

На правах рукописи

Чжу Линьци

Чжу Линьци

**СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ КАМЕРНАЯ ОПЕРА
КАК ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Новосибирск

2021

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

Научный руководитель: **Овсянкина Галина Петровна,**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А. И. Герцена»,
профессор кафедры музыкального воспитания
и образования

Официальные оппоненты: **Петров Владислав Олегович,**
доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО
«Астраханская государственная консерватория»,
профессор кафедры теории и истории музыки

Яськевич Ирина Георгиевна,
кандидат искусствоведения, доцент, ГАОУ ВО
НСО «Новосибирский государственный
театральный институт», проректор по научной
работе, доцент кафедры истории театра,
литературы и музыки

Ведущая организация: ФГБНИУ «Российский институт истории
искусств», сектор музыки

Защита состоится «26» ноября 2021 года в 13.00 на заседании совета
Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО
«Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» по
адресу: 630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ
ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки».
Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ ВО
«Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки»
<http://www.nsglinka.ru>

Автореферат разослан «__»_____2021 г.

Ученый секретарь диссертационного
совета кандидат искусствоведения,
доцент



Новикова
Ольга
Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. В современном мире, существующем в условиях глобализации, актуальность представляют вопросы культурной интеграции, в рамках которых наличие различных культур оказывается подвержено единым эстетическим трансформациям. Согласно идеям американского социолога Р. Робертсона, глобальное и локальное сегодня не являются взаимоисключающими понятиями¹. Это соотношение локального и общего оказывается особенно актуальным для такой огромной и этнически многообразной страны как Китай. Китайское искусство (традиционное и профессиональное) с его неповторимой самобытностью укоренилось в глубокой древности, составив мощный пласт мировой культуры. Вступая в культурный диалог на поле взаимоотношений Востока и Запада, китайская культура входит в общемировой художественно-эстетический контекст.

Немногим более ста лет китайское музыкальное искусство осваивает европейские жанры, средства выразительности, композиторские системы и техники, и оперный жанр, как один из главных в китайской музыке, оказывается доминантным в этом процессе взаимодействия. Сегодня достижения китайской академической оперы (широко известен факт, что в стране в течение многих столетий бытуют бесчисленные разновидности традиционной оперы) смело вышли за границы только национальной культуры. Это новый жанровый образ академической оперы, синтезирующий европейские традиции и многообразные проявления национального историко-культурного менталитета.

Новым контекстом для возможности проявления связей в эпоху глобализации стала эстетика постмодернизма, изначально предполагающая в качестве основания плюрализм и многообразие культур, концепций и художественных смыслов. Процесс этот усиливается крупным социально-политическим явлением в жизни Китая под названием *эпоха реформ и открытости* (1978 – н/в), когда страна стала открыта всем достижениям Запада. Развитием оперы в этот период ограничивается время предпринятого нами исследования.

Искусство музыкального постмодернизма — тема широко обсуждаемая, и неизменно актуальная, так как данная эпоха еще не закончилась и только подлежит осмыслению, являясь одновременно также частью нынешней культурной реальности.

Современное музыкальное искусство Китая, трансформирующееся в этих новых условиях, обращается к наиболее постмодернистскому музыкальному жанру, связанному как с литературой, так и, в той или иной степени, с философией. Этим жанром становится опера. В период интенсивного

¹ Robertson R. The New Global History: A Sociological Assessment. URL: <http://www.iea.usp.br/english/articles/>

его вхождения в мировое течение постмодернизма появляются новые имена композиторов, освоивших авангардные звуковысотные методы и интегрировавшие их в рамки национальных традиций. Это наиболее известные сегодня в мире такие китайские мастера, как *Го Вэньцзин, Тан Дун, Чжоу Сюэши*.

Начиная с конца XX столетия, в Китае интенсивно развивается жанр камерной оперы. Первой китайской камерной оперой считается «Дневник сумасшедшего» Го Вэньцзина. В основу оперы, созданной в 1994 году, положен рассказ классика китайской литературы Лу Синя (в 2010 г. в Пекине партитура была опубликована под названием «Деревня Волчья» – *Wolf Cub Village*)². После премьеры, прошедшей в 1994 году в рамках Амстердамского фестиваля и постановок на различных сценах Европы и США, в Китае камерная опера стала жанром, притягивающим к себе наибольшее внимание, как со стороны публики, так и музыкальных критиков. Она оказалась весьма востребованной и для композиторов, что совпало с их стремлением воплотить в музыке новые сюжеты (в том числе из китайской жизни, традиционного быта или из истории страны). Немаловажную роль сыграл интерес к широкому использованию западных композиторских техник и приемов. Авторам было важно объединить свои поиски нового современного музыкального языка с оригинальным сюжетом, спроецировать различные литературные находки на оперную сцену.

Все отмеченное предполагает **актуальность избранной темы**. Изучение современной китайской оперы через оптику постмодернистских тенденций позволяет в злободневном ракурсе всесторонне осветить проблему национального и западного, проследить интеграцию китайской культуры в общемировой художественный контекст.

Степень изученности темы. В настоящий момент аспекты китайской оперы, как академической, так и традиционной, оказываются в фокусе русскоязычных исследований. В первую очередь, здесь следует назвать работу Чэнь Ин «Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта», а также необходимо упомянуть диссертации Сунь Лу «Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра», Дай Юй «Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке “Периода открытости”». Отдельные аспекты освещены в диссертации Чжан Личжэнь «Современная китайская опера (история и перспективы развития)», основной сюжетной линией которой становится различие традиционной китайской оперы и ее европейского жанрового «аналога» в творчестве современных китайских композиторов. Пекинской опере посвящена диссертация Т. Б. Будаевой «Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера».

Тема культурного взаимодействия с европейскими музыкальными традициями в иных областях китайской музыки освещается также в диссертации Бянь Мэн «Очерки становления и развития китайской фортепианной культу-

² Данный перевод названия оперы на русский язык осуществлен Сюй Цыдуном. Подробно см.: Сюй Цыдун. Опера Го Вэньцзина «Деревня Волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы: дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2018.

ры», исследований на родственные темы Сюй Бо и Хуан Пин. Из фундаментальных трудов российских авторов нельзя не отметить исследование С. А. Айзенштадта.

Широкий спектр литературы, в которой разрабатываются аспекты избранной нами темы, касается постмодернизма и его концептуализации в философии представителей этого направления, таких как У. Эко, Ж. Делёз, Ж. Бодрийяр, М. Фуко, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотар, Р. Барт, Ю. Кристева, а также теоретиков этого явления, таких, как И. Хасан, Н. Б. Маньковская, И. П. Ильин, М. Н. Липовецкий, Б. Гройс.

Отдельный пласт исследований, посвященный тенденциям российского постмодернизма в музыкальном творчестве, представлен трудами Н. С. Гуляницкой – «Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм», В. П. Чинаева – «В сторону “новой целостности”: интертекстуальность — авангард — постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX — начала XXI века», а также диссертациях на тему цитирования и интертекстуальности С. В. Лавровой, Н. А. Хрущевой, публикациях А. В. Денисова.

Важные материалы были получены в англоязычных исследованиях по творчеству Тан Дуна, в частности, в работе Нань Чжана, обращенной к проблеме неоориентализма в творчестве композитора. Существует также и диссертация, посвященная опере Го Вэньцзина в контексте воплощения гоголевского первоисточника.

Таким образом, **объектом исследования** является китайская опера конца XX – начала XXI столетия в аспекте постмодернистского мировоззрения.

