

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER



УДК 782.1

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_26

ЧЖАН ЧЭНЬ

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

ЛИРИЧЕСКАЯ ОПЕРА В КИТАЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ЖАНРА

Статья посвящена феномену лирической оперы, занимающему особое место в китайском музыкальном театре XX – начала XXI века. Впервые в музыкознании представлен опыт рассмотрения ее истоков, путей становления и основных этапов развития. В качестве наиболее древних «претекстов» жанра фигурируют некоторые региональные модели традиционной китайской драмы, среди которых обозначено художественное своеобразие шаосинской юэ-оперы – *юэцзюй*. Акцентируется значимость женских образов, затронута их типология в указанных разновидностях национального музыкального театра. В XX столетии упомянуты ранние образцы «прозападной» китайской оперы (произведения А. Авшаломова). Особо отмечены жанры, появившиеся в 1940–1950-х годах: «революционные» и «народные» оперы, в которых сложилась новая система женских образов и, как ее репрезентант, появился типаж *синь нюйсин* («новая женственность»). Присущие ему образные ипостаси («жесткость и мягкость»: нежность, душевность – мужество, героизм) способствовали разработке многоаспектной характеристики оперных героинь в последующие периоды развития лирической оперы. От произведений середины XX века – «Седой девушки», «Свадьбы Сяо Эрхэя», «Лю Хулань» – автор переходит к первым классическим образцам жанра: операм «Скорбь по ушедшей» Ши Гуаннаня и «Степь» Цзинь Сяна. Появившиеся в 1980-е годы, они утвердили жанровые каноны лирической оперы на основе синтеза национальных и западных традиций (Дж. Верди, Дж. Пуччини, Верстов, П. И. Чайковского). В 1990–2000-х годах и на современном этапе – в творчестве Брайта Шенга, Цзинь Сяна, Чжан Цяньи – развитие жанра отличается разнонаправленностью (выбор сюжетов, жанрово-стилевых моделей). Вместе с тем, ему присущи эволюционные преобразования: от лирической драмы к психологической трагедии, которую характеризуют обостренность конфликта, многоаспектность образов, усложнение музыкальной стилистики за счет использования техник западного авангарда – при сохранении национальной идентичности.

Ключевые слова: китайская лирическая опера, юэ-опера (*юэцзюй*), синтез национальных и западных музыкальных традиций, «Скорбь об ушедшей» Ши Гуаннаня, «Степь» Цзинь Сяна, «Цветок орхидеи» Чжан Цяньи, Брайт Шенг.

Для цитирования: Чжан Чэнь. Лирическая опера в китайском музыкальном театре XX – начала XXI века: страницы истории жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 26–35.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_26

ZHANG CHEN

A. Herzen Russian State Pedagogical University

LYRICAL OPERA IN THE CHINESE MUSICAL THEATRE OF THE 20th CENTURY: THE PAGES OF THE GENRE HISTORY

The article is devoted to the phenomenon of lyrical opera, which occupies a special place in the Chinese musical theatre of the 20th – early 21st century. For the first time in musicology, the author attempts to examine the sources, and path of its formation, and the main stages of development. Some regional models

of traditional Chinese drama have been identified as the origins and most ancient “pretexts” of the genre (the artistic originality of Shaoxing Yue opera – *yueju* – is emphasized). The importance of female images in them is emphasized, and their typology is touched upon. In the musical culture of the 20th century, the early examples of “pro-Western” Chinese opera (works by A. Avshalomov) are mentioned. The genres that appeared in the 1940s and 1950s are particularly highlighted: “revolutionary” and “folk” operas, in which a new system of female images was formed and the type of *xin niuxin* (“new femininity”) appeared as its representative. His inherent figurative hypostases (“hardness and softness”: tenderness, sincerity – courage, heroism) will become the basis for the development of a multidimensional characterization of opera heroines in the subsequent stages of the development of lyrical opera. From the works of the mid-20th century – the legendary “Gray-Haired Girl”, “The Wedding of Xiao Erhei”, “Liu Hulan”, the author proceeds to the first classical examples of the genre: the operas “Sorrow for the Departed” by Shi Guannan and “Steppe” by Jing Xiang. Appearing in the 1980s, they formed the genre canons of lyrical opera based on the synthesis of national and Western traditions (G. Verdi, G. Puccini, Verismo, P. Tchaikovsky). In the 1990s and 2000s and at the present stage in the works of Bright Sheng, Jing Xiang, Zhang Qianyi, the development of the genre is distinguished, on the one hand, by its multidirectional nature (in the choice of plots and genre-style models). On the other hand, it is characterized by an evolutionary transformations: from lyrical drama to psychological tragedy, which is characterized by the aggravation of conflict, the complexity of images, and the complication of musical stylistics through the use of Western avant-garde techniques while following the course of preserving national identity.

Keywords: Chinese lyrical opera, Yue opera (*yueju*), synthesis of national and Western musical traditions, “Sorrow for the Departed” by Shi Guannan, “Steppe” by Jing Xiang, “Orchid Flower” by Zhang Qianyi, Bright Sheng.

