

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER



УДК 782.1

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_68

ВАН СЮЭ

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

ОПЕРА «ЦАНЬ ЮАНЬ» СЮЙ ЧЖАНЬХАЙ – ЛИ ХУЭЯ КАК ОТРАЖЕНИЕ РЕАЛИЙ РОССИЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ ИСТОРИИ

В статье освещена художественная концепция оперы «Цань Юань» (1995) – одного из наиболее заметных явлений в китайском музыкальном театре XX века. Представлены ее авторы – композиторы Сюй Чжаньхай и Лю Хуэй, либреттист Ян Дерон; отмечена большая популярность оперы в Китае. Обозначено место «Цань Юань» в истории современной китайской классической оперы XX века. Сочинение, опирающееся на подлинные события из российской и китайской истории XVIII века (возвращение торгутов в Джунгарию, на родину их предков), характеризуется с позиций жанра исторической драмы. В идейно-концептуальном замысле обозначена «русская тема» как составляющая политического конфликта: образы Екатерины II, казаков, тогдашней православной церкви трактуются как «репрезентанты» жестокой имперской власти, противостоящей вольнолюбивости торгутов. Подчеркнута неоднозначность трактовки «двуетного» концепта родины: близкой торгутам, связанной с широкими просторами волжских степей, и далекой – исторической, соотносимой с бескрайними дугами Монголии, что отражено в названии оперы. Воплощение данного концепта анализируется с учетом претворения одного из носителей традиционного китайского кода – феномена шаньхэ («горы – реки»), воплощенного в образах-символах реки Волги и гор Тянь-Шаня. В структуре конфликта выявлена сопряженность нескольких драматургических уровней с главенством нерасторжимо связанных линий: общей судьбы народа, устремленного к обретению далекой родины (Джунгарии), и главной героини – Нарен Гаовы, совершающей жертвенный подвиг во имя любви и освобождения своих соотечественников. В драматургии оперы рассмотрены многогранность трактовки коллективного образа торгутов (героика, лирика, религиозная идентичность, быт), а также многосоставность характеризующего их тематического комплекса. В структуре последнего акцентированы черты монгольского фольклора (протяжные песни, горловое пение, молитвенный – буддистский пласт) и русской – романсовой стилистики. Кроме того, отмечено присутствие черт эпичности в оперной драматургии целого.

Ключевые слова: опера «Цань Юань», Сюй Чжаньхай и Лю Хуэй, историческая драма с чертами эпичности, российская и китайская история, «Торгутский поход», «русская тема».

Для цитирования: Ван Сюэ. Опера «Цань Юань» Сюй Чжаньхай – Ли Хуэя как отражение реалий российской и китайской истории // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 68-76.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_68

WANG XUE

A. Herzen Russian State Pedagogical University

THE OPERA “CANG YUAN” BY XU ZHANHAI – LIU HUI AS REFLECTION OF THE RUSSIAN AND CHINESE HISTORY REALITIES

The article is based on the first consideration in Russian musicology of the artistic concept of the little-known opera “Cang Yuan” (1995), one of the most notable phenomena in the Chinese musical theatre of the 20th century. Its authors, composers Xu Zhanhai and Liu Hui, librettist Yang Deron, are presented; the high recognition of opera in China is noted. The place of “Cang Yuan” in the history of modern Chinese classical opera of the 20th century is marked. Written on the basis of authentic historical events from the Russian and

