Юлия Медведева

ОПЕРА Ц. А. КЮИ «СЫН МАНДАРИНА»: МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ

Оперное творчество Цезаря Антоновича Кюи — не самая известная страница в истории отечественной музыки, хотя при жизни композитора все четырнадцать его опер получили сценическую жизнь. О них восторженно отзывались не только соратники Кюи — члены балакиревского кружка, но и П. И. Чайковский. Одни только места премьер могли бы сделать честь и более известному композитору: «Кавказский пленник», «Вильям Ратклиф», «Анджело», «Сарацин», «Капитанская дочка» увидели огни рампы на сцене Мариинского театра, премьера «Матео Фальконе» состоялась в Большом театре, а опера «Флибустьер», впервые представленная публике в парижской Опера-Комик, стала первым произведением русского композитора на парижской театральной сцене [12, *132*].

Одноактная опера «Сын мандарина» не может похвастать столь блестящей премьерой, ее жизнь началась очень скромно. В 1858 году 23-летний поручик Кюи недавно закончил Николаевскую инженерную академию. Уже знакомый с А. С. Даргомыжским, М. А. Балакиревым и М. П. Мусоргским, он только начинал свой композиторский путь и был еще не известен публике. И хотя к этому времени он уже дважды брался за оперные замыслы («Замок Нейгаузен» и первая редакция «Кавказского пленника»), ни одна из опер не была полностью завершена и представлена публике. Настоящим оперным дебютом Кюи стал «Сын мандарина» на либретто В. А. Крылова, премьера которого состоялась в рамках домашнего спектакля 22 февраля 1959 года. Жизнь на профессиональной сцене опера начала в 1878 году в Петербургском клубе художников. Несмотря на скромное начало пути, оперу впоследствии ждал успех: она не раз шла в Петербурге, ставилась в Киеве, Одессе. В Москве в 1901 году состоялась ее премьера на сцене Большого театра, а в 1998 году — в Камерном музыкальном театре имени Б. Покровского. В научной ли-

тературе опера «Сын мандарина» до сих пор практически не освещена[1], хотя очевидно, что она заслуживает исследовательского внимания — прежде всего, как один из первых в отечественной музыке примеров взаимодействия Востока и Запада в сфере музыкального театра. Анализу этого взаимодействия и посвящена данная статья.

В музыкознании утвердилось справедливое мнение, что в своем творчестве в целом Ц. А. Кюи был тесно связан с западноевропейской музыкальной традицией. В «Сыне мандарина» эта связь проявилась в полной мере, несмотря на то что действие разворачивается далеко от Европы — в Китае.

Краткое содержание оперы

Дочь трактирщика Зинзингу Иеди и его безродный слуга — сирота Мури — любят друг друга. Корыстный и бестолковый Зай-Санг мешает их встречам. Он уже десять лет работает на Зинзингу, чтобы получить за это в жены Иеди, и сейчас требует исполнения условий контракта. В гостиницу при трактире прибывает Мандарин Кау-Цинг, ищущий своего потерянного сына. Несмотря на попытки Зай-Санга выдать себя за сына Мандарина, выясняется, что потерянный наследник — не он, а Мури. Счастливый Мандарин соединяет браком Мури и Иеди, а Зай-Санг отказывается от контракта и получает в качестве отступного десять мешков золота.

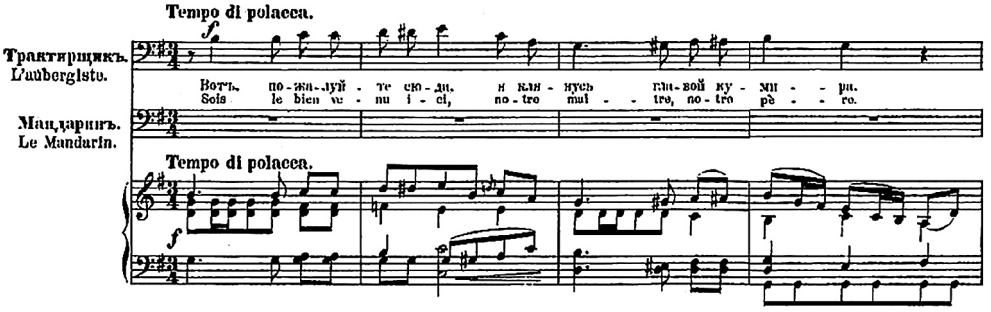
Прежде всего, авторы «Сына мандарина» опираются на традиции commedia dell'arte, которая с XVIII в. была хорошо известна в России. В центре внимания оказывается пара влюбленных, вопреки козням преодолевающих многочисленные преграды. Все события укладываются в двадцатичетырехчасовой канон (происходят в течение одного дня). Главные герои оперы Кюи — наследники итальянской комедии масок: трактирщик Зинзингу — Панталоне (старый, расчетливый, коварный), Мури и Зай-Санг — типичные дзанни-слуги (умный и глупый). Зай-Санг имеет также черты французского Пьеро, собрата итальянского Педролино: он меланхоличен, наивен, терпит неудачу в любви, получает затрещины от хозяина и угрозу палочных ударов от Мандарина, и даже Йеди и Мури его толкают.