For citation: Zhang Chen. *Lyrical opera in the Chinese musical theatre of the 20th century: the pages of the genre history*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 2. Pp. 26–35.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_26



Лирической опере принадлежит особое место в китайском музыкальном театре XX века. Исторический путь названного жанра складывался весьма своеобразно: с одной стороны, наблюдалось видимое соответствие общей логике развития, с другой, – обнаруживались существенные отличия от процесса формирования иных жанровых моделей, характеризующих феномен *гэцзюй* – современной китайской оперы.

Ныне лирическая опера представлена сравнительно ограниченным кругом произведений. Согласно хронологии, большинство из них появилось в последней четверти XX столетия, по окончании периода Культурной революции, нанесшей культуре Китая значительный урон, включая сферу музыкального театра. Экспозиция жанра, датируемая 1981 годом, была ознаменована появлением лирико-психологической драмы «Скорбь об ушедшей», созданной прославленным композитором, классиком музыкальной культуры Китая XX века Ши Гуаннанем. Далее последовал целый ряд опер, благодаря которым лирическая опера запечатлелась в различных ипостасях. При этом некоторые ее репрезентанты в современном оперном театре Китая (конец XX – первая четверть XXI столетия) относительно известны российским музыковедам благодаря публикациям китайских исследователей, тогда как история жанра, предшеству-

ющая «Скорби об ушедшей», и его претексты в национальной культуре фактически не изучены. В данной статье будут обозначены контуры историко-эволюционного процесса, пройденного лирической оперой к настоящему времени, с более подробным освещением основных этапов и жанрово-стилевых особенностей.

Утверждению рассматриваемого жанрового феномена в музыкальном театре Китая предшествовал длительный процесс становления и кристаллизации. Его истоки связаны с традиционной китайской оперой, ныне существующей в нескольких десятках региональных ответвлений. Некоторые из этих разновидностей характеризуются особым распространением сюжетов о любви главных героев (нередко драматичной, но всегда верной и самоотверженной), репрезентирующих лирическую образность. Учитывая данное обстоятельство, среди наиболее известных и популярных видов традиционного оперного театра (национальной музыкальной драмы) исследователями, как правило, детально рассматриваются куньшаньская опера *куньцзюй*, возникшая на ее основе пекинская опера *цзиньцзюнь*, сычуаньская опера *чуаньцзюй*.

Особенно примечательна шаосинская опера *юэцзюй*, появившаяся в северо-восточной части Китая – городе Шаосин провинции Чжэцзян – в начале 1900-х годов (традиционно приводимая

дата рождения – 1906 год). Ее становление и формирование специфических черт указанного жанра относятся к первым десятилетиям XX века. Следует упомянуть, в частности, функциональное доминирование женщин-актрис, нередко исполнявших мужские роли. В определенные периоды (начиная с 1929 года, когда постановки *юэцзюй* получили распространение в Шанхае, и в 1930-е годы) соответствующие оперные труппы формировались только из женщин. Отнюдь не случайно данной разновидности китайской традиционной оперы присущи особая мягкость, женственность, элегантность вокального и постановочного стиля, а также видимое преобладание лирики в различных ее формах. В частности, репертуар *юэцзюй* содержит максимальное, в сравнении с другими видами китайской оперы, количество любовных сюжетов при минимуме военно-акробатических номеров.

Специальные труды по истории традиционной оперы Китая – *сицзюй* – единодушно констатируют, что в поэтике данного жанра, начиная с ранних образцов, важная роль отводилась многочисленным женским образам. Китайский исследователь Тан Цзялань, приведя их обобщенное название дань (旦角 / dànjiǎo), упоминает целый ряд характерных оперных типажей, к примеру, юных девушек (*сяодань*); незамужних девушек знатного рода (*гуймэндань*); добродетельных благородных замужних женщин или вдов (*цинъи*); кокетливых и находчивых служанок (*хуадань*); женщин-воительниц (*удань* и *даомадань*); пожилых женщин (*лаодань*) и др. [3, с. 204].

В недрах драматургии традиционной китайской оперы сформировался определенный круг сюжетов и образов, свидетельствующий о богатстве и утонченности лирического мира национальной культуры. Достаточно упомянуть хотя бы легенды о Белой змее, Нефритовом браслете, Влюбленных бабочках и др. Особую значимость и широту распространения, выходящую за пределы национального художественного пространства, приобрели два сюжета: 1) о Пионовом павильоне; 2) о Серебряной реке, Пастухе и Ткачихе. Первый из упомянутых сюжетов, повествующий о любви Ду Линяна и Лю Мэнмэй, которым удалось одержать победу над смертью (пророческий сон, воскрешение героини и счастливое воссоединение влюбленных), стал основой национальной драмы *куньцзюй* «Возвращение души в Пионовый павильон» (1598), созданной прославленным китайским драматургом XVI столетия Тан Сяньцзу. В конце XX века этот сюжет приобрел широкую известность благодаря китайско-американскому композитору Тань Дуню, представившему собственную версию традиционной

оперы (1998). История любви земного Пастуха и небесной Ткачихи, признанная в Китае «одной из четырех великих национальных легенд», возникла в глубокой древности – в период с XI по VI вв. до н. э. [см.: 4, с. 35], воплощая национальный астральный миф о Млечном Пути (Серебряной реке, по воле богов разделившей влюбленных), звездах Веге и Альтаире (олицетворении Ткачихи и Пастуха). Вышеназванные сюжеты акцентируют идею верности в любви, самопожертвования, преодоления немислимых препятствий и даже смерти, являя собой «китайские версии» самых знаменитых европейских «love-stories» (к примеру, Ромео и Джульетты). При этом в подобных сюжетах запечатлевается специфика мифопоэтического сознания китайского народа, его ментальности, что находит воплощение в целом ряде образцов традиционного театра (помимо драмы *куньцзюй*, они характерны для *пекинской*, *шаосинской*, *хуанмэйской* оперы), многочисленных произведениях композиторов XX века (операх, мюзиклах) и кинематографическом искусстве Китая.