Chinese history of the 18th century about the return of the merchants to their historical homeland, the opera opus is analyzed from the standpoint of the genre of historical drama. In his ideological and philosophical plan, the “Russian theme” is particularly highlighted as a carrier of historical and political conflict: the images of Catherine II, Cossacks, and bells of the Orthodox Church are interpreted as a reflection of the idea of a cruel imperial power opposing the free love of the merchants. The ambiguity of the interpretation of the concept of Homeland is emphasized: close to the trade, associated with wide open spaces. Its embodiment is analyzed taking into account the implementation in the figurative-semantic field of the opera of one of the carriers of the national Chinese code – the phenomenon of shanhe (“mountains – rivers”), embodied in the images-symbols of the Volga River – the Tien Shan Mountains. The structure of the conflict reveals multi-levelness, the presence of several dramatic levels with the predominance of inextricably linked lines of fate of the people of the Torguts, who are going to find a distant Homeland (Dzungaria), and the main character – Naren Gaova, who performs a sacrificial feat in the name of love and interests of her compatriots. The opera’s dramaturgy examines the versatility of the interpretation of the image of the Torgut people (heroics, lyrics, religious identity, way of life), as well as the layering of their characteristic thematic complex. Its structure emphasizes the features of Mongolian folklore (long-drawn songs, throat singing, prayer – Buddhist layer) and Russian – Romance stylistics. The presence of epic features is noted in the dramaturgy of the opera.

Keywords: opera “Cang Yuan”, composers Xu Zhanhai and Liu Hui, historical drama with epic features, Russian and Chinese history, “Torgut campaign”, “Russian theme”.

For citation: Wang Hue. The opera “Cang Yuan” by Xu Zhanhai – Liu Hui as reflection of the Russian and Chinese history realities // *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 68-76.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_68

Опера занимает центральное место в китайском музыкальном театре XX века, будучи представленной в двух основных репрезентирующих моделях. Одна из них – китайская традиционная опера, вобравшая в себя традиции национальной музыкальной драмы. Сформировавшись как жанровый феномен в конце XVIII века (по другим данным – в середине XIX века) [1, с. 26], она явилась средоточием бережно хранимых национальных традиций многовековой китайской культуры.

Другая модель представляет собой современную классическую китайскую оперу, зародившуюся в национальном музыкальном театре лишь столетие назад – в начале 20-х годов XX века – благодаря синтезу исконных культурных традиций Китая и западных оперных влияний [2, с. 277–278]. Следует заметить, что на протяжении данного периода сложилось несколько ее жанровых разновидностей, в том числе – историческая опера¹. В музыкальном театре 1950–1970-х годов, особенно в годы «культурной революции» (1965–1976), большое распространение получил жанр революционной оперы, широко использовавшей исторические сюжеты, образы героев и народа как движущей силы истории великого Китая («Взятие Тигровой горы» Юй Хуэйюна, 1966; «Легенда о Красном фонаре» Хуан Юнцзяна, 1972, и другие). В 1980–1990-е годы историческая опера, как и национальная музыкальная культура в целом, освобождается от жестких идеологических нормативов госу-

дарственной культурной политики и обретает возможность свободного художественного развития. Кроме того, примечательна магистральная тенденция оперного творчества Китая 1990-х годов: по мнению современного исследователя, «...1990-е – <...> период обостренного внимания к национальной специфике» [3, с. 34]. Показательна, к примеру, очевидная хронологическая близость таких опер, как «Цюй Юань» Ши Гуаннана (1989, в центре сюжета – жизнь и деятельность выдающегося поэта, мыслителя, государственного реформатора, жившего в IV–III вв. до н. э.), «Алай Баран» и «Пион, пришедший на Луну» Цзян Иминя (1994, на сюжеты, почерпнутые из истории китайской провинции Ганьсу).

Примечательна в свете сказанного опера «Цань Юань» («Бескрайние луга»), написанная по мотивам подлинных событий из российско-китайской истории XVIII века (1995). Популярная в Китае, удостоенная высоких наград и премий², она практически не известна в России, поэтому представляется необходимым рассмотреть основные черты художественной концепции данного произведения.

Опера была сочинена по заказу Ляонинского оперного театра авторитетными, ныне здравствующими деятелями современной китайской культуры – композиторами Сюй Чжаньхаем (1945), профессором Шэньянской консерватории, и Лю Хуэем (1969)³ – на либретто известного писателя и общественного деятеля Яна Дерона (1936). Последний, в свою очередь, использовал

текст собственной радиопьесы «Бегите к месту, где восходит солнце», написанной ранее⁴.