Очевидно, что традиционные черты комедии масок были восприняты в опере Кюи через модель итальянской комической оперы XVIII в. На нее указывает бытовой сюжет с быстрым темпом действия, обилием событий и традиционными ситуациями. В центре внимания — влюбленная пара (Иеди и Мури) и комический ревнивец (Зай-Санг). Интрига разворачивается при помощи обмана (по наущению Трактирщика Зай-Санг называет себя Мури — пропавшим сыном Мандарина) и корыстных поступков (трактирщик стремится услужить Мандарину, Зай-Санг — получить от него деньги). Сентиментальная лирика сольных номеров (арии Иеди и Мандарина, романс Трактирщика), череда внутренне контрастных ансамблей, венчаемых развернутым финалом, сближают оперу с гольдониевской моделью жанра [11, *43*].

В музыке присутствуют традиционные для оперы buffa песенно-танцевальные черты — правда, в отличие от образцов XVIII века, за основу берутся современные композитору бытовые жанры XIX столетия (вальс в дуэте Иеди и Му-

ри № 1, галоп в квартете № 3, а также многочисленные романсовые темы в ариях Иеди, Мандарина и Трактирщика). В дуэте Трактирщика и Мандарина возникает необычный комический прием: раболепные поклоны и полная готовность услужить, с одной стороны, и горделивое достоинство, с другой, неожиданно вызывают к жизни полонез (с характерной ремаркой «*tempo di polacca*») — танец хотя и национально-окрашенный, но далеко не китайский. Подобное парадоксальное решение уже встречалось к этому моменту в истории музыкального театра — в финале оперной серенады Глюка «Китаянки». Но для слушателей и зрителей XVIII века полонез являлся элементом национальной экзотики (неважно какой, но все же экзотики). Во времена Кюи к оперным сочинениям предъявлялись более высокие требования относительно достоверности национального музыкального колорита, и китайцы, распевающие полонез, должны были восприниматься в комическом ключе. Несмотря на это, горделивые интонации основной темы характеризуют Мандарина (пример 1).

Пример 1. Дуэт Трактирщика и Мандарина № 6

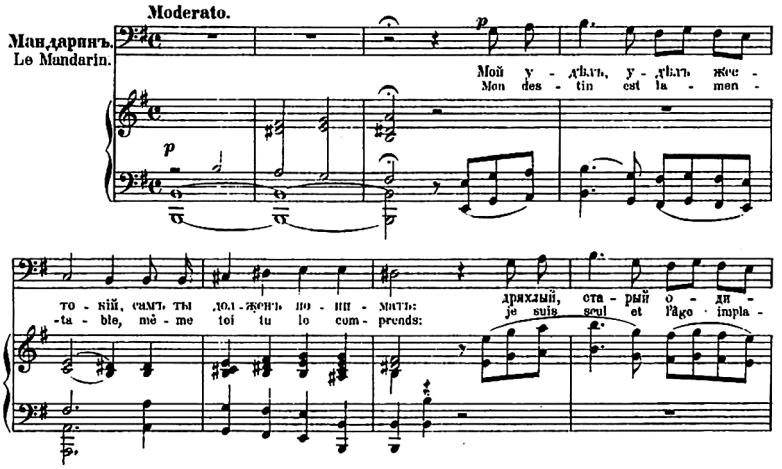


Более традиционные средства представлены в партии буффонного баса Зай-Санга, отмеченной преувеличенно-многозначительными интонациями (речитатив перед № 2) и комически-захлебывающейся скороговоркой (основная тема арии Зай-Санга).

Опираясь на модель итальянской комической оперы, Кюи обогащает ее чертами французской разновидности жанра. (Вспомним, что композитор был генетически связан с традициями французской культуры и на протяжении многих лет поддерживал связи с парижскими музыкантами.) Идея создания «Сына мандарина» возникла под впечатлением от французского театра, а именно от знакомства с петербургской постановкой комической оперы Д. Обера «Бронзовый конь» [12, *44*]. По свидетельству либреттиста В. А. Крылова, «дуэт большой Лильевой с Петровым» привел Кюи «в неистовый восторг» [8, *480*] — не случайно в «Сыне мандарина» особой выразительностью и нежной напевностью отличаются дуэтные сцены молодых влюбленных. Кроме того, в соответствии с французской традицией в опере возникают развернутые разговорные диалоги (в данном случае наряду с речитативами).