Как известно, в китайском музыкальном театре начала 1920-х годов появился новый жанр – современная национальная опера, преломляющая европейские оперные влияния¹. Первыми композиторами, ориентировавшимися на стилистику европейской оперы (при сохранении основ национального музыкального театра) и заложившими фундамент соответствующего направления в развитии оперного жанра, стали Ли Цзиньхуэй (1891–1967) и Аарон Авшаломов (1894–1965). Примечательно, что в поэтике нового для китайской музыкальной культуры оперного феномена (по сути, начиная с первых его образцов) выкристаллизовывается особая значимость женских образов, нередко приобретающих ключевую роль в художественной концепции того или иного произведения. Так, в творчестве одного из основоположников указанного жанра А. Авшаломова представлены оперы, в которых главенствуют женские образы: «Гуаньинь – богиня милосердия» (1925) и «Сумеречные часы Ян Гуйфэй» (1933) [5, с. 155]. Известно, что повествование о трагической любви Ян Гуйфэй и императора Сюаньцзуна, завершаемое сценой самоубийства девушки и описанием длительной психологической депрессии императора, для которого жизнь утратила всякий смысл, опиралось на подлинные события из национальной истории (эпоха Тан, VIII в.), однако с течением времени приобрело и легендарные черты².

Важнейшее значение в процессе развития китайской национальной оперы XX века, безусловно, приобрела опера «Седая девушка»,

созданная творческим коллективом музыкантов и литераторов Академии Лу Синя в 1945 году на сюжет средневековой легенды. Признаваемая своеобразной точкой отсчета в самобытной истории жанра, эта опера явилась непосредственным откликом на драматические перипетии освободительной войны китайского народа против японских захватчиков. В основу соответствующего либретто было положено актуализируемое «в духе современности» повествование о жизни крестьянской девушки по имени Си-эр в провинции Хэбэй. Лишившись семьи, Си-эр вынужденно поселилась в диком лесу, чтобы скрыться от врагов, разрушивших ее деревню. Далее последовали бракосочетание с женихом, солдатом Национальной Освободительной армии, и вступление в Коммунистическую партию. Судьба данной героини воспринималась подобно реальным биографиям миллионов китайских женщин, которым довелось пережить тяжелейшие испытания военного лихолетья. Возможно, поэтому в китайской опере 1950-х – первой половины 1960-х годов при освещении недавних событий национальной истории, связанных с противоборством Коммунистической партии и сторонников Гоминьдана, активно позиционировались женские образы, вплоть до главных героинь конкретных произведений.

Как можно заключить, обозревая специальную литературу, музыковедение Китая отнюдь не случайно уделяло названному феномену большое внимание (при этом рассматривались сюжетики народных китайских опер на военно-патриотические темы, типология героев, концептуальные подходы к ведущим образам и т. д.). Во-первых, указанные произведения сформировали значительный пласт оперного наследия XX века в Китае. Во-вторых, обозначенная жанровая сфера послужила фундаментом для становления и развития современной китайской оперы, включая ее лирическое ответвление.

Яркими образцами данной разновидности жанра явились, в частности, историко-героические (революционные) оперы: «Лю Хулань» (авторы Вэй Фэн и Лю Ляньчи, 1950) – о юной китайской революционерке, замученной, но не сломленной врагом; «Красная гвардия Хунху» (Чжу Бенхэ, Чжан Цзиньань, Оуян Цяньшу, 1954), в которой главная героиня – девушка Хань Инь – поднимает крестьян на борьбу с гоминьдановцами; «Цзян Цзе» (Ян Мин, Цзян Чуньян, 1964) – о драматической судьбе и подвиге молодой женщины-подпольщицы, члена Коммунистической партии Китая.

