

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Ван Д. Трагический характер Юэ оперы «Сянлиньсао» // Человек и культура. 2025. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.4.75165 EDN: MNHLIT URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75165

Трагический характер Юэ оперы «Сянлиньсао»

Ван Ди

ORCID: 0009-0004-8472-6542

аспирант, факультет искусств; Московский государственный университет им. МВ. Ломоносова.
Postgraduate student, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University.

125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1

✉ 302935735@qq.com



[Статья из рубрики "Сценические искусства"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2025.4.75165

EDN:

MNHLIT

Дата направления статьи в редакцию:

15-07-2025

Дата публикации:

12-08-2025

Аннотация: В данной статье рассматривается спектакль «Сянлиньсао» как объект исследования, с целью выявления инноваций в выражении трагичности в процессе модернизации Юэ оперы. Анализируется исторический контекст и причины создания спектакля, основанного на произведении Лу Синя «Чжифу» (祝福, ритуальное новогоднее жертвоприношение), а также особенности его адаптации. Исследование сосредоточено на трёх аспектах трагической эстетики: трагическая тема, сценическое воплощение и символические образы. Первая часть основывается на литературной мысли Лу Синя и раскрывает механизм «Ешьте людей!» («吃人») в феодальной этике, выражающийся в экономическом гнёте, духовном подавлении и социальной холодности. Анализируется, как эти трагические элементы преобразуются средствами сцены в визуально-звуковое воздействие. Вторая часть акцентирует внимание на художественных новациях в различных версиях спектакля с участием Юань Сюэфэнь – в частности, в вокальном выражении боли, сценических приёмах сумасшествия и в

изменении цветовой гаммы костюмов для усиления трагической атмосферы. Прослеживается эволюция спектакля (1946–2021), демонстрируя растущую выразительность трагического в Юэ опере. Третья часть рассматривает уникальность трагического стиля Юэ оперы, где символические сценические образы, такие как «ветра и снега» («风雪») и «пожертвования на порог» («捐门槛»), играют двойную роль: эмоциональной разрядки и культурной критики. Методология исследования включает анализ литературы и музыкальной драматургии оперы. Автор приходит к выводу, что Юэ опера «Сянлиньсао» посредством сценической адаптации зримо передаёт глубокую критику феодальной морали, заложенную в оригинальном произведении Лу Синя. Спектакль отличается выраженной социальной направленностью и актуальностью. Художественные смелости, проявленные Юань Сюэфэнь и другими мастерами, в пении и сценическом движении, наполнили Юэ оперу новой лирикой и трагическим напряжением, расширив её выразительные возможности. Повторяющиеся символы, такие как «ветра и снега» и «пожертвования на порог», эффективно визуализируют социальное угнетение, превращая абстрактное насилие традиций в осязаемый сценический образ. Это свидетельствует о художественной жизнеспособности и гуманистической сущности Юэ оперы в процессе её модернизации и даёт важный материал для понимания трагической эстетики в современном китайском театре.

Ключевые слова:

Юэ опера, Сянлиньсао, Лу Синь, трагедия, сценическое исполнение, символические образы, китайский традиционный театр, модернизация, Чжуфу, Юань Сюэфэнь

В начале XX века Китай переживал период бурных социальных преобразований. После свержения феодальной монархии в результате Синхайской революции, Движение новой культуры выступило под знаменами «демократии» и «науки», стремясь искоренить остатки старого ритуально-конфуцианского порядка. Однако реализация революционных идеалов не могла быть мгновенной: ядовитые корни феодального мышления продолжали глубоко проникать в народное сознание, а широкие массы по-прежнему страдали от нищеты и духовного гнёта.

В 1924 году Лу Синь^[1] опубликовал рассказ «Чжуфу» (祝福, ритуальное новогоднее жертвоприношение), в котором через трагическую судьбу крестьянки Сянлиньсао обнажает суть феодально-клановой этики как системы «Ешьте людей!» («吃人»). В традиционном патриархальном обществе прошлого времени такие силы, как власть рода, власть мужа и власть религии, переплетаясь, беспощадно угнетали слабых, подобных Сянлиньсао, доводя их до отчаяния. Смерть героини в произведении Лу Синя — не просто личная трагедия, а крик протеста против безразличного и жестокого общества.

Подобная критическая трагическая тематика была в то время крайне редка на сцене Юэ оперы. Ранний репертуар традиционной Юэ оперы в основном строился на любовных трагедиях учёных и красавиц или семейно-этических драмах, где социальная критика была слабо выражена, а сценические образы концентрировались на переживаниях влюблённых. Именно поэтому включение реалистических произведений Лу Синя в сферу Юэ оперы стало важным прорывом как в тематике, так и в идейном наполнении жанра.

Это было не только откликом на требования времени к прогрессивной литературной мысли, но и выражением внутренней потребности самой Юэ оперы в содержательном обновлении и формальном переосмыслении.

На этом фоне молодая актриса Юэ оперы Юань Сюэфэнь (1922 - 2011) с особой остротой осознала, что идеи современной литературы способны вдохнуть новую жизнь в традиционное театральное искусство. В 1946 г. она в сотрудничестве с драматургом Нань Вэй (1922 - 1991) адаптировала новеллу Лу Синя «Чжифу» (祝福, ритуальное новогоднее жертвоприношение) для сцены, создав спектакль Юэ оперы «Сянлиньсао». Постановка этого спектакля стала вехой в реформировании Юэ оперы 1940-х годов и открыла для неё новый путь развития.

«Сянлиньсао» впервые ввела в Юэ оперу серьёзную и глубокую социально-критическую тематику, что позволило этому лирическому жанру обрести мощное идейное звучание. Постановка не только глубоко тронула сердца широкой публики, но и вызвала живой отклик в культурной среде. Исследователь творчества Лу Синя Вэй Цзиньчжи посвятила специальную статью анализу художественной ценности этой адаптации, отметив, что спектакль точно передал дух оригинала, особенно в проработке образов и трагической атмосферы, и стал одним из самых удачных примеров сценической интерпретации произведений Лу Синя.