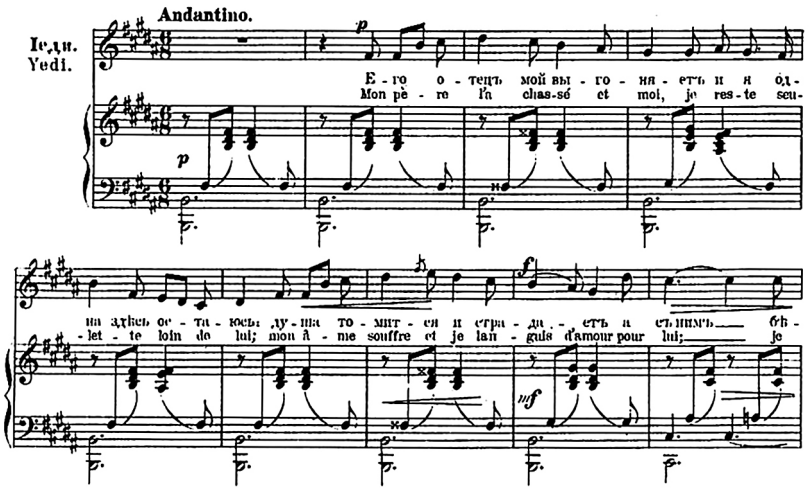
Укорененность первой завершенной оперы Кюи в европейской традиции вовсе не означает отказа автора от влияний русской музыки XIX века. В музыкальном языке «Сына мандарина» постоянно ощущается национальная романсовая стихия, а местами даже «проглядывают» лица кумиров молодого композитора — Глинки и Даргомыжского. Так, в арии Мандарина начальные фразы со взлетом от III ступени к V, последующим опеванием тоники и плавным спуском на октаву вниз (пример 2) представляют собой вариант темы романса Даргомыжского «Без ума, без разума».

Пример 2. Ария Мандарина № 7



А начальная фраза Арии Иеди (пример 3) — почти точная цитата из романса Глинки «В крови горит огонь желанья».

Пример 3. Ария Иеди № 4



Опера Кюи тесно связана и с русскими традициями домашнего музицирования — не случайно ее премьера состоялась не на театральной сцене, а на квартире родителей молодой супруги Кюи [9], Мальвины Рафаиловны (Цезарь Антонович обвенчался с ней четырьмя месяцами раньше). Костяк исполнителей составили артисты-любители; вокальные партии достаточно просты и не включают в себя виртуозных сложностей. «Сын мандарина» посвящен Мальвине Кюи, которая брала уроки вокала у А. С. Даргомыжского, имела хороший голос и, как отмечал композитор, обладала «способностью к яркой музыкальной декламации» [12, *42*], поэтому единственная женская роль в этом спектакле — роль Иеди — была предназначена для нее. В роли Мандарина Кау-Цинга выступал М. П. Мусоргский. Партии слуг — Мури и Зай-Санга — также исполнили артисты-любители Л. И. Чернявский и К. Н. Вельяминов. Лишь в одной роли — Трактирщика Зинзингу — выступил профессиональный оперный певец, солист императорских театров П. И. Гумбин. В соответствии с традициями домашних постановок опер инструментальная партия исполнялась на клавире — за роялем сидел автор, а увертюру Кюи и Балакирев играли в четыре руки.

При беглом знакомстве с «Сыном мандарина» может показаться, что эта опера только условно может быть названа «восточной», оттенок ориентализма придают лишь место действия (Китай) и имена персонажей, а музыка Кюи всецело находится в русле общеевропейских и русских романтических традиций. Однако при более пристальном взгляде выясняется, что непритязательная одноактная опера Кюи не так проста, и восточное и даже китайское в ней все-таки есть. Более того, «Сына мандарина» можно считать точкой отсчета для дальнейшего развития русского музыкального шинуазри[2].

В 1859 году, когда была написана опера, не только музыкальные традиции шинуазри, но и традиции ориентализма в русской музыкальной культуре еще не сложились, и Кюи находился у истоков формирующихся «кучкистских» представлений о нем. Из двух версий «Сына мандарина» — в клавире (авторский вариант) и в оркестровке (она была создана в 1860-е годы Балакиревым) — более заметный ориентальный облик имеет вторая. Известно, что на создании «*необходимого восточного колорита*» при работе над партитурой настоял именно Балакирев. Он даже пошел вразрез с представлениями автора: со стороны Кюи «*сомнение вызывало слишком частое, как ему казалось, использование арфы в сопровождении как к женской, так и к мужским партиям*». Впрочем, итоговым вариантом композитор остался доволен. «*Пересматривая инструментовку "Мандарина", я все улыбался от удовольствия*», — писал он Балакиреву [12, *45*].

Интересно, что, вдохновившись оперой Д. Обера «Бронзовый конь» с полетами по воздуху, превращениями и обилием чудес, Кюи и Крылов создали произведение условно-реалистическое, где волшебство отсутствует совсем. От Обера остались лишь некоторые сюжетно-драматургические ходы — акцентирование лирической линии, принуждение влюбленной в простолюдина девушки к нежеланному браку, а затем счастливый финал. Впрочем, подобная канва событий довольно шаблонна и встречается часто как в литературе, так в театре и в опере. Главное же, что, по-видимому, заинтересовало в «Брон-

зовом коне» авторов «Сына мандарина», — Китай как место действия оперы. А значит, обойти стороной национальный элемент для них было вряд ли возможно. Необходимо вспомнить, что и в своих критических статьях Кюи одним из основных принципов современной ему оперной теории называл «характеристику лиц, местности, народности, эпохи» [4]. Очевидно, что эта «характеристика народности» в «Сыне мандарина» не была связана с внешними средствами. Визуальная сторона премьерного спектакля не могла похвастаться аутентичным антуражем в китайском стиле: в изготовлении реквизита были использованы подручные средства. Как пишет А. Ф. Назаров, «*декорации "на китайский лад" собственноручно изготовили Крылов и Кюи из старых обоев, они же подобрали соответствующие костюмы и парики*» [12, *44*]. Китай интересовал авторов не столько своим внешним обликом, сколько иными качествами. При внимательном рассмотрении либретто и музыки оперы оказывается, что в «Сыне мандарина» сконцентрированы все характерные для России середины XIX века представления о Китае и его музыке.