Предметом исследования – постмодернистские тенденции в китайской опере на примере «Прощания с Кембриджем» Чжоу Сюэши, «Чай – зеркало души» Тан Дуна, «Ночного банкета» Го Вэньцзина.

Цель исследования – выявление специфики китайской камерной оперы в ракурсе постмодернистской эстетики.

В задачи исследования входит:

1. выявить основные теоретические вопросы, связанные с постмодернистской культурой и их трансляцией в музыкальное искусство;
2. дать характеристику жанровых разновидностей китайской оперы последних десятилетий XX века;
3. представить оперный жанр в Китае в рамках культуры постмодернизма;
4. изучить стилевые особенности китайской камерной оперы;
5. определить значимость камерного оперного жанра для развития музыкального искусства Китая;
6. проанализировать оперу «Прощание с Кембриджем» Чжоу Сюэши в контексте лирического жанра;
7. раскрыть воплощение исторического сюжета в опере «Чай – зеркало души» Тан Дуна;
8. выявить черты национальной специфики в опере «Ночной банкет» Го Вэньцзина;

9. раскрыть процесс включения китайской камерной оперы в мировое музыкальное пространство.

Теоретико-методологические основы диссертации определяются междисциплинарным характером исследования, обусловленным синтетической природой оперы. Обращение к данной теме потребовало изучения не только музыкальной специфики, но и освещения широкого культурного контекста, который был необходим для понимания смысла синтетического феномена жанра постмодернистской китайской оперы. Привлечение и систематизация обширного корпуса материалов способствовало представлению объемной характеристики творческого наследия китайской современной оперы (см. упоминаемые выше работы о постмодернизме в философском, искусствоведческом и музыковедческом аспектах).

Одним из важных для настоящего исследования тематических векторов становится тема взаимоотношения Востока и Запада в культуре постмодернизма. Среди работ на подобную тему необходимо упомянуть диссертации Дай Ю «Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке “Периода открытости”», Чэнь Ин «Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта», М. Н. Дрожжиной «Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века», Ли Ын Кён «Национальные черты инструментальной музыки корейского композитора Исан Юна (1917–1995)», статью Янь Цзянань и В. Н. Юнусовой «Китайская Новая волна и творчество Сюй Чанцзюня».

Тема взаимоотношений Востока и Запада звучит в работах Е. Н. Алкон, С. А. Айзенштадта, С. П. Галицкой, М. Ю. Дубровской, А. М. Максимовой, Сунь Лу, В. Н. Юнусовой и др. Данная тема, безусловно, в разной степени, поднимается в трудах многих музыковедов-востоковедов³. В частности, взаимоотношение китайской музыки и Западной музыкальной культуры в плане претворения авангардных техник исследуется Фань Юй – «Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980 – 1990-х годов», Ван Чжэнья – «Эволюция методов композиции в Китае», Ван Чжэнья – «Эволюция методов композиции в Китае», В. Н. Холоповой – «Китайский авангард: От Сан Туна до Тан Дуна» и др.

Отдельный пласт исследований составляют работы по истории музыкального авангарда «второй волны», например, Н. А. Петрусевой.

Основу характеристики музыкальных закономерностей китайской постмодернистской оперы составили труды российских авторов по анализу современной музыки: И. В. Крапивиной, А. Е. Кром, М. В. Переверзевой, Н. А. Петрусевой, А. С. Соколова, В. С. Ценовой и других авторов. Для понимания аналитического подхода особую важность также представляли общетеоретические работы, посвященные проблемам музыкального стиля и жанра, традиций и новаторства, построения музыкальной формы, гармонии и

³ В частности, об этом свидетельствует деятельность кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки. См.: Дубровская М. Ю. Восточные и западные горизонты четвертьвековой деятельности кафедры этномузыкознания // Вестник музыкальной науки. 2017. № 1 (5).

тематизма, среди которых следует упомянуть труды Л. О. Акопяна, М. Г. Арановского, Ю. Н. Холопова, В. Н. Холоповой, Е. А. Ручьевской.

Методы исследования включают структурный и комплексный подходы. Структурный подход позволяет осуществить классификацию и типологизировать представленные жанровые образцы современной китайской оперы, определить их наиболее характерные черты. Комплексный подход способствует выявлению ретроспективы оперного искусства Китая конца XX века в рамках постмодернистских тенденций. Исходя из синтетической природы оперного жанра, целостный музыковедческий анализ выявляет специфику литературного первоисточника, интертекстуальных связей, особый ракурс соотношений традиции и новаторства, китайской национальной идентичности и поликультурности, а также значимости семантических структур.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:

1. объектом исследования становится китайская камерная опера, которая позиционируется как крупный пласт современной музыкально-театральной культуры, как особая форма музыкального театра и композиторского творчества;

2. на примере камерных опер Го Вэньцзина, Тан Дуна, Чжоу Сюэши анализируются постмодернистские тенденции в китайской опере, что позволяет ввести ее в общемировой контекст;

3. выявлена специфика обращения с литературным источником и синтез элементов традиционной китайской культуры и авангардных технологий в операх китайских композиторов;

4. выдвинута идея включить в мировое художественное пространство китайские камерные оперы в контексте идей постмодернизма;

5. обосновано положение о доминировании в современном музыкальном театре культурного и тематического обмена;

6. обобщены национальные стилевые константы в операх «Прощание с Кембриджем» Чжоу Сюэши, «Чай – зеркало души» Тан Дуна, «Ночной банкет» Го Вэньцзина.

Положения, выносимые на защиту:

1. становление и развитие жанра камерной китайской оперы явилось результатом освоения европейских музыкальных традиций и новых композиторских техник;

2. влияние европейской музыкальной культуры происходило через художественное взаимообогащение Востока и Запада в контексте постмодернистской эстетики;

3. интерес к культурному взаимодействию возник как со стороны китайских композиторов – в отношении новых европейских композиторских техник, так и европейских авторов – к восточным техникам медитации и мистическим ритуалам азиатских культур;

4. композиторы обоих континентов обогащали культурные традиции в рамках концепции «мировой музыки», сформировавшейся в эпоху постмодернизма;

5. современная китайская опера представляет собой органичный синтез европейской и национальной традиций, проявивших себя в постмодернистском контексте на всех уровнях создания оперы как целого;

6. оперное творчество Чжоу Сюэши, Тан Дуна, Го Вэньцина вошло в мировой культурный контекст музыкального постмодернизма.

Материалом для исследования послужили партитуры и клавиры, звуко- и аудиозаписи камерных опер Чжоу Сюэши, Тан Дуна и Го Вэньцина, научные труды по истории Китая, китайской музыки и музыкального театра, а также мемуарная литература, публикации из периодики.

Достоверность исследования подтверждается:

1. широким спектром теоретических источников, в том числе фундаментальных музыковедческих трудов по истории музыки периода постмодернизма на русском, английском, немецком и китайском языках;
2. обращением к апробированным методам исследования;
3. целостным анализом камерных опер Чжоу Сюэши, Тан Дуна и Го Вэньцина;
4. личными наблюдениями и научными рефлексиями соискателя.

Теоретическая значимость работы состоит в значительном расширении существующих представлений о современной китайской опере. Положения и выводы работы могут стать основой для дальнейших исследований по камерной опере в ракурсе диалога музыкальных традиций неевропейских культур с новыми тенденциями и композиторскими техниками западного авангарда.

