На правах рукописи

У Лиян

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск – 2022

Работа выполнена на кафедре истории, философии и искусствознания ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Научный руководитель: **Волкова Полина Станиславовна**, доктор искусствоведения, доктор философских наук, профессор, ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии

Официальные оппоненты: **Лысенко Светлана Юрьевна**, доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры», профессор кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства

Приходовская Екатерина Анатольевна, доктор искусствоведения, доцент, ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Томский государственный университет», доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова»**, кафедра теории музыки и композиции

Защита состоится «16» июня 2022 года в 16.30 часов 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 «___»_____2022 г.

Ученый секретарь диссертационного совета кандидат искусствоведения, доцент — Новикова Ольга Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Современное состояние глобализирующегося мира, отмеченное стирающей личность цифровизацией, которая набирает обороты на фоне обострения проблемы выживания человечества, все более отодвигает на периферию сознания проблемы культуры и искусства. В их числе и проблема межкультурной коммуникации, реализуемая в музыкальной среде. Речь, в частности, идет о ряде творческих проектов, в рамках которых музыкальное произведение, принадлежащее одной культурной традиции, обретает свое второе рождение в лоне другой, подчас весьма далекой от первой. Подобный опыт создает прецедент межкультурной коммуникации, которая складывается между двумя акторами. Имеется в виду автор оригинального текста и автор, воссоздающий первоисточник в опоре на родной для себя язык как «само бытие народа», его дух (В. фон Гумбольдт).

Признавая оправданность таких проектов, необходимо разбираться в том, насколько они оказываются ценными для обеих культур, не происходит ли при этом вырождение коммуникативного *взаимодействия* в коммуникативное *воздействие*, когда доминирование какой-либо одной культуры поглощает имманентное всякой другой культуре отличие. Наконец, каков критерий состоятельности межкультурной коммуникации, осуществляемой в пределах музыкального искусства? Поиск ответов на поставленные вопросы видится особенно затруднительным в ситуации общей деградации речевой культуры нового поколения граждан, языковая способность которых формируется под воздействием таких социальных сетей, как «ВКонтакте», «Фэйсбук», «Инстаграм», «Твиттер», «Одноклассники», «Перископ», «Телеграм» и др.

В силу того, что имеющиеся в естественной языковой среде диссонансы с неизбежностью проецируются и на область музыкального искусства, которое обретает свое подлинное существование лишь в условиях *социального общения*, становится понятным: вопрос коммуникативной направленности музыки

оказывается едва ли не ключевым в мировом искусствознании. Его значимость не вызывает сомнения по той простой причине, что только музыка способна менять природу человека, восполняя «обыкновенное, ограниченное, человеческое, настоящее, – необыкновенным, безграничным, сверхчеловеческим, …может быть, прошлым и будущим, т.е. вечным»[1]. Соответственно, проблема рассмотрения музыкального театра в пространстве межкультурной коммуникации оказывается в эпицентре жизнедеятельности современного социума.

Степень разработанности темы исследования. Тема музыкальной коммуникации неоднократно затрагивалась классиками и современниками российского музыкознания (искусствознания), в том числе культурологами и философами. Б.Л. Яворский ввел понятие музыкальное мышление, которое наряду с музыкальным текстом и языком музыки оказалось впоследствии в фокусе научных интересов М.Г. Арановского. Изучая такие сущностные характеристики музыкального языка, как «связи и стереотипы», искусствовед видел в них условие состоятельности музыкальной коммуникации. Б.В. Асафьев, исследуя природу музыкальной интонации, изначально опирался на положение о том, что становление музыкальной формы – это социально детерминированный процесс, вследствие чего само функционирование музыки в социуме определяет преобразование искусства звуков в специфическую речь. Решая вопрос о социальных функциях музыки, А. Н. Сохор утверждал, что, формируя ценностные ориентации общества, музыка тем самым создает условия для движения людей навстречу друг другу, инициируя ситуацию общения.

Непрестанный поиск условий эффективной реализации коммуникативной функции музыки пунктиром проходит сквозь все творчество Е.В. Назайкинского. Эмоциональная сторона музыкальной коммуникации изучается В.Н. Холоповой. Начиная с публикаций, увидевших свет в 70-е годы XX века по настоящее время, В.В. Медушевский активно исследует проблему коммуникативного взаимодействия в триаде композитор–исполнитель–слушатель. М.Ш.

---

[1] *Мережковский Д. С.* Лев Толстой и Достоевский. М.: Наука, 2000. С. 96.

Бонфельд свидетельствует о том, что «поскольку реализуемое в реальном звучании или в сознании музыкальное произведение всегда направлено на слушателя и представляет собой трансляцию определенного смысла, постольку это – *акт коммуникации, и, следовательно, музыкальная речь*»[2]. Рассмотрение музыкальной коммуникации с позиции целостной системы представлено на страницах диссертационного исследования А.Н. Якупова.

Особенности музыкальной коммуникации с точки зрения семиотики находятся в фокусе научных интересов А.С. Силинской. С гармонично-развивающей функцией связывает музыкальную коммуникацию А.С. Клюев. Основным вопросом в изучении музыкальной коммуникации для А.А. Щербаковой становится глубинно-целостный контакт участников коммуникативного акта, отмеченный интеллектуально-духовным уровнем связи субъектов деятельности. Д.Я. Ярочкин признает вполне обоснованным «считать музыку языком социализации и групповой идентичности того или иного сообщества»[3]. Среди работ, в которых освещается проблема диалогического взаимодействия Востока и Запада, нельзя не упомянуть диссертационное исследование М.Н. Дрожжиной. Имеется в виду разрабатываемый ученым в рамках культурного взаимообмена «критерий различения двух проявлений универсального (всеобщего) – глобального и интернационального – через характер взаимодействия с генным (национальным, традиционным)»[4].