По мнению синолога А. В. Лукина, в силу географической близости и наличия общей границы, «*образ Китая в России с самого начала был менее идеализированным и гораздо более реалистичным, чем в Европе*» [10, *57*]. А в первой половине XIX в. Россия смогла познакомиться с жизнью, традициями и укладом Китая благодаря трудам первого российского китаеведа Иакинфа Бичурина, на протяжении 14 лет (с 1807 по 1820 год) работавшего в Пекинской духовной миссии. Вернувшись в Россию, он оказался в центре внимания петербургского общества и принялся за публикацию многочисленных работ. В 1953 году выходит двухтомный труд писателя, дипломата и востоковеда Е. П. Ковалевского «Путешествие в Китай». Известность получают и полотна ездивших в Пекин в составе дипломатических и духовных миссий художников А. М. Легашова, К. И. Корсалина, И. И. Чмутова. В результате к началу 1850-х годов в России складываются более отчетливые, чем ранее, представления о восточном соседе. В 1852 году в журнале «Москвитянин» сообщается: «*Недавно еще мы мало что знали о Китае, и то не всему верили. Теперь мы начинаем верить, что не шутя есть страна, называемая Китаем*»[3].

Итак, к моменту создания «Сына мандарина» в сознании образованных кругов сложился определенный круг ассоциаций, которые вызывал Китай и его культура. На эти ассоциации и опирались Кюи и Крылов.

Прежде всего, в китайском жизненном укладе отмечали исключительное почтение к власти и раболепие перед вышестоящими — вероятно, русскому сознанию виделись здесь те самые холопство и «азиатчина», которые так ощущались и в собственном государстве. Большой резонанс имела публикация И. Бичуриным в альманахе «Северные цветы» за 1832 год перевода фрагмента из романа «Хао Цюй Чжуань» («Беспримерный брак») о всевластии чиновников и безнаказанности представителя знатного рода [10, *60*]. В «Сыне мандарина» не раз возникают отзвуки этих идей. Наиболее показателен дуэт Трактирщика и Мандарина (№ 6), где отношения чиновника и нижестоящих доводятся до карикатурности. «*Для Мандарина мы готовы жизнь отдать*», —

клянется Трактирщик и получает в ответ снисходительное: «*Слушай. Я снизойду до тебя. Чувствуешь ты, что я снизойду до тебя?*». «*На что же и головы наши сделаны, как не для того, чтобы потешать мандаринов?*» — продолжает Трактирщик в разговорном диалоге после дуэта № 6. Далее возникает почти гоголевская по свой гротесковости сцена: Мандарин Кау-Цинг рассказывает Трактирщику Зинзингу «горестную» историю того, как он лишился жены и сына.

Кау-Цинг: *Богдыхан проезжал мимо нашего города, и я, чтобы показать ему свое усердие, первый бросился под ноги его, когда он сошел с носилок. Богдыхан прошелся по мне и, видя мое усердие, в награду приказал мне жениться на одной из своих отставных любовниц. Новая жена за что-то возненавидела мою милую Чешун-чу и ее сына, и я должен был выбирать одно: или быть повешенным, или выгнать их.*
Зинзингу: *Печальная история.*
Кау-Цинг: *Я любил ее, я так любил ее...*
Зинзингу: *Что выгнали ее из дому?*
Кау-Цинг: *Да. Такова была моя преданность начальству.*

[19, 72–73]

Интересно, что сходная ситуация (необходимость пожертвовать собственной семьей ради служения начальству) за 100 лет до «Сына мандарина» возникала в популярном оперном либретто П. Метастазио «Китайский герой». Там выбор персонажа получал противоположную этическую оценку автора и публики: его жертва оценивалась как подвиг. Причина различия в оценках кроется, по-видимому, в различии эстетических установок двух эпох. Если для классицизма крайние формы самопожертвования ради интересов государства были идеалом, то в романтическую эпоху, с расцветом индивидуалистических взглядов и представлений, подобное «идеальное» поведение могло восприниматься уже только в пародийном ключе.

Еще одна обсуждавшаяся в российском обществе того времени тема — свойственное Китаю взяточничество. В. Г. Белинский в своей рецензии на работу И. Бичурина «Китай в гражданском и нравственном состоянии» утверждает, что в Китае «*законы и гарантии хороши только на бумаге, а на деле служат только к обогащению берущих взятки и утеснению дающих взятки*» [2, 596]. Эта идея также находит отражение в опере. В диалоге перед Романсом (№ 9) Трактирщик Зинзингу уговаривает своего слугу Зай-Санга обмануть Мандарина и представиться его сыном, рассуждая следующим образом: «*Ты будешь сын богатого мандарина, он даст взятку ученым экзаменаторам, и ты сам выдержишь экзамен на мандарина, и ты будешь мандарином и женишься на Иеди*» [19, 102].

