

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

ДИН Жун

**КИТАЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ
И ТВОРЧЕСТВО ТАНЬ ДУНЯ**

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Юнусова Виолетта Николаевна

Москва — 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. КРАТКАЯ ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА.....	13
1.1. Традиционный музыкальный театр куньцзюй: краткая история и современное состояние	13
1.2. Здания традиционных театров: функции, сценическое пространство	23
1.3. Традиционный театр пекинская опера (цзиньцзюй) на современном этапе	30
1.4. Виды современной пекинской оперы	35
1.5. Кинематограф как средство сохранения китайского традиционного музыкального театра	41
1.6. Китайская опера европейского типа до 1980-х годов и китайский музыкальный театр новейшего времени: основные тенденции развития.....	47
1.7. Современные сценические площадки	57
ГЛАВА 2. РИТУАЛ И ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР В ОПЕРАХ ТАНЬ ДУНЯ «ПИОНОВАЯ БЕСЕДКА» И «ЧАЙ — ЗЕРКАЛО ДУШИ».....	68
2.1. Ритуал как основа музыкального театра Тань Дуня	68
2.2. Традиции китайского театра куньцзюй в опере «Пионовая беседка»	72
2.3. Ритуал и традиции театра куньцзюй в опере «Чай — зеркало души».....	86
2.4. Чайная церемония и «Канон чая» в сценах оперы	96
2.5. Синтез традиционного театра и европейской оперы в вокальных техниках оперы «Чай — зеркало души»	108
ГЛАВА 3. РИТУАЛ И ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР В ОПЕРЕ «ПЕРВЫЙ ИМПЕРАТОР».....	114
3.1. Ритуалы в китайской культуре эпохи Цинь Шихуанди.....	115
3.2. Значение ритуала и традиционного театра цзиньцзюй в драматургии оперы «Первый император».....	120
3.3. Ритуал в характеристике основных действующих лиц, роль оркестра и хора.....	137
3.4. Отражение мифопоэтических представлений и религиозно-философских концепций в операх Тань Дуня	149
3.5. Мифологизм, древние верования и звуковая картина мира.....	151
3.6. Синтез идей конфуцианства, даосизма и буддизма	155
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	162
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	166
ПРИЛОЖЕНИЕ А. Интервью с Ли Сюйин 20 августа 2024 года в Уханьской консерватории музыки	191
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Интервью с Хуань Ин — исполнительницей роли Ду Линян в опере Тань Дуня «Пионовая беседка» 25 октября 2022 года.....	193
ПРИЛОЖЕНИЕ В. Ван Чэнь. Виртуальный диалог Чжан Имоу и Тань Дуня «Цинь Шихуанди» («Первый император»).....	195

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Современный китайский музыкальный театр новейшего времени (после 1976 года) синтезирует многовековые традиции китайской культуры, философии, театра, литературы, музыкальной драмы (называемой в Китае также оперой). Возврат к древним традициям и ориентация на вхождение в мировое культурное пространство были провозглашены в рамках течения «Новая волна», охватившего в 1980–1990-е годы все виды китайского искусства и нашедшего отражение в творчестве Тань Дуня (谭盾, р. 1956) — ярчайшего представителя этого течения и современной китайской музыки. На становление китайской музыкальной драмы к настоящему времени оказали влияние факторы, вызванные политическими событиями (политика открытости), изменением эстетических запросов аудитории, влиянием западного театра, развитием мультимедийных технологий и др. Оперное творчество Тань Дуня, чьи произведения звучат во многих странах мира, отразило указанные факторы и демонстрирует тесную связь с китайским и с западным музыкальным театром. Его оперное творчество показательно в рамках изучения китайской музыки и культуры в целом.

Степень разработанности темы исследования. Проблемы современной китайской оперы исследованы в русскоязычных работах таких китайских и российских исследователей как Цзун Чжэн¹, Лю Ле², Лянь Лю³, Сунь Лу⁴, Чжу Линьцзи⁵, В. Н. Юнусова и автор данной работы⁶; на китайском языке

¹ Цзун Чжэн. Китайская опера XXI века. Дис. ... канд. иск. СПб., 2023. 180 с.

² Лю Ле. Опера «Первый император» Тан Дуна в контексте взаимодействия западных и восточных музыкальных традиций // *European Journal of Arts*. 2021. № 1. С. 85–90.

³ Лянь Лю. Китайская современная опера в контексте влияния европейских традиций // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2013. № 3 (11). С. 25–33.

⁴ Сунь Лу. Народная опера в типологической системе новой оперы Китая // *Музыкальная культура народов мира*. 2015. № 1 (18). С. 12–15.

⁵ Чжу Линьцзи. Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма. Автореф. дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2021. 25 с.

⁶ Дин Жун, Юнусова В. Чайная церемония в опере «Чай — зеркало души» Тань Дуня

следует отметить исследования таких авторов, как Ву Мэй⁷, Мяо Хуэймин⁸, Пань Цюн⁹, Пэн Цзя¹⁰. История китайской оперы описана в трудах Ли Сяоцана¹¹, Лю Сюйжо¹², Сунь Цяньвэнь¹³, Чжао Цзиншэна¹⁴. История китайской музыкальной драмы (традиционного театра) отражена в фундаментальных исследованиях С. А. Серовой¹⁵, Тан Вэньбяо¹⁶, Т. Б. Будаевой¹⁷, Чжан Гэна и Го

// Обсерватория культуры. 2024. № 3. С. 274–281; *Дин Жун*. Традиции китайского музыкального театра кунъюй в опере «Пионовая беседка» Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 3 (48). С. 137–145; *Дин Жун*. К проблеме мифопоэтических представлений и синтеза религиозно-философских концепций в операх Тань Дуня // Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке. 2025. № 1 (33). С. 80–91; *Жун Дин (Дин Жун)*. Современная китайская опера: Тенденции развития // *Saryn art and science journal*. 2022. № 1. С. 32–37; *Юнусова В., Дин Жун*. Современная китайская опера (конца XX — начала XXI века) и «Первый император» Тань Дуня // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 1 (33). С. 23–34.

⁷ Ву Мэй. Введение в китайскую оперу. Пекин: Изд-во литературы и искусства Цзянсу, 2008. 161 с. На кит. яз.

⁸ Мяо Хуэймин. Краткий обзор оперы XX века. Гонконг: Китайский книжный совет, 2005. 370 с. На кит. яз.

⁹ Пань Цюн. Разнообразные творческие характеристики китайских тематических опер на темы древней истории после 1990-х годов на примере оперы Чжан Цянь, Си Ши, Цинь Шихуан «Псалмы Мулан» // Журнал Восточно-китайского нормального ун-та. 2014. № 4. С. 37–43. На кит. яз.

¹⁰ Пэн Цзя. Развитие китайской оперы. [Электронный ресурс]. URL: https://wenku.baidu.com/view/7f3618dba200a6c30c22590102020740bf1ecd74.html?fr=search-1-wk_user_norX-income6&fixfr=KtNIA1EOW3IV2S%2BZx28_yJQ%3D%3D (дата обращения: 10.04.2023). На кит. яз.

¹¹ Ли Сяоцан. История развития китайской оперы. Пекин: Изд-во литературы по общественным наукам, 2016. 419 с. На кит. яз.

¹² Лю Сюйжо. Интересный разговор о китайском театре. Тяньцзинь: Издательский дом по литературе и искусству, 2004. 334 с. На кит. яз.

¹³ Сунь Цяньвэнь. Анализ развития китайской национальной оперы // Журнал Хэнаньского педагогического ун-та. 2012. № 4. С. 12–16. На кит. яз.

¹⁴ Чжао Цзиншэн. Происхождение и развитие китайской оперы [Электронный ресурс]. URL: http://www.360doc.com/content/10/0412/12/191190_22676074.shtml (дата обращения: 14.04.2021). На кит. яз.

¹⁵ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма (середина XIX — 40-е годы XX века). М.: Наука, 1970. 195 с.; Серова С. А. Ритуал и театр (проблема модернизации Китая) // Труды Объединенного научного центра проблем космического мышления. Т. 2. М.: Международный центр Рерихов, 2009. С. 264–293; Серова С. А. Религиозный ритуал и китайский театр. М.: Восточная литература, 2012. 156 с.

¹⁶ Тан Вэньбяо. История древней китайской драмы. Гонконг: Китайская опера, 1985. 254 с. На кит. яз.

¹⁷ Будаева Т. Б. Пекинская опера цзиньцзюй: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра. М.; СПб.: Нестор-История, 2019. 312 с.

Ханьчэна¹⁸, а также в работах Чжу Хэнфу¹⁹, Шэнь Хунсиня²⁰, Яо Шуи²¹, Цзюнь Чэна²² и др.; современное состояние на примере отдельных спектаклей частично исследовано в работах Т. Будаевой²³, Тянь Чжэня²⁴. Анализу опер Тань Дуня посвящены работы В. Н. Холоповой²⁵, В. Н. Юнусовой²⁶, А. С. Алпатовой²⁷, Лю Ле²⁸, С. Ю. Петруниной²⁹, Н. С. Серёгиной³⁰, Дж. Лее³¹, Нань

¹⁸ Чжан Гэн, Го Ханьчэн. Всеобщая история китайской [музыкальной драмы] *сицюй*. Пекин: Китайская опера, 1980. 358 с. На кит. яз.

¹⁹ Чжу Хэнфу. Исследования жанров китайской оперы. Пекин: Изд-во народная литература, 2018. 87 с. На кит. яз.

²⁰ Шэнь Хунсинь. Мэй Ланьфань, Чжоу Синьфань и мир Пекинской оперы. Пекин: Китайский словарь, 2004. 412 с. На кит. яз.

²¹ Яо Шуи. Китайская [драма] *сицюй*. Пекин: Пекин. изд-во, 2017. 104 с. На кит. яз.

²² Jun Cheng. The Construction of the History of Kunqu and the Problems of Writing // Journal of National Academy of Chinese Theatre Arts. 2014. Vol. 35. № 1. February. P. 95–109.

²³ Будаева Т. Б. Пекинская опера и китайская музыкальная драма через призму Летней школы Шанхайской Театральной Академии // Общество и государство в Китае. М.: Ин-т востоковедения РАН, 2018. Т. XLVIII. Ч. 2. С. 809–831.

²⁴ Тянь Чжэнь. Разговор о сценическом исполнении пекинской оперы и современной пекинской оперы // Журнал теории театра. 2016. № 11. С. 51. На кит. яз.

²⁵ Холопова В. Н. Китайский авангард от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и фonoсфера: Воспоминания. Статьи. М.; СПб.: ГИИ; Алетейя, 2003. С. 244–269.

²⁶ Юнусова В., Дин Жун. Современная китайская опера (конца XX — начала XXI века) и «Первый император» Тань Дуня // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 1 (33). С. 23–34; Юнусова В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки: Статьи. Исследования. Переписка. Вып. 2. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2011. С. 195–216; Юнусова В. Н. Тань Дунь «Герой»: Музыка к фильму и Концерт // Музыка в пространстве медиакультуры: Сборник статей. Краснодар: КГИК, 2021. С. 11–16; Юнусова В. Н. Феномен буддийской медитации в традиционной музыкальной культуре и восточном авангарде // Музыковедение. 2012. № 5. С. 27–33.

²⁷ Алпатова А. С. Архаика в мировой музыкальной культуре. М.: Экон-Информ, 2009. 204 с.

²⁸ Лю Ле. Опера «Первый император» Тан Дуна в контексте взаимодействия западных и восточных музыкальных традиций // European Journal of Arts. 2021. № 1. С. 85–90.

²⁹ Петрунина С. Ю. «Бумажный концерт» как феномен звучащего мира в творчестве китайско-американского композитора Тань Дуня // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы. Сборник статей. Москва: Рос. гос. ун-т имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2021. С. 279–290; Петрунина С. Ю. К истории органической музыки китайско-американского композитора Тань Дуня // Музыкознание: Искусство. Культура. Образование: Сб. статей. М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2021. С. 462–466.

³⁰ Серёгина Н. С. «Глобальная опера» Тань Дуня «Первый император» и протоязык мировой культуры // Искусство, дизайн и современное образование. Материалы Международной научно-практической конференции. М.: Научная библиотека, 2015. С. 208–216.

³¹ Lee J. C. Tan Dun // The New Grove' Dictionary of Music and Musicians: In 20 vol. Macmillan Publishers Ltd., 2001. Vol. 25. P. 64–65.

Чжана³², У. Шеппарда³³, С. Корса³⁴, Ван Лиюаня³⁵, Гун Лицью³⁶, Чжан Цзяньго³⁷, самого Тань Дуня³⁸, а также ряд его интервью³⁹. Отдельную группу исследований составляют работы по отражению отдельных верований и религиозно-философских учений в музыке композитора. Здесь нужно отметить исследования О. Н. Безниско и Чжоу Шуюй⁴⁰, Сы Яна⁴¹, Хань Юй⁴², С. Ю. Петруниной⁴³, С. А. Суханова⁴⁴ и др. Комплексное отражение в его творчестве верований и религиозно-философских представлений ещё не рассматривалось.

Более подробный обзор литературы помещён также в начало некоторых разделов работы.

³² Nan Zhang. Neo-orientalism in the Operas of Tan Dun. Halifax, 2015. 99 p.

³³ Sheppard W. Blurring the Boundaries: Tan Dun's Tinte and The First Emperor // The Journal of Musicology. 2009. № 26 (3). P. 285–326.

³⁴ Kors S. Tan Dun's The First Emperor // Tan Dun. The First Emperor: DVD. New York: The Metropolitan opera; EMI classic, 2007. P. 6–7.

³⁵ Ван Лиюань. Трансграничное сотрудничество Тань Дуня, Хуан Доудоу и Чжан Цзюня: куньцзюй приходит в сад [Электронный ресурс]. URL: <https://yule.sohu.com/20101012/n275554548.shtml> (дата обращения: 22.05.2022). На кит. яз.

³⁶ Гун Лицью. Аналитическое исследование пения в опере Тань Дуня «Пионовая беседа». Цзянси: Цзянсиский педагогический университет, 2017. 51 с. На кит. яз.

³⁷ Чжан Цзяньго. Новая концепция создания оперы: «1+1=1». Концепция создания оперы Тан Дуна «Император Цинь Шихуанди» // Народная музыка. 2007. № 12. С. 22–25. На кит. яз.

³⁸ Тань Дунь: китайская философия ведет оперу «Марко Поло» в Куньцзюй [Электронный ресурс]. URL: <http://www.chinanews.com/cul/news/2008/11-06/1439841.shtml> (дата обращения: 28.02.2023). На кит. яз.; Тань Дунь: Поиск в традиционной культуре элементов, пронизывающих будущее [Электронный ресурс]. URL: <https://www.chinanews.com.cn/y1/2021/04-03/9447005.shtml> (дата обращения: 26.08.2024). На кит. яз.

³⁹ Тан Цзяньпин об опере «А зори здесь тихие» [Электронный ресурс]. URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_9a9d8d790102vbmz.html (дата обращения: 29.05.2021). На кит. яз.; Тань Дунь и Го Вэньцзин. Беседа двух музыкальных мастеров [Электронный ресурс]. URL: https://www.sohu.com/a/292916259_670518 (дата обращения: 21.05.2023). На кит. яз.

⁴⁰ Безниско О. Н., Шуюй Чжоу. Буддизм и эстетика музыки Тань Дуня // Культурная жизнь юга России. 2021. № 2 (81). С. 31–39.

⁴¹ Сы Ян. Идеи даосизма в творчестве Тань Дуня // Музыкальный журнал европейского Севера. 2021. № 7 (21). С. 78–90.

⁴² Хань Юй. Отражение идей восточной философии в камерной музыке Тан Дуна // Современное педагогическое образование. 2023. № 4. С. 357–360.

⁴³ Петрунина С. Ю. «Бумажный концерт» как феномен звучащего мира.

⁴⁴ Суханов С. А. Даосский ритуал и философия в оркестровой музыке Тань Дуня на примере сочинений «On TAOISM» и «Ghost Opera») // Проблемы национальной музыкальной культуры и межкультурного взаимодействия. Материалы Международной научно-практической конференции. Алматы: Казах. Нац. консерватория им. Курмангазы, 2023. С. 49–53.

Объектом исследования являются три оперы зрелого периода творчества Тань Дуня, в которых сформировался его творческий стиль: «Пионовая беседка» (1998), «Чай — зеркало души» (2002) и «Первый император» (2006).

Предмет исследования: отражение особенностей китайского музыкального театра и культуры в целом, роль ритуала и китайской музыкальной драмы в операх зрелого периода творчества композитора.

Цель исследования — выявить оригинальные черты опер Тань Дуня как самобытного явления современной китайской культуры; проанализировать связи его оперного творчества с комплексом религиозно-философских учений и ритуалов, звуковой картиной мира и мифопоэтическими представлениями; с китайским музыкальным театром *куньцюй* (昆曲) и пекинской оперой *цзинцзюй* (京剧).

В работе решены следующие **задачи исследования:**

- анализ литературы по истории китайского музыкального театра, философии, религии и ритуалов, современной китайской опере, творчеству Тань Дуня;
- исторический обзор процесса становления современного китайского музыкального театра;
- выявление тенденций развития современного китайского музыкального театра (включая традиционный) и их отражения в творчестве Тань Дуня;
- исследование воплощения традиций (в том числе, вокальных техник) китайских музыкальных драм *куньцюй* и пекинской оперы *цзинцзюй*, элементов других культур в операх Тань Дуня;
- представление мифопоэтических представлений, комплекса древних верований и религиозно-философских концепций Китая в операх композитора;
- анализ некоторых аспектов взаимодействия опер Тань Дуня и

национального кинематографа;

- исследование роли кинематографа в сохранении наследия китайского традиционного театра;
- представление личного опыта автора диссертации по исполнению вокальных произведений китайских композиторов.

Научная новизна исследования определяется следующими параметрами. В работе впервые:

- произведён комплексный анализ современных тенденций развития и состояния китайского музыкального театра в целом (традиционного и академического, европейского типа);
- представлены важнейшие сценические площадки Китая, на которых ставятся современные оперы;
- уточнена роль китайского кинематографа в сохранении наследия традиционного музыкального театра;
- произведён сравнительный анализ трёх опер Тань Дуня в ракурсе взаимодействия с комплексом религиозно-философских учений, ритуалов и мифопоэтических представлений;
- выявлено, что в каждой из трёх опер композитора применён индивидуальный способ взаимодействия с традиционным театром;
- приведены интервью исполнителей женских партий в его операх, в которых обозначены важные характеристики стиля композитора и исполнительских интерпретаций партий героинь.

Теоретическая значимость работы заключается в решении проблемы исследования творчества композитора в широком контексте взаимодействующих факторов культурного, художественного и музыкального уровня; анализа синтеза мифопоэтических представлений и религиозно-философских учений в композиторском творчестве; выявлении различных подходов к отражению особенностей китайской музыкальной драмы.

Практическая значимость заключается в возможности использования её результатов в курсах истории мировой и китайской культуры, истории зарубежной музыки, внеевропейских музыкальных культур в высших учебных заведениях искусства и культуры; практической подготовке вокалистов; работе СМИ, музыкально-просветительской деятельности.

Материалом исследования послужили клавиры и партитуры трёх опер Тань Дуня: «Пионовая беседка», «Чай — зеркало души», «Первый император», видеозаписи исполнения его опер; интервью и тексты лекций композитора, опубликованные в китайской прессе; личные беседы автора работы с исполнительницами женских партий в его операх и дирижёром Тан Мухаем (汤沐海, р. 1949), а также личный опыт автора по исполнению вокальных произведений китайских композиторов.

Методологическую основу исследования составил комплекс методов, сложившихся в гуманитарных науках и музыковедении России и Китая; автор использует методы исторического, этномузыковедческого, сравнительно-типологического, междисциплинарного исследования, эмпирические методы: личного наблюдения, интервьюирования. Методологически важными для автора стали работы в области теории культуры, синологии, религиоведения Ю. М. Лотмана, Б. А. Успенского⁴⁵, Л. С. Васильева, А. И. Кобзева⁴⁶, А. С. Рысакова, М. Элиаде, Тань Аошуан, И. Б. Кейдуна⁴⁷; исследование А. Г. Аля-

⁴⁵ Лотман Ю., Успенский Б. Миф — имя — культура // Лотман Ю. Статьи по семиотике и типологии культуры. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 58–76.

⁴⁶ Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. М.: Восточная литература РАН, 2001. 488 с.; Васильев Л. С., Кобзев А. И. Предисловие // Этика и ритуал в традиционном Китае. Сб. ст. М.: Наука, 1988. С. 3–17.

⁴⁷ Рысаков А. С. Конфуцианство как духовная традиция // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2009. Т. 10. Вып. 3. С. 120–130; Рысаков А. С. Основные тенденции в конфуцианстве эпохи Цин // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2011. Т. 12. Вып. 1. С. 133–142; Элиаде М. Шаманизм: Архаические техники экстаза. Киев: София, 2000. 480 с.; Тань Аошуан. Китайская картина мира. Язык культура, ментальность. М.: Языки славянской культуры, 2004. 240 с.; Кейдун И. Б. Брачный ритуал в Древнем Китае: канонические установления конфуцианства // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2016. Т. 15. № 4. С. 80–90.

бьевой о мифопоэтических представлениях⁴⁸ и А. С. Алпатовой о звуковой картине мира⁴⁹. В области соотношения ритуала и театра Тань Дуня большое значение имели работы С. А. Серовой о взаимосвязи религиозного ритуала и китайского театра⁵⁰. В анализе функционирования музыкального театра автор опирался на работы С. А. Серовой⁵¹, Т. Б. Будаевой⁵², Тан Вэньбяо⁵³, Чжан Гэна и Го Ханьчэна⁵⁴. Также были задействованы идеи музыкального профессионализма М. А. Сапонова⁵⁵ и теория музыкально-культурной традиции Дж. Михайлова⁵⁶, помогающие раскрыть специфику и функционирование китайского музыкального театра.

Положения, выносимые на защиту:

- оперное творчество Тань Дуня находится в широком контексте китайской культуры, традиционного музыкального театра, современной национальной и европейской оперы и отражает современные тенденции развития китайской культуры;
- композитор ориентируется на широкий круг культурных явлений национальной и мировой культуры, взаимодействие с современными технологиями;
- основой музыкального театра Тань Дуня становится ритуал, тесно связанный с религиозно-философскими представлениями и мифопоэтическими представлениями Китая;

⁴⁸ *Алябьева А. Г.* Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений. Краснодар: КГУКИ, 2009. 292 с.

⁴⁹ *Алпатова А. С.* Архаика в мировой музыкальной культуре.

⁵⁰ *Серова С. А.* Ритуал и театр (проблема модернизации Китая; *Серова С. А.* Религиозный ритуал и китайский театр.

⁵¹ Там же.

⁵² *Будаева Т. Б.* Пекинская опера цзиньцзюй.

⁵³ *Тан Вэньбяо.* История древней китайской драмы.

⁵⁴ *Чжан Гэн, Го Ханьчэн.* Всеобщая история китайской [музыкальной драмы] *сицзюй*. Пекин: Китайская опера, 1980. 358 с. На кит. яз.

⁵⁵ *Сапонов М. А.* Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. М.: Прест, 1996. 360 с.

⁵⁶ *Михайлов Дж.* К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. Сб. науч. трудов. М.: МГК, 1986. С. 3–20.

- в его операх отражается сложившийся в Китае уникальный синтез религиозно-философских концепций, влияющий как на общую драматургию опер, так и на трактовку персонажей, музыкальную и визуальную составляющие спектакля;
- композитор индивидуально воплощает особенности и специфику традиционного музыкального театра в своих операх, находя индивидуальный подход к данной проблеме в каждом произведении.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Диссертация подготовлена на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, обсуждалась на заседании кафедры 10 сентября 2024 года и была рекомендована к защите.

Достоверность и обоснованность результатов исследования, основных выводов подтверждается использованием значимого круга трудов российских и китайских учёных по истории китайской культуры, музыкальному театру, философско-религиозным проблемам, ритуалам; адекватности предложенных комплексных методов исследования материала; получением важных теоретических результатов в области развития современного китайского музыкального театра в контексте национальной культуры, взаимодействия с западным музыкальным театром; широкой возможностью применения результатов исследования в научной области и педагогической практике.

Основные положения диссертации опубликованы в 6 работах, в том числе в 4 изданиях, включённых в Перечень рецензируемых научных изданий, утверждённый Минобрнауки России.

Положения диссертации в виде научных докладов были изложены на следующих международных конференциях: Международная научная конференция «Музыкознание: искусство, культура, образование» (Москва, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, 22–24 апреля 2021 года); Международная научно-

практическая конференция «Жирковские чтения: вопросы сохранения культурного наследия» (Якутск, Северо-Восточный федеральный университет имени М. К. Аммосова, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 25 апреля 2022 года); Международная научно-практическая конференция к 90-летию со дня рождения Е. Рахмадиева (Алматы, Казахстан, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, 29 апреля 2022 года); XV Международная научно-практическая конференция «Научные чтения в музыкальном доме Альфреда Шнитке: навстречу юбилею композитора» (Москва, Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке, 23–24 ноября 2023 года).

Частично материал диссертации был использован в учебном курсе «Вне-европейские музыкальные культуры» для студентов, в лекциях для слушателей Факультета повышения квалификации Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Структура работы: диссертация состоит из введения, трёх глав и заключения, списка литературы и трёх приложений.

ГЛАВА 1. КРАТКАЯ ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

1.1. Традиционный музыкальный театр куньцзюй:

краткая история и современное состояние⁵⁷

Китайский музыкальный театр имеет многовековую историю и сформировался как яркая и своеобразная музыкально-культурная традиция (Дж. Михайлов), функционирующая как *«специфический социокультурный комплекс, включающий определённое музыкальное явление вместе со всей совокупностью средств его жизнеобеспечения»*⁵⁸, что вызывает необходимость разностороннего его изучения. Многие его виды, такие как пекинская опера (*цзиньцзюй*), *куньцзюй*, местные музыкальные драмы представляют собой вид профессионального искусства, где, наряду с устной традицией передачи вокальных партий, осуществляется письменная форма записи инструментальных партий (в иероглифической или цифровой нотации).

Указывая на признаки профессионализма в устной культуре, М. А. Сапонов отмечает такие его качества, как: «узкий отбор умения», «наличие виртуоза одного амплуа», «стремление достичь виртуозного совершенства», «наличие школы» и передачи традиции, «воли и личного таланта, заметные даже искушённым»⁵⁹. Все эти признаки, дополненные наличием письменной фиксации части материала, присутствуют в китайском музыкальном театре, практически все виды которого принято в Китае переводить на иностранные языки термином «опера», подобно опере европейской.

Театр *куньцзюй* (昆曲) — один из самых ярких видов национальной театральной культуры. Его история, эстетика и специфика рассмотрены в работах

⁵⁷ Частично материал этого раздела опубликован в статье автора: Дин Жун. Традиции китайского музыкального театра куньцзюй в опере «Пионовая беседка» Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 3 (48). С. 137–145.

⁵⁸ Михайлов Дж. К проблеме теории музыкально-культурной традиции. С. 5.

⁵⁹ Сапонов М. А. Менестрели. С. 25.

ведущих специалистов по китайской музыкальной драме Чжан Гэна и Го Ханьчэна⁶⁰, фундаментальной монографии Ху Цзи и Лю Чжичжуна⁶¹, трудах Гун Лицзюня, Ян Хэпина⁶² и др. В российской науке отметим ряд работ крупнейшего специалиста в этой области С. А. Серовой⁶³, исследователя Т. Будаевой, в том числе, её монографию, в которой автор подчёркивает роль этого театра в процессе формирования более известной и широко распространённой пекинской оперы *цзиньцзюй*⁶⁴. Для более полного понимания специфики китайского театра необходимо кратко рассмотреть его исторический путь.

Предыстория китайского театра, все виды которого связаны с музыкой, восходит к шаманским ритуалам эпохи Шан-Инь (XVII–XV века до н. э. — XII–XI века до н. э.), в последующие времена постепенно формируются определённые виды театральных действ: во времена эпохи Хань (206 до н. э. — 220 н. э.) — тип уличного спектакля с пением *ю* (优), в период Тан (618–907) — комедийная песенная и танцевальная драма *цаньцзюньси* (参军戏). Времена Сун (960–1279) и Цзинь (1115–1234) характеризуются широким распространением сказительского искусства с пением и танцем — *чжугундяо* (诸宫调), оказавшего влияние на театральную культуру⁶⁵.

В эпоху Юань (1271–1368) появляются спектакли *юань цзайцзюй* (元杂剧), которые разделялись на северные (*цзацзюй* 杂剧) и южные (*наньси* 南戏). Южная разновидность была более свободной по тематике и актёрскому ам-

⁶⁰ Цао Шуньли. Четыре исторических этапа в развитии буддизма в Китае // Журнал Хунаньского социалистического колледжа. 2000. № 4. С. 47–49. На кит. яз.

⁶¹ Ху Цзи, Лю Чжичжун. История развития китайского *куньцзюй*. Пекин: Китайское книжное издательство, 2012. 447 с. На кит. яз.

⁶² Гун Лицзюй. Аналитическое исследование пения в опере Тань Дуня; Ян Хэпин. Изучение опер Тань Дуня. Шанхай: Шанхайская консерватория, 2009. 264 с. На кит. яз.

⁶³ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма.

⁶⁴ Будаева Т. Б. Пекинская опера *цзиньцзюй*. С. 112.

⁶⁵ Ляо Бэнь, Лю Яньцзюнь. Краткая история развития китайской оперы. Шаньси: Шаньсийское образовательное изд-во, 2006. С. 43.

плуа (актёр мог играть любую роль), в отличие от строгой и стандартизированной системы северной *цзацзюй*, для которой характерны четыре действия и один главный герой. Он мог петь и играть, в то время как второстепенные персонажи — только разговаривать. Южная разновидность была очень популярна среди широких масс на юго-восточном побережье; северная — в основном бытовала при дворе, её центром была столица — Пекин, которая в те времена называлась Даду (大都 — Великая столица)⁶⁶.

Художественные достижения жанра *юань цзайцзюй* были достаточно высокие, в этом определённую роль сыграли социальные факторы. Монголы, завоевавшие в XIII веке Китай, установили свои законы, что отразилось на развитии культуры. К примеру, отмена традиции императорских экзаменов, через которые проходили образованные люди, была обусловлена презрением монгольских правителей к китайской культуре, и статус юаньской интеллигенции оказался под угрозой. Большое количество литераторов были вынуждены создавать и исполнять мизансцены, чтобы заработать себе на жизнь⁶⁷.

В истории остались сведения о драматурге Гуань Ханьцине (ок. 1210 — ок. 1300, 关汉卿) и его пьесе «Обида Доу Э» («窦娥冤»)⁶⁸, которая отражает тему общества того времени, несчастья людей, угнетённое положение женщин. Эта пьеса представляла одновременно социально-политическую трагедию и психологическую драму, раскрывая конфликт между внутренними убеждениями героини и реальностью. С точки зрения художественных особенностей произведения следует отметить сюрреалистический сюжет из трёх клятв (снег в июне, кровь на белой ткани, три года засухи), которые и в последующие вре-

⁶⁶ Ляо Бэнь, Лю Яньцзюнь. Краткая история развития китайской оперы. С. 61.

⁶⁷ Юань Имэй. Экспериментальное обсуждение императорского экзамена в юаньских пьесах // Журнал Цзиньчжоуского нормального колледжа. 2003. № 1. С. 46.

⁶⁸ Ван Лиюань. Трансграничное сотрудничество Тань Дуня, Хуан Доуду. С. 21.

мена выступают символами протеста против несправедливости⁶⁹.

Во времена Мин (1368–1644) и Цин (1636–1912) развитие северной разновидности *юань цзайцзюй* прекратилось, в то время как южная, наоборот, стала более востребованной. Со временем исчезла традиция одного главного героя. Спектакль превратился в более свободную драму *чуаньзи* (传奇) без ограничения в количестве действий, в которой все персонажи могли петь и играть. Южная разновидность *наньси* стала популярной в разных регионах Китая за счёт использования музыки локальных традиций, в этой связи различали: хайяньский напев (海盐腔), иянский напев (弋阳腔), напев *юйяо* (余姚腔), куньшаньский напев (昆山腔), последний способствовал становлению театра *куньцзюй*⁷⁰.

В XVI веке благодаря новаторской деятельности музыканта и певца Вэй Лянфу (魏良辅) возник новый стиль *шуймодяо* (水磨调), который отличали

⁶⁹ После смерти матери отец продал Доу Э в возрасте семи лет в семью Цай в качестве прислуги и в дальнейшем — жены. Когда её муж заболел и умер, она осталась жить со своей свекровью. Местный негодяй по имени Чжан Лю стал уговаривать Доу Э выйти за него замуж, но она решительно отказалась, а Чжан Лю затаил обиду. Через несколько дней свекровь заболела и попросила Доу Э приготовить ей суп, в который Чжан Лю тайно подсыпал яд. Свекровь передала своему мужу отравленный суп, отчего он скончался. Тогда Чжан Лю обвинил Доу Э в убийстве. Её пытали и избивали, но она отказалась признаться, думая, что яд был добавлен в суп свекровью. Доу Э не хотела предавать её и взяла вину на себя. Судья приговорил Доу Э к смерти. Страдая от несправедливого приговора, она в доказательство своей невиновности попросила небеса, во-первых, чтобы во время казни брызги крови попали на белую ткань, высоко висевшую над её головой; во-вторых, чтобы пошёл снег в июне и засыпал её тело; в-третьих, чтобы в этой местности была засуха в течение последующих трёх лет. После того как палач привёл приговор в исполнение, все брызги попали на высоко висевшую белую ткань; небо и земля изменили цвет, подул ветер, и небо покрылось снегом, который плотно покрыл её тело летом, в июне, и все присутствующие поверили в её невиновность. В последующие три года действительно наступила засуха. Люди поверили, что Доу Э была невиновна. Когда отец Доу Э вернулся домой в качестве столичного чиновника, убийца, Чжан Лю, был приговорен к смерти [Хуан Чунчжи. «Несправедливость Доу Э», идеологические тенденции и их трагическая ценность [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bfwx.org/a/wenxue/lilun/2016/0512/4615.html> (дата обращения: 16.04.2021). На кит. яз.].

⁷⁰ Ху Цзи, Лю Чжичжун. История развития китайского *куньцзюй*. С. 26, 28.

тонкости произношения слов, а также изысканная, изящная мелодика⁷¹. Эта музыкальная традиция стала интонационной основой для формирования музыкального языка драмы *куньцюй*, обобщившей достижения традиционного театра предыдущих эпох.

В конце эпохи Мин представления *куньцюй* вошли в придворный быт, став элитарным театром. Они распространились на севере, преодолев региональные ограничения и были приняты всем обществом. Во время правления императора Ваньли (1563–1620) популярность *куньцюй* резко возросла, было создано большое количество превосходных пьес. Только в Сучжоу насчитывалось несколько тысяч профессиональных исполнителей *куньцюй*⁷².

Исследователь Т. Будаева справедливо считает, что изначально стиль этой драмы был простым, незамысловатым с мелодическим базисом арий *наньси*. Она указывает, что певец Гу Цзянь (顾坚), прославившийся как исполнитель в этом стиле, добавил в сопровождение различные инструменты, чтобы сделать спектакль более действенным⁷³. С тех пор *куньцюй* бытовала среди высшего класса, получила статус «официальных мелодий» («элегантных мелодий»), другие виды театра были отвергнуты как вульгарные⁷⁴.

В период Мин *куньцюй* исполняли в самых разных местах: дома, на виллах, в сельской местности на травяных платформах и даже на борту лодок⁷⁵. По сравнению с народными (любительскими) театральными коллективами, труппы актёров *куньцюй* были организованы семьями литераторов и дворян. Они были более многочисленными и выступали чаще, благодаря тщательному руководству драматургов и учёных мужей, а также достаточной финансовой поддержке. Их спектакли были более изысканными и часто превосходили общий стандарт народных представлений. Но спектакли народных трупп также

⁷¹ Будаева Т. Б. Пекинская опера и китайская музыкальная драма. С. 28.

⁷² Ли Сяоцан. История развития китайской оперы. С. 65–66.

⁷³ Будаева Т. Б. Пекинская опера цзиньцзюй. С. 27.

⁷⁴ Чжао Цзиншэн. Происхождение и развитие китайской оперы.

⁷⁵ Jun Cheng. The Construction of the History of Kunqu. P. 96.

способствовали развитию *куньцзюй* эпохи Мин⁷⁶.

В начале эпохи Цин театр *куньцзюй* продолжал процветать. Большое количество драм времени Мин и Цин составили именно пьесы *куньцзюй*, среди них можно назвать: «Пионовый павильон» (牡丹亭) Тан Сяньцзю (汤显祖, ок. 1550–1616), «Веер цветущего персика» (桃花扇) Кун Шанжэня (孔尚任, 1648–1718), «Дворец вечной жизни» (长生殿) Хун Шэна (洪, 1645–1704) и другие⁷⁷. В наследие этого театра также входят пьесы Ли Юя (李渔, 1611 — ок. 1680). Его десять пьес *куньцзюй*, а также книга «Досуние чувства» (闲情偶寄) занимают важное место в истории китайского театра⁷⁸. Исследователь С. А. Серова указывает, что до конца XVIII века драма *куньцзюй* сохраняла приоритет на столичной сцене⁷⁹.

Однако ко времени правления императора Цяньлуна (1736–1796) эпохи Цин *куньцзюй* потеряла популярность среди населения, уступив первенство различным видам местных музыкальных драм, составивших конкуренцию этому элитарному театру. Его постепенный уход с основной сцены возвестил о наступлении новой эры в истории китайского театра⁸⁰.

Местные драмы, составившие конкуренцию *куньцзюй*, представляли собой небольшие спектакли с простыми сюжетами, песнями и танцами; часто основывались на адаптации сцен *куньцзюй* и других традиционных пьес. По сравнению с театром *куньцзюй*, представляющим высокое искусство — *яюэ* (雅

⁷⁶ Чжан Гэн, Го Ханьчэн. Всеобщая история китайской [музыкальной драмы] *сицзюй*. С. 89.

⁷⁷ Чжан Линь. Опера и фильм-опера // Искусство «Хуанмэй». 2008. № 2. С. 41–42. На кит. яз.

⁷⁸ Ван Ширэн. Меняющийся облик пекинских эстакад // Пекинское строительство. 2014. № 3. С. 61.

⁷⁹ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 10.

⁸⁰ Ву Мэй. Введение в китайскую оперу. С. 62–63.

乐), «элегантную драму» (雅部), их язык не был столь утончённым, поскольку большинство авторов этих пьес были выходцами из народной среды. Они не изучали систематически классическую литературу, поэтический метр, однако хорошо знали народное творчество, менталитет широкой аудитории и вкусы публики. Авторы местных драм добавляли в спектакль комические эпизоды, чтобы сократить разрыв между элегантным пением и публикой, в местных драмах постепенно сформировался одноактный спектакль на основе отрывков *куньцзюй*⁸¹.

Возрождение театра *куньцзюй* началось в прошлом столетии. В настоящее время в Китае существует только восемь трупп *куньцзюй*, и общее число исполнителей составляет чуть более тысячи человек⁸².