В свою очередь, из числа представителей зарубежной науки назовем аналитические этюды Т. Адорно, который на основе выявленной им взаимозависимости социальной жизни и проходящих в музыкальном творчестве процес-

---

[2] *Бонфельд М. Ш.* Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006. С. 36.

[3] *Ярочкин Д. А.* Музыка как понятие этики и онтологии // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. 2018. № 4. С. 83.

[4] *Дрожжина М. Н.* Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дис. д-ра искусств.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Новосибирск, 2005. С. 92.

сов утверждает, что музыка – «это слово, сказанное обществом о самом себе»[5]. Фокусируя свой исследовательский интерес на социальной природе музыки, теоретик и композитор Й. Кресанек в числе шести базовых функций музыкального искусства на первое место ставит функцию целеустремленности, качественная характеристика которой позволяет обнаружить параллель с функцией коммуникативной. Здесь же следует указать на работу Р. Уоллиса и К. Мальма, которые выявляют следующие коммуникативные типы в отношениях Востока и Запада: культурный обмен, культурное доминирование, культурный империализм, культурная транскультурация.

Такие китайские музыковеды, как Лю Бинцян, Ле Дэюнь., Сюэвэй Янь, У ЦзинЮй и др. решают проблему межкультурной коммуникации посредством изучения музыкальной жизни Харбина в первой трети XX века; демонстрации точек пересечения в художественном развитии европейского и китайского оперных театров; конвергенции восточной и западной традиций в композиторском творчестве; обнаружения китайских элементов в опере Дж. Пуччини «Турандот»; создания целостного представления о межкультурной коммуникации в контексте китайского музыкального искусства.

Объект исследования – музыкальный театр в пространстве межкультурной коммуникации.

Предмет исследования – реализация межкультурной коммуникации в музыкальном театре эпохи постмодерна.

Цель – определить условия, способствующие эффективности межкультурной коммуникации.

В соответствии с поставленной целью сформированы следующие **задачи**:

• изучить феномен межкультурной коммуникации в проблемном поле социально-гуманитарной науки и музыкознания (искусствознания);

• построить доказательную базу изоморфизма человека и художественного текста;

---

[5] *Адорно Т. В*. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. С. 218–219.

• осуществить проекцию разрабатываемого в античной диалектике риторического канона на область музыкального искусства и предложить алгоритм деятельности как вступающего в процесс межкультурной коммуникации исполнителя, так и слушателя;

• выявить специфику межкультурной коммуникации на примере оперы Дж. Пуччини «Турандот» и ее китайских версий;

• обозначить своеобразие межкультурной коммуникации в акробатическом балете китайского хореографа Чжао Мина «Лебединое озеро» на музыку П.И. Чайковского;

• исследовать опыт межкультурной коммуникации на примере танца «Чай» из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» и его постановочных вариантов.

Гипотеза исследования заключается в том, что имеющая давнюю традицию связь музыки и риторики может быть существенно расширена за счет включения в пространство межкультурной коммуникации музыкального риторического канона, овладение которым обеспечит ее эффективность.

Теоретико-методологический фундамент исследования выстраивается в опоре на труды российских и китайских ученых, посвященных вопросам конструктивности китайского постмодернизма в современной китайской философии и литературе (Д. С. Дзикевич, Е.А. Завидовская, Ли Синьмэй) и специфики музыкального театра эпохи постмодерна (Э.В. Выбыванец, С. Ю. Лысенко, Е.А Приходовская, Сюй Цзыдун, У ЦзинЮй, И.Г. Яськевич и др.); на исследования, раскрывающие сущностные особенности этической стороны музыкального произведения (М.Г. Карпычев), а также труды по философии языка (Р.И. Павилёнис), социо- и психолингвистике (П.С. Волкова, В.П. Руднев, В.И. Шаховский).

Методология работы определяется комплексным междисциплинарным подходом и такими общенаучными методами, как: диалектика части и целого, анализ и синтез, аналогия, обобщение; методы семиотического и музыковедческого (искусствоведческого) анализа; методы интерпретации и реинтерпретации, принцип интертекстуальности.

Терминологический аппарат работы основан на интеграции понятий, используемых в рамках: античной диалектики (риторический канон, Этос–Логос–Пафос); диалогической концепции гуманитарного знания (данное–созданное, текст–контекст, познавательный момент–этический момент); эмотиологии (актуальные и виртуальные эмотивы); коммуникативной лингвистики (межкультурная коммуникация, актор, значение, смысл, информационная и концептуальная системы, дискурс), а также специализированных общепринятых терминов российского музыкознания.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:

• на основе изучения феномена межкультурной коммуникации в гуманитарной науке и искусствознании предложена авторская трактовка обозначенного феномена, реализуемого в области музыкального искусства;

• с учетом изоморфизма человека и текста триада композитор–исполнитель–слушатель дополнена новой составляющей – текстом, что повлекло трансформацию триады в тетраду;

• в опоре на риторический канон разработана коммуникативная стратегия, обусловливающая алгоритмы деятельности исполнителя и слушателя;

• обозначена специфика межкультурной коммуникации в опере Дж. Пуччини «Турандот» и китайских версий истории о своенравной принцессе;

• выявлены приметы традиционной пекинской оперы в постановке балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро» китайским хореографом Чжао Мином;

• с позиции межкультурной коммуникации определен китайский «след» в танце «Чай» из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик».

