

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**СЯО ХУІВЕН**

УДК 782.1(510)"198":782.1(4]:  
78.071.1(510)Ши\_Гуаннань](043.3)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**АСИМІЛЯЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДОСВІДУ В КИТАЙСЬКІЙ ОПЕРІ  
1980-х РОКІВ: МІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА АВАНГАРДОМ  
(НА МАТЕРІАЛІ ОПЕРИ ШИ ГУАННАНЬ «ЖАЛЬ ЗА МИНУЛИМ»)**

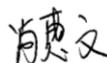
025 «Музичне мистецтво»  
02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

**Сяо Хуївен**





Творчий керівник:

**Семененко Ірина Валентинівна,**  
доцент, заслужена артистка України

Науковий консультант:

**Наумова Олена Анатоліївна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Сяо Хуївен. Асиміляція європейського досвіду в китайській опері 1980-х років: між традицією та авангардом (на матеріалі опери Ши Гуаннань «Жаль за минулим»).** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

**Актуальність.** Сучасна китайська опера сьогодні переживає стадію динамічного розвитку, яка потребує глибокого наукового осмислення. Спадкоємність національних традицій, безперервне засвоєння світового досвіду, а також послідовна підтримка держави та ентузіазм нового покоління китайських артистів – все це дозволяє сказати, що у третьому тисячолітті Китай цілеспрямовано прагне лідерства на теренах оперних новацій. Сьогодні важко уявити собі світове театральне мистецтво без мультимедійних проєктів Тан Дуна ( 譚盾 ) або камерних вистав Го Веньцзіна ( 郭文景 ). Твори китайських авангардистів «Нової хвилі» визначають наразі цілий сектор у сфері композиторських експериментів початку XXI століття та якісно змінюють вихідну конфігурацію всередині західного оперного світу. Внаслідок таких активних культурно-інтеграційних процесів поступово формується діалог якісно нового рівня. Наразі йдеться вже не про поодинокі випадки запозичень або точкових впливів у сфері мистецтва, а про широкомасштабний рух до створення єдиного культурного простору, майже до синхронізації художніх процесів. За останні півстоліття музично-сценічне мистецтво Китаю пройшло кілька хвиль у своєму розвитку, одна з яких увінчалася появою лірико-психологічної опери європейського типу. Першим зразком цього жанру

стала опера Ши Гуаннаня (施光南, 1940–1990) «Жаль за минулим» (“Regret for the Past”/伤逝, 1981), написана на основі оповідання класика китайської літератури Лу Сіня (魯迅/鲁迅, 1881–1936) «Скорбота за минулим, або Записки Цзюаньшена» (Regret for the Past – Juansheng's Notes / 伤逝—涓生的手记 (“Shang shi”).

Опера Ши Гуаннаня має безпрецедентний рівень популярності на батьківщині. Постановки спектаклю завжди стають великою культурною подією в країні. З моменту прем'єрного показу твору на сцені Пекінського народного театру (北京人民剧院/ Beijing People's Theater) опера «Жаль за минулим» посіла міцні позиції у музично-театральному мистецтві Китаю. У виставі 1981 року брали участь найкращі виконавські сили країни – сопрано Інь Сюмей (Yin Xiumei/殷秀梅) та тенор Чен Чжи (Cheng Zhi/程志). Нове художнє осмислення лірична драма Ши Гуаннаня отримала у 2018 році (China National Opera and Dance Drama Theatre). Під керівництвом відомої та досвідченої режисерки Чень Вей (Chen Wei) виразне трактування дали своїм образам Ван Ін (王莹/Wan Gyin, Zijun) та Ван Чуаньюе (王传越/Wang Chuanyue, Juansheng).

Головна частина роботи присвячена виявленню сучасних аспектів художнього задуму опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» в аспекті взаємодії національних та європейських музичних традицій. У роботі послідовно вивчаються жанрово-стилістичні ознаки лірико-психологічної опери, трактованої з урахуванням західноєвропейського театрального досвіду та специфічних особливостей національного китайського менталітету.

У роботі відзначається особлива історична роль, яку відіграв композитор Ши Гуаннань у формуванні сучасної палітри китайського оперного мистецтва. Важливою є теза про те, що Ши Гуаннань є представником нового покоління музикантів, які здобули освіту на

батьківщині після заснування Нового Китаю. У роботі підкреслюється, що політична історія Китаю була істотним чинником, що вплинув на формування особистості та творчість Ши Гуаннаня. Композитор жив у епоху таких соціальних потрясінь, коли на карту було поставлено долю нації. У 1970-ті роки саме твори Ши Гуаннаня висловили настрої людей, їхню радість у зв'язку із настанням нового часу – «епохи відкритості та реформ» (改革开放). Подібно до більшості патріотів, композитор з великим ентузіазмом брав активну участь у розбудові нового суспільного устрою та ідеології своєї країни. Його музичні твори надихалися національним духом. Патріотичні за змістом вокальні твори Ши Гуаннаня мали величезне значення у Китаї – вони з'явилися на піку свого часу та концентровано виражали найактуальніші запити суспільства.

У науковому обґрунтуванні зазначається, що Ши Гуаннань послідовно йшов до втілення свого головного мистецького задуму – опери на класичний сюжет Лу Сіня «Жаль за минулим». Опера стала органічним продовженням та результатом багаторічної практики Ши Гуаннаня у камерно-вокальній сфері. Композитор підійшов до жанру опери справжнім майстром – драматургом, за плечима якого була високопрофесійна технічна база та різноманітний творчий досвід. Його твір став стартом у засвоєнні китайськими музикантами глибинних законів західноєвропейського театру. Наголошується, що унікальність опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» полягає не лише у тому, що вона органічно увібрала в себе європейську традицію, але й у тому, що вона змогла зберегти національну самобутність. До новаторських відкриттів Ши Гуаннаня уважно прислухалися не лише старші колеги, але й студентська молодь – ті, кому в недалекому майбутньому належить сформулювати естетичні положення руху «Нової хвилі».

Спеціальну увагу в роботі приділено постаті видатного митця китайської літератури – Лу Сіня, його художнім здобуткам та новаціям. Ґрунтовно вивчаються основні чинники, що визначили особливості

світосприйняття та естетичні погляди Лу Сіня, проаналізовані художні та публіцистичні твори письменника з погляду їхнього зв'язку з європейською літературною традицією. Важливим аспектом творчості Лу Сіня, на якому наголошується в роботі, є просвітницька та суспільно-політична діяльність письменника. Відмічається, що Лу Сінь цікавився марксизмом і був редактором кількох лівих китайських журналів. Від 1918 року Лу Сінь став одним із ініціаторів «Руху за нову культуру». Відтоді свої роботи він починає писати на байхуа – новою письмовою китайською мовою, дуже наближеною до розмовної. Крім того, Лу Сінь ввів до китайської літератури малі форми – нариси, есе, – а також інші прийоми та особливості, характерні для європейської школи. Як блискучий майстер короткого оповідання Лу Сінь майстерно висвітлював нагальні проблеми свого часу, викриваючи соціальні вади тогочасного суспільства. Сюжетна проза Лу Сіня відрізняється своєрідністю стилю та багатством душевних тональностей. Вільно володіючи багатобарвною гамою гумористичних та іронічних відтінків, Лу Сінь створив яскраві та самобутні портрети різноликих мешканців старих китайських сіл і міст.

Вибір Ши Гуаннанем оповідання Лу Сіня «Скорбота за минулим, або Записи Цзюаньшена» як літературного першоджерела своєї опери був зумовлений цілою низкою факторів, важливу роль серед яких відіграла соціально-громадська ситуація, що радикально змінилася в країні. Твір Лу Сіня найвищою мірою відповідав новим соціальним запитам часу. Ши Гуаннань наче почув «звук» своєї епохи та майстерно відповів на його «вібрацію». В оповіданні Лу Сіня музикант знайшов і масштаб проблематики, і самобутність образів, і глибину конфлікту.

Подібно до Лу Сіня, який творив у драматичні 1920-і роки, Ши Гуаннань – представник іншого, але вкрай близького за духом часу, зміг підняти на щит цінність людського життя. Композитору вдалося знайти ємну та виразну форму втілення найбільш болючої проблеми китайського суспільства – неминучості особистої трагедії у протистоянні із суспільною

феодално-родовою мораллю. Обсяг етичних понять, закладених у сюжеті оповідання Лу Сіня, з надлишком вичерпував потреби сучасного соціуму. Опера Ши Гуаннаня та оповідання Лу Сіня, розділені часовою дистанцією у понад п'ятдесят років, опинилися на піку хвилі свого часу.

У роботі наголошується, що сюжет не був задуманий авторами як романтична історія кохання. Натомість, і Лу Сінь, і Ши Гуаннань навмисно актуалізували елементи історичної достовірності під час відтворення образів та атмосфери тогочасного суспільства. Таким чином, оперний проєкт Ши Гуаннаня «Жаль за минулим», присвячений 100-річному ювілею Лу Сіня (1981), з одного боку, став індикатором «добри відкритості», а з іншого, – сфокусував громадську думку на вічних цінностях вітчизняної літератури ХХ століття.

Взаємини двох головних героїв твору – Цзюаньшена та Цзицзюнь – є центром драматургії опери «Жаль з минулим» Ши Гуаннаня. Обидва належали до покоління, що було пробуджене хвилею нової культури. Молодість героїв збіглася з трагічними подіями «Руху 4 травня». Більш того, їхній союз був почасти породжений впливом цього руху. Історія, розказана від першої особи – Цзюаньшена, є драматичною розповіддю і каяттям головного героя. Центральна постать оповідання Лу Сіня – інтелектуал 1920-х років, його мрії про самореалізацію та бажаний спосіб життя обумовлені новими ідеями, яких прагнула молодь цього періоду. Цзицзюнь уособлює собою образ жінки, що здатна кинути виклик патріархальним засадам суспільства. Романтичні взаємини Цзицзюнь та Цзюаньшена перетворилися на історію стосунків людей, які вирішили розірвати з феодальними забобонами та створити дещо неймовірне для того часу – вільну сім'ю. Обидва прагнули до демократії та науки, бажаючи вільного та безумовного кохання. Однак жорстоке громадське засудження та соціальні перешкоди призвели до непереможних труднощів у житті закоханої пари.

Зосередження на внутрішньому світі героїв зумовлює всю музично-

сценічну структуру опери, тому «Жаль за минулим» позбавлена звичної видовищності та яскравих зовнішніх ефектів. У роботі наголошується на пріоритетному значенні для композитора здобутків західноєвропейської лірико-психологічної опери, зокрема традицій П. Масканьї, Дж. Пуччіні та Ж. Масне. Уникаючи романтичної ідеалізації своїх персонажів, композитор максимально правдиво, на кшталт реалістичного мистецтва, вирішив передати сутність невирішених соціальних протиріч, які зламали життя його героїв.

Особливістю твору Ши Гуаннаня є органічне поєднання в опері принципів ліричної та епічної драматургії. Присутність у дії другорядної пари персонажів створює виразне обрамлення головної – лірико-психологічної – лінії розповіді. Висловлювання Співака та Співачки від початку оперного сюжету супроводжують історію взаємин героїв. У їхніх аріозо часто міститься оцінка або передбачення майбутніх подій. Підкреслюється, що найважливіша функція другорядних образів полягає у тому особливому емоційному ефекті, який виникає внаслідок сольних висловлювань персонажів-коментаторів. З'являючись регулярно, а не епізодично, Співак та Співачка стають, умовно кажучи, носіями «ознак майбутнього». Як наслідок, так звані епічні «уповільнення» сюжету мають прямо протилежну дію – стійке нагнітання трагічного фіналу.

У роботі відзначається, що всі метаморфози, яких зазнають головні герої опери – Цзицзюнь та Цзюаньшен, відбуваються виключно у внутрішній площині сюжету – зовнішні зміни зведені до мінімуму. Простота та економічність художньо-декораційного оформлення суттєво знизили рівень складності постановки опери «Жаль за минулим» та сприяли її великій популярності в країні.

У висновках наукового обґрунтування узагальнюються результати дослідження і робиться акцент на спадкоємності творчих пошуків Ши Гуаннаня та авангардистів «Нової хвилі». Музична драматургія опери «Жаль за минулим» стала новаторським явищем в історії китайського

музичного театру останньої третини ХХ століття. У творі вперше головна лінія конфлікту набула такого концентрованого вираження. Окрім того, перспективним відкриттям композитора стало виявлення унікального виразного потенціалу феномена камерності. Означені новації музичної драматургії опери «Жаль за минулим» будуть згодом розвинені у камерних операх композиторів наступного покоління – Тан Дуна, Го Веньцзіна, Чжоу Сюеші, Вень Деціна, Цюй Сяосуна та інших.

**Ключові слова:** сучасна китайська опера, лірико-психологічна драма, національна традиція, «епоха відкритості та реформ», Лу Сінь, жанрово-композиційна модель європейської опери.

## SUMMARY

***Xiao Huiwen. Assimilation of the European experience in the Chinese opera of the 1980s: between tradition and avant-garde (based on Shi Guangnan's Opera "Regret for the Past").*** – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 "Musical Art" (field of study 02 "Culture and Arts"). – Ukraine National P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

**Relevance.** Today, modern Chinese opera is experiencing a stage of dynamic development that requires deep scientific understanding. The inheritance of national traditions, the continuous assimilation of world experience, as well as the consistent support of the state and the enthusiasm of a new generation of Chinese artists – all this allows us to say that in the third millennium, China purposefully seeks leadership in the field of opera innovations. Today, it is difficult to imagine world theater without the multimedia projects of Tan Dun (譚盾) or the chamber performances of Wenjing Guo (郭文景). The compositions of Chinese avant-garde artists of the "New Wave" currently define an entire sector in the field of compositional experiments of the beginning of the XXI century and



qualitatively change the original configuration within the Western opera world. As a result of such active cultural integration processes, a dialogue of a qualitatively new level is gradually being formed. Currently, it is no longer about isolated cases of borrowing or point influences in the field of art, but about a large-scale movement towards the creation of a single cultural space, almost to the synchronization of artistic processes. Over the past half century, Chinese music and stage art has gone through several waves in its development, one of which culminated in the appearance of European-style lyrical and psychological opera. The first example of this genre was the opera "Regret for the Past" by Shi Guangnan (施光南, 1940–1990) (伤逝, 1981), written on the basis of the story of the classic of Chinese literature by Lu Xun (鲁迅/鲁迅, 1881–1936) "Regret for the Past – Juansheng's Notes / 伤逝—涓生的手记 ("Shang shi").

Shi Guangnan's opera has an unprecedented level of popularity in his homeland. Performances of the play always become a major cultural event in the country. Since the premiere of the composition on the stage of the Beijing People's Theater (北京人民剧院), the opera "Regret for the Past" has taken a strong position in the music and theater art of China. The performance of 1981 featured the country's best performers – soprano Yin Xiumei (殷秀梅) and tenor Cheng Zhi (程志). Shi Guangnan's lyrical drama received a new artistic interpretation in 2018 (China National Opera and Dance Drama Theater). Under the guidance of the well-known and experienced director Chen Wei, Wan Ying (王莹, Zijun) and Wang Chuanyue (王传越, Juansheng) gave their characters an expressive interpretation.

The main part of the work is devoted to the identification of modern aspects of the artistic conception of Shi Guangnan's opera "Regret for the Past" in the aspect of the interaction of national and European musical traditions. The work consistently studies the genre and stylistic features of the lyrical and psychological opera, interpreted taking into account the Western European theatrical experience and specific features of the national Chinese mentality.

The work notes the special historical role played by the composer Shi Guangnan in the formation of the modern palette of Chinese opera art. An important thesis is that Shi Guangnan is a representative of a new generation of musicians who were educated in their homeland after the founding of New China. The work emphasizes that the political history of China was a significant factor that influenced the formation of Shi Guangnan's personality and creativity. The composer lived in an era of such social upheavals, when the fate of the nation was at stake. In the 1970s, it was Shi Guangnan's compositions that expressed the mood of the people, their joy because of the onset of a new era – the "era of openness and reforms" (改革开放). Like most patriots, the composer took an active part in building a new social system and ideology of his country with great enthusiasm. His musical compositions were inspired by the national spirit. Patriotic in content, Shi Guangnan's vocal compositions were of great importance in China – they appeared at the peak of their time and concentratedly expressed the most necessary demands of society.

In the scientific discourse, it is noted that Shi Guangnan was consistently approaching the realization of his main artistic idea – an opera based on the classic story of Lu Xun "Regret for the Past". The opera became an organic continuation and result of Shi Guangnan's many years of practice in the chamber and vocal field. The composer considered the genre of opera as a real master-playwright, who had a highly professional technical base and diverse creative experience behind him. His composition was the start of Chinese musicians' assimilation of the deep laws of Western European theater. It is emphasized that the uniqueness of Shi Guangnan's opera "Regret for the Past" lies not only in the fact that it organically absorbed the European tradition, but also in the fact that it was able to preserve its national identity. Shi Guangnan's innovative discoveries were carefully listened to not only by senior colleagues, but also by young students – those who in the near future would have to formulate the aesthetic principles of the "New Wave" movement.

The work pays special attention to the outstanding artist of Chinese

literature – Lu Xun, his artistic achievements and innovations. The main factors that determined the peculiarities of Lu Xun's worldview and aesthetic views are thoroughly studied, the literary and journalistic works of the writer are analyzed from the point of view of their connection with the European literary tradition. An important aspect of Lu Xun's work, which is emphasized in the paper, is the writer's educational and socio-political activity. It is noted that Lu Xun was interested in Marxism and was the editor of several left-wing Chinese journals. From 1918, Lu Xun became one of the initiators of the "New Culture Movement". Since then, he begins to write his works in Baihua, a new written Chinese language that is very close to spoken Chinese. In addition, Lu Xun introduced to Chinese literature small forms – essays – as well as other techniques and features characteristic of the European school. As a brilliant master of the short story, Lu Xun expertly highlighted the pressing problems of his time, exposing the social flaws of the society of that time. Lu Xun's narrative prose is distinguished by its originality of style and richness of soulful tones. Freely possessing a multi-colored gamut of humorous and ironic shades, Lu Xun created bright and original portraits of diverse inhabitants of old Chinese villages and cities.

Shi Guangnan's choice of Lu Xun's story "Regret for the Past, or Juansheng's Notes" as the literary primary source for his opera was determined by a number of factors, among which the socio-public situation, which had radically changed in the country, played an important role. Lu Xun's composition met the new social demands of the time to the highest degree. Shi Guangnan seemed to hear the "sound" of his era and expertly responded to its "vibration". In Lu Xun's story, the musician found both the scale of the problem, the originality of the images, and the depth of the conflict.

Similar to Lu Xun, who worked in the dramatic 1920s, Shi Guangnan, a representative of a different but extremely close time in spirit, was able to raise the value of human life to the shield. The composer managed to find a capacious and expressive form of embodying the most painful problem of Chinese society – the inevitability of personal tragedy in the confrontation with social feudal and

ancestral morality. The scope of ethical concepts embedded in the plot of Lu Xun's story more than exceeded the needs of modern society. Shi Guangnan's opera and Lu Xun's stories, separated by a time distance of more than fifty years, were at the peak of their time.

The work emphasizes that the plot was not conceived by the authors as a romantic love story. Instead, both Lu Xun and Shi Guangnan deliberately actualized elements of historical authenticity while reproducing the images and atmosphere of contemporary society. Thus, Shi Guangnan's opera project "Regret for the Past", dedicated to the 100th anniversary of Lu Xun (1981), on the one hand, became an indicator of the "era of openness"; and on the other hand, focused public opinion on the eternal values of domestic literature of the XX century.

The relationship between the two main characters of the composition – Juansheng and Zijun – is the center of the drama of the opera "Regret for the Past" by Shi Guangnan. Both belonged to the generation that was awakened by the wave of new culture. The youth of the heroes coincided with the tragic events of the May 4th Movement. Moreover, their union was partly born out of the influence of this movement. The story, told in the first person – by Juansheng, is a dramatic story and the protagonist's remorse. The central figure of the story, Lu Xun, is an intellectual of the 1920s; his dreams of self-realization and the desired way of life are conditioned by the new ideas that the youth of this period sought. Zijun personifies the image of a woman who is able to challenge the patriarchal foundations of society. The romantic relationship between Zijun and Juansheng turned into the story of the relationship of people who decided to break with feudal superstitions and create something incredible for that time – a free family. Both aspired to democracy and science, wanting free and unconditional love. However, severe public condemnation and social obstacles led to insurmountable difficulties in the life of a couple in love.

Focusing on the inner world of the characters determines the entire musical and scenic structure of the opera, therefore "Regret for the Past" lacks the usual

spectacularity and bright external effects. The work emphasizes the priority value of the achievements of Western European lyrical and psychological opera for the composer, in particular the traditions of P. Mascagna, G. Puccini and J. Massenet. Avoiding the romantic idealization of his characters, the composer decided to convey the essence of unresolved social contradictions that broke the lives of his characters as truthfully as possible, like realistic art.

The peculiarity of Shi Guangnan's work is the organic combination of the principles of lyrical and epic drama in the opera. The presence in the action of a secondary pair of characters creates an expressive framing of the main – lyrical and psychological – narrative line. The expressions of the male Singer and the female Singer from the beginning of the opera plot accompany the story of the characters' relationships. Their arioso often contains an assessment or prediction of future events. It is emphasized that the most important function of secondary characters lies in the special emotional effect that arises as a result of the solo statements of the characters-commentators. Appearing regularly, rather than sporadically, the male Singer and the female Singer become some kind of bearers of "signs of the future". As a result, the so-called epic "slowdowns" of the plot have the exact opposite effect – a steady build-up of the tragic finale.

The work notes that all the metamorphoses experienced by the main characters of the opera – Zijun and Juansheng – take place only in the internal plane of the plot – external changes are kept to a minimum. The simplicity and economy of the artistic decoration significantly reduced the level of complexity of the production of the opera "Regret for the Past" and contributed to its great popularity in the country.

The conclusions of the scientific substantiation summarize the results of the research and emphasize the continuity of the creative pursuits of Shi Guangnan and the vanguardists of the "New Wave". The musical dramaturgy of the opera "Regret for the Past" became a pioneering phenomenon in the history of Chinese musical theater in the last third of the XX century. In the composition, for the first time, the main line of the conflict acquired such a concentrated expression. In

addition, the composer's promising discovery was the discovery of the unique expressive potential of the chamber phenomenon. The marked innovations of the musical dramaturgy of the opera "Regret for the Past" will later be developed in the chamber operas of composers of the next generation – Tan Dun, Wenjing Guo, Ye Xiaogang, Qu Xiao-Song and others.

**Key words:** modern Chinese opera, lyrical and psychological drama, national tradition, "era of openness and reforms", Lu Xun, genre and compositional model of European opera.

### СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Сяо Хуївен. Між минулим та майбутнім: про художні новації Лу Сіня (на матеріалі літературного першоджерела опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим»). *Fine Art and Culture Studies*. Вип. 5. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. С. 47–54, <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-7>

2. Xiao Huiwen, (2022). Opera of Shi Guangnan “Regret for the past” in the space of modern Chinese theater: relevant aspects of interpretation. *Knowledge, Education, Law, Management*. № 1 (45). Lublin (Poland): Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie, 2022. P. 79–86. <https://doi.org/10.51647/kelm.2022.1.13>.

3. Сяо Хуївен. Лірико-психологічна драма «Жаль за минулим» у дзеркалі свого часу: Лу Сінь – Ши Гуаннань. *Fine Art and Culture Studies*. Вип. 1. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2023. С. 112–121. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-16>.

### ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри оперного співу історії світової музики. Матеріали дослідження викладено у доповідях на міжнародних та всеукраїнській

науково-практичних конференціях. Презентовано шість творчих мистецьких проєктів, два із них – сольні. Останній проєкт – «Опера Ши Гуаннаня “Жаль за минулим”. Концертне виконання» – був представлений на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва:

1. Сяо Хуївен. Сучасна китайська опера в аспекті міжкультурних впливів: історія та сценічна практика: доповідь. Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах: програма Другої щорічної міжнародної наукової конференції / Національна академія мистецтв України (6 грудня 2021 року). Київ, 2021.

2. Сяо Хуївен. Опера Ши Гуаннань “Жаль за минулим” у просторі сучасного китайського театру: актуальні аспекти інтерпретації: доповідь. Музично-театральне мистецтво у глобалізованому світі: проблеми і пошуки: програма Міжнародної науково-практичної конференції / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (21–23 лютого 2022 року, Київ). Київ, 2022.

3. Сяо Хуївен. Парадокси сучасної китайської опери: відгомін курбасівських новацій: доповідь. Україна і світ. Імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського): програма Всеукраїнської науково-практичної конференції / Глухівський національний педагогічний університет імені Олександра Довженка (28 жовтня 2022 року). Глухів, 2022.

4. Сяо Хуївен. Ши Гуаннань та естетика «Нової хвилі» в китайській культурі межі ХХ–ХХІ століть: передбачення та точки перетину: доповідь. Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях: програма Шостої міжнародної науково-практичної конференції / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (3–4 листопада 2022 року). Київ, 2022.

5. Сяо Хуївен. Від ідеології до інфраструктури: шляхи розвитку китайського музичного театру останньої третини ХХ століття: доповідь.

Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: програма IV Міжнародної наукової конференції / Національна Академія Мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України (16–17 листопада 2022 року). Київ, 2022.

6. Сяо Хуівен. Опера Ши Гуаннань «Жаль за минулим» у сценічній практиці україно-китайських музикантів: до питання розширення постановочного арсеналу виконавців: доповідь. Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних і пандемічних викликів: програма XVIII Міжнародної науково-практичної конференції / Рівненський державний гуманітарний університет (17-18 листопада 2022 року). Рівне, 2022.

7. Сяо Хуівен. Шляхи асиміляції китайської «нової опери» на українській сцені (з досвіду міжнародної виконавсько-педагогічної практики Ірини Семененко): доповідь. Мистецькі родини (ювілейні дати) в рамках Другого науково-творчого проекту «Виконавські та педагогічні традиції української вокальної школи в контексті розвитку міжнародних зв'язків»: програма Дев'ятої міжнародної науково-практичної онлайн-конференції (До 160-річчя НМАУ імені П. І. Чайковського) / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (16-17 грудня 2022 року). Київ, 2022.

8. Сяо Хуівен. Вектори розвитку китайської камерної опери останньої третини ХХ століття в аспекті західноєвропейських впливів: доповідь. Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу: програма Міжнародної науково-освітньої конференції / Міністерство культури та інформаційної політики України, Міністерство освіти і науки України, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Генеральна дирекція з обслуговування іноземних представництв, Медіацентр з обслуговування іноземних представництв, Кафедра Юнеско НМАУ (До 160-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського) (8 червня 2023 року).



Київ, 2023.

9. Сяо Хуївен. Китайсько-український музичний проєкт «Дружнє свято середини осені». 21 вересня 2021 року. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Музичний центр Конфуція. За участі вокально-інструментального ансамблю «Ба-Їнь». Київ, 2021.

10. Сяо Хуївен. Концертний проєкт «Музичний дивосвіт». 20 грудня 2021 року. Музичний центр Конфуція, Національний музей літератури України. За участі вокально-інструментального ансамблю «Ба-Їнь», лауреатів міжнародних конкурсів викладачів, студентів НМАУ ім. П. І. Чайковського та доцента кафедри камерного ансамблю, заслуженого працівника культури України Ольги Ващук. Київ, 2021.

11. Сяо Хуївен. Мистецький проєкт «Рідна мова над світом співає» – концертна програма «Неаполітанські пісні українською», 30 березня 2023 року. Концертний зал ім. О. С. Тимошенка Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. До 55-річчя кафедри концертмейстерства. За участі заслуженого артиста України С. Торбенка, заслуженого діяча мистецтв України Євгена Пухлянка та заслуженої артистки України Ірини Семененко. Київ, 2023.

12. Сяо Хуївен. Мистецький проєкт «Рідна мова над світом співає» – концертна програма «Санта Лючія», 27 квітня 2023 року, Art Centre. Мистецько-концертний центр ім. Івана Козловського. За участю диригента Київського національного академічного театру оперети, заслуженого діяча мистецтв України Д. Османова, піаніста і композитора, заслуженого діяча мистецтв України Євгена Пухлянка та заслуженої артистки України Ірини Семененко. Київ, 2023.

13. Сяо Хуївен. Сольний концерт-іспит «Арії та дуети з опер зарубіжних композиторів XVIII–XX століть» (30 листопада 2022 року), Мала зала імені О. С. Тимошенка Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

14. Сяо Хуівен. Творчий мистецький проєкт-іспит (26 червня 2023 року). Опера Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» (Shi Guangnan “Regret for the Past” / 施光南 《伤逝》 ). Концертне виконання опери за участю соліста Чжан Жуньфа (тенор). Київ, 2023.

## ЗМІСТ

ВСТУП	20
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧА ПОСТАТЬ ШИ ГУАННАНЯ В АСПЕКТІ СВІТОГЛЯДНИХ ЗАСАД ЕПОХИ	28
1.1. Оперний театр Китаю останньої третини ХХ століття як об'єкт джерелознавчого аналізу: науковий дискурс та сценічна практика	28
1.2. Феномен творчої особистості Ши Гуаннаня у контексті формування естетики «Нової хвилі»	34
Висновки до Розділу 1.	46
РОЗДІЛ 2. ШИ ГУАННАНЬ – ЛУ СІНЬ: ІСТОРИЧНІ ПАРАЛЕЛІ	48
2.1. Вектори літературної творчості Лу Сіня	48
2.2. «Записки Цзюаньшена» Лу Сіня як основа лібрето опери «Жаль за минулим»	55
Висновки до Розділу 2.	63
РОЗДІЛ 3 «ЖАЛЬ ЗА МИНУЛИМ» ШИ ГУАННАНЯ – ПЕРША КИТАЙСЬКА ЛІРИКО-ПСИХОЛОГІЧНА ОПЕРА	65
3.1. Передумови виникнення китайської опери європейського типу: жанрово-стильовий аспект	65
3.2. Специфіка композиційного рішення та музично-стилістичні особливості опери «Жаль за минулим»	68
Висновки до Розділу 3.	86
ВИСНОВКИ	88
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ТА ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	91

## ВСТУП

**Актуальність теми наукового обґрунтування.** Сучасна китайська опера сьогодні переживає стадію динамічного розвитку, яка потребує глибокого наукового осмислення. Спадкоємність національних традицій, безперервне засвоєння світового досвіду, а також послідовна підтримка держави та ентузіазм нового покоління китайських артистів – все це дозволяє сказати, що у третьому тисячолітті Китай цілеспрямовано прагне лідерства на теренах оперних новацій.

Культурні контакти Китаю з країнами Європи та США посилювалися наприкінці 1970-х років після завершення «культурної революції», коли змінені в країні соціально-економічна та політична ситуація позитивно позначилася на розвитку національної музики різних жанрів, включаючи оперу. Державна політика «реформ та відкритості» знайшла відображення і в театральному мистецтві Китаю. Активний вплив західної музичної культури на творчість китайських композиторів зумовив формування національної композиторської школи в кінці 1970-х – на початку 1990-х років. Розширення та урізноманітнення слухацької аудиторії стало нагальною потребою самих китайських композиторів та музикантів, які активно працювали в концертних залах та театрах різних континентів.

Наочним є той факт, що китайська опера – у повному обсязі цього поняття (і традиційна, і проєвропейська) – вже давно перестала бути *terra incognita* для європейського глядача. Екзотичний «флер», який ще наприкінці ХХ століття незмінно супроводжував оперні вистави Китаю, сьогодні вже значною мірою знято. Причина цього полягає не лише в значній кількості спеціальних досліджень, присвячених даній проблематиці, але й в активній зовнішній культурній політиці Китаю. Успішні гастролі китайських артистів за кордоном, приголомшливі перемоги на міжнародних виконавських конкурсах, розгорнута фінансова програма у сфері культурної освіти молоді – все це підкріплено політичною волею уряду Китаю. Внаслідок таких активних культурно-інтеграційних процесів поступово

формується діалог якісно нового рівня. Наразі йдеться вже не про поодинокі випадки запозичень або точкових впливів у сфері мистецтва, а про широкомасштабний рух до створення єдиного культурного простору, майже до синхронізації художніх процесів.

Сучасна китайська опера – яскраве тому підтвердження. Сьогодні важко уявити собі світове театральне мистецтво без мультимедійних проєктів Тан Дуна (谭盾) або камерних вистав Го Веньцзіна (郭文景). Твори китайських авангардистів «Нової хвилі» визначають наразі цілий сектор у сфері композиторських експериментів початку XXI століття та якісно змінюють вихідну конфігурацію всередині західного оперного світу. При цьому парадокс полягає в тому, що на батьківщині сучасну музику знають набагато менше, ніж у Європі чи США. Оперні твори писалися (та пишуться) композиторами переважно на замовлення іноземних театрів. Так, «Нічний бенкет» Го Веньцзіна був створений на замовлення британського театру Алмейда (Almeida Theatre), а «Чай – дзеркало душі» Тан Дуна написаний для концертного залу Санторі в Токіо (Suntory Hall). Опера Тан Дуна «Перший імператор» була вперше показана у Metropolitan Opera (США) і й до сьогодні жодного разу не ставилася у КНР.

Вибух феноменального інтересу до китайської опери на початку XXI століття був зумовлений цілою низкою факторів. Протягом тривалого часу у сфері музичного театру відбувалися процеси жанрово-стилістичних перетворень, продиктованих зміною ідеології в епоху «відкритості та реформ» – по завершенні «культурної революції» (1966–1976). Період 1980–1990-х не був монолітним з погляду художніх переконань його представників. Не маючи спільної естетичної платформи та явних лідерів, кожен із композиторів наполегливо відшукував індивідуальні шляхи оновлення музичного театру.

За останні півстоліття музично-сценічне мистецтво Китаю пройшло кілька хвиль у своєму розвитку, одна з яких увінчалася появою лірико-психологічної опери європейського типу. Першим зразком цього жанру

стала опера Ши Гуаннаня (施光南) «Жаль за минулим»<sup>1</sup> (“Regret for the Past”/ 伤逝, 1981), написана на основі оповідання класика китайської літератури Лу Сіня «Скорбота за минулим, або Записки Цзюаньшена»<sup>2</sup>. Авторами лібрето виступили видатні літератори – Ван Цюань і Хань Вей.

Значимість цього твору є особливою в контексті авангардних експериментів молодого покоління композиторів, яке згодом буде названо рухом «Нова хвиля». Важливо наголосити, що йдеться не про передбачення майбутніх радикальних змін у сфері музично-театральної стилістики, що відбулася у 1990-х роках, а про створення певного символу національного мистецтва. Ши Гуаннань, на той час уже визнаний композитор, автор сотні популярних пісень, які співали мільйони людей, віднайшов унікальну «формулу» національної ідеї. Щоб висловити своє ставлення до складних та нових реалій свого часу, Ши Гуаннань звернувся до драматичного минулого своєї країни – подій «4 травня», які стали початком прогресивного «Руху за нову культуру». Досить тонко, без викривлень та навмисного моралізаторства композитор висловив своє розуміння наскрізних та найгостріших проблем китайської історії ХХ століття.

Опера Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» має безпрецедентний рівень популярності на батьківщині. Постановки спектаклю завжди стають великою культурною подією в країні<sup>3</sup>. З моменту прем'єрного показу опери на сцені Пекінського народного театру (北京人民剧院/ Beijing People's Theater) цей твір посів міцні позиції у музично-театральному просторі

---

<sup>1</sup> Оригінальна назва опери 伤逝 (*Shang shi*). Існує низка перекладів: (англ.) *Gone Love/ Regret for the past, Sorrow for the Past, Sorrow for the Dead, Sorrow for Those Passed away, Pity for the Past, Mourning, Grief for the Dead*; (рос.) – *Скорбь, Сожаление о прошлом, Печаль о былом, Скорбь об умерших*.

<sup>2</sup> Оригінальна назва оповідання Лу Сіня – 傷逝—涓生的手記 (“Shang shi”), в англійській версії – *Regret for the Past – Juansheng's Notes*, рос. варіант перекладу – *Скорбь по ушедшей, или Записки Цзюаньшена*.

<sup>3</sup> У 1981 році Пекінська кіностудія зняла романтичний фільм 《伤逝》 «Скорбота за минулим» (режисер – Шуй Хуа, у головних ролях – Ван Сінган/Wang Xingang та Лінь Ін/ Lin Ying), який був відзначений премією «Золотий півень Китаю» (中国).电影金鸡奖 是/ *Chinese Film Golden Rooster Award*) як «Найкращий фільм 1981 року».

країни. У виставі 1981 року брали участь найкращі виконавські сили Китаю – сопрано Інь Сюмей (Yin Xiumei/殷秀梅) та тенор Чен Чжи (Cheng Zhi/程). Нове художнє осмислення лірична драма Ши Гуаннаня отримала у 2018 році (China National Opera and Dance Drama Theatre). Під керівництвом відомої та досвідченої режисерки Чень Вей (Chen Wei) виразне трактування дали своїм образам Ван Ін (王莹/Wan Gyin, Zijun) та Ван Чуаньюе (王传越/Wang Chuanyue, Juansheng) <sup>1</sup>.

З огляду на художні процеси, що відбулися за останнє півстоліття в китайському оперному мистецтві, можна з упевненістю сказати, що Ши Гуаннань здійснив справжній прорив у сфері оперної драматургії. Його твір став стартом у засвоєнні глибинних законів західноєвропейського театру. Унікальність опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» полягає не лише у тому, що вона органічно увібрала в себе європейську традицію, але й у тому, що вона змогла зберегти національну самобутність. Вивчення лірико-психологічної опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» у контексті загальнонаціональних культурних символів та майбутніх авангардних тенденцій дозволяє всебічно висвітлити проблему національного та західного, виявити сутнісні основи драматургічного задуму опери, а також простежити інтеграцію китайської культури до загальносвітової. Усі зазначене зумовлює **актуальність** обраної теми дослідження.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проєкту.** Творчий мистецький проєкт та його наукове обґрунтування виконані на кафедрі оперного співу

---

<sup>1</sup> Виконавський склад вистави 2018 року:

Director/ Choreographer – Chen Wei  
Conductor – Zhang Shao (USA)  
Set Designer – Wang Xingang  
Lighting Designer – Meng Bin  
Costume Designer – Chu Yan  
Sound Designer – Han Shuze  
Projection and Multi-Media Designer – Hu Tianji  
Scriptwriter – Wang Quan, Han Wei  
Conductor – Zhang Shao (USA)

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідають темі № 11 «Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти». Тему творчого мистецького проєкту затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (Наказ 52-А від 13.04.2023 протокол № 8). Програми творчої складової мистецького проєкту погоджено з темою їх наукового обґрунтування на засіданні кафедри історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол № 10 від 21.03.2020).

**Мета наукового обґрунтування** – дослідити сучасні аспекти художнього задуму лірико-психологічної опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» в аспекті взаємодії національних та європейських музично-театральних традицій.

**Об’єктом дослідження** є китайська сучасна опера європейського типу як феномен національної художньої культури.

**Предметом дослідження** є жанрово-стилістичні ознаки лірико-психологічної опери, що трактуються з урахуванням західноєвропейського театального досвіду та специфічних особливостей національного китайського менталітету.

Метою роботи визначено основні **завдання дослідження**:

- вивчити шляхи розвитку музично-театального мистецтва в Китаї у «період відкритості та реформ»;
- відтворити панораму жанрових різновидів китайської опери 1980-х років;
- розглянути творчість Лу Сіня як автора літературного першоджерела опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» у контексті сучасної китайської літератури та культурно-історичних реалій КНР;
- вивчити основні чинники, що визначили особливості світосприйняття та естетичні погляди Лу Сіня, проаналізувати художні та



публіцистичні твори письменника з погляду їхнього зв'язку з європейською літературною традицією;

– розглянути проблематику опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» крізь призму соціально-історичних процесів ХХ століття, які безпосередньо вплинули на сюжетну концепцію оповідання Лу Сіня та музичну драматургію опери Ши Гуаннаня;

– позначити стрижневі етичні питання, виражені в оповіданні «Скорбота за минулим», проаналізувати художню фабулу та образи персонажів з погляду актуальних проблем китайського суспільства першої чверті ХХ століття;

– простежити історію виникнення та сценічну долю опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» у контексті стилєвих проблем творчості композитора;

– виявити композиційні та драматургічні особливості опери «Жаль за минулим» в аспекті взаємодії китайської та західноєвропейської традицій;

– узагальнити способи асиміляції традицій китайського музичного театру на теренах сучасного європейського оперного мистецтва; розкрити процес включення китайської камерної опери до світового музичного простору.

**Матеріалом дослідження** послужила опера Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» як зразок продуктивного та цілеспрямованого засвоєння європейського досвіду в галузі лірико-психологічного жанру. Для аналітичної роботи було використано клавір опери та дві режисерські версії даної вистави, представлені у 2018 році: сценічна інтерпретація Чень Вей (Chen Wei) на сцені Китайського національного театру опери та танцю (China National Opera and Dance Drama Theatre) та постановка колективом викладачів та аспірантів Музичної консерваторії під керівництвом професора Ю Хун (Yu Hong) у Концертному залі Південно-Китайського педагогічного університету (Concert Hall of South China Normal University). Окрім музичного тексту опери та відеозаписів вистави важливу роль

відіграли наукові праці з історії Китаю, китайської музики та музичного театру, а також мемуарна література та публікації з періодичних видань.

**Теоретико-методологічні засади** роботи визначаються міждисциплінарним характером дослідження, зумовленим синтетичною природою опери. Звернення до обраної проблематики потребувало вивчення не лише музичного матеріалу опери, але й висвітлення широкого культурного контексту. Залучення та систематизація великого корпусу матеріалів сприяли створенню об'ємної характеристики творчої спадщини китайської сучасної опери.

Контекстуально до цієї теми примикають чотири групи матеріалів:

– наукові праці в галузі *оперології* (Ван Те, І. Іванова, Г. Куколь, Лі Мін, О. Самойленко, О. Стахевич, Тан Чжачен, У Сінь Лей, М. Черкашина, Чжан Кай, Чжоу Ї, Чжоу Чжівей);

– фундаментальні дослідження з *проблем мистецької взаємодії Сходу та Заходу* (Дж. Бертуччолі, Ван І, Ву Гуолінг, Лю Бінцян, Лю Сінь Сінь, Ма Вей, Ф. Мазіні, Дж. Маккензі, Сун Жуйлун, Сун Яньїн, Ту Дуня, С. Хантингтон, Цзен Тао, Ці Мінвей, В. Шейко);

– дослідження, присвячені *історії та теорії китайської музичної культури*, у тому числі, *проблемам китайської опери ХХ–ХХІ ст.* (Й. Беллман, Ван Веньлі, Ван Гуанзін, Ван Хуїцінь, Ван Юйхе, Лі Мін, Лі Хуанчжі, Лю Бінцян, Лю Жун, Лю Пін Чан, Лянь Юнь, Ма Вей, Мань Сінь Ін, Ма Цзяцзя, Мін Янь, Михайлов М., Дж. Петрус, П. Рунгруанг, Сун Жуйлун, Сун Пенсян, Сю Хайлі, Сюй Вень Чжен, Тянь Я Жу, У Хунюань, Хоу Цзянь, Хуй Ху, Чен Нань, Чжоу Ї, Б. Шенг);

– роботи у галузі *літературознавства*, в яких розглядаються питання життєтворчості Лу Сіня, а також досліджується роль митця у формуванні ідеології «Руху за нову культуру» в Китаї на початку ХХ століття (Го Шаою, Лі Ченгхі, Н. Панкай, Сінь Сінь, Чень Заочун, Чень Пінгюан, Чень Цзяньхуа, Фу Цзицзю, Тянь Чуаньцзинь).

**Методи дослідження** включають структурний та комплексний підходи. Комплексний підхід сприяє виявленню ретроспективи оперного мистецтва Китаю кінця ХХ століття у рамках процесу асиміляції західноєвропейського досвіду. Виходячи із синтетичної природи оперного жанру, цілісний музикознавчий аналіз виявляє специфіку літературного першоджерела, інтертекстуальних зв'язків, особливий ракурс співвідношення традиції та новаторства.

**Наукова новизна дослідження** полягає у виявленні сучасних аналітичних підходів до китайської опери європейського типу в аспекті міжкультурних зв'язків та аргументуванні актуальних сенсів культурної театральної політики Китаю в період «відкритості та реформ». Опера Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» вперше розглядається у широкому контексті культурно-історичних, суспільно-політичних та жанрових процесів кінця ХХ століття. Феномен китайської лірико-психологічної опери позиціонується як вагомий шар сучасної музично-театральної культури, що дозволяє ввести її до загально-світового контексту.

**Практичне значення роботи.** Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії світової музики, історії оперного мистецтва, академічних курсів аналізу та інтерпретації сценічних творів. Здобуті результати дослідження доцільно задіяти у практичній діяльності композиторів, оперних диригентів, режисерів-постановників та виконавців-вокалістів. Матеріали наукового обґрунтування будуть корисні як додатковий навчальний посібник в оперному класі.

**Структура дослідження.** Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, трьох великих розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 99 сторінок, з них основного тексту – 90 сторінок. Список використаної літератури містить 126 позицій.

## РОЗДІЛ 1.

### ТВОРЧА ПОСТАТЬ ШИ ГУАННАНЯ В АСПЕКТІ СВІТОГЛЯДНИХ ЗАСАД ЕПОХИ

#### 1.1. Оперний театр Китаю останньої третини ХХ століття як об'єкт джерелознавчого аналізу: науковий дискурс та сценічна практика

Як відомо, від 1950-х і до початку 1990-х років застосування західних музичних концепцій в Китаї знаходилося на стадії експерименту, а нові європейські мистецькі течії й зовсім не могли знайти підтримки у музичних колах. Попри це творчий пошук китайських композиторів постійно тривав, періодично оформлюючись у неординарні мистецькі проєкти. Поступово накопичувався новий досвід, що зрештою призвело до якісних змін у жанровій палітрі китайської опери ХХ століття. Слід підкреслити, що запровадження новаційних підходів у театральній галузі відбувалося на тлі формування музично-естетичних засад «Нової хвилі» – потужного художнього напрямку, який охопив всі види мистецтва в кінці ХХ століття. Стверджуючи свою культурну ідентичність, писав С. Хантінгтон, «китайці знайшли нові цінності у своїй власній культурі, переважно конфуціанській культурі з її азіатськими чеснотами – порядком, дисципліною, сімейною відповідальністю, працьовитістю, колективізмом, помірністю» [47, с. 157]. Однак тенденція до переосмислення національних першоджерел мала (й має) в Китаї специфічне забарвлення – минуле розглядається як інваріант культурної самобутності, який «подовжується» у майбутнє завдяки не лише своїй високій життєздатності, але й інтеграційним властивостям. У сфері музичного театру ця особливість китайської культури виявляється особливо яскраво.

