

**СПЕЦИФИКА КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
В ТРИЛОГИИ ВОКАЛЬНЫХ БАЛЛАД ШАН ДЕИ
ПО МОТИВАМ ПРОЗАИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛУ СИНЯ**

Цель исследования – установить специфику композиторской интерпретации литературного прообраза в трилогии вокальных баллад-портретов Шан Деи по мотивам прозаических произведений Лу Синя. **Методология** исследования базируется на сравнительном анализе, обусловленном решением задачи выявления специфики композиторской интерпретации литературного первоисточника, жанрово-стилевого анализа, позволяющего определить жанрово-стилевые основы произведений. **Научная новизна** исследования заключается в: установлении жанровой специфики вокальных баллад Шан Деи по мотивам произведений Лу Синя; трактовке трилогии баллад как вокального цикла; осмыслении двухфазного вида художественной интерпретации литературной первоосновы в музыкально-словесном произведении. Двухфазность заключается в предварении композиторского прочтения первоисточника его прозаическим переизложением. Повести Лу Синя "свернуты" Шо Юн Чао в миниатюры, хранящие память монументального прообраза при деактуализации сюжетно-фабульной основы. Возникает союз двух интерпретирующих субъектов – литератора и композитора. О единстве вокального цикла (условно назван "Лу Синь и его герои") свидетельствует принадлежность его "частей" к жанру баллады, имеющей свойства портрета, сквозные смысловые нити. Первые две баллады созданы по мотивам произведений Лу Синя, третья – гимн писателю. Портреты персонажей Лу Синя сменяет образ легендарного писателя. Безумие, представленное в музыкальном портрете Хуан Линь в "скрытом" виде, став "явным" в балладе, передающей образ Ай-Кью, достигает кульминационного воплощения; в финале Лу Синь представлен как борец с безумием, охватившим общество. Объединяет баллады тема "герой и его окружение": от рокового безразличия, приводящего к гибели героини первой баллады, через показ разрушительной агрессивности толпы во второй, Шан Деи переходит к запечатлению восторженного поклонения потомков Лу Синю – "национальной душе" Китая. **Выводы.** Вокальным балладам Шан Деи присущи черты оперности, театральности, выход за пределы традиционных для искусства Китая тематики и семантики, художественное истолкование философской концепции "красота в молчании" в балладе-портрете "Хуан Линь", выражение комического содержания в "Ай-Кью", гимнически-одического – в "Ах, Лу Синь!".

Ключевые слова: двухфазный вид композиторской интерпретации, баллада-портрет, вокальный цикл, китайская aria-buffa, гимнически-одический стиль.

Цао Хе, аспірант кафедри теорії музики і фортепіано Харківської державної академії культури

Специфіка композиторської інтерпретації у трилогії вокальних балад Шан Деї за мотивами прозаїчних творів Лу Сіня

Мета дослідження – встановити специфіку композиторської інтерпретації літературного прообраза в трилогії вокальних балад-портретів Шан Деї за мотивами прозових творів Лу Сіня. **Методологія** дослідження базується на порівняльному аналізі, зумовленому вирішенням завдання виявлення специфіки композиторської інтерпретації літературного першоджерела, жанрово-стильового аналізу, що дозволяє визначити жанрово-стильові основи творів. **Наукова новизна** дослідження полягає у: встановленні жанрової специфіки вокальних балад Шан Деї за мотивами творів Лу Сіня; трактуванні трилогії балад як вокального циклу; осмисленні двохфазного виду художньої інтерпретації літературного першоджерела в музично-словесному творі. Двофазність полягає у випередженні композиторського прочитання першоджерела його прозаїчним перевикладенням. Повісті Лу Сіня "згорнуті" Шо Юн Чао у мініатюри, що зберігають пам'ять монументального прообраза в деактуалізації сюжетно-фабульної основи. Виникає союз двох суб'єктів, що інтерпретують – літератора і композитора. Про єдність вокального циклу (умовно названий "Лу Синь та його герої") засвідчує належність його "частин" до жанру балади, яка має ознаки портрету, наскрізні змістовні лінії розвитку. Перші дві балади створені за мотивами творів Лу Сіня, третя – гімн письменнику. Портрети персонажів Лу Сіня змінює образ легендарного письменника. Безумство, представлене у музичному портреті Хуан Лін у "прихованому" вигляді, стає "дійсним" у баладі, що втілює образ Ай-Кью, й сягає кульмінаційного втілення; у фіналі Лу Синь постає як борець із безумством, що охопило суспільство. Об'єднує балади тема "герой і його оточення": від фатальної байдужості, яка призводить до загибелі героїні першої балади, кризь показ руйнівної агресивності натовпу – в другій; Шан Деї переходить до втілення захопленого поклоніння нащадків Лу Сіню – "національній душі" Китаю. **Висновки.** Вокальним баладам Шан Деї властиві риси оперності, театральності, вихід за межі традиційних для мистецтва Китаю тематики і семантики, художнє тлумачення філософської концепції "краси в мовчазності" у баладі-портреті "Хуан Лін", втілення комічного змісту в "Ай-Кью", гімнічно-одичного – в "Ах, Лу Синь!".