Помимо этого, впервые в российском музыкознании введены в научный оборот статья Шуй Юй «Чжао Мин: Танец длиною в жизнь», а также два интервью: интервью с Чжао Мином, выступившем в качестве режиссера-постановщика акробатического балета «Лебединое озеро», которое Шуй Юй предоставил журналу «Шанхайский театр» (апрель, 2005), и интервью с директором Китайского государственного театра пекинской оперы У Цзяном. Ори-

гинальный перевод с китайского языка на русский выполнен диссертантом лично.

Материалом исследования послужили образцы музыкального театра эпохи постмодерна. В их числе пекинская опера «Принцесса Турандот» и ее сычуаньский вариант «Китайская принцесса Турандот»; хореография М. Бёрна на музыку балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро», хореография Н. Касаткиной и В. Василёва «Легенда о Лебедином озере и Гадком утенке» на музыку Э. Грига, акробатический балет Чжао Мина «Лебединое озеро» и хореография Ван Мэя «Записки о лебедином озере» на музыку П.И. Чайковского из балета «Лебединое озеро»; танец «Чай» из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» и его постановки в мировом художественном наследии.

Положения, выносимые на защиту.

1. Межкультурная коммуникация в области музыкального вида искусства – это процесс мыследеятельности, результативность которого обусловливается обретением смысла художественного творения в опоре на риторический канон в триединстве Этоса, Логоса и Пафоса.

2. С учетом изоморфизма человека и текста, триаду композитор–исполнитель–слушатель необходимо дополнить четвертым членом – текстом, который выступает точкой отсчета межкультурной коммуникации, порождая со стороны исполнителя и слушателя ответные высказывания. Схематически это может быть изображено так:

композитор→текст^{1}↔исполнитель→текст^{2}↔слушатель →текст^{3}.

3. Корреляция единства интонационной и аналитической сторон музыкальной формы триединству Этоса, Логоса и Пафоса позволяет утверждать: 1) алгоритм работы исполнителя с опредмеченным в нотном тексте высказыванием композитора представляет собой актуализацию собственных Этоса и Пафоса в опоре на эксплицитно представленный Логос творца; 2) алгоритм работы слушателя, вступающего во взаимодействие с эксплицитно представленными в

опыте исполнителя Этосом и Пафосом, определяется необходимостью восполнить художественное высказывание в опоре на собственный Логос.

4. Сравнительный анализ оперы Дж. Пуччини «Турандот» и ее китайских версий показал, что межкультурная коммуникация в опере итальянского композитора носит условный характер: «китайский след» реализуется здесь не столько на конструктивном, сколько на экзотическом уровне, не влияя на смысл художественного дискурса. Напротив, опыт межкультурной коммуникации в пекинской опере («Принцесса Турандот») и ее сычуаньском аналоге («Китайская принцесса Турандот») отличается глубоким проникновением в этическую составляющую исходного материала, что позволило наряду с сохранением смысловой доминанты первоисточника акцентировать тончайшие нюансы традиционной китайской философии и культуры.

5. Постановка балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского китайским хореографом Чжао Мином являет собой образец межкультурной коммуникации, в которой органичное сочетание Запада и Востока, осуществляемое в опоре на триединство Этоса, Логоса и Пафоса, приводит к их взаимному обогащению, способствуя, с одной стороны, возможности сделать понятной китайскому слушателю русскую музыку, а с другой – приобщить русского зрителя к китайской культуре.

6. Опыт межкультурной коммуникации в танце «Чай» из балета «Щелкунчик» на музыку П.И. Чайковского служит сегодня эталоном взаимопроникновения двух культур посредством музыкального дискурса, хореографической лексики, а также костюмов и таких традиционных атрибутов китайского танца, как веер и зонтик.

Теоретическая значимость исследования заключается в совершенствовании концепции межкультурной коммуникации в области музыкального искусства за счет введения музыкального риторического канона. Помимо этого, основные положения диссертационного исследования могут найти применение в лекционных курсах, посвященных анализу музыкального произведения,

музыкальному содержанию и взаимодействию искусств, в том числе в музыкальной журналистике.

Практическая значимость исследования определяется предложенным соискателем алгоритмом деятельности исполнителя и слушателя, актуализация которого в условиях межкультурной коммуникации делает приоритетным процесс смыслообразования, отодвигая на второй план осуществляемую под знаком эклектизма комбинацию с наличной информацией.

Соответствие паспорту специальности. Диссертационное исследование соответствует паспорту научной специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство в пунктах 4. История музыки стран Востока; 11. Музыкальная семиотика (включая музыкальную семантику как ее раздел, музыкальный текст); 23. История музыкального театра; 31. Музыкальная социология.

Достоверность выводов исследования обусловливается опорой на работы классиков российской гуманитарной науки и искусствознания, имеющих методологическую направленность; соответствием цели и задач исследования обозначенной в названии диссертации теме; «настроенностью» исследовательской оптики на многопредметное рассмотрение феномена межкультурной коммуникации; количеством проанализированных образцов музыкального театра эпохи постмодерна, на примере которых отрабатывалась изложенная на страницах диссертации концепция.

Апробация проведенного исследования. Основные положения работы обсуждались на кафедре музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена и кафедре истории, философии и искусствознания НГК им. М.И. Глинки; были изложены в двадцати публикациях автора (семь – в журналах, рекомендованных ВАК, из числа которых четыре по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство; одна публикация представлена в виде раздела коллективной монографии «Искусство как социокультурный проект», Саратов: СГК, 2021); тезисно

докладывались на международных научных и научно-практических конференциях (Санкт-Петербург, 2017–2021; Краснодар, 2021).