В основу сюжета оперы были положены реальные исторические события, известные под различными именованиями как в России, так и в Китае: «Пыльный поход», «Торгутский побег», «Исход в Джунгарию». Подразумевается возвращение племени торгутов из России на свою историческую родину, относящееся к 1771 году – времени правления Екатерины II. Пришедшие из Азии и осевшие в степях между реками Волгой и Яиком (Уралом), торгуты – одна из монгольских этногрупп – входили в состав племенного союза волжских калмыков. Притеснения царских чиновников, сокращение кочевого ареала и стычки с местными казаками побудили торгутов принять решение о возвращении в Джунгарию. «Исход» под предводительством хана Убаши, начавшийся 5 января 1771 года, сопровождался столкновениями с казаками, яицкими казаками, а также голодом, болезнями, потерями имущества, лошадей, домашнего скота. Это обернулось беспримерными трагическими последствиями – гибелью большей части торгутов (из ста семидесяти тысяч участников выжили не более семидесяти тысяч, по другим сведениям – около двадцати тысяч). Дошедшие обосновались в Джунгарии, которая входила тогда в состав маньчжурской Империи Цин. Оставшийся в живых Убаши сохранил статус хана; император Цяньлун отметил предводителя торгутов почетным титулом Зоригту (Храбрый).

События «Торгутского побега» запечатлены в масштабной пятиактной опере, относящейся к историческому жанру. В ее содержании сталкиваются высокие, благородные и «темные», «роковые» темы: любовь к родине и самопожертвование, женская любовь и преданность, воинская доблесть и честь противостоят коварству и вероломству, подлости и мстительности. Развитие интриги оперного сюжета и сложных взаимоотношений героев, воссоздание драматических коллизий похода представлены авторами на фоне колоритно выписанных картин торгутского быта; при этом повествование пронизано вкраплениями «русской темы», весьма значимой в концепции «Цань Юань» как исторической оперы. Мастерски построенная конфликтная драматургия оперы отличается сложной, многослойной организацией, а также неоднозначностью трактовки магистральных идей и мотивов.

Так, главная тема оперы – любви к Родине – представлена авторами на двух смысловых уровнях. С одной стороны, торгуты стремятся к далеким, прекрасным, обрамленным горами Тянь-Шаня бескрайним просторам далекой родины – Джунгарии (в опере указана территория

Северо-Западного Китая). С другой стороны, в их душах живет любовь к ставшим для них родными широким просторам России, на которых они прожили в целом около ста сорока лет. Подчеркнем, что упомянутая неоднозначность находит видимое отражение в названии оперы – «Бескрайние луга». При этом образ «русской родины» воплощен в опере также двойственно: помимо светлых воспоминаний героев о красоте и привольности бескрайних степных просторов, о великой реке Волге, Россия для торгутов – и жестокая к ним имперская власть, и драматические стычки с казаками. Вот почему «русский» пласт в музыкальной драматургии оперы маркируется, с одной стороны, близким душе торгутов названием великой реки, а с другой – ненавистным именем царицы Екатерины II в сочетании с упоминаемыми отрядами казаков-преследователей как олицетворением военной силы Российской империи (сцена боя с казачьей конницей из III действия). Примечательно, что упоминание колоколов как общепринятого отражения «русского кода» в искусстве помещено здесь в остроконфликтный контекст. Отсюда проистекает воплощение в опере специфических черт историко-политического конфликта и его оппозиций: Россия – торгуты, жестокая власть – вольный дух кочевого народа.

Показательным примером данной оппозиции является сцена Нарен Гаовы со своими сородичами из I действия, где представлен контрапункт двух «враждебных» тем: «вольницы» торгутов (мотив скачки) и «русской власти» (мотив, основанный на «повелительном» скандировании поступенно нисходящей формулы с элементами хроматики в «грозных» унисонах фаготов, тромбона, виолончелей и контрабасов). В данной сцене обозначенный контрапункт сопутствует реплике Нарен Гаовы: «Как нам отказаться от [своей] веры и обратиться к колоколам православной церкви?»⁵. Показателен и фрагмент словесного текста в хоре торгутов из III действия. Несмотря на многочисленные тяготы похода и неизвестность, ожидающую «беглецов» в дальнейшем, они клянутся: «Мы скорее умрем в бою, чем станем рабами русских. Мы – герои, которые умирают стоя, а не черви, выживающие на коленях»⁶.