Шанхайская театральная ассоциация также провела специальный круглый стол, на котором многие эксперты и учёные высоко оценили как идейную силу, так и художественную выразительность спектакля. Можно сказать, что «Сянлиньсао», как первая удачная попытка современной драмы в Юэ опере, заложила прочный фундамент для её реалистического направления, которое активно развивалось в 1950-е гг.

Тем не менее, существующие исследования в основном остаются на уровне тогдашних рецензий и эмпирических обобщений, и до сих пор сравнительно немного систематических работ, посвящённых трагической эстетике Юэ оперы «Сянлиньсао». Настоящая статья направлена на восполнение этого пробела и стремится выявить, каким образом спектакль «Сянлиньсао» достиг двойного прорыва как в идейном, так и в художественном измерении.

В связи с этим исследование строится по следующим трём направлениям:

Проанализировать трагическую тему и исследовать, как Юэ опера «Сянлиньсао» передаёт дух критики феодальной ритуальной морали, заложенный в оригинале Лу Синя, а также раскрыть современное значение этой темы в контексте китайского традиционного театра.

Изучить сценическое воплощение образа: проследить художественные новации, предложенные Юань Сюэфэнь и другими мастерами в аспектах актёрской выразительности, вокально-музыкального оформления и драматургической структуры; проанализировать, как спектакль совершенствовался через этапы постановки — начиная с премьеры 1946 г. и вплоть до его доработок в 1956 г., 1962 г. и 1977 г.

Проанализировать ключевые символические образы в спектакле, такие как повторяющийся мотив «ветров и снегов» («风雪») и сцена «пожертвований на порог» («捐门槛»), и раскрыть их трагическую нагрузку и культурно-критическое содержание как выразительных сценических метафор.

Трагическая тема: литературный первоисточник и социальная критика.

Новелла Лу Синя «Чжифу» (опубликована в 1924 г.) описывает трагическую судьбу женщины из низших слоёв общества в старом Китае после Синьхайской революции. События разворачиваются в деревне Лу-чжэнь в районе Цзяннань, а вся история жизни

Сянлиньсао служит разоблачением разрушительной сущности феодально-ритуальной морали. В юности она была продана в семью в качестве невесты-ребёнка, вскоре овдовела; затем её насильно выдали замуж повторно — и она вновь потеряла мужа; её единственный сын Амао погиб в результате несчастного случая. В конечном итоге, под звуки новогодних фейерверков в день жертвоприношения предкам (祭祖), Сянлиньсао одиноко умирает на улице.

Деревенские жители воспринимали её как дурное предзнаменование, существо, приносящее несчастья, и уничижительно называли её «Моучжун» (谬种 — позорное и оскорбительное прозвище, символизирующее отвержение и общественное презрение) [\[1, с. 50\]](#).

Через смерть Сянлиньсао Лу Синь глубоко обличает «онемевшую» и жестокую сущность старого общества, суть которого — «Ешьте людей!» («吃人»). За внешней оболочкой стихийных бедствий и личных трагедий скрывается систематическое насилие со стороны феодально-кланового мышления и гнилой обрядовой морали, которые безжалостно загоняют слабых в тупик.

Публикация «Чжуфу» пришлось на период стремительных перемен в китайском обществе: несмотря на падение династии Цин и провозглашённые Движением новой культуры принципы «демократии» и «науки», остатки феодального мышления всё ещё сохранялись, а широкие народные массы продолжали жить в условиях бедности и духовного гнёта [\[2, с. 14\]](#).

Трагическая тема Сянлиньсао обладает ярко выраженным социально-критическим характером: она обнажает, как традиционная этика разрушает личность, особенно в отношении женщин. Подобные темы редко встречались в традиционном репертуаре Юэ оперы, где преобладали истории о любви между учёными и красавицами или семейно-нравственные драмы, с относительно слабой социальной направленностью.

Таким образом, появление произведений Лу Синя в поле зрения Юэ оперы стало не только откликом на общественный запрос к прогрессивной мысли, но и внутренней необходимостью самого жанра — в стремлении к обогащению содержания и обновлению художественной формы [\[3, с. 87\]](#).

В 1946 году молодая Юань Сюэфэнь активно продвигала реформу Юэ оперы, стремясь повысить её идейный уровень и художественную выразительность. По воспоминаниям, в то время режиссёр шанхайской труппы «Сюэшэн» Нань Вэй (南薇) предложил Юань Сюэфэнь адаптировать новеллу Лу Синя «Чжуфу» для сцены. Во время чтения текста Юань Сюэфэнь была глубоко тронута судьбой Сянлиньсао. Образ героини, деревенская атмосфера и жестокость феодальной морали, описанные в произведении, точно совпадали с её внутренними размышлениями о социальной действительности и необходимости сценического обновления.

Она осознала, что эта история способна привнести в Юэ оперу невиданную ранее глубину и силу. Вскоре Юань Сюэфэнь приняла решение поставить «Сянлиньсао» на сцене, «чтобы дать голос женщинам, страдающим в молчании» [\[4, с. 22\]](#).

Это решение стало первым случаем, когда Юэ опера прямо обратилась к резкой критике феодальной морали, и открыло новую главу в развитии жанра современной драмы в Юэ опере.

Разумеется, адаптация сдержанной и глубокой прозы Лу Синя для традиционного театра была задачей непростой. Произведения Лу Синя часто подменяют внешнюю драматическую конфронтацию скрытыми психологическими конфликтами, лишены привычной для китайской оперы чёткой оппозиции добра и зла, а также выраженных кульминационных поворотов, что создавало значительные трудности для сценической адаптации. Более того, Лу Синь мастерски раскрывает тёмные стороны человеческой природы через детали — при дословном переносе это могло бы привести к недостатку драматического напряжения [\[5, с. 16\]](#).