Ключові слова: двофазний вид композиторської інтерпретації, балада-портрет, вокальний цикл, китайська aria-buffa, гімнічно-одичний стиль.

Tsao Khe, postgraduate of the theory of music and piano chair, Kharkiv State Academy of Culture

Specific features of the composer's interpretations in the trilogy of Shan Dei's vocal ballads after Lu Sin's prose

Purpose of Article. The goal of the article is to find out the specific features of the composer's interpretations in the trilogy of Shan Dei's vocal ballads after Lu Sin's prose. **Methodology.** The research is based on the method of the comparative analysis, determined by the task to find out the specific characteristics of the composer's interpretation of the literary composition. The author also uses the method of the analysis of genres and styles. **Scientific Novelty.** The

scientific novelties of the research are the consideration of the genre specific features of Shan Dei's vocal ballads after Lu Sin's prose; the interpretation of the literary original text in the music-word composition. The existence of two phases means the leading part of the composer's interpretation of the composition before its republishing. Lu Sin's stories are "wrapped" into the miniatures by Sho Un Chao. They save the memory of the monument icon during the deactualization of the fibulas basis. The unity of two subjects appears. They are a writer and a composer. The unity of the vocal circle (called "Lu Sin and his heroes") is proved by its ballads which are characterized by features of portraits and plot lines too. The first two ballads are the compositions after Lu Sin stories and the last one is the anthem for the writer. The author exchanges the main characters with the famous writer. The madness, represented in a "hidden" way in the music portrait of Hian Lin, comes true in the ballad, which presents the character of Ai-Cew and attends the culmination. In the final scene, Lu Sin plays the role of the fighter against the craziness of the society. The ballads are united by the topic of "the hero and people around him" – form the fatal indifference until the death of the main character of the first ballad. Showing the aggressive behavior of the crowd in the second ballad, Shan Dei describes the adoration of the Lu Sin as the "national soul" of China. **Conclusions.** Shan Dei's vocal ballads have such specific features as an opera, theatrical character, out-traditional approach to the semantics, art interpretation of the philosophical conception of the "silent beauty" in the ballad "Hian Lin", comic context of in the "Ai-Cew", anthem motives in "Oh, Lu Sin!".

Key words: two phases of the composer's interpretation, a ballad-portrait, a vocal circle, Chinese aria-buffa, an anthem-single style.

Актуальность темы исследования. Одним из тех общих свойств, что присущи европейскому и китайскому музыкальному искусству Новейшего времени, является композиторская интерпретация литературно-поэтических первоисточников. В произведениях Шан Деи как образцах современной китайской вокальной лирики взаимодействуют принципы, типичные для композиторской интерпретации литературно-поэтических первоисточников в европейском искусстве, и обусловленные развитием национальных традиций в современной музыке Китая. "Европейский след" в композиторской интерпретации в вокальной музыке Шан Деи обусловлен не только развитием возникшей в национальном искусстве 1920-х годов традиции опоры на европейскую жанрово-стилевую систему. Черты, роднящие вокальную музыку Шан Деи с характерными для европейского искусства основами композиторской интерпретации обусловлены и тем, что Лу Синь, на основе литературных произведений которого написаны вокальные баллады Шан Деи, ввел в китайскую прозу начала XX века принципы, характерные для европейского искусства слова XIX столетия. Обнаружение специфики композиторской интерпретации литературно-поэтического первоисточника в китайской вокальной лирике рубежа XX-XXI столетий – актуальная для европейского и китайского музыковедения исследовательская задача.

