

Воплощение пасторальных образов в музыке белорусских и китайских композиторов: компаративный анализ

Чжан Ваньцин

Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

Пасторальные образы входят в число вечных тем искусства. Традиции музыкальной пасторали, объединяющей произведения на тему природы или сельской жизни, сформировались в западноевропейском искусстве XVII века. В белорусской и китайской академической музыке композиции пасторального модуса появляются в XX веке как результат ассимиляции западноевропейских и русских традиций. Компаративный анализ пасторальных сочинений белорусских и китайских композиторов помогает выявить как художественные универсалии, так и особенности национального воплощения этой темы. И в китайской, и в белорусской музыке XX века пасторальные образы чаще всего представлены в произведениях национальной тематики и в музыке для детей, а одним из универсальных музыкальных «знаков» пасторали становится имитация народных пастушеских наигрышей и опора на фольклорный материал. Музыкальный язык пасторалей белорусских композиторов преимущественно близок к классико-романтической трактовке жанра для различных инструментальных составов и в произведениях для музыкального театра. В китайской музыке наиболее широкое отражение пасторальная тематика находит в сочинениях для фортепиано. Китайские композиторы в воплощении пасторальных образов, опираясь на традиции народной китайской музыки, активно обращаются к авангардным техникам композиции.

Ключевые слова: пастораль, пасторальные образы, музыка, музыкальная пастораль, Китай, Беларусь, XX век.

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 64–68)

Embodiment of Pastoral Images in the Music of Belarusian and Chinese Composers: a Comparative Analysis

Zhang Wanqing

Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk

Pastoral images are among the eternal themes of art. The traditions of musical pastoral, which combines works on the theme of nature or rural life, were formed in Western European art of the 17th century. In the twentieth century, works of the pastoral mode appeared in Belarusian and Chinese academic music as a result of the assimilation of Western European and Russian traditions. A comparative analysis of the pastoral works of Belarusian and Chinese composers helps to identify both artistic universals and the peculiarities of the national embodiment of this theme. In both Chinese and Belarusian music of the twentieth century, pastoral images are most often embodied in works of national themes and in music for children, and one of the universal musical signs of pastoral is the imitation of folk pastoral plays and reliance on folklore material. The musical language of the pastorals of Belarusian composers is mostly close to the classical-romantic interpretation of the genre for various instrumental compositions and in works for musical theater. In Chinese music, pastoral themes are most widely reflected in works for piano. Chinese composers, in embodying pastoral images, relying on the traditions of Chinese folk music, actively turn to avant-garde composition techniques.

Key words: pastoral, pastoral images, music, musical pastoral, China, Belarus, 20th century.

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 64–68)

Пасторальные образы, выражающие концепцию идиллического единения человека и природы, принадлежат к числу вечных тем искусства. Музыкальные пасторали современных китайских и белорусских композиторов отражают особенности как национального художественного стиля и индивидуального композиторского мышления, так и определенные художественные универсалии в претворении пасторальной тематики. Теоретические и исторические основы исследования пасторали на западноевропейском материале разработаны А. Коробовой [1]. Отдельные произведения пасторальной тематики в китайской музыке рассматривают в своих работах такие авторы, как Бянь Мэн, Ван Ин, Фань Юй, Ван Чендо [2–5]. Вместе с тем специальных исследований музыкальной пасторали в творчестве белорусских и китайских композиторов до настоящего времени не осуществлялось.

Цель данной статьи — сравнительный анализ воплощения пасторальных образов в белорусской и китайской музыке XX века на уровне жанра, стиля, музыкального языка. Актуальность работы связана с возросшим в современном мире значением межкультурных взаимодействий, в том числе между Китаем и Беларусью, что обуславливает особую важность компаративных исследований явлений китайской и белорусской культуры.

Западноевропейские традиции музыкальной пасторали. Пастораль (от лат. *pastoralis* — пастушеский) как особый вид музыкального искусства сформировался в Западной Европе и объединил произведения разных жанров на тему природы или сельской жизни, раскрывающих их в идеализированном ключе. Основными жанрами, в которых нашли претворение пасторальные образы, стали музыкально-театральные (оперы, балеты), инструментальные (симфонии, сюиты, пьесы) и камерные вокальные жанры. Пасторальные оперы на сюжеты из античной поэзии были известны в Италии и Франции в XVII–XVIII вв. Примеры пасторальных опер встречаются в творчестве композиторов XVIII в. — Ж. Руссо («Деревенский колдун»), В. Моцарта (опера «Бастьен и Бастьена»), К. Глюка («Орфей и Эвридика») и др. Инструментальные пасторали, происходящие от традиций рождественского музицирования в память о библейских вифлеемских пастухах [6, с. 202] либо пастушеской жизни [6, с. 203], в западноевропейской музыке известны как самостоятельные произведения для солирующего инструмента (Д. Скарлатти, Ф. Куперен, И. Бах), а также в виде части концертного или симфонического