Тем не менее, Юань Сюэфэнь, Нань Вэй(南薇) и другие участники постановки не испугались этих трудностей. Посредством драматургического уплотнения конфликтов и усиления символики они вдохнули в спектакль новую сценическую жизнь. При работе над пьесой они сохранили основную сюжетную канву и центральную идею оригинала, одновременно переработав структуру персонажей и сценическое построение так, чтобы оно соответствовало требованиям театрального представления.

Результаты этой работы оказались исключительно значимыми: среди множества попыток адаптировать прозу Лу Синя Юэ опера «Сянлиньсао» признана одной из самых успешных и влиятельных. Через художественную практику она дала ответ на вопрос: как традиционному театру выразить современное трагическое сознание. Сценическая реконструкция трагической судьбы Сянлиньсао позволила Юэ опере органично объединить литературный критицизм с театральной формой, тем самым расширив как тематический диапазон, так и идейную глубину жанра.

Сценическое воплощение: художественные новации и многократные адаптации.

Сценическое воплощение Юэ оперы «Сянлиньсао» ознаменовалось значительными художественными новациями, особенно в сферах актёрской игры и музыкального оформления. В премьерной версии 1946 г. Юань Сюэфэнь творчески применила оригинальные вокальные приёмы и выразительные сценические мизансцены для передачи трагических эмоций.

В вокальном отношении она ввела в партию Сянлиньсао интонации, близкие к плачу, а также протяжные и печальные мелодические линии, выражающие глубокую скорбь и отчаяние героини. По отзывам современников, пение Юань Сюэфэнь было «словно рыдание и исповедь», трогательное до слёз. Это стало началом новой трагически-лирической вокальной стилистики в Юэ опере и заложило основы будущей «школы Юань» (袁派), отличающейся выразительной эстетикой трагизма.

В актёрской игре она отошла от традиционной переупорядоченной формализованности и ввела множество правдоподобных, психологически достоверных движений: в сценах психического срыва героиня дрожит, падает на землю, обхватывает голову руками и рыдает. Эти реалистические детали ярко отражают внутренний крах Сянлиньсао и дают зрителю почувствовать весь масштаб её душевного разлома [\[6, с. 45\]](#).

Сценография и световое оформление также отличались выразительной контрастностью: холодный зимний пейзаж, резкие переходы между светом и тенью создавали атмосферу тревоги и обречённости — словно всё общество теснило героиню со всех сторон. Благодаря этому сочетанию аудиовизуального воздействия премьерный спектакль произвёл мощное впечатление на публику, вызвав глубокие размышления о социальной действительности.

Современники восприняли премьеру «Сянлиньсао» как событие, «раскрывшее для Юэ

оперы новую дорогу и наделившее её новой жизнью» – так оценил спектакль рецензент Юй Пин на страницах «Шицзе чэньбао» вскоре после майских показов 1946 г. Ещё резче прозвучала реакция крупнейшего драматурга-левого Тянь Ханя: «Сянлиньсао — это та работа, что по-настоящему меня тронула... Лишь увидев постановку, я понял, насколько результаты восьмилетних поисков труппы превзошли мои ожидания». Подобные отклики подтверждают что уже на старте спектакль был признан «поворотным камнем» модернизации Юэ оперы, а его социально-критический пафос оказался созвучен культурным запросам послевоенного Шанхая [\[14, с.1\]](#).

Успех «Сянлиньсао» стал важным шагом в направлении модернизации трагической выразительности Юэ оперы и значительно обогатил её художественные средства.

Однако Юань Сюэфэнь не остановилась на успехе премьерной постановки. В последующие годы она неустанно совершенствовала «Сянлиньсао», проводя многочисленные доработки и доводя спектакль до зрелой формы. В 1956 г., при поддержке Чжоу Эньлая [\[2\]](#) и других деятелей, была осуществлена первая крупная переработка. Во втором варианте особое внимание было уделено усилению критического духа оригинала Лу Синя — в частности, акцентировано изображение разрушительного влияния феодального суеверия на Сянлиньсао, что усилило идейную глубину спектакля.

Согласно воспоминаниям, в новом варианте были удалены некоторые сравнительно мягкие и лиричные элементы из первоначальной версии, благодаря чему сюжет стал ближе к трагической сути оригинала. Это придало содержанию большую остроту, однако в определённой степени ослабило лирическое воздействие на сцене.

Тем не менее, версия 1956 г. была тепло воспринята зрителями и получила положительные отзывы от таких исследователей творчества Лу Синя, как Вэй Цзиньчжи. Однако сама Юань Сюэфэнь не была полностью удовлетворена этим вариантом. По её мнению, принятая в тот момент форма «драма с включёнными вокальными эпизодами» хоть и усиливала драматизм, но фрагментированная структура сцен нарушала целостность спектакля, а некоторые вокальные номера нуждались в более тонкой музыкальной обработке.

Именно это критическое осмысление побудило её к дальнейшему поиску художественного обновления.

В 1962 г., в честь 20-летия публикации речи Мао Цзэдуна «О литературе и искусстве в Яньане», Юань Сюэфэнь представила третью редакцию спектакля «Сянлиньсао». Эта версия была воспринята как радикальное «преображение» всей постановки.

Прежде всего, в драматургической структуре были заменены актовые деления, заимствованные из драматургии, на традиционные сцены китайской оперы, что сделало сюжетное развитие более гибким и плавным, усилив непрерывность действия и выразительность спектакля. В музыкальном плане к работе был привлечён композитор Лю Жужэн (1918 - 1999), который заново переработал вокальные партии всего спектакля, добившись более гармоничного единства между пением, речью, мимикой и танцем — основными элементами китайского сценического искусства.

Третья редакция усилила синтез между театральной условностью и внутренним психологическим содержанием персонажа. Её называли экспериментом в области «психологии театрального искусства»: суть заключалась в том, чтобы посредством формализованных средств традиционного театра выразить сложный внутренний мир героев. Сценическая эстетика спектакля всё более приближалась к канонам китайского

театра: речевые и вокальные элементы стали соответствовать выразительной манере Юэ оперы, а в актёрской игре формализованная красота (движения, жесты) сочеталась с тонкими выразительными деталями, передающими душевные переживания.