В число главных действующих лиц входят: реальный исторический персонаж – предводитель торгутов, благородный и мудрый хан Убаши (баритон); военачальник племени, мужественный воин-патриот Шэ Лэн (тенор); его возлюбленная Нарен Гаова, человек сильных страстей, горячо любящая свою родину; Айпелей – родовитый представитель племенной знати, коварный интриган.

Главная драматургическая линия оперы связана с характеристикой народа торгутов, объединенного великой идеей – возвращения на родину. Торгуты показаны как многогранный коллективный образ, в котором намечены разные ипостаси национального характера: воинская сила, черты героики, религиозное начало, лирика, религиозные обряды и быт. В опере велика роль хоровых сцен, сопровождаемых развитой оркестровой партией. Масштабность хорового стиля, обилие и разнообразие хоровых номеров, гибкое использование элементов монгольского фольклора свидетельствуют о целенаправленном преломлении хорового стиля русской и европейской классической оперы (в частности, позднего Дж. Верди, Ж. Бизе, Л. Делиба), для которого характерна детальная разработка и многоплановость.

Показательна, к примеру, начальная сцена оперы, где экспонируется образ народа в процессе коллективной молитвы. Для характеристики национальной идентичности торгутов-буддистов композиторы обращаются к знаменитой мантре «Ом мани падме хум», защищающей людей от «шести бед», а также читаемой ради спасения душ умерших, что свойственно преимущественно тибетскому буддизму (Пример 1). В хоре привлекают внимание декламационное интонирование (как бы чтение нараспев) и красочная лейтгармония торгутов. Она создается посредством «экзотического» фонизма «гулко-пустынных» параллельных кварт на фоне басовой педали, затем – ленточного параллелизма-сцепления двух кварт на расстоянии большой секунды (встречаются и квинтовые параллелизмы). Особый колорит ритуальной сцены подчеркивается при помощи специфического элемента, характерного для монгольского фольклора, – здесь воспроизводится горловое пение⁷, которое появляется в опере и далее.

Подлинной жемчужиной в музыке оперы является песня безымянного торгута, открывающая III акт. Исполняемая соло от лица народа (без сопровождения), она обращена к далекой родине, олицетворяемой горами Тянь-Шаня: «Тянь-Шань, родные горы, мы тоскуем по тебе» (Пример 2). Песня интересна как образец претворения традиции горлового пения и мелодики монгольских протяжных песен с воссозданием характерного для них объемного и «протяженного» звукового поля, ассоциируемого с бескрайними просторами Монголии. В этой связи отметим пентатонную основу напева, широкие скачки, роль квартовых «горловых закличек», мелизмы, внутрислоговые распевы, остановки на тянущихся звуках – черты фольклора, распространенного также в Китае (в районах Внутренней Монголии).

В тематизме коллективного образа торгутов представлены несколько комплексов. Воинственно-героическую его ипостась характеризуют фанфарно-сигнальные интонации, пунктирный ритм, маршевость (подчеркиваемая ремарками *Tempo di Marcia*), тембры медных инструментов (показателен расширенный их состав: четыре валторны, по три тромбона и трубы). Именно этой характеристикой торгутов открывается I акт оперы⁸. Здесь же привлекает внимание тематизм сцены Убаши и Шэ Лэна с их соплеменниками, где акцентируется тема свободолюбия торгутов: «Мы – герои на конях, свобода – наша суть»⁹. Ее отражением становится лейтритм скачки (остинатное проведение ритмической группы восьмая – две шестнадцатые¹⁰), буквально пронизывающий тематический комплекс торгутов и представляющий их как кочевников, неутомимо мчащихся по бескрайним просторам России и Азии.

Лирическая грань образа характеризуется напевными темами с опорой на китайские и монгольские фольклорные прообразы – бытовые (песенно-танцевальные интонации) или религиозные (молитвенный комплекс). Национальную специфику образов и стиля оперы в целом подчеркивают яркие тембровые краски этнических инструментов: китайских тарелок, там-тама, колокольчиков пэн чжэн.