Сьогодні досягнення нової китайської опери сміливо вийшли за межі суто національної культури. Той новий жанровий образ академічної опери, який стрімко утверджується на світовій театральній арені та викликає широкі дискусії, ґрунтується на синтезі європейських традицій та

різноманітних проявів національного історико-культурного менталітету. Теоретичне осмислення цього феномена йде паралельно із практичними завоюваннями китайського оперного театру. Починаючи від 1987 року, європейський глядач відкрив для себе невідомий і химерний світ національної музично-сценічної традиції Китаю. Нові художні образи, оригінальна логіка поведінки персонажів, яскравий інтонаційно-ритмічний «орієнталізм» музики, специфічний інструментарій і водночас традиційні західноєвропейські оперні форми – це у поєднанні дало приголомшливий результат. Прем'єра опери Цзинь Сяна «Дика земля» у Китайському театрі опери та балету (1987) та у Вашингтонській опері (1992) викликала фурор. Автори опери, використовуючи тенденції сучасної літератури, зуміли створити нову оперу, яка стала знаменною віхою в історії китайського музичного театру.

У наступні 1990-ті роки відбулася ціла низка успішних оперних постановок за кордоном. 1994 року в рамках Амстердамського фестивалю була показана камерна опера Го Веньцзіна «Щоденник божевільного», написана за оповіданням Лу Сіня «Вовча долина». Гучний успіх супроводжував опери «Нічний бенкет» (1998) та «Фен І Тін» (2004). За ним стартували камерні проєкти Цюй Сяосуна – постановки опер «Едіп» (1993), «Смерть Едіпа» (1994), «Життя на волосині» (1998) та «Випробування» (2004). Можна стверджувати, що розпочався новий етап у засвоєнні драматургічних можливостей європейської опери. Звертає на себе увагу той факт, що від початку творчих дослідів й донині в ієрархії сценічних жанрів китайських авангардистів перше місце посідає жанр камерної опери. Він виявився надзвичайно затребуваним як для композиторів, так і для постановників. Успішному закріпленню на оперному ринку сприяли зручний та мобільний формат вистави, невибагливість у сценічному оформленні, високі динамічні якості жанру, а головне – широке поле для втілення національно-характерних сюжетів. Такі композитори, як Тан Дун, Го Веньцзін, Чжоу Сюєші, Вень Децин і Цюй Сяосун виявили високо

талановитий підхід та професійну майстерність у трактуванні західних композиційних прийомів, хоча китайська аудиторія далеко не завжди була відкрита для їхніх експериментів<sup>1</sup>.

Успіх оперних творів представників «Нової хвилі» був би неможливий без зусиль та досвіду композиторів попереднього покоління – Ши Гуаннаня («Жаль за минулим»), Чень Цзи («Вей Бацзюнь»), Цзинь Сяна («Дика земля»). Названі опуси ознаменували важливий етап в історії сучасного музичного театру Китаю. Попри те, що роль названих авторів оцінюється високо передусім у межах національної культури, слід зазначити розширення сучасної географії постановок. У тріаді найбільш репрезентативних творів китайських композиторів 1980-х років саме лірична драма Ши Гуаннаня була обрана для концертного виконання на сцені Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Художнім керівником постановки виступила заслужена артистка України, солістка Національної опери України, лауреат українських та міжнародних конкурсів, доцент кафедри оперного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Ірина Семененко, концертмейстер – Світлана Лутченко, у ролях – Сяо Хуівен (Цзицзюнь), Чжан Жуньфа (Цзюаньшен).

Оперу, що сформувалася після 1976 року, слід розглядати у взаємодії західноєвропейських композиційних технік та елементів традиційної культури, що стали складовою виразової палітри оновленої музичної мови. Їхня присутність пов'язує сучасних китайських композиторів із численними поколіннями попередників – художників, поетів, філософів та народних

---

<sup>1</sup> У 2000-х роках у Китаї та за його межами були поставлені опери сучасних китайських композиторів, у яких співвідношення національних традицій та авангардних тенденцій було різним через індивідуальні творчі настанови авторів та художні концепції самих опер. Серед найбільш успішних проєктів можна назвати опери «Дрібний сонячний дощ» Лю Чженьцю та Чжу Ціна, «Ризик для життя» Вен Децина, «Поема про Мулань» Гуань Ся, «Золотий пісок» Сан Бао, «Пісня для кіно» Лі Цзуншэна, «Перший імператор» Тан Дуна, «Гроза» Мо Фана, «Поет Лі Бо» Го Веньцзіна, «Прощавай, моя наложниця» Сяо Бая, «Метелик» Сан Бо, «Сі Ши» та «Китайська сирота» Лей Лей, «Сільський вчитель» Хао Вея, «Долина Червоної річки» Мен Вейдуна, «Світанок» Цзин Сяна, «Кістка ангела» Ду Юн та інші.

співаків.

Наразі різні аспекти китайської опери, як академічної, так і традиційної, опиняються у фокусі широкого кола зарубіжних досліджень. Насамперед, слід відзначити роботи Цзин Лань «Історія китайської опери 1920–2000 років» [50], Цзюй Ціхун «Китайська музика у XX столітті» [51], Лі Мін «Китайські образи в європейській музиці кінця XIX– початку XX століть» [18], Лю Бінцян «Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю та Європи» [24], Чжан Кай «Сучасний оперний театр як художнє явище та категорія музикознавчого дискурсу» [57].

Складні міждисциплінарні проблеми піднімаються у дослідженнях Ван Те «Явище національного стилю в контексті поетики опери» [4], Ма Вей «Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства» [30], Сун Жуйлун «Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини XX ст.)» [41]. Традиційній опері присвячені дисертації Лянь Юнь «Пекінська опера як музично-естетичний феномен» [28] и Хоу Цзянь «Художній світ китайської народної опери: діалог культур» [48].

Історія китайської музики та музичного театру XX століття, особлива роль національного музично-сценічного мистецтва в епоху Нового Китаю, що розпочалася від 1949 року, висвітлені в монографіях Ван Юйхе [5] та Цзюй Ціхун [51]. Сучасна китайська опера, основні види та жанри, виразові засоби та різноманітні оперні форми досліджуються в роботах Чжоу Чжан [117] та Цянь Юань [53].

Виконавсько-теоретичний нахил мають дисертації Ву Гуолінг «Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть» [6], Ці Мінвей «Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації» [52], Ван І. «Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї XX – початку XXI століття в контексті міжнаціональних зв'язків» [3], Лю Лянь «Музично-

теоретичні дисципліни в системі професійної підготовки музикантів у Китаї» [25], Сун Яньїн ««Інтеграція європейських традицій співу до вокальної школи Китаю» [43], Ма Цзяцзя «Роль інструменталізму в камерно-вокальному виконавстві: історичний та стильовий аспекти» [31], Чжоу Чжівей «Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій» [63].

Тема культурної взаємодії з європейськими музичними традиціями у різних галузях китайської музики висвітлюється також у дослідженнях Лю Пін Чан [26], Лянь Юнь [28, 29], У Хунюань [46], Сун Пенсян [42], Ту Дуня [45]. У джерелах, присвячених діалогу Сходу та Заходу, розглядається питання про «нову еру сучасної китайської музики», яка в останні десятиліття успішно засвоює культурне надбання інших цивілізацій (Ван Жоу [2], Лі Шіюань [21], Лю Ченхуа [27]).

Важливі матеріали були отримані в англомовних дослідженнях з творчості Ши Гуаннаня, зокрема, у роботах Л. Лі [79], Х. Лей [77], Р. Сінь [87], П. Рунгуанг [87], П. Янг [88], Хуй Сю [84].

До теми даного наукового обґрунтування примикають дослідження широкого культурологічного спрямування: Мань Сінь Ін [106], І. Польської [37], О. Самойленко [38], Сю Хайлі [107], Хань Чунен [112], В. Шейка [65, 66].

Вивчення опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» неможливе без осмислення спадщини видатного класика китайської літератури Лу Сіня – митця, що стояв у джерел формування сучасної китайської літератури.

Вивчення такої значної літературної постаті вченими розпочалося ще у 60-ті роки минулого століття. Серед перших дослідників слід назвати ім'я Бао Чжунвень [1]. З основних робіт останніх років назвемо роботу Лі Лінжун «Плуг і Меч – пізнання жанру і думки у творчості Лу Сіня» [13], Чжу Чунке «Побудова оповідань Лу Сіня» [64], Янь Цзянь «Міркування про поліфонію в оповіданнях Лу Сіня» [67], Гао Юаньдун «Проблема літературного запозичення в сучасності» [7]. Низку проблемних досліджень



видано англійською мовою. Проблеми жанрової специфіки та стилістичного новаторства Лу Сіня піднімаються в роботах Дж. Лю [81], Г. Сеук-Пол [76], Чень Чжаохун [71], Чень Пінгуан [70], Фу Цзицзю [74], Чень Цзяньхуа [], Го Шаою [75], Лі Ченсі [78], Н. Панкай [83].

Мабуть, однією з найглибших робіт у галузі лусінієзнавства є дослідження Лі Чанчжі «Критик Лу Сінь» [54]. Автор роботи використовує метод психоаналізу щодо характеру та ідеологічних позицій Лу Сіня і потім крізь призму отриманих даних аналізує творчість письменника.

Постать композитора Ши Гуаннаня – головного «героя» даного дослідження – мало вивчена у сучасних наукових працях китайських музикознавців, попри високу громадську оцінку творчості музиканта на батьківщині. Осмислення спадщини композитора в роботах китайських дослідників й досі є неповним, оскільки біографічні статті про Ши Гуаннаня – це переважно белетристичні нариси та спогади, в яких особиста думка автора переважає над науковим осмисленням. До такого типу життєписів належать роботи Лі Шусі «Спогади про Ши Гуаннане: людина смертна, а талант немає» [22] та Мін Янь «Від співака епохи до народного музиканта» [35]. Наразі більшість статей про Ши Гуаннаня відрізняються поверхневим поглядом, роботи страждають відсутністю спеціалізованого аналізу творів композитора. У сучасних музикознавчих дослідженнях ім'я Ши Гуаннаня зустрічається епізодично, композиторові не присвячено жодної монографії. Це значно ускладнює розуміння реального рейтингу Ши Гуаннаня в історії китайської музики ХХ століття.

Натомість ім'я Ши Гуаннаня часто згадується у роботах, присвячених вивченню оперного та пісенного жанрів. Так, у контексті міркувань про жанровий поліфонізм сучасної китайської опери, Сунь Цзюань вказує на значущість опери «Жаль за минулим» Ши Гуаннаня [44]. У подібному ракурсі подається цей твір у роботах Лю Бінцян [24], Ту Дуня [45], У Хунюань [46], Чжан Кай [57], Чжоу Ї [61]. Однак ці точкові згадки про твори композитора є розрізненими і не дозволяють оцінити індивідуальний

внесок Ши Гуаннаня у розвиток повідних жанрів китайського мистецтва, наблизитися до цілісного розуміння його творчості.

Проблема недостатньої вивченості музично-театральних творів 1980-х років обумовлена, по-перше, повсюдною відсутністю у більшості випадків партитур, а, по-друге, – епізодичністю професійних постановок китайських опер початку періоду «відкритості та реформ». Окрім цього, слід враховувати дуже вагомий для китайської культури чинник політизації творчості окремих композиторів. Не оминула подібна доля і музику Ши Гуаннаня. З одного боку, має місце гостра нестача (аж до спотворення) підтверджених біографічних фактів про Ши Гуаннаня, а з іншого, – очевидною є навмисна міфологізація його постаті як «народного музиканта». Усе це спричинило відчутний дефіцит справжніх знань про творчість композитора.

Таким чином, одним із завдань представленого наукового обґрунтування є висвітлення інформації щодо важливих аспектів творчості одного з найбільших композиторів свого часу – Ши Гуаннаня.

## **1.2. Феномен творчої особистості Ши Гуаннаня у контексті формування естетики «Нової хвилі»**

Китайський композитор Ши Гуаннань прожив недовге життя (1940–1990), але створені ним твори увіковічили ім'я митця як «співака часу» та «народного музиканта». Ці визначення свідчать про особливу роль для музичної культури сучасного Китаю творчої постаті та доробку Ши Гуаннаня.

При оцінці творів композитора нерідко звучить думка про те, що їхній зміст має занадто політизований характер. Ця теза обговорювалася на семінарі в Чжецзянському професійному коледжі мистецтв, який відбувся у 2010 році з нагоди сімдесятиріччя від дня народження Ши Гуаннаня та двадцятиріччя від дня його смерті. Удова композитора Хун Жудін сказала: «Композитори не можуть творити поза епохою. Час, коли жив Ши

Гуаннань, безсумнівно, визначає політичний характер його творів» [35, с. 3–15]. Цю думку доповнив професор Цзинь Маоцзюнь, який вважає, що широка популярність музики композитора в наші дні полягає саме в тому, що він спромігся у своїй творчості яскраво відобразити власний час, «невід’ємною частиною якого була революційна боротьба китайського народу» [Там само].

Ши Гуаннань є представником нового покоління композиторів та музикантів, які здобули освіту на батьківщині після заснування Нового Китаю. У 1970-ті роки саме пісні Ши Гуаннаня висловили настрої людей та їхню радість у зв’язку з настанням нового часу – «епохи відкритості». Пісня Ши Гуаннаня «Toast Song», яка негайно поширилася всією країною, підкорила сотні мільйонів китайців і стала символічною одою поколінню. «Зберігаючи пам’ять про видатних діячів минулого, ми не лише заспокоюємо їхні душі на небесах, – сказав відомий музикант, професор Тяньцзіньської консерваторії Мін Янь, – але й ще просвітлюємо майбутні покоління. Яким чином слід вшанувати пам’ять народного музиканта, щоб утихомирити його небесний дух у цю знаменну дату подвійної річниці? Як поєднати воедино багату музичну спадщину Ши Гуаннаня, щоб плоди його творчості принесли користь майбутнім учням? Як продовжити духовну традицію, яку залишив Ши Гуаннань, для процвітання китайської музики надалі?» [35, с. 7]. Дані теоретичні питання в дослідженнях історії музики та музичної критики заслуговують на детальне вивчення.

Художній внесок Ши Гуаннаня у музичну культуру Китаю не обмежувався лише творчістю. Композитор був активним громадським діячем та пропагандистом високого мистецтва у найширших верствах населення. 1985 року по всій країні відбувалося голосування «Улюблені пісні сучасної молоді», в результаті якого із тридцяти відібраних та нагороджених пісень, три – належали Ши Гуаннаню. Відомо, що композитор багато часу приділяв просвітницькій діяльності. Як один із заступників Голови Всекитайської федерації молоді він об’єднував навколо

себе талановитих солістів, диригентів та поетів.

Визнання великого історичного значення Ши Гуаннаня знаходить підтвердження у численних знаках громадської пам'яті про музиканта. Композиторові присвячені розмаїті мистецькі та наукові заходи, серед яких можна виділити проведення міжнародного симпозіуму «Музична творчість та виконавська майстерність Ши Гуаннаня» у Чжецзянському педагогічному університеті 16 квітня 2017 року; того ж року було перейменовано Музичну консерваторію Педагогічного університету провінції Чжецзян на Музичну консерваторію та Дослідницький інститут музики та культури імені Ши Гуаннаня. На початку ХХ століття були відкриті Площа та Концертний зал імені композитора Ши Гуаннаня у місті Цзинь Хуа. У 2018 році на святкуванні 40-річчя «доби відкритості» Центральний комітет Комуністичної партії Китаю та Державна рада урочисто привітали 100 піонерів реформ, у числі яких єдиним композитором був Ши Гуаннань.

На знак поваги до видатного майстра його колега – відомий композитор і диригент Гуань Ся (关峡) присвятив свою велику історичну оперу “Mulan Psalm” Ши Гуаннаню. Феномен надзвичайної популярності «народного» музиканта композитор пояснював багатотонаційною природою творчості свого старшого сучасника: «Що робить пісні Ши Гуаннаня такими популярними для всіх поколінь? Відповідь полягає в тому, що він органічно переплавляв у своїй творчості різні музичні елементи, включаючи мову найвіддаленіших народностей Китаю – тибетців та уйгурів. Він будував свої композиції на основі місцевої народної музики, а це – невичерпне джерело натхнення та ідей» [69]. Удова Ши Гуаннаня – Хун Жудін, яка прийшла на прем'єру опери Гаунь Ся, була зворушена такою почесною відзнакою з боку молодого колеги і висловилася дуже просто: «Спадщина великого композитора виходить далеко за межі музики. Хоча минуло вже 25 років з моменту смерті Ши Гуаннаня, я все ще чую його голос» [69].

Як відомо, вплив соціально-політичних подій на розвиток мистецтва у

Китаї протягом ХХ століття відчувався з особливою силою. Складна, драматична історія країни, відзначена частою зміною ідеологічного курсу, безпосередньо відбивалася на долі культури. Слід зазначити, що ствердженню прозахідного вектору розвитку китайської музики великою мірою сприяли багаторічні міжнародні взаємини з країнами Європи. Була широко розповсюджена практика запрошення зарубіжних музикантів та педагогів. Тенденції прямого та опосередкованого європейського впливу через систему освіти можна простежити на прикладі низки відомих китайських композиторів. Так, видатний китайський педагог, композитор, музикознавець, громадський діяч Сяо Юмей (1884–1940) <sup>1</sup>, майбутній засновник Шанхайської державної консерваторії (1927), розпочавши навчання гри на фортепіано та вокалу в Японії, продовжив свою освіту спочатку в Лейпцизькій вищій школі музики, а потім у Берлінському університеті. Композитор Сянь Сінхай (1905–1945) <sup>2</sup> навчався у Парижі

---

<sup>1</sup> Сяо Юмей (蕭友梅, 1884–1940) – китайський музичний педагог і композитор, перший громадянин Китаю, який отримав докторський ступінь в іноземному університеті (Лейпцизька вища школа музики та театру). Темою докторської дисертації було історичне дослідження китайського оркестру до сімнадцятого століття.

Після повернення до Китаю 1920 року Сяо Юмей працював редактором-рецензентом у Міністерстві освіти Китайської Республіки. 1921 року був директором Групи музичних досліджень Національного Пекінського університету. У 1922 році за його рекомендацією цю групу офіційно перейменували в Інститут музичних досліджень Пекінського університету. У 1927 році Сяо Юмей ініціював процес створення першого в Китаї спеціалізованого вищого музичного навчального закладу – Національного музичного коледжу, який у вересні 1929 року за його пропозицією перетворений на Національний інститут музики (1949 року перейменований на Шанхайську консерваторію, день). Він був президентом інституту до своєї смерті у 1940 році.

Сяо Юмей був одним із перших композиторів Китаю, який освоїв західні композиційні техніки та включив їх до своїх творів. За своє життя він написав понад 100 творів. До них відносяться фортепіанні твори, оркестрові твори, скрипкові та інші струнні твори, а також хорові твори. Серед його видатних учнів – відомий китайський композитор та музичний педагог Лін Шеньї. Юмей написав безліч підручників, у тому числі для органу (1924), фортепіано (1924), скрипки (1927), гармонії (1927) та загальної музики (1928).

<sup>2</sup> Сянь Сінхай (冼星海, 1905–1945) – китайський композитор, який розвивав традиції західної класичної музики. У 1934 році він став першим китайським студентом, який вступив до Паризької консерваторії. Там він вивчав композицію під керівництвом П. Дюка. Сянь Сінхай повернувся до Китаю в 1935 році, в розпал японської окупації північно-східної частини країни. Використовуючи свою музику як зброю на знак протесту проти окупації, він взяв участь у патріотичній діяльності. Сянь Сінхай

(1930–1935) скрипковому мистецтву під керівництвом П. Обердорфера, а композиції у В. д'Енді та П. Дюка. Китайський скрипаль, композитор, педагог Ма Сицун (1912–1987) навчався грі на скрипці в консерваторіях Нансі та Парижі (1923–1929 роки), там само, у Франції, засвоював композицію (від 1930 року)<sup>1</sup>.

Можна з упевненістю сказати, що політична історія Китаю була істотним чинником, який вплинув на формування особистості і творчого кредо Ши Гуаннаня.

Період професійного становлення та активної творчої діяльності композитора займає лише 35 років. Його життєвий шлях дослідники умовно поділяють на чотири етапи: перший період – до 1956 року, який охоплює дитинство та юність майбутнього композитора; другий період – це роки студентства у консерваторії (1955–1966); третій період припадає на драматичну добу «культурної революції» (1966–1976); четвертий період – від 1976 по 1990 рік – це етап творчої зрілості та активної громадської діяльності композитора в «епоху відкритості».

Ши Гуаннань народився 22 серпня 1940 року в селищі Юаньдун

---

належить дві симфонії, скрипковий концерт, чотири масштабні хорові твори, близько 300 пісень та опери. Найбільш відомою є його кантата «Жовта ріка», на основі якої написано Концерт для фортепіано з оркестром. Під час «культурної революції» (1966–1976), коли всі західні та деякі види китайського мистецтва були заборонені, піаніст Ін Ченцзун виконав «Хуанхе Кантату».

<sup>1</sup> Ма Сицун (馬思聰; 1912–1987) – китайський скрипаль та композитор. У 1925–1931 роках навчався в консерваторії Нансі та в Паризькій консерваторії; серед його вчителів був П. Обердорфер та Я. Біненбаум. У 1929 році Ма Сицун став професором Інституту образотворчих мистецтв при Центральному університеті в Нанкін. 1938 року він засновує Південнокитайську консерваторію в Сянгані (Гонконгу). Після 1949 року керував оркестрами та консерваторіями у низці великих міст Китаю: Шанхай, Тайбей, Тяньцзін, Нанкін, Пекін. Музикант очолив Центральну Пекінську консерваторію, став віце-президентом Асоціації китайських музикантів та редактором журналу «Музична творчість». 1949 року його обрано членом правління Всекитайської асоціації літератури та мистецтва. 1953 року стає заступником голови Спілки китайських музикантів. Концертував як скрипаль у Китаї та за кордоном. У 1960-ті роки, під час «культурної революції», зазнав переслідувань. Його музика перестала виконуватися. Відчужений від посад і відсторонений від справ, він разом із дружиною переїхав до Гонконгу, а звідти перебрався до США. Серед найбільш відомих творів Ма Сицуна – симфонії № 1, 2 (1941, 1959 роки), поема «Тибет» (1941 рік), сюїта «Пісня про ліси та гори» (1954 рік), Струнний квартет (1938 рік), Концерт для скрипки (1944), сюїта «Внутрішня Монголія» (1937), «Мадригал» (1944), кантати, патріотичні хори, пісні.

району Цзиньдун провінції Цзинь Хуа в розпал японсько-китайської війни. Його унікальна музична обдарованість виявилася дуже рано. Вже з п'яти років хлопця, який не лише дуже добре співав, але й постійно складав пісні та вірші, вважали вундеркіндом. Роль сім'ї Ши Гуаннаня в його початковому музичному розвитку значно відрізнялася порівняно з багатьма іншими композиторами його покоління<sup>1</sup>. Важко повірити, що унікально обдарована дитина народилася у зовсім не музичній родині. Батьки Ши Гуаннаня не мали жодного стосунку до мистецтва, натомість були ідейними революціонерами. Батько, Ши Фулян, брав участь у створенні Комуністичної партії, був відомим політичним активістом і служив секретарем ЦК Комуністичного союзу молоді. Він перекладав марксистсько-ленінські праці, написав та опублікував безліч економічних монографій. Після проголошення КНР Ши Фулян обіймав посаду заступника міністра праці, був одним із головних організаторів Демократичної національної будівельної асоціації. Мати Ши Гуаннаня, Чжун Фугуан, також рано долучилася до революційного руху. Вона стала першою жінкою-солдатом Військової академії Вампу<sup>2</sup>. У 1927 році Чжун Фугуан працювала інструктором кадетського загону дівчат. Її ученицею була національна героїня Чжао Імань<sup>3</sup>. Після японсько-китайської війни дівчина поїхала до Чунціна, щоб займатися виданням газети, в якій була директором із загальних питань, а її чоловік Ши Фулян – головним

---

<sup>1</sup> Наприклад, майбутнього композитора, піаніста та педагога Ван Цзяньчжун (1933–2016), який народився в Шанхаї, батьки почали навчати гри на фортепіано у віці десяти років. Композитор Чжао Цзипін (1945) народився у провінції Хебей у сім'ї художника, навчався у школі при Сіаньській музичній консерваторії. Практично ровесник Ши Гуаннаня, піаніст, композитор та педагог Лю Шикунь (1939) народився у Тяньцзіні, вважався вундеркіндом – батьки почали навчати його гри на фортепіано з трирічного віку, у п'ять років він уже виступав на сцені, а у десятирічному віці завоював першість на Всекитайському конкурсі юних піаністів у Шанхаї.