Эта редакция сохранила глубину идейной критики феодальной морали и в то же время достигла нового художественного уровня — спектакль стал одновременно глубоким по содержанию и изысканным в театральной форме. Третья редакция «Сянлиньсао» имела огромный успех и стала предметом восхищения театрального сообщества.

К сожалению, это недолго продолжалось: с началом политических кампаний середины 1960-е гг., в разрушительный период «культурной революции», постановка была снята из репертуара. Лишь после улучшения политической обстановки в 1976 г. спектакль снова вернулся на сцену и вошёл в фазу дальнейшего совершенствования.

В конце 1970-х гг. Юань Сюэфэнь вновь возглавила труппу для восстановления спектакля «Сянлиньсао» и представила его четвёртую редакцию. Эта версия стала обобщением и возведением на новый уровень достижений предыдущих постановок [\[7, с. 53\]](#).

В 1980-е годы стали временем восстановления утраченных традиций и постепенного возвращения зрительского интереса, потому как спектакль вновь вошёл в репертуар Шанхайского театра Юэ оперы и получил поддержку ведущих артистов, среди которых появилось новое поколение исполнителей. Постановка в этот период рассматривалась как образец модернизированной трагической Юэ-оперы, сочетающей социальную остроту с высоким художественным уровнем, а сама «Сянлиньсао» стала символом творческой преемственности и примером того, как произведения Лу Синя могут органично вписываться в традиционный театр.

В 1990-е годы на фоне конкуренции с телевидением, кинематографом и популярной музыкой интерес к Юэ-опере в целом несколько снизился, и все же надо заметить что «Сянлиньсао» продолжала оставаться в репертуаре как классическая постановка, часто используемая для обучения молодых актёров и сохранения сценической школы Юань Сюэфэнь. С начала 2000-х годов, благодаря признанию Юэ-оперы в 2006 году объектом национального нематериального культурного наследия КНР, постановка получила дополнительную государственную поддержку и была возрождена в нескольких театральных проектах. В этот период были ко всему прочему осуществлены сценические версии с участием известных актрис нового поколения, использовались современные световые и звуковые решения.

Сегодня «Сянлиньсао» продолжает жить на сцене как знаковое произведение Юэ-оперы, регулярно входя в репертуар Шанхайского театра Юэ оперы и других трупп. Постановка используется не только как театральный спектакль для широкой публики, но и как учебный материал в профессиональных театральных школах, где она на данный момент служит образцом трагической выразительности и мастерства актёрской игры.

Опираясь на накопленный за годы опыт, творческая группа добилась целого ряда синтетических новаций: вокальная линия приобрела ещё большую лиричность, а партия Сянлиньсао стала особенно выразительной и трогательной. Кульминационные сцены, такие как эпизод «помешательства», сохранили драматическую напряжённость и психологическую глубину, достигнутую в третьей редакции. Кроме того, в этом варианте впервые была реализована модель совместного выступления актёров-мужчин и актрис, что стало отходом от традиции женского ансамбля Юэ оперы. Эта реформа не только

обогастила сценическую выразительность, но и была воспринята как символ открытости и многообразия современного театра.

Постановка в четвёртой редакции имела огромный успех и ознаменовало окончательное созревание художественного замысла Юань Сюэфэнь относительно «Сянлиньсао». Ещё более важно, что возвращение этой постановки в тот период стало значимым поворотным моментом в истории Юэ оперы: жанр современной оперы, преодолев этап доминирования политического дискурса, вновь обратился к собственному художественному развитию. Начался переход от прямолинейного социального критицизма к более глубокому эстетическому осмыслению.

Таким образом, спектакль «Сянлиньсао», прошедший десятилетия оттачивания, стал не просто сценическим успехом, но и подлинной вехой в процессе модернизации Юэ оперы. Он наглядно продемонстрировал жизнеспособность традиционного китайского театра в условиях современности и его способность к постоянному самообновлению [\[8, с. 54\]](#).

Изменение цветовой гаммы костюмов — один из тончайших приёмов, при помощи которых постановщики на протяжении всех редакций «Сянлиньсао» усиливали нарастание трагедии. В первой сцене героиня появляется в традиционном «вдовьем» ансамбле: тёмно-синее дацзинь с узкой белой окаёмкой и белой цветочной заколкой сразу сигнализируют о её безрадостном статусе. Когда судьба дарит краткую надежду (служба в доме Лу), палитра теплеет: костюм сменяется на приглушённые «лотосово-розовые» и бледно-зелёные тона, символизирующие иллюзорное возрождение. Насильственный «свадебный» выкуп прерывает эту линию вспышкой ярких красного и зелёного, которые резко выбиваются из общей гаммы и подчёркивают насилие ситуации. Финал же рисует полное «выцветание» жизни: грязно-серые, индиговые лоскуты с грубыми заплатами превращают тело героини в живое напоминание о разрушенности и социальном изгнании. Постепенная десатурация цвета — от холодного контрастного черно-белого через мнимо-жизнерадостные пастели к ахроматической тусклости — становится визуальной метафорой необратимости катастрофы персонажа [\[13, с. 1-2\]](#).

Символические образы: сценическая метафора и трагическое содержание

Сценическое искусство Юэ оперы «Сянлиньсао» насыщено символическими образами, которые посредством метафорических сцен и реквизита превращают абстрактную социальную критику в наглядный театральный язык. Среди них особенно выделяются два ключевых мотива — «ветра и снега» («风雪») и «пожертвования на порог» («捐门槛»), придающие всей постановке ярко выраженную трагическую атмосферу и глубокий культурный подтекст.