Одной из ведущих в драматургии оперы является линия Нарен Гаовы и Шэ Лэна, развертываемая в условиях сложных внешних и внутренних коллизий. Любовь главных героев подвергается многочисленным испытаниям, требующим от них нравственного выбора между личными чувствами и коллективными устремлениями, силы воли и духа, непоколебимой верности своему народу. Важнейшее значение приобретает идея самопожертвования Нарен Гаовы, отдающей жизнь для достижения главной цели похода торгутов – возвращения на историческую родину. Тем самым образ героини становится символом величия китайского духа, примером национального характера, воплощенного в женском облике.

Лирическая его грань ярко раскрывается в арии «Шлю мою любовь» из II действия, обращенной к возлюбленному Шэ Лэну (Пример 3). Многократно освещенная китайскими исследователями, данная характеристика Нарен Гаовы, именуемая «Песней любви», признана одним из лучших образцов лирической арии в современной китайской опере [4, с. 61]. Эту арию – выражение силы и чистоты женской любви – отличают свобода мелодического дыхания и ритма, изящество и гибкость вокального рисунка, придающие ей некоторую импровизационность.

Примечателен органичный сплав музыки и поэтического текста, созданного в традициях специфического для китайской ментальности коррелятивного мышления, ориентированного на идею единства человека и природы. Обращение Нарен Гаовы к восходящему солнцу и гаснущим звездам как символам бескрайней Вселенной олицетворяет бесконечность ее любви к Шэ Лэну, выраженную поэтически возвышенно и метафорично: «Если ты – обширные дуга, я превращусь в извилистую реку. Если ты – извилистая река, я превращусь в ее прозрачные волны, нежно струящиеся по твоей груди. Если ты – прозрачные волны на реке, я превращусь в жаждущую воды лошадь. Если ты – пастух, я превращусь в долгую пастушью песню и тем самым принесу тебе бесконечную радость»¹¹. Особое значение темы в опере подчеркивается ее использованием в качестве лейттемы: подразумеваются второй дуэт героев в сопровождении женского хора (II д.), сцена после жертвенной смерти Нарен Гаовы («реквием любви» – V д.), заключительный хор оперы – величественный гимн, который воспекает животворящую силу любви, приведшей торгутов к победе – обретению их исторической родины.

Оперный конфликт в «Цань Юань» связан с линией сложных взаимоотношений Нарен Гаовы и Убаши, вождя племени. Став его названной сестрой и узнав о том, что Убаши виновен в смерти ее отца, предавшего народные интересы, девушка, не зная всей правды, замышляет месть Убаши как своему кровному врагу. В развитии образа Шэ Лэна, помимо любовной, присутствует линия воина-героя, омраченная обвинением в убийстве и предательстве, грозящим ему смертью (письмо русскому губернатору о направлении пути бегущих из России торгутов, II д.). Но честь для него дороже бесславной жизни.

В сплетениях конфликтных начал драматургии оперы укажем на значимую роль образа коварного Айпелея, своего рода торгутского Яго, интриги которого осложняют развитие сюжета. Заметим, что именно в его партии впервые появляется «русский» интонационный комплекс: «романсовые» сексты в гармоническом миноре (a-moll как элегическая тональность в русской музыке), плавное, распевное восходяще-нисходящее движение в секстовом объеме от V к III ступени. В сцене с его соплеменниками из I акта названный комплекс соотносится со стремлением Айпелея убедить торгутов остаться в России. Показателен текст его партии: «Прошло сто сорок лет с тех пор, как мы здесь обосновались <...>. Сто сорок лет на плодородных дугах каждый листок слышал наши пастушьи песни, каждая волна прекрасной Волги воспевала нашу любовь»¹².