Практическая значимость диссертации заключается в том, что ее материалы могут быть использованы в вузовских учебных курсах «История современной музыки», «История оперного искусства», «Анализ и интерпретация произведений искусства», «История музыки народов Азии и Африки». Их целесообразно задействовать в практической деятельности композиторов, оперных дирижеров, режиссеров-постановщиков и исполнителей-вокалистов. Материалы диссертации будут полезны в качестве дополнительного учебного пособия в оперном классе.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует п. 4 «История музыки стран Востока», п. 7 «Общая теория музыкального искусства», п. 9 «История и теория музыкальных жанров», п. 10 «Теория и история музыкального языка (выразительных средств музыки)», п. 11 «Музыкальная семиотика (включая музыкальную семантику как ее раздел, музыкальный текст)», п. 23 «История музыкального театра» паспорта специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

Апробация диссертации проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Основные положения опубликованы в пяти статьях для научных сборников РГПУ им. А. И. Герцена; в том числе три работы из-

даны в рецензируемых научных журналах: «Вестник КемГУКИ», «Проблемы музыкальной науки». Положения исследования отражены в докладах, прочитанных в РГПУ им. А. И. Герцена на международных научно-практических конференциях: «Музыкальное образование в современном мире: Диалог времен», «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (г. Санкт-Петербург, 2018, 2019). Материалы диссертации использовались при проведении занятий в институте музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена (2018–2020 гг.).

Структура исследования. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, списка литературы (198 наименований — 125 на русском, 24 на китайском, 49 на английском, немецком и французском языках) и Приложений, включающих нотные примеры, таблицы, краткое содержание опер.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обоснованы выбор темы и ее актуальность, определена степень научной разработанности.

В I главе диссертации «**Основные черты постмодернизма в музыкальной культуре**» исследуются основания постмодернизма, его теоретические и эстетические предпосылки, а также отражение в композиторской практике. В параграфе 1.1. *К вопросу о понятии постмодернизма* раскрывается эволюция философской и музыкально-теоретической мысли, определившая переломный момент в культуре послевоенного авангарда. Отмечаются в качестве исходных пунктов постмодернистской эстетики и культуры категории *мир как текст* и *мир как хаос*. Толкование понятия «текст» в постмодернистском ракурсе предполагает, что это особая знаковая система, определяющая контекст и задающая практику восприятия. *Текст* рассматривается как знаково-семиотический аналог мира и познания человека; как интерпретация культуры с разомкнутой структурой, перекрестными ссылками и нелинейными связями; как многомерное знаковое пространство цитат, отсылающих к тысячам культурных источников — поле для интеллектуальной игры. Приводятся ключевые концепции постмодернистской философии, которые обладают особой значимостью для музыкальной культуры: *интертекстуальность* и «*Смерть автора*».

Во второй части параграфа анализируется переломный период конца 1950-х годов, в течение которого обнаруживаются диффузные свойства перехода сериального метода мышления к свободно-алеаторическому, который стал точкой отсчета постмодернистской эпохи. С появлением алеаторики кардинальные изменения претерпевает как сам процесс композиции, так и взаимоотношения композитора с исполнителем. Непредсказуемость, которая оказывается на переднем плане, отказ от каких бы то ни было стереотипов, меняют акценты в отношении авторского и моделируемого исполнителем материала. Таким образом, «смерть автора» наступает еще в переломный момент кризиса послевоенного сериализма.

Определяется несколько типологических признаков культуры постмодернизма:

- *использование готовых форм*, независимо от их значения и культурной ценности;
- *художественное заимствование* – *ремейк, рекомпозиция, реинтерпретация, тиражирование* и др. обращает к наследию разных эпох, воплощая всевозможные его рекомбинации в широком поле стилистического плюрализма, используя цитатность и хаотичность;
- *новая ироническая сентиментальность, новый иронический романтизм*, как переосмысление наследия прошлого в иронически-романтизированном контексте, причем в постмодернизме они принимают скорее нигилистический контекст (Ортега-и-Гассет, Ж. Бодрийяр).

В параграфе 1.2. *Трактовка и осмысление диалектики модернизма и постмодернизма* подчеркивается, что начиная с 1970–80-х годов, постмодернистский дискурс выходит далеко за пределы эстетики и теории литературы, вовлекая в свое поле множество иных социокультурных дискурсов. Оригинальные концепции феномена постмодернизма выдвинули такие философы и культурологи, как Ж. Лакан, Ж. Деррида, Ж. Делёз, М. Фуко, Р. Барт, Ж.-Ф. Лиотар, И. Хассан, У. Эко и многие другие. Смена парадигмы художественного мышления обозначается исследователями как «постмодернистский поворот». При этом четкая дифференциация авангардной и постмодернистской художественной культуры представляется достаточно затруднительной.

Известный теоретик постмодернизма И. Хассан в книге «Расчленение Орфея. К проблеме постмодернистской литературы»⁴ (1971) рассматривает его как антитезу модернизму, открытому для понимания лишь избранным. В отличие от модернизма, постмодернизм, облачая все в игровую форму, не только стирает границы между массовым и элитарным потребителем, но и низводит элитарное до уровня массового. И. Хассан распространяет свой анализ на литературу, но не менее интересным и полезным может быть подобный фокус рассмотрения и для музыки постмодернизма.

В работе «Постмодернистский поворот» (1987)⁵ Хассан представил сравнительную таблицу, в которой противопоставил друг другу основополагающие характеристики модернизма и постмодернизма. Изначально он объясняет саму суть термина «постмодернизм», который с точки зрения временного представления звучит крайне несообразно. В нем самом содержится своего рода «надстройка» над модернизмом и мнимое превосходство. Подчеркивается, что противопоставление этих явлений затруднительно, так как постмодернизм содержит изнутри себя антагонистическое понятие «модернизма». Он подрывает идею линейности времени, так как указывает на «постсовременность», что само по себе своего рода оксюморон. Так же, как и иные термины, такие как постструктурализм, постмодернизм страдает опре-

⁴ *Hassan I.* The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature. University of Wisconsin Press, 1982.

⁵ *Hassan I.* Toward a Concept of Postmodernism // The Postmodern Turn, 1987. URL: <http://www.slowdays.org/files/text/hassan.pdf>

деленной семантической нестабильностью: то есть, среди исследователей этого явления не существует единого мнения о его значении.

Идеи Хассана развиваются в аналитическом ракурсе кардинальной трансформации нотного текста. В соответствии с прорывом стихии алеаторики в 1960-х годах им может стать как карта звездного неба в «Atlas Eclipticalis» (1961) Дж. Кейджа, так и мебель, обклеенная фрагментами сочинений Бетховена, (партитура «Ludwig van Beethoven», 1970) М. Кагеля. Подобный кардинальный поворот произошел не только как следствие появления радикальных идей Дж. Кейджа, но в результате усталости от негибкости сериальной структуры. «Третья пьеса» из цикла «Пять пьес для Дэвида Тюдора» С. Буссотти — абстрактный рисунок, который, как полагает автор, «легко может быть адаптирован для исполнения пианистом», если он отвечает состоянию его души. Выражая суть творческого процесса, «в руках пианиста такой рисунок превращается в яркое звуковое событие»⁶.

Не менее важным поворотным пунктом к постмодерну становится взаимопроникновение музыкальных и литературных идей. Примером может послужить творчество Л. Берио, который оказывается, с одной стороны, фигурой, принадлежащей к композиторам второго послевоенного авангарда, с другой — генератором и ретранслятором постмодернистских идей. Одно из самых хрестоматийных произведений, которое можно назвать прообразом «Смерти автора» Р. Барта – Симфония Л. Берио и ее третья часть с использованием скерцо Г. Малера из Второй симфонии и множества иных цитат.