Цель исследования – установить специфику композиторской интерпретации литературного прообраза в трилогии вокальных баллад-портретов Шан Деи по мотивам прозаических произведений Лу Синя.

Объект исследования – композиторская интерпретация в китайской вокальной лирике рубежа XX – начала XXI столетий.

Предмет исследования – специфика композиторской интерпретации литературного первоисточника в трилогии вокальных баллад Шан Деи по мотивам прозаических произведений Лу Синя.

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

- установлена жанровая специфика вокальных произведений Шан Деи по мотивам произведений Лу Синя;

- обозначены черты, позволяющие трактовать баллады-портреты Шан Деи по мотивам прозаических произведений Лу Синя как вокальный цикл;

- вокальные баллады-портреты Шан Деи изучены как двухфазный вид художественной интерпретации литературной первоосновы в музыкально-словесном произведении;

- выявлены пути расширения традиционных для вокального искусства Китая тематики и семантики;

- осмыслена специфика художественного истолкования философской концепции "красоты в молчании" ("беззвучной музыки") в балладе "Хиан Линь";

- определены способы выражения комического в балладе-портрете "Ай-Кью";

- обнаружены особенности гимнического стиля баллады "Ах, Лу Синь!".

Спустя более полувека после окончания эпохи Лу Синя (1881-1936) – универсально одаренного писателя и поэта Новейшего Китая, основоположника китайской современной литературы, Шан Деи – выдающийся композитор рубежа XX—XXI веков – написал три вокальных баллады-портрета, вдохновленных искусством гениального предшественника-новатора. Лу Синь способствовал утверждению в Китае идеологии нового типа, сущность которой обусловлена взаимодействиями с традициями европейской цивилизации. Под влиянием европейских традиций Лу Синь ввел в современную китайскую литературу малые формы (рассказы, очерки, эссе), нетипичные темы (осмеяние разрушительных феодальных правил поведения) и художественные приемы.

Творчество писателя, стоявшего у истоков вестернизации страны [5], когда восхищение европейской культурой воодушевляло политическое и художественное обновление начала XX века, повлияло на развитие новейшей литературы Китая, кристаллизацию эталонов национального искусства XX века. Подобно тому, как влияние Лу Синя на искусство Новейшего Китая не ограничивается литературой, значение его творческого наследия преодолевает временные рамки XX столетия, формируя особенности национального художественного мышления и XXI века.

Личность Лу Синя стала для представителей прогрессивной китайской интеллигенции Новейшего времени олицетворением подвига, служения стране и народу. Принимая непосредственное участие в имеющем политическую окраску "Движении 4 мая", Лу Синь возглавил взаимодействующее с ним "движение за новую литературу". Как один из лидеров политического и художественного движения за обновление китайской культуры он критиковал устаревшие традиции, тормозившие развитие страны, в духе вестернизации интересуясь западной культурой (медициной, точными науками, английским и немецким языкам, литературой).

Вокальные баллады-портреты Шан Деи на прозаические тексты Шо Юн Чао (современника композитора) по мотивам литературных произведений Лу Синя представляют собой особый вид художественной интерпретации литературной первоосновы в музыкально-словесном произведении. Специфика данного вида художественной интерпретации заключается, прежде всего, в ее двухфазности: композиторскую интерпретацию как таковую предваряет прозаическое переизложение литературной первоосновы.

Первая фаза данного интерпретационного процесса предполагает создание писателем, обретающим статус соавтора композитора, нового литературного произведения по мотивам гениальных творений классика Новейшей литературы Китая. Литературное переизложение шедевров Лу Синя отличает ряд характерных свойств. Шо Юн Чао, интерпретируя "объект воспроизведения" (определение Е.Г. Рощенко [3]), не избирает из него какой-либо фрагмент или серию фрагментов, но переосмысливает целостное развернутое прозаическое произведение, осуществляя его "сворачивание" в миниатюру, хранящую память монументального прообраза. В результате новое произведение искусства являет собой мастерское обобщение, концепционное, концентрированное воспроизведение литературного прообраза, сохранившего его центральные художественно-философские идеи при деактуализации и/или минимализации его сюжетно-фабульной основы.