<sup>2</sup> Академія Вампу – військова школа підготовки революційних офіцерських кадрів Китаю. Офіційно була відкрита 16 червня 1924 року Сунь Ятсеном.

<sup>3</sup> Чжао Імань (1905–1936) – китайська жінка, боєць опору проти Імператорської армії Японії у Північно-Східному Китаї, що перебував під окупацією японської маріонеткової держави Маньчжоу-Го. У 1936 році була схоплена і страчена японськими військами. Чжао Імань стала в Китаї національним героєм.

редактором. У родині Ши Гуаннаня ніхто спеціально не займався музичним навчанням хлопчика, але на яскраве обдарування хлопця звернули увагу, і в чотири роки мати відвела Ши Гуаннаня до початкової школи, де в цей час працювала директором. У місті Чунцін проводився музичний конкурс для учнів початкової школи. Школа рекомендувала для участі в ньому Ши Гуаннаня, талант якого був вже очевидним.

Важливим моментом творчої біографії майбутнього композитора стала подія, що сталася з ним під час навчання у Пекінській середній школі № 101. У середині літа 1956 року в Народному театрі проходив концерт Молодіжного хору Китайського національного радіо. Прийшовши на цей концерт, Ши Гуаннань почув зі сцени свою пісню «Лінова Дуня» та Вальс, які були написані у дванадцятирічному віці. А за рік у Пекіні було видано збірку китайських та зарубіжних народних пісень «Пісня старого Літнього палацу», в якій були опубліковані нові пісні Ши Гуаннаня. У використаному молодим музикантам псевдонімі Нееров легко впізнавалося ім'я популярного автора багатьох відомих пісень, китайського композитора Не Ер<sup>1</sup>.

Хоча родина не могла серйозно сприяти розвитку композиторському таланту Ши Гуаннаня, культурний контекст музичного життя Китаю цього часу був настільки насиченим, що не міг не вплинути на молодого музиканта. У сфері культури та мистецтва Китаю період 1949–1966 років відзначений тісними зв'язками із СРСР. За сприяння урядів обох країн Радянський Союз посилав різних фахівців для допомоги Китаю. У результаті на кожному підприємстві, в установах, у багатьох сільськогосподарських кооперативах працювали сотні тисяч самодіяльних

---

<sup>1</sup> Не Ер (справжнє ім'я – Не Шоусінь) – китайський композитор. З юності грав на національних музичних інструментах, потім навчався грі на фортепіано та скрипці, вивчав європейську теорію музики. Від 1931 року жив у Шанхаї, працював у відомому в ті роки естрадному ансамблі «Світло повного місяця» (засновник – композитор Лі Цзіньхуей), який співпрацював з Об'єднаною китайською кінокомпанією. Автор популярних пісень, опери «Ураган над Янцзи», музики до спектаклів та кінофільмів. Найбільш відомим є «Марш добровольців», який від 1949 року був обраний державним гімном КНР.



музичних гуртків (хори, оркестри, оперні трупи). На концертних та театральних майданчиках китайських міст звучали твори найрізноманітніших жанрів (класична опера, традиційні опери, музичні спектаклі на сучасні теми, симфонічні, камерні твори, кантати, хори, пісні, музика для духових оркестрів, ансамблів народних інструментів), виконувалися твори професійних композиторів та народна музика різних регіонів Китаю. Крім того, широко видавалися нотні збірки зі творами зарубіжних, радянських та сучасних китайських композиторів. У другій половині століття радянсько-китайська взаємодія в культурно-освітній галузі набула планомірного характеру. Під серйозним пресингом комуністичної ідеології закладалися основи національної китайської професійної музики, йшли пошуки елементів нової форми, відбувалося їхнє первинне накопичення. Було взято курс на вивчення передового радянського досвіду у сфері освіти. Китайський уряд запрошував для роботи велику кількість професорів із СРСР. Методика музичної педагогіки в Шанхайській консерваторії, Центральній консерваторії (яка з 1949 року перебувала в Тяньцзіні, а в 1958 році переїхала до Пекіна) складалася саме за радянською моделлю.

Безумовно, Ши Гуаннань, вступивши 1956 року до Центральної консерваторії, опинився в епіцентрі політизованого простору китайського мистецтва. Цей чинник є надзвичайно важливим для розуміння контексту формування молодого композитора. Концепція виховання музикантів у Центральній консерваторії визначалася тими педагогами-композиторами, які працювали у ній в даний період. Так, ректором консерваторії від 1949 року був Ма Сицун. Здобувши європейську освіту як скрипаль та композитор, він активно гастролював із виконанням музики європейських композиторів, керував консерваторіями в Шанхаї, Тайбеї, Тяньцзіні, Нанкіні, був віце-президентом Асоціації китайських музикантів, а також редактором журналу «Музична творчість». Ма Сицун та композитори, подібні до нього, орієнтувалися на європейські традиції та прагнули

сформувати у своїх учнів академічний фундамент знань. Вивчення західної музики, класичних форм та жанрів безпосереднім чином вплинули на творчість Ши Гуаннаня, сформувавши фундаментальні принципи художнього світогляду композитора.

Протягом творчого життя жанрово-стильові пріоритети музиканта вибудовувались з огляду на отриману професійну школу. По завершенні консерваторії Ши Гуаннань написав Концерт для фортепіано до-мінор, струнний квартет «Юність», оркестрову п'єсу «Маленька дівчинка, яка розбила чашку з годинника», пекінську оперу «Хуньюнган», балет «Оповідання про сотню зміїв», а також численні камерно-вокальні твори, серед яких найбільшою популярністю користувались «На полі надії», «Пристрасна земля», «Моя Батьківщина-мати», «Балада про тайванську Анжеліку» та інші.

Велику роль у житті Ши Гуаннаня відіграв також інший китайський композитор, який працював у консерваторії – заступник ректора консерваторії, декан факультету композиції, знаменитий професор Цзян Дінсянь<sup>1</sup>. Поряд з такими композиторами, як Хуан Ций (1904–1938), Цин Чжуй (1893–1959), Чжао Юаньжень (1892–1982), Сяо Юмей (1884–1940), Цзян Дінсянь зробив великий внесок у розвиток жанру художньої пісні, яка виникла у процесі європеїзації китайського мистецтва та була поширена у суспільстві.

Саме Цзян Дінсянь оцінив та повірив у талант Ши Гуаннаня на

---

<sup>1</sup> Цзян Дінсянь (江定仙, 1912–2000) – авторитетний композитор та музичний педагог. У 1928 році він послідовно вивчав музику в Шанхайському художньому університеті та Шанхайській академії образотворчих мистецтв. У 1930 році Дінсянь вступив до Шанхайської національної консерваторії музики, де навчився композиції у Хуан Цзи. Від 1934 року він працював музичним редактором Департаменту освіти провінції Шеньсі, а у 1938 році став редактором Комітету з музичної освіти Освітньої столиці у Чунціні. Після 1940 року Цзян Дінсянь працював професором композиції та завідувачем кафедри композиції Національної музичної академії. Серед найбільш відомих творів: сольні пісні «Тихий пейзаж», «Майбутнє», «Весняне світло», «Новий китайський марш», «Вбивство зрадників», хорові пісні «Заради Батьківщини», «Плач оленя», фортепіанні п'єси «Колискова», «Варіації», «Танець», симфонічна поема «На річці Яньбо», симфонія «Зворотності», музика до кінофільму «Рання весна та лютий».

прийомних іспитах до консерваторії попри недостатній рівень підготовки абітурієнта. Порекомендувавши юнакові вступ до музичного коледжу, професор допоміг Ши Гуаннаню швидко наздогнати своїх однокурсників з усіх напрямків.

За період семирічного навчання у Центральній музичній консерваторії Ши Гуаннань не лише отримав якісну академічну освіту, але й відкрив для себе нову сферу творчості – збирання та опрацювання народної музики. Фольклорні експедиції, в яких брав участь Ши Гуаннань, вписувалися в загальну актуальну тенденцію часу з дослідження та осмислення прадавніх шарів національного фольклору. За результатами поїздок до районів проживання етнічних меншин провінції Юньнань молодим музикантом було складено збірку народних пісень. Ши Гуаннань з великим ентузіазмом досліджував природу етнічної музики, збагачуючи цим свій музичний досвід. Саме на цьому етапі визначилися ключові жанрові пріоритети композитора – камерно-вокальна та оперна музика. На момент закінчення консерваторії, Ши Гуаннань, написав велику кількість пісень, більше ста з них були опубліковані. Це привернуло увагу музичної спільноти.

Слід зазначити, що у Китаї в середині ХХ століття жанр масової пісні був надзвичайно широко розповсюдженим. Родоначальниками китайської пісенної творчості виступили активні борці за «нову музику» Сі Сінхай та Не Ер. Китайські масові пісні народилися на тлі боротьби за національну незалежність та свободу проти зовнішніх інтервентів та внутрішніх ворогів. Представниками цього напрямку були Ма Ке, Лі Хуанчжі, Мао Юань, Ван Сінь, Цюй Сісян, Сяо Хе. У контексті творчих здобутків Ши Гуаннаня у сфері пісенної творчості варто виділити постать дуже відомого композитора того часу, заступника директора Центральної консерваторії – Люй Цзі<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Люй Цзі (呂驥, 1909–2002) народився в Сянтані, провінції Хунань і з раннього віку цікавився народною музикою. Він навчався в Шанхаї, в 1931 році приєднався до Лівої драматичної ліги в Шанхаї, а в 1935 році вступив до Комуністичної партії Китаю. На відміну від Ма Сицуна та Цзян Дінсяня, Люй Цзі представляв той напрямок у китайській музиці, який був пов'язаний із масовою революційною пісенною творчістю. Під час антияпонської війни 1937–1945 рр. композитор очолював музичний факультет в

який відіграв важливу роль у підтримці молодого музиканта. У 1963 році на конференції, присвяченій творчості китайських композиторів у Нанніні, саме Люй Цзі як голова Китайської музичної асоціації високо відгукнувся про творчість композитора-початківця Ши Гуаннаня: «У цього автора відчувається стиль, дух і мелодія епохи. Він ще молодий юнак. Не Еру було 23 роки, коли він помер, Ши Гуаннаню з Тяньцзіня зараз також 23 роки. Не Ер жив у важку та страшну епоху, його твори відображають трагічну атмосферу пробудження та боротьби молоді того часу. Ши Гуаннань живе сьогодні. Його твори наповнені оптимістичною, здоровою та прогресивною атмосферою нашого часу» [22].

Для китайської музичної спільноти роль Ши Гуаннаня як сміливого новатора та пропагандиста прогресивної ідеології є безсумнівною. Композитор жив у епоху таких соціальних потрясінь, коли на карту було поставлено долю нації. Подібно до більшості патріотів, музикант з великим ентузіазмом брав активну участь у розбудові нового суспільного устрою своєї країни. Його музичні твори надихалися національним духом. Пісні Ши Гуаннаня, насичені щирими почуттями, мають й донині велику художню цінність. Численні хори композитора широко виконуються як професіоналами, так і аматорами. Патріотичні за змістом вокальні опуси Ши Гуаннаня з'явилися на піку свого часу та концентровано виражали найактуальніші запити суспільства.

Важливо відзначити, що історія розвитку сучасної камерно-вокальної музики китайських композиторів проходила в інтеграції двох аспектів:

---

Академії мистецтв ім. Лу Синя. Йому належить такі популярні пісні, як «Богиня свободи» (自由神), «Нова мелодія 18 вересня» (新編九一八小調), «Гімн антияпонського військово-політичного університету» (抗日軍政大學校歌), «На передову після закінчення навчання» (畢業上前線), «Пісня залізничників» (鐵路工人歌), хоровий твір «Нірвана Фенікса» (鳳凰涅槃) та інші. Від 1949 року Люй Цзі працював головою Всекитайської асоціації музичних працівників та займався активною просвітницько-пропагандистською діяльністю. Композитор написав багато статей з питань музичної культури Китаю. У 1950-ті роки він неодноразово бував у СРСР (1954 очолював делегацію китайських музикантів), публікував статті в журналах «Радянська музика» та ін.

збереження традиційного пісенного мистецтва і залучення європейських вокальних традицій. Невипадково дослідник Ван Юйхе вказує, що «національне вокальне мистецтво, яке сформувалося на перехресті часів та культур, стало ареною масштабного процесу художньо-естетичного та музично-мовного синтезу» [5, с. 75]. У 1970-і роки Ши Гуаннань був одним із перших, хто наголосив на виразності гармонічних засобів. Композитор широко використовував можливості мажоро-мінорної системи, збагаченої народно-ладовими елементами. Національна музика та сучасні техніки, співвідношення європейських та китайських народних ладів, діатоніка та хроматика – протягом усього життя Ши Гуаннань вивчав ці питання.

Таким чином, в історії вокального мистецтва Ши Гуаннань став одним із перших композиторів-піснярів, які поєднали у своїх творах китайську традиційну та сучасну музику. Самобутня пісенно-хорова спадщина Ши Гуаннаня зміцнила фундамент національного вокального стилю, а новаторські ідеї композитора вказали подальший напрям модернізації китайської музики. Безпосереднє продовження традицій Ши Гуаннаня у камерно-вокальній сфері знаходимо у творчості композиторів Чжу Цзяньера, Чжу Сяююня, Сюй Цзяньчана, Хуан Ану Чен І, Брайта Шенга, Лян Лея. До нових тенденцій, які ілюструють творчі прагнення музикантів вже наступного покоління, можна віднести сміливі пошуки в галузі ладо-гармонічної мови, спрямовані на підкреслення національної лексичної основи матеріалу, темброво-фактурні експерименти через поєднанню голосу із традиційними китайськими інструментами та застосування елементів серійної техніки. Тож до новаторських відкриттів Ши Гуаннаня уважно прислухалися не лише старші колеги, але й студентська молодь – ті, кому в недалекому майбутньому належить сформулювати естетичні положення руху «Нової хвилі».

Таким чином, камерно-вокальна лінія китайського національного мистецтва, якісно збагачена пісенною творчістю Ши Гуаннаня, стала потужним річищем, усередині якого сформувалися нові вектори музичного

мистецтва ХХІ століття, зокрема сфери оперного театру.

## **Висновки до Розділу 1.**

Для розуміння процесу творчого формування будь-якого композитора дуже важливо виокремити постаті тих, хто найбільше вплинув на його мистецькі прагнення. На жаль, у роботах, присвячених Ши Гуаннаню, щодо цього питання є багато «білих плям». Часто доводиться використовувати метод реконструкції контексту, складаючи «зерна» нечисленних фактів, підсумовуючи історико-культурні тенденції, що передували створенню того чи іншого твору. Осмислення історико-культурної ситуації, що склалася в Китаї у другій половині ХХ століття, дозволяє значною мірою розшифрувати передумови формування світогляду та творчого кредо композитора, зрозуміти, які художні напрями зумовили особливості образної та музичної мови його опусів.

Контекстом, у якому розвивалася китайська музична культура протягом ХХ століття, стали суперечливі, драматичні події історії Китаю – неспокійна внутрішньополітична ситуація періоду японсько-китайської та громадянської війни, роки соціалістичного будівництва, політична модернізація у КНР у період «відкритості та реформ». Очевидно, що соціально-політична турбулентність політичного життя Китаю не могла не вплинути на мистецькі процеси цього історичного періоду. У часи соціально-політичних потрясінь патріотична тематика завжди знаходила свій відбиток у творчості поетів і композиторів, насамперед, у жанрі пісні. Ши Гуаннань особливо гостро відчував актуальні потреби суспільства та відповідав на них. Його камерно-вокальна творчість стала потужним каталізатором суспільних настроїв.

Важливо наголосити, що камерно-вокальні та хорові жанри зберегли свої домінуючі позиції у мистецтві з настанням доби «відкритості та реформ». Більше того, у 1970-ті роки саме вони набули особливого значення як плацдарм для реалізації сучасних принципів композиції. Із поступовою

активізацією міжнародного спілкування та відновленням роботи музичних навчальних закладів, закритих у період «культурної революції», китайські композитори відкривали для себе серіалізм, сонорику, алеаторику, електронну та конкретну музику, полістилістику тощо. Практично у всіх жанрах музичного мистецтва, включаючи симфонію та оперу, ключовою тенденцією стає переосмислення глибинних витоків китайського фольклору з позицій музичної естетики «Нової хвилі».

Таким чином, оригінальна пісенно-романсова творчість китайських композиторів, серед яких Ши Гуаннань посідає особливе місце, сформувала основи національного вокального стилю ХХ століття і стала важливою віхою на шляху оновлення жанрово-стилістичних форм китайської музичної мови.

## РОЗДІЛ 2.

### ШИ ГУАННАНЬ – ЛУ СІНЬ: ІСТОРИЧНІ ПАРАЛЕЛІ

#### 2.1. Вектори літературної творчості Лу Сіня

Майже сто років пройшло від дня смерті Лу Сіня (鲁迅, Lu Xun; справжнє ім'я Чжоу Шужень, 1881–1936) – загально визнаного класика китайської літератури ХХ століття, письменника, драматурга та публіциста, а його творчість й досі залишається невичерпним джерелом знаків, символів та сенсів. У вітчизняному мистецтвознавстві Лу Сіня називають «китайським Гоголем» – геніальним «скульптором» людських характерів.

В останні півстоліття ствердження незаперечності авторитету Лу Сіня на материковому Китаї пов'язане не лише з глибиною та багатовекторністю його творів, але й значною мірою із підвищенням інтересу до творчості Лу Сіня-публіциста, що було зумовлено політичними чинниками. Вивчення публіцистики Лу Сіня наразі є актуальним напрямом у сучасному літературознавстві, який суттєво збагачує сформовані протягом новітнього періоду історії уявленні про художній доробок майстра. Публіцистична та художня спадщина письменника дають підстави розглядати постать Лу Сіня як видатного митця сучасності та одного з найвизначніших представників просвітництва, пов'язаного з історичним процесом розвитку китайського суспільства.

У роботах багатьох лусінієзнавців наголошується на необхідності враховувати вплив панівної ідеології та державної політики, вдаючись до аналізу художньої палітри китайського мистецтва ХХ століття, і це стосується не лише Лу Сіня [54, 71, 73]. Як відомо, суспільно-політична складова завжди відігравала визначальну роль у процесі створення та реалізації творчих проєктів китайських національних митців. Попри глобальні інтеграційні явища, що вирізняють культуру сучасного Китаю, включаючи сферу музично-театрального мистецтва, елементи політизації й



досі визначають фундаментальні вектори розвитку нації.

Розуміння цього факту є особливо важливим у контексті осмислення культурної ваги «визнаних» владою митців. Творчі постаті письменника Лу Сіня та композитора Ши Гуаннаня, безумовно, входять до числа «офіційних» флагманів національного мистецтва Китаю ХХ століття. Відокремлені майже півстолітньою історією один від одного, обидва художники працювали у руслі оновлення традиційних жанрів та стилістичних засобів. Різні світи, різні стилі, різна політична ситуація... І тим не менш долі Лу Сіня і Ши Гуаннаня назавжди переплелися завдяки одному, дуже скромному за розміром, оповіданню – «Скорбота за минулим, або Записки Цзюаньшена» (“Shang shi”)<sup>1</sup>.

Лу Сінь був одним із найактивніших громадських діячів свого часу, життя якого нагадувало справжній художній роман, а книги перекладені десятками мов світу. Глибоке знання реалій життя було фундаментом мистецької свідомості письменника. Лу Сіня вважають «дуже національним» [83] – таким, що увібрав у своїй творчості китайську традицію та став невід’ємним від неї. У зв’язку з цим дослідники другої половини ХХ століття говорять про складність перекладу творів письменника [55, с. 78]. Передати тонку гру прози Лу Сіня мовою перекладу вдається лише майстрам своєї справи.

Свій дар митця Лу Сінь присвятив вихованню людини. Він мав неабияку моральну силу та віру у власні принципи. Письменник хотів зробити очевидним незримі речі – те, що приховане у людському мурашнику та побутовій метушні – унікальність кожної окремої душі, цінність якої усвідомлюється лише у момент смерті, тому тема смерті стає провідною у творах письменника. В оповіданнях Лу Сіня немає (і не може бути) благополучних фіналів. Смерті у творах автора здебільшого є насильницькими навіть тоді, коли герой помирає природнім шляхом у

---

<sup>1</sup> Поширена версія перекладу назви твору – «Regret for the Past – Juansheng’s Notes».

ліжку: вони підготовлені всім перебігом скривдженого та нещасного життям героя. Для Лу Сіня немає непомітних людей і тим більше немає незначних смертей.

Творчість Лу Сіня належить до найважливого історичного періоду для Китаю: країна переживала смутні часи, раз у раз спалахували повстання і протести, які врешті решт призвели до революції. Автор був її затятим прихильником. Відомо, що Лу Сінь цікавився марксизмом і був редактором кількох лівих китайських журналів, таких як «Нова молодь» (新青年) та «Ростки» (萌芽). У 1930 році Лу Сінь організував та очолив «Лігу лівих письменників», яка об'єднала найбільш активних та впливових літераторів Китаю того періоду.

Соціально-громадські катаклізми почали супроводжувати Лу Сіня від народження<sup>1</sup>. Хлопчика із чиновницької родини глухого міста Шаосін з

---

<sup>1</sup> Родина Чжоу була дуже освіченою, його дідусь по лінії батька, Чжоу Фуцін (周福清), обіймав посаду в Ханьлінській Академії. Через деякий час Чжоу Фуцін був заарештований. Чжоу Шуженя виховала старша слуга сім'ї, А Чан. Хронічний туберкульоз батька та його передчасна смерть спонукали Лу Сіня вивчати медицину.

З 1898 по 1899 Лу Сінь навчався в Цзяннаньській військово-морській академії (江南水師學堂), потім був переведений до Школи гірничої справи та залізниць (礦路學堂) при Цзяннаньській військовій академії (江南陸師學堂). Тут він уперше познайомився із західною освітою та наукою; вивчав німецьку та англійську, читав іноземну наукову та художню літературу.

За стипендіальною програмою уряду Лу Сінь вирушив до Японської імперії 1902 року. Він вступив до Інституту Кобун – підготовчої школи для китайських студентів, які вступають до університетів Японії. Там він написав своє перше есе класичною китайською мовою.

У 1904 році Лу Сінь вступив до Сендайської медичної академії і став у ній першим іноземним студентом. Однак у березні 1906 року Лу Сінь несподівано припинив своє навчання і залишив коледж з морально-етичних міркувань. У 1906 році Лу Сінь переїхав до Токіо, де потрапив під вплив філолога Чжан Тайяня, і разом зі своїм братом опублікував переклади деяких східноєвропейських та російських оповідань. Наступні три роки він провів у Токіо, написав серію есе на веньяні з історії науки, китайської та європейської літератури, китайського суспільства, реформ та релігії в Китаї, а також переклади художніх творів різних країн китайською мовою.