Как утверждает современный исследователь, «женские героини этих опер стали подлинными кумирами для широких народных масс. Обра-

зы их в полной мере соответствовали <...> установкам времени, когда превыше всего ценился революционный пафос. Доминирование “женщин-героев” на оперной сцене Китая продолжалось около 20 лет, начиная с “Седой девушки”...» [6, с. 14]. Специалисты отмечают, что в заглавных и ведущих женских образах указанного периода обрел воплощение новый тип героини – *синь ньюйсин* («новая женственность» или «новая женщина»), с характерной для него сопряженностью полярных ипостасей – «жесткости и мягкости» [7, с. 312]. В связи с этим упоминаются нежность, чистота души, женственность – и сила духа, мужество, героизм (даже перед лицом смерти)³. Заметим, что данный феномен станет основой для позднейшего углубления женских образов в духе многоаспектности, присущей театру на рубеже XX–XXI столетий. Акцентируя в оперных героинях решительность, готовность к самоотречению и самопожертвованию, исследователи подчеркивают: указанные черты «...традиционно были присущи героиням некоторых амплуа... оперной драмы *сицзюй*» [3, с. 205]. Отмечается также, что вероятными прототипами подобных образов и в традиционной китайской драме, и в современной национальной опере были выдающиеся представительницы народа Китая, вошедшие в его историю благодаря своим ратным подвигам. Здесь фигурируют, в частности, военачальницы Фу Хао (ок. 1200 г. до н. э.) и Хуан Гуйгу (начало III в. до н. э.), принцесса Пиньян (VI в. н. э.), вдова полководца Му Гуйин (XIII–XIV вв.) [8, с. 66]. В этом же ряду находится и легендарная девушка-воин Хуа Мулань, ставшая героиней многих произведений различных видов искусств, в том числе и современной оперы (2004). Возможно, Хуа Мулань в наши дни принадлежит к самым известным репрезентантам данного образа, весьма популярным благодаря современному американо-китайско-канадскому фильму (2020).

Среди многочисленных образцов жанра народной оперы в контексте рассматриваемой проблематики выделяется опера «Свадьба Сяо Эрхэя» (1953), отличающаяся своеобразной лирико-бытовой концепцией и дифференцированной сюжетной линией любви главных героев. Данная опера была сочинена композиторским коллективом с участием Ма Кэ, одного из авторов оперы «Седая девушка», по одноименной повести талантливого мастера китайской крестьянской прозы XX века Чжао Шули (1943). Основой запечатлеваемого сюжета является борьба молодых жителей деревни Люцзяцзяо – 18-летней девушки Сяоцинь и юноши Эрхэя, молодого солдата Красной армии – за свою любовь. Действие, разворачивающееся в период войны

Китая с Японией, сопротивления китайского народа японским агрессорам, пронизано идеями патриотизма, устремленности народа к новой жизни с ее демократическими идеалами. В этом ракурсе представляется весьма актуальной идея свободного выбора в любви и заключении брака, непривычная для патриархального сознания 1940–1950-х годов⁴.

Из характерных черт лирического жанра отметим безусловное главенство любовной линии главных героев и присутствие некоего конфликтного начала. Заслуживают внимания два момента: во-первых, противостояние «отцов и детей», поскольку родители влюбленных придерживаются «традиционных» (феодалных) воззрений, декларируя «продажу» невесты, запрет на свободу выбора в любви и браке, упорно препятствуя свадьбе Эрхэя и Сяоцинь. Во-вторых, драматургическими средствами намечен контур «любовного треугольника», обусловленного появлением соперника Эрхэя – Цзиньвана, сына деревенского богача, интригана и завистника.

Ярко воплощена в опере центральная сфера любви героев, их обоюдного стремления к счастью, запечатленная в ряде сольных номеров и дуэтов. К примеру, особо значимыми по лирической наполненности представляются монолог Сяоцинь, перерастающий в любовный дуэт с Эрхэем (IV действие), и аналогичный финальный дуэт из V действия. В упомянутом монологе («Темные облака закрывают луну, и только звезды светят») примечательна гибкость довольно сложного мелодического рисунка широкого дыхания (кварта через октаву) в контексте ариозно-романсового склада с элементами пентатоники. Обращение к «очеловеченным» образам природы («Если я позову тебя с горы, гора ответит, если я позову тебя у реки, река ответится») подчеркивает в характеристике героини ярко выраженную поэтичность и претворение традиционного культурного феномена *шаньхэ* («горы – реки») – иными словами, не только силу любви, но и глубоко национальную природу образа юной девушки. При этом в партии оркестра сочетаются изысканные «пейзажные» краски и мощные полнотонные фрагменты (*f*, *tutti*), воспринимаемые как темы-гимны любви. В лирико-патетической кульминации дуэта звучит торжественная клятва героев: «Даже если река высохнет и гора Тай упадет, наша любовь не может быть разрушена».

Отмеченная выше двуплановость женских образов, присущая китайскому оперному театру середины XX века, сохраняется и в характеристике главной героини: ей присущи решительность, воля, мужество. Так, весьма примечателен заключительный раздел сцены из IV действия,

где Сяоцинь, обращаясь к подругам, произносит слова клятвы: «Я буду с Эрхэем, даже если мне придется умереть. Моя решимость подобна стальной игле, я скорее сломаюсь, чем согнусь». При этом в ее вокальной партии прослеживаются черты «скандированной» декламации, акцентируются «волевые» кварталы.

Заключительный дуэт с хором в V действии – сцена-апофеоз, венчающая оперу мощной гимнической кульминацией. Названная сцена посвящена прославлению силы любви, способной преодолеть любые препятствия. Не случайно дуэту предшествует вдохновенная песенно-ариозная тема, обращенная к образам героев упоминавшейся китайской легенды о любви Пастуха и Ткачихи: «На небе есть Лунная богиня, которая следит за временами года. Звезда Пастуха находится на восточном берегу реки, звезда Ткачихи – на западном».