Выводом параграфа 1.2. становится констатация того, что влияние постмодернистской эстетики в музыке происходит за счет нескольких важных факторов:

1. электронная композиция второй половины XX века, которая дала потенциальную возможность любого сочетания материалов;
2. свобода формы – алеаторика, влияние графических изображений и внешних источников на нотный текст;
3. влияние литературы – проникновение литературных форм, соотнесенность разнообразных текстовых основ и полиязычие⁷, «Смерть автора».

В параграфе 1.3. *Феномен диалога с мировой культурой в эпоху постмодернизма* анализируется стилевое многообразие в эпоху постмодернизма, тотальное разнообразие концепций и композиторских стилей 1960-х годов, которое становится продолжением и развитием эпохи композиторского индивидуализма второго авангарда и возможности его обличения в неповторимой конструкции. Междисциплинарность, как поле широкого художественного дискурса в музыкальной композиции, открыла новую страницу в

⁶ Азарова Ю. О. Музыкальная эстетика постмодернизма в междисциплинарной матрице культуры 20 века // TERRA AESTHETICAE. 2018. № 2 (2). С. 195.

⁷ В российском музыковедении *полиязычие* означает также написание произведения с текстом в нескольких языковых вариантах (в таком смысле термин введен Е. И. Фалалеевой). В этом значении термин очень актуален для данной диссертации, так как многие китайские композиторы работают минимум с двумя оперными либретто – на английском и китайском языках.

отношениях композитора и аудитории. Для понимания музыкальных произведений постмодернизма от слушателя требуется широкая эрудиция, умение «считывать культурные коды» и знание большого пласта музыкальной культуры, фигурирующего в цитатно-коллажном ракурсе произведений. Индивидуализм эпохи второго авангарда разгерметизировал и сделал доступным взаимодействие различных техник, что соотносится с сериальностью и фрагментами тональных цитат, аллюзий и т. д.

Помимо трансформации соотношения авторского и заимствованного материала, постмодерн предлагает также и иное понимание сущности самой музыки. «Стабильное и зафиксированное» в постмодернистской эстетике сдают свои позиции. Наиболее адекватной формой современного художественного мышления становится фрагментарность. Отсутствие интереса к классическим прототипам форм сменяется индивидуализацией музыкальной формы. Разгерметизация ритмо-временных процессов, свершившаяся в эпоху второго авангарда в условиях сериальной многопараметровости, создала условия для тотального индивидуализма композиторского ощущения времени. Таким образом, в постмодернизме, начиная с 1960-х годов, каждый композитор стремится к созданию своей индивидуальной пространственно-временной системы.

Во второй половине параграфа 1.3. анализируется дискурс китайского постмодернизма. Очевидно, что в последние десятилетия в китайской культуре возрастает роль синтетических идеологий, сочетающих в себе как капиталистические, так и социалистические, а также конфуцианские ценности. Принято считать, что начало распространению постмодернистского дискурса в Китае было положено трудами Ф. Джеймисона⁸. Китайский постмодернизм был сформулирован группой теоретиков, среди которых следует назвать Чжан Сюйдуна, Тан Сяобина и Ван Нина. Теоретики китайского постмодерна рассматривали его, прежде всего, как надстройку, находящуюся внутри массовой культуры. В этих условиях влияние философии Востока и ориентального искусства на композиторское творчество XX века было весьма интенсивным. Оно обогатило и кардинально преобразило музыкальное искусство, трансформировав как форму, так и содержание. Определяются философские концепции Востока, ставшие элементами культурного взаимодействия между Востоком и Западом.

Концепции из восточной философии, такие как: «не-деяние» (у-вэй), «полнота» (дхарма), «пустота» (шуньята), а также принцип противопоставления мужского и женского начала инь-ян находят свое отражение в музыке XX века. Философия дзен-буддизма составила основы творчества Дж. Кейджа.

Смешение культур в XX веке – одна из наиболее актуальных тем. Музыка – универсальный язык, с помощью которого каждый в мире может общаться с кем угодно. В творчестве К. Штокхаузена этот феномен стал одной из основных тем творчества.

⁸ Jameson F. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. London, 1991.

В музыкальную культуру послевоенного авангарда и далее в постмодернистскую постепенно входит и азиатская линия развития. Первоначально о себе заявили три крупных композиторских имени: Исан Юн (1917–1995), Тору Такэмицу (1930–1996) и Тан Дун (р. 1957). Отмечается, что в творчестве этих композиторов национальная классика сочетается с элементами авангардной культуры, а принципы неоориентализма вливаются в богатейшее стилевое разнообразие культуры постмодернизма. С 1970 – 1980-х годов, многие европейские композиторы начинают осваивать традиционные инструменты, например, индонезийский гамелан, который становится источником новых тембров для европейцев.

Восток и Запад вступают в процесс взаимообмена. Его наследие как часть музыкальной культуры вливается в мировой контекст и обогащает открытое всевозможным влияниям пространство музыкального постмодернизма. В соединении «восточного» и «западного» представители «азиатского музыкального авангарда» (Тору Такэмицу, Исан Юн, Тан Дун) стремились к развитию азиатской музыкальной стилистики с помощью включения в это поле технических новшеств современной композиторской техники.

Многие авторы азиатского происхождения, получившие образование на Западе, обратились к поискам своей культурной идентичности. В их творчестве существует множество общих черт: они испытали влияние местной культуры, но также находились под воздействием новейших тенденций современной европейской композиторской техники.

В рамках постмодернистской культуры эти восточноазиатские композиторы стремятся реконструировать ориентализм, глубоко укоренившийся в сознании европейцев, и вытеснить образовавшиеся «штампы» взаимодействия культур новым пониманием и представлением Востока – так называемым неоориентализмом. После 1980-х годов стремление интегрировать западные композиторские техники в пространство своих культурных традиций возникло и в Китае. Молодые композиторы начали писать музыку с использованием различных китайских народных инструментов (таких как суона, пипа, эрху и т. д.), сочетая их с освоением европейских техник композиции. Интерес к серийной технике со стороны китайских композиторов, ассимилировавших европейский опыт сериализма в 1980-х годах, связан с насыщением двенадцатитоновой серии ладовыми оборотами китайской музыки. Принципы метроритмической организации также отражают влияние национальных традиций, таких как ансамбли ударных инструментов ши фань ло гу⁹.

В Сычуане сложилось творческое объединение так называемых сычуаньских структуралистов. Во главе этого творческого объединения стоял композитор Го Вэньцзин (г. р. 1956), который является одной из главных фигур настоящего исследования. В Сычуаньской консерватории впервые начали появляться мастера из Европы и США: Д. Мийо, профессор Стэнфордского университета Л. Смит. После окончания Культурной революции Го

⁹ *Фань Юй*. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980 – 1990-х годов дис. канд. иск. Н.-Новгород 2019.

Вэньцзин занялся анализом современной авангардной западной музыки и, к тому времени уже изучив П. Хиндемита, приступил к освоению сериализма К. Штокхаузена. Чэнду превратился в центр развития новой музыки в Китае. В 1983 году Го Вэньцзин стал основателем и директором первой в Китае ассоциации современной музыки – «Экспериментальная ассоциация композиторов». Не менее известным является Чжоу Сюэши, профессор Шанхайской консерватории. Его творчество – образец постмодернистского синтеза Восточной и Западной культур, обращения к древнекитайской философско-эстетической парадигме тайцзи. Основной философией тайцзи становится единство противоположностей – инь-ян, корни которого в философии Дао.