цикла (концерто гротто А. Корелли, «Времена года» А. Вивальди, «Пасторальная симфония» Л. Бетховена). Также пасторальные образы представлены в вокально-инструментальной музыке в творчестве Й. Гайдна, В. Моцарта, Ф. Шуберта, Х. Вольфа.

В целом в западноевропейской музыке классико-романтического периода складываются определенные традиции в воплощении пасторальной тематики. Ключевой характеристикой пасторальной музыки является *сюжет*, основанный на идеализированных сценах сельской жизни и зарисовках природы и подразумевающий явную или скрытую программность произведения. Через комплекс музыкально-стилистических координат пасторальность может быть реализована на уровне жанра, а также, согласно исследованию А. Коробовой, выходить за его пределы, формируя «музыкальный модус пасторальности» [1, с. 5].

Близки пасторали в плане образности и музыкального стиля также жанровые формы идиллии и эклоги. Согласно исследованию Е.А. Балашовой, обе формы восходят к буколической поэзии. Идиллия передает «безмятежную жизнь людей на фоне первозданной природы» [7, с. 27] и предполагает условность и идеализацию изображаемого, в то время как эклога отличается большей динамичностью, представляя «диалог между персонажами — пастухами, пастушками и селянами» [8].

В ряду средств музыкальной выразительности, определяющих пасторальный модус, выделяются имитации звуков природы, народной сигнальной и бытовой музыки, простая напевная мелодика, цитирование или стилизация народных песенных и инструментальных мелодий. К специфическим признакам пасторальности в музыкальном языке относится использование трехдольных размеров, характерных для танцевальной музыки (3/8, 6/8, 9/8), подражание звучанию пастушеских народных инструментов (рожок, свирель, флейта, волынка), обращение к тональностям, ассоциируемым с пасторальностью (F-dur, G-dur, A-dur, E-dur).

Как отмечает А. Коробова, к XX веку область применения пасторальных жанров постепенно разрастается, охватывая три ведущие тематические зоны — музыку для детей, сферу национальной тематики и органную пастораль [6, с. 207]. В белорусской и китайской профессиональной музыке произведения пасторального модуса появляются в XX веке как результат ассимиляции западноевропейских и русских традиций.

Пасторальные образы в музыке белорусских композиторов XX века. Одним из

первых к пасторали в белорусской музыке обратился В. Золотарёв (1872–1964), русский и советский композитор и педагог, один из основоположников белорусской композиторской школы. Эклога для альта и фортепиано (1921) В. Золотарёва с эпиграфом «Из мира простых, неизменных звуков» рисует образ одинокого пастуха. В произведении сохранены жанровые признаки эклоги: смена отличных по темпу разделов (*Andantino-animato in tempo rubato — ritenuto ad libitum*) при неизменности размера 6/8, имитация звучания народных инструментов — секстольные фигурации у альта, обилие «пустых» квинтовых звучаний в обеих партиях. Эклога В. Золотарёва выступает единственным примером обращения белорусскими композиторами к этой жанровой разновидности и одним из эталонных образцов белорусской пасторальной музыки.

В. Золотарёв прибегал к пасторальной тематике и в других сочинениях — увертюре «Деревенский праздник», «Величальной» для оркестра народных инструментов, «Пасторали» для виолончели соло. В пьесе для виолончели композитор также использует характерные приемы музыкальной выразительности: имитацию игры на флейте или дудке, размер 6/8–3/8, тональность *g-moll*.