В либретто оперы также содержится упоминание о жестокости и страшных наказаниях, которые ассоциировались с Китаем. Когда Мандарин выясняет, что Зай-Санг намеренно вводил его в заблуждение, он гневно восклицает: «*Как же ты смел назваться моим сыном! Да знаешь ли ты, что по закону следует тебя колотить палкой по голове, пока она не сожмется на три паль-*

ца?» [19, *106*]. Возникает ощущение, что Крылов и Кюи изучали китайские обычаи по статьям Белинского, который пишет почти то же самое, иронизируя над словесностью Поднебесной империи: «В Китае, под опасением ста ударов бамбука по ушам, по носу, нельзя писать, не получив на это права от палаты десяти тысяч церемоний» [1, *69*].

В этих словах заключено еще одно распространенное представление о Китае в российском обществе XIX — начала XX вв.: десять тысяч китайских церемоний, которыми окружена жизнь высших слоев населения[4]. Не случайно и в «Сыне мандарина» Кюи, и позже в «Соловье» Стравинского одним из главных репрезентантов китайской культуры становится церемониальный марш, возвещающий появление представителя власти. У Стравинского он связан с появлением Императора, у Кюи — с приездом Мандарина (№ 5), а также включен в увертюру в качестве первой, «титульной» темы — главной партии (пример 4).

Пример 4. Увертюра. Тема марша

И, наконец, еще одно представление европейцев о Востоке в целом, отраженное в тексте «Сына мандарина», — особое положение женщины в обществе, ее безусловное подчинение мужчинам, отцу и мужу. В опере Кюи на эту тему даже возникает показательная мини-дискуссия о праве на любовь в Китае и западном мире (диалог после № 2 — Арии Зай-Санга):

Мури: *Права любви, как воздух, принадлежат всем и каждому.*
Зай-Санг: *Ну, это где-нибудь,* ***но не у нас в Китае****. У меня контракт с твоим отцом.*
(К Мури.)
За мои десять лет службы она мне обещана в жены. Я на днях должен получить ее ***в полное владение*** (выделено мной — *Ю. М.*)
[19, *41*].

Как видим, в тексте «Сына мандарина» рассеяно множество указаний на место действия и китайские обычаи — в том виде, как их воспринимали в России XIX века. В музыке оперы, с современной точки зрения, национально-достоверное почти отсутствует. Это не удивительно: по словам Н. А. Бра-

гинской, «*Дальний Восток долгие десятилетия оставался terra incognita для русского музыкального ориентализма с его чрезвычайно разветвленной традицией, охватывавшей и Среднюю Азию, и Кавказ, и Персию, и многие другие ареалы*» [3, *190*]. Неслучайно лирические сцены «Сына мандарина» практически целиком выдержаны в системе европейского музыкального языка (любовная линия Иеди и Мури, страдания одинокой старости Мандарина и его последующая радость от обретения сына). Восточное и даже (отчасти) китайское появляется в виде отдельных штрихов и лишь эпизодически: там, где речь идет о высоком статусе главного героя — Мандарина, в сценах «китайских церемоний», а также в увертюре, вводящей в круг основных образов и тем оперы. Рассмотрим используемые автором средства более подробно.

Особое место в моделировании восточного колорита занял у Кюи стиль alla turca. В операх, начиная с XVIII века, «*экзотическое обозначалось через так называемую "турецкую" или "янычарскую" музыку*» [7, *120*]. В рамках музыкального шинуазри «янычарский стиль» использовался уже в «Китаянках» Глюка и «Китайском герое» Хассе, ведь сведений о китайской музыке было тогда в Европе очень мало. В «Сыне мандарина» присутствует большинство выделенных Л. В. Кириллиной типичных примет «янычарского стиля». Однако ими, как мы увидим, дело не ограничивается, и отдельные штрихи то здесь, то там указывают на конкретную локализацию этой восточной экзотики.

Типичной приметой «турецкого стиля» являются, прежде всего, акцентированные звуки ударных: барабанов, тарелок, треугольника. В оркестровке Балакирева полный набор этих инструментов присутствует, и они весьма активны в партитуре. Авторская версия «Сына мандарина» написана Кюи для голосов в сопровождении фортепиано, поэтому он следует по пути, намеченному в рондо alla turca из сонаты A-dur Моцарта, имитируя стук при помощи фортепианных приемов: резко акцентированных октавных удвоений и остинатной «долбежки» в басу. Эти приемы сконцентрированы, например, в сквозной теме оперы, которую можно определить как тему Мандарина — она возникает при первом же упоминании о нем в Дуэте Иеди и Мури (№ 1) на фразах «*Мы Мандарина ожидаем*» (пример 5) и «Будет важный Мандарин», а потом в сцене встречи героя с найденным сыном (№ 8) на словах Иеди «*Он ваш сын? Твой отец Мандарин?*».

Пример 5. Дуэт Иеди и Мури № 1

Кроме имитации стука барабана, типичной для «янычарского стиля», Кюи во многих случаях использует эффекты, напоминающие звучание китайских колокольчиков: стаккато в высоком регистре с повторением кратких «раскачивающихся» попевок (пример 6). Одна из таких тем впервые звучит в связующей партии увертюры, а затем в эпизодах ожидания Мандарина (№ 1) и радости Мури, обнаружившего, что он — завидный жених (№ 8).

