

И. Денисовой на погребение). Разнообразие творческих подходов к воплощению текстов панихиды в творчестве композиторов XX в. свидетельствует об актуальности и востребованности этих песнопений в церковно-певческом искусстве рассматриваемого периода.

1. Даренский, В. Ю. Вероисповедальная символика переживания смерти и обряда погребения в русской православной культуре / В. Ю. Даренский // Визуальная теология. – 2021. – №1(4). – С. 41–59.

2. Коробейникова, Е. А. Развитие Заупокойного чина Православной церкви как одно из направлений духовной деятельности русских композиторов в XIX – начале XX в. : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02 / Е. А. Коробейникова ; Южно-Уральский гос. ун-т. – Челябинск, 2004. – 32 с.

3. Ожегов, С. И. Панихида / С. И. Ожегов // Словарь русского языка / С. И. Ожегов ; АН СССР, Ин-т рус. яз. ; под ред. Н. Ю. Шведовой. – 18-е изд., стер. – М., 1987. – С. 422.

УДК 782.8(1-11)(4)

Е. В. Шедова,

кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры эстрадной музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», г. Минск, Беларусь

ОРИЕНТАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРЕТТЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX в.

Аннотация. Изучается функционирование ориентальной компоненты в европейской оперетте на разных этапах ее развития. На основе музыкально-литературного материала оперетт «Чу Чин Чоу» Ф. Нортон и «Страна улыбок» Ф. Легара прослеживаются изменения в подходе к трактовке восточной (китайской) тематики от условно-декоративных образцов к драматургически более сложным музыкально-сценическим произведениям, сочиненным с применением специфических музыкальных элементов и учетом историко-этнографических реалий.

Ключевые слова: ориентализм в музыке, ориентальная компонента, оперетта, Ф. Нортон, Ф. Легар, «Чу Чин Чоу», «Страна улыбок».

E. Shedova,

PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Pop Music of the Educational Institution “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk, Belarus

THE ORIENTAL COMPONENT IN THE EUROPEAN OPERETTA OF THE SECOND HALF OF THE XIX – FIRST THIRD OF THE XX CENTURIES

Abstract. The article is devoted to the study of the functioning of the oriental component in European operetta at different stages of its development. Based on the musical and literary material of the operettas "Chu Chin Chow" by F. Norton and "The Land of Smiles" by F. Legard, the author traces changes in the approach to the interpretation of Eastern (Chinese) themes from conventionally decorative samples to dramaturgically more complex musical and scenic works composed taking into account historical and ethnographic realities and the use of specific musical elements.

Keywords: orientalism in music, oriental component, operetta, F. Norton, F. Legard, "Chu Chin Chow", "The Land of Smiles".

Интерес к Востоку, его сюжетам и мотивам в европейском музыкальном театре второй половины XIX – первой трети XX в. представлен достаточно явно. Ориентальная компонента так или иначе проявляется и в оперетте, прежде всего в таких произведениях, как «Трапезундская принцесса» Ж. Оффенбаха (1869), «Малабарская вдова» Ф. Эрве (1873), «Чайный цветок» Ш. Лекока (1868), «Фатиница» Ф. фон Зуппе (1876), «Микадо» А. С. Салливана (1885), «Гейша» С. Джонса (1896), «Нильский волшебник» В. Герберта (1895), «Роза Стамбула» Л. Фалля (1916), «Чу Чин Чоу» Ф. Нортон (1916), «Баядера» И. Кальмана (1921), «Желтая кофта» и «Страна улыбок» Ф. Легара (1923 и 1929) и др.

Согласно Р. Гульриху, для написанных во второй половине XIX в. опер восточной тематики характерен рост аутентичных элементов. В их музыкальном языке «осуществляется попытка цитирования восточных мелодий, композиторы используют восточные звукоряды (в том числе пентатонику)» [цит. по: 5, с. 24]. Тем не менее общие композиционные принципы и приемы остаются европейскими. Оперетта же второй половины XIX – первой трети XX в. дает образцы преимущественно условно-декоративные, «орнаментальные». Обычно основой для создания новых музыкально-театральных произведений становятся события в какой-либо экзотической стране, имеющей вполне реальное географическое положение (Китай – «Чайный цветок» Ш. Лекока; Япония – «Микадо» А. С. Салливана, «Гейша» С. Джонса; Турция – «Фатиница» Ф. фон

Зуппе, «Роза Стамбула» Л. Фалля; Египет – «Нильский волшебник» В. Герберта, «Каир» П. Флетчера; Марокко – «Песня пустыни» З. Ромберга; Индия – «Малабарская вдова» Ф. Эрве), либо действия не менее экзотических персонажей (Трапезундская принцесса в одноименной оперетте Ж. Оффенбаха, восточный принц Раджами в «Баядере» И. Кальмана, китайский дипломат Су-Хонг в «Стране улыбок» Ф. Легара).

Музыкальный язык этих оперетт лишь временами обретает условно-восточный колорит. Оригинальные музыкальные цитаты, особые ладогармонические приемы и интонационные обороты, специфические протяженные педали в фактуре таких музыкально-сценических сочинений встречаются редко. Тем не менее с течением времени историко-этнографические реалии и специфические музыкальные элементы все больше стали появляться и в оперетте (например, «Страна улыбок» Ф. Легара).