Вторая фаза изучаемого интерпретационного процесса основана на сотворении собственно композиторской интерпретации литературного образца, который сам по себе является результатом целостного творческого переосмысления прозаической первоосновы – творения Лу Синя.

Помимо двухфазности, изучаемый вид интерпретации отличает двойное дистанцирование от литературного первоисточника, его удвоенное отстранение, вызванное наличием интерпретатора-посредника – литератора, переизлагающего "объект воспроизведения" с целью подготовки его "перевода" посредством композиторской интерпретации в музыкальное искусство. Так возникает союз двух интерпретирующих первоисточник творческих личностей (интерпретирующих субъектов) – литератора и композитора.

Отмеченные черты интерпретации произведений Лу Синя в вокальных балладах Шан Деи позволяют провести параллели с интерпретационными процессами, свойственным бытию ряда европейских музыкальных жанров. Например, подобный двухфазный интерпретационный процесс возникает при создании оперы на основе драмы или романа (поэмы, новеллы), содержание которой (-ого) переработано в либретто, или в случае написания композитором песни (баллады, романса) на основе перевода вербального текста на другой язык. Не удивительно, что в вокальных балладах-портретах Шан Деи возникают черты оперности, театральности как свидетельство подобия рассматриваемых двухфазных интерпретационных процессов.

Хотя композитор не обозначает вокальные баллады по мотивам эпических сочинений Лу Синя как вокальный цикл, трактовать балладную трилогию как циклическое произведение позволяет ряд свойственных ему черт. Вокальный цикл в китайской музыке возник в 1930-е годы в творчестве Хуан Цзы [5], образовав жанровую разновидность в структуре национальной традиции.

Трактовать вокальные баллады Шан Деи как условный вокальный цикл позволяет ряд факторов, свидетельствующих о наличии свойств цикличности, циклообразования.

Баллады объединяют общие смысловые нити. Их возникновение обусловлено связями с наследием и творческой личностью Лу Синя. Первые две вокальные баллады созданы на основе художественной интерпретации прозаических произведений Лу Синя, третья – своего рода финал, обобщение содержания цикла, представляет собой гимн (оду) писателю – национальному герою Новейшего Китая. О единстве вокального цикла свидетельствует принадлежность составляющих его "частей" к жанру баллады, имеющей свойства музыкально-поэтического портрета. Два первых образца – портреты персонажей прозы Лу Синя (нежный образ Хуан Линь сменяет трагикомическая зарисовка "знаменитого" в городе Лу "дурака" Ай-Кью), третий – самого легендарного писателя. Так возникает трилогия вокальных баллад-портретов, цикл, который можно назвать "Лу Синь и его герои".

О чертах единства действия в балладно-портретной трилогии свидетельствует тема безумия – одна из основополагающих в творчестве Лу Синя. Если в музыкальном портрете Хуан Линь она выступает в "скрытом" виде – на фоне абсолютного безмолвия, в форме "деменции глаза", то в балладе, передающей образ Ай-Кью, безумие достигает своего кульминационного воплощения, становясь "явным". О мифологизации трактовки темы безумия в китайском вокальном цикле свидетельствует аспект. Подобно тому, как в европейской мифологии "безумцу отводится функция медиатора", медирующего "мифологические противоречия" [4, 30], когда "помещенному в центр собственного безумия герою открывается прежде неведомая сакральная информация", в китайских вокальных балла-

дах-портретах "безумие врывается в судьбу человека в рубежные моменты жизни, подчиняя ее действию закона метаморфозы", знаменуя собою "подлинный взрыв бессознательного в бессознательном" [4, 31]. В финальной балладе Лу Синь представлен как бесстрашный борец с безумием, охватившим общество, сражающийся с его "источником" – общественными пороками.

Объединяет баллады-портреты и раскрытие темы "герой и его окружение". От рокового безразличия, окружающего героиню первой баллады, через показ разрушительной агрессивности толпы во второй, Шан Деи переходит к запечатлению восторженного поклонения потомков Лу Синю – "национальной душе" Новейшего Китая.

Логика циклообразования в балладах-портретах основана на переходе из безымянного мира (в первых двух из них имена героев значатся лишь в заголовках, отсутствуя в вербальном тексте) к пробуждению имени собственного в финале, где воззвание "Лу Синь!" входит в художественный текст, придавая балладному действию конкретность, "оживляя" образ национального героя Новейшего Китая.