Структура диссертации состоит из Введения, двух Глав, каждая из которых содержит в себе по три параграфа, Заключения, Литературы и трех Приложений. В Приложении 1 *Нотные примеры* представлены фрагменты оперы Дж. Пуччини, в которых присутствуют элементы традиционной музыкальной культуры Китая. В Приложении 2 *Сюжет сычуаньской версии оперы Дж. Пуччини «Турандот» «Китайская принцесса Турандот*» демонстрируется литературная основа жанра. В Приложении 3 *Авторские переводы статей и интервью* размещены отвечающие теме диссертационного исследования публикации, переведенные автором с китайского языка на русский.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, освещается степень ее разработанности, раскрывается суть научной проблемы, обозначаются объект и предмет исследования, ставятся цели и задачи, определяются научная новизна, практическая и теоретическая значимость работы, закладывается методологический фундамент, формируется доказательная база достоверности выводов диссертационного исследования, артикулируются положения, выносимые на защиту.

Глава 1. **Межкультурная коммуникация в проблемном поле социально-гуманитарной науки и музыкознания: методологический подход** посвящена изучению межкультурной коммуникации; двойственной природы человека и текста; музыкального риторического канона. В параграфе 1.1 *Межкультурная коммуникация сквозь призму диалогической концепции М.М. Бахтина* констатируется терминологическая многозначность понятия «межкультурная коммуникация», преодоление которой происходит в русле диалогической концепции М.М. Бахтина. Обращение к творческому наследию ученого оправдано его интересом к этической стороне художественного дискурса, кото-

рая в музыкальной коммуникации предстает сегодня наименее разработанной.

Предлагаемые М.М. Бахтиным синонимы этического – *эмоционально-волевое понимание*; *индивидуальное переживание и самоуглубление*; *действенное переживание* – позволяют утверждать: эмоционально-этическая составляющая музыкальной речи коррелирует с эмоциональным мышлением, исключая соотнесенность с эмоцией как компонентом настроения. Тот факт, что этический момент художественного дискурса рассматривается Бахтиным с позиции *созданного*, а его познавательный момент – с позиции *данного*, делает очевидной пронизывающую оба момента диалектику части и целого. В рамках последней этическое оказывается одновременно и принадлежностью художественной речи творца, и осуществляемой за ее пределами речи актора. Нарушение имманентно присущей всякому подлинно художественному высказыванию диалектики приводит к вырождению межкультурного взаимодействия в агрессивное воздействие одной культуры на другую, инициируя симуляцию общения, когда сиюминутные эмоции преобладают над собственно переживанием.

Поскольку в целом межкультурная коммуникация реализуется на уровне *мыслеречевой деятельности*, уподобляемой процессу смыслообразования, соискатель ставит знак равенства между этическим моментом и личностным смыслом. В случае художественной речи творца искомый смысл предстает как потенциальный феномен, в случае мыслеречевой деятельности актора – как феномен актуальный. Будучи изначально субъективным, смысл в итоге обретает интерсубъективный характер, вбирая в себя общечеловеческие ценности, которые сохраняют свою значимость и за пределами искусства.

В параграфе 1.2. *Человек и текст* исследуется духовно-физический изоморфизм человека и текста, инициируемый «законом взаимообращения духа и материи» (А.С. Холманский). Отталкиваясь от двойственности вербальной художественной речи, соискатель фиксирует внимание на двойственном характере музыкальной формы (В.В. Медушевский), проявляющим себя в ее аналитической (система музыкальных грамматик) и интонационной (всеобъемлющее ми-

рочувствие личности) сторонах, и формы визуальной. Констатируется, что рассмотрение картины с позиции атрибуции апеллирует к безмолвствующему в своей вещности полотну. Напротив, интерпретация как проекция индивидуального образа Я на систему общих мест наделяет некогда лишенную голоса вещь способностью говорить (С.М. Даниэль).

Отмеченная двойственность – следствие двойственного характера языка как, с одной стороны, информационной системы – самоорганизующегося природного «устройства», способствующего адаптации любого живого организма к окружающей среде за счет накопления, переработки и хранения невербальной и вербальной информации, а также ее передачи посредством языкового рефлекса. С другой стороны – системы концептуальной. Ее актуализация происходит в процессе реорганизации самоорганизующегося «устройства» посредством рефлексии.

Выход за границы природной «программы» в сферу надприродного обусловливает декодирование языкового знака как осознанное движение навстречу невербальному опыту, который являет собой точку отсчета в становлении информационной системы с последующим его кодированием. Если первое способствует актуализации невербализованного личностного смысла (внутренняя форма языка), то второе – его вербализации (единство внешней и внутренней формы). Подчеркивается, что невербализованный личностный смысл выступает коррелятом эмоционально-этической составляющей музыкального дискурса. Имеется в виду «воссоединение внутреннего мира индивидуального слушателя с его изначальной почвой, возвращение его к истокам <…>, <…> приближение … к <…> досоциальному, предкультурному существованию»[6].

Параграф 1.3 *Риторический канон* посвящен поиску оснований алгоритма деятельности исполнителя и слушателя, вступающих в межкультурное взаимодействие. Отмечается, что изначальный интерес к риторике, повлекший за собой заимствование разветвленной терминологической системы, был связан с

[6] *Орлов Г. А.* Древо музыки. СПб.: Композитор, 2005. С. 369.