Постановка «Чу Чин Чоу» (1916) в Театре Его Величества в Лондоне представляет собой образец сценического воплощения условно-декоративной оперетты. Музыка к ней создал английский композитор Ф. Нортон, либретто и слова песен написал австралийский актер и сценарист О. Эш, который стал также постановщиком спектакля и исполнителем роли предводителя разбойников Абу Хасана.

В основе либретто оперетты – восточная арабская сказка «Али-Баба и сорок разбойников». Выехавший по торговым делам из Китая богатый купец Чу Чин Чоу по пути намерен посетить дом торговца Касима, брата Али-Бабы. Однако вместо Чу Чин Чоу к Касиму прибывает разбойник Абу Хасан.

Разбойник заранее устроил свою пленницу Зарат Аль-Кулуб в дом торговца в качестве рабыни. Угрожая расправиться с ее возлюбленным, Абу Хасан вынудил красавицу сообщать о каждом шаге своего хозяина. Получив известие о готовящемся празднестве, он расправился с китайским купцом и теперь намерен ограбить гостеприимного торговца.

В это время бедный и ленивый брат Касима Али-Баба узнает о награбленных разбойниками сокровищах, скрытых Абу Хасаном в тайной пещере. Герой проникает в пещеру и забирает часть богатств.

Касим не может смириться с внезапным и незаслуженным богатством Али-Бабы и выпытывает у брата секрет его неожи-

данного обогащения. Торговец пробирается в пещеру и находит сокровища. Однако он не знает тайное слово, благодаря которому можно выйти из пещеры, попадает к разбойникам в плен и погибает.

Тем временем Али-Баба готовится к свадьбе своего сына. Грабители собираются напасть на его дом и вернуть сокровища себе. Но Зарат Аль-Кулуб успевает расправиться с Абу Хасаном и оставшимися разбойниками. В финале девушка воссоединяется со своим возлюбленным, а Али-Баба благополучно женит сына и сам женится на вдове своего брата.

Постановка оперетты «Чу Чин Чоу» представляет собой масштабный красочный спектакль, отличающийся броской «ориентальностью», множеством сценических перемен, большими хореографическими дивертисментами и пантомимой, фантастическими декорациями и экзотическими костюмами, инновационным для того времени светодизайном.

По словам критиков, в мелодиях оперетты ощущалось «присутствие Востока». Большую популярность получили такие вокальные номера, как баллады «Я тебя так люблю» и «Всегда есть время для поцелуев», «Песня сапожника», написанная для низкого баритона, и марш «Лесные разбойники», предназначенный для хорового исполнения. Наиболее известной стала песня главного героя «Я – Чу Чин Чоу из Китая» [3, с. 34]. Эти музыкальные номера на несколько десятилетий прочно вошли в концертные программы и репертуар популярных певцов разных стран.

Значительно более «китайской» и драматичной стала оперетта «Страна улыбок» Ф. Легара, венгерского и австрийского композитора, основоположника неовенской оперетты. Композитор написал это музыкально-театральное произведение в 1929 г. на основе созданной в 1923 г. оперетты «Желтая кофта», сочиненной им по мотивам одноименной пьесы австрийского либреттиста и драматурга В. Леона. Либреттисты Ф. Лёнер и Л. Герцер существенно переработали литературный материал «Желтой кофты», привнеся в действие бóльшую конфликтность, создав сложные и достоверные образы персонажей, внедрив нетипичную для оперетты драматургическую развязку. Главные герои Су-Хонг и Лиза «расставались фатально, не в силах противостоять внутренним настройм своих душ, <...>

преодолеть национальную, расовую пропасть. И странным, грустно-ироническим контрастом звучало название новой редакции: “Страна улыбок”. Страна улыбок – это Китай, где, как известно, улыбаются, сообщая о тяжелом горе, чтобы не испортить настроение собеседнику...» [1, с. 184].

Сюжетно-фабульная основа оперетты такова. Дочь графа Лихтенфельза Лиза на одном из светских собраний встречается китайского посланника принца Су-Хонга. Гордую венскую аристократку привлекает таинственность и экзотическая галантность китайского принца. Влюбленная девушка разрывает помолвку со своим женихом графом Густавом фон Поттенштайном и намерена уехать в Китай с Су-Хонгом, который, получив новое назначение, должен вернуться на родину.

В Пекине Лиза безмятежна и счастлива, посещает посольские приемы, проводит время в китайских лавках и магазинах. Когда выясняется, что согласно древним традициям и своему статусу Су-Хонг обязан взять в жены четырех китайских девушек, она принимает решение покинуть Китай. Гордая и независимая аристократка не намерена становиться бесправной пятой женой принца.

Запертая во дворце, Лиза тоскует по Вене. Ее друг и бывший жених Густав фон Поттенштайн старается ей помочь, организовывает побег. Попытка оказывается неудачной, и теперь принц по китайским законам может казнить беглую жену.