Общим приемом, объединяющим баллады-портреты, является и череда вопросов от лица автора, обращаемых им как к героям произведений, так и окружающему их миру, в том числе, адресованным и зрителю-слушателю. Наличие подобной связи между автором произведений и слушателем придает балладам портретам жанровые черты драматического монолога.

Логика циклообразования в условном вокальном цикле основана на взаимодействии ряда параметров. Принцип единства находит свое выражение на следующих уровнях художественного текста: жанровой основы – портрет в жанре вокальной баллады (музыкально-поэтические баллады-портреты), обладающей чертами драматического монолога; вербального текста, "освященного" творчеством и именем гения новейшей литературы Китая Лу Синя; подхода к литературному первоисточнику, основанном на переосмыслении и переизложении произведений Лу Синя, предстающих в качестве "объектов воспроизведения". Если при балладном портретировании литературных героев в качестве объекта воспроизведения предстают соответствующие повести автора, то в портрете-балладе Лу Синя – его жизнь и творческое наследие как целостность. В зону композиторской интерпретации в заключительной балладе-портрете вовлечен аналитически-биографический (научно-исследовательский) пласт.

Наряду с принципом единства, в анализируемой трилогии представлен принцип контраста. Так, условный цикл основан на контрасте женского и мужского начал; типов содержания – лирико-философского, комедийно-гротескового, героико-гимнического.

Музыкально-словесный портрет Хянь Линь развивает традицию китайской классической поэзии, для которой характерен принцип запечатления чувств сквозь пейзаж ("пейзаж в эмоциях" [1]). Помимо жанровых черт портрета, вокальная баллада Шан Деи, посвященная раскрытию образа героини повести Лу Синя, обретает жанровые свойства пейзажа. Созданный в музыке портрет Хянь Линь далек от показа бытового окружения героини, свойственного трагической повести Лу Синя. Ее композиторской интерпретации присуща поэтизация образа Хянь Линь, представленного на фоне прекрасного безмолвного зимнего пейзажа, не вмещающего ее страданиям, безучастного к ее смерти в снегах, среди холода и тумана. Величественное спокойствие невозмутимой природы, остающиеся без ответа вопросы монолога "от автора", заведомо обращенные "в никуда" – эти черты баллады-портрета свидетельствуют о преломлении концепции классической китайской философии – красота в молчании. Безучастность природы к страданиям Хянь Линь символизирует безразличие к ней со стороны превративших жизнь героини в ад людей. Скитания одинокой героини, покинувшей мир беспрерывно оскорбляющих ее людей, бредущей среди засыпанных снегом гор, пытающейся найти "путь к небесам", избегнув врат ада, обретают значение пути как воплощения Дао, а сама баллада-портрет – черты философского размышления о смысле жизни и смерти. Трагическая "нота" в оформлении содержания баллады-портрета (например, ритмоформула рока в партии фортепиано в центральном разделе) свидетельствует о присущей ей символике последнего пути. Наряду с воплощением философской традиции запечатления концепции "красоты в молчании", балладе-портрету присуща и романтическая тема сострадания автора своей героине. Так, благодаря воплощению темы авторского сострадания, исторгаемого извне эпического действия произведения, в балладе-портрете преодолевается безразличие к судьбе героини, источаемое окружающим ее человеческим и природным миром. Лишь автору (писателю и композитору) небезразлична судьба всеми отринутой Хянь Линь. Музыкальный портрет Хянь Линь "написан" в лирико-философской манере.

В основу второй баллады-портрета Шан Деи положена повесть Лу Синя "Подлинная история Ай-Кью" (1921 – 1922), основанная на фактах биографии автора. В возрасте 25 лет, увидев в Японии публичную казнь китайского шпиона, был поражен апатией созерцающих ее зрителей. Тогда молодой врач Лу Синь, распознав в безразличии публики проявление массового душевного нездоровья, решил посвятить себя психиатрии, решив, что лечение душевных болезней важнее, чем телесное исцеление. Увлечение медициной и психиатрией позволило Лу Синю диагностировать массовое проявление мании преследования в качестве "болезни века", охватившей его современников. Автобиографические факторы предопределили сущность финальной сцены повести, в основе которой – всеобщее безразличие к публичной казни городского "дурака" Ай-Кью, страдающего слабоумием. Трагедия Финала усугубляется невиновностью Ай-Кью: его "преступление" состояло лишь в том, что он, желая

приобщиться к разгорающейся на его глазах революции, не был допущен к ней (глава "К революции не допустили"). В сцене казни Ай-Кью писатель обрисовывает тотальное безумие, охватившее устращающе безучастную толпу зрителей. Ай-Кью в сцене казни из комического персонажа превращается в трагический образ, подобный Юродивому, казненному безвинно, поплатившемуся за тот "сон разума", что породил чудовищ (подобно сюжету известной картины Ф. Гойи) в воображении гротескно представленной толпы безумцев.