риторикой как *школой слова*, при этом риторика как *школа мысли* оставалась на периферии музыкознания. Ее суть определяется риторическим каноном – инициируемой триединством Этоса, Логоса и Пафоса формы мыследеятельности творца, которая, одновременно, служит и образцом для подражания вступающих с ним во взаимодействие коммуникантов. Вне этической направленности речи обозначенное триединство утрачивает фундамент, вследствие чего слово перестает быть живым, наполненным подлинным чувством.

Акцентируя внимание на том, что, в отличие от исполнителя, опирающегося на письменную речь композитора, слушатель воспринимает речь устную, соискатель констатирует: тип речи диктует актору свой алгоритм деятельности. Если исполнитель «работает» с нотным текстом, в котором Логос представлен эксплицитно, а Этос и Пафос – имплицитно, то для поддержания изначальной целостности художественного высказывания исполнитель в опоре на Логос творца актуализирует собственные Этос и Пафос. Напротив, поскольку слушатель «контактирует» с эксплицитно представленными в речи исполнителя Этосом и Пафосом, его задача – поддержать изначальное триединство посредством актуализации собственного Логоса. Поскольку отправной точкой в ответном высказывании исполнителя и слушателя оказывается нотный текст, его введение в качестве четвертого члена триады композитор–исполнитель – слушатель, видится оправданным. При этом триада трансформируется в тетраду.

В ситуации б*о*льшего количества акторов как, например, в балетном или оперном спектаклях, определяющая коммуникативный акт тетрада сохраняет свою неизменность. Во всех случаях ее ядром остаются: 1) автор художественной речи (композитор); 2) ее письменный эквивалент (нотный текст); 3) исполнитель (хореограф, дирижер, художник-декоратор и т.п.), воссоздающий изначальную целостность художественного высказывания; 4) обновленная (восполненная) посредством исполнителя речь творца, на основе которой выстраивает свое ответное высказывание слушатель.

Вторая глава **Музыкальный театр как опыт межкультурной коммуникации** нацелена на практическую апробацию теоретико-методологических установок, представленных в первой главе. В параграфе 2.1 *«Китайский след» в опере Дж. Пуччини «Турандот» и ее китайские версии: сравнительный анализ* соискатель констатирует: несмотря на то, что в процессе создания оперы Дж. Пуччини не только переработал литературную основу первоисточника, усилив китайский элемент, но и приложил усилия для поиска аутентичных материалов, в том числе и тех, что не получили в опере своего воплощения (например, о гриме пекинской оперы, рецептах китайской медицины), его творение являет собой образец европейского музыкального театра. Вопреки тому, что «Турандот» изобилует пентатоническими ладами и в ней звучат, как минимум, девять подлинных китайских мелодий, в других аспектах отразить реалии Поднебесной империи композитору не удалось.

Работая с дискурсом Гоцци и Шиллера, в котором сказочный Китай сочетается с итальянскими масками, а легкий итальянский саркастический стиль, лишенный характерного для комедии дель арте импровизационного начала, насыщается драматизмом, композитор использовал китайскую тему исключительно в качестве экзотики. Его риторический канон формируется не столько под знаком китайской культуры и мировоззренческих установок китайцев, сколько в соответствии с особенностями собственного оперного стиля. Потому его Лиу звучит в унисон с Мими, мадам Баттерфляй или сестрой Анджеликой, а истоки комического начала, обусловленного присутствием в «Турандот» трех министров, обнаруживают себя в грубоватом юморе героев «Джанни Скики».

Воссоздание европейской оперы с «азиатским» сюжетом, обусловленным спецификой китайской ментальности, предприняли коллектив пекинской оперы (2003) и их сычуаньские коллеги (1993). В обеих китайский версиях оперы Пуччини обнаруживают себя приметы китайского постмодернизма. Его экологическая направленность рифмуется с базовыми ценностями конфуцианства и даосизма, а к характерным чертам относятся интегративное мышление,

холизм, плюралистичность, симбиоз человека и природы. В частности, Логос пекинской «Принцессы Турандот», актуализируемый в опоре на Этос и Пафос творения Пуччини, органично сочетает в себе акробатику, под знаком которой происходит состязание в военном искусстве Турандот и Калафа, народный танец, а также современную хореографию и инструментальную музыку.

Опираясь на большое количество формализованной игры (исполнительские техники рук, глаз и тела, специальные позы, шаги, движения рукавами и т.п.), такой Логос одновременно демонстрирует ломку стереотипов в отношении строгих ограничений амплуа, отвечающих специфике традиционного театра. Данью западной опере можно считать и усиление визуального начала – использование декораций, которые в традиционной пекинской опере предельно минимизируются (это могут быть стол и стул, в зависимости от ситуации приобретающие значения камня, горы, трона и т.п.).

В то же время, на смену развернутой композиции оперы Пуччини приходит композиция концентрированная. Ее основание зиждется на единстве времени, места и действия. Погружению в глубинные пласты синтетического художественного целого способствует и традиционный грим. Усилив Логос первоисточника элементами, характерными для пекинской оперы, Чжу Шаоюй внес коррективы и в этический момент классического произведения. Помимо идеи жертвенной любви значимой для «Принцессы Турандот» становится и другая, отвечающая китайскому мировоззрению, идея: любовь и брак не имеют цель приобретения выгоды.