Будучи искусством синтетическим, *куньцзюй* занимает важное место в истории китайской литературы, музыки и танца. Для этого театра характерны разработанная в деталях система исполнения, в том числе, мягкие, плавные движения, продуманное и гармоничное сочетание особого стиля пения (далее — подробно), танца и движения.

Существует определённая специфика в немзыкальных параметрах *куньцзюй*, отметим некоторые из них. Пять групп персонажей *куньцзюй* включают в себя: мужские — *шэн* (生, «герои»), женские — *дань* (旦, «героини»), мужские персонажи в гриме *цзин* (净, «загримированные»), персонажи чоу (丑, «комики»), перешедшие позднее в пекинскую оперу. Вместе с тем, в *куньцзюй* известны амплуа, не вошедшие или поглощённые другими группами персонажей: *мо* (末, группа пожилых мужских персонажей), *вай* (外, пожилой мужчина с седой бородой), *те* (贴, более важная разновидность женского амплуа

⁸¹ Линь Яо. Анализ спора о цветке и изяществе в истории китайской оперы // Журнал Литературная жизнь. 2021. № 3. С. 102. На кит. яз.

⁸² У Цзяхуэй. Исследование наследия и инноваций древнего искусства Куньцзюй // Литературная жизнь. 2021. № 3. — С. 65. На кит. яз.

дань, молодые героини, служанки). Два последних персонажа известны только из исторических источников⁸³.

Костюмы актёров куньцуй, отражающие традиции эпохи Мин — красочные и символические, яркий грим можно без преувеличения считать настоящим произведением искусства. Они помогают раскрывать характер персонажа и его эмоции. Например, длинные белые шёлковые «струящиеся рукава» *шуйсю* (水袖) используются не только в эстетических целях, но и для выражения эмоций героя, можно говорить о целом языке жестов, которыми пользуются актёры и которые хорошо известны зрителю. С их помощью актёры могут создавать различные образы: к примеру, если человек кланяется, одна рука подтягивает рукав другой, чтобы показать вежливость и уважение; если при этом закрывается лицо, то такой приём может указывать на печаль, застенчивость героя; нежно вытирать глаза рукавом означает вытирать слезы и т. д.⁸⁴. Для выражения любви *шуйсю* героев переплетаются.



Рис. 1. Рукава *шуйсю*⁸⁵

⁸³ Ян Хэпин. Изучение опер Тань Дуня. С. 45–46.

⁸⁴ Ду Ютин. Краткий анализ использования традиционной драмы *шуйсю* в современном классическом танце на примере «Сотни цветов, соревнующихся за красоту» // Дом оперы. 2018. № 7. С. 12. На кит. яз.

⁸⁵ Источник: <https://sochistream.ru/novosti/kultura/sochintsam-pokazhut-unikalnuyu->

Основные черты грима *куньцзюй*, как правило, преувеличены и символичны, а яркие цвета и раскрашенные лица перешли в дальнейшем в пекинскую оперу.

Отличительной чертой каждого вида китайского традиционного театра считается его музыкальная сторона, «мелодическая индивидуальность», С. А. Серова приводит по этому поводу мнение современного китайского учёного и актёра Оуян Юй-цзяня, который называет музыку главным показателем индивидуальности вида театра, в то время как приёмы актёрской игры, амплуа и другие театральные категории могут совпадать в разных региональных драмах традиционного театра⁸⁶. При этом исследователями подчёркивается сложность изучения музыкальных аспектов.

Музыкальная сторона спектаклей *куньцзюй* строится на основе системы *цюйпай ти* (曲牌体) — последовательности инструментальных и вокальных мелодий, которые служат своеобразными мелодическими формулами-клише (термин Т. Будаевой)⁸⁷. В основе этой системы лежит сложное взаимодействие «напева-мотива» *цяндяо* (腔调) и метротемпа *баньши* (板式). Мелодии основаны на традиционных ангемитонных звукорядах, для музыки этого театра характерен плавный мелодический рисунок, часто четырёхдольный метр⁸⁸.

Как уже было сказано, в качестве характерных черт *куньцзюй* необходимо упомянуть созданный в XVI веке музыкантом и певцом Вэй Ляньфу стиль *шуймодяо* (水磨调), который отличали тонкости более плавного произношения слов, изысканная, изящная мелодика. В театре *куньцзюй* отмечается также важная роль литературно-драматической формы *чуаньци* (传奇)⁸⁹.

kitajskuyu-operu-kuntsyuj-pionovaya-besedka-16265/?ysclid=meib8cdeh0854090165 (дата обращения: 19.08.2025).

⁸⁶ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. С. 8–9.

⁸⁷ Будаева Т. Б. Истоки пекинской оперы: музыкальная драма куньцзюй // Вестник культурологии. 2016. № 3. С. 96.

⁸⁸ Будаева Т. Б. Пекинская опера цзиньцзюй. С. 95, 97.

⁸⁹ Там же. С. 28.

В составе оркестра *куньцзюй* звучат: характерная для этого театра и обычно ведущая мелодию продольная флейта *цзюйди* (曲笛), губной орган *шэн* (笙), китайский гобой *сона* (唢呐), вместе с флейтой исполняющий мелодию; щипковые: трёхструнный *саньсянь* (三弦), лютня *пина* (琵琶); перкуссию представляют: барабан *тангу* (堂鼓), малый гонг *сяоло* (小锣) и трещотка *пайбань* (拍板)⁹⁰. Звучание оркестра отличают камерность, тонкая нюансировка и приятный тембровый колорит, органично сочетающийся с манерой пения актёров этого театра.

В настоящее время *куньцзюй* всё ещё остаётся редким явлением в китайской культуре, что особенно ощутимо в сравнении с широко распространённой пекинской оперой и другими местными музыкальными драмами. В наше время можно отметить изменения в сценическом решении спектаклей, они происходят под воздействием европейского театра, в результате применения компьютерных технологий, звуковоспроизводящей техники, что характерно и для *пекинской оперы* (далее — подробно). Определённая близость этих видов драм (напомним, что *куньцзюй* была одним из источников формирования *пекинской оперы*) повлияла на тот факт, что актёры *пекинской оперы* часто выступают в спектаклях *куньцзюй*. Это касается не только оперы. К примеру, в Десятой симфонии (1998) крупнейшего китайского симфониста Чжу Цзяньэра (1922–2017) прописана партия *куньцзюй*, однако в концертной практике обычно выступают актёры *пекинской оперы*.

Новые возможности для популяризации театра *куньцзюй* создаёт Интернет, где можно увидеть спектакли этого театра, как в отрывках, так и в полной версии. Они также вывозятся за пределы страны, к примеру, много раз ставились в США, где этот вид театра стал популярным в конце прошлого века (подробно см. Глава 2), странах Европы. В России в рамках ежегодного Чеховского фестиваля в мае 2019 года спектакль Шанхайской труппы *куньцзюй* был

⁹⁰ Гун Лицзюй. Аналитическое исследование пения в опере Тань Дуня. С. 28–29.

показан в Ботаническом саду МГУ в Москве. Одну из главных ролей играл известный актёр этого театра Чжан Цзюнь⁹¹.

1.2. Здания традиционных театров: функции, сценическое пространство

Здания традиционных театров, в которых шли спектакли, отличались особенностями архитектуры в разные исторические периоды, что сказывалось на пространственном размещении актёров и концепции спектакля. В древние времена китайские актёры выступали на улице, а затем стали появляться сценические площадки под открытым небом. Зрители собирались вокруг сцены под навесом, который защищал их от ветра и дождя. В эпоху Тан начала создаваться специальная зона для актёров (乐棚, *юэ пэн*), ставшая прообразом сцены. Постепенно помещения, где могли проходить спектакли, строились из кирпича, камня и дерева, а зона актёров также была покрыта крышей. Дизайн таких зданий был очень изысканным, но это ещё не было фиксированным местом для театральных представлений.

Во времена Сун и Юань китайская музыкальная драма становилась всё более зрелой, появилась фиксированная площадка — *гоулань* (勾栏) и централизованное место проведения спектаклей — *гоулань ваишэ* (勾栏瓦舍). Гоулань представляет собой здание с крышей и террасой, внутри помещаются сцены, закулисы, зрительный зал и храм. Чтобы облегчить просмотр спектакля, задние ряды зрительного зала постепенно повышаются по уровню. Сцена и места для зрителей были изготовлены из дерева и богато украшены.

⁹¹ Фомин О. Китайскую оперу «Пионовая беседка» показали в Москве [Электронный ресурс]. URL: <https://news.myseldon.com/ru/news/index/224179564> (дата обращения: 19.09.2022).

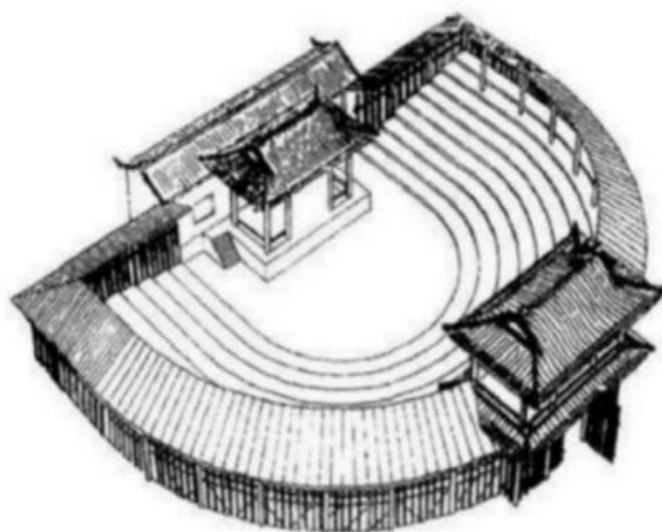


Рис. 2. Гоулань ваще (勾栏瓦舍)⁹²

Поскольку *гоулань* сооружали из дерева, он мог легко разрушиться или загореться, и во времена Мин его заменил так называемый «чайный дом» (茶园, *чаюань*), который строился из камня и, по сути, был рестораном⁹³. Сначала в нём не было специальной сценической площадки, позже появилась сцена для спектакля.

Несколько таких заведений особенно способствовали развитию китайского традиционного театра. Среди них выделяется Саньцинъюань (三庆园, Сад трёх празднеств), который по одной из версий считается родиной музыкального театра *цзиньцзюй* — пекинской оперы. Ранее он был популярен в столице как ресторан для высшего общества. В период правления императора Айсинь Гиоро Хунли (годы правления 1736–1796), известного по девизу Цяньлун (乾隆, Непокколебимый подъём), это было место, в котором собирались люди для общения и весёлого времяпрепровождения. Внутри находились простор-

⁹² Источник: <https://www.jsfzzy.com/storage/course/637595143d081.pdf> (дата обращения: 19.08.2025).

⁹³ Ван Сюэтай. Звук лет. Пекин: Китайское зарубежное книжное издательство, б. г. С. 135. На кит. яз.

ные дворики, а в центре чайного дома располагалась великолепная сцена⁹⁴.



Рис. 3. Чайный дом Саньцинъюань⁹⁵

В 1790 году для празднования 80-летия императора Айсинь Гиоро Хунли, богатый человек по имени Цзян Хетин (江鹤亭) организовал труппу под названием «Саньцин»⁹⁶. Эта труппа совместно с чайным домом в 1796 году основали театр, получивший название Саньцинъюань⁹⁷. В результате слияния четырёх местных музыкальных драм, именуемых циньским напевом (秦腔, *цинъюань*), ханьским напевом (汉腔, *ханъюань*), кунъюй (昆曲) и хуэйси (徽戏), возникла *пекинская опера* (цзиньцзюй), которая постепенно стала серьёзно конкурировать с театром *кунъюй*, до конца периода Цин (1911) и в последующее время.

С момента открытия театра Саньцинъюань здесь выступили почти все известные артисты *пекинской оперы*. В конце эпохи Цин (1645–1911) здесь иг-

⁹⁴ Ван Сюэтай. Звук лет. С. 141.

⁹⁵ Источник: <https://m.yao51.com/jiankangtuku/ojphdodjz.html> (дата обращения: 04.05.2021).

⁹⁶ Четыре великие [ань]хуэйские труппы (四大徽班, *сы ды хуэй бань*): Саньцин (三庆), Сыси (四喜), Хэчунь (和春) и Чуньтай (春台).

⁹⁷ Лин Лин. Саньцинский дом: почему он считается родиной пекинской оперы // Люди века. 2018. № 12. С. 26. На кит. яз.

рали Тань Синьпэй (谭鑫培, 1847–1917) и Лу Саньбао (路三宝, 1877–1918)⁹⁸. Тань Синьпэй основал «школу Тань», его голос был очень ярким и служил своего рода эталоном для актёров. Существует поговорка, что в «пекинской опере все учатся у Тань Синьпэя»⁹⁹. Знаменитые мастера пекинской оперы, такие как Мэн Сяодун (孟小冬), Мэй Ланфан (梅兰芳), Ян Сяолоу (杨小楼), Юй Шуян (余叔言), Чэн Яньцю (程砚秋) также использовали театр Саньцинъюань в качестве регулярного места для выступления¹⁰⁰.

В конце эпохи Цин и начале времени Китайской Республики в столице уже было семь таких чайных домов с театральными сценами: Саньцинъюань (三庆园), Гуандэлоу (广德楼), Гуанхэлоу (广和楼), Цинлэюань (庆乐园), Тунлэсюань (同乐轩), Цинхэюань (庆和园) и Чжунхэюань (中和园). Структура чайного дома Саньцинъюань стала образцом для других, в частности Гуандэлоу и Гуанхэлоу, которые могли вместить от 800 до 900 человек¹⁰¹.

Спектакли в Саньцинъюань, который славился в Пекине на протяжении 150 лет, были приостановлены из-за плохого состояния здания. После реконструкции театр, с новой технически оснащённой сценой, был вновь открыт 18 августа 2016 года¹⁰².

⁹⁸ Ли Сяоцан. История развития китайской оперы. С. 26–27.

⁹⁹ Чжан Сяофан. За кулисами оперы «Седая девушка» [Электронный ресурс]. URL: <http://dangshi.people.com.cn/n1/2016/0608/c85037-28420007.html> (дата обращения: 07.04.2021). На кит. яз.

¹⁰⁰ Шанхайская Пекинская опера / Ред. Сюй Синьцзе, Цай Шичэн. Шанхай: Шанхайская культурная пресса, 1999. С. 312. На кит. яз.

¹⁰¹ Жю Гу. Культура чайного дома старого Пекина [Электронный ресурс]. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/98973351> (дата обращения: 27.08.2024). На кит. яз.

¹⁰² Лю Сюйжо. Интересный разговор о китайском театре. С. 23.



Рис. 4. Сцена театра Саньцинъюань¹⁰³

Зал старых театров пекинской оперы и сегодня имеет типовое строение с куполом над площадкой (в старом театре вместо сцены использовался подиум), где играют актёры, двумя проёмами, из правого выходят актёры, в левый уходят. Купол служит резонатором, усиливающим звук. Подиум был нешироким и ограничивал пространство для акробатических трюков и движений актёров. На Рис. 5 размеры купола и расстояние между проёмами дают представление о ширине подиума.

¹⁰³

Источник: https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.xinruipiao.com%2Fxiangshengquyi%2F5762.html&psig=AOvVaw0KBj_3Ye_kscYMEyOF-YjR&ust=1755683140638000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBQQjhxqFwoTCJDh7dXLlo8DFQAAAAAdAAAAABAE (дата обращения: 19.08.2025).



Рис. 5. Здание неизвестного старого театра пекинской оперы эпохи Цин.

Наверху виден купол, помогающий усилению звука¹⁰⁴

Театральные здания согласно их функциям, разделялись на театр при храме, где проводились жертвоприношения (神庙戏楼), там же в храме мог находиться театр при зале предков (宗祠戏楼), дворцовый театр (宫廷戏楼), частный театр (私人府邸戏楼), театр гильдии актёров (会馆戏楼) и др.¹⁰⁵

Здания театра стали неотъемлемой частью многих храмов. Как гласит поговорка, «если нет театрального здания, храм не будет хорошо выглядеть»¹⁰⁶. Храмовые театры были связаны с различными религиозными церемониями, в том числе, поклонению предкам.

¹⁰⁴ Источник: <http://k.sinaimg.cn/n/sinacn20191016ac/298/w640h458/20191016/6439-ifzxhxm1084153.jpg/w700d1q75cms.jpg> (дата обращения: 19.08.2025).

¹⁰⁵ Хоу Сисань. Здание театра. Пекин: Издательство «Культура, 2003. С. 6. На кит. яз.

¹⁰⁶ Древний Китай. Архитектурные характеристики и классификация древних зданий китайского театра [Электронный ресурс]. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/86910160> (дата обращения: 27.08.2024).



Рис. 6. Театр при Зале предков (宗祠戏楼)¹⁰⁷

Исследователь Т. Будаева пишет о том, что театральные здания выполнялись в традициях китайской архитектуры, проявляющейся «в устремлённых ввысь изогнутыми краями многоярусных крышах, специфической структуре зданий, прихотливой орнаментике и богатом красочном декоре»¹⁰⁸. Эти здания входили в состав комплексов храмов или дворцов, а сцены имели два или три яруса, их пространство закрывалось только с задней стороны, а сверху находилась черепичная крыша, если театральная площадка находилась на открытом воздухе¹⁰⁹.

Исследователь Ю. О. Каморная акцентирует наличие в дворцовых театрах трёхъярусных сцен *цунтай саньцэн* (崇台三层). Они предназначались для церемониальных пьес, отличались сложной конструкцией и были оснащены разного рода механизмами для создания визуальных и звуковых эффектов. Эти сцены резко контрастировали с незамысловатым сценическим пространством в чайных¹¹⁰.

¹⁰⁷ Источник: <http://m.mnw.cn/jinjiang/news/1159515.html> (дата обращения: 18.08.2025).

¹⁰⁸ Будаева Т. Б. Пекинская опера цзиньцзюй. С. 179.

¹⁰⁹ Там же.

¹¹⁰ Каморная Ю. О. Власть и искусство: цинский театр как средство формирования



Рис. 7. Дворцовый театр династии Цин¹¹¹

В наше время помещения и сцены театров можно разделить на две большие группы: современные площадки, появившиеся с начала XX века, и сцены традиционной постройки, отличающиеся характерным для китайского театра архитектурным обликом.

Таким образом, развитие китайской музыкальной драмы, её социальная ориентированность отражались в архитектурных особенностях традиционных театров и структуре сценического пространства.

1.3. Традиционный театр пекинская опера (цзиньцзюй) на современном этапе

Сложившийся ещё в конце XVIII века китайский традиционный музыкальный театр *цзиньцзюй* обобщил достижения многовековой культуры Китая

общественного мнения [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vlast-i-iskusstvo-tsinskiy-teatr-kak-sredstvo-formirovaniya-obschestvennogo-mneniya/viewer> (дата обращения: 07.04.2021).

¹¹¹ Источник: https://www.easyproperty.com.hk/article_content.php?author=PHK_MAGUOXIANG&id=56220 (дата обращения: 12.06.2025).

и сегодня он широко известен в мире. В XX веке он был вовлечён во все политические и культурные процессы, происходившие в стране, и подвергся определённой модернизации.

Процесс модернизации под влиянием западного театра затронул сценическое пространство. Как уже было сказано, до середины XX века театральные спектакли давались большей частью в чайных домах, затем появились специальные залы, которые сохраняются и сегодня (часто в виде музеев). Зал традиционной пекинской оперы, предполагающий помост, где разыгрывается спектакль, был заменён на сцену европейского театра, это изменило характер перемещения актёров по сцене. Стали активно использоваться декорации в виде панно и предметов у задника сцены, такое размещение объясняется необходимой площадью для активных передвижений актёров, военных сцен и танцев с элементами боевых искусств, характерных для данного вида театра.

В качестве примера можно привести Большой театр Мэй Ланьфана (梅兰芳大劇院), который был открыт в Пекине 3 декабря 2007 года и стал одним из первых современных театров, предназначенных для спектаклей пекинской оперы и для спектаклей европейской оперы, танцевальных представлений, концертов и др. Дизайн зала и внешний облик выполнены в китайском стиле. В центре фойе находится бронзовая статуя известнейшего актёра пекинской оперы Мэй Ланьфана (梅兰芳, 1894–1961), имя которого носит этот театр.

Интерьер зрительного зала и театра в целом объединяет сконцентрированные элементы традиционной китайской архитектуры, с характерными для неё красными колоннами и стенами, многочисленными наложенными позолоченными деревянными круглыми рельефами, каждый из которых закрепляет и воспроизводит особенности и историю пекинской оперы за последние две-сти лет¹¹².

¹¹² Большой Театр Мэй Ланьфана [Электронный ресурс]. URL: <http://mlfdjy.org/> (дата



Рис. 8. Зрительный зал Большого театра Мэй Ланьфана¹¹³

За сценой размещается статуя императора Тан Минхуана (685–762), сыгравшего важную роль в развитии музыкальной драмы. Он воплощён как божество, которому должен поклоняться весь личный состав традиционного театра. По правилам прошлого, прежде чем актеры выйдут на сцену, они должны поклониться предку за кулисами, и лишь затем начать наносить грим и надевать костюмы. Сюаньцзун, известный как Тан Минхуан, был императором династии Тан. Он оказал большое влияние на развитие музыки и театра того времени, сам любил играть на лютне *pipa* и барабанах, также ему приписывают создание более сотни музыкальных произведений. Во дворце было создано специальное заведение для обучения актёров под названием «Грушевый сад»¹¹⁴. Известно, что Тан Минхуан любил играть в амплуа клоуна *чоу* (丑角).

обращения: 27.08.2024).

¹¹³ Источник: https://bking.cdndn.bcebos.com/pic/7af40ad162d9f2d3572cec7bb9a69d13632762d06646?x-bce-process=image/watermark,image_d2F0ZXIvYmFpa2U5Mg==,g_7,xp_5,yp_5/format,f_auto (дата обращения: 22.04.2021).

¹¹⁴ Хоу Сисань. Здание театра. С. 198.



Рис. 9. Тан Минхуан¹¹⁵

В Большом театре Мэй Ланьфана также установлена статуя национального героя пьес Гуань Юя (关羽)¹¹⁶, который всегда был объектом почитания в пекинской опере. Он считается воплощением доброжелательности, праведности, храбрости, мудрости, верности, преданности и сыновней почтительности. Пьесы о Гуань Юе известны под названием «Лаое си» (老爷戏, «спектакли о Господине»), по традиции актёры должны искупаться перед представлением, чтобы показать свое уважение к Гуань Юю¹¹⁷.

¹¹⁵ Источник: <http://5b0988e595225.cdn.sohucs.com/images/20171203/6ef0ca6cb7124bbf9274de7d003cc707.jpeg> (дата обращения: 15.06.2024).

¹¹⁶ Гуань Юй почитается в народе как «Гуань Гун», «святой боевых искусств», наравне с Конфуцием [Большой Театр Мэй Ланьфана [Электронный ресурс]. URL: <http://mlfdjy.org/> (дата обращения: 27.08.2024)].

¹¹⁷ Большой Театр Мэй Ланьфана [Электронный ресурс].

Рис. 10. Гуань Юй¹¹⁸

В наши дни актёры используют микрофоны, как выставленные на сцене, так и прикреплённые к костюму, при этом костюмы, сшитые из натурального шёлка, и грим остались традиционными. В театре также применяется освещение софитами, современные компьютерные технологии, в частности, текст арий, традиционно исполняемых на средневековом китайском языке — *вэнь-янь* (文言, кит. — литературный язык), для зрителей транслируется бегущей строкой (ранее он выписывался иероглифами на большом алом полотнище, вывешиваемом сбоку от сценической площадки). Разговорные диалоги ведутся на современном китайском языке. Бегущую строку используют и во время зарубежных гастролей пекинской оперы уже с полным переводом текста пьесы, в том числе, и разговорных диалогов на современном китайском языке.

До XX века многие труппы традиционного музыкального театра в Китае, в том числе, пекинской оперы, были в основном мужские. В настоящее время

¹¹⁸ Источник: <http://www.guocuijingju.com/news/html/?35189.html> (дата обращения: 11.02.2025).

большинство театральных трупп смешанные. Тем не менее, частично сохраняется традиция исполнения женских ролей мужчинами, а мужские роли иногда играют актрисы.

Оркестровая и вокальная стороны пекинской оперы претерпели наименьшие изменения, они стабильно сохраняют традицию. Вокальная сторона базируется на техниках «естественного звучания» (*чжэньшэн* 真声) и «искусственного звучания» (*цзяшэн* 假声) в высоком регистре¹¹⁹. В оркестре по-прежнему звучат только национальные инструменты. Оркестром управляет барабанщик, играющий на небольшом барабане *баньгу* и трещотке-кастаньетах *пайбань*, озвучивающих движения актёров, в мелодии главная роль принадлежит двухструнной скрипке *цзиньху*.

Отличительной чертой развития пекинской оперы исследователи считают её профессиональный характер и появление «авторского искусства актёрской игры», представленного многими известными мастерами этого театра¹²⁰.

На протяжении прошлого века появились многочисленные теле и киноверсии театральных спектаклей, созданные с применением новейших компьютерных технологий. Всё это необходимо для привлечения молодёжной аудитории.

1.4. Виды современной пекинской оперы

В современной пекинской опере выделяют два вида: традиционная (传统, *чуаньтун*) и новая (新). Вторая, в свою очередь, подразделяется на «совре-

¹¹⁹ Будаева Т. Б. Пекинская опера цзиньцзюй. С. 72.

¹²⁰ Никитенко О. Б., Сюй Цзянь. Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1 (47). С. 48.

менную» оперу, созданную на революционные темы с традиционной музыкой (现代京剧, *сяньдай цзиньцзюй*) и вновь написанную (新编历史京剧, *синьбянь лиши цзинцзюй*, на заимствованные сюжеты, часто из западной литературы)¹²¹. Сюжеты пекинской оперы традиционно опирались на классические китайские романы XIV–XVII веков, реже фольклорные темы. В прошлом столетии появились спектакли на современные темы. Такие пьесы — *синьбянь*, тем не менее, опираются на традиционные средства воплощения и характерны для разных видов китайского музыкального театра, в том числе для пекинской оперы (там их именуют *синьбянь лиши цзинцзюй* — 新编历史京剧). Поскольку они оказывают непосредственное влияние на китайскую оперу европейского типа, рассмотрим их подробнее.

Исследователь Т. Будаева подмечает, что в основу либретто могут быть положены адаптированные к китайской культуре сюжеты известных западных произведений, однако новый музыкальный материал создаётся на основе стилистики традиционного театра. К числу таких спектаклей относятся: «Принцесса Турандот» (по мотивам оперы Дж. Пуччини), «Колокольная печаль по оборвавшейся [любви]» (по роману «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго), «Повествование о мести принца» (по пьесе «Гамлет» У. Шекспира) и другие¹²².

В 1994 году известный китайский драматург и профессор Шанхайской театральной академии Уильям Сунь Хуэйчжу (孙惠柱, проживает в США) в рамках курса «Шекспир через пекинскую оперу» в Университете Тафтса (США) осуществил экспериментальную постановку трагедии «Отелло» в курсе «Шекспир через пекинскую оперу». В 2005 году в Сингапурском театре в стиле пекинской оперы была поставлена пьеса Б. Брехта «Кавказский мело-

¹²¹ Тянь Чжэнь. Разговор о сценическом исполнении пекинской оперы. С. 51.

¹²² Будаева Т. Б. Пекинская опера и китайская музыкальная драма. С. 817; Будаева Т. Б. Пекинская опера цзиньцзюй. С. 172–174.

вой круг». В 2011 году постановка этой же пьесы была осуществлена студентами Школы искусств Тиш Нью-Йоркского университета¹²³.

Музыку к спектаклям *синьбянь* часто пишут музыканты оркестра пекинской оперы или её актёры. Так, постановка «Фрёкен Жюли» по одноимённой трагедии А. Стриндберга была осуществлена силами Уильяма Сунь Хуэйчжу (либретто) и его супруги Фэй Чуньфан (либретто), композитора и исполнительницы на скрипке цзинху Ци Хуань (музыка) и режиссёров первой и второй постановок Чжао Цюнь и Го Юя. Действие было перенесено в средневековый Китай. Опера была с успехом продемонстрирована на сценах Европы и США¹²⁴.

В 1945 году появляется этапное произведение опера «Седая девушка» (白毛女), созданное группой композиторов, куда входили Ма Кэ (马凯), Чжан Лу (张鲁), Цзэй Вэй (纪伟) и др. Её можно отнести ко второму выделенному типу новой оперы. «Седая девушка» стоит на перекрёстке пекинской оперы и оперы европейского типа, не случайно её включают в историю развития этой ветви китайского музыкального театра, именуемой *гэцзюй* (歌剧)¹²⁵. От этого произведения исследователи отсчитывают путь *гэцзюй*, причисляя к числу показательных для её истории также оперы «Лю Хулань» (刘胡兰) Ло Цзунсяня (罗宗贤) и Хуан Цинхэ (黄庆和, 1949, 1-я редакция); «Река Чишуй» (赤水河) Лян Ханьгуана (梁汉光, 1948); «Красная гвардия озера Хунху» (洪湖赤卫队) Чжан Цзинаня (张敬安) и Оуянь Цяньшу (欧阳谦叔, 1959); «Сестра Цзян» (江

¹²³ Сунь Хуэйчжу. Теория и практика межкультурной драмы // Обзор литературы и искусства Китая. 2018. № 7. С. 110. На кит. яз.; Будаева Т. Б. Пекинская опера цзиньцзюй. С. 272.

¹²⁴ Будаева Т. Б. Пекинская опера цзиньцзюй. С. 276–279.

¹²⁵ Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980-е годы // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. 2009. № 103. С. 277 (далее — подробно).

姐) Ян Мина, Цзян Чуньяна и Цзинь Ша (羊鸣, 姜春阳, 金砂, 1964) и некоторые другие¹²⁶.

Жанр «Седой девушки» был определён как «музыкальная драма», что сближало её с традиционным театром и способствовало популяризации произведения. Опера основана на мелодиях северных провинций Китая, туда вошли и элементы местной драмы, система её выразительных средств опирается на творческий опыт европейских опер¹²⁷.

Пятиактная структура «Седой девушки» базируется на традиционном китайском методе деления сцен, сменяющих друг друга. В опере сочетаются (как и в традиционном театре) пение и разговорная речь¹²⁸. В вокальной стороне спектакля объединены классический европейский вокал и вокальные техники традиционного китайского театра.

С середины 1940-х до середины 1950-х годов сформировались эстетические принципы и основные стилистические особенности китайской оперной постановки, что и послужило основанием для создания китайской национальной оперы. 1950–1960-е годы стали временем подъёма национальной оперы. Особую популярность в это время получают современные сюжеты, композиторы охотно цитируют и перерабатывают народные мелодии.

В китайской опере 1950-х и 1960-х годов выделяются два произведения, которые считаются вершинами этого периода, это «Красная гвардия озера Хунху» и «Сестра Цзян»¹²⁹. В первой — изображена революционная борьба в районе Хунху (провинция Хубэй) в начале 1930-х годов и представлен революционный герой Хань Инь (韩英). «Сестра Цзян» основана на романе «Красная скала» (红岩), либретто написал драматург Янь Су (闫肃). В ней исполь-

¹²⁶ Сунь Цяньвэнь. Анализ развития китайской национальной оперы. С. 39–40.

¹²⁷ Чжан Сяофан. За кулисами оперы «Седая девушка».

¹²⁸ Ван Лиюань. Трансграничное сотрудничество Тань Дуня, Хуан Доудоу.

¹²⁹ Тянь Чжэнь. Разговор о сценическом исполнении пекинской оперы. С. 24.

зованы особенности традиционной музыки района Чунцин, где происходит действие, элементы кантонской оперы, народные песни провинции Сычуань. Всё это придаёт музыке яркий колорит и, в некоторых моментах, драматизм. Знаменитые мелодии «Хвала Красной Сливе» и «Вышивание красного флага» содержат характерные для китайской оперы певческие пассажи, что можно увидеть в следующих нотных примерах¹³⁰. Они пользуются популярностью и в наше время, включаются в многочисленные песенные сборники:

Нотный пример № 1. Песня «Хвала Красной Сливе»¹³¹



«Вышивание красного флага»¹³²



С началом культурной революции (1966–1976) на китайской сцене появился новый жанр «образцовой революционной оперы», которая создавалась согласно директивам Коммунистической партии Китая по политической ре-

¹³⁰ Краткое описание создания китайских опер с 1940-х по 1960-е годы [Электронный ресурс]. URL: <https://www.100xuexi.com/question/questiondetail.aspx?tid=2277&pid=a9b4430f-414d-463b-822b-4a15771df5f2&qid=0c28f1d6-bddc-4b07-a1c1-171eab8c6380> (дата обращения: 08.04.2021). На кит. яз.

¹³¹ Песня «Хвала Красной Сливе» (партитура оперы «Сестра Цзянь») [Электронный ресурс]. URL: <https://www.qipu123.com/minge/sanzi/p45775.html> (дата обращения: 22.08.2024).

¹³² «Вышивание красного флага»: Избранные песни из оперы «Сестра Цзянь» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.qipu123.com/minge/sanzi/p268578.html> (дата обращения: 22.04.2024).

форме театра и подвергалась строгому контролю и цензуре. По мнению китайского исследователя Жэнь Шуая, предпочтение прежде всего отдавалось содержанию. Несколько опер того времени получили статус «образцового революционного спектакля»¹³³. Среди произведений этого жанра, созданных, как правило, группой авторов, выделяются «Взятие хитростью горы Вэйхушань» (智取威虎山, 1964), «Красный фонарь» (红灯记, 1964), «Шацзябан» (沙家浜, 1964), «Морской порт» (海港, 1964), «Налёт на полк Белого тигра» (奇袭白虎团, 1964), «Битва на равнине» (平原作战, 1964) и другие¹³⁴. Жанр продолжал развиваться и в 1970-е годы, вплоть до окончания культурной революции.

Сюжет оперы «Сестра Цзянь», раскрытый в традициях современной пекинской оперы (*сяньдай цзиньцзюй*), в 2002 году лёг в основу одноимённого фильма знаменитого китайского режиссера Чжан Юаня (张元, р. 1963)¹³⁵. Автор сценария фильма «Сестра Цзянь» Янь Су (闫肃), музыка принадлежит артисту пекинской оперы Ван Жуйсину (万瑞兴)¹³⁶. Фильм адресован прежде всего молодёжной аудитории, режиссёр отметил, что все его фильмы создавались для молодёжи и этот фильм не стал исключением: «Поклонники пекинской оперы, а также люди среднего и старшего возраста, знакомые с этим периодом истории, естественно, любят этот фильм. Сестра Цзянь — это китайская Жанна д'Арк, как герой, так и женщина, полная любви»¹³⁷. Так традиция

¹³³ Дубровская М. Ю. Музыка в традиционном театре Японии: (на материале Но и Кабуки) // Япония: идеология, культура, литература / Отв. ред. В. Н. Горегляд, В. С. Гривнин. Москва: Наука, 1989. С. 98.

¹³⁴ Жэнь Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности: Дис. ... канд. иск. СПб., 2019. С. 52–55.

¹³⁵ Мяо Хуэймин. Краткий обзор оперы XX века. С. 241.

¹³⁶ Художники Чэн Пай снимают свой первый фильм, Чжан Юань снимает фильм в Пекинской опере «Сестра Цзянь» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.epochtimes.com/gb/2/3/13/n176320.htm> (дата обращения: 16.04.2023). На кит. яз.

¹³⁷ Вчера состоялась премьера фильма «Сестра Цзянь», и Чжан Юань был тронут его собственным фильмом [Электронный ресурс]. URL: <http://ent.sina.com.cn/m/c/2002-10-30/0809109631.html> (дата обращения: 27.04.2023). На кит. яз.

китайской музыкальной драмы продолжает свою жизнь в новых современных формах, в разной степени контактирующих с европейской оперой.

1.5. Кинематограф как средство сохранения китайского традиционного музыкального театра¹³⁸

Фильмы, снятые по спектаклям традиционного музыкального театра, являются важным средством сохранения этой традиции и представляют собой неотъемлемую часть истории китайского кинематографа. Этот вид китайского кино построен на сочетании особенностей китайского театра и современных кинематографических технологий.

Российский исследователь С. А. Торопцев подчёркивает, что с первых опытов китайский кинематограф был связан с национальным музыкальным театром. В период с 1905 по 1949 год в Китае было снято 33 театральных фильма, а в течение всего XX века — более тысячи театральных фильмов¹³⁹.

Началом развития китайского кино считается фильм «Гора Динцзюньшань» (定军山), снятый в 1905 году на фотостудии Фэнтай (丰泰照相馆) в Пекине¹⁴⁰. В первых фильмах использовались яркие декорации, магия, акробатика, бурлеск, однако, интерес к ним постепенно ослабевал. Тогда владелец первой студии Жэнь Цинтай (任庆泰) решил снимать спектакли традиционного музыкального театра пекинской оперы, которые пользовались популярностью у публики. Поскольку в то время звук в кинематографе ещё не исполь-

¹³⁸ Материал впервые опубликован в статье автора: *Дин Жун*. Кинематограф как средство сохранения китайского музыкального театра // Жирковские чтения. Вопросы сохранения культурного наследия. Материалы I Международной научно-практической конференции. (Якутск, Министерство культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия), Национальная библиотека Республики Саха (Якутия), Северо-Восточный федеральный университет имени М. К. Аммосова, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 25 апреля 2022 года) / Отв. ред. Т. В. Павлова-Борисова. Якутск: Лидер, 2022. С. 41–47.

¹³⁹ *Торопцев С. А.* Очерк истории китайского кино. 1896–1946. М.: Наука, 1979. С. 65.

¹⁴⁰ Там же. С. 7.

зовался, он решил начать со сцен «военных представлений» — *уси* (武戏).

Местом съёмки первого фильма послужил открытый двор перед фото-студией, с большим белым занавесом, свисающим с двух столбов крыльца. Самым популярным актёром на пекинской театральной сцене в то время был Тань Синьпэй (谭鑫培, 1847–1917), который снимался в ранних немых фильмах¹⁴¹. К сожалению, в 1909 году на студии произошёл пожар, уничтоживший технику и оборудование, в том числе, плёнку первого китайского фильма¹⁴².

В 1920-х годах в некоторых фильмах пекинской оперы снимался актёр этого театра Мэй Ланьфан. Можно назвать такие фильмы с его участием, как «Князь-гегемон прощается с наложницей» (霸王别姬), «Мулань вступает в армию» (木兰从军), «Небесная Дева осыпает цветами» (天女散花), фильм на основе традиционного театра *куньцзюй* «Весенний аромат» (春香闹学) и другие¹⁴³.



Рис. 11. Мэй Ланьфан¹⁴⁴

¹⁴¹ Чжан Линь. Опера и фильм-опера. С. 11.

¹⁴² Китайский киноархив // Атлас гонконгских фильмов. — Ханчжоу: Чжэцзян Фото Пресс, 1998. С. 65. На кит. яз.

¹⁴³ Шэнь Хунсинь. Мэй Ланьфань, Чжоу Синьфань и мир Пекинской оперы. С. 40.

¹⁴⁴ Источник: https://www.kanzhongguo.eu/sites/default/files/styles/node_w600/public/image/2020/03/55593_1584646227_0.jpg?itok=EtQz54Uk (дата обращения: 12.06.2024).