Помимо автобиографических фактов, повесть "Подлинная история Ай-Кью" отразила систему художественных приоритетов писателя. Здесь проявилось преклонение китайского писателя перед гением Н.В. Гоголя, "Мертвые души" которого Лу Синь перевел на китайский язык. Под влиянием творческого метода Н.В. Гоголя Лу Синь написал первый крупный рассказ на байхуа (новом письменном китайском языке) "Дневник сумасшедшего" (1918), в котором как проявление безумия трактуется следование отжившим традициям средневекового Китая в современном обществе, в ироничной, индифферентной форме осуждая их как "людоедские", основанные на самоуничтожении. Спустя около 4-х лет "гоголевская" линия была продолжена в повести "Подлинная история Ай-Кью". В "гоголевских" повестях Лу Синь предстает как мастер иронии, основанной на игре слов и значений. Его восхищение Гоголем и, в частности, "Записками сумасшедшего", сказалось в таких приемах и принципах, как фрагментарная композиция, стилизация "брёда", больного воображения, метод гротеска. Наряду с очевидностью преломления традиций Н.В. Гоголя, повесть Лу Синя отличается оригинальностью художественной идеи, обусловленной ее развертыванием на национальном материале. Безумие трактовано как способ противостоять основанной на отживших традициях реальности; выздоровление личности – как исцеление общества.

Во второй балладе-портрете воспроизведен образ городского "дурака" Ай-Кью и творимые "знаменитостью" чудачества. Здесь драма как род искусства находит свое воплощение в жанре комедии; комическое реализуется в таких формах, как ирония и гротеск.

Воспроизведение трагикомического содержания в балладе-портрете Ай-Кью осуществлено благодаря опоре в качестве "объекта воспроизведения" на жанрово-стилевой прообраз *aria-buffa*. Согласно жанровым свойствам *aria-buffa*, баллада-портрет "городского дурака" основана на традиционном методе воспроизведения комического в музыке: сочетания не сочетаемого, то есть парадоксальной логике. О парадоксальности музыкального языка китайской *aria-buffa* свидетельствует наличие традиционных для итальянского прообраза жанровых черт. Предназначенная для баритона *quasi-оперная "сцена"*, написана в темпе *Allegro* с применением синкопированной ритмики (фортепианные прелюдии, интерлюдии, постлюдия), приемов скороговорки, повторов, ситуации осмеяния персонажа, изобразительных приемов (интонаций смеха, ударов палкой, введенных в вокальную партию).

Aria-buffa в силу свойственной ей театрализации может быть трактована как оперная сцена-портрет, в свою очередь представляющая собой череду миниатюрных сцен-портретов, основанных на описании событий "подлинной истории Ай-Кью". Первая из них рисует образ считающего себя счастливым "городского дурака", унижающего слабых и бегущего сильных. Вторая основана на изложении "жизненного кредо" Ай-Кью, представленного в виде философских изречений ("Кто ударил меня, тот мой сын"; "Кто проклинает меня, тот проклинает себя"). Третья отображает сцену избияния и унижения героя ("Он стоял на коленях и пресмыкался"). Четвертая сцена представляет собой оскорбление маленькой монахини, нанесенное ей Ай-Кью ("Он дразнил ее!"). Пятая, наряду с репризными чертами, содержит важные в контексте художественной целостности призывы "Посмотрите на него!", что позволяет сделать вывод о превращении героя в предмет созерцания и поругания толпы.