Во-первых, образ ветра и снега. Как природный феномен, «ветра и снега» в спектакле выходят за пределы простого сценического фона и поднимаются до уровня сквозного символа. Леденящий, пронизывающий ветер и летящие снежинки не только создают суровую атмосферу борьбы героини за выживание, но и становятся метафорой общественного равнодушия и жестокости.

С одной стороны, ветер и снег олицетворяют беспощадность природы: Сянлиньсао мёрзнет и голодает, оставаясь без крыши над головой, её телесные страдания подчёркивают её беспомощность и уязвимость. Но ещё важнее — ветер и снег становятся метафорой невидимого, но всепроникающего гнёта феодально-ритуальной морали.

В произведениях Лу Синя «пожирая людей» человеконенавистническая система

представлена как нечто безликое, всепроникающее и неотвратимое — подобно бушующему снегопаду и ледяному ветру. Через этот образ сцена транслирует подавляющее воздействие старых нравов на судьбу Сянлиньсао: например, конфуцианский идеал «верности до конца» (从一而终) (не выходить повторно замуж), стигматизация женщин, потерявших мужа и ребёнка, как «нечистых» или «зловещих».

Эти предрассудки и институциональное насилие, проистекающее из них, подобны пронизывающему холоду: невидимы, но беспощадны, словно ледяная сеть, стягивающая жертву и не дающая ей ни малейшей возможности к спасению. Таким образом, «ветра и снега» становятся театральной метафорой социальной жестокости и структурного насилия.

Следует отметить, что изменение отношения других персонажей к Сянлиньсао ещё больше усиливает критическую нагрузку, заложенную в образе «ветра и снега». Жители деревни Лу-чжэнь сначала пользовались её трудолюбием, воспринимая её как дешёвую рабочую силу. Однако под влиянием феодальных суеверий они постепенно начинают её избегать, презирать и даже насмехаться над ней.

Социальное отчуждение Сянлиньсао нарастает шаг за шагом: её исключают из участия в ритуалах и обрядах, клеймят как «нечистую» и «зловещую». Даже её усердная работа не способна вернуть ей базовое человеческое уважение и доверие окружающих. В финале драмы Сянлиньсао окончательно изгоняют из кланового сообщества — она умирает в канун Нового года под бурей и снегом, одинокая и забытая.

Тем временем в зале дома семьи Лу продолжается пышное празднование: гости, тепло, благопожелания и шумное веселье. Это резкое противопоставление между жизнью и смертью, теплом и холодом, сочувствием и равнодушием подчёркивает символическое значение ветра и снега — они становятся не просто фоном трагедии, а воплощением всей социальной бесчеловечности.

Таким образом, через образ «ветра и снега» спектакль поднимается от частной трагедии Сянлиньсао к масштабному обличению равнодушия и жестокости феодально-кланового общества в целом [\[9, с. 87\]](#).

Во-вторых, образ «пожертвования на порог». Это ключевой эпизод спектакля, обладающий высокой степенью символичности. Согласно традиционному обычаю, «пожертвование на порог» означает внесение средств на замену порога в храме и трактуется как благочестивый акт накопления добродетели. Однако в истории Сянлиньсао этот ритуал приобретает совершенно иной смысл: после повторного замужества она признаётся «нечистой», нарушившей нормы женской добродетели, и чтобы вновь быть принятой в общину и получить работу, она вынуждена отдать все свои сбережения, накопленные тяжёлым трудом, в качестве жертвования на порог для храма Земельного духа.

На первый взгляд это выглядит как искренний религиозный поступок, однако на деле он представляет собой унижительный акт искупления, навязанный феодальным обществом. Общество деревни Лу-чжэнь требует от Сянлиньсао этим действием доказать своё «раскаяние» и «покорность»: она должна выкупить свою «вину» деньгами и унижением, чтобы вновь обрести хотя бы видимость существования в пределах нормы.

Эта сцена наглядно воплощает духовное насилие, оказываемое на женщину феодальной моралью: Сянлиньсао стоит на коленях перед храмом и бросает в ящик для жертвований деньги, заработанные за два года тяжёлой работы, а новый деревянный

порог, установленный после этого, будет в дальнейшем попирается тысячами ног. Сценическая реализация этого эпизода поражает своей выразительностью — холодный деревянный порог лежит поперёк сцены, как непреодолимая черта.

Для Сянлиньсао этот порог символизирует пропасть между ней и «нормальным» человеческим существованием: перейти через него — значит вернуться в общество, но она уже исключена из него; сам акт жертвования закрепляет её «порочность» и делает её объектом общественного покаяния. Таким образом, образ порога становится осязаемым воплощением изгнания из морального сообщества, символом того, как общественные нормы карают и исключают личность [\[10, с. 24\]](#).

После завершения ритуала жертвования на порог Сянлиньсао надеялась, что сможет искупить свою «вину» и начать новую жизнь. Однако жестокая реальность развеивает её надежды. На церемонии поминовения предков в доме семьи Лу, несмотря на то что она уже пожертвовала на порог, её всё равно не допускают к ритуалу — родственники продолжают считать её «нечистой» и запрещают ей прикасаться к подношениям.

Этот эпизод «искупления без прощения» ярко обнажает лицемерие феодальной морали: внешне допускается возможность раскаяния, но как бы Сянлиньсао ни унижалась и ни старалась, клановое общество всё равно не способно её по-настоящему принять. Через этот символический момент спектакль остро ставит проблему безысходного положения личности в рамках патриархально-этической системы: стоит человеку оказаться вне нормы, и он навсегда будет изгнан за пределы «нормального» общественного порядка, даже если будет изо всех сил стремиться к возвращению.

Здесь ритуал утрачивает своё изначальное значение как путь к воссоединению — он превращается в инструмент исключения. Образ Сянлиньсао, совершающей жертвование порога, на фоне завывающей вьюги, становится мощным символом обличения феодального строя и жестокой обрядовой морали. Именно в этом проявляется художественная сила символизма в Юэ опере «Сянлиньсао»: посредством конкретных, но насыщенных смыслом сценических образов спектакль передаёт сложнейшее социальное содержание и вызывает у зрителя глубокое эмоциональное сопереживание и рациональное осмысление [\[11, с. 20\]](#).