Повернувшись до Китаю, Лу Сінь почав викладати в Чжецзянській середній школі, яка стала попередницею знаменитої Вищої школи Ханчжоу, потім у Китайсько-західній школі міста Шаосін, його рідного міста, а згодом посів посаду міністра освіти у Пекіні. За деякий час Лу Сінь почав викладати в Пекінському університеті та у Жіночому педагогічному коледжі Пекіна.

дитинства вже був «обдарований» чималим життєвим досвідом. Сімейні негаразди, хвороба батька, важка бідність і, як наслідок цього, ломбард і аптека – постійні місця відвідування майбутнього письменника. Лу Сіня переслідували безрадінні спогади дитинства, коли все життя родини було зосереджено на смертельній хворобі єдиного її годувальника.

Перші роки ХХ століття стали для Китаю початком активного знайомства із зарубіжною, в тому числі, російською літературою. Широкою хвилею поширювалися переклади творів О. Пушкіна, М. Лермонтова, Л. Толстого, А. Чехова. У 1909 році Лу Сінь власноруч переклав із німецької оповідання Л. Андрєєва («Брехня» і «Мовчання») та В. Гаршина («Чотири дні»). Завдяки масштабній статті Лу Сіня «Сила сатанинської поезії» (1907) китайський читач вперше дізнався про Дж. Г. Байрона, П. Шеллі, А. Міцкевича, Ш. Петєфі та інших.

Активним зануренням в роботу над китайською класикою позначені роки від 1914 до 1917. Тим часом військовий переворот у Росії пожвавив у середовищі передової китайської інтелігенції згаслу надію на визволення власної країни. Лу Сінь робить власні висновки з огляду на загальну ситуацію та виступає в пресі з її художнім осмисленням. Так, у травні 1918 року відбувається знаменна подія в житті як письменника, так і всієї

---

У 1918 році він опублікував оповідання «Щоденник божевільного» (своєрідний варіант «Записок божевільного» М. Гоголя), який вважається першим твором нової китайської літератури. Пізніше світ побачили збірки «Поклик» (1923; до її складу увійшла найпопулярніша повість Лу Сіня «Справжня історія А-К'ю», в якій він викривав соціальну пасивність пригноблених народних мас), «Блукання» (1926), «Дикі трави» (1927, збірка віршів у прозі), «Старі легенди по-новому» (1936) та ін.

Лу Сінь є автором великої кількості статей про важливі події життя Китаю та інших країн: збірники «Гарячий вітер» (1925), «Під розкішним балдахіном» (1926), «Дозволяється розмовляти про погоду» (1934) та інші. Він багато зробив для популяризації у Китаї іноземної літератури, у тому числі української. Лу Сінь переклав «Заповіт» Т. Шевченка, твори М. Гоголя, М. Салтикова-Щєдріна, А. Чехова та ін. Новелу «Качина комедія» присвятив своєму другу, письменнику українського походження, вихідцю зі Східної Слобожанщини (Курщина), що писав японською мовою та есперанто Василю Єрошенку. У перекладі Лу Сіня та з його доповненнями у жовтні 1921 року в журналі «Сяошо юебао» було надруковано розділ про українську літературу із «Загальної історії літератури» німецького літературознавця Г. Карпелеса. Ця публікація ознаменувала початок китайських перекладів з української.

Твори Лу Сіня виходили в українському перекладі окремими виданнями 1953, 1957, 1958, 1961, 1981 років, а також у періодиці.

тогочасної культурної спільноти. На широкий загал було представлено оповідання Лу Сіня «Записки божевільного» (狂人日記). На той час вже відомий автор багатьох просвітницьких та злободенних статей, авторитетний у країні педагог, перекладач та публіцист, Лу Сінь вперше виступив із значним художнім твором, до того ж написаним на байхуа – новою письмовою китайською мовою, дуже наближеною до розмовної<sup>1</sup>.

Оповідання «Записки божевільного» стало культовим для «Руху за нову культуру», що зародився у той час. Твір увійшов до списку ста найкращих книг Всесвітньої бібліотеки. Це оповідання можна назвати одним із перших зразків китайського модернізму. Щоденниковий формат твору був натхненний оповіданням Миколи Гоголя «Записки божевільного» – так само, як і ідея зробити головним героєм божевільним, який бачить реальність ясніше за інших. «Записки божевільного» сколихнули китайське суспільство. Критики оцінили твір як атаку на традиційну китайську культуру та заклик до формування нових ідеалів. Публікація оповідання зробила Лу Сіня одним із найвпливовіших письменників свого часу.

Літературознавці одностайні на думці, що Лу Сінь – блискучий майстер короткого оповідання. У невеликих за обсягом творах письменнику вдавалося розкрити нагальні проблеми свого часу, розповісти про несправедливе та жорстоке ставлення влади до простої людини та людей один до одного. Кожна зі збірок Лу Сіня – оповідань, поезії, публіцистичних есе – пов'язана з певною епохою в житті самого письменника та історії Китаю. Перша збірка письменника «Поклик», що включила художні твори 1918–1922 років, була видана у 1923 році. За ним були опубліковані «Блукання» (1926), «Дикі трави» (1927) і, нарешті, 1936, останнього року життя Лу Сіня, – «Старі легенди у новій редакції».

---

<sup>1</sup> Перші роботи Лу Сіня були досить традиційні, написані на веньяні (文言) – книжковій, письмовій китайській мові, граматики якої була вкрай складною. До середини ХІХ століття веньяні відігравала роль, подібну до латини, у Західній Європі. Але від 1918 року Лу Сінь стає одним із ініціаторів «Руху за нову культуру» та розпочинає реформу китайського літературного стилю.

Сюжетна проза Лу Сіня відрізняється своєрідністю стилю та багатством душевних тональностей. Вільно використовуючи розмаїту гаму гумористичних та іронічних фарб, Лу Сінь створив самобутні портрети різноликих мешканців старих китайських сіл і міст. Письменник володів особливим даром виявляти і образно відтворювати внутрішній взаємозв'язок суспільних явищ і людських характерів. За влучним висловом Лі Ченці, у будь-якому оповіданні Лу Сіня є свій особливий інтер'єр, свій сюжет, свої герої: «У будь-якому творі за загальним зовнішнім спокоєм, що здається неупередженістю відчувається власна авторська інтонація, ледь вловимі відтінки: сатиричні, іронічні, сумні, співчутливі. Колористичні штрихи, побутові деталі, своєрідні прикмети важкого життя виразно спрямовані на те, щоб пробудити співчутливі емоції, викликати рух душі, доброзичливість» [78, с. 13]. Психологічні оповідання Лу Сіня стали новацією для китайської літератури, яка звикла до вираження характеру героїв через зовнішні прояви вчинків. Завдяки Лу Сіню західноєвропейська традиція напрочуд легко й органічно увійшла до китайської художньої прози, яка не відторгнула її та не відчула у ній нічого стороннього. Це сталося ще й тому, що психологізм Лу Сіня був так міцно переплетений із власне китайською літературною традицією, що відокремити його від неї вже неможливо.

Осмислюючи роль Лу Сіня у масштабі глобальних мистецьких процесів сучасності, слід наголосити, що письменнику випала честь стати для Китаю не лише засновником нової літератури, але й узагальнити весь попередній досвід національної художньої творчості. Аж до сьогодні його принципами керуються як китайські, так і зарубіжні літературні діячі. Реалістичні традиції Лу Сіня знайшли свій розвиток у творчості багатьох сучасних поетів та письменників Китаю – Го Можо, Мао Дунь, Дін Лін, Ся Янь, Чжао Шулі, Чень Бочень, Чжан Тяньї, Ай Цин та багатьох інших .

Загалом, слід сказати, що оцінка мистецького доробку Лу Сіня зазнала відчутних змін після його смерті. Письменник спочатку був проголошений

«національним героєм» материкового Китаю і мав найвищий статус визнання. Невдовзі всі його роботи були заборонені на Тайвані. У другій половині ХХ століття розпочався ренесанс творчості Лу Сіня. Сьогодні мислителя, патріота та інтернаціоналіста Лу Сіня визнано однією з найбільших постатей в історії китайської літератури ХХ століття.

Покоління 1970-х років, до якого належав композитор Ши Гуаннань, із подивом відкрило для себе художню прозу та публіцистичні есе Лу Сіня. Лаконізм засобів, сконцентрованість думки та масштаб проблематики оповідань класика вразили тогочасну молодь, яка прагнула понад усе усвідомлення себе як індивідуальності. Слід підкреслити, що творчість Лу Сіня відіграла особливу роль у формуванні ідеологічних засад новітнього китайського мистецтва. Гасла епохи 1920-х років не лише відбилися в ментальному «коді» китайської нації, але й стали важливим прецедентом для нащадків. Після десятиліття «культурної революції» люди почали поступово «пробуджуватися», критичне ставлення до дійсності, яке було відсутнє у 1960-ті роки, призвело до бажання втілити емоційні імпульси в мистецтві. У літературі виник новий мистецький напрям – так звана «література ран та шрамів» (伤痕文学)<sup>1</sup>. Психологія страху, зрада близьких, трагічна доля інтелігенції, моральні орієнтири молодого покоління, збиті під впливом політичної пропаганди, – такою була основна проблематика тодішньої китайської літератури, яка перетворилася на сповідь приниженого та ображеного покоління<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> «Література шрамів» включала кілька напрямків: «сільські», «міські» та «дитячі шрами». У всіх трьох видах порушуються схожі проблеми. Попри відмінності у зовнішньому оточенні, всі письменники задавалися одним центральним питанням: як жити далі?

<sup>2</sup> У 1977 році в журналі «Народна література» (人民文学) вийшло оповідання Лю Сінью «Класний керівник» (班主任). У центрі твору були діти, чия психіка скалічена роками «культурної революції» – дитяча жорстокість в її гіпертрофованому варіанті – і вчитель, який намагається своїм учням допомогти. Спочатку оповідання натрапило на стіну мовчання – ніхто не знав, як оцінювати таку відкриту критику режиму. Пізніше розгорілася бурхлива дискусія: критики вважали, що твір Лю Сінью аморальний, а самого автора варто суворо покарати. І, можливо, так би воно й сталося, якби у

Даний літературний напрям остаточно сформувався у 1978 році, а свою назву він отримав після виходу оповідання Лу Сінхуа «Шрам», опублікованого в газеті «Літературний вісник» (文学公报). У цій роботі письменник торкнувся найбільш проблем тих людей, які пережили жахіття «культурної революції». Надалі у цьому напрямі працювали такі автори як Лян Нань, Лу Сючжень, Лі Тао та інших.

У 1970-ті роки – час «відкритості та реформ» – складний внутрішній світ особистості поступово перетворюється на єдиний фокус художньої уваги митців. І в літературі, і в музиці, зокрема в оперному жанрі, на перший план виходять сюжети з яскраво вираженою ліричною спрямованістю. Таким чином, оперний проєкт Ши Гуаннаня «Жаль за минулим», присвячений святкуванню 100-річного ювілею Лу Сіня (1981), з одного боку, став індикатором свого часу у повному об'ємі його протиріч, а з іншого, – сфокусував громадську думку на незмінних цінностях вітчизняної літератури ХХ століття. Попри те, що події твору Лу Сіня стосувалися зовсім іншої епохи, у свідомості звільнених від заборон китайських інтелектуалів 1980-х років Цзюаньшен і Цзицзюнь стали героями нового часу.

## **2.2. «Записки Цзюаньшена» Лу Сіня як основа лібрето опери «Жаль за минулим»**

Цзюаньшен та Цзицзюнь – герої оповідання Лу Сіня, який обрав для своєї опери Ши Гуаннань, – належали до покоління, що було пробуджене хвилею нової культури. Короткий романтичний твір Лу Сіня «Скорбота за минулим, або Записки Цзюаньшена» був надрукований у серпні 1926 року в Пекіні. Опус став частиною циклу «Блукання» («Панхуан»), до якого увійшли загалом одинадцять оповідань, написаних у 1924–1925 роках.

Історія, розказана від першої особи – Цзюаньшена, є драматичною

---

письменника не було впливових захисників, завдяки яким він зрештою отримав всенародне визнання, посаду головного редактора «Народної літератури» та Національну премію за найкраще оповідання року.

розповіддю і каяттям головного героя. Тут і особисте щастя, що не відбулося, і гірке визнання у власному безсиллі та слабкості, і мрії про майбутнє... Головний герой оповідання Лу Сіня – інтелектуал 1920-х років, його мрії про самореалізацію та бажаний спосіб життя обумовлені новими ідеями, яких прагнула молодь цього періоду. Тендітна та мрійлива дівчина із «залізною» волею Цзицзюнь уособлює собою образ жінки, що здатна кинути виклик патріархальним засадам суспільства. Романтичні взаємини Цзицзюнь та Цзюаньшена перетворилися на історію стосунків людей, які вирішили розірвати з феодальними забобонами та створити дещо неймовірне для того часу – вільну сім'ю. Обидва прагнули до демократії та науки, бажаючи вільного та безумовного кохання. Однак жорстоке громадське засудження та соціально-побутові перешкоди призвели до непереборних труднощів у житті закоханої пари.

Молодість героїв збіглася з трагічними подіями «Руху 4 травня». Більш того, їхній союз був почасти породжений впливом цього руху <sup>1</sup>.

Нагадаємо, що безпосереднім приводом виникнення патріотичного «Руху 4 травня» стали несправедливі рішення Паризької мирної конференції, на якій після закінчення Першої світової війни вирішувалися питання повоєнного врегулювання. Китайська громадськість поклала великі надії на Паризьку мирну конференцію (листопад 1918 року), прагнучи домогтися від неї скасування привілеїв іноземним державам у Китаї, скасування антинаціональних, нерівноправних договорів і

---

<sup>1</sup> Розробка проблеми «Руху 4 травня» у сучасній історіографії КНР розпочалася головним чином від кінця 1970-х років. До 60-річчя історичної події – у 1979 році – було опубліковано багато різних матеріалів (збірки документів, монографії, мемуари, численні статті). Серед них, насамперед, слід назвати такі великі роботи, як чотири томи документів «Політичні та громадські організації в Китаї в період руху 4 травня» 1919 року, видані в Пекіні [58], а також двотомник шеньянського видавництва «Матеріали з історії «руху 4 травня» [34].

Знаменній історичній події присвячені численні роботи не лише китайських істориків, але й китаєзнавців багатьох країн. Та обставина, що у китайській офіційній історіографії «Рух 4 травня» довгий час вважався кордоном, що відокремлює Китай нового часу від найновішого, свідчить про те, наскільки високо китайські вчені оцінювали патріотичні виступи 1919 року.



повернення Китаю всіх територій, захоплених під час Першої світової війни з Японією. Райдужні очікування багато в чому ґрунтувалися на тому, що Китай із серпня 1917 року брав участь у війні на боці держав Антанти, направивши до коаліції десятки тисяч робітників. 30 квітня 1919 року США, Англія та Франція прийняли відповідні статті Версальського договору, за якими права на колишні німецькі концесії в Шаньдуні передавались Японії. Відхилення вимог Китаю та передача прав на китайську провінцію Шаньдун Японії було грубим порушенням суверенної цілісності Піднебесної. Антикитайське рішення конференції, агресивна, образлива поведінка японців та нерішуча позиція китайського уряду викликали вибух обурення патріотів усередині країни, насамперед студентської молоді. 4 травня 1919 року у Пекіні на площі Тяньаньмень понад п'ять тисяч студентів та учнів середніх шкіл організували мітинг протесту під гаслами: «Захистимо наш національний суверенітет!», «Відновимо права у Шаньдуні» та ін.

Усі дослідники даного політичного волевиявлення підкреслюють його унікальність та своєрідність. Особливістю «Руху 4 травня», його якісно новою рисою був масовий характер і широкий соціально-політичний склад учасників, що свідчило про зростання національної самосвідомості суспільства в країні. За деякими оцінками дослідників, у двадцяти провінціях та ста п'ятдесяти містах Китаю у маніфестаціях взяли участь понад десять мільйонів громадян. Серед них були практично всі верстви міського населення – студенти та викладачі, торговці та дрібні промисловці, ремісники та робітники, чиновники та військові. Активна реакція населення китайських міст на національне приниження та поява на арені політичної боротьби нових соціальних сил – студентської молоді та робітників – стала важливим результатом соціально-політичних та ідеологічних змін у суспільному житті країни.

Перша в історії Китаю велика політична демонстрація започаткувала цілу низку антиімперіалістичних революційних виступів по всій країні. У результаті завзятої, майже двомісячної боротьби учасники «Руху 4 травня»

з змогли досягти поставленої мети: були видалені зі складу пекінської адміністрації троє високопосадовців, які дискредитували себе перед народом; пекінський уряд був змушений 28 червня відмовитися поставити свій підпис під Версальським мирним договором, який ущемляв національні права Китаю.

Перемога патріотів стала яскравим свідченням великих політичних та ідейних змін, що відбулися в китайському суспільстві влітку 1919 року. Не випадково в пам'яті та свідомості народу з поняттям «Рух 4 травня» пов'язані не лише спогади про демонстрацію на площі Тяньаньмень, але й відчуття національної єдності. Для багатьох суспільно-політичних діячів, істориків, філософів, літераторів «Рух 4 травня» став початком китайського Відродження. Історики традиційно розглядають події 4 травня 1919 року як політичний масовий рух, що мав також інший бік – ідейну боротьбу в галузі культури. Рух сприяв виникненню та розвитку нових прогресивних традицій, що мали особливе значення для молодого покоління тогочасної доби. На згадку про історичну подію уряд КНР у грудні 1949 року офіційно оголосив 4 травня Днем китайської молоді. Складний за ідейним змістом, суперечливий щодо впливу на долі його учасників, які згуртувалися на короткий момент під загальним національно-демократичним прапором, «Рух 4 травня» мав фундаментальний вплив на молодь – багато учасників руху до кінця життя залишалися представниками покоління «4 травня».

Відомо, що літературні роботи Лу Сіня вплинули на становлення антиімперіалістичного «Руху 4 травня» у 1919 році. На безпрецедентній ролі письменника наголошував у своїх публіцистичних дослідженнях нідерландський історик та письменник Іен Бурума<sup>1</sup>. За його захопленням

---

<sup>1</sup> Іен Бурума (Ian Buruma, нар. 1951) – нідерландський журналіст та письменник. Один із 100 провідних світових мислителів 2010 року (згідно з журналом Foreign Policy). Спеціалізується на історії та на культурі Азії. Вивчав китайську літературу в Лейденському університеті та японське кіно в Ніхонському університеті. Писав статті для The New York Review of Books. З 2005 р. живе у Нью-Йорку (США).

Серед найяскравіших творів: 1980 — The Japanese Tattoo; 1984 — Behind the Mask: On Sexual Demons, Sacred Mothers, Transvestites, Gangsters, Drifters, and Other Japanese Cultural Heroes; 1988 — God's Dust: A Modern Asian Journey; 1990 — Playing the Game;

відгуком, волелюбний дух Лю Сіня – «чудового есеїста та автора оповідань, безсумнівно, був би зруйнований, якби він не помер за десять років до перемоги революції» [11]. Подібно до європейського Просвітництва, що опосередковано вплинув на натхненників цього руху, «4 травня» представляло безліч ідей: вільне кохання, мистецькі експерименти, фемінізм, соціалізм, реформа освіти тощо. Двома символами «4 травня» стали, за словами Ієна Буруми, «пан Наука» та «пан Демократія» [11].

Перипетії сюжету оповідання Лу Сіня розкриваються ретроспективно – через спогади головного героя. З власної провини Цзюаньшен втратив Цзицзюнь, смерть якої він не в змозі пробачити собі:

*«Цзицзюнь більше не прийде – не прийде, ніколи, ніколи!»*

*Якби я міг, то описав би все своє каяття і всю скорботу – заради Цзицзюнь, заради самого себе.*

*Сумно і порожньо в убогій, покинутій, усіма забутій кімнатці земляцтва. А як швидко лине час! Ось уже рік минув з того часу, як я покохав Цзицзюнь, як завдяки їй позбавився цієї туги і порожнечі. Але все склалося так сумно, що я знову повернувся в ту саму, ніби на зло порожню кімнату.*

*Там, як і раніше, розбите вікно, за вікном — напівзасохла акація та стара гліцинія. Біля вікна на тому самому місці стоїть квадратний стіл. Біля тієї ж облізлої стіни те саме дерев'яне ліжко.*

*Пізньої ночі, коли я лежу один на цьому ліжку, мені здається, ніби ніколи я не був разом із Цзицзюнь, ніби минулий рік весь викреслений із життя, ніби його й не було і я не виїжджав із цієї кімнати і не творив, сповнений надій, маленького сімейного вогнища у провулку «Провісник*

---

1995 — The Wages of Guilt: Memories of War in Japan and Germany; 1996 — The Missionary and the Libertine: Love and War in East and West; 1999 — Anglomania: A European Love Affair; 2001 — Bad Elements: Among the Rebels, Dissidents, and Democrats of Greater China; 2003 — Inventing Japan; 2004 — Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies; 2006 — Conversations with John Schlesinger; 2006 — The Death of Theo Van Gogh and the Limits of Tolerance; 2008 — The China Lover; 2010 — Taming the Gods: Religion and Democracy on Three Continents.

щастя»<sup>1</sup>.

«Скорбота за минулим» – це скорбота самого Лу Сіня за жертвою жорстокої байдужості. У взаєминах Цзюаньшена та Цзицзюнь спочатку були піднесені мрії, розмови про жіночу рівноправність, про Ібсена, Тагора і Шеллі та безстрашність у вирішенні піти всупереч забороні рідних Цзицзюнь: *«Кінець минулої весни був для мене найщасливішим часом, хоч і найклопотливішим. На вулицях, здавалося мені, нас постійно переслідували то цікаві й глузливі, то непристойні та зневажливі погляди. Від цих безцеремонних поглядів ставало ніяково. Я весь зіщулювався, але потім відразу ж вдавався до рятувального засобу – набував гордого і протестуючого вигляду. Цзицзюнь зовсім осміліла і ні на що не звертала уваги. Ішла спокійно, неквапливо, ніби довкола нікого не було»*. Лу Сінь втілює у своїй героїні образ жінки нового покоління. Цзицзюнь ніщо не може зупинити на її шляху до свободи та кохання. Тиха, непомітна на вигляд, але «сталева» всередині, вона сміливо йде всупереч усім патріархальним традиціям та сімейному осуду. Тому вона урочисто заявляє Цзюаньшену: *«Я належу самій собі, і ніхто не має права втручатися в моє життя!»*.

Вічний сюжет про кохання, що не підкорюється обставинам, завершується, нажаль, невідвратною загибеллю, тому що під натиском людського засудження і «нескінченних як потік» турбот про виживання занадто крихким виявилось почуття. Після фатального звільнення Цзюаньшена з роботи маленька сім'я втратила джерела для існування і в їхніх стосунках з'явилася тріщина: *«Щоразу, сідаючи за стіл, ми підраховували, скільки проїли заощаджень. А ще доводилося годувати собаку та курчат, яких вона так любила. Цзицзюнь, здавалося, забула про все, чим цікавилася раніше... Минуло чимало часу, перш ніж ми помітили, що нас об'їдають навіть курчата. Годувати тварин ми більше не могли. Курчата перетворилися на вишукану їжу, а собаку я таємно від Цзицзюнь*

---

<sup>1</sup> Тут і надалі в тексті наводяться фрагменти з оповідання Лу Сіня «Скорбота за минулим, або Записки Цзюаньшена» в українському перекладі автора наукового обґрунтування (URL: <http://bse.uaio.ru/333/162.htm> (дата звернення: 25.08.2023)).