После окончания и успешной премьеры оперы «Свадьба Сяо Эрхэя», наметившей контур лирической жанровой концепции, в развитии национального музыкального театра наступил длительный перерыв. Он был обусловлен событиями Культурной революции, а после ее окончания (1976) – процессом идеологической перестройки китайского общества.

Колоссальным прорывом в истории оперного театра Китая XX века явилась опера «Скорбь по ушедшей» Ши Гуаннаня, сочиненная в 1981 году по одноименному рассказу классика национальной литературы Лу Синя. Это была первая лирическая драма, утверждавшая новые идеалы и ценности в духовном сознании китайского народа. Обозначив новый вектор жанровых исканий, «Скорбь по ушедшей» фактически обобщила соответствующие достижения прежних лет в оперном театре Китая.

В основе ее содержания лежит драматическая история несбывшейся любви двух героев – Цзюань Шэна и Цзян Цзюнь, представителей нового поколения молодежи, исповедующей прогрессивные идеалы демократического «Движения Четвертого мая» (1919). Их характеризует стремление к свободе, самореализации, новому пониманию жизни, неприятие феодальных предрассудков. Девиз, провозглашаемый героем рассказа Лу Синя («Проложим себе новую дорогу!»), сохранен и в либретто оперы. В одной из сцен с участием главных действующих лиц – молодого горожанина, журналиста, переводчика Цзюань Шэна и юной деревенской девушки Цзян Цзюнь, решившей порвать с вековыми устоями патриархальной сельской жизни, – звучит их совместный призыв: «Как птицы из клетки, давай полетим в новую жизнь» (III д., № 21; см.: [10])⁵.

Оставляя за рамками данной публикации многогранность идейно-философского содержания оперы, отобразившего духовные искания китайского общества на рубеже 1910–1920-х и в начале 1980-х годов, отметим в ней ярко выраженные черты лирической драмы. Исходя из этого, выделим как основу музыкальной драматургии конфликт, отразивший идею несбывшейся любви героев, обусловленный их социальными и личностными различиями, приобретающий трагическую направленность (от счастья взаимной любви – к смерти Цзян Цзюнь и душевной опустошенности Цзюань Шэна; драматизацию образов в процессе развития; психологическую многогранность «музыкальных портретов»; выразительность и проникновенность мелодики ведущих партий за счет сплава романсовости (с характерными секстовыми интонациями), песенности и ариозности; роль дуэтных сцен диалогического плана; применение лейтмотивного принципа.

Особую поэтичность и проникновенность лирическим образам оперы и их музыкальным характеристикам придает сплав лирики и пейзажности: история любви героев дополняется выразительными картинными зарисовками. Представленные в оркестровых эпизодах и вступлениях к отдельным номерам, пейзажные фрагменты отличаются ярко выраженной оркестровой и гармонической красочностью. Соответствующий колорит меняется в зависимости от конкретного времени года: радужные краски весны – насыщенные тона лета – мягкая затененная палитра осени – сумрачные зимние оттенки. Показательны названия целого ряда номеров, к примеру, дуэт главных героев «Очаровательные летние сумерки» (I д., № 4), дуэт альта и баритона «Аромат золотого османтуса» (III д., № 14), ариозо альта с мужским хором «Осенний ноктюрн» (III д., № 22). Примечательна также лейт-тема «Цветок глицинии» (проводимая через всю оперу) – звуковой символ счастливой любви, побеждающей смерть. Особенно выразителен ее вариант в «дуэте согласия» главных героев из финала II акта (№ 12) – главной лирической кульминации оперы, моменте единства их душ и полноты взаимного чувства (Пример 1). В этой связи отметим присущее данной теме главенство пластичной романсовой кантилены (с ключевой ролью секстового мотива) и «эхообразные» переклички голосов, вторящих друг другу.

В концепции лирической оперы «Скорбь по ушедшей» Ши Гуаннаня, признанной классическим образцом жанра, представляется важным органичное преломление национальных и западных, в том числе русских, оперных традиций (Дж. Верди, Дж. Пуччини, П. И. Чайковский),

которое станет характерным явлением для последующих этапов развития жанра.

Основополагающий вклад в развитие китайской лирической оперы внесли патриарх национального музыкального театра Цзинь Сян (1935–2015) и современный американско-китайский композитор Брайт Шенг (род. 1955). Оперы Цзинь Сяна «Степь» («Равнина», 1987) и «Восход солнца» (2015) стали важными историческими вехами, запечатлевшими новый вектор развития рассматриваемого жанра, – устремленность к остроконфликтной психологической драме, исходным моментом которой является трагическая женская судьба. Многократно описанная исследователями опера «Степь», созданная по одноименной пьесе Цао Юя, мэтра национальной литературы, именуемого «Шекспиром Китая», отобразила интерес китайских композиторов «Новой волны» к сложной проблематике, затрагивающей проблемы нравственности, острые социальные конфликты, противоречия психики и характеров персонажей. Многоуровневый конфликт в опере характеризуется столкновениями четырех героев, обуреваемых любовью и ненавистью, стремлением к добру и желанием мести. Драма, возникшая на грани традиций веризма, национального китайского театра и западного авангарда, завершается трагической развязкой: деформацией личности одного из главных персонажей, убийством и смертью.