К 1930 году появились первые звуковые фильмы-спектакли пекинской оперы: «Сылан навещает мать» (四郎探母), «Чжоу Юй возвращается на небеса» (周瑜归天), «Князь-гегемон прощается с наложницей» (霸王别姬). Иногда в одном фильме соединялись фрагменты нескольких спектаклей¹⁴⁵.

После 1949 года появились документальные фильмы, которые поставили своей целью сохранить драгоценные аудио- и визуальные материалы о спектаклях с участием таких мастеров, как Мэй Ланьфан, Чжоу Синьфань (周信芳, 1895–1975), Чэн Яньцюй (程砚秋, 1904–1958) и Гай Цзяотянь (盖叫天, 1888–1971) и др.¹⁴⁶

В 1950-е годы появились новые тенденции в развитии таких фильмов. «Супружество феи» (天仙配, 1956) стал прорывом, в нём впервые сочетались естественный фон и специально построенные декорации, а также спецэффекты. Благодаря этому фильму, музыкальная драма *хуанмэйси* (黄梅戏) зазвучала на всю страну и распространилась в Гонконге и на Тайване, музыкальные фильмы стали привлекать внимание широкой публики.

Первый цветной фильм, выпущенный в Китайской Республике, был создан на основе музыкальных драм: «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (梁山伯与祝英, 1953). Актёры, Юань Сюэфэнь (袁雪芬) и Фань Жуйцзюань (范瑞娟), сыгравшие главные роли в этом фильме, стали знаменитыми на всю страну. Фильм был показан в Женеве премьер-министром Чжоу Эньлаем и стал самой яркой пропагандой нового Китая¹⁴⁷.

В конце XX — начале XXI века фильмы-спектакли уступают место документальным фильмам об актёрах и художественным фильмам на сюжеты

¹⁴⁵ Китайский киноархив. С. 42–43.

¹⁴⁶ Гао Сиочуань. История китайских кинодрам. Пекин: Культура и искусство, 2005. С. 70. На кит. яз.

¹⁴⁷ Там же. С. 8–9.

спектаклей. В качестве примера можно привести фильмы «Мэй Ланьфан» (梅兰芳, 2008), «Прощай, моя наложница» (霸王别姬, 1993) и «Осенний дождь» (秋雨, 2005). Самый известный из них фильм «Прощай, моя наложница» режиссера Чэнь Кайгэ (陈凯歌). В этом фильме, основанном на спектакле пекинской оперы «Князь-гегемон прощается с наложницей», актёры используют оригинальные костюмы, грим и характер движений традиционного музыкального театра.

Кинематограф сохраняет своеобразие оформления спектаклей традиционного музыкального театра. К примеру, в пекинской опере существует особый метод театрального грима — *ляньпу* (脸谱), основанный на национальных культурных традициях. Каждый персонаж спектакля имеет строго предписанный грим. Определённые цвета показывают особенности разных характеров и персонажей: например, красное лицо обычно символизирует героя, верность и храбрость; чёрное лицо демонстрирует честность, самоотверженность и прямоту; белое представляет зловещий, коварный, взбалмошный характер; фиолетовое лицо показывает зрелость, стабильность и самообладание; жёлтое изображает смелую и свирепую фигуру; синее лицо обозначает характер сильный, смелый и расчетливый¹⁴⁸.

В начале XXI века большую популярность приобрели телевизионные фильмы, основанные на истории жизни знаменитых актёров пекинской оперы. Среди них «Зимняя бегония» (鬓边不是海棠红, 2020) Юй Чжэна (于正). Эта драма рассказывает историю знаменитого актёра пекинской оперы Шан Сижуя (商细蕊), выступавшего в женском амплуа *дань* и прошедшего путь от ученика до звезды этого театра. В фильме подробно рассказывается о проис-

¹⁴⁸ Ли Даосинь. Культурная история китайского кино (1905–2004). Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, б. г. С. 22. На кит. яз.

хождении традиционного театра пекинской оперы и одного из её предшественников — театре *куньцзюй*, театральной культуре и обычаях Пекина.

Среди этих обычаев в фильме показана традиция ношения женщинами маленькой обуви, которая использовалась как в обществе, так и в театре. Маленькие деревянные башмачки, привязанные к ногам актрисы, имитировали древний обычай бинтования ног женщины — *цяогун* (跷功)¹⁴⁹. В те времена женщины считались красивыми, если обладали маленькими ступнями, и с детства девочкам делали обмотку ног, а во взрослом возрасте их ступни достигали всего трёх дюймов (7,62 сантиметра). Вместе с характерными движениями *цяогун* амплуа героини *дань* (旦) было призвано показать мягкую, колышущуюся и грациозную фигуру женщины:



Рис. 12. Цяогун¹⁵⁰

¹⁴⁹ Ли Даосинь. Культурная история китайского кино (1905–2004). С. 56.

¹⁵⁰ Источник: https://baike.baidu.com/pic/跷功/8918347/1/906289dd34ea6f0a5882dd4a?fromModule=lemma_top-image&ct=single#aid=1&pic=906289dd34ea6f0a5882dd4a (дата обращения: 19.08.2025).

Актрисы должны были овладеть практикой ношения этой деревянной обуви, а также в совершенстве владеть искусством применения веера. В фильмах использовались существующие в традиционном театре костюмы и грим (который наносился рисовой пудрой и натуральными красками), конфигурации положения головы и корпуса актёров.

Режиссёр Тань Цзюньцзе (谭俊杰) объединил традиционную музыкальную драму с новейшими кинотехнологиями; сочетая ностальгию с современным сознанием и эстетическими потребностями, он открыл новое измерение в распространении пекинской оперы. В фильме «Золотой век Чжэньгуаня» (贞观盛世, 2020) используется одна из 360-градусных кругорамных кинематографических систем — Circle-Vision 360°, дающая возможность панорамного обзора с помощью девяти установленных по кругу кинокамер¹⁵¹. Эта технология помогает устранить «слепую зону» сценического обзора и позволяет зрителям увидеть больше деталей спектакля. Одновременно она предъявляет повышенные требования к игре актёров, каждое движение которых детально фиксируется. В фильме использованы также современные многоканальные звуковые системы, что способствовало созданию объёмных звуковых эффектов.

По мнению режиссера Тань Цзюньцзе фильмы пекинской оперы не теряют своей актуальности и имеют важное культурное значение, он призывает не просто продвигать их, но и находить новые возможности для «усиления художественной красоты нации»¹⁵².

Таким образом, кинематограф помогает сохранять китайский традиционный музыкальный театр и увеличивать его популярность среди широких кругов зрителей. С помощью кинематографа были зафиксированы не только

¹⁵¹ Майоров Н. Первые в кино. Кругорамные системы кинематографа [Электронный ресурс]. URL: <http://www.krugorama.narod.ru/krug/> (дата обращения: 07.04.2022).

¹⁵² Янь Вэйци. Информационное агентство Гуанмин получило премию «Золотой петушок» за фильм Пекинской оперы «Процветание» [Электронный ресурс]. URL: http://www.xinhuanet.com/ent/2020-12/01/c_1126805592.htm (дата обращения: 22.03.2022).

основные правила и каноны традиционного театра, но и ход его развития в XX — начале XXI века. На экране стало возможным запечатлеть творчество выдающихся мастеров китайского традиционного театра, услышать музыку, сопровождавшую спектакли. По сути, киноленты стали историческими документами, позволяющими исследовать историю китайского традиционного музыкального театра и кино на протяжении более чем ста лет. Кинематограф способствовал развитию традиционного театра, его технических и художественных средств. Как жанр национального кино с неповторимым шармом, фильмы, связанные с традиционным музыкальным театром, используют средства новых медиатехнологий для представления разнообразных форм отображения содержания. Всё это помогает сохранению культурного наследия Китая.

1.6. Китайская опера европейского типа до 1980-х годов и китайский музыкальный театр новейшего времени: основные тенденции развития¹⁵³

Многовековая история развития китайского традиционного музыкального театра в начале XX века дополнилась формированием нового вида: китайской оперы европейского типа — *гэцзюй* (далее — также китайская национальная опера)¹⁵⁴.

В её истории до 1980-х годов выделяются три периода: 1) *1920–1930-е годы*: период предпосылок и формирования национальной оперы, характеризующийся широким распространением различных популярных музыкально-

¹⁵³ Материал раздела опубликован в статьях автора: Юнусова В., Дин Жун. Современная китайская опера (конца XX — начала XXI века) и «Первый император» Тань Дуня // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 1. С. 23–34; Жун Дин (Дин Жун). Современная китайская опера: тенденции развития // Saryn Art and Science Journal. 2022. № 1. С. 32–37.

¹⁵⁴ Как уже было сказано, в Китае существуют два вида музыкального театра: традиционная музыкальная драма и китайская национальная опера. [Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980-е годы. С. 277].

театральных форм, в которых происходит «апробация и адаптация характерных черт европейского музыкально-сценического искусства»; 2) *1940–1960-е годы*: рождение китайской национальной оперы («Седая девушка», 1945), преобладание социальной и национально-освободительной тематики, классико-романтической стилистики при доминировании народно-песенного тематизма и несложных вокальных форм. Время культурной революции (1966–1976) прервало процесс развития национальной оперы; 3) *1970-е — конец 1980-х годов*. Время активных поисков нового синтеза и выхода на мировую сцену¹⁵⁵.

В начале прошлого столетия в Китае проходили гастролы европейских оперных трупп, а позже появились китайские композиторы, которые пытались создать оперы по европейскому образцу. Однако в то время экономика и культура Китая не имели почвы для развития европейской оперы, не говоря уже об отсутствии зрительского интереса.

В это время перед национальной культурой стояла задача создания национальной музыки, «не уступающей европейским образцам по композиторской технике и совершенству исполнительского мастерства» и, в то же время, «сохраняющей эстетические особенности традиционной китайской музыки»¹⁵⁶. Китайская опера европейского типа, в этом контексте, возникла и развивалась в основном в связи с социальными изменениями и потребностями масс: в начале XX века музыкант Ли Цзиньхуэй (黎锦晖, 1891–1967) создал и исполнил детскую песенную и танцевальную драму, которая стала зародышем китайской национальной оперы¹⁵⁷. В 1930-х и 1940-х годах было создано уже множество музыкальных и театральных спектаклей с песнями и танцами в поддержку военных действий во время антияпонской войны 1931–1945 годов.

¹⁵⁵ Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980-е годы. С. 284–285.

¹⁵⁶ Брагина Н. Н., Ван Цзе. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального // Вестник культурологии. 2021. № 2 (97). С. 68.

¹⁵⁷ Шань Цзе. Анализ развития китайской оперы // Популярная литература и искусство. 2010. № 19. С. 5. На кит. яз.

Первым опытом национальной китайской оперы считается «Гуаньинь — Богиня Милосердия» (1921), созданная российским композитором Аароном Авшаломовым (1894–1965), долгие годы работавшим в Китае и справедливо считавшим, что современная китайская опера должна продолжать традиции китайского музыкального театра. Он также призывал к осторожности в применении современных композиторских техник к этому наследию. Позже им была написана опера «Великая китайская стена» (1945)¹⁵⁸.

В 1930-е годы популярность произведений для музыкального театра возрастает. Чаще всего в основу новых произведений были положены пьесы традиционного театра, либо сочинялись оперы на основе китайского сюжета. Как отмечает исследователь Лю Цзинь, композиторы осваивали новую для них оперную форму, и среди произведений были не только удачные варианты сочетания традиционного и западного музыкального театра, однако все они имели значение для развития жанра в Китае¹⁵⁹.

5 февраля 1957 года в Пекине Центральный экспериментальный оперный театр поставил оперу «Травиата» Дж. Верди. Это была первая постановка в Китае европейской классической оперы в полном объёме, она также оказала влияние на развитие жанра в Китае, представив возможности европейской оперы во всей полноте в рамках цельного спектакля. С тех пор на сцене этого театра был поставлен ряд зарубежных опер, в том числе «Мадам Баттерфляй» Джакомо Пуччини, «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Молодая гвардия» Ю. С. Мейтуса¹⁶⁰.

Характеризуя особенности современной китайской национальной оперы, исследователь Лянь Лю отмечает следование жестам традиционного театра, использование китайского языка и национальной манеры пения, наличие в

¹⁵⁸ Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980-е годы. С. 279–280.

¹⁵⁹ Там же. С. 280.

¹⁶⁰ Первое в Китае публичное исполнение западной оперы «Дама с камелиями» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jianglishi.cn/today/5933.html> (дата обращения: 06.04.2023).

опере какой-либо общеизвестной песни (тесное взаимодействие со зрителем обязательно в китайской опере и наследует эту особенность от традиционного театра), применение национальных музыкальных инструментов, тесную связь с музыкой традиционного музыкального театра. В тоже время нельзя согласиться с мнением автора, утверждающего, что в современной китайской опере отсутствует оркестровое сопровождение и что вопрос его применения требует дополнительного обсуждения¹⁶¹. Данная позиция не соответствует действительности, пример тому — оперы Тань Дуня, Го Вэньцзина (郭文景, р. 1956) и других современных китайских композиторов, в которых партия оркестра прописана детально, использован не только полный состав симфонического оркестра, но и национальные инструменты, последние — в том числе, на сцене.

Китайский музыкальный театр развивается в тесной связи с политическими и социальными процессами, проходящими в стране и в рамках китайского искусства в целом, которое в новейшее время (新时代音乐, его принято отсчитывать с 1976 года — времени окончания «культурной революции») интенсивно развивается во всех областях: живописи, музыки, кинематографа, театра, литературы. 1980-е годы, связанные с политикой реформ и открытости, считаются временем развития авангардного направления в искусстве в рамках «Новой волны», провозгласившей возврат к ценностям древней китайской культуры наряду с освоением современных западных тенденций и техник.

В 1980-е годы оперное искусство было восстановлено после десятилетнего перерыва культурной революции (1966–1976) и претерпело изменения в эстетических концепциях, творческих стилях и выразительных техниках. За этот период было поставлено более 200 спектаклей. Среди них «Смерть по ушедшей» (伤逝) Ши Гуаннаня (施光南), «Сердце Фань Цао» (芳草心) Ван Цзунцзе 王祖皆) и Чжан Зоя (张卓娅), «Праздник факела» (火把节) Цзинь У (金

¹⁶¹ Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980-е годы. С. 279–280.

午) и Ян Баочжи (杨宝智), «Сотня невест» (第 百个新娘) Ван Шигуана (王世光) и Цай Кэсяна (蔡克翔), «Дикое поле» Цзинь Сяна (金湘), «Влюбленные» (情人) Лей Юшэна (雷雨), «Игры в горах» (山野里的游戏) Ли Лифю (李黎夫) и Пэн Чуаня (彭川) и т. д.¹⁶²

В китайском музыкознании выделяется несколько видов современной оперы, классифицированных по степени близости к традиционному или европейскому типу: 1) близкой к фольклорному песенно-танцевальному жанру *янгэ*; 2) близкой к традиционной драме *сицзюй* (戏曲), «современной» пекинской опере и «вновь написанной» пекинской опере и другим локальным музыкальным драмам; 3) близкой к разговорной драме; 4) близкой к европейской опере; 5) близкой к западному мюзиклу¹⁶³.

Существует также менее подробная классификация Цзюй Цихуна, выполненная на основе произведений последних 30 лет. Согласно ей выделяются только два вида современной национальной оперы: 1) *серьёзная опера*, «близкая к европейской опере XIX века», 2) *народная*, со значительной долей фольклорных элементов¹⁶⁴.

Китайские учёные считают, что именно серьёзная опера «вышла на мировую сцену». Исследователь Чжу Линьцзи предлагает называть этот жанр *драматической оперой* в силу иных ассоциаций в европейской культуре с термином *серьёзная опера* (*opera seria*). Он также подразделяет драматическую оперу на «большую» и «камерную»¹⁶⁵. Народная опера, возникшая в 1940-е

¹⁶² Цай Сюэбо. О влиянии американского пения на искусство китайского оперного пения // *Голос Желтой реки*. 2017. № 21. С. 178–179. На кит. яз.

¹⁶³ Сунь Лу. Народная опера в типологической системе новой оперы Китая. С. 13.

¹⁶⁴ В первой классификации серьёзной опере соответствует только близкая к европейской опере, остальные виды (кроме близких к мюзиклу) соответствуют народной опере. [Сунь Лу. Народная опера в типологической системе новой оперы Китая. С. 13].

¹⁶⁵ Чжу Линьцзи. Современная китайская камерная опера. С. 18–19.

годы, характеризуется исследователями как «самобытный жанр <...> на пересечении фольклора, традиционной китайской музыкальной драмы и европейской оперы, заложивший основу современного китайского музыкального театра *гэцзюй*»¹⁶⁶.

Среди произведений серьёзной китайской оперы выделяется «Скорбь по ушедшей» (伤逝, 1981) Ши Гуаннаня (施光南, 1940–1990) на сюжет одноимённого рассказа Лу Синя (鲁迅, 1881–1936), написанная в честь 100-летия со дня рождения писателя¹⁶⁷. Эта опера (о любви молодых людей) содержит вокальные формы европейской оперы, такие как арии, декламации, дуэты и включает в себя интонации, ритмы китайских народных песен.

Три арии героя оперы Цзы Цзюня (子君) «Прикосновение заката», «Она взяла моё сердце» и «Глициния» отличаются широким диапазоном, плавной мелодикой, они очень популярны и часто используются в качестве учебного материала при подготовке академических китайских вокалистов.

*Нотный пример № 2. Ария Цзы Цзюня «Прикосновение заката» (из оперы «Раненые и мертвые»)*¹⁶⁸



Новая постановка оперы в полной версии состоялась в театре Тяньцяо (天桥剧院, Пекин) 11 декабря 2014 года — через 30 лет с момента её премьеры

¹⁶⁶ Сунь Лу. Народная опера в типологической системе новой оперы Китая. С. 14.

¹⁶⁷ Чэнь Яньцю. Рассуждения о музыкальном стиле оперы «Смерть от печали» [Электронный ресурс]. URL: https://xueshu.baidu.com/usercenter/paper/show?paperid=74723cf6c6d9073470396988c701a79b&site=xueshu_se (дата обращения: 26.04.2023). На кит. яз.

¹⁶⁸ Источник: URL: <https://qupu.yueqiquan.com/a177093.html> (дата обращения: 26.08.2024).

в 1981 году¹⁶⁹. Режиссёр Чэнь Вэй (陈蔚), известная своими работами по кинематографическому воплощению опер и мюзиклов, певцы Ван Инь (王莹) и Мо Хуалунь (莫华伦) старались максимально сохранить стиль первой постановки: «Ни одна строка не будет удалена, ни одна нота не будет изменена, а её первоначальный стиль будет сохранен в максимально возможной степени»¹⁷⁰, — такова была позиция режиссёра Чэнь Вэй, когда она репетировала эту оперу, она находилась в русле сохранения культурного наследия.

Среди актуальных тенденций развития китайского музыкального театра последних десятилетий отмечаются заимствование традиций европейского театра, преобладание «большой оперы» и камерной. С точки зрения формы и стиля выделяют её «передовой, академический, экспериментальный» характер, исследователи считают определения *«авангардистская»* и *«постмодернистская»* справедливыми для обозначения специфики оперы этого периода¹⁷¹.

Первой оперой постмодернистского направления считается опера «Записки сумасшедшего» (1994) Го Вэньцзина (郭文景, р. 1956) по рассказу Лу Синя (англ. «Wolf Cub Village», «Волчья деревня»). Она имела большой успех за границей и прошла в Швейцарии, Великобритании, Франции и других странах. Трагические и исторические сюжеты привлекают внимание композитора. К операм на исторический сюжет можно отнести его не менее известный «Ночной банкет» (夜宴, 1998) по поэме Цзоу Цзинчжи и картине «Ночной банкет Хань Сизая», которая была написана художником эпохи Тан Гу Хун-

¹⁶⁹ Ю Вэйчжи. Одна драма, один стиль, только лучшее — режиссер Чень Вей // Народная музыка. 2020. № 9. С. 5.

¹⁷⁰ «Смерть от печали» — классическая опера, возрожденная после 30 лет прозябания [Электронный ресурс]. URL: http://covid-19.chinadaily.com.cn/dfpd/dfwhy1/2014-11-02/content_12638789.html (дата обращения: 28.08.2024). На кит. яз.

¹⁷¹ Lunden J. Dialogues with Tan Dun [Электронный источник]. URL: <http://tandun.com/composition/peony-pavilion-2010/> (дата обращения: 20.04.2021). На кит. яз.; Чжу Линьцзи. Современная китайская камерная опера. С. 73.

чжуном (顾闳中, 910–980).



Рис. 13. Композитор Го Вэньцзин¹⁷²

Го Вэньцзин (郭文景, р. 1956), как и Тань Дунь, считается одним из главных представителей современной китайской оперы. Их произведения объединяет использование современных композиторских техник в сочетании с глубоким претворением особенностей китайской культуры. Однако их творческие позиции индивидуальны.

20 октября 2007 года на IX Шанхайском международном фестивале искусств Тань Дунь и Го Вэньцзин — два бывших однокурсника по Центральной консерватории, через 30 лет встретились на форуме, посвященном будущему китайской оперы. Речь шла, в том числе, об использовании китайского и других языков в национальной опере. На вопросы журналистов о том, как сочетаются китайский язык и музыка при сочинении, они ответили по-разному. Тань Дунь высказал мнение о том, что основной вопрос оперы не в языке, а в передаче личного чувства. Он подчеркнул, что в «Песне о Земле» Малер <...> до-

¹⁷² Источник: <https://imagepphcloud.thepaper.cn/pph/image/97/471/552.jpg> (дата обращения: 12.06.2024).

бавил своё собственное аутентичное понимание в интерпретации китайской поэзии», а самому Тань Дуню комфортно писать и на английском. Композитор считает, что в опере «<...> важен любой язык, главное — есть ли у самого композитора чувство языка, и это нормально, если у него есть чувство <...>, опера — это драма музыки, а не музыки слов»¹⁷³.

Го Вэньцзин придерживается иного мнения. Так в созданной им опере «Поэт Ли Бо» (2007) (李白, 701–762/63), композитор подчёркивал необходимость использования поэзии Ли Бо в оригинале на китайском языке, поскольку она «непереводима». По его словам, китайская опера ещё молода и имеет определённые проблемы, в том числе, с поиском китайских актёров за рубежом для исполнения национальных опер¹⁷⁴.

Такое расхождение позиций связано, вероятно, и с тем, что произведения Тань Дуня больше ориентированы на западного зрителя. Поэтому в операх «Марко Поло», «Чай — зеркало души» и «Первый император» преобладают английские тексты, а оперы Го Вэньцзина написаны на китайские тексты и не имеют преобладающей западной ориентации. К тому же многие оперы Тань Дуня создавались по заказу зарубежных театров и в Китае не ставились, например, опера «Первый император» заказана театром Метрополитен опера в США, а «Чай — зеркало души» заказана и поставлена в Токио, а затем в Австралии¹⁷⁵. Соответственно в них использовался преимущественно английский язык.

Расширяя звуковую палитру, китайские композиторы экспериментируют в области звука, вводя в оркестр бытовые предметы и детские игрушечные инструменты, а в области музыкального языка отмечается как стремление к простоте, ясности стиля, так и к усложнению (политональные сочетания,

¹⁷³ Тань Дунь и Го Вэньцзин. Беседа двух музыкальных мастеров.

¹⁷⁴ Там же.

¹⁷⁵ Lunden J. Dialogues with Tan Dun [Электронный источник].

диссонансы, алеаторика)¹⁷⁶.

Разнообразие видов китайского музыкального театра, начиная с 1980-х годов весьма показательно: серьёзные оперы, камерные, комедийные мюзиклы; наблюдается также разделение на более элитарную часть, приближающуюся к европейской опере, и более популярную, идеалом для которой служит европейская оперетта. Среди произведений этого периода исследователями выделяется опера Цзинь Сяна «Дикое поле»¹⁷⁷ (原野, 1987), получившая положительный отклик за рубежом, в 1992 году с большим успехом она была поставлена на сцене культурного центра «Кеннеди» в Вашингтоне¹⁷⁸.

Под влиянием «театра абсурда», развивающегося в рамках «Новой волны», появляется первая, по словам исследователя Чжу Линьцзи, китайская камерная опера «Прощание с Кембриджем» (1990) Чжоу Сюэши (周雪石, 1962), в которой складываются некоторые приёмы работы в этом новом для китайского искусства жанре (либретто и постановка режиссёра Чэнь Юя). В опере применяется характерное для традиционного театра строение по сценам (9 сцен), что дало возможность сократить антракты, а программные названия сцен помогали зрителю в постижении содержания. Чжу Линьцзи указывает также на связь своего произведения с постмодернистской литературой и кинематографом, в частности, на такие приёмы как заимствование обратного и чередующегося монтажа, нарушение хронологической последовательности изложения событий¹⁷⁹.

В тексте арий объединены стихи поэтов разного времени (коллаж стихов). В опере сочетаются пение и чтение прозы («Погребальная элегия»). В ор-

¹⁷⁶ Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980-е годы. С. 282.

¹⁷⁷ В российской научной литературе распространён также перевод названия этой оперы как «Степь».

¹⁷⁸ Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980-е годы. С. 283–284.

¹⁷⁹ Чжу Линьцзи. Черты постмодернизма в либретто китайской камерной оперы «Прощание с Кембриджем» // Вестник КемГУКИ. 2019. № 4. С. 159.

кестр, в продолжение традиций 1970-х годов, добавлен ударный инструмент в виде деревянной рыбы — *муюй*, используемый в буддийском культе для ритмического сопровождения молитв¹⁸⁰.

Одной из важных тенденций развития современного китайского музыкального театра можно считать возрождение произведений прежних лет, например, новую жизнь обрели образцовые революционные оперы. В наше время этот жанр воспринимается прежде всего как исторический феномен, сыгравший важную роль в развитии китайского оперного искусства.

Современный период развития китайского музыкального театра связан со значительной ролью эксперимента, поиска новых художественных средств в национальной культуре, что перекликается с аналогичным процессом в западном искусстве XX — начала XXI века. Китайские композиторы считают важным достижение мирового признания национальной китайской оперы и музыкального театра страны в целом.

1.7. Современные сценические площадки

В Китае функционируют целый ряд оперных театров и площадок, на которых ставятся современные национальные оперы. Они способствуют расширению масштаба распространения оперного искусства и дополняют картину развития современного китайского музыкального театра. Отметим наиболее важные из них.

Пекинский центр исполнительских искусств Тяньцяо (天桥剧院). Театр Тяньцяо («Небесный мост») расположен в центре Пекина. Изначально на этом месте находился мост из нефритового камня с тремя балками и четырьмя колоннами. Под мостом протекала небольшая река, идущая с запада на восток.

¹⁸⁰ Чжу Линьцзи. Художественные характеристики и история развития современной китайской оперы «Новой волны» // Вестник КемГУКИ. 2018. № 45. С. 68–69.

Район назван в честь дороги, по которой проходили императоры эпох Мин и Цин, когда они приносили жертвы в Храме Неба (天坛, Тяньтань) — месте, где императоры поклонялись небесам, молились о зерне и просили дождя. Это самый большой из сохранившихся жертвенных комплексов высшего этического ранга в древнем Китае.

В XX веке на месте будущего театра на открытом пространстве исполнялись традиционные музыкальные драмы, в том числе, пекинская опера. В 1980 году здесь был построен театр¹⁸¹. В 1994 году на его сцене была поставлена упоминавшаяся ранее первая китайская лирическая опера «Скорбь по ушедшей» (другой вариант перевода — «Смерть от печали»)¹⁸².

Театр Тяньцзяо построен как большой театральный комплекс, он имеет три сцены, оснащённые самым современным оборудованием. Эта крупнейшая площадка в Пекине предназначена именно для оперных постановок. В театре находятся три зала: Большой (1000 мест), Малый (400 мест) и Театральный зал (300 мест), которые могут удовлетворить потребности различных программ, включая музыкальные, драматические, танцевальные, спектакли традиционной драмы, концерты и различные шоу¹⁸³.



Рис. 14. Большой зал театра Тяньцзяо¹⁸⁴

¹⁸¹ Ван Ширэн. Меняющийся облик пекинских эстакад. С. 35.

¹⁸² Чжан Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития). Автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2010. С. 15.

¹⁸³ Ву Мэй. Введение в китайскую оперу. С. 37.

¹⁸⁴ Источник: <http://www.caeg.cn/whjtg/zyjy/201708/afa5e5ec097c49949959941d7b>

В этом театре ставились многие китайские и зарубежные оперы: «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини, «Волшебная флейта» и «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта, современные китайские оперы «Скорбь по ушедшей» Ши Гуаннаня, «Великий поход» Инь Чиня, 2-ая редакция оперы «Лю Хулань» Чэнь Цзы (陈紫), Мао Юаня (茅沅) и Гэ Гуанжун (葛光锐), «Поэт Ли Бо» Го Вэньцзина, «Дикое поле» Цзинь Сяна и другие.

Стоит отметить премьеру последней из перечисленных опер, которая состоялась в театре Тяньцзяо 25 июля 1987 года. В дальнейшем «Дикое поле» (название в русскоязычных источниках — «Степь». *Пояснение моё. Д. Ж.*) стала первой китайской оперой, поставленной на зарубежной сцене. В январе 1992 года опера показана в Центре Кеннеди в Вашингтоне (The John F. Kennedy Center for the Performing Arts) силами иностранных исполнителей¹⁸⁵.



Рис. 15. Сцена из оперы «Дикое поле»¹⁸⁶

48c4be/images/3fd59b1949b1459094a5a3c367a998d6.jpg (дата обращения: 12.06.2024).

¹⁸⁵ Сунь Цяньвэнь. Анализ развития китайской национальной оперы; Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980-е годы. С. 283.

¹⁸⁶ Источник: <http://www.hifishow.cn/201804/images/2018420107199621.jpg> (дата обращения: 27.05.2021).

Сценарий оперы, созданный Ван Фаном (万方) основан на одноименной пьесе известного драматурга Цао Юя (曹禺), режиссёр — Ли Даочуан. Новая версия спектакля была поставлена 26 июля 2017 года в честь 30-летия премьеры. Постановщиком этой версии стал баритон Лю Кецин (刘克清), в 1987 году исполнявший партию главного героя Цю Ху, который повторил её и в этом спектакле. Артист подчеркнул, что хотя его возраст увеличивается, любовь к персонажу не изменилась¹⁸⁷.

Другой крупной площадкой, на которой ставятся современные китайские оперы, может быть назван *Шанхайский концертный зал* (上海音乐厅), ранее — Большой театр Нанкина, в котором находятся 1122 места, а площадь сцены составляет 100 м².



Рис. 16. Шанхайский концертный зал в 1930-е годы и в наши дни¹⁸⁸

Построенный в 1930 году, он стал первым концертным залом в стране, хотя первоначально был предназначен для показа художественных фильмов. В дальнейшем зал реконструировали для концертных выступлений и постановки оперных спектаклей.

На протяжении десятилетий Шанхайский концертный зал был одним из

¹⁸⁷ Сунь Цяньвэнь. Анализ развития китайской национальной оперы. С. 41–42.

¹⁸⁸ Источник: <http://5b0988e595225.cdn.sohucs.com/images/20180212/5d0f20562a7240b5b6799f6f323a6322.jpeg> и <http://shownbylocals.com/wp-content/uploads/2008/02/yut1.jpg> (дата обращения: 27.05.2021).

центров музыкальной деятельности в городе. Многие известные китайские и зарубежные музыканты и оркестры выступали на сцене этого концертного зала: знаменитые скрипачи Айзек Стерн, Сальваторе Аккардо, Давид Ойстрах, Пинхас Цукерман, виолончелист Йо-Йо Ма, Симфонический оркестр Баварского радио, Национальный симфонический оркестр Итальянского радио, Филадельфийский симфонический оркестр, Российский национальный оркестр, Камерный оркестр Гонконга, Китайский симфонический оркестр и многие другие коллективы¹⁸⁹.

Этот зал стал центром проведения Международных музыкальных фестивалей «Шанхайская весна» (上海之春国际音乐节, Shanghai Spring International Music Festival — SSIMF), на которых с 1960 года ежегодно выступают музыканты из многих стран мира. Там же проводится Шанхайский летний музыкальный фестиваль (XIII-й прошёл в 2020 году в on-line формате из-за пандемии).

На этой сцене звучат и произведения Тань Дуня. Так на Летнем музыкальном фестивале 2020 года Шанхайский симфонический оркестр исполнил его симфонию «Дуньхуан» (敦煌)¹⁹⁰. А в сентябре 2020 года Тань Дунь представил там же симфоническую версию своего произведения «Ухань двенадцать гонгов», которое посвящено трагедии пандемии Covid-19. Здесь же была поставлена и его опера «Марко Поло». Из зарубежных опер на этой сцене исполнялись «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно, «Аида» Дж. Верди и «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини¹⁹¹.

В наши дни в Китае в каждом городе имеется свой театр, в больших городах все театры имеют собственные оркестры. Самый известный из них —

¹⁸⁹ У Сяохуа. Анализ развития китайской оперы // Форум этнической музыки. 2015. № 3. С. 24. На кит. яз.

¹⁹⁰ Дуньхуан — древний узловой город на Шёлковом пути, известный своими пещерами и многочисленными фресками с изображениями музыкальных инструментов.

¹⁹¹ У Сяохуа. Анализ развития китайской оперы. С. 25.

Национальный центр исполнительских искусств (国家大剧院, «Государственный Большой театр») в Пекине. В театре имеются оперный зал, концертный и драматический залы. Он был открыт в 2007 году, проект здания принадлежит французскому архитектору П. Андре. Артисты этого театра выступали в стране и за рубежом. Среди исполняемых на этой сцене китайских опер можно отметить историческую оперу «Фан Чжиминь» (方志敏, 2015) композитора Мэн Вэйдуна (孟卫东), оперы «Гости на айсберге» (冰山上的来客) Лэй Лэй (雷蕾), «Верблюды Сянцзы» (骆驼祥子) Го Вэньцзина, «Баллада о канале» (运河谣) Ин Цина (印青), «А зори здесь тихие» (这里的黎明静悄悄) Тан Цзяньпина (唐建平), «Берег реки Цзиньша» (金沙江畔) Лэй Лэй (雷蕾) и «Чай — зеркало души» Тань Дуня. На сцене этого театра также идут классические западные оперы «Аида», «Симон Бокканегра», «Травиата» и «Трубадур» Дж. Верди, «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан» В. Моцарта, «Тоска» Дж. Пуччини, «Кармен» Ж. Бизе, «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно и другие¹⁹².

Опера «А зори здесь тихие» была поставлена в честь 70-летия победы во Второй мировой войне.



Рис 17. Опера «А зори здесь тихие»¹⁹³

¹⁹² Национальный центр исполнительских искусств. Оригинальная опера Китайского национального театра «А зори здесь тихие» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.piaoniu.com/activity/45194> (дата обращения: 25.08.2024). На кит. яз.

¹⁹³ Источник: <http://5b0988e595225.cdn.sohucs.com/images/20171228/4b7bf19f154d4e>

В основу сюжета положен роман известного советского писателя Бориса Васильева, в котором рассказывается история нескольких женщин-солдат, сражавшихся против немецких захватчиков. В романе и опере восхваляется их стойкий, оптимистичный характер и мужественный дух самопожертвования¹⁹⁴. Автором музыки стал известный китайский композитор Тан Цзяньпин (唐建平, р. 1955)¹⁹⁵.



Рис. 18. Композитор Тан Цзяньпин (唐建平)¹⁹⁶

Композитор выделил роман «А зори здесь тихие» среди произведений, которые он не может забыть. Его поразила жестокость войны и хрупкость человеческой жизни, которая уникальна и драгоценна. Композитор особо отме-

09a96b9b40433ed8ae.jpeg (дата обращения: 28.05.2021).

¹⁹⁴ Национальный центр исполнительских искусств. Оригинальная опера Китайского национального театра «А зори здесь тихие» [Электронный ресурс].

¹⁹⁵ Знаменитый композитор был первым аспирантом по этой специальности, подготовленным в Китае. Он является профессором композиции в Центральной консерватории музыки и выдающимся педагогом. Тан Цзяньпин получил высшую награду в Национальном конкурсе симфонической композиции «Национальный проект культурного превосходства» Министерства культуры и многие другие награды в конкурсах композиции.

¹⁹⁶ Источник: URL: <https://img.piaoniu.com/content/7da36e8b3a0c50dcf30d928cdba99e7e7481829f.jpg> (дата обращения: 08.05.2023).

тил «горькую печаль, скрывающуюся под грустью» романа Б. Васильева, и книга вдохновила его на создание оперы¹⁹⁷.

Одной из важных проблем в опере стало отражение русского характера и национального колорита. Тан Цзяньпин считает, что русская музыка имеет свой отличительный и независимый характер. Это был первый опыт обращения композитора к русской тематике, в качестве центрального музыкального элемента он выбрал песню «Эй ухнем».

*Нотный пример № 3. Мелодия русской народной песни «Эй ухнем» в опере «А зори здесь тихие»*¹⁹⁸



Кроме того, он старался передать дух своей национальной культуры, поскольку писал китайскую оперу. Опера была завершена в 70-ю годовщину возвращения человечества к миру после катастрофы войны¹⁹⁹.

Режиссер Ван Сяоин (王晓鹰), который ставил эту оперу, отметил, что также хотел передать настроение русской природы в сцене, в которой проходил утренний туман, и в березовом лесу гремел смешанный хор «Россия, Родина моя», герои читали стихи Пушкина из «Евгения Онегина». Создатели оперы прочувствовали необъятность русской земли и глубину её культуры.

¹⁹⁷ Успешное исполнение в России оперы «А зори здесь тихие», написанной профессором Тан Цзяньпином [Электронный ресурс]. URL: http://www.ccom.edu.cn/xwyhd/xsjd/2018f/201809/t20180919_50295.html (дата обращения: 25.08.2024). На кит. яз.

¹⁹⁸ Мелодия русской народной песни «Эй ухнем» в опере «А зори здесь тихие» https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/17/Balakirev_36_Ei_Ukhnem_a.jpg/500px-Balakirev_36_Ei_Ukhnem_a.jpg (дата обращения: 28.07.2024).

¹⁹⁹ Успешное исполнение в России оперы «А зори здесь тихие», написанной профессором Тан Цзяньпином [Электронный ресурс].

Этому помогали актрисы и кордебалет, танцующие в берёзовом лесу, в эти моменты зрители забывали о суровости войны и о страшной реальности жизни.



Рис. 19. Режиссер Ван Сяоин²⁰⁰

Но война напомнила о себе. Красивых искренних женщин-воинов сразили пули, поглотили болота. Они носили с собой книги Пушкина, скучали по детям и пели песню «Эх дороги», но стали жертвами войны. Режиссёр в своей трактовке спектакля подчеркнул, что прежде всего, они были женщинами, и они были героями²⁰¹.

Это военная драма, в которой не слышно орудий и даже не видно врага, есть только поэтические воображаемые сцены и музыка, и конечно, группа талантливых молодых артистов, с любовью исполняющих такую музыку; пою-

²⁰⁰ Китайская оригинальная опера «А зори здесь тихие» выйдет на российскую сцену [Электронный ресурс]. URL: <https://sputniknews.cn/opinion/201809071026300468/> (дата обращения: 25.08.2024). На кит. яз.

²⁰¹ Там же.