скинув у канаву... Невблаганно насувалася зима...».

*«Якщо тільки й те робити, що чіплятися за поли довгого одягу людини, що йде до мети, і виснути на ній, то навіть найвідважнішому бійцеві буде важко битися, тож загибель обох є неминучою», – так умовляв сам себе Цзюаньшен, щиро вважаючи, що «потрібна велика мужність, щоб сказати правду». Попри свою освіченість та інтелігентність Цзюаньшен виявився не пристосованим до важких та виснажливих битв за щастя: «Ти хотіла, щоб я сказав правду. Так, мабуть, людина не повинна кривити душею... Так от, скажу правду: я став іншим тому... тому, що тебе розлюбив! Але це навіть краще. Ти можеш більше не турбуватися та йти працювати... Обличчя у Цзицзюнь раптом стало попелясто-сірим, якимось помертвіло, але через якусь мить вона прийшла до тями, очі її по-дитячому спалахнули, заметалися, зовсім як у дитини, яка, знемагаючи від голоду шукає матір. Вона волила до порожнечі, боючись зустрітися зі мною поглядом... Я ж бачив перед собою новий, світлий шлях – без Цзицзюнь...».*

Врешті решт, Цзюаньшен убив її своєю правдою, його сповідь сповнена гіркоти та самобичування: *«О, як мені захотілося, щоб справді існували пекло та душі грішників! Хоч би як люто вив ураган відплати, я знайшов би Цзицзюнь, покаявся, розповів їй про своє горе і вимолив би прощення. А якби не вимолив, то хай згорів би в жорстокому полум'ї пекла і разом із моїм каяттям і горем перетворився на попіл. В урагані відплати та жорстокого пекельного полум'я я стиснув би Цзицзюнь в обіймах, я доставив би їй хоч трохи радості, вимолюючи у неї прощення...».*

Цзюаньшен залишається один, назавжди, остаточно зламаним... Так вороже суспільство, яке саме розправилося із «самотнім», цього разу завдає своїй жертві удару рукою близької людини.

Творчість Лу Сіня – яскраве підтвердження того, що головною відмінністю літератури КНР нового періоду після довгих років її політизації стало занепокоєння проблемами окремої людини. Найбільший інтерес представляє розробка Лу Сінем багатогранної теми долі інтелігента у

суспільстві. В її контексті письменник одним із перших торкнувся проблеми взаємин чоловіка та жінки, яка не віталася у новій літературі Китаю.

Опера Ши Гуаннаня та оповідання Лу Сіня розділені часовою дистанцією у понад п'ятдесят років, проте обидва твори опинилися на піку хвилі свого часу. Важливо наголосити, що цей сюжет не був задуманий авторами як романтична історія кохання. Натомість, і Лу Сінь, і Ши Гуаннань навмисно актуалізували елементи історичної достовірності під час відтворення образів та атмосфери тогочасного суспільства.

Взаємини двох головних героїв твору – Цзюаньшена та Цзицзюнь – є центром драматургії опери «Жаль з минулим» Ши Гуаннаня. У деталізації емоційної палітри ліричних переживань сконцентровано зусилля сучасних постановників та виконавців. Зосередження на внутрішньому світі героїв зумовлює всю музично-сценічну структуру вистави, тому «Жаль за минулим» позбавлена звичної видовищності та яскравих зовнішніх ефектів. Паралелі з «Євгенієм Онегіним» П. Чайковського, «Манон» та «Вертером» Ж. Массне, та особливо «Богемою» Дж. Пуччіні напрошуються самі собою. Прихильність Ши Гуаннаня до жанрової гілки європейської лірико-психологічної опери є очевидною. Унікаючи романтичної ідеалізації своїх персонажів, композитор максимально правдиво, на кшталт реалістичного мистецтва, вирішив передати сутність невирішених соціальних протиріч, які зламали життя його героїв.

Гранична близькість історичній правді зробила сюжет про кохання Цзюаньшена та Цзицзюнь «живим» ось уже більше ста років. І навіть зараз, здавалося б, віддалені від ХХІ століття події та атмосфера «4 травня», завдяки художньому трактуванню Лу Сіня та Ши Гуаннаня, відзвучать у свідомості сучасних слухачів.

## Висновки до Розділу 2.

У світовій культурі ХХ століття творчість Лу Сіня визнана явищем загальнолюдського масштабу. Патріот, мислитель та інтернаціоналіст Лу Сінь оцінюється як найавторитетніший автор в історії сучасної літератури Китаю. Література Лу Сіня близька і доступна всім людям: поєднавши національні та західні досягнення, вона за силою думки та засобами зображення сягнула вершин реалізму. Творча спадщина китайського класика інтенсивно вивчається не лише у рідному мовному середовищі, але й за кордоном, і, викликаючи наукові дискусії, оригінально інтерпретується в інокультурних естетичних та релігійно-філософських контекстах.

Письменник був одним із перших, хто звернувся до західної літературної традиції та започаткував низку реформ у галузі літератури. Це стосувалося як виразових засобів, так і ідеологічної складової. Лу Сінь відчував гостру необхідність зміни традиційних конфуціанських цінностей заради розкріпачення та утвердження особистості.

Громадянська позиція Лу Сіня була чіткою та виваженою. Саме у 1920–1930-ті роки, у кризовий період культурного життя нації, письменник відкрив світові справжній моральний стан китайського суспільства у критичну пору його існування. За ініціативи Лу Сіня виникли творчі об'єднання та літературні товариства, члени яких заклали основи сучасної китайської літератури. Завдяки новаторським ідеям Лу Сіня та його найближчих однодумців – Мао Дуня, Юй Дафу, китайська література першої третини ХХ століття років стала одним із головних аспектів консолідації нації у нових історико-політичних та культурних умовах.

Етичний пафос та духовний досвід, втілений у слові Лу Сіня, багато в чому вплинули на способи організації художнього світу музичного театру другої половини ХХ століття. Китайські та зарубіжні науковці активно аналізують механізми сприйняття та трансформації художньої спадщини письменника у суміжних сферах мистецтва. Проаналізувавши історію двох

художньо вагомих етапів у житті китайського суспільства – періодів 1920-х та 1980-х років, – ми виявили їхню докорінну спільність. Прориви громадської думки, прагнення особистісного звільнення та творчої самореалізації відрізняють як епоху Лу Сіня, так і епоху Ши Гуаннаня – композитора, який творив за часів «реформ та відкритості». І Лу Сінь, і Ши Гуаннань жили у переломний момент для мистецтва Китаю. Їхні твори природним чином відгукувалися на соціальні зрушення суспільства, що ще більше підсилювало їхню соціальну значимість. Кожен із митців у своїй сфері та власними засобами – Лу Сінь у літературі, Ши Гуаннань у музиці – ставили індивідуальні завдання, проте глибинний зміст їхніх творчих завдань полягав в усвідомленні власної особливої місії як художників-реалістів. Завдяки вдало знайденому першоджерелу, Ши Гуаннань ніби подовжив у часі прогресивні ідеї Лу Сіня, надавши їм нового змісту та форми.



## РОЗДІЛ 3.

### «ЖАЛЬ ЗА МИНУЛИМ» ШИ ГУАННАНЯ – ПЕРША КИТАЙСЬКА ЛІРИКО-ПСИХОЛОГІЧНА ОПЕРА

#### 3.1. Передумови виникнення китайської опери європейського типу: жанрово-стильовий аспект

Китайське музичне мистецтво, зокрема, оперний театр – це репрезентанти культурного діалогу між Сходом та Заходом. Опера була і залишається потужним імпульсом культурного розвитку в суспільному житті Китаю, і багато політичних реформ пов'язано саме з цим жанром.

Відомо, що взаємини між європейським театром та національною культурою Китаю мають довгу і складну історію<sup>1</sup>. Етапом, що передував початку нової ери в історії китайського музичного театру, став 1945 рік, коли було вирішено поставити оперу «Сива дівчина» за мотивами народного переказу «Свята зі сивим волоссям». Ця п'єса була спрямована на масового глядача та мала стати яскравим втіленням нового суспільства. У роботі над оперою взяли участь відомі китайські композитори: Сян Ю, Ма Ке, Лю Чі, Чень Цзи, Лі Хуаньчжі, Цюй Вей та Чжан Лу. За вісім років відбулася прем'єра нової знакової опери – «Весілля Сяо Ерхея» за мотивами однойменного роману Чжао Шулі. Авторами музики виступили Ма Хе, Цяо Гу, Цзя Фей і Чжан Пейхен. Приголомшливий успіх та широке розповсюдження всією країною названих проєктів надихнули молоде покоління композиторів. У поєднанні фольклорних жанрів та стилістичних прийомів західноєвропейської опери музиканти побачили перспективне майбутнє китайського театрального мистецтва. Тож протягом наступних років відбувалося поступове оформлення канонів нового жанрового

---

<sup>1</sup> Перші свідчення про проникнення в Китай європейських оперних зразків відносяться до правління імператора Цяньлуна (1736–1795), коли імператору була представлена італійська трупа, проте італійська опера не викликала особливого інтересу в китайському культурному середовищі. Майже до початку ХХ століття європейське мистецтво не сприймалося в країні, а акторська професія не була шанованою. Одним із найважливіших поворотних моментів стало падіння династії Цин у 1911 році, що поклало край двом тисячоліттям імперського правління.

феномену – китайської опери європейського типу.

У 1966–1976 роках – в епоху «культурної революції», – нова китайська опера з історичних причин зупинилася у розвитку. Замість різноманітності художніх форм, типових для творів попереднього періоду, тепер залишився один шлях – створювати опуси лише у «зразковому стилі». Для оперного жанру настала доба занепаду.

Очевидно, що на початку «нового періоду», після 1976 року, культура Китаю перебувала у жалюгідному стані. Діячі мистецтва висунули ідею необхідності художнього розмаїття. Від початку державної політики «реформ та відкритості» театральне мистецтво Китаю відійшло від моделі «зразкового спектаклю» і вирушило у бік розвитку альтернативних художніх форм. Почався процес звільнення від політичної заангажованості та впровадження сучасних технік композиції. Активний вплив західної музичної культури на творчість китайських композиторів зумовив формування національної композиторської школи в кінці 1970-х – на початку 1990-х років.

Слід наголосити, що рух за нове мистецтво був пов'язаний зі значними психологічними зусиллями, які призвели згодом до якісної трансформації масової свідомості. Для багатьох діячів театального мистецтва «пробудження» після «культурної революції» виявилось у тотальній розгубленості та дезорієнтації. Однією з форм рефлексії стала вже згадувана вище «література ран та шрамів», яка, в свою чергу, обумовила звернення композиторів до проблем гостро-психологічного характеру. У даному контексті опера Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» мала надзвичайно важливе значення для тогочасної культурної спільноти: «Як одна з рідкісних класичних китайських опер ХХ століття», «Жаль за минулим» відкрила нову сторінку в історії національного театального мистецтва» [50, с. 145].

Загалом, слід зазначити, що у 1980-ті роки творці сучасної китайської опери свідомо орієнтувалися на західні зразки. Основним змістом нового підходу національних композиторів була проекція китайських тем у

стилістику західної опери. Це призвело до посилення драматизму, психологізації музичних характерів та збагачення музично-стилістичних елементів. У цей час було поставлено раніше заборонену торгоутсько-монгольську оперу «Світанок», а також оперу «Зоряний промінь...», що оспівувала боротьбу з «бандою чотирьох». Багато з опусів мали колективне авторство.

Особливе місце серед творів психологічного плану посідає чотириактна опера Цзинь Сяна «Дика земля» (1987), прем'єра якої відбулася у Китайському театрі опери та балету. З точки зору музичного стилю ця опера є самобутнім твором, який наближається до досягнень Дж. Пуччіні. У січні 1992 року опера була поставлена у Вашингтонській опері та мала великий успіх. Відтоді світ голосно заговорив про вихід китайської опери на світовий рівень.

Розпочаті у 1980-ті роки пошуки композиторів у сфері психологічного реалізму знайшли своє активне продовження у творчості наступного покоління музикантів – Вень Децина, Брайта Шенга, Чжоу Сюеші, Тан Дуна, Го Веньцзіна, Сюй Хайбо, Дзоу Руї. Більшість із них активно розвивали жанр камерної опери. Першою зразком даного жанру став «Щоденник божевільного» Го Веньцзіна (1994). Ідею ліризації музичного спектаклю, реалізовану Ши Гуаннанем в опері «Жаль за минулим», згодом продовжили Чжоу Сюеші в опері «Прощання з Кембриджем». Своєрідний погляд на ритуальну культуру Китаю представив у своїй камерній опері «Чай – дзеркало душі» Тан Дун. У «Нічному банкеті» Го Веньцзіна актуалізовано складні філософсько-історичні аспекти національної проблематики.

Сценічне втілення камерного жанру об'єктивно є значно простішим, ніж «великої» опери, залежної від споживача та необхідності масштабного фінансування. Крім того, камерність дозволяла краще передати мовну стилістику та сюжетні повороти літературного першоджерела. Однак найважливіший фактором популярності камерної опери в Китаї на межі ХХ–ХХІ століть став інтерес до широкого використання західних

композиторських технік та прийомів. Авторам було важливо поєднати свої пошуки нової сучасної музичної мови з оригінальним сюжетом, спроєктувати різноманітні літературні знахідки на оперну сцену.

Таким чином, нова китайська опера, стрімко еволюціонуючи, за кілька десятиліть ХХ століття пройшла значний шлях розвитку, засвоївши культуру Заходу та зберігши національні традиції, що стало важливим чинником її становлення. У складному поєднанні західних композиційних прийомів та багатой фольклорної спадщини народився унікальний феномен сучасної китайської опери європейського типу, який наразі не лише активно розповсюджується у світі, але й створює яскраві жанрові прецеденти.

### **3.2. Специфіка композиційного рішення та музично-стилістичні особливості опери «Жаль за минулим»**

Опера «Жаль за минулим» стала органічним продовженням та результатом багаторічної практики Ши Гуаннаня у камерно-вокальній сфері. Композитор підійшов до жанру опери справжнім майстром – драматургом, за плечима якого була високопрофесійна технічна база та різноманітний творчий досвід. Важливо підкреслити, що унікальність опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» полягає не лише у тому, що вона органічно увібрала в себе європейську традицію, але й у тому, що вона змогла зберегти національну самобутність.

У тісній взаємодії національно-характерних компонентів музичної мови, класичного сюжету з історії китайського суспільства початку ХХ століття та традиційних законів західноєвропейського театру сформувався оригінальний драматургічний профіль лірико-психологічної опери «Жаль за минулим». На матеріалі ключових сцен твору можна простежити основні лінії перетину фольклорних та західних тенденцій, а також виявити фундаментальні принципи авторського методу Ши Гуаннаня.

Як композитору висловити своє ставлення до подій, що відбуваються? І чи є драматургічний сенс у такому коментуванні? Подібні питання

виникають при осмисленні специфічної ролі двох другорядних персонажів, яких Ши Гуаннань вводить до сюжету своєї опери. Саме цих героїв, скромно названих композитором «Співак» (баритон) та «Співачка» (альт), глядач бачить першими на сцені (пролог), їхніми ж репліками завершується оперна дія (епілог).

Музичний матеріал експозиційного монологу Співака, який спостерігає за подіями на сцені, у фіналі опери буде розвинений та «масштабований» за рахунок участі хору. Сценографія ж прологу та епілогу майже ідентична: самотній Цзюаньшен, який стоїть на задньому плані сцени, мовчки та безпорадно дивиться у далечінь. Його душа сповнена болю та каяття. Юнак сподівається, що майбутня весна принесе йому полегшення від тяжких мук сумління. Таким чином, від початку до кінця опери особиста драма Цзюаньшена, який став винуватцем смерті Цзицзюнь, розкриватиметься на очах небайдужих свідків.

Слід зазначити, що для лірико-психологічної опери виглядає досить нетрадиційним такий прийом розгортання музичного сюжету, в якому головна лінія дії регулярно то випереджається, то переривається цілком самодостатніми висловлюваннями умовних постатей. А саме так і відбувається в опері «Жаль за минулим». Другорядним персонажам композитор доручає функцію наскрізного коментування дії. І в даному статусі вони відіграють надзвичайно важливу драматургічну роль.

**Перший акт** вирізняється своєю навмисною статичністю – немов спеціально автор подовжує в часі стан трепетного кохання, яке охопило головних героїв. Цзюаньшен у пристрасному хвилюванні чекає на зустріч із Цзицзюнь, його перша арія «*Вона взяла моє серце*» сповнена захопленості та радості.

Арія Цзюаньшена «Вона взяла моє серце», 1 акт

12 Pno. 稍快

18 润生 风 儿 轻

24 润生 轻, 槐叶摇动, 我屏住呼吸聆听.

Яскрава аріозність у поєднанні з легким танцювальним ритмом створюють завершений портрет Цзюаньшена. Герой абсолютно відкритий у своїх почуттях, він щиро вірить у власні сили та переконаний у правильності своїх уявлень про життя, тож Цзицзюнь буде з ним обов'язково щаслива – у цьому немає жодних сумнівів. Такою є експозиція образу головного персонажа опери Ши Гуаннаня.

Перша арія Цзюаньшена виглядає дещо прямолінійною за своїм змістом. Проте не менш статичною є музична характеристика образу головної героїні – Цзицзюнь. Отже, йдеться про свідомий прийом, який композитор використовує на експозиційному етапі дії. Ши Гуаннань ніби навмисно перебільшує світлий та однозначний душевний стан героїв, щоб виявити згодом всю крихкість і короткостроковість щастя Цзюаньшена та Цзицзюнь.

Експозиційна арія героїні «Дотик заходу сонця» відрізняється багатством емоцій, які, разом з тим, вкладаються в певний завершений стан.

13  
子君  
一抹夕阳  
mp

Pno.

19  
子君  
映照窗棂，串串藤花送来芳馨。  
mp

Pno.

У першому сольному висловлюванні героїні з'являється тематичний матеріал, який згодом візьме на себе функцію лейтмотиву та стане інтонаційною основою знаменитого любовного дуету «Квіти гліцинії» наприкінці першого акту.

Сцена побачення Цзицзюнь та Цзюаньшена забарвлена особливою ноткою хвилювання, пов'язаного із незвичайним подарунком, який Цзюаньшен приготував коханій. Це – книга – знак високої довіри та поваги до Цзицзюнь. Як освічений і палко прагнучий саморозвитку юнак, Цзюаньшен хоче бачити в Цзицзюнь гідну подругу. Дівчина з радістю відповідає на бажання свого коханого. Для неї подарунок Цзюаньшена – це не просто книга, а можливість і право йти поряд із коханим по життю. Музика цієї сцени має урочисто-статичний характер, навіть із відтінком парадності, адже наразі для Цзицзюнь йдеться про вкрай важливу подію – подарунок такої надзвичайної цінності, якого вона не отримувала ніколи та не від кого. У цьому полягає особлива зворушливість даної сцени. Хвилювання, гордість та особиста хоробрість відчуваються також у героїчних репліках Цзюаньшена.

比中速略快

Piano

洞生

渐慢 中速

你的话儿像

13

洞生

鲜艳的花朵，有娜拉一样的顽强性格，

Pno.

19

子君

为什么他这样激动地望着我？为什么他的脸上现出了

洞生

你在向旧礼教宣战！唱着新女性的

Pno.

Ця сцена є абсолютним «дуєтом згоди», єдність стану якого посилюється за рахунок емоційної підтримки коментаторів, що незабаром приєднуються до дуєту закоханих. Вокальні репліки Співака та Співачка органічно включаються до загального перебігу музичного руху.

Для Цзицзюнь кохання є найвищою цінністю у житті – це невичерпне джерело внутрішньої сили дівчини та єдиний сенс її буття. Розгорнута арія героїні «Що я бачила», яка звучить відразу після дуєту, сповнена душевної наснаги та рішучості. Все те, у що вірить героїня, здійснилося повною мірою. Цзицзюнь твердо розірвала із родовими забобонами і тепер відчуває



п'янкий смак свободи.

Арія Цзицзюнь «Що я бачила», 1 акт

子君  
我 看 见 了 什 么 ！ 我 听 见 了  
Piano  
p f mf mp

6  
子君  
什 么 ？ 我 的 心 明 在 幸 福 中 燃 烧 ，  
Pno.  
mf mp mf

11  
子君  
没 想 到 啊 ， 这 情 景 未 得 这 样 突 然 ，  
Pno.  
mp

Поворотним моментом першого акту стає виразна фраза Цзицзюнь: «Я належу собі, і ніхто з них не має права втручатися в моє життя!». Ці слова буквально окриляють Цзюаньшена: «Цзицзюнь, як добре те, що ти це сказала! Це крик багатьох китайських жінок, які були поневолені тисячі років! Цзицзюнь, китайські жінки, не безпорадні, як кажуть такі як твій дядько. З тобою я бачу, що китайське сонце зійде в недалекому майбутньому!». Ось у такому піднесено-героїчному ключі вирішена наступна яскрава дуетна сцена Цзицзюнь та Цзюаньшена з хором. Обидва герої відчувають впевненість у собі та один в одному. Вони – одnodумці, спрямовані до спільної мети, хоч би якою ефемерною вона була. Святковий, лапідарний дует із хором витриманий у чіткому, акцентованому ритмі. Музика справляє враження тотальної сили, здатної розтрошити гори та будь-які перешкоди на шляху закоханих до світлого майбутнього.

13 *mf*  
S  
A  
T  
B  
Pno. *mf*

19  
子君  
涓生  
Pno. *mp* *p*

25  
子君  
涓生  
Pno. *mf*

Дует з хором звучить як ода молодому поколінню: всі в майбутньому будуть такими ж сміливими та відважними, як Цзюаньшен та Цзицзюнь! Вплив ідеології соцреалізму в музиці даної сцени є цілком очевидним (паралелі із радянськими пропагандистськими фільмами та піснями середини ХХ століття досить однозначні), але це анітрохи не применшує смислової значущості емоцій, як переживають герої. Важливо підкреслити, що для Китаю 1980-х років подібне душевне піднесення відображало природний і прекрасний стан духу більшості громадян.

Завершується перший акт розгорнутою любовною сценою. Дуже просто і без переходів дія переключається у ліричну площину. Смісловим підсумком та одночасно кульмінацією першого акту стає знаменитий дует «Квіти гліцинії».

Дует Цзюаньшена та Цзицзюнь «Квіти гліцинії», 1 акт

43

子君  
天 涯 紫 藤

子生

Pno.

49

子君  
花, 紫 藤 花, 爱 情 的 见 证 心 灵 的 花,

子生  
紫 藤 花, 紫 藤 花, 爱 情 的 见 证

Pno.

Позиція автора, виражена в опері «Жаль за минулим» за допомогою висловлювань двох героїв-коментаторів, характеризується водночас і відстороненістю, і співчуттям. Репліки Співака та Співачки не є байдужими, радше навпаки, їхні слова часто покликані підтримати героїв у складній ситуації, застерегти та спрямувати. Саме таке смислове призначення має дует баритона та альти, яким відкривається **другий акт** опери: Співак і Співачка немов би готують героїв до нових драматичних випробувань.

Чим тривожніші висловлювання коментаторів, тим гостріше сприймається контрастна, яскрава та безхмарна за характером арія Цзицзюнь «Чекаю з радістю». Поява героїні дуже виразна: вона, наче

пташка, «злітає» на сцену: накриваючи стіл до вечері, дівчина нетерпляче чекає на свого коханого.