В качестве итогов I главы сделаны следующие выводы:

1. В сложившейся культурно-исторической ситуации, которую мы связываем с явлением музыкального постмодернизма, возникли соответствующие условия для формирования восточных композиторских школ на основе применения европейских техник современной композиции.

2. В обстановке стилового и культурного плюрализма создание китайской оперы вливается в русло постмодернистской культуры, а сохранение национальной идентичности становится одним из важнейших факторов в этом процессе.

3. Поскольку ценнейшим качеством постмодернистской культуры стала ее непосредственная связь с литературой, в оперном жанре, находящемся в зависимости от литературного контекста, литературный текст становится одним из проводников постмодернистской эстетики.

4. Многие китайские композиторы пытаются использовать пентатонную систему в сочетании с элементами двенадцатитоновой системы, однако они по-прежнему убеждены, что атональность (в мажоро-минорном контексте) и тональность – это два принципиально противоположных и даже взаимоисключающих понятия.

Во II главе «**Оперное искусство Китая конца XX – начала XXI века**» исследуются специфические особенности китайской оперы обозначенного периода. В параграфе 2.1. *Эволюция жанров и форм китайского оперного искусства в эпоху реформ и открытости* осуществляется терминологическое уточнение понятия «опера» для китайской культуры, а также подчеркивается, что опера была и остается мощным импульсом культурного развития в общественной жизни Китая, и множество политических реформ было связано именно с оперой. Дается краткая историческая справка. Отмечается, что сегодня под термином «китайская современная опера» стало подразумеваться сосуществование традиционной оперы и академической, развивающей европейские жанровые традиции.

В параграфе 2.1. содержится периодизация культурных процессов, в которых интегрируется китайская опера в соответствии с различными аспектами политической истории Китая. В эпоху Культурной революции многие композиторы стремились к синтезу китайских оперных традиций с основами западной гармонии и симфонического стиля. В октябре 1976 года Великая

пролетарская Культурная революция была объявлена завершенной. Это событие подверглось осуждению нынешним китайским правительством, китайской художественной элитой оно оценивалось как самая мрачная эпоха в истории страны.

Политика реформ и открытости началась в 1978 году по инициативе крыла прагматиков от Коммунистической партии Китая (КПК), возглавляемого Дэн Сяопином. После известного и вошедшего в историю Китая III пленума ЦК КПК XI созыва (18–22 декабря 1978 г.) началась кардинальная переоценка значения культуры. Ей была отведена важная роль в процессе модернизации государства. Под влиянием стремления к художественному разнообразию композиторы смогли воплотить свои идеи и представить авторское видение жанра новой китайской оперы.

Появляется направление, получившее название «Новая волна» (кит. 新潮 - xīncháo). Охватив не только музыкальное искусство, но и иные сферы художественной деятельности, это течение ознаменовало собой процесс освобождения от политической ангажированности и давления идеологии. Начинается внедрение современных техник композиции, почерпнутых в западной музыке. Однако это движение обладало не односторонней, а скорее встречной направленностью. Западные композиторы в свою очередь увлекались восточной философией, гаданием на китайской книге перемен «И-Цзин». Музыковед Янь Цзянань выделяет три этапа развития взаимодействия западной и азиатской культур:

- конец 1970-х: изучение китайскими композиторами современной западной музыки;

- с 1982 года: занятие студентов консерваторий современными техниками;

- с 1985 года и далее продолжается активизация данных начинаний. В апреле 1985 года состоялся концерт оркестра народных инструментов, организованный Тан Дуном в Центральной консерватории; в декабре прошла конференция молодых композиторов в Ухане, где в ходе дискуссий утвердилось название «Новая волна»¹⁰. Синтез западных и национальных китайских традиций является определяющей чертой китайских композиторов новой эпохи, таких как Тан Дун, Чен Йи, Зу Лонг и других.

Осознание китайского феномена *академической* оперы, то есть ориентированной на европейские модели, представляется весьма непростым процессом. Акцент на анализе оперных формы, композиционных структур и сюжетных источников позволяет сделать определенные выводы, однако частного характера. Несмотря на очевидный процесс европеизации китайской оперы, начиная с периода реформ и открытости, своеобразие китайского оперного театра позволяет искать иные жанровые аналогии в сравнении с европейской оперой.

¹⁰ Янь Цзянань, Юнусова В. Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 55–63.

Определение оперы, как синтетического жанра, опирается в первую очередь на признаки литературного первоисточника (драмы, эпоса, лирики, комедии). Основные параметры, в соответствии с которыми можно провести анализ китайских опер периода реформ и открытости и осуществить их жанровую классификацию, могут быть следующими:

- литературный источник и оперное либретто (как определяющие);
- специфика жанра;
- стилевые аллюзии;
- элементы традиционной китайской музыкальной культуры и европейские техники композиции;
- принципы драматургии;
- особенности оперной композиции в целом.

Жанр *лирико-психологической оперы* стал развиваться в силу множества социальных факторов. После застоя в политической, экономической и культурной сферах, вызванного Культурной революцией, люди стали постепенно «пробуждаться». Они обнаружили в себе внезапную растерянность перед буквально «обрушившейся» на них реальностью, ощутив неуверенность в завтрашнем дне. Критическое отношение к действительности привело их к желанию обрести эмоциональные импульсы в искусстве. Рефлексия прошлого, осмысление психологических и душевных травм эпохи Культурной революции нашли свое отражение в так называемой «литературе шрамов». Рассказ писателя Лю Синьхуа с символичным названием «Шрам», повествующий о жизни городской молодежи в деревне во время Культурной революции, стал одним из наиболее репрезентативных в рамках этого течения. Опера «Скорбь» (1981) Ши Гуаннаня является характерным произведением и образцом лирико-психологической китайской оперы. Композитор отказался в ней от деления на акты, используя идею воплощения четырех времен года, что присутствовало в литературном первоисточнике: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима». Очевидно, что такой прием еще лучше подчеркнул связь между особенностями сюжета, художественными образами и композицией, представив вариативность в качестве идеи оперной структуры.

Последующий период в китайской опере называют «периодом разделения» на *европейский* и *национальный* типы оперы. Композиторы, обращаясь к жанру оперы, начали изучать западный оперный стиль. Трансформация принципов оперного мышления заявила о себе в творчестве Цзинь Сяна. Основным смыслом его нового подхода к опере была проекция китайских тем в стилистику западной оперы для создания новых образов жанра китайской оперы, что также повлекло за собой усиление драматизма, психологизм образов, процесс симфонизации и смешения различных стилистических элементов. В качестве примера приводится четырехактная опера 1987 года «Дикая земля» Цзинь Сяна. Эта опера представляет собой произведение с ярким самобытным стилем, который, тем не менее, приближается к стилю Пуччини. Это был своего рода культурный взаимообмен между Востоком и Западом. Цзинь Сян стремится также к обновлению тембрового колорита и оркестро-

вых красок: он вносит в оркестровое звучание специфику китайской традиционной музыки, сочетаемую с яркостью оркестровых красок Стравинского, опираясь при этом на псевдо-европеизированный гармонический язык неоромантизма в духе Пуччини.

Второй ракурс развития китайской оперы представлен *народной* или же *национальной оперой*¹¹. Здесь важное место занимали произведения на *революционно-историческую тематику*. Опера «Сражение в древнем городе» также принадлежит к теме революционной истории (она написана труппой Главного политического управления Народно-освободительной армии Китая в ознаменование 60-летия победы в антифашистской войне).