щий хор, то плавный, то напряженный, то глубокий (в «Во поле берёза стояла»). Создатели оперы старались с помощью культурного наследия России выразить свою долю размышлений о жизни и гуманизме, которые неизбежно возникают в годовщину победы в войне²⁰².

Опера «А зори здесь тихие» была поставлена и в России: 11 сентября 2018 года китайские артисты исполнили её в Мариинском театре в Санкт-Петербурге в сопровождении оркестра Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева, а 14 и 15 сентября 2018 года в Театре Российской Армии в Москве (под оркестровую фонограмму).



Рис. 20. Опера «А зори здесь тихие» на новой сцене Мариинского театра²⁰³

Артисты Национального Большого театра (НСРА) создали новое художественное измерение в китайской опере своими блестящими интерпретациями, и благодаря им многие оперные постановки завоевали пристальное внимание международного музыкального сообщества.

Оркестр театра, которым руководит Люй Цзя, также завоевал всемирное

²⁰² Режиссер оперы «А зори здесь тихие»: задуматься об антигуманности войны [Электронный ресурс]. URL: https://news.ifeng.com/a/20151028/46031332_0.shtml (дата обращения: 19.05.2021). На кит. яз.

²⁰³ Пэн Цзя. Развитие китайской оперы. [Электронный ресурс].

признание. Дирижёр Лорин Маазель назвал его музыкантов «страстными, преданными и необыкновенными», а Кристофер Айзенбах — «одним из лучших оркестров Азии»²⁰⁴. В число знаковых постановок NSRA также вошло исполнение тетралогии «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера под управлением Л. Маазеля. Дирижёр признал его «самой совершенной интерпретацией произведения с момента его рождения», концертная запись была выпущена компанией «Sony Classical» и стала публичным релизом Л. Маазеля с китайским оркестром. Оркестр выступал также с российским дирижёром Валерием Гергиевым и китайско-германским — Тан Мухайем²⁰⁵.

Таким образом, развитие современной китайской оперы происходит во взаимосвязи традиционного китайского музыкального театра и национальной оперы европейского типа. В новейшее время отмечается соединение композиторских техник XX–XXI веков с древними традициями китайской культуры: историческими сюжетами, использованием костюмов, грима традиционного театра, национальных музыкальных инструментов. Последние сочетаются не только с симфоническим оркестром, но и с электронными звучаниями. В целях популяризации китайского оперного искусства за рубежом отмечено использование английского языка, наряду с китайским. Ведущие музыкальные театры Китая имеют в репертуаре самые значимые для истории национального театра спектакли, наряду с постановками европейских опер. Их технические возможности согласованы со спецификой как европейского, так и традиционного китайского театра. Немалую роль в распространении китайского музыкального театра в стране и за её пределами играет Интернет. С его помощью, а также силами национального кинематографа, ведётся интенсивная работа по сохранению наследия традиционного музыкального театра, и пропаганде произведений современных китайских композиторов.

²⁰⁴ Национальный центр исполнительских искусств. Оригинальная опера Китайского национального театра «А зори здесь тихие» [Электронный ресурс].

²⁰⁵ Там же.

ГЛАВА 2. РИТУАЛ И ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР В ОПЕРАХ ТАНЬ ДУНЯ «ПИОНОВАЯ БЕСЕДКА» И «ЧАЙ — ЗЕРКАЛО ДУШИ»

2.1. Ритуал как основа музыкального театра Тань Дуня²⁰⁶

Творчество Тань Дуня включает широкий спектр разнообразных жанров: от классических опер, симфоний и концертов до мультимедийного перформанса. Его первую, и пока единственную в мире Интернет-симфонию «Героика» (2009) транслировал on-line канал YouTube. Исполнение его сочинений часто сравнивают не только с театральным действием, но и с «современным художественным ритуалом» и «оркестровым обрядом»²⁰⁷. Для него характерно стремление синтезировать религиозно-философскую картину мира, глубокие параметры китайской и других восточных культур (японской, монгольской, тибетской) с ощущениями западного человека. У него возникла идея оркестрового театра²⁰⁸ как способа «вернуть публике когда-то изолированное исполнительское искусство»²⁰⁹.

Тань Дунь написал пять опер²¹⁰: 1) «Девять песен» («Nine Songs», 1989); 2) «Марко Поло» («Marco Polo», 1995); 3) «Пионовая беседка» («Peony Pavilion», 1998); 4) «Чай — зеркало души» («Tea: A Mirror of Soul», в китайской версии — «Чай», 茶, 2002); 5) «Первый император» («The First Emperor», 2006).

В данной работе выбраны три последние зрелые оперы композитора

²⁰⁶ Частично материал раздела изложен в статье автора: Юнусова В., Дин Жун. Современная китайская опера (конца XX — начала XXI века) и «Первый император» Тань Дуня // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 1 (33). С. 23–34.

²⁰⁷ Алпатова А. С. Архаика в мировой музыкальной культуре. С. 202.

²⁰⁸ Всего их четыре: Оркестровый театр I (Orchestral Theatre I, 1990); Оркестровый театр II: re (Orchestral Theatre II: Re, 1992); «Красный прогноз», Оркестровый театр III (Red Forecast, Orchestral Theatre III, 1996); «Врата», Оркестровый театр IV (The Gate, Orchestral Theatre IV, 1999).

²⁰⁹ Lee J. C. Tan Dun. P. 64–65.

²¹⁰ Широко известная «Ghost opera» («Опера духа», 1994) представляет собой сочинение для струнного квартета, органических инструментов и китайской лютни *пипы*. Термин опера в данном случае связан с похоронным ритуалом, к которому генетически восходит произведение.

(«Пионовая беседка», «Чай — зеркало души» и «Первый император»), в которых его творческий метод и стиль уже сложились.

Оперы Тань Дуня находятся в русле основных тенденций развития китайского музыкального театра, объединяющего традиции китайской и западной культур, прошлого и современного искусства. Композитор постоянно ищет новые пути, синтезируя особенности традиционного китайского и европейского оперного театра. Известный китайско-немецкий дирижёр Тан Мухай, исполнявший многие произведения композитора, сказал о важности синтеза культуры Востока и Запада: «Я думаю, что более важно дать различным аудиториям понять ваш разум в глубине вашего сердца, особенно в области философии и эстетики. Например, на Востоке, когда мы принимаем Шекспира, Бетховена, Моцарта, мы не просто ценим экзотическое чувство, очень красивое и лирическое, мы с большей вероятностью принимаем широкий дух этой литературы и искусства. Поэтому, я думаю, очень важно, чтобы вещи с Востока могли передаваться на Запад»²¹¹. Среди композиторов, которые активно заняты в этом процессе, он назвал Тань Дуня.

Композитор определяет важность оперы в своей жизни и творчестве следующими словами: «Моя жизнь — это опера! Жизнь каждого человека — это опера»²¹². Он расширяет понятие современной оперы, включая в него реалии музыкального театра Востока и Античности, культурные традиции многих стран мира. Композитор подчёркивает, что его опера обращается к опыту и старым формам «драматического искусства, встречающимися в Японии, Китае или Древней Греции, а также адаптируется к новым формам мультимедиа и технологий» и что её можно исполнять в любом пространстве, не только в концертном зале, но и на улице, на стадионе. Это напоминает композитору его юность, когда он участвовал в праздничных церемониях, а также играл в ор-

²¹¹ Интервью с Тан Мухаем от 15 января 2021 года. Личный архив автора.

²¹² *Lunden J. Dialogues with Tan Dun* [Электронный источник].

кестре пекинской оперы²¹³.

Тань Дунь, чьё детство прошло в деревне, где часто проводились шаманские ритуалы, воспринял эту форму и активно использует её не только в рамках оперы, но и в других жанрах: оркестровом театре, мультимедийных проектах. Обращение к ритуалу, составляющему основу его театра, для композитора закономерно и в рамках течения «Новая волна», в котором, как уже было сказано, наряду с использованием современных композиторских техник, провозглашался возврат к реалиям древней культуры.

Ритуал играл важную роль в жизни китайского общества. Ранние формы китайского театра, как и в других культурах Азии, часто вырастали из ритуалов. Исследователи Л. С. Васильев и А. И. Кобзев замечают важность ритуалов для жизни китайского общества, они пишут, что в древнем Китае «этико-ритуальные принципы и соответствующие им нормы поведения» были демифологизированы и, вместе с десакрализацией этики и ритуала, создали условия для стабилизации «общества, государства и всей культуры Китая»²¹⁴.

Крупнейший отечественный специалист по китайскому театру С. А. Серова поднимает важную проблему места ритуала не только в становлении традиционного театра, но и в процессе модернизации Китая, одновременно отмечая важность осознания «многослойности» китайской культуры, влияния «традиционного мировосприятия» на художественную, политическую культуру и «подсознательное самовосприятие»²¹⁵. В этом контексте представляется важным изучение ритуала как в китайской культуре, так и в творчестве Тань Дуня для понимания особенностей его театра и стиля его сочинений.

Соотнося понятия ритуала, церемонии и обряда, встречающихся в работах отечественных и зарубежных авторов, необходимо отметить, что в определённом смысле они употребляются как тождественные. Мы сохранили тер-

²¹³ *Lunden J.* Dialogues with Tan Dun [Электронный источник].

²¹⁴ *Васильев Л. С., Кобзев А. И.* Предисловие. С. 3.

²¹⁵ *Серова С. А.* Ритуал и театр (проблема модернизации Китая. С. 269.

минологию в цитатах из трудов учёных, в работе понятие ритуал также использовано иногда как синоним церемонии и обряда, но чаще — как более ёмкого понятия, включающего в себя ряд церемоний и обрядов.

Композитор не только использует ритуалы в своих сочинениях, но и создаёт мультимедийные проекты-ритуалы, примером которых может служить «Зал музыки воды» (水乐堂, «Water Heavens» — Водяные небеса, 2010–2011) для струнных, воды, китайской лютни *nipa* и голоса, воплощающий идею звучащих стихий и органической музыки. Он демонстрируется в специально созданном под этот проект зале недалеко от Шанхая.

В этом проекте задействованы не только музыка, но и архитектура, помогающая донести замысел действия до зрителей. Композитор участвовал в создании архитектурного пространства для своей музыки, заменив одну из стен на стеклянные двери, за ними открывается взгляду зрителей река с буддийским монастырём на другом берегу. Исследователь Т. Будаева замечает, что в звучании этого ритуала сочетается музыка в стиле И. С. Баха, которую исполняет струнный ансамбль, находящийся в зале, и молитвы, доносящиеся из монастыря. Далее происходит своеобразный диалог времён и культур: Бах и буддийские монахи, китайская лютня *nipa* и рок-н-ролл, сакральное и обыденное. Всё действие проходит в сопровождении водной перкуссии²¹⁶. В архитектуре зала соединяются черты традиционных построек эпохи Мин с минималистской архитектурой XX века (проект Тань Дуня и архитекторов студии Исодзаки)²¹⁷.

²¹⁶ Будаева Т. Б. Пекинская опера и китайская музыкальная драма. С. 828; Будаева Т. Б. Пекинская опера цзиньцзюй. С. 284–285.

²¹⁷ Будаева Т. Б. Пекинская опера и китайская музыкальная драма. С. 828.



Рис. 21. Тань Дунь. Зал воды и музыки²¹⁸

Опыт работы в таких мультимедийных проектах, где акцент делается на пространстве для создания особых эффектов звучания музыки, расширяет художественный арсенал композитора и помогает ему в воплощении идей его опер (далее подробно).

2.2. Традиции китайского театра куньцзюй в опере «Пионовая беседка»²¹⁹

Многие оригинальные особенности театральных опусов Тань Дуня объясняются тесной связью с китайским искусством, его древними и современными традициями, в том числе, театрами *куньцзюй* и пекинская опера (*цзиньцзюй*). В операх композитора сформировался музыкальный стиль, в ко-

²¹⁸ Источник: URL: <https://www.artsbird.com/upload/image/201910/43e6c1fa-a667-4fe8-903c-12d930a03044.jpg&lr=121320&pos=7&rpt=simage&text=Tan%20Dun%20«Water%20Heaven»> (дата обращения: 26.08.2024).

²¹⁹ Материал этого раздела изложен в статье автора: *Дин Жун. Традиции китайского музыкального театра куньцзюй в опере «Пионовая беседка» Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 3 (48). С. 137–145.*

тором тесно переплетаются особенности китайского театра и фольклора. Его произведения во многом отражают жизненный опыт Тань Дуня, в том числе, знание традиционного театра пекинской оперы, в оркестре которой он в молодости играл на скрипке *цзиньху*, а также близкое знакомство с театром *куньцзюй*²²⁰. В наши дни он даже ставит, как режиссёр, спектакли театра пекинской оперы в Шанхае.

Взаимодействие творчества Тань Дуня с театром *куньцзюй* пока специально не изучено, в этой связи, рассмотрим преломление традиций *куньцзюй* в опере Тань Дуня «Пионовая беседка» («Мудань тин» 牡丹亭, 1998). Пьеса «Пионовая беседка» была написана в период Мин драматургом Тан Сяньцзю (汤显祖, 1550–1616) для театра *куньцзюй*. Она не потеряла своей популярности и сегодня сохраняется в репертуаре трупп этого театра. В настоящее время насчитывается около тридцати исполнительских версий этого произведения.

Согласно легенде, когда Тан Сяньцзю создавал свою пьесу, он страдал от сильной головной боли, случайно зашёл в беседку, наполненную цветами и растениями, и вскоре заснул. Во сне он попал в место, где цвели пионы, и сад был полон прекрасных цветов. К нему подошла женщина в красном и сказала, что она вылечила драматургу головную боль и попросила написать о ней в его книге. Проснувшись, Тан Сяньцзю очень быстро закончил пьесу «Пионовая беседка»²²¹.

Сюжет перекликается с распространёнными в китайских народных сказках и легендах историями о людях и дúхах, которые влюбляются друг в друга. В пьесе рассказывается о любви дочери чиновника Ду Линян (杜丽娘) к мужчине ее мечты, которого она увидела во сне и написала его портрет. Она умерла

²²⁰ Сравнительный анализ *куньцзюй* и пекинской оперы, других видов китайской традиционного театра (*сицзюй*, 戏曲) требует отдельного внимания и в рамках данной работы специально не рассматривается.

²²¹ Ху Цзи, Лю Чжичжун. История развития китайского *куньцзюй*. С. 78–79.

от разрыва сердца и превратилась в дух. Реальный герой её сна — Лю Мэнмэй (柳梦梅), проезжая мимо могилы девушки, увидел свой портрет. Во сне к нему пришёл дух девушки, и они полюбили друг друга. В конце концов девушка воскресает из мёртвых, и герои связывают себя узами брака.

В XX веке «Пионовая беседка» получает новые воплощения, как в традиционном театре, так и в современной китайской опере в одноимённом произведении Тань Дуня. Как уже было сказано, после «культурной революции» китайская музыка активно взаимодействует с западной культурой в рамках течения «Новая волна»²²², которое считается авангардным, однако при этом провозглашает возврат к древним национальным традициям. Тань Дунь входит в число самых ярких представителей этого течения, определившего во многом облик китайской музыки в наши дни. Современные китайские оперы, в этой связи, часто используют характерные особенности традиционного театра, в том числе, его вокальные техники, вплоть до введения в число исполнителей актёров традиционного театра.

Композитор отмечал, что у него было три опыта обращения к этому сюжету, связанных с *куньцзюй*. Первый раз, в 1982 году, вместе с исполнителем *куньцзюй* и пекинской оперы Ян Чунься (杨春霞) они создали электронную музыкальную версию одного из самых известных фрагментов *куньцзюй* «Пионовой беседки» под названием «Сон в саду». Второй опыт был обусловлен сотрудничеством с писателем Бай Сяньюном (白先勇) и американским режиссёром Питером Селлерсом (Peter Sellers) в написании музыки к театральной пьесе «Пионовая беседка» (1998). В третий раз Тань Дунь обратился к пьесе Тан Сяньцзу «Пионовая беседка», на основе которой создал одноимённую оперу (1998)²²³.

²²² Яо Шуи. Китайская [драма] *сицзюй*. С. 45–46.

²²³ Ван Лиюань. Трансграничное сотрудничество Тань Дуня, Хуан Доудоу.

Композитор также участвовал в постановках новой версии спектакля *куньцзюй* «Пионовая беседка» во время Всемирной выставки в Шанхае в 2010 году и в Metropolitan Museum of Art в Нью-Йорке в 2012. Вторая постановка получилась более захватывающей благодаря использованию природных декораций²²⁴. Творческая группа перенесла исполнение «Пионовой беседки» в сад, согласно древним традициям эпохи Мин и предписанию автора пьесы. Тань Дунь считал, что только это пространство способно передать красоту пьес *куньцзюй*. В спектакле принимали участие ведущие артисты из разных областей Китая²²⁵.

Работая над новой версией *традиционного спектакля куньцзюй*, композитор сократил некоторые сложные сюжетные линии и добавил «органическую музыку»²²⁶, чтобы создать более аутентичную атмосферу спектакля, воссоздать атрибуты и звучание музыки эпохи Мин. В оркестровом сопровождении *куньцзюй* композитор первоначально исходил из идеи возрождения состава домашнего оркестра той эпохи (подробно см. Главу 1). Однако для постановки 2012 года в саду он ограничился лишь двумя инструментами — продольной флейтой *сяо* (箫) и цитрой *гучжэнь* (古筝), справедливо полагая, что это даёт возможность лучше расслышать тонкости традиционного пения. Композитор

²²⁴ В Metropolitan Museum of Art «Пионовая беседка» была поставлена Тань Дунем совместно с известными режиссёром и актёром *куньцзюй* Чжан Цзюнем (张军), хореографом и танцовщиком Хуан Доудоу (黄豆豆).

²²⁵ Садовая версия [музыкальной драмы] *куньцзюй* «Пионовая беседка» представлена в Нью-Йорке [Электронный ресурс]. URL: <http://www.scio.gov.cn/zhzc/35353/35354/Document/1510046/1510046.htm> (дата обращения: 22.05.2022). На кит. яз.

²²⁶ Понятие органической музыки (organic music — юцзи иньюэ 有机音乐) как звуков природы и музыкальных инструментов, изготовленных из керамики (глина), бумаги, воды и других материалов, связанных со стихиями, в творчестве Тань Дуня исследовано в работах Юй Болина, С. Петруниной [Юй Болин. «Органическая музыка»: особенности взаимодействия музыкальных традиций востока и запада в творчестве китайского композитора Тань Дуня [Электронный ресурс]. URL: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/18431/%C2%aborganicheskaya%20muzyka%20%bb.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата обращения: 25.08.2024); Петрунина С. Ю. «Бумажный концерт» как феномен звучащего мира; Петрунина С. Ю. К истории органической музыки].

сравнивал отсутствие мощного звучания оркестра с белой поверхностью листа в китайской каллиграфии, что даёт возможность лучше рассмотреть написанное (в данном контексте — лучше услышать своеобразное пение в *куньцзюй*)²²⁷.

Опыт работы над спектаклем традиционного театра помог композитору при создании его оперы. Опера была написана по совместному заказу Венского фестиваля, Барбикан центра в Лондоне (Showtimes at Barbican Centre), Культурного центра Бобиньи в Париже (Bobigny Cultural Center) и центра Карра в Калифорнийском университете в Беркли (Carr Performance Center at the University of California, Berkeley). Премьера состоялась 12 мая 1998 года на Венском фестивале, дирижировал Стивен Р. Осгуд (Steven R. Osgood), режиссером постановки выступил Питер Селлерс (Peter Sellars)²²⁸.

На премьере были совмещены два спектакля: в первой половине зрители увидели оригинал традиционной *куньцзюй* «Пионовая беседка» под названием «Прерванное сновидение» (The Interrupted Dream) с актрисой традиционного театра Хуа Вэньи (华文漪) в главной женской роли девушки Ду Линянь. Во второй половине под названием «Пионовая беседка: Три ночи любви с духом» (Peony Pavilion: Three nights of making love to a Ghost)²²⁹ была показана опера Тань Дуня. В главной женской роли выступала академическая оперная певица Хуань Ин (黄英) (Интервью автора с певицей см. в Приложении Б)²³⁰.

²²⁷ A Conversation with Tan Dun: A New «Peony Pavilion» in an Old Context [Электронный источник]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fjgdRZH4xNc> (дата обращения: 28.05.2022); Петрунина С. Ю. К истории органической музыки. С. 464.

²²⁸ Ян Хэпин. Изучение опер Тань Дуня. С. 17.

²²⁹ Ghost точнее переводить как *дух*, учитывая шаманский и даосский контекст.

²³⁰ В других ролях выступали Сюй Линьцян (徐林强) в роли юноши Лю Мэнмэя и Ши Цзехуа (史洁华) в роли даосской монахини Ши-даогу (石道姑).



Рис. 22. Певица Хуань Ин (фото из архива певицы)

После успешной премьеры компакт-диск с записью оперы был издан компанией Sony Records в 1999 году, название произведения Тань Дуня было изменено на «Bitter Love» (Горькая любовь), дирижировал сам композитор²³¹. Опера «Пионовая беседка» Тань Дуня в 1998–1999 годах исполнялась более пятидесяти раз во многих странах мира²³².

В своей «Пионовой беседке» Тань Дунь старается максимально сохранить общий стиль атрибутов *куньцзюй*, включая костюмы и грим. В опере действуют пять персонажей: Лю Мэнмэй и Ду Линян — два главных героя, Шидаогу (石道姑, даосская монахиня Ши), Хуа-шэнь (花神, Цветочный бог) и Пань-гуань (判官, Судья подземного мира). Два последних персонажа заняты только в первой сцене. По замыслу композитора в спектакле одновременно иг-

²³¹ Ян Фужун. Из представления зарубежной оперы в Китае [Электронный ресурс]. URL: <http://www.huaxia.com/zhwh/whgc/2013/08/3492143.html> (дата обращения: 06.04.2021). С. 21. На кит. яз.

²³² Гун Лицзюй. Аналитическое исследование пения в опере Тань Дуня. С. 4.

рают актёры традиционного театра *куньцзюй*, пекинской оперы²³³ и артисты европейской оперы. Это позволяет, с одной стороны, создать определённое музыкальное двуязычие, выявить контраст тембров, манер пения, приёмов актёрской игры. С другой — находить точки соприкосновения столь различающихся театральных традиций. Здесь очевидно стремление композитора в одном произведении объединить музыкальные театры Востока и Запада.

При этом требование соединить традиционную и академическую манеру пения относится только к академическим певцам, которые, в результате, обладают оригинальной манерой, синтезирующей особенности *bel canto* и традиционной китайской музыкальной драмы. Этот вокальный стиль (и техника) были выработаны ещё в 1940-е годы в Академии имени Лу Синя, который «заложил фундамент современного китайского вокального исполнения»²³⁴.

Актёры традиционного театра *куньцзюй* поют только в привычной им манере. Так, небольшая партия даосской монахини Ши примечательна особым тембром и манерой пения: её голос, характерный для *куньцзюй*, контрастирует с академическими теноровыми и сопрановыми партиями оперы, которые представлены в Таблице 1:

Таблица 1. Действующие лица оперы и вокальные партии

Действующие лица оперы / хор	Вокальная партия / амплуа
Лю Мэнмэй, главный герой	Тенор
Пань-гуань, Судья подземного мира	Тенор
Ду Линян, главная героиня	Сопрано
Ши-даогу (даосская монахиня) ²³⁵	Актриса <i>куньцзюй</i> (амплуа <i>дань</i>)
Хуа-шэнь (Цветочный Бог, Дух цветка)	Актриса <i>куньцзюй</i> или пекинской оперы (амплуа <i>дань</i>) ²³⁶

²³³ Композитор объединяет актёров двух традиционных театров, поскольку, как было отмечено в главе 1, *куньцзюй* был одним из предшественников *пекинской оперы*.

²³⁴ Чжан Личжэнь. Современная китайская опера. С. 12.

²³⁵ В изданной в Нью-Йорке партитуре партия Ши-даогу помечена как *Sister stone*.

²³⁶ Будаева Т. Б. Пекинская опера цзиньцзюй. С. 70–71. Подобное европейскому разделение партий амплуа по диапазонам в китайском традиционном театре не принято, в целом преобладают высокие регистры. Подробно см.: Там же.

Хор	Хор баритонов, могут присоединяться музыканты оркестра (ремарка «All musicians»)
-----	--

Как видно из состава действующих лиц, в опере задействованы фантастические персонажи. Умершая героиня встречается с Судьёй подземного мира, что сразу адресует зрителя к ритуалу *носи* (傩戏)²³⁷, хор неоднократно повторяет это слово и призывает Шамана (Wu 巫 — кит. шаман, волшебник, дух). *Носи* представляет собой вид ритуального религиозного действия (его также определяют как драму), существующего в Китае в сельских районах западной Хунани, где шаманы надевают маски, чтобы приветствовать духов, прогонять их, разговаривать с прошлым и с загробным миром²³⁸. Ритуал *носи* сочетает песню, музыку и танец.

Считается, что *носи* как вид народных верований подвергся влиянию даосизма. Исследователь Сы Ян указывает, что в 1980-е годы Тань Дунь увлекался философией даосизма и культурой древнего царства Чу, в котором бытовали сложные шаманские ритуалы. Композитора привлекал этот синтез даосской идеи «гармонии между человеком и природой» и древних шаманских ритуалов, в которых она также нашла отражение²³⁹.

Композитор не ставит своей целью воспроизведение подлинного ритуала, но старается передать мистический колорит действия с помощью особого звучания: сочетания электронных звуков, шёпота, акустических и органических инструментов, средств художественной выразительности традиционного театра, которые проникают и в академическое пение.

В партии Судьи подземного мира, которую исполняет академический тенор, ощутимы интонации, большие скачки, *glissando*, характерные для тради-

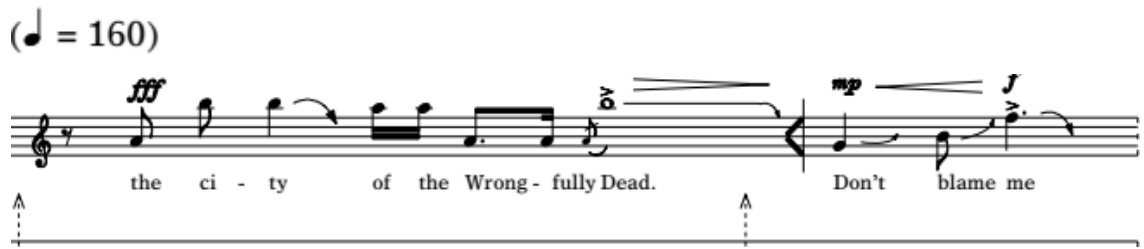
²³⁷ Во многих источниках транслитерация этого термина дана, как *нуо* [Люй Гуанчунь. Китайская цивилизация нуо (нуо этикет, нуо обычай, нуо танец, нуо опера). Хэфэй: Изд-во Хэфэйского технологического ун-та, 2019. С. 17. [На кит. яз.]

²³⁸ Таковую сцену («Танец духа») с видеофрагментом можно найти в более позднем произведении Тань Дуня «Карта» (2000).

²³⁹ Сы Ян. Идеи даосизма в творчестве Тань Дуня. С. 78.

ционного театра *куньцзюй* и пекинской оперы.

Нотный пример № 4. Фрагмент партии Судьи поэзного мира²⁴⁰



Звучание оркестра также имеет свои особенности: композитор, желая максимально точно передать звуковой колорит традиционного спектакля *куньцзюй*, отказался от использования струнных и духовых инструментов симфонического оркестра, оставил только несколько ударных инструментов (в том числе — народов мира) и препарированное фортепиано.

Состав разделён на несколько групп: акустические инструменты (лютя *пина*, два набора ударных инструментов), электронные (сочетание электронных MIDI-звуков, в том числе, записанных заранее звуков музыкальных инструментов — окарины *сюнь*, флейты *дицзы*), и звуков природы (шума ветра, волн и др.); в оркестр включены также сэмплер или компьютер, органические инструменты (погружаемый в воду гонг, керамические инструменты). Акцент на электронных звучаниях является редкостью для китайской оперы:

6 {

musician ①	: electronic midi horn, xun and dizi	also the Judge
" ②	: electronic Midi horn and Sona (or Kiri, or taeponso)	also the Clerk
" ③	: pipa	also the Flower Spirit
" ④	: Sampler (or computer)	also Zhao
" ⑤	: percussions	also Sun
	bangu drum (Chinese opera drum), Chinese cymb. (6"), small gong (8" with pitch bending), Large bass drum, Water gong (12" x 14"), ratchet	
" ⑥	: percussions	also Li
	drum set (C pedal bass drum, 4 tom-toms, hi-hat, snare drum, cymb.), udo drum (a ceramic drum with 2 sound hole), maraca, guiro, Chinese cymb. (6"), brush, bow, flexitone, 4 small Chinese bells (or finger bells), 2 cowbells (large & small)	

Conductor will be in charge of playing the pre-recorded music from CD-player.

Рис. 23. Состав оркестра в «Пионовой беседке» Тань Дуня²⁴¹

²⁴⁰ Tan Dun. Peony pavilion. Directed by Peter Sellars. Libretto by Tang Xianzu (1598) translated by Cyril Birch. Bloomington; New York: Indiana University press, 1980. P. 9.

²⁴¹ Tan Dun. Peony pavilion. P. 4. Примечателен комментарий композитора внизу

Как уже было сказано в главе 1, мелодии *куньцзюй* основаны на традиционных ангемитонных звукорядах южных районов Китая и отличаются плавным рисунком. Для них также характерны спокойный темп и «регулярный метр 4/4 <...> длинные музыкальные фразы, соответствующие широким распевам поэтического текста»²⁴². Эти особенности композитор отразил в вокальных партиях оперы.

В «Пионовой беседке» звучат арии в стиле *bel canto* и *куньцзюй*, их сочетание служит идее представить классический китайский театр и литературу современному западному зрителю и придаёт особый колорит опере Тань Дуня. Композитор также вводит в арии в стиле *bel canto* элементы *куньцзюй*, манера исполнения таких арий полностью соответствует медленному произнесению слов и округлому плавному характеру звука этого традиционного театра²⁴³.

Традиционную манеру пения в *куньцзюй* и *пекинской опере* часто ошибочно описывают как фальцет. Между тем, в монографии Т. Будаевой с помощью компьютерного анализа доказано, что пение в *куньцзюй* и *пекинской опере* не является фальцетом, а представляет собой разновидность горловой манеры пения в высоком регистре²⁴⁴.

Пространственный фактор, которому композитор уделяет особое внимание, как в размещении артистов и инструментов, так и в трактовке звучащего пространства, нашёл своё отражение в распределении регистров пения и речитатива персонажей. К примеру, партии духов в опере звучат на высоте e^1 – es^1 , Судья подземного мира поёт в очень высоком, высоком и среднем регистре (f^1 – a^2), что соответствует принятому в традиционном театре звучанию мужских голосов в высоком регистре.

Рис. 23, дающий возможность дирижёру вносить изменения в выбор предварительно записанных на CD звучаний: «Дирижёр будет ответственным за воспроизведение заранее записанной музыки с CD-плеера» (здесь и далее *перевод мой* — Дин Жун).

²⁴² Будаева Т. Б. Пекинская опера цзиньцзюй. С. 97.

²⁴³ Яо Шуи. Китайская [драма] *сицзюй*. С. 31.

²⁴⁴ Будаева Т. Б. Пекинская опера цзиньцзюй. С. 72–75, 93.

В опере Тань Дуня имеется большое количество рифмованной широко интонированной декламации *юньбай* (韵白, «рифмованная понятная [речь]»²⁴⁵), характерной для традиционного театра, в том числе и *куньцзюй*. Актёр Сун Хэнчжи (宋衡之, 1901–1988) так описывает особенности её исполнения: «Верхние ноты должны быть высокими, как голоса, улетающие в небо; нижние ноты должны быть низкими, подобно голосу, плавающему в воде»²⁴⁶. Декламация *юньбай* имеет существенное значение в драме *куньцзюй*. В опере она звучит и на английском языке, что создаёт сложности для исполнения, поскольку требует совпадения интонаций китайского и английского языков, который, как известно, не является тональным. Иногда декламация привязана к определённому персонажу. Например, в партии монахини Ши-даогу *юньбай* звучит всякий раз, когда она появляется на сцене (партия исполняется на китайском языке). Эта декламация и особая окраска голоса отличают её от других персонажей. Тань Дунь также включил в оперу возгласы на английском и китайском языках²⁴⁷.

В стиле *куньцзюй* поют Цветочный Бог (Дух цветка) и монахиня Ши-даогу, композитор добавляет в партитуре пометку «исполнять в стиле *куньцзюй*», имея ввиду особую мягкую, округлую манеру декламирования текста в этом театре. Тань Дунь не выписывает декламацию нотами, актёры используют известные им формулы-клише (термин Т. Будаевой), передаваемые в устной традиции:

²⁴⁵ Там же. С. 75.

²⁴⁶ Гун Лицзюй. Аналитическое исследование пения в опере Тань Дуня. С. 25.

²⁴⁷ Яо Шуи. Китайская [драма] *сицзюй*. С. 14.

Нотный пример № 5. Фрагмент партии Цветочного Бога²⁴⁸:

F
(♩ = 66) ritual dance and movement
(Kun-opera style) (中國戲曲韻白)

1st. time
an lao dao gu kun chou xiao je fen an san nian zhi shang
俺老道姑看守小姐墳墓三年之久
This burial shrine of Bridal Du has been in my charge for over three years now.

2nd. time
ze qu ji ri ti ta kai she dao chang, chao sheng yu jie.
擇取吉日替她開設道場, 超生玉界
Today is an auspicious day, which I have selected for a mass to secure her rebirth in the Realm of Jade.

Reeds
(3) *f*

Small Chinese Gong
(5) *f*

(vocalising Chinese percussion music score "Nine Beats and Half")
(6) *pp*

В партии главной героини композитор комбинирует приёмы *bel canto*, которое составляет основу, с элементами пения в *кунъюй*. В частности, он использует характерные для *кунъюй* и пекинской оперы каденции в нижнем регистре:

Нотный пример № 6. Каденция в партии Ду Линян²⁴⁹:

J

60
Du
I prostrate myself, in gratitude for your your cle-men-cy

Оперная певица Хуань Ин, сыгравшая главную героиню Ду Линян, указала на тот факт, что Тань Дунь написал в рамках этой партии множество великолепных вокальных пассажей, дающих возможность показать красоту её голоса²⁵⁰.

В интервью с автором диссертации певица также отметила связь техники пения в традиционном театре с китайским языком, в частности, она обратила внимание на различие вокализации в итальянском языке, где требуется чёткое

²⁴⁸ Tan Dun. Peony pavilion. P. 17.

²⁴⁹ Ibidem. P. 12.

²⁵⁰ «Пионовая беседка» во множестве пьес с прекрасными цветами, распускающимися повсюду // Ежедневная газета Гуанмин. 2017.01.06. С. 6. На кит. яз.

произнесение каждого гласного и это достигается достаточно легко, и сложности произношения в китайском языке. В опере Тань Дунь решил использовать текст пьесы в переводе на английский язык, что само по себе имеет определённую сложность. По мнению Хуань Ин «включения пения *куньцзюй* — это большой вызов для певицы, потому что во всех китайских драмах слова должны исполняться чётко и ясно. Певец должен сочетать пение *bel canto*, с интеграцией методов пения *куньцзюй*»²⁵¹.

Нотный пример № 7. Фрагмент Арии Ду Линянь²⁵²:

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 16-21) shows the vocal line for 'Du' and the 'Folk Flute' line. The lyrics are 'No on - ly a cloud steals light'. The second system (measures 22-27) continues the vocal line and the 'Folk Flute' line. The lyrics are 'steals light from moon'. The score includes dynamic markings like 'ppp' and 'mp', and performance instructions like 'Folk Flute' and 'ppp'.

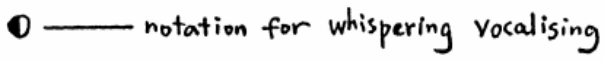
Представленный в примере 7 фрагмент арии Ду Линянь содержит октавные glissando в первой половине фразы, затем следует орнаментика, характерная для традиционного театра (*legato*). Вокальная и оркестровая фразы чередуются, оркестр не сопровождает пение, чтобы ярче оттенить особенности вокализации. От артистки требуется хорошее дыхание, органичное сочетание речитативных и распевных фрагментов арии.

Певица Хуань Ин отметила и личные сложности исполнения этой партии: «Я сама лирическое сопрано, и характер Ду Линянь немного похож на мадам Баттерфляй. Роль требует большого количества эмоций и вариаций в подаче звука. Например, в начале оперы Ду Линянь оказывается в подземном мире, её партия выражает печальное настроение и “расстроенные звуки”. Выражение

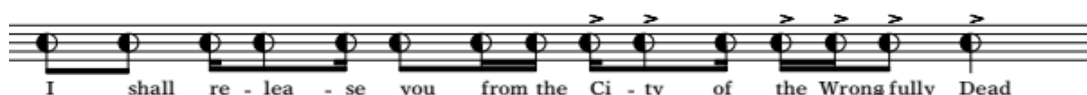
²⁵¹ Интервью автора работы с Хуань Ин 25 октября 2022 года. Личный архив автора.

²⁵² *Tan Dun. Peony pavilion*. P. 16.

застенчивости необходимо передать во время обмена словами любви с Лю Мэнмэем. Я думаю, это было очень интересно»²⁵³.

В партии Судьи подземного мира (Пань-гуаня) можно выделить разговорные эпизоды (характерные для *куньцзюй* и пекинской оперы), пение шёпотом (этот приём композитор обозначил как  ²⁵⁴, восходящее и нисходящее вибрато большого диапазона, часто применяемые в традиционном театре:

Нотный пример № 8. Фрагмент партии Судьи подземного мира²⁵⁵:

A) 

B) 

Таким образом, опера «Пионовая беседка» стала для композитора результатом своеобразного перехода от подбора музыки к постановке традиционного театра *куньцзюй* к созданию авторского произведения в традициях современной китайской оперы. Композитор соединил в произведении два театра: европейскую оперу и *куньцзюй*. Синтез в большей мере проявился в партиях актёров академической оперы, которые должны были соединить приёмы *bel canto* и *куньцзюй*. Композитор оставил партии актёров *куньцзюй* и мужского хора на китайском языке, в то время как партии главных героев, которые исполняют академические оперные артисты, поются на английском языке.

Оркестр, как уже было сказано, соединяет китайские традиционные инструменты, органические инструменты и электронные звучания. Костюмы, грим, характер движения актёров соответствуют стилю *куньцзюй*, что позволяет

²⁵³ Интервью автора работы с Хуан Ин 25 октября 2022 года. Личный архив автора.

²⁵⁴ *Tan Dun. Peony pavilion. P. 6.*

²⁵⁵ *Ibidem. P. 12, 15.*

точно передать атмосферу эпохи действия пьесы, лежащей в основе оперы, а также колорит театра *куньцзюй*.