Наличие отмеченных призывов в заключительном разделе китайской *aria-buffa* позволяет сделать вывод о том, что она представляет собой портретную характеристику Ай-Кью, составленную "со слов" чуждой ему "толпы", далекой от постижения противоречивый внутреннего мира "безумного" героя. Об этом свидетельствует художественный метод отчуждения в музыке [2], наблюдаемый в остранении портретируемого персонажа от окружающего его мира, от толпы, видящей в нем проявление "чуждого", "чужого" – "дурака". О неоднозначности музыкально-вербальной характеристики Ай-Кью как комического персонажа свидетельствует ряд музыкально-словесных характеристик. Среди них – вопрошание "Он смешен?", оставшееся без ответа (в конце 2 сцены), двойственность трактовки темы смеха (в 4 сцене с "маленькой монашкой"). Обращенный "к публике" вопрос "Он смешон?", однозначный ответ на который невозможен, играет роль авторского комментария в китайской *aria-buffa* предстает. Смех предстает здесь не только как характеристика героя, подвергающегося осмеянию окружающий мир, но и как порожденный толпой, потешающийся над чудачествами "знаменитости", поведение которой не соответствует общепринятым нормам (осмеяние потешающегося), и, в конце концов, уничтожающей его, принося в жертву отвергшей его "революции".

Китайская *aria-buffa* основана на сопоставлении соотносимых на основе действия закона единства и борьбы противоречий, лишенных общепринятых причинно-следственной связей "реакций" персонажа на события жизни ("запугивал слабых, встретив сильного, убежал"; униженный всеми, Ай-Кью чувствует себя счастливым). Неоднозначность поведения и мысленных выводов героя может быть трактована как проявление в музыкальной драматургии свойственной литературному первоисточнику темы безумия, характеризующей главное действующее лицо повести Лу Синя и окружающий его мир.

В китайской aria-buffa наличествуют черты, позволяющие соотнести ее с театром представления, театром показа. Противопоставление персонажа его окружению, одиночество героя обусловлено его исключительностью. О том, что между героем и его окружением – "пропасть", что "городская знаменитость" предстает в роли всеобщего посмешища, выставленного "на показ", хотя и не на театральные подмостки, но на плаху, на которой при большом стечении публики "распинают дурака" свидетельствуют призывы "Посмотрите на него!" из заключительного раздела баллады-портрета. Не содержат ли эти призывы скрытые параллели с баховскими хорами-turbo "Распи Его!" из Пассионов?

Неоднозначная характеристика позволяет трактовать героя баллады как трагикомический персонаж: в силу неординарности характера и поведения, "дурак" не знает сострадания толпы, обрекающей его на одиночество, изгнание, смерть. Заключительный раздел баллады-портрета соответствует финальным сценам повести Лу Синя, когда беззащитный и безвредный Ай-Кью подвергается унижению и публичной казни как мнимый "революционер" ("мнимость" согласуется с традициями театра показа). В сценах суда и казни он обретает функции трагического героя как безвинно страдающий персонаж, "без вины виноватый"; ему вменяется, как подлинно шекспировскому герою, "трагическая вина". Вместе с тем, здесь возникает мотив ложного величия персонажа, страдающего за "большую идею" – революцию, к которой примкнуть желал, но, по Лу Синю, не был допущен ("К революции не допустили"). Двойственность персонажа, в котором соединены черты гоголевского "маленького человека" и мнимого величия, за что герой несет наказание по всей строгости закона, способствует формированию игровой ситуации в quasi-aria-buffa.

В балладе-портрете отсутствует трагическая развязка повести, где герой из комического персонажа обретает подлинно трагическую высоту как "жертва революции". Однако некоторые "штрихи" к музыкально-словесному портрету Ай-Кью позволяют сделать вывод об отображении развязки повести в quasi-комической арии. Шан Деи, согласно плану Шо Юн Чао, подвергает перестановке события повести Лу Синя, поместив сцену унижения и наказания Ай-Кью ранее сцены с "маленькой монахиней". Тем не менее, само наличие сцены наказания и унижения Ай-Кью свидетельствует о введении в Арию темы несправедного суда над героем, играющей существенную роль в повести. В таком случае призывы "Посмотрите на него!" в репризе Арии следует воспринимать как возгласы толпы, пришедшей поглазеть на публичную казнь "городского дурака", превратившегося в "революционера". О том, что реприза Арии при чертах сходства с экспозицией обретает значение сцены публичной казни героя, свидетельствует свойственная ей динамизация. Образ Ай-Кью из комического превращается в трагический, а Ария обретает трагикомическое содержание.