Пример 6. Увертюра. Связующая партия в развитии

В качестве важнейших характеристик «экзотической» или «турецкой» музыки Л. В. Кириллина также выделяет «*нарочито топорные, грубо-квадратные*» ритмические структуры, «*преднамеренно примитивную*» мелодику, «*изобилующую повторами кратких фраз*», а также параллельную ладовую переменность [7, *120*]. Все перечисленное определяет собой арсенал средств автора во многих разделах оперы — в частности, в рассмотренном выше церемониале появления Мандарина, Марш № 5 (пример 4). Интересно, что в последних тактах Марша Кюи добавляет от себя оригинальный, не свойственный «янычарскому стилю» прием, указывающий на китайский колорит: имитацию звучания китайской музыкальной шкатулки. Еще в XVIII веке в Европе появились сделанные китайскими мастерами табакерки и часы с музыкой [13, *307*]. И поскольку живьем почти никто из европейцев в то время с китайской музыкой знаком не был, то вплоть до Пуччини представление о ней публика зачастую составляла благодаря музыкальным табакеркам и шкатулкам [15, *28*]. Кюи не просто акцентирует в Марше многократную повторность и «механистичность» звучания, но прибегает к комическому эффекту: в конце у шкатулки как бы заканчивается завод (пример 7).

Пример 7. Марш № 5, окончание

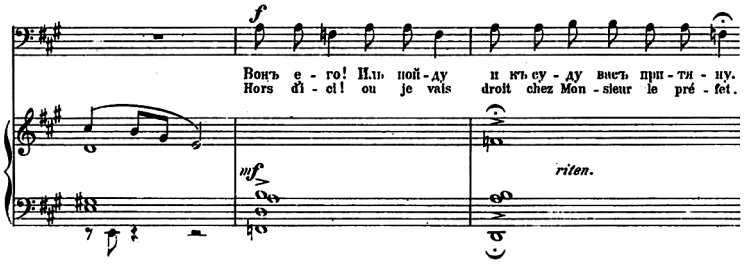
Музыка постепенно затихает до *ppp*, «разваливается» на все более краткие мотивы (ремарка «*perdendosi*»), отдельные звуки затягиваются (вместо четвертей — половинки и залигованные ноты), акценты смещаются на слабые доли — и в итоге марш замирает, так и «не добравшись» мелодией до тоники. Китай, представленный в комической опере Кюи, на поверку оказывается как будто «игрушечным».

О настоящих особенностях китайской музыки в России в середине XIX века было известно крайне мало, ее мелодика, гармония, ладовая специфика и прочие особенности оставались неизученными. Едва ли не первая статья о ней (А. П. Асланов «Кое-что о современной японской и китайской музыке») вышла в свет в 1907 году [5]. В то же время эмпирический опыт знакомства с музыкальной культурой Поднебесной в России появился гораздо раньше: как указывает В. Н. Юнусова, долгое время сведения о ней накапливались благодаря ученым-этнографам и путешественникам [18, *781*].

В исследованиях творчества Кюи вопрос знакомства музыканта с музыкой Дальнего Востока не освещается, но анализ «Сына мандарина» позволяет предположить, что некоторое представление о ней композитор все же имел. К упомянутым выше моментам добавим еще один: автор использует отдельные мелодические обороты, свойственные ее подлинным образцам. Появление их одновременно с другими приемами «музыкально-экзотического» спектра позволяет предположить, что они не случайны в нотном тексте Кюи. Речь идет многократном повторении в мелодии отдельных бесполутоновых попевок: из большой секунды и кварты либо из большой секунды и терции. Среди примеров — тема Мандарина (пример 5), построенная на повторяющейся интонации $g–a–d^2$. Сочетаясь со «звоном ударных» в сопровождении, бесполутоновые мелодические ходы создают не просто восточный, но квази-китайский колорит.

Еще одна яркая бесполутоновая попевка возникает в музыке оперы всякий раз, когда Зай-Санг говорит о своем контракте, напоминая, что права любви возможны «*где угодно, но не у нас в Китае*». Впервые эта тема — назовем ее темой контракта — звучит в качестве побочной партии увертюры, а затем многократно в Квартете № 3 и в финальном Квинтете (пример 8).

Пример 8. Квартет № 3. Тема контракта



В ее основе — повторяющаяся бесполутоновая терцово-секундовая попевка *f–a–h*. Ее крайние звуки (*f–h*) образуют неразрешающийся тритон,

что типично для японского пентатонического звукоряда *ин* [14, *233*]. Не стоит удивляться элементам японской музыки в «китайской» опере: в силу малой осведомленности о музыке Дальнего Востока европейские музыканты вплоть до первых десятилетий XX века не делали особых различий между ее национальными разновидностями. Обратим внимание, что и эта попевка каждый раз возникает совместно с другими «неевропейскими» средствами: на фоне разреженной фактуры, вне функциональной логики и гармонического движения.