Пасторальная тематика получает широкое распространение в белорусской музыке второй половины XX в., в период расцвета профессиональной композиторской школы. В это время появляется ряд инструментальных произведений белорусских композиторов, раскрывающих пасторальные образы — концертно «Пастораль» для симфонического оркестра Э. Зарицкого, пьеса «Пастушок» для ансамбля цимбалистов и фортепиано А. Мдивани (1978), пьеса для двух фортепиано «Крестьянский напев», «Пастораль» для флейты и фортепиано, «Сельский наигрыш» для баяна, «Сельский праздник» для квартета духовых инструментов Г. Суруса, Пастораль для фортепиано В. Солтана, «Пастораль» для флейты и фортепиано Г. Гореловой, «Природа в музыке» для блок-флейты, фортепиано и ударных В. Савчика. Пастораль может быть представлена отдельной частью циклического произведения — как, например, Пастораль из цикла «Четыре пьесы для фортепиано» Д. Лыбина, Пастораль из цикла «Шесть пьес для фортепиано» Ю. Цагойко (2000), Идиллия для фортепиано «Альбома для детей и юношества» В. Каретникова. К тому же пасторальная

тематика отражена в произведениях для музыкального театра — эпизоде «Рогнеда с подружками. Идиллии» в балете «Рогнеда» А. Мдивани (1993), музыке В. Курьяна к спектаклю «Идиллия» В. Дунина-Марцинкевича (1993).

Чаще всего пасторальные образы белорусской музыки связаны с актуализацией национальной тематики или созданием музыки для детей. Музыкальные пасторали для детей представлены произведениями Г. Суруса, В. Солтана, А. Мдивани, В. Каретникова. Так, например, пастораль для флейты и фортепиано Г. Суруса рисует умиротворенную картину идиллического характера. Простота музыкального языка, которая выражается в прозрачном аккомпанементе и плавных, закругленных интонациях мелодии, адаптирована для детского восприятия и исполнения. Средствами создания образа выступают тембр солирующего инструмента, медленный темп *Adagio*, небольшой динамический диапазон *pp — mf*. Вышеназванное сочинение современного белорусского композитора Ю. Цагойко имеет скорее игривый, чем пейзажно-идиллический характер — за счет оживленной ритмики, имитационных переключек голосов, использования хроматизмов и диссонантных созвучий.

Пасторальные образы предстают неотъемлемой частью музыки белорусских композиторов на национальную тематику, как программных, так и непрограммных. Пример воплощения пасторальной тематики в непрограммной музыке — третья часть Первого струнного квартета В. Курьяна. Основная тема этой части близка по характеру белорусским народным наигрышам, однако при этом не является фольклорной цитатой, что отражает типичный для творчества белорусских композиторов 1990-х гг. феномен фольклоризма внутреннего порядка, наблюдаемый, по мнению В. Антонец, «на уровне интонационной драматургии, фактурного развития, на уровне выразительных принципов профессионального творчества, сформированных в результате обработки, переосмысления, переинтонирования, трансформации компонентов фольклорного происхождения» [9, с. 240]. В основной теме третьей части струнного квартета связь с народными танцевальными мелодиями проявляется через диатонический склад мелодии в размере 2/4, оживленный темп, обилие синкопированных ритмических рисунков. Во второй теме репетиции пиццикато первой и второй скрипки с ритмизованным бурдоном имитируют приемы народного скрипичного исполнительства, а мелодические обороты сохраняют близость фольклорным интонациям.

Пасторальные образы в музыке китайских композиторов XX века. Образы родной природы и сельского быта занимают важное место в китайской академической музыке. Пасторальные образы оказываются особенно созвучны китайским композиторам в связи с тем, что в философии и эстетике Поднебесной человек и природа рассматриваются как единое целое, отражающее гармонию всего сущего.

В XX веке одной из наиболее востребованных сфер воплощения пасторальной тематики китайскими композиторами становится фортепианная музыка, о чем свидетельствуют фортепианные пьесы «Три народные песни» (1931) Хэ Лутина, «Песня о пастушке» (1932) Лао Чжичэна, «Картина Ба Шу» (1958) Хуан Хуэя, «Песенка пастушка» (1957) Тан Дуна, «Осенняя луна над спокойным озером» (1973) Чэнь Пэйсюня, «Отражение Луны в источнике» (1972) Чу Ванхуа, «Флейта и барабаны на закате» (1975) Ли Инхяя, «Облака догоняют луну» (1975) Ван Цзяньчжуня и многие другие. В качестве ярких образцов пасторали в китайской хоровой музыке следует назвать миниатюру «Пастораль» (1954) Цюй Сисянь и сюиту «История цветов» (2016) Пан Синцзимины. Эти произведения расширяют диапазон образного строя хоровой пасторальной музыки «за счет введения лирико-философской поэзии китайских авторов, а также формирования музыкальной драматургии медитативного типа» [10, с. 355].