Отметим также появление в оркестре широких по диапазону волнообразных фигураций и арпеджированных аккордов арфы как отражение «голоса» реки Волги и плеска ее волн¹³. Обозначив данный тематический элемент как тему «русской родины», отметим его лейтфункцию во II действии – в дуэте Нарен Гаовы и Шэ Лэна, содержащем эпизод воспоминаний о Волге и прекрасных российских степных просторах¹⁴.

Важное место в образно-семантическом и музыкально-драматургическом пространстве оперы «Цань Юань» занимает пейзажная сфера, «выписанная» чрезвычайно выразительно, в духе традиций национальной культуры Китая. Прежде всего, отметим, что в поэтике оперы ярко отражен феномен *шаньхэ* как носитель китайской ментальности, культурного кода Китая. Образы гор и рек создают поразительный по широте, колоритности и «визуальной наглядности» мир оперы, озаренный светом надежд и любви торгутов к исторической родине. Подчеркнем, в частности, характерное сопоставление образов реки Волги и гор Тянь-Шаня как символов – некогда близкой России и далекой Джунгарии. Выразителен идеально-прекрасный, «радужный» образ исторической родины в сцене Убаши с его соплеменниками из I действия: «Там пышно цветут цветы на озерах и дует теплый весенний бриз». Помимо выразительной, пластичной мелодии в партии Убаши, впечатляют яркие краски тональности E-dur, редко встречающейся в опере, и трелеобразные фигурации флейт и кларнетов в высоком регистре, изображающие легкий ветерок¹⁵.

Важно подчеркнуть, что воссоздание природного мира оперы соотносится с характерным для китайского менталитета пониманием универсальной гармонии мироздания, «...отраженной в согласии мужественного начала, воплощаемого горами, и женственного, выражаемого водой» [5, с. 107]. В этой связи вспомним ранее упомянутые оперные номера: «Песню любви» Нарен Гаовы с гибко-«извилистым», «водным» рисунком вокальной партии и ее дуэт с Шэ Лэном, где представлен сходный мелодический контур вокализации женского хора, дополненной волнообразными фигурациями арфы¹⁶.

В тексте монолога Шэ Лэна из II действия «горы – реки» сопоставлены более наглядно: сетуя на превратности своей судьбы, он говорит о несправедливости, «высокой, как гора», о скорби и негодовании – «великих, как море». При этом мысли его обращены к горам: «Мои родные горы, я скучаю по тебе, Тянь-Шань. Я никогда больше не увижу вас утром, когда зазвонит верблюжий колокольчик; и никогда не увижу вас снова вечером, когда солнце сядет

над протяженной рекой»¹⁷. Характеризуя пейзажные мотивы в опере, соотносимые с одним из основных жанров традиционной китайской живописи – шань-шуй¹⁸, подчеркнем, что данная особенность китайской музыки была давно отмечена российскими исследователями: в частности, Р. И. Грубер характеризовал ее как «пейзажность подхода» [6, с. 205].

Оценивая данную оперу в целом, констатируем убедительное, полноценное выражение специфики исторического жанра, обусловленное не столько выбором соответствующего сюжета, сколько разработанностью его идейно-философской и конфликтной основы. Благодаря этому создателями произведения – композиторами Сюй Чжаньхаем и Лю Хуэем, либреттистом Яном Дероном – разворачивается масштабная историческая драма о «судьбе человеческой – судьбе народной», вызывающая ассоциации с выдающимися оперными творениями русских композиторов-классиков М. И. Глинки и М. П. Мусоргского. Учитывая значимость образа народа и большую роль хоровых сцен, жизнеутверждающий финал оперы и общий размах ее композиции, следует подчеркнуть роль эпического начала в жанрово-стилевой концепции «Цань Юань».

Мастерство создателей оперы в сфере музыкальной драматургии удостоверяется органичным использованием принципов сквозного развития. Каждое действие формируется из сквозных сцен, перетекающих друг в друга без цезур. Внутренняя организация актов упорядочивается принципом контраста, регулирующим чередование эпизодов – обрядовых, лирических, драматических, чисто жанровых. Важную роль в их объединении играют оркестровая партия и лейтэлементы, главным из которых является тема «Песни любви» Нарен Гаовы, развиваю-

щаяся от лирической ипостаси к эпической, от главенства личного – к торжеству коллективного.