Исследователь Чжу Линьцзи подчёркивает, что два ведущих китайских композитора в области современной оперы — Тань Дунь и Го Вэньцзин — выделяют в этом жанре «коммуникативную функцию музыки», которая в общении с публикой «оказывается самой действенной, а язык музыки — универсальным»²⁵⁶. Вместе с тем, Тань Дунь явно хочет более полно и детально донести до западного зрителя смысл текста первоисточника, прибегая к переводу на английский, в то время как Го Вэньцзин использует в своих операх только китайский текст. Опыт обращения к традиционному театру в опере «Пионовая беседа» оказался удачным, и композитор продолжил использовать его в дальнейшем в опере «Чай — зеркало души» («Tea — a mirror of soul», 2002). К приёму соединения актёров традиционного театра и европейской оперы Тань Дунь вернётся в опере «Первый император» («The First Emperor», кит. 第皇帝, 2006, подробно в главе 3), где отражены традиции пекинской оперы.

2.3. Ритуал и традиции театра *куньцзюй* в опере «Чай — зеркало души»²⁵⁷

Чайная церемония является важной составляющей китайской культуры, включающей множество различных элементов, важных для её понимания. Не случайно композитор обратился к ней в своей опере. В данном разделе чайная церемония рассматривается как ритуал, представляющий более широкую традицию китайской и японской чайной культуры.

Когда опера Тань Дуны «Чай — зеркало души» была впервые представ-

²⁵⁶ Чжу Линьцзи. Современная китайская камерная опера. С. 20.

²⁵⁷ Материалы данного раздела главы изложены в нашей статье: Дин Жун, Юнусова В. Чайная церемония в опере «Чай — зеркало души» Тань Дуны // Обсерватория культуры. 2024. № 3. С. 274–281.

лена в Токио в 2002 году, она имела огромный успех, благодаря ярко выраженному восточному колориту и мистическому подтексту. В последующие годы она исполнялась в Китае, Японии, Австралии, странах Европы. Опера «Чай — зеркало души» — это одновременно и своеобразная презентация китайского искусства. Для более глубокого понимания концепции произведения Тань Дуня обратимся к важным аспектам чайной культуры Китая и Японии.

В опере можно отметить сочетание чайной культуры и церемонии, показанных средствами оперного театра с применением современных технологий. Как и в «Пионовой беседке», для композитора важным представляется обращение к ритуальной стороне спектакля, элементам *нуо*, чайной церемонии.

Исторически первым источником о чае, его приготовлении и искусстве чаепития считается «Книга чая» (茶经 букв. — «Чайная сутра»), которую написал выросший в буддийском монастыре Лу Юй (陆羽, 733–804)²⁵⁸. В ней были собраны ценные сведения об особенностях и технологиях обработки чайного куста, свойствах приготовленного из него напитка, его истории. Автор описал чайную культуру того времени, развитую прежде всего в буддийских монастырях, где этот напиток помогал в практике длительных медитаций (как, впрочем, и в даосских — *примеч. моё, Д. Ж.*). Лу Юя позднее «назвали “чайным святым”»²⁵⁹. В современном Китае ему поставлены многочисленные памятники.

²⁵⁸ Чжу Яньвэнь. Анализ двух взглядов на происхождение чайных кистей // Пятый международный симпозиум по обмену чайной культурой. 2017. № 11. С. 62. На кит. яз.

²⁵⁹ Ли Ван. Китайское искусство чаепития. М.: Центрполиграф, 2003. С. 3.



Рис. 24. Лу Юй. Город Тяньмэнь, провинция Хубэй. Неизвестный скульптор²⁶⁰

Чай стал важной составляющей общественной жизни страны, его употребляли как лекарство, изображали художники, воспевали в песнях. Считалось, что чай «чист по своей природе. Он впитывает в себя дождевую воду и росу горных вершин и даёт жизнь зеленым листьям. Он пускает корни в теле гор, великолепно цветёт на утренней заре и на закате». Чайный куст нельзя было пересаживать, его считали стойким и цепким²⁶¹. Чай помогал размышлять учёным, был непременным атрибутом в императорском дворце и постепенно распространился во всём обществе.

Особое внимание уделялось правильному выбору чая, принадлежностей для его заваривания и самой чайной церемонии, окончательное формирование которой относят к эпохе Тан²⁶². Во времена Тан и Сун были разработаны детали этикета чайной церемонии, правила организации окружающего пространства, выработаны способы употребления чая и всё это закреплялось в

²⁶⁰ Источник: https://p6.itc.cn/q_70/images03/20220324/91ca484dc043480bbbf657449f3b1647.jpeg (дата обращения: 21.08.2025).

²⁶¹ *Ли Ван*. Китайское искусство чаепития. С. 11.

²⁶² Там же. С. 16.

сводах правил. До наших дней дошли сведения о конкурсах чая (*Доу ча* 斗茶).

Во времена династии Сун конкурсы чая проводились как игра среди литераторов и благородных людей. Чайный домик, как правило, представлял собой двухэтажное здание, которое в то время называлось чайным павильоном. Участники сначала располагались внизу в гостевом зале, затем хозяин приглашал их на второй этаж. Там они могли любоваться прекрасным видом природы, внутри на ширмах висели картины известных художников, а стол перед ширмами был покрыт парчой с горелками для благовоний, вазами с цветами и подставками для свечей.

В соседней комнате стояла пара декоративных шкафов, наполненных роскошными призами для победителя. Ведущий конкурса в случайном порядке расставлял четыре вида чая и десять видов воды, соревнующиеся должны были точно определить, какая вода используется для того или иного вида чая²⁶³.

Чайная церемония непосредственно описана в пятой и завершающей десятой главах «Канона чая». Исторически сложились две традиции приготовления чая: первая — с помощью заваривания листов в чайнике, вторая — с помощью чайного порошка, который заливался кипятком в чаше. Во втором случае порошок взбивали специальными бамбуковыми кисточками *часянь* (茶筴)²⁶⁴.

²⁶³ Хуан Цзяньдун. Доу чай и поэзия Доу чай // Мир чая. 2006. Вып. 12. С. 31.

²⁶⁴ Чжу Яньвэнь. Анализ двух взглядов на происхождение чайных кистей. С. 62.

Рис. 25. Конкурс чая²⁶⁵

Смысл церемонии заключался «в утверждении красоты естественного, обыденного, повседневного»²⁶⁶. Для приготовления чая использовалась вода с гор, помогающая раскрыть его вкус и аромат. Второй способ приготовления (*дианча*) бытует в Японии, в XX веке он был возрождён и в Китае²⁶⁷.

Рис. 26. Дианча²⁶⁸

²⁶⁵ Источник: <http://5b0988e595225.cdn.sohucs.com/images/20180809/119c807ec2524b8280f5a4b66a1eba11.jpeg> (дата обращения: 21.08.2025).

²⁶⁶ Гришелева Л. Д. Формирование японской национальной культуры (конец XVI — начало XX века). М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1986. С. 70.

²⁶⁷ Там же. С. 25.

²⁶⁸ Источник: <https://media-cdn.tripadvisor.com/media/attractions-splice-spp-674x446/07/c5/6c/c0.jpg> (дата обращения: 21.08.2025).

В разные эпохи в чайную церемонию вносились изменения, к примеру, в эпоху Мин перед церемонией было принято возжигать благовония не только для освежения воздуха, но и для поклонения «силам Земли и Неба», после чего кипятили воду и на стол выставлялись принадлежности для приготовления чая. Далее чай готовили по описанному способу *дианча*, «чайник в форме даосского сосуда» накрывали «веткой ротанговой пальмы, как это делали в древности». Позднее вместо пальмы использовали бамбук как «символ духовной цельности»²⁶⁹.

Чайная церемония отражалась в картинах китайских художников разных эпох. К числу наиболее известных относится картина Мин Вэнь Чжэнмина (文徵明) «Чайная церемония на горе Хуэйшань», созданная в 1518 году и находящаяся сейчас в Дворцовом музее в Пекине.



Рис. 27. «Чайная церемония на горе Хуэйшань» (惠山茶会图)²⁷⁰

Композиция картины разворачивается справа налево (иероглифы ранее также писались справа налево), скалы и кипарисы накладываются друг на друга. Одни люди сидят в беседке, готовят чай, другие — идут по горной тропе.

²⁶⁹ Гришелева Л. Д. Формирование японской национальной культуры. С. 28.

²⁷⁰ Источник: https://img.dpm.org.cn/Uploads/tupianyingxiang/null-新 00101129-文徵明 惠山茶会图卷-全卷_2017414211557.jpg (дата обращения: 28.08.2024).

Фигуры составляют единое целое с окружающим пейзажем, картина демонстрирует как красоту гор и лесов поздней весной, так и неторопливое течение жизни интеллигенции.

Другой пример — картина Тан Иня (唐寅, 1470–1524)²⁷¹ «Аромат зеленого чая» (事茗图). Художник написал множество картин на протяжении своей жизни, и «чайная живопись» была важной частью его картин, которые считаются одними из лучших в эпоху Мин (1368–1644)²⁷².



Рис. 28. «Аромат зеленого чая» (事茗图)²⁷³ (внизу выделен центральный фрагмент)

²⁷¹ Тан Инь (唐, 1470–1524) — известный литературный деятель Китая, мастер поэзии, каллиграфии и живописи, его картины полны романтических чувств и смелого стиля.

²⁷² Чжу Хайянь, Ван Сюпин. Об интересе уединения в картине Тан Иня «Аромат зеленого чая» // Труды Колледжа садоводства и ландшафтной архитектуры, Хунаньский сельскохозяйственный университет, Институт исследования чая, Фуцзяньская академия сельскохозяйственных наук. 2017. № 13. С. 407. На кит. яз.

²⁷³ Источник: https://p3.itc.cn/q_70/images03/20210511/85715830681a46918241d290a93ad3a4.jpeg (дата обращения: 21.08.2025).

Тан Инь использует метод пейзажной фигурной живописи, чтобы очертить горы, огромные скалы и сосны, быстро текущие водопады. В центре картины изгибается ручей. На левом берегу ручья в сосновых и бамбуковых лесах спрятаны несколько домов, перед которыми течёт вода, а над ними — облака. В комнате открыта дверь, человек читает, рядом поставлен чайник (художник передаёт традицию совмещения питья чая и чтения). За пределами комнаты справа старик с бамбуковой тростью идёт по маленькому мостику, за ним следует ребенок, который держит в руках музыкальный инструмент *гуцинь* (古琴). На левой стороне картины Тан Инь написал своё стихотворение (читать иероглифы необходимо справа налево и сверху вниз):

Что делать в повседневной жизни?

Для меня приготовлена чашка чая.

Под южным окном

ветерок наполняет мои бакенбарды²⁷⁴.

(перевод Дин Жун)

Картины Тан Иня тесно связаны с особенностями чайной культуры того времени. В эпоху Мин на картинах изображалось единство человека с природой: чай и пейзаж, небо и земля, вселенная смешиваются в соответствии с философией Дао в единое целое.

Чайная культура занимает важное место в традиционном китайском театре. История драм о чае насчитывает более 300 лет. Самая ранняя запись о драме сбора чая *цайчаси* (采茶戏) встречается в «Цюй люй» Ван Дзидэ (1624, 王驥德). В регионах Китая, производящих чай, такие драмы создавались на основе местных традиций, с этническими особенностями. Они включали юмористические, остроумные сценки, песенные и танцевальные формы часто на

²⁷⁴ Ян Синь. О книге Тан Ина «Материя Мин» («Аромат зелёного чая»). Пекин: Изд-во Запретного города, 1983. С. 8. На кит. яз.

основе местного фольклора. Такие спектакли очень популярны в провинциях и регионах Цзянси, Хубэй, Хунань, Аньхой, Гуандун и др. Эти спектакли имеют множество региональных разновидностей, они могут включать импровизации актёров и музыкантов²⁷⁵.

Тексты песен обычно на региональном диалекте взяты из повседневной жизни, их легко понять и запомнить, представление сопровождают традиционные инструменты, такие как гонги, барабаны и гобой *сона*. В спектакле задействовано не менее трёх человек, включая двух актрис амплуа *дань* (旦, «героиня») и *чоу* (丑, «комик»), иногда для обогащения сюжета пьесы добавляются персонажи второго плана²⁷⁶.

В Японию чай был заимствован из Китая, начиная с VII века, но широкое распространение чайной церемонии началось пятью веками позже. Особую заслугу в этом процессе приписывают буддийскому монаху Эйся (1141–1215), который получил образование в буддийском монастыре в Китае и оттуда привёз в Киото технологию приготовления чая («Вкус чая есть вкус дзен»). Исследователь Л. Д. Гришелева замечает, что в XIII веке дзэнские монахи практиковали чаепития с определённым ритуалом во время длительных, в том числе, ночных медитаций²⁷⁷.

В XVI веке в Японии китайские богато декорированные принадлежности для чая заменили более простыми, они составили основу стиля чайной утвари *ваби*²⁷⁸. Искусство чайной церемонии постигали разные слои общества: японские самураи, девушки перед свадьбой, которые тренировались изящно и правильно проводить этот ритуал. Ничего не должно было отвлекать от его сущности, участники «стремились к созданию атмосферы беспрепятственного

²⁷⁵ Хуан Юн. Искусство исполнения оперы по сбору чая. С. 106–107. На кит. яз.

²⁷⁶ Сунь Цяньвэнь. Анализ развития китайской национальной оперы. С. 149.

²⁷⁷ Гришелева Л. Д. Формирование японской национальной культуры. С. 65.

²⁷⁸ Васильев Л. С., Кобзев А. И. Предисловие. С. 358.

общения, согласия, естественности»²⁷⁹.

Известный японский учёный Окакура Какузо (1863–1913) говорит о философском направлении — *тиизме*, сформировавшемся под влиянием даосизма и дзэн-буддизма. Он подчёркивает, что уже в эпоху Сун даосская концепция «бессмертия в вечных переменах» нашла своё воплощение и в чайной церемонии: «Чаепитие стало не только приятным времяпрепровождением, но и значимым процессом, искусством жизни и одним из методов самореализации»²⁸⁰. В наши дни в Японии продолжают сохранять традиции приготовления чая этой эпохи.

В церемонии приготовления чая учёный видит сходство с «импровизированной драмой», выделяя в качестве важных аспектов интерьер, особый «ритм вещей», самого действия, гармонию движений и окружающего пространства. Учёный пишет о тонкой философии, лежащей в основе чайной церемонии, а также называет ее «переодетым даосизмом»²⁸¹. Дзэн-буддизм при этом воспринимается им как продолжение даосизма.

Важность чайной церемонии в жизни человека подчёркивает и Тань Дунь. Поиск правильного «Канона чая» предстаёт в опере как поиск истинного жизненного пути, и чайная церемония, проводимая в опере трижды, скрепляет всё действие и содержит глубокий подтекст. Композитор, по его словам, объездил различные районы Японии и пришёл к выводу об исключительной важности чая для жизни человека: «Чай — зеркало души», — так он сформулировал свой вывод²⁸².

²⁷⁹ Григорьева Т. П. Красотой Японии рождённый. Т. 1. Путь японской культуры. М.: Искусство, 1993. С. 358.

²⁸⁰ Окакура Какузо. Его величество чай. М.: Рипол классик, 2009. С. 9, 34.

²⁸¹ Там же. С. 39.

²⁸² Tan Dun on Tea in conversation with Keiko Manabe (Chif Produser at Suntory Hall) // *Tan Dun. Tea — a mirror of soul: DVD video. World premiere from Suntory Hall. Berlin: Deutsche Grammophon, 2002. P. 9.*

2.4. Чайная церемония и «Канон чая» в сценах оперы

Работа над оперой «Чай — зеркало души» заняла десять лет. В ней сочетаются многие элементы: музыка, танец, ритуал и чайная церемония. Композитор соединяет здесь три вида музыкального театра — европейскую оперу в качестве основы, китайскую музыкальную драму и элементы японского традиционного театра. При этом Тань Дунь на основе ритуала использует характерные для традиционного театра костюмы, грим, звучания национальных (в том числе, органических) музыкальных инструментов, подобный синтез характерен для современной китайской оперы²⁸³. В опере используются традиции китайских драм *куньцзюй*, *носи*²⁸⁴, пекинской оперы; органическая музыка, электронная музыка, элементы музыки японского традиционного театра.

Чайная церемония играет роль своеобразного стержня в драматургии оперы. В первом действии монахи проводят её в буддийском монастыре, применяя способ приготовления чая *дианча*, который был распространён в эпоху Сун (960–1279) и в дальнейшем использовался в Китае и в Японии. Композитор с учётом особенностей приготовления чая дал название первому действию «Огонь и вода», объединив взаимодействующие в процессе стихии.

Первое действие разделено на две сцены, в первой из которых символ «воды» является прологом ко всей опере. Буддийский монах Сейкё (圣响) в Киото проводит японскую чайную церемонию согласно древнему обычаю монахов пить чай из одной чаши, передавая её друг другу. Однако Сейкё передаёт пустую чашу, чем удивляет своих учеников. На вопрос почему он так поступает, герой вспоминает свой трагический роман с китайской принцессой Лань (兰). События произошли десять лет назад, когда он ещё был в статусе японского принца. Он произносит ключевую фразу: «Хотя чайная чашка пуста, я

²⁸³ Дин Жун, Юнусова В. Чайная церемония в опере «Чай — зеркало души» Тань Дуня // Обсерватория культуры. 2024. № 3. С. 275.

²⁸⁴ Люй Гуанчунь. Китайская цивилизация нуо. С. 21.

*всё ещё чувствую аромат, хотя тень моей возлюбленной исчезла — мечта растёт*²⁸⁵, — которая может трактоваться как эмоциональный «лейтмотив» оперы. Пустая чайная чашка становится символом: то, чем когда-то владели, теперь потеряно (иную интерпретацию этого эпизода см. в последнем параграфе главы 3).

Тань Дунь однажды упомянул в интервью, что, собирая материал для своих композиций, он посетил хозяйку женского монастыря, которая таким же образом приветствовала гостей, поднося пустую чашу к губам²⁸⁶. Для него это было «просветлением о духе китайского» и японского чая. Поэтому оперу он считает «путешествием сквозь Чай» (“voyage through Tea”) и объединяет две церемонии²⁸⁷. У зрителей пустая чаша также вызывает вопрос и желание выяснить причину такого поведения героя.

В этой опере, как и в других операх Тань Дуня, важной становится визуальная сторона, без описания которой невозможно получить полное впечатление о происходящем на сцене и часто напоминающем ритуал. На сцене за бумажным экраном зритель видит Тень — женщину с тибетской поющей чашей в руках, её движения напоминают взбивание чая. Постепенно она выходит из-за экрана и теперь видно, что она играет на тибетской чаше. Партию Тени композитор написал для низкого женского голоса (контральто), что в дальнейшем развитии I действия будет органично продолжено звучанием мужского хора. Именно она, подыгрывая себе на тибетской чаше, первой исполняет буддийскую мантру, продолженную впоследствии мужским хором:

²⁸⁵ Tan Dun. Tea (Opera in 3 acts). New York, 2002. P. 41.

²⁸⁶ Тань Дунь: Поиск в традиционной культуре элементов, пронизывающих будущее.

²⁸⁷ Tan Dun on Tea in conversation with Keiko Manabe. P. 9.

Нотный пример № 9. Мантра в партии Тени²⁸⁸

Цветовой колорит оформления сцены сконцентрирован на белом и красном цветах (костюмы Сейкё и монахов, головной убор Тени). Красный считается у китайцев цветом праздника и используется для традиционных фестивалей и свадеб, символизируя всё праздничное и благоприятное, в то время как белый является цветом печали, например, не принято носить белые цветы на голове, за исключением похорон.

Композитор стремится воспроизвести не только внешний антураж церемонии, но и сопутствующий ей звуковой фон, для чего использует в этот момент органические инструменты. На сцене представлены три набора инструментов, представляющих такие материалы, как *вода, бумага, камень* и *керамика*²⁸⁹. Ударные инструменты размещены в трёх разных позициях на сцене. В центре сцены находятся бассейн с водой, листы тонкой бумаги и бумажный экран, водная скрипка, водный гонг, шейкер для воды, водные барабаны и керамические колокольчики.

По краям в трёх группах звучат колокольчики, китайские тарелки, хлопушка, гонг и другие ударные инструменты. Тань Дунь выделяет эти инструменты светом, акцент создаётся также за счёт движений исполнителей: на сцене на видном месте стоят три стеклянных полусферы с водой, подсвечивающие снизу лицо и фигуру исполнителя. Перкуссионисты шлепают по воде ладонями, с помощью сито создают эффект плотной линии льющейся воды,

²⁸⁸ *Tan Dun. Tea (Opera in 3 acts). P. 1.*

²⁸⁹ Показательно, что композитор называет все три действия оперы, учитывая материалы и стихии, непосредственно занятые в приготовлении чая: Вода, огонь; Бумага, Керамика, камни. Органические инструменты, задействованные в опере, также изготовлены из бумаги, камня, керамики, воды.

или держат воду ладонях, чтобы создать звук падающих капель.

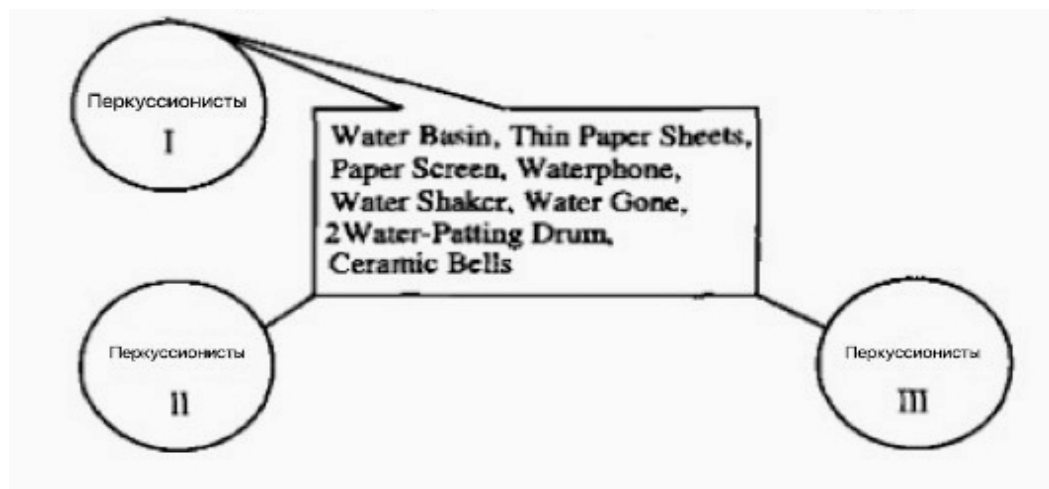


Рис. 29. Размещение органических инструментов²⁹⁰

Бумажный экран, за которым появляется Тень, также используется в качестве органического инструмента. Подчёркивая важное значение бумаги, в партитуре композитор даёт пояснение о том, что и костюмы исполнителей сделаны из бумаги: «Слой бумаги с деконструированными видеоизображениями. Бумажные костюмы»²⁹¹.

На сцене перкуссионистов просят играть барабанными палочками на трёх бумажных экранах, сотрясать их; здесь же помещены конструкции для разрывания, сдувания и растирания бумаги.

Артисты мужского хора (в опере не используются женские хоровые партии) изображают монахов и камнями в руках отбивают заданный ритм. Далее Тань Дунь уточняет, что доносится музыка воды, вместе с голосом теней посылающая весть о возрождении²⁹².

²⁹⁰ *Tan Dun. Tea (Opera in 3 acts)*. P. 11.

²⁹¹ *Ibidem*. P. 8.

²⁹² *Ibidem*.



Рис. 30. Сейкё с пустой чашей и подсвеченная водная полусфера. Скриншот автора²⁹³

В начале сцены звуковой колорит создают в основном водные инструменты: возникает диалог водной скрипки (Water phone), с которой исполнительница выходит на сцену из зрительного зала, и трёх прозрачных полусфер, наполненных водой: одна из них размещена на сцене, две — в оркестре (справа и слева от сцены). Запоминающееся звучание этого инструмента, в металлический резервуар которого залита вода, при игре скрипичным смычком усиливает эффект звука волны. Композитор использует его во многих своих произведениях, в том числе, в опере «Первый император» в ключевой лирической сцене (далее подробно в главе 3).

Принцип органических материалов использован и в бумажных костюмах артистов, всё выглядит аскетично, декорации отсутствуют. Всё соответствует понятию типа красоты, именуемого в Японии *саби*, которому присущи простота, обыденность, отсутствие «внешнего блеска и торжественности»²⁹⁴.

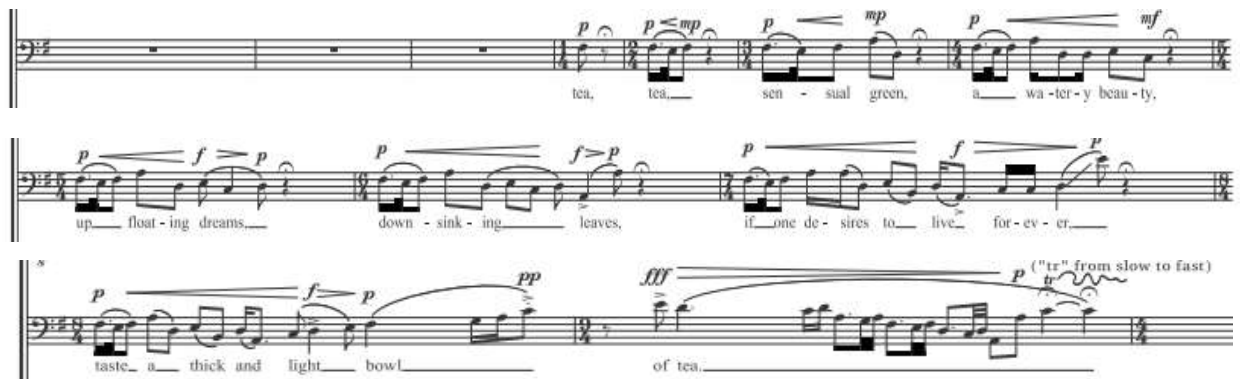
Во второй сцене чайная церемония происходит во дворце китайского императора в городе Чанъань. Герой приходит во дворец, надеясь, что император позволит ему жениться на принцессе Лань (兰), но тот просит Сейкё прочитать

²⁹³ *Tan Dun. Tea.* Directed by Frank Scheffer. DVD. Allegri Film. BV 2005.

²⁹⁴ История Японии. В 2 т. Т. 1: С древнейших времён до 1868 года. Москва: Институт востоковедения РАН, 1998. С. 277.

несколько стихов о чае, чтобы проверить знание китайской культуры. Сейкё в большом монологе о чае, по сути, излагает свои мысли и жизненную позицию:

*Нотный пример № 10. Монолог Сейкё о чае*²⁹⁵



Монолог Сейкё становится центром данной сцены. Композитор не ставил перед певцом задачу преодолевать технические сложности и демонстрировать красоту своего голоса. Тем не менее, в партию Сейкё, написанную для баритона, Тань Дунь вводит сложные интонации, большие скачки, элементы каденций традиционного театра, вибрато и глиссандо. При этом интонации точно соответствуют тексту, делению фраз и отдельных слов.

Как и в «Пионовой беседке», композитор сочетает *bel canto* с элементами вокальных техник театра *куньцзюй*, монолог Сейкё звучит проникновенно и очень драматично; 10–11 такты характеризуются динамическим нарастанием от *pp* к *fff*, при этом акцент сделан на слове ЧАЙ. Дважды произнесённое в начале, оно отделено паузами, а в конце монолога — распевается в длинной каденции (Нотный пример № 9). В конце фраз выделены смысловые акценты на словах: листья, чаша, чай; для завершающих фрагментов характерна угасающая динамика от *f* к *pp*. В это время в оркестре звучат басовая флейта (как мелодический инструмент) и контрабас, их тембр идеально сочетается с баритоном главного героя. Император, выслушав Сейкё, даёт согласие на брак с Принцессой. Однако против этого брака выступает её брат, наследный Принц, и разговор остаётся незавершённым.

²⁹⁵ *Tan Dun. Tea (Opera in 3 acts). P. 45–47.*

Возникшая неловкость на время разрешается началом чайной церемонии во дворце, во время которой появляется принц Персии, готовый отдать тысячу лошадей за китайский «Канон чая», в котором, по его словам, содержатся тысячи тайн. Взглянув на книгу, Сейкё заявил, что это — подделка, поскольку он видел оригинал, когда учился чайной церемонии у самого автора «Канона чая». Принц настаивает, что книга настоящая, и ставит на кон свою жизнь, также поступает Сейкё²⁹⁶.

Сцена спора представлена как жёсткий дуэт-поединок между наследным Принцем и Сейкё, который идёт в сопровождении реплик мужского хора, а иногда и музыкантов оркестра. Так, в момент, когда Принц требует меч, ему вторят хор и струнная группа оркестра, поддержку осуществляют ударные и духовые инструменты:

Нотный пример № 11. Возгласы хора и оркестра²⁹⁷

В этой сцене акцент с чайной церемонии переносится на «Канон чая», в котором изложены истинные правила его приготовления и проведения самой церемонии, а в контексте предыдущих сцен — и правильного жизненного пути.

²⁹⁶ Чжан Лексинь. От эмоций, от природы. Лекция Тань Дуня в Центральной консерватории музыки // Народная музыка. 2005. № 1. С. 19. На кит. яз.

²⁹⁷ Tan Dun. Tea (Opera in 3 acts). P. 98.

Название первого акта — «Вода и огонь» — символизирует две изначально несовместимые вещи, но в процессе приготовления чая они объединяются. В конце I акта действие возвращается в сад японского монастыря, где продолжается чайная церемония. Монахи (после звучания тибетской поющей чаши и обертонового пения Тени) несколько раз повторяют с тем же музыкальным материалом, что и в I действии, ключевую фразу: «Хотя чайная чаша пуста, я всё ещё чувствую аромат, хотя тень моей возлюбленной ушла, — мечта растёт». Так образуется тематическая и смысловая арка между началом и завершением I действия.

Нотный пример № 12. Повторение музыкального материала

a)²⁹⁸

b)²⁹⁹

Во втором действии, названном композитором «Бумага», герои находятся в пути в поисках подлинного «Канона чая». Принцесса Лань рассказы-

²⁹⁸ *Tan Dun. Tea (Opera in 3 acts). P. 3–5.*

²⁹⁹ *Ibidem. P. 226–228.*

вает Сейкё легенды о чае, бытующие в стране. В конце второго действия хор поёт гимн чаю (его лечебным свойствам) на фоне оркестрового сопровождения, в котором композитор использует ограниченную алеаторику:

Нотный пример № 13. Хоровая ода чаю³⁰⁰

В третьем действии («Керамика и камни») вновь проводится чайная церемония. На этот раз она происходит на юге Китая, где герои встретили дочь автора «Канона чая» Лу. Она поведала, что отец уже ушёл из жизни, и согласилась отдать Сейкё и Лань подлинную книгу, которая сохранит их любовь при условии, что они будут распространять эти знания по всему миру. Ворвавшийся наследный Принц отбирает книгу у принцессы Лань. В поединке между

³⁰⁰ *Tan Dun. Tea (Opera in 3 acts). P. 48.*

братом и Сейке, принцесса Лань получает смертельное ранение. Опечаленный Принц отдаёт свой меч Сейке, предложив забрать его жизнь. Но Сейке отрезает собственные волосы мечом и становится монахом, чтобы проводить чайные церемонии в Японии.

Сцена получения подлинного «Канона чая» написана в стиле древнего шаманского ритуала почитания предков. Этот ритуал был хорошо знаком композитору с детства, проведённого на юге Китая, где распространён шаманизм. Ритуал озвучен острым ритмом оркестра, в котором выделяется группа керамических инструментов. Органические инструменты звучат как в составе симфонического оркестра, так и отдельно, создавая особый звуковой колорит и мистическую атмосферу. Иногда композитор даёт ударным инструментам краткую, ограниченную по времени импровизацию в каденции с динамическим нарастанием и угасанием и акцентом на последней ритмической фигуре:

Нотный пример № 14. Импровизационная каденция ударных³⁰¹:



На этом фоне Лу описывает процесс приготовления чая, унаследованный от отца: «огонь становится красным, а чай зелёным» (она отмечает, что отец предпочитал именно зеленый чай). Слово «зелёный» композитор выделяет каденцией в духе традиционного китайского театра *куньцзюй* и пекинской оперы — мелодические ходы почти в полторы октавы и характерное раскачивание голоса с ускорением. Когда же Лу передаёт Сейкё и принцессе Лань книгу, её

³⁰¹ *Tan Dun. Tea (Opera in 3 acts). P. 156.*

партия, порученная контральто, наполняется лирическими распевными интонациями. Оркестр в этот момент ограничен звучанием струнных и деревянных духовых, в других случаях музыканты оркестра поддерживает декламацией последние звуки вокальной партии Лу (d-d-d; t-t-t; k-k-k...), произнося их вместе с актрисой. Композитор иногда поручает оркестрантам петь или декламировать отдельные звуки, в то время как хор может играть на органических инструментах (позднее такое разделение функций хора и оркестра можно будет увидеть в опере «Первый император»). Такое распределение функций связано с тем, что Тань Дунь поставил задачу максимально объединить всех артистов в процессе исполнения.

Нотный пример № 15. Фрагмент партии Лу³⁰²

The musical score is for a fragment of the Lu part. It features a vocal line for the Contralto (Cent.) and an orchestral accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Sei-kyo and Lan... if you must, swear to spread of this book, to the world, then this is for." The orchestral accompaniment includes staves for Tenor (Ten.), Baritone (Bar.), Bass (Bs.), Bass-Baritone/Chorus (B-Bar./Chorus), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The score is marked with various dynamics such as *mp*, *f*, *p*, *mf*, and *dolce molto*, and includes trills and other musical ornaments. The page number 143 is visible at the bottom left of the score.

Чайная церемония символизирует здесь ритуал прощания с автором «Канона чая» Лу Юйем. Его дочь, подобно Сейкё в I действии оперы, говорит о пустой чайной чаше и ушедшей тени (отца), образ опустевшей чаши в этом

³⁰² *Tan Dun. Tea (Opera in 3 acts). P. 180.*

случае также связывается с уходом человека из жизни. Когда принцесса Лань получает смертельное ранение в драматической сцене поединка, то произносит несколько прощальных фраз о чае, листе в воде и заключает своё обращение к Сейкё словами: «После этого чая — домой»³⁰³. Здесь она почти дословно повторяет фразу Лу в начале третьего действия об уходе из жизни отца («После чая — в дом души»)³⁰⁴.

Сейкё вновь оказывается в Киото и повторяет последние слова принцессы Лань. Он обращает внимание зрителя на установившуюся тишину. В этот момент играют только две арфы в оркестре. Затем вступают тибетские поющие чаши с их мистическим колоритом и мужской хор повторяет буддийскую мантру, которая звучала в I действии.

Опера заканчивается словами Сейкё: «Чай — зеркало души». Они органично входят в оркестровую постлюдю с ритмами всплесков воды и шелестом бумаги. Всё это создает созерцательную атмосферу, подобную той, что присутствует на чайной церемонии первой сцены оперы.

Восточный компонент оперы Тань Дуня, переданный через чайную церемонию, показан соответствующими средствами художественной выразительности. Отметим среди них характерные приёмы пения китайского традиционного театра, некоторые особенности декламации и сценического решения японского традиционного театра *ноо* и *кабуки* и др. В частности, можно выделить наличие метроритмического каркаса в партии ударных инструментов, который, по мнению М. Ю. Дубровской, представляется характерной чертой музыки театра *ноо* (заметим, что аналогичное явление существует и в китайском традиционном театре) наряду со зрелищно-символическим значением хора и музыкантов, «когда их фигуры и жесты становятся необходимым фоном сценического действия»³⁰⁵.

³⁰³ *Tan Dun. Tea (Opera in 3 acts)*. P. 215.

³⁰⁴ *Ibidem*. P. 178–179.

³⁰⁵ *Дубровская М. Ю. Музыка в традиционном театре Японии*. С. 84–85.

Композитор, соединяя эти традиции, создает оригинальный стиль, в котором всё же доминирует, на наш взгляд, китайская специфика. Он воссоздаёт уединение и мудрость чайной церемонии через элементы традиционного китайского и японского театра и звучание органической музыки в соединении с выразительными средствами европейского оперного театра в качестве основы.

2.5. Синтез традиционного театра и европейской оперы в вокальных техниках оперы «Чай — зеркало души»

Одним из проявлений синтеза театральных традиций европейской оперы и китайского музыкального театра является использование композитором элементов традиционной китайской драмы. Во второй сцене I действия по принципу *театр в театре* во дворце императора исполняется (с участием Принца и Принцессы) фрагмент традиционной музыкальной драмы «Путешествие на Запад» (西游记), созданной по одноимённому роману У Чэнъэня (吴承恩, 1506–1582)³⁰⁶, герои которого идут в Тибет за буддийскими сутрами, а в это время во дворце возникает спор о подлинности «Канона чая». Приём *театра в театре* известен в европейской опере, к примеру, «Риголетто» Дж. Верди, «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Пиковая дама» П. И. Чайковского и другим. В опере Тань Дуня возникающий за счёт этого приёма второй план подчёркивает буддийский контекст, оттеняя возникающую дискуссию о «Книге чая».

Несмотря на то, что в этой опере композитор не использует актёров традиционного театра, в партии академических оперных певцов включено доста-

³⁰⁶ Роман У Чэнъэня известен, наряду с тремя великими классическими китайскими романами «Троецарствие», «Речные заводи» и «Сон в Красном тереме». В романе рассказывается история царя обезьян Сунь Укуна, который после своего рождения и проделок в Небесном дворце встречает монаха эпохи Сюань Цзяна, народного персонажа Чжу Бацзе, людоеда Ша Уцзина и лошадь белого дракона. Герои отправляются в Тибет, чтобы получить священные буддийские сутры. По пути они покоряют демонов и побеждают, испытывая многочисленные трудности.

точно много элементов *куньцуюй* и пекинской оперы. Среди них можно отметить мелодизированный речитатив *юньбай*, который уже встречался в «Пионовой беседке». Исследователь Ван Цзинцзин указывает, что *юньбай*, как в пекинской опере, так и в *куньцуюй*, всегда произносится на китайском языке, на нём же основана традиционная рифмовка *юньчжэ* (韵辙)³⁰⁷, а его фонетическая интонация образует парадигматическую конструкцию³⁰⁸. Однако Тань Дунь, адресуя свою оперу западному слушателю, не мог широко использовать китайский язык, поэтому он перевёл речитатив на английский. При этом композитор подобрал более подходящую английскую рифму и ритм, ведь у него уже имелся опыт использования английского языка в *куньцуюй*.

В своё время актёр и режиссёр театра *куньцуюй* Чжан Цзюнь, исполнявший ряд партий в опере Тань Дуня «Марко Поло» (1995), обсуждал проблему использования английского языка при пении в манере *куньцуюй* и говорил, что поначалу она показалась ему слишком сложной, но затем он использовал рифму *юньчэй*, чтобы придать новую трактовку повествованию на английском языке и получил желаемый результат³⁰⁹.

Объединяя в своих операх западный и китайский театр, композитор осознавал, что не каждая форма традиционной китайской драмы может быть просто «привита» к искусству европейской оперы в силу её специфики. Поэтому он в определённых ситуациях больше использовал декламацию, актёрскую игру и элементы боевых искусств³¹⁰. Задача усложнялась в тех случаях, когда в оперной музыке Тань Дуня встречается сочетание нескольких театров:

³⁰⁷ *Юньчжэ* — использование слов с одинаковыми согласными, которые рифмуются в определённых местах предложений.