Арія Цзицзюнь «Чекаю з радістю», 2 акт

Віртуозна скерцозна музика арії ілюструє найсвітлішу іпостась образу Цзицзюнь – бажання піклуватися про коханого та створювати для нього домашній затишок. Із неймовірною наснагою вона насолоджується кожною миттю сімейного щастя. Довгоочікувана поява Цзюаньшена надає Цзицзюнь ще більшої енергії. Відповідаючи взаємністю на турботу коханої, юнак зворушливо презентує дівчині у подарунок гарну кофту, яку та одразу й приміряє.

У наступній діалогічній сцені Цзицзюнь відкрито ділиться зі Цзюаньшеном своїми тривогами:

Цзицзюнь: *Боже як гарно! Навіщо купувати таку дорогу річ? Ми ще не заплатили за оренду!*

Цзюаньшен: *Не хвилюйся, одягни це! Дай я тебе побачу в цьому!*

Цзицзюнь: *Цзюаньшен, ці дні я одна вдома. Мені завжди трохи*

страшно без тебе.

Цзюаньшен: Чому, щось сталося?

Цзицзюнь: Нічого, може, я просто себе накручую!

Цзюаньшен: Не бійся дівчинка моя, ти сильна!

Цзицзюнь: Добре! Цзюаньшен, багато твоїх друзів більше не приходять.

Цзюаньшен: Не переймайся цим!

Цзицзюнь: Хазяйка квартири завжди дивиться на нас з якимсь презирством.

Цзюаньшен: Ну і добре, що вона показала свою натуру. Не спілкуйся з нею.

Цзицзюнь: Вона навмисно пліткує з усіма, коли вигулює свого собаку.

Цзюаньшен: Залиш її, нехай собі говорять! Цзицзюнь, ти думала про це? Зрозумій, якою б високою не була стіна, вона не зможе закрити сонце майбутнього. Ми – нове покоління з новими цінностями. Звісно вони будуть так до нас ставитись. Цзицзюнь, ти хоробра людина, ти перша вирвалася з феодальної сім'ї, я надзвичайно пишаюся тобою і щасливий мати таку дівчину, як ти. Цзицзюнь, ти – найкраща із нового покоління жінок, давай-но разом пробиратися крізь терни життя, будуючи наше щасливе майбутнє.

Смисловим центром цієї діалогічної сцени, побудованої на чергуванні розмовних та декламаційних реплік, є аріозо Цзюаньшена. Саме в цьому розділі звучить важливий лейтмотивний комплекс, який має провідне значення у розкритті генеральної ідеї опери – темі утвердження світлого майбутнього всупереч будь-яким життєвим перешкодам.

The image shows a musical score for a scene. It consists of two staves: a vocal line for the character Цзюаньшен and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are in Chinese: 让他们议论去吧! (让他们议论去吧!) (清白)子君,你想过吗? 你看那 (清白)子君,你想过吗? 你看那. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. It features a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics markings include *mp* and *mf*. The score is written in a standard musical notation style.

门 楼 再 高， 也 挡 不 住 花 朵 越 墙 报 春。

我 们 就 是 在 社 会 的 冷 眼 中， 开 拓 着 新 的 路 程。

Сцена прочитання фатального листа зі звісткою про звільнення Цзюаньшена та весь драматизм від отриманого сумного повідомлення передані оркестровими засобами. Реакція Цзюаньшена досить красномовна для розуміння сутності даного образу – герой немов би застигає у часі, поринаючи у мовчазну прірву відчаю. Буквально паралізований трагічною новиною, юнак не в змозі впоратися з собою. Відчуття героя, який раптово втратив «грунт під ногами», загострюються через соло альту – Співачка з’являється на сцені і надає оцінку події, що сталася. Її репліки сповнені співчуття та прикrostі.

У той самий час Цзицзюнь не властива апатія, вона швидко опановує себе та активно розпочинає шукати вихід зі складної ситуації. Природна життєрадісність та стійкість до болю дозволяють дівчині зберегти душевний спокій та заспокоїти коханого. Пісенність вокальної інтонації поступається виразній декламаційності. Таке різке жанрове зрушення свідчить про важливий злам драматургічної дії: вже ніколи колишня ідилія і безхмарність не повернуться у життя молодій парі.

子君

涓生

Piano

6

子君

涓生

Pno.

11

子君

涓生

Pno.

涓生, 这是为什么,

难道你有什么过错?

子

君, 你还不了解我吗? 过错是我们的

**Третій акт** відкривається похмурим аріозо Співака «*Життєва дорога важка*»: атмосфера дії радикально змінилася, час, здавалося, почав відраховувати останні дні радості героїв... У розмірній ході низьких струнних інструментів, що супроводжують соло баритона, відчувається трагічне передбачення майбутнього фіналу.

Образ Цзицзюнь зазнає в третьому акті якісних змін, причому це трапляється якось відразу – без переходів та поступового перетворення. Глядачу залишаються невідомі ті причини, які призвели до такої різкої

зміни у поведінці дівчини. Сила кохання, яка раніше осяяла внутрішній світ Цзицзюнь, ніби згорнулася в бутон, сподіваючись захиститися від тривог навколишнього світу.

Центральну роль у характеристиці образу героїні відіграє її розгорнута арія «Вітер безрадісний». Вона складається із кількох контрастних розділів, що розкривають складний та глибокий світ внутрішніх переживань героїні. Цзицзюнь перестала сліпо вторити Цзюаньшену, вона поринула у якісь невідомий вимір і погляд коханого не здатний більше туди проникнути. Весь крик душі Цзицзюнь, яким би голосним він не був, звернений у порожнечу. У душі Цзицзюнь немає більш сили, що дарує віру в перемогу нового покоління, немає віри в майбутнє, немає бажання щось впізнавати нове, читати – на це все просто немає більше сил. Залишилося лише кохання до Цзюаньшена – у цьому єдиний сенс її існування.

Арія Цзицзюнь «Вітер безрадісний», 3 акт



Оголена самотність головних героїв ще більше підкреслюється при зіставленні двох масштабних арій між собою. Розгорнутий сольний вислів Цзюаньшена починається відразу після закінчення арії Цзицзюнь, але його арія разюче відокремлена від попереднього матеріалу – жодної інтонаційної спорідненості. У Цзицзюнь та Цзюаньшена немає більше спільних ідей та бажань. У певний момент герої перестали чути один одного. Така показова ізолюваність центральних арій опери виразно підкреслює, що кожен із героїв віднині існує сам по собі. Кожному з них дуже складно, але підтримки один в одному вони більше не відчують.

Глобальний розлом, що стався у взаєминах Цзицзюнь і Цзюаньшена, зводить нанівець будь-які подальші спроби вести спільне господарство чи розмовляти про майбутнє. Діалог героїв видає їхнє взаємне відчуження:

(Цзюаньшен мовчки заходить до кімнати і кидає на стіл відхилений рукопис. Цзицзюнь йде йому назустріч):

Цзицзюнь: *Як справи?*

(Цзюаньшен хитає головою)

Цзицзюнь: *Хазяйка знову приходила тиснути за квартплату...*

(Цзюаньшен опускає голову від розчарування)

Цзицзюнь: *Я вже приготувала їжу, чому б тобі спочатку не поїсти!*

(Цзюаньшен, повільно): *Поїсти, поїсти... Мені здається, що твоє життя побудоване лише на тому, щоб просити мене поїсти!*

Цзицзюнь: *Цзюаньшен, що з тобою? Ти став таким нервовим! Ти злишся, але тобі навіть на спадає на думку, що я теж можу себе погано почувати...*

Цзюаньшен: *...Знову не взяли мій рукопис... Що мені робити???*

(Цзицзюнь мовчить)

Цзюаньшен: *Цзицзюнь, ну вибач, що накричав.*

(Цзицзюнь мовчить)

Чоловік: *Давай обговоримо, що робити! Цзицзюнь, чому ти останнім часом така боягузлива, ти втратила колишню мужність. Бачити тебе*

*такою, чесно кажучи, сумніше, ніж бачити ці відхилені рукописи...*

*Цзицзюнь: ... Я знаю, тобі боляче...*

*Цзюаньшен: Це не біль! Це обурення! Обурення перед світом! ...*

*Цзицзюнь, я відчуваю, що завдяки вільному поєднанню нас двох ми раптом стали парою бунтівних лиходіїв. Світ навколо нас дивиться на нас з огидою та настороженістю. Навіть багато близьких друзів тепер уникають мене, не сміють підходити до мене, жодна газета не сміє публікувати мої роботи (схвильовано). Я що, став схожим на чорта, або що???*

*Цзицзюнь: Цзюаньшен, заспокойся! Ми... Давай придумаємо інший спосіб... (кашляє)*

*Цзюаньшен: Ти застудилася! Тут так холодно, чому ти не одягаєш светр?*

*Цзицзюнь: Мені не холодно.*

*Цзюаньшен: Одягни. Я зараз дістану його.*

*Цзицзюнь: Ні.*

*Цзюаньшен: Куди ти його поклала? Чому ні?*

*Цзицзюнь: Я продала його.*

*Цзюаньшен: Продала!!? Як ти могла його продати?! Цзицзюнь! Щоб я добре їв, ти так мерзнеш? Цзицзюнь, не дозволяй мені розчаруватися в тобі. Ти своїми думками вся у побуті – рис, олія, сіль, кури та собаки... Ти зовсім перестала вчитатися, втрачаєш амбіції, втрачаєш ідеали. Так люди і стають поверхневими, чи не так? Де зараз та Цзицзюнь, яку я покохав?*

*Цзицзюнь: Цзюаньшен, будь ласка, припини так говорити! Моє серце обливається кров'ю. Твої слова безжальні! Це – ніж для мене, будь ласка, не кажи більше такого. Моє серце обливається сльозами... Як ти можеш вважати мою жертву самоприниженням? Як ти можеш так зі мною поводитися! Краще мовчи, ніж говори таке...*

Дія завершується масштабною хоровою сценою, яку розпочинає квартет головних персонажів. Загальний скорботний тон музики передає безвихідь ситуації і служить знаком майбутньої трагедії.

У четвертому акті все, що відбувається на сцені, в певному сенсі вже вирішено: ані Цзюаньшен, який малодушно відмовився від коханої, ані Цзицзюнь, що назавжди втратила сенс життя, не могли вчинити інакше. Дія розгортається стрімко, зриваючись, ніби з гори, до свого неминучого фіналу.

Сцені фактичного розриву передує просвітлений ліричний «дует спогадів» головних героїв «*Страшна тиша*».

Дует Цзицзюнь та Цзюаньшена «*Страшна тиша*», 3 акт

The image shows a musical score for a duet. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 69 and features two vocal lines and a piano accompaniment. The vocal lines are in a key with two flats and a 4/4 time signature. The lyrics are in Chinese characters. The piano part has dynamic markings of *mf* and *mp*. The second system continues the duet with similar notation and lyrics.

69 *mp*  
多 么 可 怕 的 沉 默，  
我？ 盲 目 的 爱 成 了 绳 索。  
*mf* *mp*

子 君  
再 也 看 不 见 爱 的 欢 乐。 像 那 枯 萎 的 紫 藤 花，  
涓 生  
我 们 捆 在 一 起 受 折 磨， 我 的 心 已 不 再 爱。  
Pno.

У наспівності його мелодичних ліній на мить виникає примарний образ колишнього щастя. Обидва з учасників ансамблю дуже дбайливо зберігають його у своїй душі, але не можуть зробити реальністю сьогодення. Обидва перебувають на межі своїх сил і віри в майбутнє ні в кого немає. Цей «дует пам'яті» стає останньою краплею терпіння для Цзюаньшена. Гнівню та роздратовано він виплескує Цзицзюнь усі найприкріші слова, що

стосуються їхніх стосунків.

Розбита горем Цзицзюнь, як птах, судорожно хапається за будь-які уламки їхнього минулого – вона підносить Цзюаньшену вазу, в якій стоїть колись квітуча гліцинія – символ їхнього кохання, – але юнак гнівно відкидає її, і ваза вщент розбивається. Кохання видається наразі Цзюаньшену найжахливішою помилкою його життя.

Цзицзюнь опиняється на краю прірви...

Її остання арія «Нещасне життя» стала неймовірно болючим фіналом їхньої історії кохання.

Арія Цзицзюнь «Нещасне життя», 4 акт

子君

Piano *mp* *p*

5 中速  
又是死一般的寂静, 又是冰一样的寒

10  
冷, 我的心啊, 被撕裂得 阵阵剧痛斑斑伤痕.

У скорботних бурдонах низьких струнних інструментів та майже «скам'янілої» мелодичної лінії розкривається вся глибина непереборного болю Цзинцзюнь.

Прощаючись з будинком, вона зупиняє свій погляд на кожній

дрібниці, що розповідає про минулі безхмарні дні із Цзюаньшеном. Цю сцену супроводжує оркестрово-хорове проведення лейтмотиву кохання – тематизм дуету з гліцинією з першого акту.

The image displays a musical score for piano and vocal quartet. The top system, starting at measure 43, is a piano accompaniment in G major, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. It includes dynamic markings such as *mp* and *mf*, and contains several triplet figures. The bottom system, starting at measure 49, is a vocal quartet consisting of Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, with a piano accompaniment (Pno.) below. The vocal parts are in G major and feature the lyrics: 紫 藤 花, 紫 藤 花, 洁 白 绵 紫 (Soprano and Alto); 唱! 唱! (Tenor and Bass). The piano accompaniment includes dynamic markings like *p* and *mf*, and contains triplet figures.

Заключний монолог Цзюаньшена вирішений у яскравих та експресивних барвах. Завдяки повномасштабному звучанню хору та оркестру композитору вдається майстерно відтворити картину щирого каяття та нещастя героя, що зрозумів свою рокову помилку.

Епілог опери повертає нас до першої сцени твору. Повний відчаю Цзюаньшен безпорадно з'являється у глибині сцени. Його погляд розгублений та спустошений. Вся надія героя – лише на весну, яка допоможе відкрити нову сторінку його життя...

Завершує оперу оркестрове проведення лейтмотиву кохання як знак вищого та єдиного сенсу подій, що сталися.

### **Висновки до Розділу 3.**

Лірична драма Цзюаньшена та Цзицзюнь, опоетизована художнім баченням двох класиків китайської культури ХХ століття – Лу Сіня та Ши Гуаннаня – сьогодні сприймається як стійкий символ епохи. Незважаючи на чітку прив'язку до історичної ситуації 1920-х років, для сучасного глядача сенс відчайдушної боротьби двох світлих і цілеспрямованих молодих людей, які повстали проти жорстких родових забобонів, не втратив своєї актуальності.

Особливістю твору Ши Гуаннаня є органічне поєднання в опері принципів ліричної та епічної драматургії. Присутність у дії другорядної пари персонажів створює виразне обрамлення головної – лірико-психологічної – лінії розповіді. Висловлювання Співака та Співачки від початку оперного сюжету супроводжують історію взаємин героїв. У їхніх аріозо часто міститься оцінка або передбачення майбутніх подій. Однак найважливіше полягає в тому особливому емоційному ефекті, що виникає в результаті сольних висловлювань персонажів-коментаторів. З'являючись регулярно, а не епізодично, Співак та Співачка стають, умовно кажучи, носіями «ознак майбутнього». Як наслідок, так звані епічні «уповільнення» сюжету мають прямо протилежну дію – стійке нагнітання трагічного фіналу. Опера, яка фактично складається із закінчених арій та дуетів, із середини наповнюється рушійною «силою передбачення». Те, що могло б зробити оперу нудною та сповільненою, насправді вводить у певний «транс» незворотних трансформацій. Протягом оперної дії неспішно змінюють одна одну контрастні картини-стани, і ця послідовність утворює химерне коло наперед вирішених перетворень героїв: їм не вибратися з того замкненого світу, який вони самі собі створили. У цьому полягає головний пафос сольних коментарів Співака та Співачки.

Важливо, що всі метаморфози, яких зазнають головні герої опери – Цзицзюнь і Цзюаньшен, відбуваються виключно у внутрішній площині сюжету – зовнішні зміни зведені до мінімуму. В опері Ши Гуаннаня все

підкреслено лаконічно. Простота та економічність декораційно-художнього оформлення, мінімалістичність зовнішніх засобів надають можливість глядачеві зосередитися на головній лінії конфлікту, відкинувши все другорядне. Завдяки нівелюванню зовнішніх ефектів опера «Жаль за минулим» доступна до постановки на різних сценічних майданчиках, що, безумовно, сприяє широкій популярності твору в Китаї.

Показово, що зазначені властивості музичної драматургії опери «Жаль за минулим» будуть згодом розвинені в камерних творах композиторів наступного покоління – авангардистів «Нової хвилі» – Тан Дуна, Го Веньцзіна, Чжоу Сюеші, Вень Децина, Цюй Сяосуна. Сьогодні оперою Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» надихається нове покоління глядачів, а її актуальність зростає з роками. Сама ж ідея камерності оперного задуму на початку ХХІ століття висунулася на перший план.

## ВИСНОВКИ

Опера Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» варта докорінної переоцінки у музикознавчому дискурсі. Якщо в Китаї цей твір користується заслуженою славою, масштаб якої можна співвіднести з популярністю «Богемі» Дж. Пуччіні та «Вертера» Ж. Массне, то поза батьківщиною оперу оточує разюча «тиша». Епізодичні згадки про оперу «Жаль за минулим» у спеціалізованих джерелах ніяк не можуть компенсувати існуючий інформаційний вакуум. А разом з тим ім'я Ши Гуаннаня та його композиторська спадщина стали синонімами початку нової ери в історії китайського театру – епохи широких можливостей, ідеологічної свободи та творчих експериментів.

Як можна пояснити феномен надзвичайно популярності опери «Жаль за минулим»? І чому саме Ши Гуаннаню випала історична місія стати глашатаєм нового стилю та нового оперного мислення?

Узагальнюючи результати наукового обґрунтування, наголосимо на головних тезах представленого дослідження.

Ши Гуаннань послідовно й доволі довго йшов до втілення свого головного мистецького задуму – опери на класичний сюжет Лу Сіня «Жаль за минулим». Композитор написав першу в історії китайського музичного театру лірико-психологічну драму, резонанс прем'єрного показу якої виявився неймовірним. Композиторський авторитет музиканта був на той час незаперечним, тому всі його новації були сприйняті з довірою та ентузіазмом.

Слід підкреслити, що своїм успіхом опера була значною мірою зобов'язана сюжету – невибагливому, позбавленому будь-яких викривальних підтекстів та політизації. В оповіданні Лу Сіня «Жаль за минулим, або Записки Цзюаньшена» перед Ши Гуаннанем постала краса чистих взаємин закоханої пари, яка звалила на себе непосильний тягар самотійності. Як уже зазначалося, вибір літературного першоджерела був



обумовлений цілою низкою факторів, важливу роль серед яких відіграла соціально-суспільна ситуація, що радикально змінилася в країні. Наприкінці 1970-х років Китай охопила хвиля відродження та жага змін. Обраний для лібрето літературний матеріал найвищою мірою відповідав новим соціальним запитам часу. Ши Гуаннань наче почув «звук» своєї епохи і майстерно відповів на його «вібрацію». В оповіданні Лу Сіня були втілені і масштабність проблематики, і самотність образів, і глибина конфлікту.

Композитору вдалося знайти ємну та виразну форму втілення найбільш болючої проблеми китайського суспільства – неминучості особистої трагедії у протистоянні зі суспільною феодално-родовою мораллю. Подібно до Лу Сіня, який творив у драматичні 1920-ті роки, Ши Гуаннань – представник іншого, але вкрай близького за духом часу – «епохи відкритості та реформ» – зміг підняти на щит цінність людського життя. Об'єм етичних понять, закладених у сюжеті оповідання Лу Сіня та музиці опери Ши Гуаннаня, з надлишком вичерпував потреби сучасного митцям соціуму.

Музична драматургія опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» стала новаторським явищем в історії китайського музичного театру останньої третини ХХ століття. У творі вперше головна лінія конфлікту набула такого концентрованого вираження. Композитор підпорядкував усі літературно-сценічні елементи опери центральній ідеї та досяг єдності дії. Однак ще перспективнішим відкриттям композитора стало виявлення унікального виразного потенціалу феномена камерності. Вихований на об'ємних оперних історичних полотнах епічного типу, китайський глядач на прем'єрі вистави зіткнувся з принципово новим типом музичної драматургії. Попри те, що «Жаль за минулим» не можна назвати у повному розумінні камерною оперою, основи даного жанру було закладено. Для самого Ши Гуаннаня ця «модуляція» у бік камернізації оперного жанру була природною. Майстер малих вокальних форм, тонкий знавець людської психології, композитор чудово володів стилістикою завершених сольних висловлювань героїв та

розумів природу концентрованого музичного вираження.

Узагальнюючи історичну роль творчої спадщини Ши Гуаннаня, можна без перебільшення сказати, що завдяки відкриттям цього композитора камерна опера в Китаї сьогодні переживає період розквіту. Гнучкість і рухливість малої оперної форми, можливість залучення засобів інших суміжних жанрів, нарешті, використання нових, вільних від традицій, образотворчих та сценічних рішень – все це виступає тим «магнітом», який приваблює композиторів та власне самі оперні театри. У даному контексті неможливо переоцінити діяльність таких композиторів як Вень Деціна, Тан Дуна, Го Веньцзіна та інших, які заради розвитку та розповсюдження цього жанру активно експериментують, без остраху бути незрозумілим.

Ши Гуаннань полишив земний світ у 1990 році – якраз напередодні найрадикальнішого прориву в історії китайського музичного мистецтва ХХ століття – народженні естетики «Нової хвилі». Саме у цей час камерна опера в Китаї розпочала свій стрімкий розвиток. Такі властивості, як внутрішня змістовна наповненість, сценічна лаконічність та смислова ємність, дозволили камерній опері швидко стати затребуваною формою музичного мистецтва. Сьогодні в Китаї існує спеціальна державна програма сприяння камерній опері – творча практика, ініційована композиторським відділенням Центральної консерваторії у 2013 році, яка реалізується під керівництвом завідувача кафедри композиції Го Веньцзіна. Метою цієї ініціативи є сприяння розвитку камерної опери та підтримка молодих музикантів, яких приваблює даний жанр. Цікавою стороною проєкту є демократична сюжетна політика, яка передбачає широкий вибір тем та ідей для втілення в камерному жанрі: від китайської історії та міфології до сучасних гостро-психологічних історій та філософських притч.

Таким чином, новаторські здобутки Ши Гуаннаня стали своєрідним мостом у майбутнє для молодих китайських композиторів, а сама опера «Жаль за минулим» перетворилася на яскравий художній символ часу – епохи свободи, кохання та людяності.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ТА ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бао Чжун-вень. Нове дослідження про думку та художню поетику Лу Сіня. Пекін, 1966. 179 с.
2. Ван Жоу. Дослідження проникнення західної музики до Китаю. *Журнал дослідження музики*. Пекін, 1982. № 2.
3. Ван І. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї ХХ – початку ХХІ століття в контексті міжнародних зв'язків: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2017. 190 с.
4. Ван Те. Явище національного стилю в контексті поетики опери: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2006. 18 с.
5. Ван Юйхе. Китайська нова історія музики. Пекін: Видавництво народної музики, 2002. 377 с.
6. Ву Гуолінг. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці ХІХ–ХХ століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2006. 15 с.
7. Гао Юаньдун. Проблема літературного запозичення у сучасності. Видавництво: Фуданський університет, 2009. 284 с.
8. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
9. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2008. 18 с.
10. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа ХVІІ–ХІХ століття: навчальний посібник / за ред. М. Р. Черкашиної. Київ: Заповіт, 1998. 384 с.
11. Ієн Бурума. Шлях, яким міг піти Китай. URL: [https://forbes.kz/life/observation/put\\_kotoryim\\_mog\\_poyti\\_kitay/](https://forbes.kz/life/observation/put_kotoryim_mog_poyti_kitay/) (дата звернення: 16.02.2023).
12. Колодуб І. С. Питання теорії вокального мистецтва: посібник до курсу історії та теорії вокального мистецтва. Харків: Промінь, 1995. 120 с.
13. Лі Лінжун. Плуг і Меч – пізнання жанру та думки у творчості Лу Сіня. Ліцзянське видавництво, 2014. 188 с.
14. Лі Мін. Вплив китайських релігійних та міфологічних вірувань на специфіку оперного виконавства. *Культурологія та інформаційне суспільство ХХІ століття*: матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених (Харків, 21–22 квітня 2016 р.) / Харків. держ. акад. культури / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків: ХДАК, 2016. С. 146–147.
15. Лі Мін. Особливості голосоутворення в китайській оперній традиції. *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр. / Під ред. В. М. Шейка. Харків: ХДАК, 2016. Вип. 53. С. 127–135.