Как мы видим, двигаясь почти наугад и словно ощупью, Кюи все же сумел сделать первые шаги в поиске средств для изображения Китая. В дальнейшем Восток будет фигурировать и в других его операх: в «Кавказском пленнике» (1883) и в «Сарацине» (1899)[5]. Но ранний одноактный «Сын мандарина» остался уникальным явлением и в творчестве Кюи, и во всей русской оперной музыке XIX века: он стал первой ласточкой русского музыкального шинуазри, в нем впервые были намечены те идеи и приемы, которые к началу XX века дали яркие и впечатляющие плоды в творчестве Стравинского («Соловей»), а затем превратились в академическую традицию в музыкальном театре Василенко («Сын солнца») и Глиэра («Красный мак»).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белинский В. Г.* Голос в защиту от «Голоса в защиту русского языка». Собрание сочинений: В 9 т.: Т. 8. — Москва: Художественная литература, 1982. — С. 67–73.
2. *Белинский В. Г.* Китай в гражданском и нравственном отношении. Сочинение монаха Иакинфа. Собрание сочинений: В 9 т.: Т. 8. — Москва: Художественная литература, 1982. — С. 595–599.
3. *Брагинская Н. А.* «Соловей» Стравинского — Андерсена: между Востоком и Западом // Известия Российского Государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2012. — № 151. — С. 188–196.
4. *Гусин И. Л.* Ц. А. Кюи в борьбе за русскую музыку. Цезарь Кюи. Избранные статьи. Сост. И. Л. Гусин. — Москва: Государственное музыкальное издательство, 1952. — URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/kyi_is1.htm (дата обращения% 02.08.2022).
5. *Есипова М. В.* Об особенностях изучения китайской музыки в России в XXI веке // Художественная культура, 2017. — № 3 (21). — URL: http://artculturestudies.sias.ru/2017-3-21/prikladnaya-kulturologiya/5264.html (дата обращения: 08.08.2022).
6. *Золотухина Е. А.* Камерная опера Ц. А. Кюи «Сын мандарина» // Студенческие научные достижения: Сб. ст. IX Международного научно-исследовательского конкурса. — Пенза: Наука и просвещение, 2020. — С. 97–104.
7. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Часть 3. Поэтика и стилистика. — Москва: Композитор, 2010. — 376 с.
8. *Крылов В. А.* Композитор Ц. А. Кюи // Исторический вестник: Т. 55, № 2. Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека. Электронные выставки. — URL: https://garich24.wixsite.com/mysite/%D1%81%D1%8B%D0%BD-%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0 (дата обращения: 09.08.2022).
9. *Кюи Ц. А.* Первые композиторские шаги Ц. А. Кюи. Цезарь Кюи. Избранные статьи. Сост. И. Л. Гусин. — Москва: Государственное музыкальное издательство, 1952. — URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/kyi_is1909.htm (дата обращения% 03.08.2022).
10. *Лукин А. В.* Медведь наблюдает за драконом. Образ Китая в России в XVII–XXI веках. Москва: — Восток-Запад: АСТ, 2007. — 598 с.

11. *Луцкер П. В.* Традиция итальянской комической оперы в XVII — первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Гос. институт искусствознания. — Москва, 2015. — 48 с.
12. *Назаров А. Ф.* Цезарь Антонович Кюи. — Москва: Музыка, 1989. — 224 с.
13. *Неглинская М. А.* Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). Изд. 2-е, испр. — Москва: Институт востоковедения РАН, 2015. — 468 с.
14. *У Ген-Ир.* История музыки Восточной Азии: Китай, Корея, Япония: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. — СПб.: Лань. Планета музыки, 2011. — 544 с.
15. *У Цзин Юй.* Опера Дж. Пуччини «Турандот» сквозь призму китайской культуры. — Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2015. — 172 с.
16. *Фишман О. Л.* Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.). — СПб: Петербургское востоковедение, 2003. — 544 с.
17. Фразеологический словарь русского языка. Сост. Л. А. Войнова и др. Под ред. А. И. Молоткова. Изд. 2. — Москва: Советская энциклопедия, 1968. — 544 с.
18. *Юнусова В. Н.* Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии // Общество и государство в Китае. Т. XLIV, ч. 2. — Москва: Институт востоковедения РАН, 2014. — С. 780–788.
19. *Cui César.* Le fils du mandarin: opéra comique en un acte. Réduction pour chant et piano. — Leipzig: Rahter, 1888. — 120 p.