В опоре на интеграцию китайского музыкального театра в мировое культурное пространство складывается и риторический канон сычуаньской версии «Китайская принцесса Турандот». Сохранив идею красоты, Вэй Минлунь и Ляо Чжунжун изменили этическую направленность первоисточника. Отказавшись от необходимости педалировать мысль о всепобеждающей силе любви, они сместили акцент в соответствии с этической установкой «красота рядом». В итоге Калаф стал безымянным отшельником в стиле китайского конфуциан-

ства. Пройдя испытания принцессы, он внезапно осознает, что Лиу и есть воплощение подлинной красоты, которую он так страстно искал. В свою очередь, отказавшаяся от мирских страстей китайская принцесса настолько тронута истинной любовью молодой девушки к Калафу, что, преображаясь, принимает на себя возвышенный образ Лиу, неотступно следуя за безымянным скитальцем.

В параграфе 2.2 *Приметы пекинской оперы в балете «Лебединое озеро» П.И. Чайковского в постановке Чжао Мина* подчеркивается, что вплоть до середины XX в. пекинская опера не знает иноземного влияния, оставаясь terra incognita как для европейцев, так и для американцев. Исключением оказалась лишь группа русских музыкантов (А.В. Авшаломов, А.Н. и Н.Н. Черепнины и др.), решавшая в Китае вопросы просветительского характера. Потому и сегодня пекинская опера остается уникальным феноменом традиционной культуры, вбирая в себе не только инструментальную музыку, вокальное искусство, актерскую игру, танец, упражнения из ушу, но и акробатику. Последняя представляет собой полноценное искусство, посредством которого визуализируется сила и мудрость человека. Более того, аналогично вербальной речи, акробатика несет определенную идеологию, обретение которой также происходит в опоре на эмоциональное переживание.

Подобный опыт коренится в специфике китайского языка эпохи Конфуция, отмеченного особым стилем, характерным для китайской картины мира. В.В. Налимов называет этот стиль провоцирующим. Его суть состоит в возможности использовать одно и то же слово на уровне разных частей речи, поскольку словесная связь ставится в зависимость не от системы грамматики, а от эмоционального содержания предложения. Потому, собственно, «классическое китайское слово <…> было скорее звуковым символом <…>, вызывающим в сознании неопределенный набор ярких образов и эмоций. Намерение

говорящего состояло не в том, чтобы выразить какую-то интеллектуальную идею, а в том, чтобы взволновать слушателя и оказать на него влияние»[7].

Исходя из этой предпосылки, акробатика вполне оправданно выступает неотъемлемой частью пекинской оперы тем более, что в числе общих эстетических установок оказываются такие, как: трудное; оригинальное; опасное; новое. Отталкиваясь от бытующей в среде хореографов шутке: «Китайцы умеют использовать руки, а западные люди – ноги», соискатель останавливается на исполняемом исключительно посредством рук «Танце маленьких лягушат» – авторском прочтении «Танца маленьких лебедей».

Избегая визуальных диссонансов в процессе актуализации Логоса первоисточника, творческий коллектив во главе с Чжао Мином сделал все, чтобы артисты даже внешне соответствовали эталону артистов балета. С этой целью коренастые фигуры акробатов визуально удлинялись за счет ряда приспособлений – специальных костюмов, головных уборов и обуви. Вместе с тем, образ девушки-лебедя стал еще более приближенным к образу благородной птицы за счет уникальной хореографии – исполняемом на плечах и голове принца *solo* на пуантах. Аналогичным образом на усиление эмоционального переживания от встречи с величавыми птицами, плавно скользящими по водной глади озера, работала и идея поставить артистов на роликовые коньки.

Бережное отношение к музыке Чайковского потребовало тщательной выверенности акробатических номеров, чтобы обеспечить синтез языка акробатики, далекого от масштабных и сложных перипетий сюжетной линии, и языка балета с его характерными мягкостью и изяществом, особому отношению к ритмической пульсации. Возникновение связующих действие акробатического балета драматического конфликта и сильной интриги привело к неизбежной трансформации либретто. То обстоятельство, что в художественное пространство творения Чжао Мина оказались вовлечены западный классический балет,

---

[7] *Налимов В. В., Драгалина Ж. А.* Реальность нереального. М.: «МИР ИДЕЙ», АО АКРОН, 1995. С. 33.

акробатика, как элемент пекинской оперы, и цирк – традиционно восточное искусство – внесло коррективы и в образы главных героев. Принц – представитель западного мира, девушка-лебедь – мира Востока. Сохранив этическую канву бессмертного творения П. И. Чайковского, Чжао Мин расцветил «Лебединое озеро» новыми красками, добавив зрелищности за счет акробатической лексики и уникальной хореографии. Также и тема любви обогатилась современным звучанием. Воспаряя над культурными границами, она утверждает незыблемость таких общечеловеческих ценностей, как взаимопонимание и доверительное отношение друг к другу.

Параграф 2.3 *«Щелкунчик» глазами китайских, европейских и американских хореографов (на примере танца «Чай»)* посвящен изучению одного из танцев балета П.И. Чайковского «Щелкунчик», знаковых с точки зрения китайской традиционной культуры. Анализируя ряд хореографических постановок танца «Чай», соискатель констатирует, что понятие «китайский танец» – это общий термин для китайских классического и народного танцев, используемый для обозначения родственных танцевальных дисциплин в Китае до того, как они были разделены. Потому возникший в середине XX века термин не имеет никакого отношения к названию танцевального номера балета П.И. Чайковского «Щелкунчик», что делает желательным придерживаться его действительного названия, которое в партитуре представлено как танец «Чай».