В опере органично соединились китайские культурные традиции и достижения западного музыкального театра XX века (в композиции, формообразовании, оркестровке, драматургии, используемой совокупности выразительных средств).

Важно отметить, что художественный замысел оперы «Цань Юань» содержит в себе, помимо сюжетного пласта драматургии, «надсюжетный» уровень, отражающий характерное для китайского национального сознания особо значимое «пространство идеи» – и *цзин*. Полнота его воплощения в этом произведении – бесспорно, ярком, самобытном и высокопрофессиональном – связана с важными для китайской ментальности идеями патриотизма, силы и твердости духа личности, ее способности к жертвенному подвигу во благо своего народа, а также коренящаяся в глубинных слоях национального самосознания концепция единства человека с Отцом-Небом и Матерью-Землей.

Кроме того, показательно претворение в идейном замысле оперы определенных тем, актуальных для общественного сознания Китая 1990-х годов – времени создания произведения: борьбы народа за выживание в условиях социально-политической турбулентности, стремления к свободе и защите национальной идентичности.

Завершая рассмотрение художественной концепции оперы «Цань Юань» Сюй Чжаньхай – Лю Хуэя – Яна Дерона, подчеркнем, что она представляется отражением основополагающей тенденции, характерной для современной китайской культуры. Речь идет о присущей композиторам Китая «...одержимости воплощением и развитием национального традиционного искусства в русле современных музыкальных концепций» [7, с. 19].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Одним из первых ее образцов стала опера китайского композитора российского происхождения А. Авшаломова «Великая стена», написанная на сюжет из истории Китая III в. до н. э. (1941, по другим сведениям – 1943).

² В 1996 году опера была удостоена Гран-при и десяти индивидуальных лауреатских дипломов Премии Вэньхуа – высшей награды в области музыкально-сценического искусства Китая (учреждена Министерством культуры КНР в 1991 году).

³ Он стажировался по композиции в Риме, в Национальной академии «Санта-Чечилия». Приобрел известность также как педагог и музыкально-общественный деятель.

⁴ Допустимо предположить, что Ян Дерон мог ознакомиться с романом американского писателя В. Ривера «Торгуты» (впервые был опубликован на английском языке в 1939 году в США, затем появились переводы на монгольский и другие языки).

⁵ Здесь и далее примеры даны по следующей публикации: 占海, 刘辉. 歌剧《苍原》总谱, 北京, 中央音乐学院出版社, 2009. 631页 / Сюй Чжаньхай, Лю Хуэй. Цань Юань: Опера: Партитура. Пекин: Центральное издательство музыкальной литературы, 2009. С. 55.

⁶ Там же. С. 191.

⁷ Там же. С. 9.

⁸ Там же. С. 1–2.

⁹ Там же. С. 52–54.

¹⁰ Там же. С. 18–20.

¹¹ Там же. С. 148.

¹² Там же. С. 42–43, 45–48.

¹³ Там же.. С. 44–46.

¹⁴ Там же. С. 86–87.

¹⁵ Там же. С. 59–62.

¹⁶ Там же. С. 86–88.

¹⁷ Там же. С. 112–128.

¹⁸ *Шань-шуй* – жанр традиционного китайского пейзажа с изображением гор и воды.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1
Сюй Чжаньхай, Ли Хуэй.

Опера «Цань Юань». I д. Хор-молитва торгуютов

Музыкальный фрагмент для хора-молитвы торгуютов. Музыкальное оформление включает ноты для сопрано (S.), альты (A.), тенора (T.) и баса (B.). Под текстом даны русские транслитерированные слова: Ом ма ни пад ме хум.

Пример 2
Сюй Чжаньхай, Ли Хуэй.

Опера «Цань Юань». III д. Песня торгута «Тянь-Шань, родные горы»

Музыкальный фрагмент песни торгута «Тянь-Шань, родные горы». Музыкальное оформление включает ноты для сопрано (S.). Под текстом даны русские транслитерированные слова: Тянь-Шань, мой родные горы, Тянь-Шань, мой родные горы! Мы скучаем по тебе. А...