Заключение

Юэ опера «Сянлиньсао» является важным достижением в процессе модернизации китайского традиционного театра. Благодаря успешной сценической адаптации прозы Лу Синя, спектакль осуществил обновление формы традиционной трагедии и возвышение её идейного содержания [\[12, с. 220\]](#).

В настоящей статье трагизм «Сянлиньсао» проанализирован в трёх ключевых аспектах: трагическая тема, сценическое воплощение и символические образы. Исследование показывает, что трагическая сила спектакля прежде всего проистекает из литературного первоисточника, разоблачающего человеконенавистническую суть феодальной морали — тему, которая, будучи перенесена на сцену Юэ оперы, обрела наглядную и эмоциональную выразительность, усилив интеллектуальное воздействие произведения.

Во-вторых, смелые художественные инновации Юань Сюэфэнь и других мастеров в вокале и актёрской игре позволили преодолеть традиционные ограничения жанра: новые вокальные интонации, сценические движения и визуально-звуковое оформление создали трагическую атмосферу, значительно расширив выразительный потенциал Юэ оперы.

В-третьих, за счёт мастерского использования символических образов — таких как «ветра и снега» и «пожертвование на порог» — спектакль воплощает абстрактные формы социального давления в осязаемые сценические метафоры, углубляя эстетическое и культурное звучание трагедии.

[1] Лу Синь (25 сентября 1881 – 19 октября 1936 – Писатель, эссеист-сатирик, крупнейший представитель «Нового культурного движения»; считается основоположником современной китайской литературы.

[2] Чжоу Эньлай (5 марта 1898 – 8 января 1976) – Китайский революционер и государственный деятель; первый премьер Госсовета КНР (1954–1976). Поддерживал модернизацию традиционных театров и лично содействовал доработке «Сянлиньсао» в 1950-х.

Библиография

1. 邝伟. 作为“谬种”的祥林嫂--从身份认同悲剧再读《祝福》 // 中学语文教学. 2024. – 08.05. – С. 47-50. [Хуан Вэй. Сянлиньсао как "Моучжун": трагедия самоидентификации в "Чжифу" // Преподавание китайского языка в средней школе. 2024. – 08.05. – С. 47-50]. 2.
2. 赵丹, 马文慧. 《祝福》中祥林嫂悲剧命运新探 // – 第9期. – С. 14-17. [Дао Дань, Ма Вэньхуэй. Новое исследование трагической судьбы Сянлиньсао в "Чжифу" // Вып. 9. – С. 14-17]. 3.
3. 李阳. 个性·地域·时代--袁雪芬在经典越剧《祥林嫂》中的多维表达 // 2024. – 04.20. – С. 81-88. [Ли Ян. Индивидуальность, регион, эпоха: многомерное воплощение Юань Сюэфэнь в классической Юэ опере "Сянлиньсао" // 2024. – 04.20. – С. 81-88]. 4.
4. 肖章. 袁雪芬主演越剧《祥林嫂》 // 世纪. 1997. – 09.15. – С. 21-23. [Лу Сяочжан. Юань Сюэфэнь в главной роли в Юэ опере "Сянлиньсао" // Век. 1997. – 09.15. – С. 21-23]. 5.
5. 魏金枝. 试论越剧《祥林嫂》的改编 // 1962. – 第6期. – С. 16-19. [Вэй Цзиньчжи. О преобразовании Юэ оперы "Сянлиньсао" // 1962. – № 6. – С. 16-19]. 6.
6. 武小文. 越剧《祥林嫂》对中国现当代文学作品的改编与创新 // 四川戏剧. 2024. – 05.15. – С. 42-45. [У Сяовэнь. Адаптация и инновация Юэ оперы "Сянлиньсао" по мотивам современной китайской литературы // Сычуаньский театр. 2024. – 05.15. – С. 42-45]. 7.
7. 戴平. 袁雪芬三十一年四改《祥林嫂》 // 中国戏剧. 2021. – 第7期. – С. 52-53. [Дай Пин. Четыре версии "Сянлиньсао" Юань Сюэфэнь за тридцать один год // Китайский театр. 2021. – Вып. 7. – С. 52-53]. 8.
8. 赵兰英. 袁雪芬, 此心只为越剧有 // 2007. – 02.25. – С. 54-55. [Цзао Ланьин. Юань Сюэфэнь: её сердце – только для Юэ оперы // 2007. – 02.25. – С. 54-55]. 9.
9. 王雨晴. 论鲁迅小说的女性观与女性形象的悲剧性--以祥林嫂、子君、爱姑为中心 // 名作欣赏. 2024. – 12.17. – 第36期. – С. 86-89. [Ван Юйцин. Женские образы и трагичность в прозе Лу Синя: на примере Сянлиньсао, Цзицзюнь и Айгу // Восприятие шедевров. 2024. – 12.17. – Вып. 36. – С. 86-89]. 10.
10. 彭秀君, 欧阳夏智. 一曲痛彻心扉的女性悲歌 // 嘉应文学. 2024. – 08. – С. 22-24. [Пэн Сюцзюнь, Оуян Сяжи. Песня женской боли: о Сянлиньсао // Литература Цзяин. 2024. – 08. – С. 22-24]. 11.
11. 薛允礪. 越剧现代戏创作的思考-《祥林嫂》艺术经验的几点启示 // 上海戏剧. 1993. – 03.02. – С. 18-20. [Сюэ Юньхуан. Размышления о создании современной Юэ оперы: опыт постановки "Сянлиньсао" // Шанхайский театр. 1993. – 03.02. – С. 18-20]. 12.
12. 袁雪芬. 求索人生艺术的真谛--袁雪芬自述. 上海:上海辞书出版社, 2002. – 220 с. [Юань Сюэфэнь. В поисках истины искусства жизни: автобиография Юань Сюэфэнь. Шанхай: Шанхайское лексикографическое издательство, 2002. – 220 с.]. 13.
13. 多姿服装: 代表性剧目《祥林嫂》 // 中国越剧戏迷网. 2020. – 08.19. – URL: <https://www.yuejuximi.com/index.php/industrytrends/1316.html> (дата обращения:

05.07.2025). [Yunzhan Многообразие костюмов: представительский спектакль "Сянлиньсао" // Китайский сайт поклонников Юэ оперы. – 19 авг. 2020 г.]. 14.