В опере «Восход солнца» (по одноименной драме того же автора) равным образом главенствует остроконфликтное начало. Исследователь Дин Боюй пишет о сущностных истоках сюжета, разворачиваемого в контексте социальных противоречий китайского общества рубежа 1920–1930-х годов на примере жизни крупного портового города: «...власть капитала и низких человеческих чувств и проявлений становится непреодолимой, сильнее морали, человеческого достоинства, семейных устоев и традиций. Почти все персонажи <...> оказываются бессильными преодолеть жадность, пьянство, измены, безнравственность, а главные герои – Поэт <...> и его бывшая возлюбленная Чен Байлу – терпят крах в попытке изменить свои жизни к лучшему» [11, с. 38]. В опере запечатлены трагические женские судьбы, исходом которых становится добровольный уход из жизни. Главная героиня оперы – красавица-куртизанка Чен Байлу – напоминает вердиевскую Виолетту: несмотря на образ жизни, она сохраняет в себе человечность, стремление к искренней любви, способность к благородным поступкам. Другой персонаж – совсем юная девушка, полу-ребенок, прозванная Игрушкой и проданная в публичный дом:

не в силах выдержать ужаса здешней жизни, она совершает самоубийство.

Лирические оперы современного американо-китайского композитора Брайта Шенга были созданы в 1990-х – начале 2000-х годов и своеобразно отразили тенденцию рубежной эпохи – диалог Востока и Запада. Обратившись к работам исследователя Цуй Шо, посвященным оперному творчеству Брайта Шенга, можно сформировать представление о характерных для этого автора сюжетах, образах, некоторых чертах музыкальной драматургии [4]. Среди образов рассматриваемого жанра, созданных Бритом Шенгом, – одноактные оперы «Песнь Меджнуна» (на сюжет средневековой арабской легенды, 1992) и «Серебряная река» (на основе китайского астрального мифа, 1997), посвященные драматическим любовным историям. Особое явление в данной жанровой сфере – психологическая трагедия «Мадам Мао», в драматургии которой главенствует образ Цзян Цин (речь идет о реальном историческом лице – крупном политическом деятеле Китая периода Культурной революции, супруге руководителя КНР Мао Цзэдуна). Раскрывая трагедию ее личности и судьбы, композитор соединяет в оперном конфликте несколько линий – любви, мести, политических репрессий. При этом современный исследователь отмечает, что по накалу драматизма напряженное сценическое действие оперы сопоставимо с «кинематографическим триллером» [4, с. 36].

Оригинальная трактовка жанра реализуется в опере «Цветок орхидеи» современного китайского композитора Чжан Цяньи, созданной в 2015–2017 годах. Характеризуя это произведение, отметим, что оно может быть названо продолжением многих традиций национального музыкального театра XX века: от «народной оперы» 1950-х годов (линии «Свадьбы Сяо Эрхэя») до психологических лирических трагедий Цзян Синя. Созданная на основе легенды северо-западного региона Китая – Шэньси, опера «Цветок орхидеи» повествует о трагической судьбе деревенской красавицы Ляньхуа Хуа. Полюбив «чужака», пришлого молодого парня, она сразу же оказывается в жестких тисках обстоятельств, порожденных социальными факторами и человеческими пороками: «запретная страсть», невозможность заключения брака с любимым человеком, замужество против воли, притязания местного богача, осуждение отца и односельчан. Судьба Ляньхуа Хуа отчасти напоминает земную историю любви Наташи в опере «Русалка» А. С. Даргомыжского: обе героини, осознав безнадёжность своего положения, в отчаянии бросаются в реку (у Чжан Цяньи – в воды Хуанхэ), решив погубить и себя, и нерожденного ребенка.

Жанровой основой в «Цветке орхидеи» является лирическая трагедия, отмеченная остро-конфликтным развитием, углубленным психологическим показом внутреннего мира главной героини, в сочетании с народным колоритом (в опере используются фольклорные темы указанного региона). Яркое выраженное реалистическое начало доминирует в развернутых действенных массовых сценах (нередко с использованием хорового речитатива), что придает опере впечатление масштабности и вызывает ассоциации с народными драмами М. П. Мусоргского. О предельно высоком уровне драматизации образа главной героини наглядно свидетельствует заключительный фрагмент ее предсмертного монолога в финале (Пример 2). Здесь в вокальной партии привлекают внимание: изломанный декламационный рисунок, изобилующий скачками (показателен «предсмертный отчаянный выкрик» – скачок на септиму через октаву, м. 14), метрические сбои, диссонантные аккордовые вертикали нетерцового строения, тональная неопределенность, призванная отобразить хаотичные и бесплодные метания Ляньхуа Хуа на грани жизни и смерти.