送哥送到太阳升送
Шлю мою любовь, когда всходит солнце, шлю

渐快 回原速 稍自由

哥送到星儿落
мою любовь, когда закатываются звезды.

叫声远行的人儿哟阿
Зову мою любовь. Твоя

妹, 阿妹, 有话对你说
любовь, твоя любовь хочет тебе кое-что сказать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая // Общество: философия, история, культура. 2015. № 4. С. 25–29.
2. Ли Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980-е годы // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 117. С. 277–285.
3. Цзун Чжэн. Китайская опера XXI века: дис. ... канд. иск. (5.10.3). СПб., 2023. 180 с.
4. 张平平. 歌剧《苍原》娜仁高娃的人物形象塑造和演唱艺术处理 毕业论文 山东省山东师范大学, 2009–75页 / Чжан Пинпин. Персонаж: создание образа и художественное исполнение арии Нарен Гаовы в опере «Цань Юань»: дипл. работа (Шаньдунский педагогический университет). Шаньдун, 2009. 75 с.
5. Духовная культура Китая: Энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко. М.: Восточная литература, 2010. Т. 6: Искусство. 1031 с.

6. Грубер Р. И. История музыкальной культуры с древнейших времен до конца XVI века. М.–Л.: Музгиз, 1941. Т. 1. Ч. 1. 563 с.
7. Ма Шухао. Музыкально-театральное творчество Го Вэньцзин в контексте искусства Китая: дис. ... канд. иск. (5.10.3). Новосибирск, 2023. 228 с.

REFERENCES

1. *Khu Yan'li*. Kitayskaya opera kak nematerial'noe kul'turnoe nasledie Kitaya [Chinese Opera as an Intangible Cultural Heritage of China]. In: *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2015. No. 4. Pp. 25–29.
2. *Li Tszin'*. Kitayskaya natsional'naya opera: 1920–1980-e gody [Chinese National Opera: 1920s–1980s]. In: *Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena* [Bulletin of A. Herzen Russian State Pedagogical University]. 2009. No. 117. Pp. 277–285.
3. *Tszun Chzhen*. Kitayskaya opera XXI veka [Chinese Opera of the 21st century]: Ph. D. Thesis (Art). St. Petersburg, 2023. 180 p.
4. 张平平. 歌剧《苍原》娜仁高娃的人物形象塑造和演唱艺术处理 毕业论文 山东省山东师范大学, 2009–75页 / *Chzhan Pinpin*. Personazh: sozдание obraza i khudozhestvennoe ispolnenie arii Naren Gaovy v opere «Tsan Yuan» [Character: making of image and artistic performance of Naren Gaova's Aria in the opera “Cang Yuan”]: Graduate Work (Shandong Pedagogical University). Shandong, 2009. 75 p.
5. *Dukhovnaya kul'tura Kitaya* [The spiritual culture of China]: Encyclopedia: in 6 vol. Ed.-in-chief M. Titarenko. Moscow: Vostochnaya literatura, 2010. Vol. 6: Art. 1031 p.
6. *Gruber R*. Istoriya muzykal'noy kul'tury s drevneyshikh vremen do kontsa XVI veka [The history of musical culture from ancient times to the end of the 16th century]. Moscow–Leningrad: Muzgiz, 1941. Vol. 1. Part 1. 563 p.
7. *Ma Shukhao*. Muzykal'no-teatral'noe tvorchestvo Go Ventszin v kontekste iskusstva Kitaya [Guo Wenjing's musical-theatrical work in the context of Chinese Art]: Ph. D. Thesis (Art). Novosibirsk, 2023. 228 p.

Ван Сюэ

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
Россия, 191186, Санкт-Петербург
1055431194@qq.com
ORCID: 0009-0003-3367-5530

Wang Xue

Postgraduate student at the Department of Musical Education
A. Herzen Russian State Pedagogical University
Russia, 191186, St. Petersburg
1055431194@qq.com
ORCID: 0009-0003-3367-5530