Впервые пастораль появляется в китайской музыке XX века в творчестве Хэ Лутина (贺绿汀, 1903–1999) — одного из основоположников китайской композиторской школы, выдающегося музыковеда и музыкального педагога. Фортепианные пьесы Хэ Лутина «Малая флейта пастушка» и «Колыбельная» получили в 1934 г. первую премию в номинации «Фортепианная музыка с китайским колоритом» и являются обязательными произведениями в программах музыкальных школ. По словам Чэнь Шуюнь, эти произведения Хэ Лутина в китайской музыке стали первыми образцами «синтеза национального мелодизма и европейских полифонических приемов» [11, с. 77]. Фортепианная пьеса Хэ Лутина «Малая флейта пастушка» («牧童短笛», вариант перевода — «Пастушок, играющий на дудочке») стала эталонным воплощением пасторальной тематики в китайской академической музыке XX в. Ван Ин характеризует художественную программу пьесы следующим образом: «Слушая эту музыку можно представить перед собой “пастбища реки Янцзы, юного пастушка, старого буйвола, маленький мостик через речку, ивы вдоль берега, бамбуковую рощу

вдали, пейзаж с полем”» [3, с. 88]. Бянь Мэн выделяет среди достоинств пьесы ясность мелодического стиля, легкость и прозрачность звучания, когда «тонкая пасторальная звукопись воплощает разнообразные ритмы природы» [2, с. 11]. Мелодия пьесы «Малая флейта пастушка» по характеру близка пастушеским наигрышам китайской народной музыки. Прозрачный двухголосный контрапункт в первой части пьесы напоминает переключку двух пастухов. Средний раздел вносит темповый, фактурный и тональный контраст и имеет выраженный танцевальный характер. Претворение в пьесе Хэ Лутина пасторальной тематики через соединение западноевропейской техники письма с национальными элементами стало опытом, определяющим дальнейшие пути развития музыкальной пасторали в творчестве китайских композиторов.

Идиллические образы природы оригинально представлены в творчестве Ван Цзяньчжуня (1933 г. р.), знаменитого китайского композитора, пианиста и музыкального педагога. Фортепианная сюита (1983) Ван Цзяньчжуня органично соединяет элементы традиционной китайской музыки и серийной техники. Согласно исследованию Фань Юя, национальный колорит в сюите проявляется в пентатонных интонациях серии, имитации звучания фольклорных инструментов в партии фортепиано, воспроизведении «характерных элементов жанра фантазии (импровизационность в пасторали)» [4, с. 107]. Сюита для фортепиано Ван Цзяньчжуня состоит из пяти контрастных частей: «Пастораль», «Песня», «Маленькое скерцо», «Фуга» и «Токката “Ло гу”» («Гонги и барабаны»). Ладово-мелодической основой «Пасторали» выступает двенадцатитоновый ряд: dis-fis-gis, a-e-h, c-b-des, d-f-g, в котором преобладают ходы по звукам пентатоники. Общее настроение пасторали светлое, лирическое, лишенное резких эмоциональных всплесков и перепадов. Трехчастное строение фортепианной миниатюры придает форме особую целостность и уравновешенность, что соответствует общему медитативному характеру звучания.

Черты фантазийности проявляются в этой части сюиты в постоянных сменах метра и использовании полиритмии, а также сопоставлении и вариационном развитии двух контрастных тематических элементов. Первый элемент, «свободно-импровизационный со сложной фактурной и метроритмической организацией», по определению Фань Юя [4, с. 100–101], в ритмическом и артикуляционном плане близок наигрышам на традиционных китайских

струнных инструментах. В «Пасторали» из фортепианной сюиты Ван Цзяньчжуна через соединение западноевропейской додекафонной техники с национальными элементами создается образ китайской природы, уникальный своим сочетанием традиционного и сегодняшнего.

Еще одним ярким примером воплощения пасторальной тематики с использованием приемов авангардного письма является цикл «Серия сцен» для фортепиано соло Пэн Чжэминя — современного китайского композитора. Цикл состоит из тринадцати контрастных миниатюр, обозначенных буквами латинского алфавита: А — Буря; В — Пастораль; С — Колокол; D — Интермеццо; Е — Танец; D1 — Интермеццо; E1 — Танец; D2 — Интермеццо; В1 — Золотое сечение; Н — Вода; I — Барабаны; E2 — Танец; C1/A2 — Колокол. Конструктивной основой сочинения Пэн Чжэминя стал ряд Фибоначчи, регламентирующий ритмическую и звуковысотную стороны как всего цикла, так и каждой пьесы. Обнаруживая в цикле черты трехчастности, исследователь Фань Юй выделяет в качестве основных образных сфер цикла «танцевальность середины и “природную” тематику начальных частей» [4, с. 148]. Пасторальность проявляется в имитации пастушеских наигрышей через применение трелей и триольных ритмических фигур, а также в общем характере музыки, тихой динамике, умеренном темпе.