Сюжеты оперы в данном жанре многообразны и в большинстве своем повествуют о борьбе народных героев с империализмом и феодализмом во времена старого общества (обычно до 1949 года) в Китае, воспевая смелый и отважный бунтарский дух. Этот жанр назван «народной оперой» не только потому, что в ней используются мелодии народных песен, но и потому, что ее композиция заимствована из мелодических сказов *баньсянти*, встречающихся в пекинской опере. Цзюй Цихонг в книге «Всеобщая история китайской оперной музыки» отметил: «Пространство оперы в основном используется для создания спектаклей с большим набором персонажей»¹².

В качестве примеров национальной оперы в диссертации приводятся «Баллада о канале» Инь Цина, «История Мулан» Хуан Кся, «Серая равнина» Сюй Чжаньхуа и Лю Хуэма, «Дочь партии» Ван Цзунцзе и Чжан Чжяя.

Следующий период можно определить как период «разнообразия» — он характеризуется развитием *эпической* или *эпико-исторической оперы*, *лирико-психологической* и на рубеже XX – XXI века *появлением оперы «Новой волны»*. При этом, согласно современной художественной концепции разнообразия, эти три жанра демонстрируют тенденцию к постоянному взаимодействию и синтезу, заимствованию сюжетов и приемов, снижению степени сложности восприятия оперы публикой. В частности, эпическая опера претерпела множество изменений и нововведений, таких как переход к реалистическим сюжетам, отражающим надежду современного человека на лучшую жизнь. Как образец такого произведения дается характеристика оперы «Деревенская учительница» Хао Вэйя, проложившая дальнейший путь развития реалистической оперы.

Тан Дун, Го Вэньцин, Чжоу Сюэши, Вэнь Дэцин и Цюй Сяосун талантливо и на высоте профессионального мастерства использовали западные приемы музыкальной композиции. Причем их оперные произведения оказали весомое влияние на европейскую публику, хотя китайская аудитория приняла эту музыку не сразу. Оперы Го Вэньцин «Деревня Волчья» (1994) и «Ночной банкет» (1998) демонстрируют значительное влияние родного языка

¹¹ Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра. Дис. ... канд. иск. Ростов-н/Д, 2016.

¹² Ju Qihong. A Comprehensive History of Chinese Operas and Musicals. Hefei, Anhui Literature and Art Publishing House, Jan. 1st, 2014.

композитора, чунцинского диалекта. Совершенно иным, но столь же мощным образом Го Вэньцзин использует *luogu dianzi* (луогу дианци) – выразительную силу музыкальных жестов из пекинской оперы, традиционную специфику звучания ударных инструментов в камерной опере «Деревня Волчья» (1994). В этих произведениях в *luogu dianzi* часто избираются особые ритмические модели, которые трансформируются различными способами. В «Деревне Волчьей» подобный прием предполагает скорее гротеск, чем лирику: он воплощает резкость и непоколебимость перед лицом тьмы и безумия, которое отражается в ее образах.

Обобщением стилистических черт «Новой волны» стали также оперы «Девять песен», «Марко Поло» Тан Дуна, «Эдип», «Смерть Эдипа» и др. Цюй Сяосуна, «Сон в красном тереме» Брайта Шенга и т. д. В диссертации отмечается: постепенно наряду с серьезной «большой» оперой, занимавшей ведущие позиции в китайском оперном театре вместе с народной оперой, начинает развиваться камерная разновидность жанра.

В параграфе 2.2. **Жанровые приоритеты в китайской опере с конца 1970 годов** подчеркивается, что основными факторами системной характеристики оперы служат категории сюжета и жанра. При изучении и определении жанровой принадлежности того или иного произведения необходимо оперировать именно этими категориями. В XX веке, с возрастающей идеей уникальности каждого творческого проекта, определение жанра становится более проблематичным. В настоящий момент все подвержено трансформации с усилением позиций режиссерской оперы. Так оперная трактовка предполагает новые жанровые версии. Определение эпохи, в рамках которой создавался тот или иной оперный шедевр, само по себе служит системой координат. Зритель примерно предполагает, что он может увидеть в трактовке мифологического или же героического сюжета в так называемой в Китае *серьезной опере* и заранее настраивается на определенную волну восприятия. В силу корреляции в европейском музыкознании понятия «серьезная опера» с «опера-серия», мы называем этот жанр *драматическая опера*.

Опера – это, прежде всего зрелищное искусство и именно таким образом оно всегда воспринималось в китайской традиции, и в особенности в традиционной опере. В XX столетии сам оперный жанр как таковой утратил свои лидирующие позиции в существовавшей долгое время жанровой иерархии. Стилистические революции начала XX века, на которые опера, так или иначе не могла не откликнуться, повлекли за собой разрушительные для жизни самого жанра последствия и распад прежней традиции стал губительным для оперного искусства как такового. Для китайского оперного театра «Новой волны» приближение к западной стилистике также не могло не сказаться на развитии оперного жанра. Китайским авторам «Новой волны» пришлось искать новый музыкальный язык на границе между национальной идентичностью и западной новой композиторской техникой. В связи с этими тенденциями опера также подверглась «испытанию на прочность».

Опера как синтетический жанр с содержательной точки зрения не может быть воспринята вне текста либретто, которое определяет ее концепцию, структуру и стилистику. На современную китайскую оперу также оказывают существенное влияние процессы, происходящие в постмодернистской литературе. Усиление роли литературной основы в современной опере в большинстве случаев обуславливает органическое взаимовлияние либретто и партитуры. В свою очередь этот же фактор становится источником проблемы жанрового определения: размывание жанровых границ влечет за собой отказ от точных определений жанра либретто, и отчасти это может быть связано с проявлением интертекстуальности в литературной основе – сочетанием нескольких литературных источников. Интертекстуальность литературной основы находит свое прямое отражение в полистилистике оперы наряду с тем, что «музыкальное полиязычие» изначально присутствует в китайской опере «Новой волны» в сочетаниях традиционной китайской музыки и современной техники композиции. Опера сублимирует драматический сюжет. Музыкальная логика, сюжетные «подсказки», образы и изменения в сценах и сюжетных поворотах будут меняться в соответствии с изменениями музыкального ритма и темпа смены эмоций, создавая всевозможные драматические коллизии. Драму невозможно отделить от конфликта и то же самое можно сказать в отношении оперы.

Концепция жанра оперы «Новой волны» XXI века в Китае довольно многогранна. Появление этого понятия подчинено постмодернистским тенденциям, породившим феномен разнообразия. В процессе развития опера «Новой волны» в силу своего экспериментального характера сыграла роль передового, новаторского направления, а ее расцвет является неизбежным результатом развития постмодернизма в музыке. За тридцать с лишним лет китайские композиторы прошли путь от «большой» оперы «по западному образцу», к «гармонии Востока и Запада» в народной опере вплоть до современной, следующей передовым тенденциям оперы «Новой волны». Можно сказать, что сегодня развитие жанров и форм китайской оперы обращено к взаимопроникновению и синтезу, взаимообогащению и взаимодополнению. С этой позиции наиболее правильным будет разделение китайской оперы с точки зрения масштаба и числа участников на «большую» и «камерную».