Важность подобного момента обусловлена тем, что гипотетически создание балетного номера имеет связь с коммерсантами из провинции Шаньси, возившими товар по «чайному пути» через Чжанцзякоу, Гуйхуа (Хух-Хото), Ургу, Кяхту, Иркутск до Москвы и Санкт-Петербурга. Когда в начале XX века известные обстоятельства привели к полному прекращению торговли и уходу купцов из России, память о них на чужбине сохранили органично вписавшиеся в русскую культуру обычаи Северного Китая – украшенные фейерверками праздники, изобразительное искусство – лубочные картины *няньхуа*, роспись на фарфоре, ширмы и, что вполне вероятно, народные песни, привезенные

наемными служащими и караванщиками. Не случайно поэтому в танце из второго акта балета Чайковского «Щелкунчик», который длится чуть более минуты, исследователи находят приметы некогда популярных на севере Китая мелодий. Последние отмечены быстрыми, движущимися вверх-вниз пассажами, короткими паузами в строфах и многочисленными орнаментальными узорами.

Примечательно, что место их бытования обусловлено происходящим на севере Китая многотерриториальным и многоэтническим слиянием северных частей провинций Шаньси, Шэньси и Внутренней Монголии. К традиционной культуре Китая отсылает и тембр флейты, чье звучание напоминает китайскую бамбуковую флейту *ди*. В частности, в таких шедеврах северной школы флейтовой музыки, как «Счастливая встреча», «Пять Банзцы» (тип китайской музыкальной драмы, исполняемой под аккомпанемент деревянного барабанчика, место рождения которой связывается с провинцией Шэньси) и «Продажа овощей» флейта звучит столь же звонко. При этом сами мелодии полны восходящих и нисходящих глиссандо, разнообразных трелей и других приемов игры, которые реализуются в опоре на семиступенную гамму с частыми скачками на кварту, квинту и октаву. Все эти черты по стилевым качествам напоминают стиль танца «Чай». Аргументацией представленной позиции служит сравнительный анализ мелодии танца «Чай» и музыкального сопровождения народных песен «Толкая каменный валек», «Черт тянет ногу» и «Ламасу».

Обращаясь к постановке китайской версии балета «Щелкунчик» («Гонянь»), премьера которой состоялась на сцене Национального балета Китая в 2013 году, соискатель свидетельствует: в спектакле множество танцевальных миниатюр (танец с веерами, танец с шелковыми лентами, танец воздушного змея, танец с волчком, танец золотых слитков и др.) взаимодействуют с музыкальным дискурсом русского и арабского танцев, танца пастушков и танца Феи Драже. Причем, самые невероятные события происходят в канун Праздника Весны. Предположительно, оправданность подобного прочтения русского балета определяется той высокой планкой, которая соответствует уровню меж-

культурной коммуникации в танце «Чай», осуществляемой в триединстве Этоса, Логоса и Пафоса.

Заключение демонстрирует итоги проделанной работы и ее перспективы. Констатируется, что в ситуации современного состояния мирового сообщества, функционирующего под знаком нарушения привычной интеракции, которое угрожает его устойчивому развитию, музыкальное искусство обусловливает гармонию внешнего и внутреннего. Подобный опыт оказывается возможным постольку, поскольку музыкальное искусство предстает, одновременно, и неким символом стабильности, обеспечивая связь человека с предшествующей традицией; и способом восполнения недостатка общения в условиях социальной депривации; и уникальной возможностью приобщиться к культурному опыту разных стран.

Перспективность исследования определяется дальнейшей разработкой таких искусствоведческих проблем, как: музыкальная россика (Л.П. Казанцева) – речь идет о воплощении русской темы в зарубежном музыкальном искусстве; синестетичность музыкально-художественного сознания (Н.П. Коляденко), инициируемая ответным высказыванием слушателя на уровне вербальной музыки или живописи. Не менее очевидна перспективность искусствоведческого анализа оперы Стравинского «Соловей» и ее китайской версии с привлечением одноименной сказки Г.-Х. Андерсена и созданных к ней иллюстраций А. Зверева.

Интересным видится и сравнительное исследование оперы «Турандот» Пуччини, а также ее китайских версий с оперой «Турандот» Ф. Бузони; с одноименным музыкальным фильмом Ф. Дзеффирелли; с образцами игрового кино («Турандот» М. Лафранки и «Турандот» О. Шаматаева); с драматическим («Турандот» Е. Вахтангова) и кукольным («Турандот» Б. Константинова) спектаклями. Соответственно, диссертационное исследование, в центре которого оказывается музыкальный театр, рассматриваемый в контексте межкультурной коммуникации, дает импульс к дальнейшим творческим поискам в самых разных областях искусства.

Публикации по теме диссертации

в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. У, Лиян. Сравнительный анализ оперы «Турандот» Дж. Пуччини и пекинской оперы «Принцесса Турандот» / Л. У // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». − 2021. − Вып. 2 (277). − С. 209–214. (0,5 п.л.)

2. У, Лиян. Опыт межкультурной коммуникации в балете «Легенда о Лебедином озере и Гадком Утёнке» / Л. У // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск, 2021. − Т. 9. − № 4. − С. 202–213. (0,5 п.л.)

3. У, Лиян. Опера Дж. Пуччини «Турандот» и ее китайские версии: к вопросу о межкультурной коммуникации / Л. У // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». – Майкоп: Изд-во АГУ. –2021. – Вып. 3 (278). − С. 160–169. (0,5 п.л.)

4. У, Лиян. Веер как атрибут традиционной китайской культуры // Вестник музыкальной науки. Новосибирск, 2022. − Т. 10. − № 1. − С. 201–208. (0,5 п.л.)

5. У, Лиян. Китайская опера и боевое искусство кун-фу / Л. У // Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики / Серия ПОЗНАНИЕ. − 2018 (март). − № 3. − С. 35–37. (0,2 п.л.)