Пасторальные образы представляют собой органичную часть музыки китайских композиторов для детей. Так, в сборнике «Детская музыка разных авторов», который вышел к 30-летию Китайской Народной Республики (1979) и был составлен Хуан Хуэем, пасторальной тематике посвящены пьесы «Песня пастушка», «Веселый пастушок», «Пастушок ждет Красную Армию». Ван Чэндо акцентирует внимание на образно-смысловом своеобразии трактовки образа пастушка в сборнике, определяя его дидактическую роль в воспитании настоящего мужчины: «Маленький пастушок — это будущий защитник, отец и воспитатель» [5, с. 464].

Заключение. В белорусской и китайской академической музыке XX века появление сочинений пасторальной тематики связано с освоением западноевропейских и русских традиций. В обеих странах пасторальные образы чаще всего воплощаются в музыке национальной тематики или музыке для детей. В белорусской музыке пастораль представлена в произведениях для различных инструментальных составов, в том числе для народных инструментов (цимбалы, баян) и флейты, вызывающей непосредственные ассоциации со звучанием пастушеских

инструментов. Еще одной значимой сферой претворения пасторальной образности в белорусской музыке стал музыкальный театр (балет, музыкальная драма). В китайской музыке наиболее широкое отражение пасторальная тематика находит в композициях для фортепиано.

Музыкальный язык сочинений белорусских композиторов преимущественно близок к классико-романтической трактовке пасторали. Китайские композиторы при создании пасторальных образов опираются на основы традиционной китайской музыки, активно обращаясь к авангардным техникам письма, разработанным западноевропейскими композиторами. Как в китайской, так и в белорусской музыке XX века одним из наиболее универсальных музыкальных «знаков» пасторали остается имитация народных пастушеских наигрышей и опора на фольклорный материал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коробова, А.Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Коробова Алла Германовна; Моск. гос. консерватория имени П.И. Чайковского. — М., 2007. — 31 с.
2. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Бянь Мэн; С.-Петербург. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. — СПб., 1994. — 22 с.
3. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI вв.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ван Ин; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. — СПб., 2009. — 210 л.
4. Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Фань Юй; Нижегород. гос. консерватория им. М.И. Глинки. — Нижний Новгород, 2019. — 243 л.
5. Ван Чэндо. Сочинения китайских современных композиторов в запечатлении «детской музыки» / Ван Чэндо // Годишњак Педагошког факултета у Вранју. — 2016. — Књига VII. — С. 457–465.
6. Коробова, А.Г. «Современный человек»: что ему пастораль? Что он пасторали? (о парадигме жанра в музыкальной культуре нашего времени) / А.Г. Коробова // Человек: образ и сущность: ежегодник / РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; редкол.: Л.В. Скворцов (гл. ред.) [и др.]. — М., 2011. — Вып. 22. — С. 201–225.
7. Балашова, Е.А. Идиллия как она есть и где ее нет: в 2 ч. Ч. 1: История развития жанра идиллии в русской поэзии XX–XXI вв.: монография / Е.А. Балашова. — М.: Директ-Медиа, 2022. — 417 с.
8. Эклога // Поэтический словарь Квятковского. — URL: <https://feb-web.ru/feb/kps/kPS-Abc/kps/kps-3494.htm> (дата обращения: 19.02.2025).
9. Антонец, В.А. Белорусская музыка XX в.: Композиторское творчество и фольклор: учеб. пособие / В.А. Антонец. — Мн.: Белорусская государственная академия музыки, 2003. — 409 с.
10. Чжан Ваньцин. Пасторальный жанр в китайской вокально-хоровой музыке (на примере сочинений Цюй Сисянь и Пан Синцзимины) / Чжан Ваньцин // Культура. Наука. Творчество = Культура. Наука. Творчасць = Culture. Science. Arts: XVII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 11 мая 2023 г.: сб. науч. ст. / Бел. гос. ун-т культуры и искусств, Бел. гос. акад. музыки, Бел. гос. акад. искусств; редкол.: Н.В. Карчевская [и др.]. — Мн., 2023. — Вып. 17. — С. 352–356.
11. Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX — начала XXI века: основные стилевые направления: дис. ... канд. искусств: 17.00.02 / Чэнь Шуюнь; Нижегород. гос. консерватория им. М.И. Глинки. — Нижний Новгород, 2020. — 234 л.

Поступила в редакцию 27.10.2025