³⁰⁸ Ван Цзинцзин. Исследование использования элементов оперы и поиска звукового смысла в опере Тань Дуня // Музыкальная композиция. 2018. Вып. 5. С. 109.

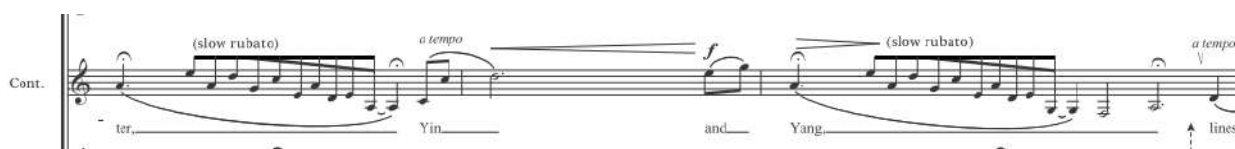
³⁰⁹ Чжу Мэйхун. «Принц Куньцуюй» рифмуется на английском языке, Чжан Цзюнь интерпретирует оперу Тань Дуня [Электронный ресурс]. URL: <https://yule.sohu.com/20081107/n260497874.shtml> (дата обращения: 24.09.2022). На кит. яз.

³¹⁰ Чжан Юнцин. Музыкальный анализ оперы. Пекин: Изд-во высшего образования, 2004. С. 18. На кит. яз.

куньцзюй, пекинской оперы, японского театра.

Самым сложным в синтезе театра Востока и Запада композитор признавал специфику пения, так как вокальная техника европейской оперы сильно отличаются от традиционного китайского театра и его атмосферы. Стили пения китайской музыкальной драмы основаны на горловой манере, имеют большое количество украшений, своеобразно оформленные каденции, обычно нисходящего движения.

Нотный пример № 16. Каденция в стиле традиционного театра³¹¹



Они эффективно отражают специфику китайского традиционного театра, но не могут быть полностью применены к европейской опере. Композитор добавляет элементы пения *куньцзюй* и пекинской оперы, типичные вокальные каденции, вибрато. Эта техника, с его точки зрения, расширяет выразительные возможности европейской оперы и в то же время позволяет представить китайские элементы³¹².

Известная китайская певица Ли Сюйин (см. Интервью с ней в Приложении А), исполнившая роль принцессы Лань в постановке «Чай — зеркало души» в 2006 году в Michael Fowler centre (Веллингтон, Новая Зеландия), отмечала сложность трактовки образа с учётом специфики той эпохи, а также вокальные трудности. Посоветовавшись с Тань Дунем и получив его одобрение, она использовала в своём исполнении партии Лань характерные вокальные приёмы традиционного театра — *тоцян* (拖腔) и *шуайцян* (甩腔).

Тоцян (拖腔) — вокальный приём, помогающий выразить настроение и

³¹¹ Tan Dun. *Tea* (Opera in 3 acts). P. 68.

³¹² Ли Шиюань. Музыка Тань Дуни и постмодернизм // Китайское музыковедение. 1996. № 3. С. 119.

расширить партию, увеличив время исполнения. Существуют длинные и короткие его разновидности, некоторые из них предназначены для использования в середине фразы, другие — в конце фразы. В традиционном китайском театре этот приём в основном используются для распева конца слова.

Шуайцян (甩腔) — вокальный приём, который означает внезапное освобождение голоса в конце произведения, удлинение последних звуков или каденции, а затем быстрое завершение для создания элегантного, плавного и мелодичного певческого эффекта. Эта техника используется для выражения эмоциональных оттенков поведения персонажей, усиления художественной выразительности³¹³. Оба приёма, как и вся вокальная сторона традиционного театра, не фиксируются и передаются в устной традиции. Певица, по её словам, делала небольшие импровизационные включения в своей трактовке партии принцессы Лань³¹⁴. Это обогащало образ и расширяло вокальные возможности академического вокала в китайской опере, усиливая её национальный колорит.



Рис. 31. Сопрано Ли Сюйин³¹⁵ (фото из архива певицы)

³¹³ *Сунь Коньин*. Принципы создания акцента в китайской опере // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 1988. № 3. С. 19, 21. На кит. яз.

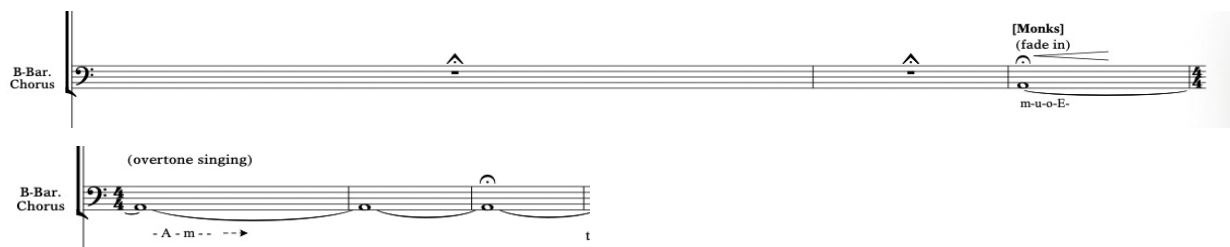
³¹⁴ Интервью автора с Ли Сюйин от 20 августа 2024 года. Личный архив автора.

³¹⁵ Ли Сюйин (李秀英, сопрано) — профессор Шанхайской консерватории, художественный руководитель по вокалу нескольких оперных театров в Китае и приглашенный профессор нескольких университетов. С 2002 года она выступала во многих оперных теат-

В опере «Чай — зеркало души» Тань Дунь решил взять за основу древне-китайский стиль музыки и воссоздать уединение и мудрость чайной церемонии через пение *куньцзюй* и звучание органической музыки. Метод пения в этой опере, как уже было сказано, соответствует критериям этого театра: звук чистый и мягкий, и в каждом пропетом слове обращается внимание на начало и конец слова, мягкий характер произнесения слов (напомним, что композитор использует текст на английском языке).

Стилистика *куньцзюй* играет ключевую роль в изображении психологических мотивов персонажей. В вокальные партии этого произведения входят также японские стихи, элементы пения тибетских лам и древние китайские стихи. В начало оперы включена буддийская мантра, которая исполняется мужским хором в низком регистре, подобно реальному пению буддийских монахов. Она задаёт трагический тон пьесе и усиливает буддийский контекст действия (о буддизме в его творчестве подробно см. в Главе 3). Хор в низком регистре протягивает в данном примере священный слог «аум» (Am):

Нотный пример № 17. Священный слог «Ам»³¹⁶



В опере преобладает пение в технике *bell canto* (баритон, сопрано, мужской хор и т. д.) в сочетании с приёмами, характерными для *куньцзюй*. В каче-

рах Европы, Америки и Азии, а в 2008 году сыграла главную роль в спектакле «Мадам Баттерфляй», который транслировался в прямом эфире на канале PBS и получил 66-ю премию «Эмми» в том же году. Газета New York Times отметила: «Ли Сюйин — феноменальная актриса, обладающая звучным голосом, «интерпретация китайского сопрано Ли Сюйин была убедительной, а ее голос впечатляющим. Её сильный, чистый, выразительный голос легко проникал в огромный оркестр». Информация с сайта: Сопрано Ли Сюйин: Опера «Баттерфляй», «Призрак моря» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.chnmusic.cn/zqnyyj/2020/0612/6430.html> (дата обращения: 28.08.2024).

³¹⁶ Tan Dun. Tea (Opera in 3 acts). P. 2–3.

стве источников при работе над вокальными и хоровыми партиями композитором были также выбраны религиозные песнопения японских и тибетских монахов, вокальные техники китайского музыкального театра.

В отличие от «Пионовой беседки», композитор использует здесь полный состав симфонического оркестра, добавив органические музыкальные инструменты (бумага, водная скрипка, водные гонги и керамические барабаны). Всё это призвано создать звуковую картину старинной китайской музыки и проводимой чайной церемонии как основы всего действия оперы.

В этом сочинении Тань Дуня можно увидеть некоторое сходство с операми веристов, прежде всего в трактовке женских образов. Но композитор в одном из Интервью возражал против соотношения его опер с произведениями веристов. Особенно это относилось к опере «Первый император». Тань Дунь отметил, что «в этом музыкальном произведении нельзя быть похожим на Верди или Пуччини, нельзя быть похожим на “Красную гвардию Хунху” или “Сестру Цзян”. Поскольку предыстория той эпохи насчитывает более 2000 лет, её элементы включают золото, дерево, воду, огонь и землю, а в основной оркестровке звучат колокольчики и керамические окарины, в неё интегрированы все идеи ранней доциньской музыки»³¹⁷. Идею интеграции древней музыки, её архаичного тембрового колорита, часто связанных с ритуалами, он воплотил и в «Пионовой беседке», и в опере «Чай — зеркало души». Можно выделить её в качестве работы, характерной для его оперного творчества в целом.

³¹⁷ Тань Дунь о «Шихуанди» («Первом императоре») // Вертикальная и горизонтальная классика. 2012. № 09. С. 32. На кит. яз.

ГЛАВА 3. РИТУАЛ И ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР В ОПЕРЕ «ПЕРВЫЙ ИМПЕРАТОР»

Последняя опера Тань Дуня «Первый император», написанная в 2006 году, привлекла внимание многих российских, китайских и зарубежных исследователей. Синтез театра Востока и Запада как её характерная особенность выделяется в статье Лю Ле, автор подчёркивает органичность синтеза драматургии, интонаций, активную роль национальных инструментов в драматургии произведения. Упоминается также принцип философии композитора $1+1=1$, который трактуется как использование «контрастных музыкальных идей для укрепления музыкальной текстуры и музыкальной структуры»³¹⁸.

Поискам единой мировой протофилософии в этой опере посвящена статья Н. С. Серёгиной. Автор выделяет несколько конкретных составляющих в этом произведении Тань Дуня: китайская музыкальная культура, американская композиторская школа, «итальянская вокальная культура»³¹⁹. Метко замечено соответствие героев оперы персонажам традиционного китайского театра, их связь с мифологией, положениями даосизма, шаманизма и других религиозно-философских традиций Китая.

В работе Ян Хэпина проанализировано либретто оперы Тань Дуня, дана подробная история постановок «Первого императора» в Метрополитен Опера и некоторых других театрах³²⁰. Воссозданию образа исторического деятеля в опере посвящена статья Шэн Янана, в которой подчёркнута разноплановость трактовки персонажа. Герой показан не только как жестокий правитель, но и как великий государственный деятель, оставивший после себя сильное госу-

³¹⁸ Лю Ле. Опера «Первый император» Тан Дуна. С. 86–88.

³¹⁹ Серёгина Н. С. «Глобальная опера» Тань Дуня «Первый император». С. 208–209.

³²⁰ Ян Хэпин. Изучение опер Тань Дуня. С. 43.

дарство, Великую Китайскую стену и «терракотовую армию»³²¹. Исследователь У. Шеппард считает эту оперу важной для понимания стиля Тань Дуня в целом и определённой кульминацией его более раннего творчества³²². Вместе с тем, он отмечает «серединное» положение творчества композитора по отношению к китайской, европейской и американской культуре, которое нарушает установившиеся границы в представлении образа Востока, и это перспективно для развития современной оперы. Подробный анализ музыкальной стилистики китайской оперы XXI века и «Первого императора» содержится в диссертации Цзун Чжэна³²³.

Важность ритуала и его основополагающее положение в театре Тань Дуня пока ещё не исследованы подробно, укажем на несколько наших статей на эту тему³²⁴ и проанализируем оперу «Первый император» с позиций роли ритуала и традиционного театра. В главе будут задействованы материалы нескольких интервью композитора, режиссёра Чжан Имоу и дирижёра Тан Мухая.

3.1. Ритуалы в китайской культуре эпохи Цинь Шихуанди

Выдвигая положение об основополагающем значении ритуала в операх Тань Дуня, необходимо отметить их чрезвычайную важность в жизни и культуре Китая в целом. Об этом свидетельствует и тысячелетняя история ритуалов в стране. Ритуалы периода Цинь, когда правил первый китайский импера-

³²¹ *Шэн Янань*. Воссоздание образа исторического деятеля в опере «Первый император» Тан Дуна // Культура: Открытый формат: Международная заочная научная конференция (Минск, 26 июня 2023 г.): Сборник научных статей. Минск, 2024. С. 247.

³²² *Sheppard W.* Blurring the Boundaries: Tan Dun's Tint and The First Emperor. P. 285.

³²³ *Цзун Чжэн*. Китайская опера XXI века. С. 78.

³²⁴ *Юнусова В., Дин Жун*. Современная китайская опера (конца XX — начала XXI века) и «Первый император» Тань Дуня; *Дин Жун, Юнусова В.* Чайная церемония в опере; *Дин Жун*. Традиции китайского музыкального театра кунъюй в опере «Пионовая беседка» Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 3 (48). С. 137–145; *Жун Дин (Дин Жун)*. Современная китайская опера: Тенденции развития // *Saryn art and science journal*. 2022. № 1. С. 32–37.

тор Шихуанди (秦始皇, 259–210 до н. э.), ведут своё происхождение от более древних ритуалов государства Чжоу (XI–III веков до н. э.). Учёные отмечают, что система, созданная народом Чжоу, в свою очередь, стала кульминацией ритуальных систем предыдущих поколений. После этого древние обряды Китая были, по сути, завершены³²⁵.

Известный российский востоковед Л. С. Васильев выделяет в качестве центрального элемента ритуалов обряд жертвоприношения в честь Неба и Земли, императорским предкам и др. и соответствующий им церемониал, за соблюдением которого следили специальные чиновники. В числе ритуальных предметов для изгнания злых духов использовались, в том числе, музыкальные инструменты — колокола и барабаны. Известны были и человеческие жертвоприношения³²⁶.

В эпоху Чжоу был тщательно прописан и ритуал престолонаследия, проводимый в зале, где вдоль парадной лестницы в лучших одеждах выстраивались подданные и охранники нового правителя. Когда тот заходил в зал, оглашали волю ушедшего правителя, престолонаследник дважды кланялся и, пригубив вина из сосуда, приносил жертву. Затем вино пробовали его подданные, и церемония считалась оконченной³²⁷.

Ритуалы разных времён отличались друг от друга. Согласно древней «Книге Шан Цзюньшу» (商君书. 更法, ок. 720 г. до н. э.), князь Сяо, обсуждая стратегию управления страной с великими мудрецами, говорил о необходимости сохранения постоянства ритуалов и законов, которые помогают управлять обществом и сохранять стабильность. В то же время он не отрицал необходи-

³²⁵ Ли Цзиньсюй. Конфуцианское представление о манерах До Цинь и современные нормы поведения // Журнал общественных наук. 1999. № 6. С. 50. На кит. яз.

³²⁶ Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. С. 21–22.

³²⁷ Там же. С. 27.

мости их обновления³²⁸.

О значительной роли ритуала в обществе того времени пишет мыслитель и политический деятель той эпохи Шан Ян (商鞅, 390 до н. э. — 338 до н. э.). Он рассматривал социальную политику и человеческие обычаи с точки зрения исторической эволюции и считал, что ритуал имеет важное значение в жизни общества. Шан Ян разделил историю человеческого общества на три этапа: верхний, средний и нижний. Во время первого этапа были созданы Небо и Земля, и появились люди, которые знали своих матерей, но не знали своих отцов, «их путь быть ближе друг к другу, и они любили друг друга». Во времена среднего этапа постепенно утвердился высший мудрец, а во время нижнего наблюдалось почитание правителя³²⁹.

С тех пор, как в конце эпохи Воюющих царств (476 до н. э. — 221 г. до н. э.) армия будущего императора разгромила шесть государств и добилась их объединения, большое значение придавалось военному делу и связанным с ним ритуалам и обрядам, что соответствовало социальному развитию и политическим потребностям того времени. В частности, были объединены все ритуалы шести государств и выбраны те, которые полностью соответствовали принципу почитания правителя. Шихуанди провозгласил себя «Первым императором» и постановил, что его титул будет передаваться в следующих поколениях до бесконечности³³⁰.

Создавая свою империю и объединив церемониальные системы шести первоначальных государств, он сформулировал собственный «ритуальный кодекс». В нём отразились его отношение к конфуцианству и ритуалу в целом. Хотя он и не питал особой симпатии к конфуцианству и учёным, но не высту-

³²⁸ Сюй Шиюань. Ритуальные факторы в государстве Цинь // Обучение и исследования. 2009. № 3. С. 91. На кит. яз.

³²⁹ Хуан Лючжу. Ритуалы Цинь и Хань // Журнал Северо-Западного ун-та (Издание по философии и социальным наукам). 1984. № 4. С. 50. На кит. яз.

³³⁰ Записи Великого историка. Т. 99. Биография Шусунтуна. Гуанлин: Книжное общество, 2007. С. 72. На кит. яз.

пал сознательно против, а также использовал это учение. Он был амбициозен, совершил множество путешествий и оставил каменные надписи на многих известных горах³³¹.

По мнению исследователя Ли Цзиньсюй, в концепции построения социального порядка Цинь Шихуанди присутствовали конфуцианские элементы верховенства обрядов³³². Конфуцианская идея благопристойности была высечена в надписях на камнях, отражалась в указах и охватывала многие аспекты повседневной жизни людей. Согласно «Записям первого императора Цинь» (史记-秦始皇本纪) на камне в Ланье (琅琊)³³³ всё должно подчиняться порядку старшинства, за который не могут выходить как благородные, так и «ничтожные» люди. Там же было написано, что мужчины и женщины отличаются друг от друга «внутри и снаружи и должны подчиняться ограничениям этикета и обычаев»³³⁴. Эти правила строго определяли иерархию знатности и превосходства, обязывали подчиняться обрядам и законам, соблюдать соответствующие нормы поведения.

Основными носителями ритуально-музыкальных функций в эпоху Цинь были шаманы, музыканты и конфуцианские учёные, функции которых пересекались, все они в той или иной мере разделяли передачу ритуала и входящей в него музыки. В работе профессора исторического факультета Пекинского университета Янь Бука подчёркивается, что конфуцианство унаследовало и развило отношения между музыкальными чиновниками и шаманами, которые являлись одними из носителей функций ритуалов и музыки в доциньский период³³⁵.

³³¹ Се Цзытин. Правовое государство династии Цинь и ритуальная культура // Академический форум. 2000. Вып. 2. С. 7. На кит. яз.

³³² Ли Цзиньсюй. Конфуцианское представление о манерах. С. 51.

³³³ Ланье (琅琊) — название местности (в период до династий Цинь и Тан), расположенной на территории современного города Циндао (провинция Шаньдун).

³³⁴ Ли Сяоцан. История развития китайской оперы. С. 50.

³³⁵ Янь Бук. Культурные истоки музыки конфуцианства // Журнал Пекинского ун-та.

Вся жизнь императорского двора в целом была подчинена строгим правилам, содержала многочисленные ритуалы и обряды, связанные с престолонаследием, свадьбой императора, порядком правления; также выделялись придворные ритуалы, связанные с личными обрядами императора (личные походы, охотничьи поездки, жертвоприношения небу и земле), связанные с придворными похоронными обрядами; специально регламентировались музыка и танцы, пиры и развлечения, убранство общественных экипажей, церемониальные костюмы, книга траура и многое другое. Все они также были расписаны в соответствие с годовым циклом³³⁶.

Музыка и танец имели важное значение в древних ритуалах, обеспечивая их «красочное звуковое оформление», для важных ритуалов специально подбирали группы танцоров, музыкантов и репертуар. Л. С. Васильев указывает, что музыка входила и в обрядовые действия, танцы с пантомимой, часто восходящие к шаманским традициям³³⁷.

При дворе императора находились специальные чиновники, в функции которых в период Цинь, как и в более раннее время входило обучение музыке и танцам, некоторые из них имели довольно высокий политический статус, участвовали в жертвоприношениях. В придворном церемониале были прописаны музыка и танцы, церемониальные костюмы и другие особенности этикета. Музыка звучала на пирах, во время обрядов жертвоприношения, в похоронных обрядах, и в целом имела важное значение в придворной жизни³³⁸.

Таким образом, важность ритуала в жизни китайского общества определила функцию ритуала в произведении Тань Дуня. В опере «Первый император», как и в предыдущих операх, перед композитором и режиссёром не стояла

Издание по философии и социальным наукам. 1995. № 5. С. 46. На кит. яз.

³³⁶ *Тан Дуюй*. История 34. Бинли 1 // *Тан Дуюй*. Общий канон. Т. 74. Обряды 34. Гонконг: Китайский книжный совет, 2016. С. 197. На кит. яз.

³³⁷ *Васильев Л. С.* Культы, религии, традиции в Китае. С. 47.

³³⁸ *Хэ Синьру*. Музыкальное обучение и ритуальные правила до эпохи Цинь // Оценка шедевров. 2017. № 23. С. 155. На кит. яз.

задача точного воссоздания ритуалов, но даже их символический показ был важен для раскрытия внутренних психологических мотивов поступков героев и создания исторического колорита эпохи.

3.2. Значение ритуала и традиционного театра цзиньцзюй в драматургии оперы «Первый император»

Отмечая важность ритуалов в китайской традиционной культуре, взаимосвязь духовного мира и бытия, С. А. Серова пишет о том, что «при неуклонном утрачивании древнего знания, соединявшего человека с Небом, в Китае задача сохранения связи времен ложится на художественные традиции, театр, который старался сохранить наследие, помогая людям в воспоминании о будущем»³³⁹. Эту связь времён через древние ритуалы и стилистику традиционного китайского театра демонстрирует Тань Дунь в опере «Первый император».

Двадцать шестой год правления Шихуанди (221 г. до н. э.) стал годом, имевшим величайшее значение в истории Китая. Он ознаменовался объединением Китая, серией политических реформ, введением новых институтов и появлением новой социальной истории³⁴⁰. Как уже было сказано, Шихуанди стал первым императором Китая, основателем императорского титула. После объединения страны он прилагал огромные усилия для строительства всемирно известной Великой китайской стены и первого в мире искусственного канала, унифицировал письменность, валюту, меры и веса, проложил дороги.

В то же время он оставил о себе память как о жестоком диктаторе, который преследовал конфуцианских учёных, казнил инакомыслящих. Он ввёл суровые и жестокие законы, согласно которым наказание за преступление распространялось на три поколения; а если одна семья была замешана в преступ-

³³⁹ Серова С. А. Ритуал и театр (проблема модернизации Китая). С. 156.

³⁴⁰ Чжоу Хуайюй. Император Цинь Шихуан, который был хорош в наследовании и смел в инновациях — переосмысление записей великого историка Цинь Шихуана Бэньцзи // Исследования древних книг. Т. 57–58. Аньхой: Аньхойский ун-т, 2012. С. 380.

лении, то и соседи отвечали вместе с ней. Суровость и жестокость правления Шихуанди сформировали его жестокий образ в истории Китая³⁴¹. Однако в последнее время больше отмечают его заслуги в создании сильной империи.

Создавая оперу о первом китайском императоре, композитор считал её идею и события вполне современными. Эпический сюжет, основанный частично на подлинных событиях, реализован в жанре европейской исторической оперы (серьёзной оперы, по ранее приведённой китайской классификации). В основу сюжета легли «Исторические записки» Сыма Цяня (около 145–85 гг. до н. э.) и сценарий Вэй Лу «Легенда о кровавом Чжэне». Работа над этим произведением протекала в течение 10 лет с тех пор, когда в 1996 году художественный руководитель и главный дирижёр Метрополитен опера (Нью Йорк, США) Джемс Ливайн (1943–2021) предложил Тань Дуню написать оперу на китайский сюжет³⁴².

Определённым этапом в созревании замысла оперы стала работа над музыкой к фильму «Герой» (2002) всемирно известного режиссёра Чжан Имоу³⁴³ (который, впоследствии, поставит оперу Тань Дуня на сцене Метрополитен опера). В фильме речь также идёт о Первом императоре, который, правда, появляется только в конце. Главный герой посвящает свою жизнь прохождению сложного пути к императору с целью его убийства, но, встретившись с ним и услышав идеи императора по созданию единого сильного Китая, оставляет свой замысел. Юноша был казнён по настоянию придворных чиновников, но похоронен как герой.

В период работы над музыкой к фильму Тань Дунь глубже проник в колорит того времени. По стилю музыка к фильму и опере различны, музыка к фильму только в отдельных эпизодах воспроизводит древний колорит (к при-

³⁴¹ Чжоу Хуайюй. Император Цинь Шихуан. С. 380–381.

³⁴² Тань Дунь о «Шихуанди» («Первом императоре»). С. 28.

³⁴³ Режиссёр Чжан Имоу (р. 1951) известен как один из представителей течения китайской «Новой волны», во всём мире демонстрируются его фильмы «Герой», «Цвет войны», «Дом летающих кинжалов» и другие (всего снял около 56 фильмов).

меру, соло на *цине* в сцене боя), в целом она больше написана в голливудских традициях, характерных и для современного китайского кинематографа³⁴⁴.

Однако композитор видел прямую связь между своими опусами. Говоря о работе с Чжан Имоу, он трактовал свою оперу как прямое продолжение фильма: «Опера начнётся с финала фильма <...>. И для многих-многих людей, любителей оперы, я думаю, будет лучше посмотреть фильм “Герой” [после просмотра этой оперы]. Или, если кто-то <...> видел фильм “Герой”, возможно, было бы проще или даже интереснее продолжить [эту] историю [через эту оперу]»³⁴⁵.

Чжан Имоу уже имел опыт постановки оперного спектакля во Флоренции в 1997 году («Турандот» Пуччини, которую он поставил в стиле пекинской оперы). Сравнивая свою работу над «Турандот» и «Первым императором», режиссёр отметил, что для него это особенная опера, поскольку в ней идёт речь об истории Китая, он считает, что это уникальный факт в истории оперы. Режиссёр высказал желание «применить опыт создания фильмов в театре и передать подтекст оперы с помощью сценических решений»³⁴⁶. Поэтому в постановке оперы Тань Дуня он также ориентировался на стилистику китайского традиционного театра и кинематографические приёмы.

Тань Дунь в интервью с Би И — автором и руководителем шанхайского журнала «Классика по вертикали и горизонтали», подробно изложил историю создания «Первого императора», указывая, что сюжет был выбран представителями Метрополитен опера из трёх, предложенных композитором. В этом сюжете его привлекла мысль о том, что трудности в объединении Китая для им-

³⁴⁴ Юнусова В. Н. Тань Дунь «Герой»: Музыка к фильму и Концерт. С. 15. Подробное сравнение музыки к фильму и оперы не входит в проблематику диссертации.

³⁴⁵ Tan Dun on The First Emperor in Conversation with Elena Park [Электронный источник]. URL: <http://www.tandunonline.com/Composition/composition.asp?id=53&s=4> (дата обращения: 24.07.2024).

³⁴⁶ Ван Чэнь. Виртуальный диалог Чжан Имоу и Тань Дуня «Цинь Шихуанди пробует три версии» [Электронный ресурс]. URL: <https://yule.sohu.com/20060406/n242666726.shtml> (дата обращения: 29.07.2024). На кит. яз.

ператора заключались в единении сердец и умов людей, для чего нужно было сделать едиными «музыку и верования». Композитор Гао Цзяньли, привлечённый Шихуанди для создания гимна империи, нашёл такую музыку, которая смогла «объединить сердца и умы людей». Эта история находится в центре сюжета оперы³⁴⁷. Создание гимна империи и стало главной темой оперы.

Во время работы над оперой Тань Дунь серьёзно изучал материалы по истории и обрядам той эпохи, ездил в бывшую столицу Китая город Сиань (родной город режиссёра Чжана Имоу), изучал древние памятники, цветовой колорит той эпохи, что найдёт своё отражение в визуальном ряде и музыкальном языке оперы (далее подробно).

Выделяя чёрный, красный и белый как некие цвета-символы древнего Китая, Тань Дунь задавался вопросом о том, как эти цвета могли отражаться в музыке той эпохи, какие стили вокальной и инструментальной музыки были распространены в то время и сможет ли он найти свои «три древних цвета в музыке к “Первому императору”?»³⁴⁸

³⁴⁷ Тань Дунь о «Шихуанди» («Первом императоре»). С. 30.

³⁴⁸ *Kors S. Tan Dun's The First Emperor*. P. 6. Во время ритуала жертвоприношения, который проводят мастер Инь-Ян и Шаманка, приходит Император, который считает древнюю музыку неподходящей для новой империи, которую он создаёт и посылает за своим другом (и братом) композитором Гао Цзяньли. Доставленный ко двору будущего императора, композитор ненавидит Шихуанди за смерть своей матери. Он объявляет голодовку и не собирается выполнять волю будущего императора. Его поступок поразил принцессу Юэян, которая берётся уговорить композитора. Она кормит его изо рта, между ними возникает чувство, а после любовной сцены принцесса вновь чувствует ноги (которые были парализованы после падения с лошади в детстве). Император хочет убить Цзяньли за его поступок, но сдерживается ради создания гимна.

Шихуанди убеждает принцессу вступить в брак с генералом Ван. После её категорического отказа, он обращается к Цзяньли с просьбой согласиться на её временный брак с генералом, который, по его уверениям, скоро погибнет в сражении, а принцесса вернётся к Цзяньли. Композитор соглашается подождать (этот поступок принцесса расценит как предательство). На просьбу Шихуанди послушать мелодию будущего гимна, Цзяньли отвечает, что тот услышит её только в день своего восхождения на трон.

Во время инаугурации к нему последовательно приходят, вызванные Шаманкой, тени принцессы Юэян и генерала Вана. Принцесса говорит отцу, что покончила с собой из-за

В Сиане сотрудник музея Чжан Тинхао (张廷浩) рассказал ему об особенностях оркестров государства Цинь, в которых использовался звук земли, удары по цилиндрам и плиткам в качестве способа игры, а все основные инструменты были сделаны из керамики. Большое значение имели также камни, например, каменные барабаны³⁴⁹. Эти сведения определяют особенности звукового колорита ритуалов оперы. Композитор использует уже опробованный им метод интеграции звучания древней китайской музыки в современную оперу. Одним из путей создания древнего колорита Тань Дунь посчитал обращение к стилистике традиционного китайского театра *куньцзюй* и пекинской оперы *цзиньцзюй*.

Мировая премьера «Первого императора» состоялась 21 декабря 2006 года в Метрополитен-опера, в 2008 году фирма EMI выпустила DVD с записью спектакля. Либретто написали Тань Дунь и Ха Джин. Главные партии исполнили: Пласидо Доминго — император Цинь; Элизабет Фutral — принцесса Юэян; Мишель Де Янг — шаманка и другие. На премьере и в записи на DVD дирижировал Тань Дунь (в другие дни — Джеймс Ливайн); режиссёр — Чжан Имоу, художник-постановщик — Фань Юэ; художник по костюмам — Эми Вада, художник по свету — Диана Шулер, хореограф — Доу Доу Хуан; оркестр, хор и балет Метрополитен опера³⁵⁰.

предательства любимого (хотя в реальности её убил генерал Ван за отказ от брака с ним). Генерал, погибший в сражении, говорит, что его якобы отравил Цзяньли, который также собирается отомстить Императору.

Пришедший затем композитор заявляет, что без принцессы Юэян его жизнь не имеет смысла. Охваченный горем и безумием, он откусил себе язык и, не желая Цзяньли мучительной смерти, император добывает его мечом. Наконец, он восходит по лестнице к трону и слышит гимн — песню рабов, на которую как-то обратил его внимание композитор. Император потрясен и понимает, что это — месть Цзяньли. Однако, он провозглашает славу Империи и сильному Китаю.

³⁴⁹ Тань Дунь о «Шихуанди» («Первом императоре»). С. 30.

³⁵⁰ *Tan Dun. The First Emperor. DVD. 50999 2 15129 9 5. EMI classics, 2008. 1 disk.*



Рис. 32. Тань Дунь, Пласидо Доминго и Чжан Имоу в период работы над оперой³⁵¹

В спектакле заняты артисты европейской оперы и актёр пекинской оперы (композитор также предусмотрел эту роль для актёра театра *куньцюй*) в роли мастера дворцовых церемоний Инь-Яна. После оперы «Чай — зеркало души», где принимали участие только академические певцы, Тань Дунь возвращается к идее включения в исполнительский состав актёра традиционного театра (как это было в «Пионовой беседке»). Исполнители, соответственно, поют на двух языках — английском и китайском.

В характере движений также можно проследить определённую закономерность: движения мастера Инь-Яна соответствуют принятым в пекинской опере, у остальных персонажей, исполняемых артистами европейской оперы, можно найти только элементы характерных поз и движений традиционного театра. Этому искусству их специально обучали актёры пекинской оперы, что можно увидеть на бонусной видеосъёмке DVD:

³⁵¹ Тань Дунь: китайская философия ведет оперу «Марко Поло» в Куньцюй.



Рис. 33. Мастер-класс актрисы пекинской оперы. Скриншот автора³⁵²

Исследователь Н. С. Серёгина приводит точные соответствия персонажей оперы Тань Дуня амплуа традиционного китайского театра: «Император, его дочь, благородный генерал, благородный чиновник, служанка дочери <...> благородный пленный поэт из покоренного княжества, которому предписано сложить гимн всех народов Китая»³⁵³.

С пекинской оперой зрители встречаются в самом начале. В Прологе на авансцену, напоминающую помост традиционного театра пекинской оперы (при опущенном занавесе), выходит одетый и загримированный по канонам этого театра актёр У Синьго (吴兴国). Он исполняет роль мастера Инь-Яна — руководителя дворцовых церемоний, в облике которого сливаются эти два начала. В трудах философа Чжоу Яна (IV–III вв. до н. э.) *инь* и *ян* представлены как противоборствующие силы, которые должны взаимодействовать и сливаться в гармонии (позже они стали соотноситься с мужским и женским нача-

³⁵² *Tan Dun. The First Emperor. DVD. 50999 2 15129 9 5.*

³⁵³ *Серёгина Н. С. «Глобальная опера» Тань Дуня «Первый император». С. 211.*

лом, Землёй и Небом). Эту первоначальную гармонию и борьбу двух начал и воплощает мастер Инь-Ян. Одна сторона его костюма символизирует жизнь, другая (со спины) — смерть³⁵⁴. В руках у него флаг с надписью: «Первый император». Периодически поворачиваясь к залу то одной, то другой стороной, Мастер Инь-Ян с экспрессивной интонацией декламирует свой монолог, приглашая зрителей в Древний Китай.

Тань Дунь подчёркивал, что хотел написать этот персонаж в «колдовской (магической) манере и, одновременно, сделать его очень мечтательным». Подчёркивая важность мастера Инь-Яна, композитор отводит ему (вместе с Шаманкой) руководящую роль в жертвоприношении во дворце Цинь. Композитор в одном из интервью сказал, что считает свою трактовку персонажа отражением традиции пекинской оперы³⁵⁵.



Рис. 34. Мастер Ин-Янь. Скриншот автора³⁵⁶

Актёр на протяжении всей партии пользуется исключительно приёмами традиционного театра, что проявляется в движениях, жестах, мимике, тембре голоса, особенностях вокализма — горловой технике пения и декламации в высоком регистре, что соответствует характеристикам мужского амплуа *ушэн*

³⁵⁴ Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. С. 23–24.

³⁵⁵ Тань Дунь о «Шихуанди» («Первом императоре»). С. 31.

³⁵⁶ Tan Dun. The First Emperor. DVD. 50999 2 15129 9 5.

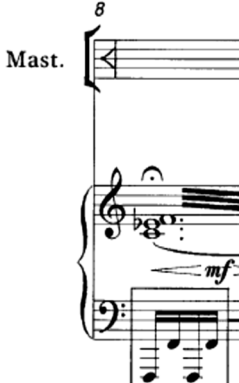
пекинской оперы. Зритель как бы смотрит пекинскую оперу внутри спектакля, этот условный *театр в театре* непосредственно предвосхищает события основного действия. В отличие от оперы «Чай — зеркало души», где в рамках основного спектакля показана сцена из пекинской оперы «Путешествие на Запад», здесь композитор воссоздаёт только общий колорит этого театра, не используя фрагменты конкретной драмы.

Примечательно, что часть партии мастера Инь-Яна не выписана в партитуре и клавири. Композитор лишь помечает, что актёр декламирует зафиксированный текст в стиле пекинской оперы, используя типовые мелодии и мелодические обороты этого театра. Слова «две тысячи лет» в первой строке и «Цинь Шихуан» во второй строке исполняются на китайском языке с характерными интонациями «А ~» и смех «Ха-ха-ха-ха» с изменением высоты и силы голоса, характерными для пекинской оперы. Оркестр в это время держит педаль:

Нотный пример № 18. Начало партии мастера Инь-Яна³⁵⁷

senza misura

8

Mast. 

YIN-YANG MASTER:
(Vocalizing in Peking Opera Style):
(in Chinese)
More than two thousand years ago
wars ravaged China,
where seven states faced one another
striving for dominance.

Among them the king of Qin was the most powerful.
He conquered the other six states,
walled the northern border
and unified the land under heaven.
Thus, he became China's first ruler -
the First Emperor!

mf *p* *ppp* *f*

8 4

Элементы пекинской оперы наиболее полно представлены в этом образе, который позиционируется не только как таинственная фигура, предсказывающая будущее, но и как представитель традиционной китайской культуры в опере. С одной стороны, он задействован в сюжете, с другой, — берёт на себя роль рассказчика, находящегося вне сюжета, начинает оперу и вводит зрителей

³⁵⁷ Tan Dun. The First Emperor. Piano Vocal Score. N. Y.: G. Schirmer Inc., 2007. P. 6.

в исторический контекст дальнейших событий. Последние слова мастера Инь-Яна, зовущие зрителя пойти с ним в Китай более чем 2000-летней давности и получить своё представление о событиях того времени, сначала декламируются в быстром темпе, а последние пять слов — на относительно медленный напев, эти части его декламации контрастируют друг с другом, создают таинственную атмосферу путешествия во времени.

Два лица мастера Инь-Яна соответствуют разным стилям пения: когда он предстаёт перед зрителями с красным лицом, его облик соответствует характеристике *ушэн*, которая является мужской и юмористической; когда мастер Инь-Ян предстает перед зрителями с белой маской, то прежде всего его голос соответствует больше женскому амплуа *дань*, которое является одновременно таинственным и зловещим, и символизирует хитрость и интриги. В пекинской опере редко встречается такой персонаж с двумя амплуа, это новаторское использование Тань Дуном элементов этого театра³⁵⁸. Композитор считает появление таких персонажей и китайского языка (вспомним оперу «Пионовая беседа») крайне важными для национальной оперы: «Без китайской культуры и китайского языка, а также без китайских актёров опера не была бы подлинным произведением национального искусства»³⁵⁹.

В сценическом решении спектакля режиссёр Чжан Имоу использовал как приёмы китайского традиционного театра, так и привычное размещение актёров на сцене европейской оперы. В сцене ритуала жертвоприношения, открывающего оперу после обращения к публике мастера Инь-Яна, сценическое пространство организовано так, что фигуры артистов мужского хора в военных доспехах, барабанщиков и (на переднем плане) мастера Инь-Яна с Шаманкой образуют три уровня. Это напоминает упомянутое в главе 1 трёхъярусное строение сцены средневековых китайских дворцовых театров.

³⁵⁸ *Пань Цюн*. Разнообразные творческие характеристики. С. 42.

³⁵⁹ *Чжан Цзяньго*. Новая концепция создания оперы. С. 24.