Подводя итоги изложенным выше наблюдениям, отметим следующее. Лирическая опера как феномен китайского музыкального театра XX века прошла долгий и трудный путь становления. Ее жанровая концепция сложилась на основе усвоения и творческой переработки богатейшего художественного опыта традиционной китайской драмы (прежде всего, *юэцзюй*), а также ряда оперных жанров минувшего столетия (главным образом, «революционной» и «народной» оперы). Основоположниками лирической оперы в 1980-е годы стали выдающиеся китайские композиторы Ши Гуаннань («Скорбь об ушедшей») и Цзинь Сян («Степь»). При этом, четко обозначив концептуальные жанровые основы, предопределяемые синтезом национальных и западных традиций (Дж. Верди, Дж. Пуччини, веризм, П. И. Чайковский), национальные классики запечатлели дух своего времени, смену идеологических парадигм в китайском обществе после развенчания ценностей Культурной революции.

На рубеже XX–XXI столетий развитие лирической оперы, с одной стороны, становится разнонаправленным в плане сюжетики, жанровых взаимодействий, музыкально-стилевых решений. С другой стороны, в нем наблюдается вектор эволюции: от лирической драмы – к психологической трагедии с остроконфликтной, сложно организованной музыкальной драматургией. В современный период названную сферу успешно осваивают такие композиторы, как Брайт

Шенг, Цзинь Сян, Чжан Цяньи, продолжающие ее разработку в русле диалога Востока и Запада. При этом, впитывая европейские (в том числе русские) оперные традиции, преломляя усвоенный стилизованный опыт западного музыкального авангарда, китайские композиторы в полной

мере осознают свою принадлежность к великому народу, древней цивилизации, последовательно стремятся к сохранению национальной идентичности, что представляется весьма актуальным в условиях глобализации современного мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Другие варианты ее именования предложены российским музыковедом В. Н. Юнусовой («национальная академическая опера европейского образца» – см.: [1, с. 24]) и китайским исследователем Сунь Лу («проевропейская опера» [2, с. 3]).

² Характеризуя его магистральную роль в китайской культуре, отметим широко известную поэму «Вечная печаль» выдающегося поэта эпохи Тан (VIII–IX вв.) Бо Цзюйи, в музыкальной культуре Китая – ораторию «Песня вечного сожаления» классика китайской музыки Хуан Цзы (1932), а также популярную пьесу Пекинской оперы «Опьяневшая Гуйфэй». Последняя, в свою очередь, стала основой резонансного в 1990-е годы китайско-гонконгского художественного фильма «Прощай, моя наложница» (1993, режиссер Чэнь Кайгэ).

³ О подобной двуплановой трактовке образа свидетельствуют, к примеру, главные характеристики Лю Хулань в упомянутой выше одноименной опере. Героической («О моей Родине», II д.) и драматической («Меня собираются убить», III д.) ариям противопоставлена проникновенная лирическая («Луна висит полумесяцем в небе», II д.), которой «...присущи мягкость, сердечность, некоторая приглушенность красок, что вызвано стремлением передать движения нежной души юной девушки (в момент действия ей всего пятнадцать лет), в призрачном лунном свете любующейся родной деревней и любимой рекой Фэнь» [8, с. 71].

⁴ См. об этом подробнее: [9].

⁵ Нумерация эпизодов здесь и далее приводится по изданию клавира (2011).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. Ши Гуаннань. Опера «Скорбь по ушедшей». Дуэт Цзян Цзюнь и Цзюань Шэна «Цветок глицинии» (II д., № 12)

Цзян-цзюнь
Гли-ци-ни - я, гли-ци-ни - я, ди - тялюб-ви, цве-ток серд - ца! сколь-ко слези радостных песен

Цзюань-шэн
Гли-ци-ни - я, гли-ци-ни - я, ди-тя-люб-ви, цве-ток-серд ца! сколь-ко слези

Р-но
tr

Цзян-цзюнь
бы - ло соб - рано вместе! они нав-сег - да оста-лись в моей памя - ти!

Цзюань-шэн
радостных песен было соб-рано вмес - те! о - ни на - всегд-да оста-лись в моей па - мя - ти!

Р-но
tr

Пример 2. Чжан Цяньи. Опера «Цветок орхидеи». Сцена смерти Ляньхуа Хуа (III д., финал)

Ляньхуахуа

Р-по

Ляньхуахуа

Р-по

Серд-цеостаетсяпрежним, лю-бовь-остаетсяпрежней, да-же ес-ли - мен-ня от-де-ляют

от те-бя жи-знь - и сме-рть!

ЛИТЕРАТУРА

1. Юнусова В. Н., Дин Жун. Современная китайская опера (конца XX – начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 1. С. 23–34.
2. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2016. 29 с.
3. Тан Цзялань. Поликультурный подход в подготовке китайских студентов к исполнению женских партий в операх Дж. Пуччини // Человеческий капитал. 2024. № 1. С. 202–208.
4. Цуй Шо. Темы, сюжеты и образы оперного творчества Брайта Шенга // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 4. С. 32–41.
5. Чжао Мэн. Рождение оперы в Китае: периодизация процесса, стилевые особенности // Современное педагогическое образование. 2021. № 9. С. 155–160.
6. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития): автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). СПб., 2010. 24 с.
7. Ян Ян. Женские образы в операх китайских композиторов (в аспекте социокультурных традиций народа) // Культура и цивилизация. 2024. Т. 14. Вып. 3А. С. 310–315.
8. Ван Сюэ, Смагина Е. В. Опера «Лю Хулань» как образец историко-героического жанра в музыкальном театре Китая XX века // Культурная жизнь Юга России. 2023. № 4. С. 66–73.
9. Чжан Чэнь. Опера «Свадьба Сяо Эрхэя» и ее место в истории китайского музыкального театра XX века // Вестник Гжелского государственного университета: Искусствоведение и культурология. 2024. № 6. С. 433–443.
10. Чжан Чэнь, Смагина Е. В. «Скорбь об ушедшей» Ши Гуаннаня: художественная концепция оперы в контексте национальных и европейских культурных традиций // Культурная жизнь Юга России. 2024. № 1. С. 120–131.
11. Дин Боюй. Специфика музыкальной трактовки персонажей в опере Цзинь Сына «Восход солнца» // European Journal of Arts. 2020. № 3. С. 37–42. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-muzykalnoy-traktovki-personazhey-v-opere-tszin-syana-voshod-solntsa> (дата обращения: 07.04.2025).