Тих и печален финал спектакля. Су-Хонг прощает и отпускает Лизу. На сцене остаются принц и его сестра Ми, соперничающая несчастной любви брата. Действие оперетты завершается словами Су-Хонга: «Несмотря на тысячи болей – улыбайся».

Композитор тесно работал над премьерными спектаклями с постановочными группами как в берлинском театре «Метрополь» (1929), так и в венском театре «Ан дер Вин» (1930). В обеих постановках было подчеркнуто экзотическое начало оперетты. Это особенно отчетливо проявилось в музыкально-сценическом изображении красочных восточных обычаев и церемоний во втором «китайском» акте в сценах шествия мудрецов, солдат, встречающих Су-Хонга слуг и детей, в сюите из четырех китайских танцев.

Следует подчеркнуть, что «стилизация в национальном духе (в данном случае китайском) – сильная сторона легаровского

музыкального мышления» [2, с. 345]. Композитор изучал специфику дальневосточной музыки, сочинения европейских композиторов китайской и японской тематики. В «китайском стиле» написаны вокальные партии главного героя и его сестры, насыщенные пентатонными оборотами и хроматикой. Музыкальный материал оперетты во многом основывается именно на особенностях пентатонной мелодики, гармонии, специфических интонациях и оркестровке. Ф. Легар «необыкновенно изобретательно использует уже привычные европейцу “ориентальные” средства музыкальной выразительности. Среди них чередование тактовых размеров $\frac{9}{8}$ и $\frac{4}{4}$, $\frac{12}{8}$ и $\frac{9}{8}$; наложение дуолей в мелодии на триоли в сопровождении (и наоборот); включение в музыкальную ткань увеличенных и уменьшенных интервалов (в частности, квинт) и трезвучий, последовательностей параллельных квинт и септаккордов (больших мажорных, уменьшенных); обильная хроматика; “мерцание” мажора-минора; применение плагальных оборотов, пониженных II, III, IV и VI ступеней в мажоре, прерванных и разомкнутых каденций, своеобразных каденционных оборотов – Д-S-T, а также неожиданных тональных сдвигов в далекие тональности» [4, с. 68–69].

Таким образом, ориентальная компонента, получившая распространение и утверждение в западноевропейском музыкально-театральном искусстве XVII–XVIII вв., проникла и в оперетту второй половины XIX – первой трети XX в. Музыкально-сценические произведения «Чу Чин Чоу» Ф. Нортон и «Страна улыбок» Ф. Легара дают представление об изменениях в подходе к трактовке восточной (китайской) тематики от условно-декоративных образцов к драматургически более сложным сочинениям, созданным с учетом историко-этнографических реалий и применением специфических музыкальных элементов. Восточные темы, интонации, формы музыкального выражения все больше внедряются в музыкальный язык оперетты, становятся основой архитектоники произведений.

1. *Владимирская, А. Р.* Франц Легар / А. Р. Владимирская. – 2-е изд., испр. – СПб. [и др.] : Лань, 2009. – 223 с.

2. *Колесников, А. Г.* Оперетты Франца Легара и он сам / А. Г. Колесников. – М. : Театралис, 2013. – 423 с.

3. *Монд, О.-Л.* Британский музыкальный театр 30–60-х гг. XX в. / О.-Л. Монд // Вестн. Томского гос. ун-та. – 2012. – № 2 (6). – С. 34–45.

4. Сун Юй. Тема Китая в западноевропейском музыкальном театре 1920-х гг. / Сун Юй // Вести Ин-та совр. знаний. – 2021. – № 4 (89). – С. 65–70.

5. Фишман, О. Л. Китай в Европе: миф и реальность. XIII–XVIII вв. / О. Л. Фишман ; Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения, С.-Петербург. фил. – СПб. : Петерб. востоковедение, 2003. – 544 с.

УДК 351.852/.854+351.858(476)

Н. Е. Шелупенко,

*кандидат культурологии, декан факультета культурологии
и социально-культурной деятельности учреждения образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»,
г. Минск, Беларусь*

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В ЭТНОНАЦИОНАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ БЕЛАРУСИ

Аннотация. Исследуется историческая память как значимая составляющая этнонационального пространства современной Беларуси, обеспечивающая сохранение традиций национальных общностей и развитие общенациональной культуры. Рассматриваются научные подходы к трактовке понятия «историческая память». Определяются формы репрезентации исторической памяти на локальном и общенациональном уровнях, отмечается их значение в сохранении национальной самобытности и консолидации белорусского общества.

Ключевые слова: историческая память, репрезентация, этнонациональное пространство, национальная общность, национально-культурное общественное объединение, сохранение исторической памяти, формы репрезентации, национальная самобытность.

N. Shelupenko,

PhD in Culturology, Dean of the Faculty of Cultural Studies and Social and Cultural Activities of the Educational Institution “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk, Belarus

REPRESENTATION OF THE HISTORICAL MEMORY IN THE ETHNONATIONAL SPACE OF MODERN BELARUS

Abstract. The article is devoted to the study of the historical memory as a significant part of the ethno-national space of modern Belarus, ensuring the preservation of traditions of the national communities and the development of