В параграфе 2.3. *Стилевые особенности китайской камерной оперы* утверждается, что в 1990-е годы камерная опера в Китае имела абсолютное преимущество в развитии относительно «большой» оперы (эпической, исторической или же лирико-психологической). Прежде всего, произведения камерной оперы не столь масштабны по временной продолжительности и обычно состоят из 1–2 актов. Предельная информационная наполненность каждой единицы времени является неизбежным следствием сокращения продолжительности повествования. При этом всецело возрастает «смысловая емкость» каждой строчки литературного текста, насыщается тонкими психологическими нюансами каждая минута сценического действия, усиливается ценность каждого мгновения звучащего материала. Простота и экономич-

ность художественного оформления, минималистичность внешних средств позволяют зрителю/слушателю сосредоточиться на главном, отринув все второстепенное и внешнее. Жанр камерной оперы дает композитору широкое поле всевозможных экспериментов. Он позволяет выбирать нужные инструменты для разнообразия тембровой палитры, допуская любые звуковые комбинации.

Эти черты камерного жанра демонстрируются в диссертации на примере опер «Ставка» Вэнь Дэцина, «Песнь Меджнуна» Брайта Шенга, «Лебединый лес» Дзоу Руи и т. д.

Выводом из II главы служит то, что в своих интервью Го Вэньцин и Тан Дун единодушно согласились: в опере коммуникативная функция музыки значительно превосходит языковую, особенно когда речь идет об общении с иностранной публикой, художественная коммуникация оказывается самой действенной, а язык музыки – универсальным. Жанр, сочетающий музыку, танец и драматическое искусство, дает опере беспрецедентное преимущество перед другими музыкальными жанрами.

Современная китайская опера, в первую очередь камерная, представляет собой жанр и форму, в которых используются национальные сюжеты, элементы традиционного мышления и западные методы композиции, соответствующие определенным нормам западного музыкального жанра. Это сокращает расстояние между культурами и снижает сложность восприятия. Поэтому зарубежные оперные театры приглашают китайских композиторов к созданию камерных опер, которые в свою очередь служат инструментом кросскультурной коммуникации.

Глава III «**Жанровое разнообразие китайской камерной оперы на примере произведений Чжоу Сюэши, Тан Дуна, Го Вэньцина**» посвящена анализу трех различных образцов китайской камерной оперы. Параграф 3.1. *Камерная опера Чжоу Сюэши «Прощание с Кембриджем» – образец современной оперной лирики* представляет собой аналитический очерк о произведении Чжоу Сюэши. В основу либретто положены страницы из известного стихотворения Сюй Чжимо «Прощание с Кембриджем» (再别康桥), созданного в 1928 году. Его автор является пионером современного поэтического движения Китая, а это стихотворение по праву считается его лучшим произведением. Основой сюжета становится эпизод из его биографии.

Опера «Прощание с Кембриджем» стала новаторским произведением, имеющим огромное значение в истории китайской оперы. Так называемая «литературная музыка» является наиважнейшей частью китайской традиционной музыки, и ее историческое наследие велико. На создание и развитие литературной музыки повлияли конфуцианство, даосизм и мысли дзэн. Стремление к гармонии, пустоте, простоте, умеренности средств музыкальной выразительности сформировало эту уникальную музыкально-эстетическую и музыкально-поэтическую концепцию. Оперу «Прощание с Кембриджем» можно охарактеризовать как *литературную оперу*, которая в то же время становится ярчайшим образцом преломления принципов музы-

кального постмодернизма. Она впитала в себя специфику поэтических связей между Востоком и Западом, взяв за основу сюжет из биографии великого китайского поэта, ставшего персонажем стихотворения и оперного спектакля.

Опера анализируется с различных позиций:

1. Постмодернистские черты либретто, в частности, его децентрализованная структура как отражение концепции постдраматического театра Х. Лемана, а также новые тенденции, которые появились благодаря развитию театра абсурда в Китае и оказались в том числе актуальными и для оперы «Прощание с Кембриджем».

2. Разнообразие трактовок времени и возможностей его инверсий, которые также становятся свойством оперы «Прощание с Кембриджем», дает постмодернистской эстетике пространство для проявления культурной памяти. Функционирование памяти невозможно без слов, идей, заимствованных из словаря культуры. Так раскрывает себя, в том числе, и интертекстуальность (достаточно привести в пример знаковую роль Ноктюрна Шопена). В пятой картине «Встреча в Шуанцин» применяется прием временной инверсии.

3. Одновременно с инверсией времени автор также заострил внимание на чередовании точек физического пространства, в которых разворачивается действие. В опере насчитывается восемь основных мест действия: кладбище, Храм Неба, место проведения банкета в честь дня рождения Рабиндраната Тагора, Кембридж, дом Сюй Чжимо, резиденция Шуанцин, актовый зал Сехэ, Бэйпин. При этом Кембридж и дом Сюй Чжимо появляются дважды. Упоминание о переключении хронологического порядка и инверсии времени, равно как и о множественном переключении локаций, дает основания полагать, что автор оперы заимствовал привычные для постмодернистской литературы и кинематографа анти-нарративные техники монтажа.

В параграфе 3.2. анализируется *Историческая тематика в камерной опере Тан Дуна «Чай – зеркало души»*. Эта опера была создана по заказу Сантори-Холла (*Suntory Hall*) в Японии. В ее структуре три действия и четыре сцены. Каждое действие имеет свое название, которое связано с пятью основными элементами китайской философии и космогонической теорией *у-син*, а также с каким-либо звуковым образом *органического инструментария*. Первое действие — вода и огонь; второе действие — бумага; третье действие — керамика и камень. Персонажи – актеры на сцене и оркестр имеют символическое значение. Структура текста ретроспективна по форме: фрагменты воспоминаний Сэйкё о прошлом помещаются в начале и в конце произведения, в результате чего возникает «игра» относительно подлинности «Чайной книги». Сюжет о радостях и печалях включает в себя многие традиционные китайские искусства, такие как кукольное представление и чайная церемония.

Чтобы создать особый темброво-звуковой образ Тан Дун специально разработал керамические горшки и барабаны для чая, сделанные из натуральной глины. Кроме того, Тан Дун в полной мере трактует пространство

сцены для достижения богатых и разнообразных звуковых эффектов. Он располагает двух ударников, играющих на керамических горшках с молотками спереди и по обеим сторонам сцены, и одного исполнителя, играющего на керамическом барабане руками в задней части сцены. Альтернативное звуковое пространство на сцене — органическое и естественное создается за счет использования этих инструментов, размещенных в разных локациях.

По мнению Тан Дуна, звук камней и органических инструментов, сделанных из натуральных материалов, отражает истинную сущность или философию чайной церемонии — гармонию человека с природой. В этом параграфе дается сравнительный анализ идей Дж. Кейджа, использующего И-Цзин («Книгу перемен»), и Тан Дуна, который также вдохновляется древней философией и идеями даосизма. Они являются ключом к его «аутентичному» выражению постмодернистских идей.

В параграфе 3.3. *Трактовка национальной проблематики в опере Го Вэньцзина «Ночной банкет»* анализируется проникновения постмодернистских идей в одноактную камерную оперу. «Ночной банкет» был создан по заказу оперного театра Алмейда в 1998 году. Либретто оперы, основанное на обыгрывании искусства эпохи династии Южная Тан (937–976 гг. н. э.) и знаменитой картины «Ночная пирушка Хань Сицзая», а также связанных с ней различных исторических материалах из дневников придворных художников, принадлежит перу китайского драматурга Цзоу Цзинчжи. Сюжет оперы в основном отражает отношения интеллигенции и монархии, государства, социальной ответственности и личной чести.