6. У, Лиян. Возникновение и развитие пекинской оперы / Л. У // Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики / Серия ПОЗНАНИЕ. − 2018 (май). − № 5. − С. 45–47. (0,2 п.л.)

7. У, Лиян. Мэй Ланьфан — выдающийся мастер пекинской оперы / Л. У // Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики. Серия ПОЗНАНИЕ. − 2018 (июнь). − № 6. − С. 46–49. (0,3 п.л.).

Публикации в других научных изданиях:

8. У, Лиян. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского в пространстве диалога искусств: Россия-Япония / Л. У // Искусство как творческий проект: коллективная монография. − Саратов: СГК, 2021. − С. 235–244. (0,7 п.л.)

9. У, Лиян. В прошлом не иметь достойных предшественников, в будущем не знать равных преемников: версии «Лебединого озера» / Л. У // Социокультурная обусловленность современного хореографического образования: Вызовы времени, инновационный опыт, перспективы развития: Материалы IV Международной научно–практической конференции / Отв. ред. Л. А. Касиманова, Я.Ю. Гурова, А.Ю. Гусев. – СПб.: Изд-во «НИЦ АРТ», 2021. – С. 192–197. (0,3 п.л.)

10. У, Лиян. Музыка в пространстве межкультурной коммуникации (на примере балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского) / Л. У // Диалог искусств

и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 28: по материалам VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VIII». 16 ноября 2021 года / Редактор-составитель А.И. Демченко. − Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. – С. 260–271. (0,7 п.л.)

11. У, Лиян. Китайский танец / Л. У // Социально-гуманитарный аспект научного знания: современность и перспективы развития: мат. I Международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию Кубанского Аграрного государственного университета им. И.Т. Трубилина. − Армавир: Изд-во ООО «Редакция газеты «Армавирский собеседник» (Армавирская типография)», 2021. − С. 314–317. (0,3 п.л.)

12. У, Лиян. Оценивая очарование Китайской оперы / Л. У // Музыка. Педагогика. Культура: Сб. науч. и науч.-метод. ст. Санкт-Петербург. отд-ние ОПФ «ЭПТА»; Санкт-Петербург. центр развития духовной культуры. − Санкт-Петербург: Изд-во «КультИнформПресс», 2020. − С. 132–135. (0,2 п.л.).

13. У, Лиян. Характеристики оперного искусства в современном Китае / Л. У // Искусство. Педагогика. Культура: Сб. науч. и науч.-метод. ст. Санкт-Петербург. отд-ние ОПФ «ЭПТА»; Санкт-Петербург. центр развития духовной культуры. − Санкт-Петербург: Изд-во «КультИнформПресс», 2020. − С. 212–215. (0,3 п.л.)

14. У, Лиян. Цзэн Чжиминь − основоположник преобразований традиционной музыкальной драмы сицюй / Л. У // Музыка. Педагогика. Культура: Сб. науч. и науч.-метод. ст. по мат. Шестой международной научно-практической конференции. − Санкт-Петербург. отд-ние ОПФ «ЭПТА»; Санкт-Петербург. центр развития духовной культуры. − Санкт-Петербург: Изд-во «КультИнформПресс», 2019. − С. 138–144. (0,5 п.л.)

15. У, Лиян. Становление оперы в Китае: Общая ситуация и направление развития в начале XX века / Л. У // Искусство. Педагогика. Культура: Сб. науч. и науч.-метод. ст. по мат. Пятой международной научно-практической конференции. − Санкт-Петербург. отд-ние ОПФ «ЭПТА»; Санкт-Петербург. центр развития духовной культуры. − Санкт-Петербург: Изд-во «КультИнформПресс» 2019. − С. 134–137. (0,3 п.л.)

16. У, Лиян. Шанхайская манера исполнения пекинской оперы / Л. У // Музыка. Культура. Педагогика: сб. мат. IV Международной научно-практической конференции. Санкт-Петербург. отд-ние ОПФ «ЭПТА»; Санкт-Петербург. центр развития духовной культуры. − Санкт-Петербург: Изд-во «КультИнформПресс» 2018. − С. 179–185. (0,5 п.л.)

17. У, Лиян. Музыкотерапия в Китае: возникновение и особенности современного развития / Л. У // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник науч. тр. − Вып. 9, Ч. 1. − СПб.: Астерион, 2018. − С. 125–130. (0,5 п.л.)

18. У, Лиян. Музыкотерапия в свете даосской эстетической мысли / Л. У // Музыкотерапия в музыкальном образовании − Терапия искусством

в художественном образовании: по итогам 10-ти международных научно-практических конференций (Санкт-Петербург, 2008–2017 гг.) / сост. и науч. ред. проф. А. С. Клюев. – СПб.: Алетейя, 2018. − С. 67–70. (0,5 п.л.)

19. У, Лиян. Курс пекинской оперы в китайских школах / Л. У // Искусство. Педагогика. Культура: сб. мат. III Межд. науч.-практ. конф. в рамках музыкально-просветительского проекта «Душа музыки». Санкт-Петербург. отд-ние ОПФ «ЭПТА»; Санкт-Петербург. центр развития духовной культуры. − Санкт-Петербург: Изд-во «КультИнформПресс» 2018. − С. 92–95. (0,3 п.л.)

20. У, Лиян. Актуальные проблемы развития современной китайской оперы / Л. У // Методологические проблемы современного музыкального образования: Сб. ст. по мат. XI и XII международных научно-практических конференций. − СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2017. − С. 95–104. (0,7 п.л.)