Для обрисовки героя трагикомедии композитор использовал метод игры, благодаря которому жалкое и недостойное обретает псевдо-величественные (тема ложного величия) масштабы ("знаменитость"). Комедия оборачивается трагедией: героя ли? общества ли?

Третья баллада-портрет "Ах! Лу Синь!", основанная на осмыслении фактов творческой биографии писателя, представляет собой гимн, прославляющий имя классика новейшей литературы Китая – национального героя страны. Это он призвал народ к восстанию ("Движение 4 мая"). Это он – защитник обездоленных и не знающий страха критик чиновников, сразившийся с ними в "злой битве". Это его слово ранит врага, "как кинжал". Это он, вопреки изнурительной болезни, сохранил силу духа, выполнив миссию "спасителя нации от бедствия".

Выводы. Композиторскую интерпретацию литературных первоисточников в балладах-портретах Шан Деи по мотивам прозаических произведений Лу Синя отличает ряд новаторских черт. Прежде всего, это выход композитора за пределы традиционного для китайской вокальной лирики обращения к миниатюрным поэтическим прообразам: композитор интерпретирует масштабные прозаические шедевры Лу Синя, концепционно переизложенные Шо Юн Чао. Композитор преобразует традиционный для китайской вокальной лирики отрешенно-философский тон повествования, сообщая первой балладе-портрету черты авторского сострадания и драматического монолога. Новаторским для китайской вокальной музыки Новейшей эпохи является повествование ироническое, базирующееся на переосмыслении жанровых черт aria-buffa. Восприняв черты европейского прообраза, Шан Деи создал его китайский аналог. Гимнический (одический) стиль, характерный для массовой песни Новейшего Китая, является, скорее, исключением в жанровой системе китайской вокальной лирики XX-XXI вв. Шан Деи расширил присущий китайской вокальной лирике образно-стилевой диапазон, введя в нее черты драматического монолога, гротескно-иронический (комедийный) и экзотически-гимнический (одический) типы музыкального высказывания.

Создание новаторских для китайской вокальной музыки XX-XXI столетий типов музыкальной образности стало возможным, благодаря обращению к европейским жанрово-стилевым прообразам. Важнейшую роль здесь играет оперный стиль сольного высказывания. В балладе-портрете Хянь Линь в качестве такового предстает лирико-философский оперный монолог, в музыкальном портрете Ай-Кью – aria-buffa, при отображении образа Лу Синя – гимн-ода. Если в европейской вокальной лирике оперные влияния традиционны, то в китайской – в силу камернизации и миниатюризации – введение оперных черт является новаторским открытием Шан Деи.

Литература

1. Алексеев В.М. Китайская литература. Избранные труды / Алексеев В.М. – М.: Наука, 1978. – 595 с.
2. Горюхина Н. А. Отчуждение в музыке / Горюхина Н. А. // Українське музикознавство: Зб. наукових праць. — В. 28. — К., 1998. — С. 127–143.
3. Рощенко Е.Г. Историко-социальные типы функционирования музыкально-культурного наследия в композиторском творчестве: автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Рощенко Е.Г. – К., 1988. – 23 с.
4. Рощенко Е.Г. Мифологема безумия: иконотропия urphänomen'a / Рощенко Е.Г. // Аспекти історичного музикознавства II. Проблеми взаємодії мистецтвознавства, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наукових праць. – В. 22. – Х.: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2008. – С. 22-32.
5. У Хун Юань. Китайська художня пісня: історія і теорія жанру: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства / У Хун Юань. – Х., 2016. – 24 с.

References

1. Alekseev, V.M. (1978). Chinese literature. Selected works. Moscow:Nauka [in Russian].
2. Horiukhyina, N. A. (1998). Alienation in music. Ukrainske muzykoznavstvo, 28, 127 – 143 [in Russian].
3. Roshchenko, E.H. (1988). Historical-social types of the functioning of the musical-cultural heritage in the composer's compositions. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Russian].
4. Roshchenko, E.H. (2008). Myth of the madness; icon and urphänomenia // Aspekty istorychnoho muzykoznavstva II. Problemy vzaiemodii mystetstvoznnavstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 22, 22-32 [in Ukrainian].
5. U Khun Yuan, (2016). Chinese art song: history and theory of the genre. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 30.06.2016 р.