Рис. 35. Сцена жертвоприношения из I действия. Скриншот автора³⁶⁰

С. А. Серова обращает, в этой связи, внимание на тот факт, что эволюция театрального пространства китайского театра шла от представлений под открытым небом, тесно связанных со старыми ритуалами, к построению в эпоху Мин закрытых крышей театральных помещений, которые «таким образом удалялись от религиозного ритуала», то есть она указывает на связь театральной традиции с ритуалом. В это же время чайные дома, храмы и рестораны один за другим брали на себя функции театра³⁶¹.

В сцене ритуала жертвоприношения в начале оперы перед хором сидит ряд артистов, играющих на барабанах с помощью камней (в партитуре они помечены как древние китайские большие барабаны на сцене, также указано, что необходимо не менее трёх исполнителей)³⁶². Композитор и режиссёр обратили внимание на то, что песни времени Шихуанди «исполнялись со звуком “у-ху-ху-ху”, и все они били себя в грудь и бёдра и шептали о боли жизни»³⁶³, по-

³⁶⁰ *Tan Dun. The First Emperor. DVD. 50999 2 15129 9 5.*

³⁶¹ *Серова С. А. Ритуал и театр (проблема модернизации Китая). С. 267.*

³⁶² *Tan Dun. The First Emperor. (Opera in 3 Acts). Libretto by Ha Jin and Tan Dun. Full Score. New York: G. Schirmer. Inc., undated. P. 4.*

³⁶³ *Ван Чэнь. Виртуальный диалог Чжан Имоу и Тань Дуня «Цинь Шихуанди пробует*

этому артисты хора повторяют движения барабанщиков, одновременно произнося ярко акцентированные возгласы³⁶⁴:

Нотный пример № 19. Партня больших китайских барабанов и хора

The musical score is for a scene involving a Yin-Yang Master, a Chorus, Stone drums, Zheng, and Ceremonial Instruments. The Yin-Yang Master's part includes performance instructions: 'Shout and raise right arm', 'Slap side of leg with right hand', 'Shout and squat half way. Slowly stand up again.', and 'Shout and stomp'. The Chorus part includes vocalizations: 'Ha', 'wu', 'ka', 'Ha-shi', 'wu'. The Stone drums part includes the instruction 'Large Chinese drums'. The Zheng and Cer. Inst. parts are marked with dynamics like 'ff', 'sf', 'f', and 'p'.

Мастер Инь-Ян выбирает из числа барабанщиков жертву, надевая на артиста маску смерти. Далее актёр в маске, символизирующей уже дух принесённого в жертву, исполняет Танец смерти. Обращаясь к зрителям, Мастер Инь-Ян утверждает, что каждый может оказаться по ту или иную сторону бытия, говорит о тесной связи жизни и смерти в этом мире. После чего он ищет следующую жертву, выбирая исполнительницу на цитре *гучжень* (古筝) из музыкантов, играющих на сцене. Шаманка (академическое меццо-сопрано) воспекает хвалу предкам и богам, ей подпевает хор. Между тем, данный ритуал имеет и другой смысл. Тань Дунь объяснял, что это — «великая музыкальная церемония государства Цинь, где лучшие музыканты приносились в жертву Богу музыки, а затем из жертвы Богу музыки обреталась гармония души, <...> мастер ритуала выбирал лучших кандидатов для жертвоприношения»³⁶⁵.

три версии» [Электронный ресурс].

³⁶⁴ *Tan Dun. The First Emperor. (Opera in 3 Acts). Libretto by Ha Jin and Tan Dun. P. 12.*

³⁶⁵ На основе видеозаписи лекции Тань Дуня о композиторской концепции оперы «Первый император» в концертном зале Центральной музыкальной консерватории 30 марта 2007 года [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ccom.edu.cn/info/6471/41461.htm> (дата обращения: 26.08.2024).

Появившийся на сцене Шихуанди прерывает ритуал. Он находит эту шаманскую музыку лишённой небесного духа и утверждает, что она ослабит его государство, ему нужен другой, объединяющий страну гимн. По мнению режиссёра Чжана Имоу, Император искал музыкантов для создания гимна, «который на самом деле был поиском императорского духа»³⁶⁶. В этой сцене происходит завязка действия.

Переноса внимание зрителей с общего плана на конкретных героев (Мастера Инь-Ян, Шаманку, жертву) режиссёр и композитор пользуются кинематографической технологией крупного плана. Стилистика сцены ритуала напоминает спектакли *синьбянь* пекинской оперы (подробно см. Главу 1), но оркестрована она средствами симфонического оркестра и нескольких традиционных инструментов на сцене. Подчёркивая важность аудиовизуальных эффектов в опере, композитор говорил о своём желании «развить оперу в философию аудиовизуального контрапункта», который производит неожиданные для людей вещи, и что вдохновение он черпает из музыки И. С. Баха³⁶⁷.

В дальнейшем пара мастер Инь-Ян и Шаманка появятся в ключевые моменты действия. В следующий раз это происходит в конце первой сцены I действия в момент начала работы композитора над гимном империи, который должен прозвучать в момент восхождения Шихуанди на трон. Мастер Инь-Ян танцует магический танец, помогая найти Духа для создания гимна. По словам Шихуанди, гимн должен быть звуком Небес, а музыка должна создать гармонию Неба, Земли и Человека³⁶⁸. В этом танце, как и в начале оперы, напрашивается аналогия с шаманским Танцем духа из мультимедийного опуса Тань Ду-ня «Карта» (2003). Выбор танца связан, по-видимому, и с тем, что шаманский «экстатический танец относится к методам, с помощью которых обрета-

³⁶⁶ Ван Чэнь. Виртуальный диалог Чжан Имоу и Тань Ду-ня «Цинь Шихуанди пробует три версии» [Электронный ресурс].

³⁶⁷ Там же.

³⁶⁸ Будаева Т. Б. Пекинская опера цзиньцзюй. С. 275.

ется сила управления людьми и природой»³⁶⁹.

В кульминации лирической сцены любви Гао Цзяньли и принцессы Юэян появится Шаманка, призывающая духов солнца на помощь влюблённым. В конце 3 сцены (после призыва генерала Вана убить композитора за его запретную любовь с Принцессой) Шихуанди оставляет его жить ради создания гимна. При этом на сцене снова появляется мастер Инь-Ян, исполняющий свой магический экспрессивный танец.

Если в характеристике мастера Инь-Яна использованы средства пекинской оперы и актёр этого театра, то роль Шаманки поручена академической певице. Её партия содержит мелодику, далекую от распевности, скорее инструментального характера: большие скачки, острые интервалы. Исследователь Н. С. Серёгина характеризует этот персонаж как «женщину <...> в гриме тигра, интонирующую в сфере вопля»³⁷⁰. Ю. Лотман и Б. Успенский, описывая сходные явления, выделяют в языке «особый лексический слой, характеризующийся экстранормальной фонетикой», причисляя к нему и кличи³⁷¹:

*Нотный пример № 20. Фрагмент партии Шаманки*³⁷²

The musical score is written for three parts: Yin-Yang Master, Shaman, and Chorus. The Shaman's part is the central focus, featuring a melodic line with lyrics 'Send us your light so we can see'. The Chorus part provides harmonic support with the lyrics 'so we can see'. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *mp*. The time signature is 4/4.

Китайский исследователь Ян Хэпин высказал мнение, что мастер Инь-Ян и Шаманка представляют древнекитайский шаманизм в опере, вместе с тем предстают как пара и две стороны одной медали, используя язык китайского

³⁶⁹ Элиаде М. Шаманизм: Архаические техники экстаза. С. 242.

³⁷⁰ Серёгина Н. С. «Глобальная опера» Тань Дуня «Первый император». С. 214.

³⁷¹ Лотман Ю., Успенский Б. Миф — имя — культура. С. 62.

³⁷² Tan Dun. The First Emperor. (Opera in 3 Acts). Libretto by Ha Jin and Tan Dun. P. 28.

театра и европейской оперы³⁷³ (принцип 1=1=1, далее подробно).

В третьем акте³⁷⁴ центральное место должен занять ритуал восхождения Императора на трон. Однако Тань Дунь оттягивает этот момент и оставляет ему место только в самом конце действия. Перед ним располагаются важные эпизоды вызывания теней (духов) умерших дочери Шихуанди и генерала Вана. Они демонстрируют не только трагедию героев, но и то, какой ценой Шихуанди достигает власти, при этом момент гибели героев в опере не показан.

Шаманка³⁷⁵, которая руководит всем действием, поочерёдно вызывает их тени, параллельно рассказывая, что произошло с персонажами: «Я вижу, как тени поднимаются и опускаются, предупреждая, кто придёт, а кто уйдет». Она сообщает, что принцесса отказалась войти в комнату невесты, и за это генерал Ван, которому она была обещана будущим Императором, задушил её³⁷⁶.

Мастер Инь-Ян помогает Шаманке в этой сцене, примечательно, что его маска повернута к зрителю стороной «смерти»:



Рис. 36. Сцена вызывания теней из III действия (скриншот автора³⁷⁷)

³⁷³ Ян Хэтин. Изучение опер Тань Дуня. С. 49.

³⁷⁴ На DVD-записи II и III акты объединены. Каждый из них обозначен как сцена.

³⁷⁵ У многих народов, исповедующих шаманизм, наиболее древними считаются женщины-шаманки, а вызов душ считается одним из основных элементов шаманизма [Элиаде М. Шаманизм: Архаические техники экстаза. С. 246].

³⁷⁶ Tan Dun. The First Emperor. Libretto by Ha Jin and Tan Dun. P. 237–238.

³⁷⁷ Tan Dun. The First Emperor. DVD. 50999 2 15129 9 5.

Первой приходит тень (дух) принцессы Юэян. Она нарушила брачный ритуал Древнего Китая, в котором одним из ключевых моментов (как и вообще в жизни) было предписано женское послушание (*фушунь* 婦順), а важность самого ритуала рассматривалась в контексте благополучия всего общества и процветания государства³⁷⁸. В конфуцианском трактате «Ли цзи» по этому поводу приводится яркий образ нарушения космического порядка: «Порок замечается Небом — луна затмевается»³⁷⁹. Однако пришедшая тень принцессы Юэян объясняет свой уход предательством композитора, согласившегося на её временный брак с генералом Ваном, а также своим нежеланием покидать отца.

Повторив своё заклинание, Шаманка и мастер Инь-Ян вызывают тень генерала Вана, который погиб от собственного меча. По его словам, он выразил свою любовь к принцессе, но она не ответила взаимностью, отказалась выходить за него замуж, поэтому он был так удручен, что просто последовал за ней.

Каждый раз перед встречей с тенью Шихуанди просит остановить звучание большого колокола, который должен возвестить о начале церемонии его восхождения на трон. В оркестре снова звучат большие барабаны, которые напоминают ритуальную сцену I действия и создают магическую арку между действиями. Последним, кто предшествовал восхождению Шихуанди на трон, оказался композитор Гао Цзяньли, который в знак протеста вырвал свой язык, и Шихуанди, видя его мучения, заколол его мечом.

Лишь после этих трагических событий он стал медленно восходить по ступеням к Небу. Этот приём режиссёра Чжан Имоу имел символический смысл. Ещё в эпоху государства Чжоу главный ритуал возведения на престол был связан с закреплением за правителем статуса Сына Неба и отделения его от подчинённых³⁸⁰. Пространственное помещение персонажа Шихуанди на

³⁷⁸ Кейдун И. Б. Брачный ритуал в Древнем Китае. С. 80–81.

³⁷⁹ Там же. С. 88.

³⁸⁰ Записи Великого историка. Т. 99. Биография Шусунтуна. С. 256.

уходящую в небо лестницу в финальной сцене оперы визуально воплощает эту древнюю традицию.

В качестве гимна в финальной сцене звучит песня рабов, на которую Гао Цзяньли обратил внимание будущего Императора в I сцене II действия, которое с учётом важности этого фрагмента названо «Антем». Это стало своеобразной мстостью композитора Императору, отвергшему музыку народа:

*Нотный пример № 21. Песнь рабов*³⁸¹

The musical score is presented in three systems. The first system features Jianli singing 'our an them! Lis-ten...' and the Choir with a melodic line. The second system shows Jianli singing 'Does-n't this song touch your heart? It al-ways stirs and' and the Choir with a melodic line. The third system shows Emperor Qin singing 'No, Jian Li, no! Your song must praise. Our mu-sic must' and Jianli singing 'wren ches the soul. Our mu-sic must'. The Choir continues with a melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'mp'.

Таким образом, в действие оперы, согласно традициям того времени, включён ряд ритуалов, помогающий создать атмосферу эпохи, они образуют своеобразную ось драматургии и помогают ярче выявить характеры персонажей. В демонстрации ритуалов значительную роль играют аудиовизуальные эффекты, акцентирующие определённые точки действия. Созданию своеобразного звукового и визуального колорита ритуалов способствует участие актёра пекинской оперы, его появление в ключевые моменты действия.

³⁸¹ *Tan Dun. The First Emperor. Libretto by Ha Jin and Tan Dun. P. 268–270.*

3.3. Ритуал в характеристике основных действующих лиц, роль оркестра и хора

Главные герои оперы: Шихуанди, принцесса Юэян, композитор Гао Цзяньли непосредственно связаны с ритуалами, которые оказывают влияние на их поступки. Шихуанди останавливает ритуал жертвоприношения в начале оперы, в дальнейшем всё действие построено на его движении к обретению статуса императора, первого в истории Китая. Ритуал его восхождения на трон завершает оперу. Принцесса Юэян нарушает свадебный ритуал и расплачивается за это жизнью, а затем её дух участвует в ритуале вызывания духов (теней). Композитор Гао Цзяньли, на первый взгляд, не принимает непосредственного участия в ритуалах, однако он был доставлен во дворец для сочинения гимна империи, который должен прозвучать в финальном ритуале оперы. Этот факт спасает ему жизнь после любовной сцены с принцессой Юэян, которая пошла на очень смелый шаг, послушавшись отца.

Наряду с вымышленными персонажами, в опере задействованы реальные исторические личности. Главный герой оперы «Первый император», Шихуанди, как и его брат по матери, композитор Гао Цзяньли, были реальными фигурами в государстве Цинь, они имели важное значение в истории того времени. Шихуанди ввёл жёсткое правление и усилил армию, чтобы способствовать развитию страны и воссоединению Китая.

Сюжет оперы вращается вокруг личности императора Шихуанди, но в центре внимания не его гражданские и военные достижения, а душевная трагедия. Гао Цзяньли и Шихуанди, которых вскормила одна мать, впоследствии стали врагами. Когда Шихуанди завоевал государство Янь, он нашёл Гао Цзяньли, при этом воины императора убили его мать. Шихуанди попытался умиротворить композитора, предложив ему прекрасную одежду, еду и высокое жалование, с целью использовать его талант для сочинения национального

гимна империи Цинь. В дальнейшем гибель принцессы Юэян, её жениха генерала Вана и Гао Цзяньли показали одиночество императора, согласно старой поговорке: «Тот, кто полагается на свою добродетель, процветает, а тот, кто полагается на свою силу, погибает»³⁸².

В партии Шихуанди Тань Дунь прежде всего подчеркнул его заботу о величии Китая, создании единого государства, которое, среди прочих факторов, должно быть объединено гимном. В своей выходной арии в 1-ой сцене I действия он протестует против шумных шаманских церемоний, прерывая ритуал жертвоприношения и требуя *тишины*. Это слово можно назвать ключевым, в тишине должна родиться новая музыка, гимн империи, способствующий созданию гармонии между Небом, Землёй и Человеком. Тембр драматического тенора, которым обладает Пласидо Доминго, идеально подошёл для партии главного героя. В мелодику композитор включил широкие, изломанные, характерные для традиционного китайского театра интонации, позволяющие создать определённое единство в партиях актёра пекинской оперы (мастер Инь-Ян) и академических певцов.

Нотный пример № 22. Начало арии Шихуанди из I действия³⁸³

Hp. 2

[All are surprised. Both the music and the dancing stop. The percussion and zheng players exit.]

Emperor Qin

fff (shout)

Si-lence! Si-lence! Is this the old mu-sic of Chu? Mo-ving nei-ther Hea-ven nor Earth, how can it

Chorus

Ha (laughing)

Stone dr.

Ha (laughing) (more offstage)

Zheng

Ha (laughing) (more offstage)

Cer. Inst.

Ha...

³⁸² Ян Хэпин. Изучение опер Тань Дуня. С. 44–45.

³⁸³ Tan Dun. The First Emperor. (Opera in 3 Acts). Libretto by Ha Jin and Tan Dun. P. 40.

В дальнейшем центральную роль в ариях Шихуанди станет играть слово Китай (Zhong Guo), композитор, как и в опере «Чай — зеркало души», акцентирует важные слова арии или сцены, иногда повторяя их многократно. Пласидо Доминго, для которого написана эта партия, с помощью китайских коллег осваивал интонацию этого слова в китайском языке³⁸⁴, включённую в английский текст. Она в значительной степени определила и мелодический рисунок.

*Нотный пример № 23. Ария Шихуанди из 2 сцены I действия*³⁸⁵

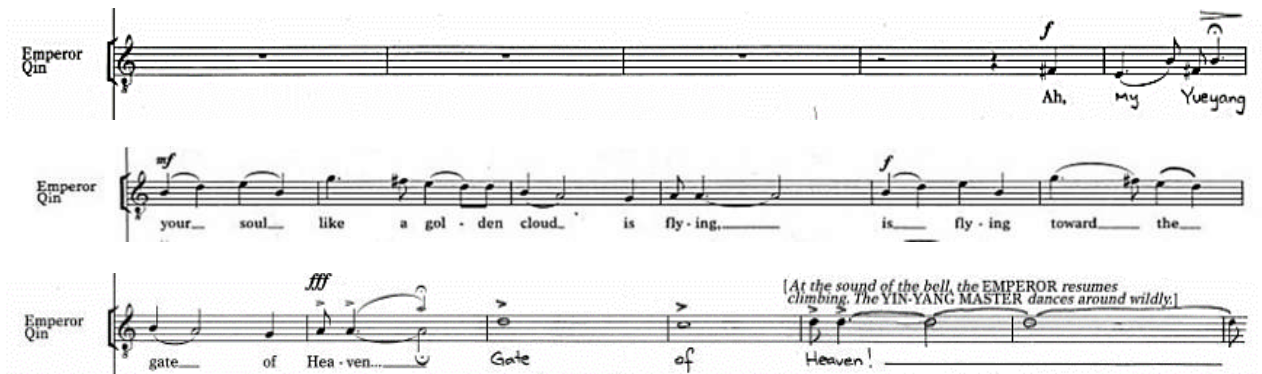
The musical score is for the aria 'Zhong Guo' from the opera 'The First Emperor' by Tan Dun. It is for a full orchestra and the Emperor Qin. The Emperor's part is in English and Chinese. The orchestra includes Harp 2, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score shows a melodic line for the Emperor and a supporting orchestral texture.

В сцене с дочерью (принцессой Юэян) во II действии Шихуанди жёстко приказывает ей выйти замуж за генерала Вана, при этом не проявляя отеческих чувств, что было бы естественным, учитывая отношение к женщине в те времена. Его нежные чувства к дочери он продемонстрирует только в 3 сцене I действия и в III действии после разговора с её тенью. Здесь в его словах чувствуется сострадание, он сравнивает душу принцессы с золотым облаком, которое плавает в Небесах, с воротами в Небо:

³⁸⁴ *Tan Dun. The First Emperor. DVD. 50999 2 15129 9 5.* Это можно увидеть в упомянутом бонусном файле к DVD оперы.

³⁸⁵ *Tan Dun. The First Emperor. (Opera in 3 Acts). Libretto by Ha Jin and Tan Dun. P. 85.*

Нотный пример № 24. Фрагмент высказывания о принцессе³⁸⁶



В финальной сцене восхождения Шихуанди к императорской власти сконцентрированы все векторы его характеристики. Пройдя через ритуал и получив власть, император всё же не может избавиться от страданий по своим потерянным близким и соратникам. Его также угнетает, что вместо желаемого гимна он получил песню рабов, на которую Гао Цзяньли обратил его внимание во II действии и которую император тогда категорически отверг. Поэтому, с одной стороны, он как новый правитель прославляет великий Китай, с другой, как человек — спрашивает Небеса, когда же закончатся его страдания. Этим вопросом заканчивается его партия.

Тань Дунь не раз подчёркивал, что написал партию Шихуанди специально для Пласидо Доминго. В процессе работы композитор указал на неожиданную сложность в работе: голос певца за те 10 лет, которые шла работа над оперой, значительно «сел», и пришлось несколько раз переписывать уже готовые фрагменты. При этом речь шла не просто о транспорте в другую тональность, но о замене высоких тонов, которые теперь звучали иначе, чем задумал Тань Дунь. Композитор вспоминал, что голос певца всё больше и больше возвращался к баритону, и ему пришлось установить тембр между баритоном и тенором, основываясь на изменениях в голосе Доминго. Тань Дунь очень высоко оценивал игру Пласидо Доминго, отмечая тонкость и проникновенность

³⁸⁶ *Tan Dun. The First Emperor. Libretto by Ha Jin and Tan Dun. P. 338–340.*

его трактовки образа Шихуанди³⁸⁷.

Гао Цзяньли — трагическая фигура, важный персонаж, в образе которого совмещаются любовь к принцессе Юэян и ненависть к будущему императору, из-за гибели их матери при захвате государства Янь. Он выступает против жестокости Шихуанди, против его тиранических приемов и убийств невинных, осуждает его проступки, создавая образ доброго, честного и праведного героя. Тань Дунь трактует Гао Цзяньли как трагического персонажа и поручает его партию лирическому тенору. Обладая сильными чертами характера, Гао Цзяньли не боится власти и врага и готов пойти на компромисс (согласиться на временный брак принцессы Юэян с генералом Ваном) ради любви³⁸⁸.

Певец Пол Гровс (Paul Groves) в постановке спектакля Метрополитен опера в образе Гао Цзяньли подчеркнул эти черты, ярко выразив любовь, ненависть и праведность. Гибель композитора уже предрешена в 3 сцене I акта, когда он экспрессивно спрашивает Шихуанди о том, как он может назвать его братом после того, как войска сожгли дом их матери и убили её:

*Нотный пример № 25. Фрагмент 3 сцены I акта*³⁸⁹

The image shows a musical score fragment for the opera 'The First Emperor' (CJianli). It consists of two staves. The top staff is for 'Emperor Qin' and the bottom staff is for 'Jianli'. The Emperor's staff has a few notes and rests. Jianli's staff has a more complex melody with lyrics in English: 'tram · pled my mo · ther to death... How can I call you Bro · ther? I'd soon-er cut off my tongue!'. Dynamic markings include *sfz*, *p*, and *f (shouts)*.

В характеристике композитора Гао Цзяньли можно выделить две ключевые сцены: ночного свидания с Юэян и последнего разговора с Шихуанди перед финальным ритуалом восхождения на трон.

Сопровождаемая проникновенной мелодией струнных и арф, а также водными скрипками на сцене (water phones on stage), 3 сцена I акта с момента

³⁸⁷ Тань Дунь о «Шихуанди» («Первом императоре»). С. 29–30.

³⁸⁸ Чжэн Цянь. Каскадные паттерны музыкальной мелодии и изоморфизм характеристики — анализ черт характера Гао Цзяньли в опере «Император Цинь Шихуанди» // Ехай. 2017. С. 72. На кит. яз.

³⁸⁹ Tan Dun. The First Emperor. (Opera in 3 Acts). Libretto by Ha Jin and Tan Dun. P. 348.

любовного свидания (Sage of Music)³⁹⁰ является лирической кульминацией всей оперы. К принцессе Юэян возвращается возможность ходить, утраченная в результате падения с лошади в детстве. В партию Юэян Тань Дунь включает сочетание полутора октавного glissando и псалмодический речитатив на фоне педали струнных и мелодических мотивов арфы.

В кульминационный момент этой сцены композитор использует оркестровые средства и водные скрипки, передавая нежность и экспрессию чувств героев. Перед этим фрагментом и после него партии принцессы Юэян и Гао Цзяньли сливаются в дуэте согласия. Сцена получилась завораживающе магическая, не уступающая по своему колориту ритуальным фрагментам оперы:

Нотный пример № 26. Фрагмент партии Юэян в 3 сцене 1 акта³⁹¹

The musical score for Yueyang in Act 1, Scene 3, features a complex arrangement of instruments and vocal lines. The Harp 2 (Hp. 2) part includes a glissando and a pсалмодический речитатив. The Yueyang part includes a glissando and a pсалмодический речитатив. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts provide a harmonic background with sustained notes and glissandos. The Viola (Vla.) part also provides a harmonic background with sustained notes and glissandos. The lyrics are: 'Ne-ver be-fore did youth tor-ment me so. Here in the win-ter's deep-est'.

В противоположность светлому колориту этой сцены последний разговор Гао Цзяньли с будущим императором крайне драматичен. Он следует за сценой разговора с тенью генерала Вана, убившего себя после гибели принцессы Юэян³⁹². Композитор Гао Цзяньли везде видит кровь, слышит голос принцессы Юэян. Шихуанди просит, чтобы тот назвал его старшим братом и

³⁹⁰ Tan Dun. The First Emperor. (Opera in 3 Acts). Libretto by Ha Jin and Tan Dun. P. 142.

³⁹¹ Ibidem. P. 147.

³⁹² Ibidem. P. 344.

передал ему гимн для ритуала коронации. Однако Гао Цзяньли будто не слышит этих слов и повторяет речитативом «Старший брат, Первый император». Далее под взволнованный фон струнных он разбивает чжэнь и вырывает свой язык. Его фразы подчёркнуты инструментальными средствами. Они сопровождаются жёстким аккомпанементом ударных (на *fff*) и акцентированным звучанием оркестра, который в этой сцене звучит очень ярко и помогает раскрытию эмоционального состояния героя. Эту сцену можно считать драматической кульминацией оперы:

Нотный пример № 27. Фрагмент партии Гао Цзяньли из III акта³⁹³

The image displays two pages of a musical score. The top page shows the vocal line for Jianli (Gao Qianli) and the orchestral accompaniment. The vocal line is in G major, 2/4 time, and features a recitative-like melody. The lyrics are: "I curse this zheng... that played for you!". The orchestral accompaniment is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello, all playing a rhythmic, accented pattern. The bottom page continues the vocal line and orchestral accompaniment. The vocal line continues with the lyrics: "I curse this tongue... that called you El-der Bro-ther! Eld-er". The orchestral accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The score is written for Emperor Qin (Gao Qianli) and Jianli (Gao Qianli).

³⁹³ Tan Dun. The First Emperor. (Opera in 3 Acts). Libretto by Ha Jin and Tan Dun. P. 354.

Образ принцессы Юэян Тань Дунь трактует разнопланово, подчёркивая как её нежность, так и мужество противостоять воле отца и традициям. Режиссёр Чжан Имоу считает, что мужество этой женщины, бросившей вызов феодальной власти, — самая красивая часть оперы³⁹⁴. Она предпочитает смерть свадьбе с генералом Ваном. Если в любовной сцене с Гао Цзяньли её интонации проникнуты нежностью, любовью, то в разговоре о свадьбе она решительно отвергает предложение отца, говоря о своей любви:

Нотный пример № 28. Фрагмент 1 сцены II акта³⁹⁵

The musical score is divided into two systems. The first system includes vocal parts for Yueyang, Mother, and Emperor Qin, and instrumental parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The second system includes vocal parts for Yueyang, Mother, and Emperor Qin, and instrumental parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in G major and 4/4 time. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The tempo marking *rit.* (ritardando) appears at the end of the second system.

System 1:

- Yueyang:** But you al - so
- Mother:** (Silent)
- Emperor Qin:** but had to de - lay your wed-ding twice. Now, what can I say to him?
- Vln. I:** *mp* to *mf*
- Vln. II:** *mp* to *mf*
- Vla.:** *mp* to *mf*
- Vc.:** *mp* to *mf*
- Cb.:** *mp* to *mf*

System 2:

- Yueyang:** pro-mised to give me the Sha-dowif I saved him. Jian-li is my love, his mu-sic is my light.
- Mother:** (Silent)
- Emperor Qin:** (Silent)
- Vln. I:** *mp* to *rit.*
- Vln. II:** *mp* to *rit.*
- Vla.:** *mp* to *rit.*
- Vc.:** *mp* to *rit.*
- Cb.:** *mp* to *rit.*

³⁹⁴ Син Сяофан, Чжао Чжэнянь. Цинь Шихуанди «подрывает» западную оперу // Музыка Севера. 2006. № 5. С. 15.

³⁹⁵ Tan Dun. The First Emperor. (Opera in 3 Acts). Libretto by Ha Jin and Tan Dun. P. 237.

За исключением Шихуанди, герои не имеют развёрнутых арий, опера построена на основе сцен сквозного действия. В партиях всех главных героев, связанных с ритуалами оперы, чувствуется близость к интонациям китайского традиционного театра, что олицетворяет принцип $1+1=1$, декларируемый композитором в качестве своего идеала³⁹⁶ (далее — подробно).

В интонациях партий всех действующих лиц Тань Дунь использовал цветомузыкальную символику. Как уже было сказано, изучая древние материалы в Сиане, композитор выделил красный, чёрный и белый как главные в колорите эпохи Цинь. За каждым из них он закрепил определённые интонации и интервалы: красному соответствовало нисходящее движение (наиболее частый приём завершения арий в китайском традиционном театре); чёрному соответствовал тритон, белому — квинта³⁹⁷. Эти же цвета использованы в оформлении спектакля Метрополитен опера, хотя, конечно, цветовая гамма богаче и не сводится к перечисленным цветам.

В ритуалах, как и в опере в целом, значительная роль отводится хору и оркестру. Если в опере «Чай — зеркало души» композитор обратился к мужскому хору, то в «Первом императоре» звучит как мужской (ритуал жертвоприношения в начале оперы), так и смешанный хор и, по сравнению с предыдущей оперой, он занят в большем количестве сцен.

В оркестре, как и в опере «Пионовая беседа», композитор пытался воссоздать звучание той эпохи через традиционные инструменты, часть которых играет на сцене. При этом, по его словам, он ориентируется на акустическое восприятие музыки Востока как основанной на природе, где реки — это струны, а вибрации земли и неба — гаммы: «Восточная музыка — это, по сути, органическое акустическое отражение, которое, как и восточное искусство и литература, тесно связано с природой»³⁹⁸.

³⁹⁶ Kors S. Tan Dun's The First Emperor. P. 7.

³⁹⁷ Ibidem.

³⁹⁸ Чжунцзюнь, Чэнь У Тун. Интервью с Тань Дунем: Перед тем как написать «Оду

Анализируя состав оркестра в трёх выделенных операх Тань Дуня, можно отметить как различные трактовки, так и определённую эволюцию от электронных звучаний в сторону предпочтения органических и традиционных инструментов. В «Пионовой беседке» состав оркестра небольшой, приближался скорее к камерному, однако включает электронные звучания (в том числе, заранее записанные на CD). В опере «Чай — зеркало души» композитор расширил состав до полного и отказался от электронных звучаний, усилив роль органических инструментов, часть которых вывел на сцену. В «Первом императоре» также используется полный состав симфонического оркестра, к нему добавлены органические и традиционные инструменты, которые звучат в наиболее значимых точках действия.

В группу ударных в «Первом императоре» добавлены тибетские поющие чаши с деревянным пестиком, водная скрипка, водный гонг (гонг, погружаемый в чашу с водой), малые китайские тарелки и гонги, треугольник, большие барабаны. Особо Тань Дунь выделяет группу музыкальных инструментов на сцене, указывая и желательное число исполнителей. В неё вошли большие китайские барабаны, на которых играют камнями; 15 струнная цитра *чжень*, которую может заменить японский кото; керамические горшки, могут быть и цветочные; водная скрипка, большой бронзовый колокол.

Инструменты разведены по следующим сценам: три первых вида древних инструментов звучат в ритуале жертвоприношения, водные скрипки сопровождают любовную сцену принцессы Юэян и Гао Цзяньли, а большой бронзовый колокол задействован в ритуале возведения Шихуанди в статус императора:

Ancient Music Instruments on the Stage (min. 5 players)

1: Large Chinese Drums, pairs of stones (min. 3 players)

2: 15-string Zheng (Chinese Lute or Japanese Koto) (min. 1 player)

Act I Tuning:



Act II Tuning:



3: Ceramic chimes or Ceramic flowers pots with 5 pitches for each set (min. 2 players)

3 Waterphones (use same players as the Chinese Drums or Ceramics)

1 Giant Bronze Bell (on stage)

Рис. 37. Перечень древних китайских инструментов на сцене³⁹⁹

Исследователь Ян Хэпин пишет о переносе стиля игры китайских народных инструментов на западные, что образует «мост стилистического слияния», а также он отмечает внесение Тань Дунем особенности записи традиционных инструментов в партитуру симфонического оркестра⁴⁰⁰. К последним можно отнести использование так называемых «канонов гонгов и барабанов» *логу цзин* (锣鼓经). Этим термином обозначают комбинацию ударных инструментов в традиционном китайском театре. Звуки разных инструментов фиксируют иероглифами и разными словами: *куан* — соответствует большому гонгу, *тай* — малому гонгу, *ци* — тарелкам, *и* — хлопку в ладоши и т. д.⁴⁰¹.

Эти слова, имеющие и определённую символику, включаются Тань Дунем в партии действующих лиц. К примеру, слово *куан*, имитирующее нисходящую интонацию большого гонга, часто используется как предвестник пло-

³⁹⁹ *Tan Dun. The First Emperor. (Opera in 3 Acts). Libretto by Ha Jin and Tan Dun. P. 1.*

⁴⁰⁰ *Ян Хэпин. Изучение опер Тань Дуня. С. 196.*

⁴⁰¹ *Юань Цзинцзин. Исследование педагогики сутры гонга и барабанов на примере сутры гонга и барабанов Чаочжоу // Журнал Гуанчжоуского университета. 2013. № 1. С. 6. На кит. яз.; Будаева Т. Б. Пекинская опера цзиньцзюй: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра. М.; СПб.: Нестор-История, 2019. С. 159, 162–167.*

хих событий. В партии хора и мастера Инь-Яна оно предвещает смерть принцессы. Мастер Инь-Ян произносит его и в начале оперы, как бы предсказывая трагические события:

Нотный пример № 29. Слово куан в партиях хора и мастера Инь-Ян⁴⁰²

The musical score consists of two systems. The first system shows the Yin-Yang Master's part with a cue '[YIN-YANG MASTER cues the ceramic instruments.]' and the lyrics 'Kuang tei lei tei chi tei tei Kuang Ha wu'. The second system shows the Chorus part with the lyrics 'Kuang' and 'Tei'. Both parts include dynamic markings such as *mf*, *sf*, and *fff (spoken)*.

Через это слово устанавливается ещё одна нить взаимодействия актёров, оркестра и хора. Не случайно композитор сам обучал хористов исполнению этого слова, как можно видеть в упоминавшемся фильме на DVD⁴⁰³.

Таким образом, Тань Дунь тесно связывает в единое целое традиции европейской оперы и китайского театра. Их можно проследить не только в музыкальной составляющей спектакля, но и во внешнем антураже, порой восходящем к древним представлениям, масках, гриме, костюмах, цветовой гамме и пространственном расположении артистов и музыкантов на сцене.

Несколько лет назад Тань Дунь написал новую редакцию оперы и внёс существенные изменения. Характеризуя их в одном из интервью, композитор сказал, что теперь опера стала китайской, ранее она была написана на английском языке, поскольку её заказала Метрополитен-опера, и она должна была быть написана на английском. Кроме того, Пласидо Доминго, и все исполнители (кроме актёра пекинской оперы) могли петь только на английском⁴⁰⁴.

⁴⁰² Tan Dun. *The First Emperor*. Libretto by Ha Jin and Tan Dun. P. 16, 304.

⁴⁰³ Tan Dun. *The First Emperor*. DVD. 50999 2 15129 9 5.

⁴⁰⁴ Тань Дунь о «Шихуанди» («Первом императоре»). С. 29–30.

В новой редакции общая протяжённость оперы сократилась с трёх часов до двух с небольшим перерывом. Сокращению подверглись некоторые сцены, к примеру, ритуальный танец мастера Инь-Яна. Композитор отметил, что иногда должен отказаться даже от очень выразительных сцен в пользу гармоничности общей структуры оперы.

Он также констатировал изменение ситуации по отношению к китайской опере в мире, в частности, более широкое распространение современной китайской оперы, традиционного китайского музыкального театра, в том числе, пекинской оперы и *куньцзюй*. Это позволило ему в наши дни писать на китайском языке и создавать именно китайскую оперу⁴⁰⁵. К сожалению, на сегодняшний день мы не располагаем партитурой новой редакции и сведениями об её сценическом воплощении.

Появление новой редакции оперы свидетельствует об усилении ориентации творчества композитора на китайскую аудиторию и культуру, в том числе, в произведениях, связанных с историей страны.

3.4. Отражение мифопоэтических представлений и религиозно-философских концепций в операх Тань Дуня⁴⁰⁶

В китайском искусстве новейшего времени в рамках возврата к древним традициям ярко проявляется современное претворение философских концепций, исследователь Чжу Линьцзи также выделяет тесную связь с философскими концепциями Востока в качестве характерной черты китайского искусства этого периода⁴⁰⁷. В творчестве Тань Дуня можно говорить не столько об отражении воззрений и концепций отдельных религий, сколько о *синтезе* кон-

⁴⁰⁵ Тань Дунь о «Шихуанди» («Первом императоре»). С. 30.

⁴⁰⁶ Положения данного параграфа отражены в нашей статье: Дин Жун. К проблеме мифологических представлений и синтеза религиозно-философских концепций в операх Тань Дуня // Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке. 2025. № 1 (33). С. 80–91.

⁴⁰⁷ Чжан Личжэнь. Современная китайская опера. С. 12.

цепций нескольких религий и древних верований: конфуцианства, даосизма, буддизма, архаических верований и мифологизма (о последнем см. в работах Ю. Лотмана, Б. Успенского⁴⁰⁸).

Проблему отражения мифопоэтических представлений в области традиционной музыки Юго-Восточной Азии подробно исследовала в своей монографии А. Г. Алябьева⁴⁰⁹. Многие аспекты данной проблематики затронуты также в работах А. С. Алпатовой, которая отмечает актуальность возврата к архаическим традициям и к мифологической картине мира, как в традиционной культуре, так и у современных композиторов разных стран и континентов, в том числе, у Тань Дуня⁴¹⁰. В опере «Первый император» данная проблема частично поднята также в упоминавшейся статье Н. С. Серёгиной⁴¹¹.

Даосские концепции в творчестве композитора затронуты в работах по инструментальной музыке Тань Дуня. Исследователь Хань Юй отмечает в камерной музыке композитора синтез идей конфуцианства, даосизма, буддизма и влияние христианства, а также выделяет в качестве основных поиск истины, «системы ценностей и процесса познания человеком самого себя и окружающего мира»⁴¹². С. Петрунина обращает внимание на влияние на творчество Тань Дуня шаманских обрядов и ритуалов, с которыми композитор был знаком с детства. Она также отмечает важность ритуалов в творчестве композитора, который иногда обозначает ритуальность напрямую в названии произведений, приводя в пример Виолончельный концерт «Ритуал огня» («Violin Concerto: Fire Ritual», 2018)⁴¹³. С. Суханов достаточно подробно анализирует проявление философских идей даосизма в инструментальных произведениях Тань Дуня, излагает кратко историю учения, его основные положения, даосскую

⁴⁰⁸ Лотман Ю., Успенский Б. Миф — имя — культура. С. 59.