REFERENCES

1. Yunusova V., Din Zhun. Sovremennaya kitayskaya opera (kontsa XX – nachala XXI vekov) i «Pervyj imperator» Tan' Dunya [Modern Chinese opera (late 20th – early 21st centuries) and “The First Emperor” by Tan Dun]. In: Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Music Theory Society]. 2021. No. 1. Pp. 23–34.
2. Sun' Lu. Kitayskaya narodnaya opera: k probleme stanovleniya i razvitiya zhanra [Chinese folk opera: to the problem of formation and development of the genre]: Abstract of the Ph. D. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2016. 29 p.
3. Tan Tszylan'. Polikul'turnyj podkhod v podgotovke kitayskikh studentov k ispolneniyu zhenskikh partiy v operakh Dzh. Puchchini [A multicultural approach in preparing Chinese students to perform female roles in the operas of G. Puccini]. In: Chelovecheskiy kapital [Human Capital]. 2024. No. 1. Pp. 202–208.
4. Tsuy Sho. Temy, syuzhety i obrazy opernogo tvorchestva Brayta Shenga [Themes, Plots and Characters in Bright Sheng's Operas]. In: Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural Life of the South of Russia]. 2021. No. 4. Pp. 32–41.
5. Chzhao Men. Rozhdenie opery v Kitae: periodizatsiya protsessa, stilevye osobennosti [The birth of opera in China: periodization of the process, stylistic features]. In: Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie [Modern Pedagogical Education]. 2021. No. 9. Pp. 155–160.
6. Chzhan Lichzhen'. Sovremennaya kitayskaya opera (istoriya i perspektivy razvitiya) [Contemporary Chinese Opera (History and Development Prospects)]: Abstract of the Ph. D. Thesis (Art). St. Petersburg, 2010. 23 p.
7. Yan Yan. Zhenskie obrazy v operakh kitayskikh kompozitorov (v aspekte sotsiokul'turnykh traditsiy naroda) [Female images in operas by Chinese composers (in aspect of the socio-cultural traditions of the people)]. In: Kul'tura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization]. 2024. Vol. 14. No. 3A. Pp. 310–315.
8. Van Syue, Smagina E. Opera «Lyu Khulan'» kak obrazets istoriko-geroicheskogo zhanra v muzykal'nom teatre Kitaya XX veka [The opera “Liu Hulan” as an example of historical and heroic genre in the musical theatre of China in the 20th century]. In: Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural Life of the South of Russia]. 2023. No. 4. Pp. 66–73.
9. Chzhan Chen'. Opera «Svad'ba Syao Erheya» i eyo mesto v istorii kitayskogo muzykal'nogo teatra XX veka [The opera “Xiao Erhei's Wedding» and its place in the history of the Chinese musical theatre of the 20th century]. In: Vestnik Gzhel'skogo gosudarstvennogo universiteta: Iskuststvovedenie i kul'turologiya [Bulletin of Gzhel State University: Art Studies and Culturology]. 2024. No. 6. Pp. 433–443.
10. Chzhan Chen', Smagina E. «Skorb' ob ushedshey» Shi Guannanya: hudozhestvennaya kontseptsiya opery v kontekste natsional'nykh i evropeyskikh kul'turnykh traditsiy [“Mourning for the Departed” by Shi Guangnan: The Artistic Concept of Opera in Context of National and European Cultural Traditions]. In: Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural Life of the South of Russia]. 2024. No. 1. Pp. 120–131.
11. Din Boyuy. Spetsifika muzykal'noy traktovki personazhey v opere Tszin' Syana «Voskhod solntsa» [Specificity of the musical interpretation of characters in Jin Xiang's opera “Sunrise”]. In: European Journal of Arts. 2020. No. 3. Pp. 37–42. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-muzykalnoy-traktovki-personazhey-v-opere-tszin-syana-voshod-solntsa> (date of application: 07.04.2025).

Чжан Чэнь

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
Россия, 191186, Санкт-Петербург
chensayang@yandex.ru
ORCID: 0009-0000-5980-4191

Zhang Chen

Postgraduate student at the Department of Musical Education and Training
A. Herzen Russian State Pedagogical University
Russia, 191186, St. Petersburg
chensayang@yandex.ru
ORCID: 0009-0000-5980-4191