REFERENCES

1. *Belinskij V. G.* Voice in defense of «Voice in defense of the Russian language». Sobranie sochinenij v 9 t. [Belinsky V. G. Collected works: In 9 volumes], vol. 8. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1982. P. 67–73.
2. *Belinskij V. G.* China in civil and moral terms. Composition of the monk Iakinf". Sobranie sochinenij v 9 t. [Belinsky V. G. Collected works: In 9 volumes], vol. 8. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1982. P. 595–599.
3. *Braginskaya N. A.* «Solovej» Stravinskogo — Andersena: mezhdu Vostokom i Zapadom [The «Nightingale» by Stravinsky — Andersen: between East and West] // Izvestiya Rossijskogo Gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena, 2012. № 151. P. 188–196.
4. *Gusin I. L.* Cz.A. Kyui v bor`be za russkuyu muzy`ku. Cezar` Kyui. Izbranny`e stat`i. Sost. I. L. Gusin [Cui in the struggle for Russian music. Selected articles. Comp. I. L. Gusin]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1952. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/kyi_is1.htm (Accessed: 02.08.2022).
5. *Esipova M. V.* Ob osobennostyax izucheniya kitajskoj muzy`ki v Rossii v XXI veke [On the peculiarities of studying Chinese music in Russia in the 21st century], Hudozhestvennaya kul`tura, 2017. № 3 (21). URL: http://artculturestudies.sias.ru/2017-3-21/prikladnaya-kulturologiya/5264.html (Accessed: 08.08.2022).
6. *Zolotuhina E. A.* Kamernaya opera Cz.A. Kyui «Sy`n mandarina» // Studencheskie nauchny`e dostizheniya: Sb. st. IX Mezhdunarodnogo nauchno-issledovatel`skogo konkursa [Chamber Opera Ts.A. Cui «Son of the Mandarin»]. Penza: Nauka i prosveshenie, 2020. P. 97–104.
7. *Kirillina L. V.* Klassicheskij stil v muzyke XVIII — nachala XIX veka. Chast 3. Poetika i stilistika [Classical style in music of the 18th — early 19th centuries. Part 3. Poetics and style]. Moscow: Kompozitor, 2010.
8. *Krylov V. A.* Kompozitor Cz.A. Kyui // Istoricheskij vestnik: T. 55, № 2 [Composer C. A. Cui, Historical Bulletin, vol. 55, no. 2]. St. Petersburg State Theater Library. URL: https://garich24.wixsite.com/mysite/%D1%81%D1%8B%D0%BD-%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0 (Accessed: 09.08.2022).

9. *Kyui Cz.A* Pervy`e kompozitorskie shagi Cz.A. Kyui. Cezar` Kyui. Izbranny`e stat`i. Sost. I. L. Gusin [The first composing steps of C. A. Cui, Selected articles. Comp. I. L. Gusin], Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1952. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/kyi_is1909.htm (Accessed: 03.08.2022).
10. *Lukin A. V*. Medved nablyudaet za drakonom. Obraz Kitaya v Rossii v XVII–XXI vekah [The bear is watching the dragon. The image of China in Russia in the XVII–XXI centuries], Moscow: East-West, AST, 2007.
11. *Lucker P. V*. Tradiciya ital`yanskoj komicheskoj opery` v XVII — pervoj polovine XVIII veka: genezis i poe`tika zhanrov : special`nost` 17.00.02 «Muzy`kal`noe iskusstvo» : avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [The tradition of Italian comic opera in the 17th — the first half of the 18th century: the genesis and poetics of genres, Abstract of D. Sc. Dissertation, musical art]. Moscow: State Institute of Art Studies, 2015.
12. *Nazarov A. F. Cezar Antonovich Kyui* [Zaesar Antonovich Cui], Moscow: Music, 1989.
13. *Neglinskaya M. A*. Shinuazri v Kitae: cinskij stil v kitajskom iskusstve perioda treh velikih pravlenij (1662–1795) [Chinoiserie in China: The Qing Style in Chinese Art of the Three Great Reigns (1662–1795)], 2nd ed., Moscow: Institute of Oriental Studies RAS, 2015.
14. *U Gen-Ir*. Istoriya muzyki Vostochnoj Azii: Kitaj, Koreya, Yaponiya. Uchebnoe posobie dlya studentov vysshih uchebnyh zavedenij [History of East Asian Music: China, Korea, Japan. Textbook for students of higher educational institutions], St. Petersburg: Lan, Planeta muzyki, 2011.
15. *Wu Jing Yu*. Opera Dzh. Puchchini «Turandot» skvoz prizmu kitajskoj kultury [G. Puccini's opera «Turandot» through the prism of Chinese culture], Nizhnij Novgorod: Izdatelstvo Nizhegorodskoj konservatorii, 2015.
16. *Fishman O. L*. Kitaj v Evrope: mif i realnost (XIII–XVIII vv.) [China in Europe: myth and reality (XIII–XVIII centuries)], St. Petersburg: Peterburgskoe vostokovedenie, 2003.
17. Frazeologicheskij slovar russkogo yazyka. Sost. L. A. Vojnova i dr. [Phraseological dictionary of the Russian language. Comp. L. A. Voinova and others, 2nd ed.]. Moscow: Sovetskaya enciklopediya, 1968.
18. *Yunusova V. N*. The study of Chinese music in Russia: to the problem of the formation of domestic musical sinology, *Obshestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and State in China], vol. XLIV, part 2, Moscow: Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, 2014. P. 780–788.
19. *Cui César*. Le fils du mandarin: opéra comique en un acte. Réduction pour chant et piano [The son of the Mandarin: comic opera in one act. Discount for singing and piano]. Leipzig: Rahter, 1888.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Единственная работа, специально посвященная «Сыну мандарина» — обзорная статья Е. Золотухиной [6].

[2] *Chinoiserie* (фр. «китайщина») — одно из популярных направлений ориентализма. В современном искусствознании под этим термином понимаются «европейские имитации и подражания» китайскому искусству и литературе, а также «произведения, в которых фигурировал экзотизированный Китай» [16, *398*].

[3] Цит. по: [10, *62*].

[4] Как отмечается в словаре фразеологизмов, «китайские церемонии» (шутл. — ирон.) — «излишнее проявление вежливости, излишние условности в отношениях между людьми»[17, *514*].

[5] Указаны даты премьер.