14. 马新芳. 从小说《祝福》到越剧《祥林嫂》 [Электронный ресурс] // 中国作家网. 2021. – 04.22. – URL: <https://www.chinawriter.com.cn/n1/2021/0422/c404063-32084401.html> (дата обращения: 05.07.2025). [МА Синьфан. От повести "Чжуфу" к Юэ-опере "Сянлиньсао" // Китайский писатель. – 22 апр. 2021 г.].

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как автор отразил в заголовке («Трагический характер Юэ оперы "Сянлиньсао"») и прокомментировал во вводной части, является трагический характер Юэ оперы «Сянлиньсао» по сюжету рассказ «Чжуфу» (祝福, ритуальное новогоднее жертвоприношение) Лу Синя (1924) в неоднократной сценической адаптации актрисы Юэ оперы Юань Сюэфэнь (1922–2011).

Автор вполне уместно раскрывает базовый социокультурный конфликт феодальной провинциальной культуры Китая начала XX в. с усилившимся самосознанием китайского народа, выразившийся в консервативной феодально-клановой этике и обретший в рассказе Лу Синя метафоричное критически концептуальное определение «Ешьте людей!» («吃人»). Учитывая роль нового социально-психологического содержания рассказа Лу Синя, обращение к его сценической адаптации существенно расширило эстетику Юэ оперы. Поэтому обращение автора к аспекту «трагической эстетики» Юэ оперы «Сянлиньсао» вполне уместно, тем более что автор обнаруживает некоторый пробел в этом аспекте и «стремится выявить, каким образом спектакль "Сянлиньсао" достиг двойного прорыва как в идейном, так и в художественном измерении».

Последовательно автор анализирует: 1) трагическую тему и исследует, как Юэ опера «Сянлиньсао» передаёт дух критики феодальной ритуальной морали, заложенный в оригинале Лу Синя, а также раскрыть современное значение этой темы в контексте китайского традиционного театра; 2) сценическое воплощение образа Сянлиньсао и художественные новации Юань Сюэфэнь и других мастеров «в аспектах актёрской выразительности, вокально-музыкального оформления и драматургической структуры»; а также «как спектакль совершенствовался через этапы постановки — начиная с премьеры 1946 года и вплоть до его доработок в 1956, 1962 и 1977 годах»; 3) ключевые символические образы в спектакле, такие как повторяющийся мотив «ветров и снегов» («风雪») и сцена «пожертвований на порог» («捐门槛»), и раскрыть их трагическую нагрузку и культурно-критическое содержание как выразительных сценических метафор. Автор в выбранном им аспекте предложил достаточные аргументы в пользу итогового вывода о том, что «Юэ опера "Сянлиньсао" является важным достижением в процессе модернизации китайского традиционного театра». В частности, автор подчеркивает, «что трагическая сила спектакля ... происходит из литературного первоисточника, разоблачающего человеконенавистническую суть феодальной морали — тему, которая, будучи перенесена на сцену Юэ оперы, обрела наглядную и эмоциональную выразительность, усилив интеллектуальное воздействие произведения», а также что «смелые художественные инновации Юань Сюэфэнь и других мастеров в вокале и актёрской игре позволили преодолеть традиционные ограничения жанра: новые вокальные интонации, сценические движения и визуально-звуковое оформление создали трагическую атмосферу, значительно расширив выразительный потенциал Юэ

оперы» и что «за счёт мастерского использования символических образов — таких как «ветра и снега» и «пожертвование на порог» — спектакль воплощает абстрактные формы социального давления в осязаемые сценические метафоры, углубляя эстетическое и культурное звучание трагедии».

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором на достаточном для публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне.

Методология исследования основывается на принципах междисциплинарного исследования трагического содержания сюжета Юэ оперы «Сянлиньсао», сценическое воплощение которого потребовало существенного переосмысления и модернизации эстетики всего традиционного жанра. Заявленная автором программа исследования реализована полностью, преследуемая цель достигнута. Методический авторский инструментарий адекватен решаемым познавательным задачам. Итоговые выводы хорошо аргументированы.

Актуальность обращения к выбранной теме автор обосновывает отмеченным им теоретическим пробелом в изучении трагического социально-психологического содержания сюжета рассказа Лу Синя, которое от постановки к постановке на сценических площадках Юэ оперы, как отметил автор, лишь усиливалось.

Научная новизна исследования, заключающаяся в раскрытии трагического аспекта содержания Юэ оперы «Сянлиньсао», заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автор выдержал научный, хотя рецензент предлагает улучшить качество запланированной публикации в двух оформительских аспектах: 1) точка в конце выделенного отдельной строкой подзаголовка не ставится; 2) редакция рекомендует при упоминании годов и веков использовать стандартные сокращения (см. https://nbpublish.com/e_ca/info_106.html).

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемную область исследования, но её оформление не соответствует требованиям ГОСТа (отличительной чертой российского стандарта является описание источника на языке текста источника, а если автор вполне разумно считает необходимым перевести описания не русский язык, то оно дополнительно указывается в квадратных скобках: например, 周扬. 建设社会主义的、民族的音乐文化 // 人民音乐. 1980. 第1–6页. [Чжоу Я. Создание социалистической национальной музыкальной культуры // Народная музыка. 1980. С. 1–6]).