16. Лі Мін. Особливості китайської класичної вокальної вимови та її спільні і відмінні риси з європейською вокальною школою. *Тези Міжнародної наук.-практ. конф. «Молоді музикознавці»* (Київ, 8–10 січня 2016 р.) / упоряд. Ю. А. Зільберман, Л. Г. Мудрецька. Київ: КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 70–71.

17. Лі Мін. Рецепція європейського оперного мистецтва в китайській музичній культурі кінця XVIII – першої половини ХХ ст. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр.* / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків: ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 157–166.

18. Лі Мін. Китайські образи у європейській музиці кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених* (Харків, 20 квітня 2017 р.) / Харків. держ. акад. культури / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків: ХДАК, 2017. С. 121–122.

19. Лі Мін. Культурно-естетичні передумови переважання високої співочої форманти у китайській вокальній традиції. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр.* / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв / за ред. В. Я. Даниленка. Харків: ХДАДМ, 2016. № 2. С. 98–102.

20. Лі Мін. Особливості категорії «юань» у китайському оперному виконавстві. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф.* (Харків, 24–25 листопада 2016 р.) / Харків. держ. акад. культури / відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків: ХДАК, 2016. С. 258–260.

21. Лі Шіюань. Китайська сучасна музика – діалог Китаю та Заходу. Шанхай: Видавництво Шанхайської консерваторії, 2004. 303 с.

22. Лі Шусі. Спогади про Ши Гуаннаня: людина смертна, а талант – ні. Успіхи та невдачі двадцяти восьми з половиною видатних людей: коментарі. Інформаційно-розважальний портал «Нова хвиля». Пекін, 2021. 35 с.

23. Лі Яо Гуо. Сучасна китайська опера. Ганьсу: Видавництво Ганьсу, 1998. 150 с.

24. Лю Бінцян. Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю та Європи: монографія з історії музичної культури. Одеса: Астропринт, 2014. 440 с.

25. Лю Лянь. Музично-теоретичні дисципліни в системі професійної підготовки музикантів у Китаї: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2015. 17 с.

26. Лю Пін Чан. Пекінська опера в контексті європейської музичної стилістики Нового часу. *Музичне мистецтво і культура*. 2004. Вип. 5. С. 187–194.

27. Лю Ченхуа. Відмінності у традиції європейської та китайської музики в залежності від національних культур. *Вісник консерваторії Уханя*. 1995. № 3. 11 с.

28. Лянь Юнь. Пекінська опера як музично-естетичний феномен: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 18 с.
29. Лянь Юнь. Порівняльний аналіз пекінської та італійської опер. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. Вип. 21. С. 156–165.
30. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2004. 16 с.
31. Ма Цзяцзя. Роль інструменталізму в камерно-вокальному виконавстві: історичний та стильовий аспекти: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2016. 196 с.
32. Мадишева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 1994. 23 с.
33. Мадишева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія та практика: навч. посібник. Харків: ШТРИХ, 2002. 160 с.
34. Матеріали з історії руху «4 травня» 1919 р. Шеньян, 1979. Т. 1–2.
35. Мін Янь. Від співака епохи до народного музиканта. *До 70-річчя від дня народження Ши Гуаннаня та 20-річчя від дня його смерті*: матеріали виступів. Пекін: Народна музика, 2010. С. 3–15.
36. Михайлов М. Музика Китаю. Київ: Радянська Україна, 1961. 33 с.
37. Польська І. І. Музичний етос та духовна культура. *Проблеми розвитку суспільства: системний підхід*: матеріали міжвуз. наук. конф. / Нац. юрид. акад. України ім. Ярослава Мудрого. Харків: НЮАУ, 2006. С. 213–218.
38. Самойленко О. І. Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*: науковий журнал. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. № 2 (7). С. 11–19.
39. Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: дослідження. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 272 с.
40. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: посібник. Вінниця: Нова Книга, 2013. 176 с.
41. Сун Жуйлун. Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини ХХ ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01. Львів, 2014. 200 с.
42. Сун Пенсян. Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2007. № 3. С. 87–91.

43. Сун Яньїн. Інтеграція європейських традицій співу до вокальної школи Китаю: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів, 2016. 183 с.
44. Сунь Цзюань. Становление и развитие музыкального театра в Китае: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Минск, 2013. 27 с.
45. Ту Дуня. До історії оперного театру Китаю та його європейські аналогії. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського: Проблеми музичного мистецтва: спадщина та сучасність*: зб. статей. 2008. Вип. 76. С. 214–220.
46. У Хунюань. Китайська художня пісня: історія та теорія жанру: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музично мистецтво. Харків, 2016. 231 с.
47. Хантінгтон С. Зіткнення цивілізацій / пер. з англ. Ю. Новікова. Луцьк: ТОВ «Видавництво АСТ», 2003. 603 с.
48. Хоу Цзянь. Художній світ китайської народної опери: діалог культур: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2010. 18 с.
49. Цзен Тао. Образ Китаю в західноєвропейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів, 2016. 250 с.
50. Цзин Лань. Історія китайської опери 1920–2000 рр. Пекін: Видавництво «Мистецтво культури», 2012. 524 с.
51. Цзюй Ціхун. Китайська музика у ХХ столітті. Циндао: Видавництво Циндао, 1992. 258 с.
52. Ці Мінвей. Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2018. 199 с.
53. Цянь Юань. Сучасна китайська опера. Шанхай: Шанхайське видавництво, 2003. 452 с.
54. Чи Чанчжі. Критик Лу Сінь. Видавництво: Пекін. 2003. 183 с.
55. Чи Ченці. Лу Сінь і китайська традиційна культура: відхилення, прийняття, повернення. Юньнаньське видавництво. 2006. 166 с.
56. Черкашина М. Р. Опера ХХ століття: Нариси. Київ: Музична Україна, 1981. 208 с.
57. Чжан Кай. Сучасний оперний театр як художнє явище та категорія музикознавчого дискурсу: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2017. 186 с.
58. Чжан Юньхоу, Ін Сьюї, Хун Цинсян. *Політичні та громадські організації в Китаї в період «руху 4 травня» 1919 р.:* збірка програмних документів, опублікованих у китайській пресі у 1910–1920-ті рр. Пекін, 1979. Т. 1–4.
59. Чжоу Ї. Вербальні аспекти системи вокального мистецтва Китаю. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. статей. Харків: ХНУМ, 2020. Вип. XXI. С. 137–149.
60. Чжоу Ї. «Вокальний стиль» у західноєвропейському та

китайському мистецтвознавстві: порівняльний аналіз. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. статей. Харків: ХНУМ, 2020. Вип. 57. С. 286–296.

61. Чжоу І. Індивідуальний вокальний стиль в умовах глобалізації. *European Journal of Arts : Scientific journal*. Vienna: Premier Publishing, 2020. № 1. Р. 106–111.

62. Чжоу І. Презентація образу Батьківщини у творчості сучасних китайських вокалістів. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. статей. Харків: ХНУМ, 2020. Вип. XIX–XX. С. 285–297.

63. Чжоу Чжівей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2012. 17 с.

64. Чжу Чунке Побудова оповідання в оповіданнях Лу Сіня. Пекін: Вилдавництво «Народ», 2011. 441 с.

65. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX–початок XXI ст.): монографія. В 2 т. Т. 1. Харків: Основа, 2001. 518 с.

66. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX–початок XXI ст.): монографія. В 2 т. Т. 2. Харків: Основа, 2001. 400 с.

67. Янь Цзянь Міркування про поліфонію в оповіданнях Лу Сіня. Пекін: Видавництво Пекінського університету, 2011. 274 с.

68. Bellman, J. (1998). *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press, 1998. 370 p.

69. Chen, Nan (2015). Theater opens with homage to Shi Guangnan. *China Daily*. 19.05.2015. URL: [https://www.chinadaily.com.cn/culture/2015-05/19/content\\_20755536.htm](https://www.chinadaily.com.cn/culture/2015-05/19/content_20755536.htm)

70. Chen, Pingyuan (1997). *The Theory Of Chinese Novels In 20 Century*. Vol. 1. Bei Jing: Beijing University Press, 1997. 陈平原、夏晓虹, 《二十世纪中国小说理论资料》(第一卷), 北京大学出版社, 1997.

71. Chen, Zaochun (1981). Discussion On Lu Xun's «Reforming National Character» Idea. *Chinese Social Sciences*. 1981. № 06. P. 123–150. 陈早春, 对鲁迅的改造“国民性”思想的初步探讨, 《中国社会科学》, 1981. № 06. (123–150 页).

72. Chu Katherine, Juliet Petrus, Bright Sheng (2020). *Singing in Mandarin: A Guide to Chinese Lyric Diction and Vocal Repertoire*. Publisher: Blue Ridge Summit: Rowman & Littlefield Publishers, 2020. 384 p.

73. *Comparative Research Between Lu Xun And Foreign Culture* (1986). *Chinese Academy of Social Sciences, Literary Institute*; Lu Xun Research Office edited. Bei Jing: Chinese Literary Association Press, 1986. 鲁迅与中外文化的比较研究, 中国社会科学院文学研究所鲁迅研究室 编, 北京: 中国文联出版公司, 1986.

74. Fu, Zijiu (1993). *Chinese New Literature*. Vol. 1. Shang Hai: East China Normal University Press, 1993. 傅子玖, 《中国新文学(上册)》, 华东师范大学出版社, 1993.

75. Guo, Shaoyu (1999). *The History Of Chinese Literary Criticism*. Tian Jin: Bai Hua Literature And Art Press, 1999. Vol. 12. 郭绍虞, 中国文学批评史, 天津: 百花文艺出版社, 1999, 共两卷.
76. Hong, Seuk-Pyol (2019). *The Shaping of Lu Xun's Public Image and His Portrait Images*. *Frontiers of Literary Studies in China*. Publisher: Higher Education Press. China. 2019. Vol. 13. Issue 4. P. 584–629. DOI: <https://doi.org/10.3868/s010-008-019-0030-6>
77. Lei, X. (2009). *The Character Analysis of "Zijun" in the Opera "Regret for the Past" from the Perspective of Feminism*. Henan University.
78. Li, Chengxi (2006). *Lu Xun And Chinese Tradional Culture*. Kun Ming: Yun Nan People's Press, 2006. 李城希, 鲁迅与中国传统文化, 昆明: 云南人民出版社, 2006.
79. Li, L. (2010). *Seeing the Development of Chinese Opera from the Opera "Regret for the past"*. Southwest Jiaotong University. China.
80. Liu, Bo (2021). *Analysis of Problems in Vocal Music Singing and Performance Teaching in China's Colleges and Universities and the Corresponding Countermeasures*. *Advances in Vocational and Technical Education* (2021) 3: P. 83–86. DOI: <http://dx.doi.org/10.23977/avte.2021.030417>
81. Lu, J. (2019). "Death": Lu Xun's Love and Pain. *Lanzhou Academic Journal*, China, 2019.
82. MacKenzie, J. M. (1995). *Orientalism: history, theory, and the arts*. Manchester: Manchester University Press, 1995. 75 p.
83. Pankaj, N. M. (1982). *Lu Xun: A Cultural Movement*. *China Report*. 1982. Vol. 18. Issue 2–3. P. 113–120  
DOI: <https://doi.org/10.1177/000944558201800210>
84. Qi Chen, Hui Xu (2015). *Typical Female Images in Chinese Operas and their Singing Style*. 3rd International Conference on Management, Education, Information and Control (MEICI 2015). College of Music, Jiangxi University of Technology, 2015. P. 1657–1663. DOI: <https://doi.org/10.2991/meici-15.2015.290>
85. Qi, Yi. *Research On Lu Xun's Idea*. Shang Hai: Shang Hai People's Press, 1981. 齐一, 鲁迅思想探索, 上海: 上海人民出版社, 1981.
86. Theater opens with homage to Shi Guangnan. *China Daily*. 19.05.2015. URL: [http://en.chinaculture.org/2015-05/19/content\\_614367.htm](http://en.chinaculture.org/2015-05/19/content_614367.htm) (дата звернення: 15.08.2023).
87. Xin, P., & Roongruang, P. (2022). *Exploration of vocal music teaching in Chinese opera "Regret for the past" (Shang Shi)*. *Asia Pacific Journal of Religions and Cultures*, 6(2), 103–112. Retrieved from <https://so06.tci-thaijo.org/index.php/ajrc/article/view/257038>
88. Yang, P. (2009). *Research on the artistic characteristics of Shi Guangnan's vocal works*. Northwest University for Nationalities. China, 2009.
89. Zhang, S. (2009). *On the creation of the artistic image of "Zijun" in the opera "Regret for the Past" and its enlightenment to the development of Chinese opera*. Northwest Normal University. China, 2009.



90. Zhang, W. (2005). *Chinese Vocal Music Education in the 20th Century*. Shanxi Normal University, 2005.
91. 王文利. 20 世纪上半叶中国艺术歌曲钢琴声部的现代技法因素研究 // 武汉音乐学院学报. 2006. № 2. 页 48–54. (Ван Венлі. Дослідження сучасної техніки виконання партій на фортепіано у китайських художніх піснях у першій половині ХХ ст. *Вісник консерваторії Ухань*. 2006. Вип. 2. С. 48–54.)
92. 王光祈. *中国音乐史*. 台北：中华书局, 1956. 382 页. (Ван Гуанцін. *Історія китайської музики*. Тайбей: Кн. база Чжон Хуа, 1956. 382 с.)
93. 王慧琴. 中国艺术歌曲美学特初探 // 兰州大学学报. 2009. № 1. 页 117–120. (Ван Хуїцінь. Початковий аналіз естетичних особливостей китайських художніх пісень. *Вісник Університету Ланчжоу*. 2009. Вип. 1. С. 117–120.)
94. *中国近现代音乐史*. 北京：人民音乐出版社, 2012. 372 页. (Ван Юйхе. *Історія сучасної китайської музики*. Пекін: Видавництво народної музики, 2012. 372 с.)
95. 汪毓和. *中国近代音乐家评传*. (上册). 北京：文化艺术, 1992. 89 页. (Ван Юйхе. Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 1. Пекін: Література та мистецтво, 1992. 89 с.)
96. 汪毓和. *中国近代音乐家评传*. (下册). 北京：文化艺术, 1992. 216 页. (Ван Юйхе. Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 2. Пекін: Література та мистецтво, 1992. 216 с.)
97. 任明耀. 梅兰芳九思 // *中国京剧*. 1993 第 6 期. 第 10–11 页. (Жень Мін Яо. Дев'ять думок про Мей Ланьфана. *Пекінська опера Китаю*. 1993. № 6. С. 10–11.)
98. *京剧流行唱段集粹* / 蔡宛柳, 纪钧能. 编辑, 整理 济南: 山东文艺出版社, 1996 年. 254 页. (Зібрання популярних пекінських опер / укл., ред. Цай Вань Лю, Цзі Цзюнь Нен Цзінань: Шаньдунське видавництво культури та мистецтва, 1996. 254 с.)
99. 关汉卿全集校注/编辑 整理 王学奇, 吴振清. 石家庄: 河北科技出版社, 1988 年. 860 页. (Зібрання творів Гуан Хань-цина / за ред. Ван Сюе Ци, У Чжень Цина. Шицзячжуан: Хебейське наукове видавництво, 1988. 860 с.)
100. *中国音乐词典*/主编 廖天瑞, 吉联抗 等等.: 人民音乐出版社, 1985. 590. (Китайський музичний словник / за ред. Ляо Тянь Жуйя, Цзі Лянь Кана та ін. Пекін: Народне музичне видавництво, 1985. 590 с.)
101. 李明. 中国民族歌剧的诞生及其发展历程 // *艺术品鉴：学术期刊*. 西安, 2018 年. 第 21 期. ISSN 2095-2406. 第 128–129 页. (Лі Мін. Розвиток китайської опери європейського типу. *Еталон мистецтва: зб. наук. пр. Сіань*, 2018. № 21. ISSN 2095-2406. С. 128–129.)
102. 李焕之. *当代中国音乐*. 北京：当代中国, 1997. 189 页. (Лі Хуанчжі. *Сучасна китайська музика*. Пекін: Сучасний Китай. 1997. 189 с.)

103. 鲁迅. 鲁迅全集. 第六集 / 郑振铎等 编辑, 整理. 上海:三岩书店,1937年.637页. (Лу Сінь. Повне зібрання творів. Книга 6 / укл., ред. Чжен Чжень До та ін. Шанхай: Саньсяньське видавництво, 1937. 637 с.)
104. 刘蓉. 歌剧《原野》的音乐解读 // 交响 – 西安音乐学院学报. 2008年. 第1期. 第35–40页. (Лю Жун. Розуміння опери «Рівнина». *Симфонія – Журнал Сіанської консерваторії*. 2008. № 1. С. 35–40.)
105. 刘欣欣. 哈尔滨西方音乐史. 北京: 人民音乐出版社, 2002年. 408页. (Лю Сінь Сінь. Історія західної музики в Харбіні. Пекін: Народне музичне видавництво, 2002. 408 с.)
106. 满新颖. 中国近现代歌剧史. 北京: 中国文联出版公司, 2012年. 570页. (Мань Сінь Ін. Історія сучасної китайської опери. Пекін: Китайське культурне видавництво, 2012. 570 с.)
107. 徐海立. 中国音乐史与美学. 北京: 高等教育, 1999. 173页. (Сю Хайлі. Історія китайської музики та естетики. Пекін: Вища освіта, 1999. 173 с.)
108. 石惟正. 歌剧《原野》的旋律创作对声乐表演的良好导向 // 河北大学学报. 2014年. 第3期. 第102–108页. (Сюй Венъ Чжен. Музичні особливості в опері «Рівнина». *Журнал Хеншуйського університету*. 2014. № 3. С. 102–108.)
109. 夏灃洲. 中国近代音乐史简编. 上海: 上海音乐出版社, 2012. 346页. (Ся Яньчжоу. Короткий курс історії нової китайської музики. Шанхай: Музичне видавництво Шанхаю, 2012. 346 с.)
110. 田亚茹. 中国歌剧史上的三次高潮引发的思考 // 人民音乐. 2004年. 第4期. 第19–21页. (Тянь Я Жу. Роздуми про три кульмінації в розвитку китайської опери. *Народна музика*. 2004. № 4. С. 19–21.)
111. 吴新雷. 中国戏曲史论. 南京: 江苏教育出版社, 1996年. 370页. (У Сінь Лей. Історичний трактат про китайське театральне мистецтво. Нанкін: Цзянсуйське освітнє видавництво, 1996. 370 с.)
112. 韩钟恩. 音乐存在方式. 上海: 上海音乐学院出版社, 2008. 495页. (Хань Чунен. Форма існування музики. Шанхай: Видавництво Шанхайської консерваторії, 2008. 495 с.)
113. 荆蓝. 中国歌剧史 1920-2000[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2012年. 524页. (Цзін, Лань. Історія китайської опери 1920–2000 рр. Пекін: Видавництво «Мистецтво культури», 2012. 524 с.)
114. 居其宏. 当代中国音乐. 青岛: 青岛, 1997. 235页. (Цзюй Ціхон. Сучасна китайська музика. Цінь Дао: Цинь Дао, 1997. 235 с.)
115. 居其宏. 中国歌剧音乐剧通史——中国歌剧音乐剧创作历史与现状研究[M]. 合肥: 安徽文艺出版社, 2014年. 499页. (Цзюй, Ц. Історія китайської опери з найдавніших часів і донині – історія створення опери у Китаї та дослідження сучасної ситуації. Хефей: Аньхойська література, 2014. 499 с.)

116. 詹巧玲. 中国歌剧发展谈概 // 音乐研究. 2005 年.第 1 期. 75–83 页. (Чжань Цяо Лін. Загальний огляд китайської опери. *Музичні дослідження*. 2005. № 1. С. 75–83.)
117. 周畅. 中国现当代音乐家与作品. 北京 : 人民音乐, 2003. 297 页. (Чжоу Чжан. Сучасні китайські композитори та їх музичні твори. Пекін: Національна музика, 2003. 297 с.)
118. 陈燕楠. 20 世纪中国艺术歌曲的发展轨迹和美学特征 // 大众文艺. 2014. № 9. 页 132–133. (Чень Яньнань. Шляхи розвитку та естетичні особливості китайських мистецьких пісень ХХ ст. *Масова культура*. 2014. Вип. 9. С. 132–133.)
119. 石映照. 古典音乐笔记. 成都 : 四川文艺, 2001. 307 页. (Ші Інчжао. Музичні звуки сторіччя. Чен Ду: Культура та мистецтво Сі Чуань, 2001. 307 с.)
120. 沈湘. 声乐演唱的系统教学. 北京 : 北京中央音乐学院, 1996. 149 页. (Шень Сян. Система виховання академічного співу. Пекін: Пекінська Центральна консерваторія музики, 1996. 149 с.)
121. 沈湘, 邹本初. 在课堂上与声乐生的教学原则. 上海 1996. 87 页. (Шень Сян, Цяо Беньчу. Методичні засади роботи на уроках з співаками. Шанхай, 1996. 87 с.)
122. 余鑫. 论中国艺术歌曲创作的本土性 // 浙江师范大学学报. 2005. № 1. 页 89–92. (Юй Сінь. Локальний характер китайських художніх пісень. *Вісник педагогічного університету пров. Чжецзян*. 2005. Вип. 1. С. 89–92.)
123. 余虹. 20 世纪早期中国艺术歌曲的创作与演唱 // 西安音乐学院学报. 2004. № 4. 页 66–69. (Юй Хун. Творчі здобутки та вокальні виступи з китайськими художніми піснями на початку ХХ ст. *Вісник консерваторії м. Сіань*. 2004. Вип. 4. С. 66–69)
124. 岳李. 20 世纪中国艺术歌曲发展轨迹初探. 南京师范大学, 2007. 55 页. (Юе Лі. Вивчення шляхів розвитку китайських мистецьких пісень у ХХ ст. Пед. ун-т Нанкіна, 2007. 55 с.)
125. 杨静. 萧友梅与赵元任的艺术歌曲之比较. 西安音乐学院, 2008. 44 页. (Ян Дзін. Порівняльне дослідження художніх пісень Сяо Юмей та Чжао Юаньженя. Консерваторія м. Сіань, 2008. 44 с.)
126. 姚红卫. 近代中国艺术歌曲探源 // 沈阳音乐学院学报. 2008. № 4. 页 45—47. (Яо Хунвей. Пошук витоків китайських художніх пісень у період нової історії. *Вісник консерваторії м. Шеньян*. 2008. Вип. 4. С. 45–47.)