печальные и скорбные человеческие чувства», что идет юаньской драмы, темы печали и обиды являются основными эмоциональными составляющими литературы. Два основных литературных источника в Китае «Книга песен» и «Чуские строфы» были созданы именно на темы обиды и печали.

1. В древности скорбные народные песни были распространены в фольклоре, записей не было и большинство из них утеряно. Лишь некоторые мелодии из театральных постановок дошли до наших дней. В процессе исторического развития сформировались жанры традиционных китайских песен и плачей: похоронные, элегические, плач о браке, о душе, о могиле и т.д. Эти песенные жанры многократно использовались в традиционных китайских операх, и интерпретация мелодий привела к тому, что напевы стали обязательными в опере. При их исполнении певцы, сочетая различные уникальные особенности пения, передают оригинальную мелодию в более специфическом виде, ярко выражая горе персонажа.

2. Имитация плача. В китайских трагических инструментальных произведениях используются приемы исполнения, имитирующие звуки плача со «специфическим ритмом и понижением тона». Инструменты передают различные состояния плача: рыдания, всхлипывания, задыхания, удушья. Неравномерные паузы используются многократно, показывая эффект неустойчивого дыхания во время горестного плача.

3. Особые виды ритмического деления и синкопы часто используются в прологе, предваряющем сюжет, как предвещание трагической развязки. Синкопы, в основном, появляются в сценической музыке после увертюры, усиливая динамику и напряжение мелодии, привлекая внимание слушателя и создавая атмосферу для развертывания драмы.

4. Особый тембр инструментов. Многие китайские народные инструменты имеют более «интроспективный тон», и тембр этих инструментов подходит для выражения печальных и трагических звуков. Тембр окарины сюнь (陶笛埙) пустой, тембр сяо (簫) густой, тембр били (篳篥,) хриплый и жалобный, тембр гуцинь (古琴) мрачный.

5. Для китайской музыки – инструментальной, этнической и вокальной, а также оперы характерна «эстетика тембра» близкого к человеческому голосу. Именно максимально приближенное к реальному человеческому голосу звучание передает драматизм и трагедию чувства.

6. Метод «переплетения печали и радости». В большинстве китайских произведений трагедийного жанра используется метод «переплетения печали и радости», когда происходит постоянная смена настроения. Китайскую трагедию можно охарактеризовать как «горечь-радость-печаль-радость».

Ключевыми факторами отличий трагедийной музыки российских и китайских композиторов XIX–XX веков является путь исторического и нравственного прогресса, различие культурных традиций. Китайская трагедия отрицает и отвергает злые силы, русская трагедия отрицает собственные недостатки и грехи людей. Персонажи китайских произведений оказываются в центре трагических событий, и причина заключается не только в том, что силы зла слишком сильны, но и в том, что герои стремятся к собственному совершенству и находятся под сильным влиянием традиционной концепции «добра и зла». Русские персонажи также стремятся к совершенству, но герои искупают свои прошлые ошибки саморазрушением и самонаказанием.

Перспективы развития представленной темы заключаются в дальнейшем исследовании вопросов чрезвычайно значимых для постижения сути трагического. В этом отношении изучение творчества русских и китайских композиторов может быть обращено на анализ оперных партитур, специфики тембров и инструментов оркестра, интонационно-ритмической и фактурной сферы и т.д. Представленные результаты диссертации не претендуют на всеобъемлющее постижение специфики трагического. Рассмотренные музыкальные произведения обладают несомненными достоинствами, однако, представляют лишь часть художественного пространства.

## Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

*Статьи в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК:*

1. **Дай, Тяньи** Влияние романа-эпопеи «Отверженные» В. Гюго на китайские мюзиклы / Дай Тяньи // **Искусство и образование**. – 2021. – № 4 (132). – С. 115–121 (0, 45 п.л.).
2. **Дай, Тяньи** А. Н. Черепнин в контексте культурного диалога России и Китая / Дай Тяньи // **Bulletin of the International Centre of Art and Education**. – 2023. – № 1. – С. 42–47 (0, 38 п.л.).
3. **Дай, Тяньи** Воплощение трагического в Циньской и Пекинской операх / Дай Тяньи, Г.В. Абдуллина // **Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение»**. – 2024. – № 78. – С. 192–199 (0,5 п.л./0,25 п.л.).

*Публикации в других изданиях:*

4. Дай, Тяньи Символика китайской трагедии на примере пьесы Гао Синцзяня «Автобусная остановка» / Тяньи Дай // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов XVI международной научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 17–18 декабря 2020 года / ред.-сост. Н.И. Верба; науч. ред. к.иск., проф. Р.Г. Шитикова. – Вып. 16. Санкт-Петербург: Центр научно-производственных технологий «Астерион», 2021. – С. 79-84 (0,38 п.л.).
5. Дай, Тяньи Интерпретация произведений трагического стиля / Тяньи Дай // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия : Материалы X Международной научно-практической конференции, Казань, 22 октября 2021 года / Под ред. Г.И. Батыршиной. – Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2021. – С. 386–392 (0, 44 п.л.).
6. Дай, Тяньи Трагические мотивы в цикле «Картинки с выставки» М. Мусоргского / Тяньи Дай // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов XVII Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 9–11 декабря 2021 года / Ред.-сост. Н.И. Верба, науч. редактор Р.Г. Шитикова. Том. Выпуск 17. – Санкт-Петербург: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2022. – С. 45–49 (0, 32 п.л.).
7. Дай, Тяньи Влияние европейской эстетики на китайскую современную трагическую музыку / Тяньи Дай // **Успехи гуманитарных наук**. – 2022. – № 9. – С. 254-257 (0, 25 п.л.).
8. Дай, Тяньи Трагическая тема в творчестве Д. Шостаковича / Тяньи Дай // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении : Сборник научных статей. / Кемеров. гос. ин-т культуры;

ред.кол.: А.В. Шунков (гл. ред.); сост. и науч. ред.: И. Г. Умнова, Н. В. Поморцева; пер.: О. В. Ртищева. – Кемерово: КемГИК, 2023. – Вып. 10. – С. 36-40 (0,32 п.л.).

9. Дай, Тяньи Жизнь и смерть в поэме В. Гаврилина «Военные письма» / Тяньи Дай, Г. В. Абдуллина // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов XVIII Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 23 декабря 2022 года / Ред.-сост. Н. И. Верба, научн. редактор Р. Г. Шитикова. Вып. 18. – Санкт-Петербург: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2023. – С. 50-53 <https://www.elibrary.rulitem.asp?id:5479163O&pfE1> (0,25 п.л./ 0,13 п.л.).