Апелляция к оппонентам в статье тактична и вполне уместна.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и после небольшой оформительской доработки может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Трагический характер Юэ оперы «Сянлиньсао» представляет собой историко-культурологическое исследование, в центре которого китайская опера «Сянлиньсао», чья изначальная постановка в 1946 г. и последовавшие редакции служат поводом для изучения трансформации традиционной китайской музыкальной культуры в новую эпоху. В данном конкретном случае традиционный оперный жанр юэ приобретает совершенно несвойственный ему социально-критический характер, с одной стороны под влиянием социальных потрясений, которые переживал Китай в 1910-1940-ые гг., а с другой стороны под влиянием реалистической литературы, которая гораздо быстрее чем опера юэ реагировала на актуальные общественно-политические проблемы. К числу

достоинств работы можно отнести не просто отслеживание исходных условий для появления «Сянлиньсао» в 1946 г., но и установление четкой и недвусмысленной взаимосвязи дальнейших редакций оперы с общим направлением развития КНР после 1949 г., влиянием коммунистической идеологии, культурной революции, личной роли Чжоу Эньлая и др. Специфический сюжет исходного рассказа Лу Синя и соответствующей оперы также позволяет говорить о рассмотрении трансформации гендерных образов на примере данных произведений, также ставятся вопросы способах и образных рядах при адаптации смыслов одного жанра искусства (литература) в другом (опера). К числу недочетов работы можно отнести неполное соблюдение хронологической последовательности: к примеру, автор сначала пишет об обновленной редакции 1956 г., а потом о реакции публики – но на премьеру 1946 г.: «...версия 1956 г. была тепло воспринята зрителями и получила положительные отзывы от таких исследователей творчества Лу Синя, как Вэй Цзиньжи.Современники восприняли премьеру «Сянлиньсао» как событие, «раскрывшее для Юэ оперы новую дорогу и наделившее её новой жизнью» – так оценил спектакль рецензент Юй Пин на страницах «Шицзе чэньбао» вскоре после майских показов 1946 г.». Автор останавливает рассмотрение редакций оперы на конце 1970-ых гг. и не прослеживает судьбу оперы дальше, не указывается ее место в современном китайском оперном искусстве. Тексту существенно вредят неточности перевода: многократно повторяющаяся характеристика феодальной системы («обнажает суть феодально-клановой этики как системы «Ешьте людей!» («吃人»)) все-таки не подразумевает каннибализм в прямом смысле слова, поэтому вероятно правильнее было бы «человеконенавистнической/антигуманной системы». Поскольку речь идет об оперном спектакле, то он ставится, но издается (Переиздание четвертой редакции имело огромный успех). «особенно в период «разрушения культурной революции», постановка была вынуждена прекратить показы» - правильнее было бы «в разрушительный/деструктивный период «культурной революции» постановка была снята из репертуара/запрещена» и т.д. и т.п. Рецензируемый текст в целом представляет интерес и затрагивает актуальные проблемы трансформации традиционной культуры в новую эпоху, социальные и гендерные нарративы, посвящён малоизвестной российскому читателю разновидности китайской музыкальной культуры. По исправлении указанных недочетов работа может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Трагический характер Юэ оперы «Сянлиньсао»», в которой проведено исследование .

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что трагическая тематика была крайне редка на сцене Юэ оперы в период ее становления (первая половина XX века). Ранний репертуар традиционной Юэ оперы в основном строился на любовных трагедиях учёных и красавиц или семейно-этических драмах, где социальная критика была слабо выражена, а сценические образы концентрировались на переживаниях влюблённых. Именно поэтому включение реалистических произведений Лу Синя в сферу Юэ оперы стало важным прорывом как в тематике, так и в идейном наполнении жанра. Автор отмечает, что «Сянлиньсао» впервые ввела в Юэ оперу серьёзную и глубокую социально-критическую тематику, что позволило этому лирическому жанру обрести мощное идейное звучание. Постановка не только глубоко тронула сердца широкой публики, но и вызвала живой отклик в культурной среде.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью сохранения, трансляции и популяризации материального и духовного культурного наследия в условиях современных цивилизационных вызовов. Методологическую базу исследования составили общенаучные методы описания, анализа и синтеза, а также культурно-исторический, сравнительный и искусствоведческий анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких китайских искусствоведов как Хуан Вэй, Ван Юйцин, Сюэ Юньхуан и др.

На основе анализа научной обоснованности проблематики автор приходит к заключению, что существующие исследования в основном остаются на уровне рецензий середины XX века и эмпирических обобщений, и до сих пор сравнительно немного систематических работ, посвящённых трагической эстетике Юэ оперы «Сянлиньсао». Настоящая статья направлена на восполнение этого пробела и стремится выявить, каким образом спектакль «Сянлиньсао» достиг двойного прорыва как в идейном, так и в художественном измерении.

Соответственно, цель исследования заключается в анализе новаторских тенденций оперы жанра юэ «Сянлиньсао».

Для достижения цели исследования автор строит исследование трагизма и социальной значимости оперы по трем направлениям: трагическая тема, сценическое воплощение и символические образы.

Исследование автора показывает, что трагическая сила спектакля прежде всего происходит из литературного первоисточника, разоблачающего человеконенавистническую суть феодальной морали — тему, которая, будучи перенесена на сцену Юэ оперы, обрела наглядную и эмоциональную выразительность, усилив интеллектуальное воздействие произведения. По мнению автора, смелые художественные инновации Юань Сюэфэнь и других мастеров в вокале и актёрской игре позволили преодолеть традиционные ограничения жанра: новые вокальные интонации, сценические движения и визуально-звуковое оформление создали трагическую атмосферу, значительно расширив выразительный потенциал Юэ оперы. За счёт мастерского использования символических образов — таких как «ветра и снега» и «пожертвование на порог» — спектакль воплощает абстрактные формы социального давления в осязаемые сценические метафоры, углубляя эстетическое и культурное звучание трагедии.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение образцов традиционного искусства и его современной репрезентации с позиции социокультурной значимости представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список состоит из 14 иностранных источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору необходимо оформить библиографический список в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции журнала. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.