Опера «Ночной банкет» состоит из четырех картин, а также включает три интерлюдии и эпилог. Дом Хань Сицзая представляет собой основное место развития сюжета. Хань Сицзай предстает в качестве главного героя. Три интерлюдии и эпилог вынесены за пространство дома Хань Сицзая и происходят во дворце, показывая четыре аспекта жизненной сцены императора Юга. Ли Юй, известный также как Ли Хоучжу и Ли Чун-гуан (937–978) — китайский поэт и последний император династии Южная Тан. Он был выдающимся мастером лирической малой формы *цы* и создал лучшие произведения именно тогда, когда лишился трона. Автор либретто отобрал для сценария самые известные классические стихи, созданные за 2000-летнюю историю китайской поэзии. Однако они не следуют исторической хронологии, хотя временной фон обращен в эпоху династии Южной Тан, в опере, тем не менее, появляется много стихов из более поздних династий, и в том числе из династии Цин. Либреттист использует поэзию только в соответствии с логикой повествования. Драматургическое пространство становится коллажем из истории китайской классической поэзии, что, безусловно, отражает постмодернистскую сущность оперы.

Еще одним важным постмодернистским свойством является подчеркнутая нелинейность сюжета: четыре картины и три интерлюдии (включая эпилог) находятся в двух параллельных драматических пространствах с использованием двух различных времен повествования. Эти два временных

плана развиваются и пересекаются друг с другом, образуя контрапункт времен, или даже скорее форму двойных вариаций. В таком аналоге музыкальной формы и драматической структуры состоит уникальность драматургии оперы. Четыре картины последовательно повествуют о том, что происходило в доме Хань Сицзя от заката и до поздней ночи. В их основе лежит линейное и текущее время. Однако интерлюдия и эпилог опираются в большей степени на характеристики «виртуального времени и пространства», которые позволяют свободно переключаться временным пластам.

В своем отношении ко времени и в особой релятивистской пространственно-временной концепции Го Вэньцин опирается на постмодернистскую эстетику. Дух времени, согласно утверждению Ж.-Ф. Лиотара, «может выражать себя во всевозможных реактивных или даже реакционных установках или утопиях, но не существует позитивной ориентации, которая могла бы открыть перед нами какую-то новую перспективу»¹³.

Музыка «Ночного банкета» также в типично постмодернистском духе объединяет элементы различных региональных стилей традиционной оперы и множество иных вокальных стилей, сочетая в себе черты пекинской оперы и кунцюй, рэп и танчи, «литературную музыку» и фольклор в стиле Сучжоу танчи. Два художника-персонажа — Гу Хонцонг (тенор) и Чжоу Вэйнью (бас-баритон) представлены партиями в стиле сычуаньской оперы, Хань Сицзяй — стилистикой «литературной музыки» и *sprechstimme*, а хор — в манере ритуальной музыки. Подобная стилевая пестрота становится специфической художественной чертой оперы.

Структура либретто представляет собой коллаж из классической китайской поэзии различных времен, что отвечает и идеям деконструкции Ж. Деррида, и принципам интертекстуальности Ю. Кристевой. Анонимность включенных в текст поэтических шедевров реализует идею «Смерти автора» Р. Барта. Это полистилистическое разнообразие является прямым доказательством постмодернистской специфики китайской современной оперы.

В **Заключении** сделан вывод, что китайская опера конца XX — начала XXI века, особенно камерная, стала частью современной культуры музыкального постмодернизма.

Обзор жанрово-стилистической панорамы китайских опер с более подробным анализом произведений Чжоу Сяошена, Тан Дуна и Го Вэньцина свидетельствует о том, что богатая традиционная китайская культура, уходящая своими корнями в глубокую древность, становится одним из неизменных компонентов современной китайской академической оперы, созданной в русле европейского постмодернизма.

Оперы «Прощание с Кембриджем» Чжоу Сюэши, «Чай — зеркало души» Тан Дуна, «Ночной банкет» Го Вэньцина свидетельствуют, что постмодернистский принцип трактовки *мира как текста* способен вдохновить художников разного масштаба и различных образно-тематических приоритетов на создание ярких, самобытных произведений, вписывающихся в общемиро-

¹³ Лиотар Ж.-Ф. Заметки о смыслах «пост» // Иностранная литература. 1994. С. 58.

вой культурный контекст. Данные произведения подтверждают: каждая эпоха из истории Китая, его национальная культура открывают свои темы, связанные и с культурой страны, которые вписываются в эстетическую концепцию постмодернизма, в том числе в интерпретации музыкального стиля, либретто, трактовки вербального языка.

Это объясняется многомерностью постмодернистских смыслов и возможностью для каждого самобытного композитора найти в них собственный путь. Яркий национальный колорит, выраженный в использовании традиционного инструментария, а также стилистики традиционных опер (прежде всего пекинской и сычуаньской), в том числе ее исполнительских канонов, в первую очередь в трактовке певческих голосов, стимулируют композиторов к воплощению национальной идентичности в плане концепции, интерпретации оперных жанров, форм, средств выразительности, особенно в плане тембровых красок и оркестрового состава.

Композиторы Китая черпают и в традиционной, и в академической культуре своей страны мощные креативные импульсы. Причем это касается произведений не только музыкального искусства, но и других художественных жанров. Особо следует отметить роль в этом процессе национальной литературы – и прозы, и поэзии, и даже философских текстов.

Исключительная востребованность музыкально-сценических произведений китайских композиторов в мировом пространстве обусловлена, с одной стороны включением в их сюжетную фабулу национального компонента, специфики литературного китайского языка, красочных (для западного зрителя *экзотических*) ритуалов и обрядов, с другой стороны – использованием западных композиторских техник в рамках пентатонической природы китайской музыки.

Перспективы развития темы диссертации можно классифицировать по нескольким направлениям. Во-первых, исследование особенностей постмодернистских черт в различных жанрово-тематических подвидах китайской камерной оперы. Во-вторых, вопросы художественного синтеза традиционной культуры в современной китайской опере. В-третьих, роль творческих импульсов, исходящих из традиционной музыкальной драмы, в формировании китайского оперного стиля.

Китайская опера служит своего рода «окном» для культурного диалога между Китаем и миром. И в этом тоже видится перспектива дальнейшего исследования темы.

Основные результаты работы отражены в следующих публикациях:

В изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. Чжу, Линьци. Художественные характеристики и история развития современной китайской оперы «новой волны» / Л. Чжу // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово: Изд-во КемГУКИ, 2018. – Вып. 45/1. – С. 66–72. (0,87 п.л.)
2. Чжу, Линьци. Черты постмодернизма в либретто китайской камерной оперы «Прощание с Кембриджем» / Л. Чжу // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово: Изд-во КемГУКИ, 2019. – Вып. 48. – С. 157–163. (1 п.л.)
3. Чжу, Линьци. Черты постмодернизма в музыкальной композиции оперы «Прощание с Кембриджем» / Л. Чжу // Проблемы музыкальной науки. – Уфа: Изд-во УГИИ, 2019. – Вып. 3. – С. 63–71. (0,87 п.л.)

В других научных изданиях:

4. Чжу, Линьци. Музыкальный постмодернизм и «демарш» авангарда: параллели с литературой / Л. Чжу // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – СПб.: Астерион, 2021. – Вып. 16. – С. 55–68. (1 п. л.)
5. Чжу, Линьци. «Серьезная» опера в Китае «нового периода» / Л. Чжу // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов. – СПб.: СКИФИЯ–ПРИНТ, 2020. – Вып. 10. – С. 212–220. (0,62 п.л.)