⁴⁰⁹ Алябьева А. Г. Традиционная инструментальная музыка Индонезии. С. 33.

⁴¹⁰ Алпатова А. С. Архаика в мировой музыкальной культуре. С. 8.

⁴¹¹ Серёгина Н. С. «Глобальная опера» Тань Дуня «Первый император».

⁴¹² Хань Юй. Отражение идей восточной философии. С. 357.

⁴¹³ Петрунина С. Ю. «Бумажный концерт» как феномен звучащего мира. С. 284.

картину мира, прослеживает их воплощение в музыкальном языке отдельных произведений композитора⁴¹⁴.

Отражению феномена буддийской медитации в традиционной культуре и произведениях азиатских композиторов-авангардистов посвящена статья В. Н. Юнусовой⁴¹⁵. Буддизм и эстетика в оркестровой и киномузыке Тань Дуня стали предметом обсуждения в статье О. Н. Безниско и Чжоу Шуюй. Авторы проследили влияние идей буддизма на архитектонику и тембровую палитру произведений композитора. В частности, подчеркнуты обращение к духовной природе человека и медитативный характер⁴¹⁶.

Отражение религиозно-философских концепций и идей в операх композитора специально не обсуждалось. Отдельные позиции этой проблемы можно отметить в диссертации Цзун Чжэна. В частности, выделены пары звук и тишина, *инь* и *ян*, свет и тьма, идея музыки Универсума⁴¹⁷.

Говоря о своей музыке, Тань Дунь подчёркивал необходимость поиска общих позиций в музыке Востока и Запада через «философскую или культурную платформу, на которой мы можем общаться», в таком случае, по его мнению, все противоречия могут быть сняты и «преобразованы в гармонию»⁴¹⁸. Поэтому его сочинения невозможно воспринимать без учёта этой платформы, некоторые аспекты которой попытаемся раскрыть в диссертации.

3.5. Мифологизм, древние верования и звуковая картина мира

Сознательное ориентирование композитора на древние культуры (китайскую, японскую) в проанализированных операх связано с обращением к мифологическому типу мышления («мифологизму <...> как феномену созна-

⁴¹⁴ Суханов С. А. Даосский ритуал и философия.

⁴¹⁵ Юнусова В. Н. Тань Дунь «Герой»: Музыка к фильму и Концерт.

⁴¹⁶ Безниско О. Н., Шуюй Чжоу. Буддизм и эстетика музыки Тань Дуня. С. 34.

⁴¹⁷ Цзун Чжэн. Китайская опера XXI века. С. 32, 37.

⁴¹⁸ Чжунцзюнь, Чэнь У Тун. Интервью с Тань Дунем.

ния»)⁴¹⁹. Этот уровень может быть выделен как базовый в комплексе верований и религиозно-философских концепций в творчестве композитора.

Одним из признаков такого типа мышления выделяется способность опознавать различные предметы как один⁴²⁰, что можно увидеть в принципе Тань Дуня $1+1=1$, в котором проявляется, на наш взгляд, прежде всего единство музыки и окружающего мира. Композитор считает этот принцип своим идеалом⁴²¹, в том числе, в вопросе соединения в одном произведении традиционного китайского и европейского театра. В этом процессе можно говорить о смещении вектора в сторону традиционного театра в «Пионовой беседке», европейского театра — в опере «Чай — зеркало души» и в «Первом императоре» (однако, поздняя шанхайская редакция оперы скорее возвращает к первой точке). Расширяя ряд $1+1+1+\dots=1$, что допускает композитор, можно, в частности, добавить кинематографические приёмы Чжан Имоу в постановке оперы «Первый император».

На лекции в Центральной консерватории Тань Дунь раскрыл свою концепцию, произнося шестнадцать раз « $1+1$ », что показывает, насколько важен для него этот принцип! По его мнению, если в математике $1+1=2$ является аксиомой, то в области искусства $1+1=1$; это — принцип всеобъемлющего искусства с глобальной перспективой. Современное оперное искусство испытывает влияние многих факторов, что может быть выражено формулой $1+1+1+1+1+1+\dots=1$, а интеграция и инновации в области культуры, истории, философии, религии и искусства различных народов — это совершенно новая

⁴¹⁹ Ли Ван. Китайское искусство чаепития. С. 59.

⁴²⁰ Важным представляется замечание Ю. Лотмана и Б. Успенского о том, что мифологическое мышление «может рассматриваться как парадоксальное, но никоим образом не как примитивное, поскольку оно успешно справляется со сложными классификационными задачами» [Лотман Ю., Успенский Б. Миф — имя — культура. С. 59].

⁴²¹ Лекция Тан Дуна «Мой музыкальный идеал — $1+1=1$ » прошла в Центральной музыкальной консерватории [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ccom.edu.cn/info/6471/41461.htm> (дата обращения: 30.07.2024). На кит. яз.

тенденция развития в современном оперном искусстве⁴²². Согласно даосской концепции, Дао порождает число один. «Единица, благодаря своей многомерности в философском смысле — это и начало Вселенной, и основа “десяти тысяч вещей”», и единство человека с Небом⁴²³. Поэтому идея композитора имеет глубокие философские корни.

В операх Тань Дуня можно найти и мифологическое понимание локализации пространства, к примеру, в «Первом императоре» его обозначает с первых минут мастер Инь-Ян, приглашая зрителей в Древний Китай эпохи Цинь, это время в соответствии с новым пониманием роли Шихуанди не только как жестокого правителя, но и как важного государственного деятеля, было переосмыслено в конце XX века. Композитор и коллектив, занятый в спектакле, помогают воссозданию того времени и пространства. Понимание в данном случае «в некотором смысле <...> равносильно припоминанию»⁴²⁴.

Значительную роль в создании такого пространства играет звуковая картина мира (ЗКМ, термин А. С. Алпатовой), которая складывается из реальной звуковой практики и представлений о звуке, которые сложились ещё «в мифологии, религии и ранней философии»⁴²⁵.

Сформировавшись в архаическом обществе, звуковая картина мира сохраняется в традиционной культуре и в наши дни привлекает внимание современных, в том числе, китайских композиторов. Это происходит в русле тенденции к возврату всеохватности мира, которую культуролог А. С. Чучин-Русов обозначает как *неоархаику*⁴²⁶. Композитор воссоздаёт в своих операх звуковую картину времени действия (точнее, своего представления о звучании музыки той эпохи), помещая музыку в широкий контекст мифопоэтических,

⁴²² Мяо Хуэймин. Краткий обзор оперы XX века.

⁴²³ Тань Аошун. Китайская картина мира. С. 82.

⁴²⁴ Лотман Ю., Успенский Б. Миф — имя — культура. С. 67.

⁴²⁵ Алпатова А. С. Архаика в мировой музыкальной культуре. С. 81.

⁴²⁶ Чучин-Русов А. Е. Новый культурный ландшафт: Постмодернизм или неоархаика?

религиозных представлений, используя средства различных искусств, что помогает широкому кругу слушателей понять контекст и замысел произведения. Это особенно важно при исполнении его опер за пределами Китая.

Воссоздание звуковой картины мира воспроизводит архаический синкретизм музыки, других видов человеческой деятельности и окружающего мира. Это достигается с помощью целого ряда средств и приёмов: соединения органических и традиционных инструментов (как изолированно, так и в сочетании с необычными штрихами симфонического оркестра, который может не только играть, но и петь, поддерживать действие выкриками, возгласами); необычной манеры интонирования, связанной с вокальными техниками традиционного китайского театра; определённым характером движений, цветом костюмов, декорациями. Важное значение имеет использование актёров традиционного китайского театра (*кунъюй*, пекинской оперы), которые служат своего рода эталоном в воссоздании общей картины того времени.

Российский синолог Л. С. Васильев отмечает, что в Китае долго сохранялось влияние колдунов-шаманов, которые выступали посредниками между мирами людей и духов⁴²⁷, Тань Дунь придаёт важное значение персонажам подобного рода. Использует композитор и магическую трактовку персонажей и звуков. Как ранее было сказано, магическими чертами он наделил таких героев своих опер, как мастер Инь-Ян и Шаманка из «Первого императора», Судья подземного мира Пань-гуань и даосская монахиня Ши-даогу из «Пионовой беседки». Явно магический подтекст имеют звуки традиционных и органических инструментов на сцене. А. Г. Алябьева указывает на магические функции барабанов в традиционной индонезийской культуре, как известно, связанной с китайскими влияниями⁴²⁸.

Многие особенности его опер связаны со звуковыми идеалами (термин

⁴²⁷ Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. С. 18.

⁴²⁸ Алябьева А. Г. Традиционная инструментальная музыка Индонезии. С. 24.

Ф. Бозе) древних верований: шаманских практик *носи*, представляющих, как было сказано во главе 2, вид ритуального действия, трактованного как драма. В дальнейшем драма *носи* стала считаться и одним из главных ритуалов даосизма, смысл которого состоит в «изгнании злых сил и благословении богов»⁴²⁹. Влияние этой культуры уже было отмечено нами в опере «Пионовый павильон».

Выросший в культуре *носи*, Тань Дунь сохраняет мировоззрение и взгляды на жизнь, имеющие ярко выраженный анимистический и мистический уклон. В 1999 году в разговоре с жителями провинции Хунань он рассказал о базовом значении для него этой культуры и о её влиянии на его сознание и результаты творчества: «На самом деле, как бы я ни организовывал язык или как бы я ни создавал структуру, основанную на предмете, я думаю, есть одна вещь, которую я никогда не смогу выбросить из головы, это — колдовство и культура *носи*, которые повлияли на моё сознание»⁴³⁰. Шаманизм *носи*, соединившийся с концепциями *дао*, конфуцианства, буддизма, мифологизм и звуковая картина мира, и стали основой оперного творчества Тань Дуня.

3.6. Синтез идей конфуцианства, даосизма и буддизма

Звуковая картина мира отражает религиозно-философские концепции культуры, проявляющиеся и в творчестве современных композиторов. По отношению к творчеству Тань Дуня речь идёт о конфуцианстве, даосизме и буддизме, пересекающихся как в истории страны, так и в его творческом методе. Учитывая объёмность и сложность данной проблематики, выделим только некоторые аспекты, связанные с отражением часто взаимосвязанных идей указанных учений в трёх выделенных операх композитора.

⁴²⁹ *Сы Ян*. Идеи даосизма в творчестве Тань Дуня. С. 86.

⁴³⁰ *Ши Чжэньгун*. Мистические тенденции в музыке Тань Дуня // Художественное образование. 2006. Вып. 8. С. 75. На кит. яз.

В центре внимания композитора остаются две центральные идеи, характерные для этих учений: познание человеком самого себя с целью самосовершенствования и достижение гармонии с окружающим миром. Первая в большей мере прослеживается в конфуцианстве. Оценивая роль конфуцианства, Л. С. Васильев назвал его идеологической системой, более двух тысяч лет определявшей «лицо китайской цивилизации»⁴³¹. По мнению исследователя А. С. Рысакова, конфуцианство можно определить не только как религиозно-философское учение, но прежде всего как духовную традицию, главной целью которой выступает самосовершенствование человека, необходимое для его существования и общения. К числу добродетелей человека относились, помимо гуманности, искренность и долг⁴³².

Основой конфуцианского учения и «ключевым формантом этнокультурной идентичности» являлся ритуал⁴³³. Конфуцианские ритуалы были широко распространены в эпоху Чжоу и более позднее время, о них было подробно сказано в начале главы 3. В параллельно существующем с конфуцианством даосизме, духовная традиция которого была построена на достижении гармонии в отношениях со всем окружающим миром, ритуалу также придавалось большое значение⁴³⁴. Многие идеи этих религиозно-философских концепций переплетались, к примеру, в представлениях о духовном совершенствовании человека.

Идея совершенного человека (*цзюнь-цзы*), сочетающего такие качества как гуманность и чувство долга, в качестве некого идеала, к которому должен стремиться каждый, была высказана Конфуцием (551–479 до н. э.). Гуманность мыслилась им как совокупность добродетелей, а долг проистекал из гуманности, эти качества были неразделимы. При этом совершенным мог стать

⁴³¹ Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. С. 6.

⁴³² Рысаков А. С. Конфуцианство как духовная традиция. С. 121–122.

⁴³³ Рысаков А. С. Основные тенденции в конфуцианстве эпохи Цин. С. 134.

⁴³⁴ Рысаков А. С. Конфуцианство как духовная традиция. С. 121.

только человек из высшего сословия, получивший соответствующее образование и воспитание⁴³⁵.

Конфуцианские идеи, в частности, нашли отражение в характеристике героев опер композитора. Добродетель и гуманность ярко представлены в характеристике главных героев «Пионовой беседки» Ду Линян и её возлюбленного Лю Мэнмэя. Личность Шихуанди не только как правителя, но и как страдающего человека, Тань Дунь также скорее трактовал с позиций конфуцианства. Чувство долга преобладает в психологической характеристике героя, идущего к вершине власти и стремящегося сделать великой свою страну. В характеристике Принцессы Юэян обращает на себя внимание момент нарушения свадебного ритуала, и вытекающей из него конфуцианской традицией почитания предков, когда браки заключались «по воле семьи, для нужд семьи»⁴³⁶, то есть, на первый план выходило чувство долга перед семьёй.

Одновременно в операх композитора можно найти отражение даосизма. Линь Тун-цзи писал, что каждый китайский интеллигент, в социальном плане конфуцианец, но в душе, подсознательно, в плане индивидуальности, всегда был немного даосом. Дао — это всё и ничто. Никто не создал дао, но все происходит от него и возвращается к нему. Дао никому не ведомо, оно недоступно для органов чувств. То, что можно услышать, увидеть, ощутить, понять, — это не дао. Оно постоянно и неисчерпаемо. Само безымянное, оно дает названия и имена всем. Само бесформенное, оно является причиной всех форм. Дао вне времени и вне пространства. Это бесконечность и абсолют. Даже Небо следует дао, а само дао следует лишь естественности, Природе⁴³⁷. Согласно учению Лао-цзы (трактат «Даодэцзин» Лао-цзы, VII в. до н. э.), основой основ природы и общества, всей Вселенной является великое Дао. Концепция дао —

⁴³⁵ Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. С. 29–30.

⁴³⁶ Там же. С. 38.

⁴³⁷ Будаева Т. Б. Пекинская опера цзиньцзюй. С. 64.

Пути, Истины, Порядка — была принята на вооружение и конфуцианством⁴³⁸, здесь можно увидеть переплетение идей двух религиозно-философских концепций. Это можно увидеть в опере «Первый император», где переплетаются характерная для дао триада Небо, Земля и Человек, конфуцианский подход к характеристике персонажей и древние шаманские представления.

Влияние буддизма ярче раскрыто в опере «Чай — зеркало души». Буддизм, появившийся в Китае примерно в 67 году н. э., уже в эпоху Восточная Хань (202–220 гг. н. э.) сформировал самобытную культуру, в том числе, были переведены на китайский язык многочисленные сутры⁴³⁹. В эпоху Тан (618–907 гг. н. э.) буддизм находился в определённом равновесии с конфуцианством и даосизмом, а с VII века стал государственной религией⁴⁴⁰. В этот период китайский буддизм распространился также в Корею, а оттуда — в Японию. Японский дзен-буддизм сохранил многие китайские традиции и в дальнейшем обрёл популярность в Европе и Северной Америке⁴⁴¹. Этот факт создавал хорошую основу для понимания многих феноменов в операх Тань Дуня.

Многие аспекты буддизма в Китае вошли в синтез с идеями даосизма (к примеру, *нирвана* была родственна даосскому принципу *увэй* — поиски бессмертия и возвращения людей «в телесную оболочку»). Сама практика даосских монастырей (в стенах которых буддийские монахи записывали на древнеиндийских языках пали и санскрите первые сутры) и монашества также возникла под воздействием буддизма⁴⁴².

Действие оперы «Чай — зеркало души», как было отмечено, начинается в буддийском монастыре. Тань Дунь не только помещает своего героя в мона-

⁴³⁸ Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. С. 63–64.

⁴³⁹ Цао Шунли. Четыре исторических этапа в развитии буддизма в Китае. С. 48.

⁴⁴⁰ Лю Юн. Политика и вера: исследование буддийской политики в начале правления династии Тан // Журнал Университета Янчжоу. 2016. № 3. С. 68. На кит. яз.

⁴⁴¹ Чэнь Вэньин. Исторический обзор перевода буддийских писаний на китайский язык и распространения буддийской культуры // Журнал Юго-Западного нормального университета. Издание по общественным наукам. 2007. № 4. С. 94–95. На кит. яз.

⁴⁴² Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. С. 78, 85.

стырский сад и придаёт ему статус монаха, но и следует традиции чтения сутр и исполнения мантр буддийского культа, согласно которому было «важно не столько связное изложение просьбы или мольбы, сколько непрестанное повторение того или иного магического словосочетания, часто даже тысячекратное повторение имени того или иного будды»⁴⁴³. Использование в опере мужского хора соответствовало традиции пения монахов в буддийских монастырях. Главная книга, за которой идут герои оперы, также названа «Каноном чая» (другой перевод — «Сутра о чае»), излагает церемониал чаепития, связанный с практикой буддийской многочасовой и многодневной медитации в монастырях. Можно увидеть влияние буддизма и во фрагменте спектакля, который смотрят во дворе китайского императора — «Путешествие на Запад», герои которого идут в Тибет именно за буддийскими сутрами.

В представленных во второй главе картинах художников, изображавших чайную церемонию, отражались особенности трактовки пространства в буддизме. Художники не соблюдали законы перспективы, поскольку главным для них было отражение великой пустоты природы. Понятие пустоты считается одним из главных в буддизме Махаяны, распространённом в Китае. По словам исследователя Л. Е. Янгутова: «Мудрость, означающая видение пустоты, приводит к постижению высшей истины, адекватной достижению нирваны»⁴⁴⁴. И художники стремились отразить своё видение пустоты и донести его зрителю.

С этой точки зрения иначе смотрится эпизод с пустой чашей в сцене чаепития в начале оперы. Сейкё через пустую чашу постигает мудрость видения пустоты, что приближает его к нирване — конечной цели для буддиста.

Влияние буддийской символики цвета можно увидеть в «Первом императоре». Композитор упоминал о выбранных им трёх цветах древнего Сианя, но не связывал этот выбор с влиянием буддийского учения, однако они полно-

⁴⁴³ Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. С. 87.

⁴⁴⁴ Янгутов Л. Е. Понятие пустоты в буддийской философии // Вестник Бурятского гос. университета. 2016. № 3. С. 119.

стью совпадают с символикой цвета этого учения: белый — соответствовал будде будущего, «сидящего на *белом* лотосе»; в прошлом будда сидел на *чёрном* лотосе; красный цвет связывался с буддой настоящего (царство *красного* лотоса)⁴⁴⁵.

Таким образом, выделяя для анализа отражение определённых положений и религиозно-философских традиций, древних верований в операх композитора, необходимо отметить их сложное переплетение в китайской культуре. Это ярко проявлялось в так называемой народной религии, в которой объединялись как древние, часто примитивные, народные верования, так и нормы конфуцианства, обряды даосизма и буддизма⁴⁴⁶. Композитор, с детства воспитанный в этих традициях, отразил их взаимосвязь в своих сочинениях. Их влияние проявилось как на уровне трактовки персонажей, в сюжетных линиях, так и в определённых особенностях музыкального языка, связанного с отражением звуковой картины мира и мифопоэтических представлений в его операх.

Все перечисленные факторы в синтезе с древними традициями китайской культуры и современными композиторскими техниками определили индивидуальный творческий почерк Тань Дуня. В его операх возник не только своеобразный диалог времён, культур, религий и верований, но и их единение по ключевому принципу композитора $1+1+1...=1$.

Он ищет новации в древних традициях китайской культуры, не случайно в одной из своих лекций композитор сказал, что ошибался, считая новацию «разрушением всех традиций, и даже был крайне антитрадиционен». Однако позднее «постепенно понял, что традиции — это великое сокровище, и что из традиций можно взять больше питательных веществ, чтобы использовать их для инноваций», а инновации, в свою очередь, «это — развитие на основе традиций»⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. С. 95.

⁴⁴⁶ Там же. С. 109.

⁴⁴⁷ Дин Сюдун. Возвращение Тань Дуня — беседа о мультимедийной ландшафтной музыке Тань Дуна «Карта» с профессором Ли Сианем и Лян Маочунем // Народная музыка.

Джон Кейдж отмечал связь музыки Тань Дуня с древними традициями китайской культуры, в частности, с «попыткой расширить рамки музыкальной акустики, включая восстановление естественных звуков, от которых музыканты давно отказались и устранили их — но которые неразрывно связаны с человеческой жизнью», то есть возвратом к забытым архаическим представлениям о музыке и звуковой картине мира. Кейдж считал, что музыка Тань Дуня отражает тенденцию наших дней, когда Запад и Восток стали одним целым, «нашим общим домом, и нам нужна эта музыка»⁴⁴⁸.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Оперное творчество Тань Дуня как неотъемлемая часть китайского музыкального театра тесно связано со всей национальной культурой, древними верованиями и религиозно-философскими учениями Китая. В нём отражаются древние мифопоэтические представления и звуковая картина мира, представленные на сцене современными композиционными и техническими средствами. Оно может по праву считаться уникальным явлением современного китайского музыкального театра, сохранившего многие самобытные художественные традиции и тесно взаимодействующего с европейской оперой в новейшее время. В оперном творчестве композитора проявилось взаимодействие нескольких культурных явлений, таких как:

- тенденции китайского искусства новейшего времени, связанные, с одной стороны, с применением новых (в том числе, авангардных⁴⁴⁹) композиционных техник, с другой, с возвращением к древним традициям китайской культуры (мифопоэтическим представлениям, религиозно-философским аспектам);
- ориентация на мировое признание его творчества и китайской культуры в целом;
- создание оперы по принципу $1+1=1$, где возникает синтез европейской оперы и китайской музыкальной драмы (традиционный театр *куньцзюй* и пекинская опера *цзиньцзюй*) на всех уровнях, включая эстетику, костюмы, грим, характер движений; вокальные техники, лингвистические особенности (сочетание китайского и английского языка). Важное значение имеет его собственный опыт работы в традиционном театре, знание всех тонкостей этого искусства;

⁴⁴⁹ Китайский музыкальный авангард был всегда тесно связан с традицией, что существенно отличало его от западного. Как уже было сказано, на это его свойство обращали внимание В. Н. Холопова и В. Н. Юнусова [*Холопова В. Н. Китайский авангард от Сан Туна до Тан Дуна; Юнусова В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии*].

- определяющая роль ритуала и церемонии как основы его оперного творчества. Он также создаёт собственные перформансы в духе ритуала. Выход через ритуал на уровень китайского мировоззрения и других видов искусств: живописи, декоративно-прикладного искусства, каллиграфии, литературы. В его оперном творчестве проявляется связь с кинематографом; мультимедийными технологиями. Так он подчеркнул связь своей работы над музыкой к фильму Чжан Имоу «Герой» и оперой «Первый император». Кинематограф сыграл важную роль в становлении китайской оперы, в сохранении традиционного китайского театра.

Концепция Тань Дуня «1+1» сложилась в его творчестве в результате размышлений и художественной практики. Эта концепция проявляется на всех уровнях его произведений: на уровне синтеза западного и китайского музыкальных театров, объединения в его операх актёров академической оперы и китайской музыкальной драмы, отдельных элементов композиции, вокальных техник, причём в каждом случае индивидуально. Если в «Пионовой беседке» композитор переходит от пьесы театра *куньцюй* к созданию своей оперы и даже объединяет её вместе с традиционной пьесой в одном спектакле, то в опере «Чай — зеркало души» он пользуется этим принципом в большей мере на уровне музыкального языка, не вводя актёров традиционного театра. В «Первом императоре» композитор возвращается к идее соединения актёра *пекинской оперы* и академических оперных артистов, в партии которых вводит многие элементы пения традиционного театра. Последний приём характерен для всех его опер. Кроме отмеченных ранее явлений принцип $1+1+1\dots=1$ в бесконечной последовательности можно отметить и в сочетании акустических (европейских и китайских) и электронных инструментов; «живого» звука, звучащий, записанных на электронные носители и находящихся на сцене и даже в зале органических инструментов. Последние имеют генетическую связь с тра-

диционной культурой и служат важным средством передачи национального колорита.

Он нетрадиционно распределяет функции хора и оркестра в опере, использует «играющий хор и поющий оркестр» (термин В. Н. Юнусовой), свободно размещает артистов и оркестрантов в пространстве не только сцены, но и зрительного зала, в саду, что вызывает ассоциацию скорее с ритуалом, чем с оперным действием (именно в ритуале учёные, как было сказано, видят истоки китайского театра). Его опыты с пространственным размещением музыкантов часто связаны с акустическими особенностями и архитектурой китайского традиционного театра.

В синтезе западного и китайского театра для композитора важным становится не только фактор обновления самого жанра оперы, но и привлечение внимания к китайской культуре, которая, по его словам, вливает «свежую кровь в оперу, мы также хотим привлечь внимание всего мира, чтобы западные люди также обратили внимание на очарование восточного театра»⁴⁵⁰.

Синтез и слияние западного и восточного театра можно увидеть и в трактовке оркестра, соединяющего инструменты симфонического оркестра, традиционные китайские и органические инструменты, а также электронные звучания. Известный китайско-немецкий дирижёр Тан Мухай отмечал, что новации его произведений заставляют иначе посмотреть на трактовку оркестра: «Его произведения <...> имеют много идей и нововведений, поэтому я тоже буду вести оркестр с новым мышлением и новым пониманием». Он также считает, что музыка композитора передаёт дух китайской культуры⁴⁵¹.

Проблема связи опер Тань Дуня с реалиями китайской культуры, не только музыкальной, представляется перспективной, поскольку позволяет

⁴⁵⁰ Тань Дунь: китайская философия ведёт оперу «Марко Поло» в куньцзюй.

⁴⁵¹ Интервью автора диссертации с Тан Мухаем 15 января 2021 года. Личный архив автора.

проследить генетический уровень мышления и творческого почерка композитора. Далеко не изученной представляется и связь его творчества с культурой Запада, здесь также можно говорить не только о синтезе европейской и китайской оперы, но и выходе на другие виды искусства: кинематограф, живопись, а также мультимедийные технологии. Отдельного внимания заслуживают и традиции народов мира, отражённые в его музыке прежде всего за счёт использования этнических музыкальных инструментов и манер пения традиционного театра.

Творчество Тань Дуня представляет собой сложный комплекс религиозно-философских традиций разного времени и объединяет многие феномены художественной культуры Китая и мира, что вызывает необходимость его дальнейшего изучения с позиций разных областей знания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке

1. *Алпатова, А. С.* Архаика в мировой музыкальной культуре / Отв. ред. Н. В. Кузнецова. — М.: Экон-Информ, 2009. — 204 с.
2. *Алябьева, А. Г.* Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений. Монография / А. Г. Алябьева. — Краснодар: Краснодарский государственный университет культуры и искусства, 2009. — 292 с.
3. *Безниско, О. Н., Шуюй Чжоу.* Буддизм и эстетика музыки Тань Дуня / О. Н. Безниско, Чжоу Шуюй // Культурная жизнь юга России. — 2021. — № 2 (81). — С. 31–39.
4. *Брагина Н. Н., Ван Цзе.* Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального // Вестник культурологии. — 2021. — № 2 (97). — С. 67–78.
5. *Будаева, Т.* Истоки пекинской оперы: музыкальная драма куньцзюй / Т. Будаева // Вестник культурологии. — 2016. — № 3. — С. 95–100.
6. *Будаева, Т. Б.* Пекинская опера и китайская музыкальная драма через призму Летней школы Шанхайской Театральной Академии / Т. Будаева // Общество и государство в Китае / Редколл.: А. И. Кобзев и др. — М.: Институт востоковедения Российской академии наук, 2018. — Т. XLVIII. — Ч. 2. — С. 809–831.
7. *Будаева, Т. Б.* Пекинская опера цзиньцзюй: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра / Т. Будаева. — М.; СПб.: Нестор-История, 2019. — 312 с.
8. *Васильев, Л. С.* Культы, религии, традиции в Китае. 2-е изд. / Л. С. Васильев. — М.: Восточная литература РАН, 2001. — 488 с.
9. *Васильев, Л. С., Кобзев, А. И.* Предисловие // Этика и ритуал в традиционном Китае. Сб. ст. / Отв. ред. А. А. Бокщанин. — М.: Главная редакция

восточной литературы издательства «Наука», 1988. — С. 3–17.

10. *Григорьева, Т. П.* Красотой Японии рождённый. Т. 1. Путь японской культуры / Т. П. Григорьева. — М.: Искусство, 1993. — 464 с.

11. *Гришелева, Л. Д.* Формирование японской национальной культуры (конец XVI — начало XX века). — М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1986. — 296 с.

12. *Дин Жун, Юнусова, В.* Чайная церемония в опере «Чай — зеркало души» Тань Дуня / Дин Жун, В. Юнусова // Обсерватория культуры. — 2024. — № 3. — С. 274–281.

13. *Дин Жун.* Традиции китайского музыкального театра куньцзюй в опере «Пионовая беседка» Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки. — 2022. — № 3 (48). — С. 137–145.

14. *Дин Жун.* Кинематограф как средство сохранения китайского музыкального театра / Дин Жун // Жирковские чтения. Вопросы сохранения культурного наследия. Материалы I Международной научно-практической конференции. 25 апреля 2022 г. / Отв. ред. Т. В. Павлова-Борисова. — Якутск: Лидер, 2022. — С. 41–47.

15. *Дин Жун.* К проблеме мифопоэтических представлений и синтеза религиозно-философских концепций в операх Тань Дуня / Дин Жун // Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке. — 2025. — № 1 (33). — С. 80–91.

16. *Дубровская, М. Ю.* Музыка в традиционном театре Японии: (на материале Но и Кабуки) / М. Ю. Дубровская // Япония: идеология, культура, литература / Отв. ред. В. Н. Горегляд, В. С. Гривнин. — Москва: Наука, 1989. — С. 83–88.

17. *Жэнь, Шуай.* Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности: Дис. ... канд. иск. / Жэнь Шуай. — СПб., 2019. — 240 с.

18. *Жун Дин (Дин Жун).* Современная китайская опера: Тенденции развития / Дин Жун // Saryn art and science journal. — 2022. — № 1. —

С. 32–37.

19. История Японии. В 2 т. Т. 1: С древнейших времён до 1868 года / Отв. ред. А. Е. Жуков. — Москва: Ин-т востоковедения РАН, 1998. — 659 с.

20. Каморная, Ю. О. Власть и искусство: цинский театр как средство формирования общественного мнения [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vlast-i-iskusstvo-tsinskiy-teatr-kak-sredstvo-formirovaniya-obschestvennogo-mneniya/viewer> (дата обращения: 07.04.2021).

21. Кейдун, И. Б. Брачный ритуал в Древнем Китае: канонические установления конфуцианства (Глава «Хунь и» трактата «Ли цзи») / И. Б. Кейдун // Вестник НГУ. Серия: История, филология. — 2016. — Т. 15. — № 4. — С. 80–90.

22. Ли, Ван. Китайское искусство чаепития / Ли Ван. — М.: Центрполиграф, 2003. — 239 с.

23. Лотман, Ю., Успенский, Б. Миф — имя — культура / Ю. Лотман, Б. Успенский // Лотман, Ю. Статьи по семиотике и типологии культуры. — Т. 1. — Таллин: Александра, 1992. — С. 58–76.

24. Лю, Ле. Опера «Первый император» Тан Дуна в контексте взаимодействия западных и восточных музыкальных традиций / Лю Ле // European Journal of Arts. — 2021. — № 1. — С. 85–90.

25. Лю, Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980-е годы / Лю Цзинь // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. — 2009. — № 103. — С. 277–285.

26. Лянь, Лю. Китайская современная опера в контексте влияния европейских традиций / Лянь Лю // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2013. — № 3 (11). — С. 25–33.

27. Майоров, Н. Первые в кино. Кругорамные системы кинематографа [Электронный ресурс]. URL: <http://www.krugorama.narod.ru/krug/> (дата обращения: 07.04.2022).

28. *Меньшиков, Л. А.* Постмодерн в искусстве: исторический и семиотический аспекты / Л. А. Меньшиков // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2021. — № 6 (77). — С. 200–212.
29. *Михайлов Дж.* К проблеме теории музыкально-культурной традиции / Дж. Михайлов // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. Сб. науч. трудов / отв. ред. Т. Э. Цытович. — М.: МГК, 1986. — С. 3–20.
30. *Никитенко О. Б., Сюй Цзянь.* Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2018. — № 1 (47). — С. 48–52.
31. *Окакура Какузо.* Его величество чай / О. Какузо. — М.: Рипол классик, 2009. — 224 с.
32. *Петрунина, С. Ю.* «Бумажный концерт» как феномен звучащего мира в творчестве китайско-американского композитора Тань Дуня // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы. Сборник статей по материалам Международной научной конференции Академии имени Маймонида Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, 18–20 ноября 2020 года / Под общей научной редакцией Я. И. Сушковой-Ириной, ред.-сост. М. Л. Зайцева, Р. Р. Будагян. — Москва: Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2021. — С. 279–290.
33. *Петрунина, С. Ю.* К истории органической музыки китайско-американского композитора Тань Дуня / С. Ю. Петрунина // Музыкознание: Искусство. Культура. Образование: Сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции Института «Академия имени Маймонида» 22–24 апреля 2021 / Под общ. научн. ред. Я. И. Сушковой-Ириной. — М.: РГУ им. А. Н. Косыгина (Академия Маймонида), 2021. — С. 462–466.
34. *Рысаков, А. С.* Конфуцианство как духовная традиция / А. С. Рысаков // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2009. — Т. 10. — Вып. 3. — С. 120–130.

35. *Рысаков, А. С.* Основные тенденции в конфуцианстве эпохи Цин / А. С. Рысаков // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2011. — Т. 12. — Вып. 1. — С. 133–142.
36. *Сапонов, М. А.* Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья / М. А. Сапонов. — М.: Прест, 1996. — 360 с.
37. *Серёгина, Н. С.* «Глобальная опера» Тань Дуня «Первый император» и протоязык мировой культуры // Искусство, дизайн и современное образование. Материалы Международной научно-практической конференции. Москва, 22–24 апреля 2015 г. / Отв. ред. Т. В. Соловьёва. — М.: Научная библиотека, 2015. — С. 208–216.
38. *Серова, С. А.* Пекинская музыкальная драма (середина XIX — 40-е годы XX века) / С. А. Серова. — М.: Наука, 1970. — 195 с.
39. *Серова, С. А.* Ритуал и театр (проблема модернизации Китая) // Труды Объединенного научного центра проблем космического мышления. — Т. 2 / С. А. Серова. — М.: Международный центр Рерихов, 2009. — С. 264–293.
40. *Серова, С. А.* Религиозный ритуал и китайский театр / С. А. Серова; Российская акад. наук, Ин-т востоковедения. — М.: Восточная литература, 2012. — 156 с.
41. *Сунь, Лу.* Народная опера в типологической системе новой оперы Китая / Сунь Лу // Музыкальная культура народов мира. — 2015. — № 1 (18). — С. 12–15.
42. *Суханов, С. А.* Даосский ритуал и философия в оркестровой музыке Тань Дуня на примере сочинений «On TAOISM» и «Ghost Opera» / С. А. Суханов // Проблемы национальной музыкальной культуры и межкультурного взаимодействия. Материалы Международной научно-практической конференции к 110-летию Мукана Тулебаева / Ред. А. Г. Бердибай и др. — Алматы: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, 2023. — С. 49–53.

43. *Сы, Ян.* Идеи даосизма в творчестве Тань Дуня / Сы Ян // Музыкальный журнал европейского Севера. — 2021. — № 7 (21). — С. 78–90.
44. *Тань, Аошуан.* Китайская картина мира. Язык культура, ментальность / Тань Аошуан. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 240 с.
45. *Торопцев, С. А.* Очерк истории китайского кино. 1896–1946 / С. А. Торопцев. — М.: Наука, 1979. — 233 с.
46. *Фомин, О.* Китайскую оперу «Пионовая беседка» показали в Москве [Электронный ресурс]. URL: <https://news.myseldon.com/ru/news/index/224179564> (дата обращения: 19.09.2022).
47. *Хань, Юй.* Отражение идей восточной философии в камерной музыке Тан Дуна / Хань Юй // Современное педагогическое образование. — 2023. — № 4. — С. 357–360.
48. *Холопова, В. Н.* Китайский авангард от Сан Туна до Тан Дуна / В. Н. Холопова // М. Е. Тараканов: Человек и фоносфера: Воспоминания. Статьи. — М.; СПб.: Государственный институт искусствознания, Российская академия наук; Алетейя, 2003. — С. 244–269.
49. *Цзун, Чжэн.* Китайская опера XXI века. Дис. ... канд. иск. / Цзун Чжэн. — СПб., 2023. — 180 с.
50. *Чжан, Личжэнь.* Современная китайская опера (история и перспективы развития). Автореф. дис. ... канд. иск. / Чжан Личжэнь. СПб., 2010. — 24 с.
51. *Чжу, Линьцзи.* Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма. Автореф. дис. ... канд. иск. / Чжу Линьцзи. — Новосибирск, 2021. — 25 с.
52. *Чжу, Линьцзи.* Художественные характеристики и история развития современной китайской оперы «Новой волны» / Чжу Линьцзи // Вестник КемГУКИ. — 2018. — № 45. — С. 66–73.
53. *Чжу, Линьцзи.* Черты постмодернизма в либретто китайской камерной оперы «Прощание с Кембриджем» / Чжу Линьцзи // Вестник КемГУКИ.

— 2019. — № 4. — С. 158–166.

54. *Чучин-Русов, А. Е.* Новый культурный ландшафт: Постмодернизм или неoarхаика? / А. Е. Чучин-Русов // Вопросы философии. — 1999. — № 4. — С. 24–41.

55. *Шэн, Янань.* Воссоздание образа исторического деятеля в опере «Первый император» Тан Дуна / Шэн Янань // Культура: Открытый формат: Межд. заоч. науч. конф. (Минск, 26 июня 2023 г.): Сб. научн. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. — Минск, 2024. — С. 246–250.

56. *Элиаде, М.* Шаманизм: Архаические техники экстаза / М. Элиаде. — Киев: София, 2000. — 480 с.

57. *Юй, Болинь.* «Органическая музыка»: особенности взаимодействия музыкальных традиций востока и запада в творчестве китайского композитора Тань Дуня [Электронный ресурс]. — URL: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/18431/%C2%aborganicheskaya%20muzyka%с2%bb.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата обращения: 25.08.2024).

58. *Юнусова, В., Дин Жун.* Современная китайская опера (конца XX — начала XXI века) и «Первый император» Тань Дуня / В. Юнусова, Дин Жун // Журнал Общества теории музыки. — 2021. — № 1 (33). — С. 23–34.

59. *Юнусова, В. Н.* О национальной природе музыкального авангарда Азии / В. Юнусова // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки: Статьи. Исследования. Переписка. — Вып. 2. — М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2011. — С. 195–216.

60. *Юнусова, В. Н.* Тань Дунь «Герой»: Музыка к фильму и Концерт / В. Юнусова // Музыка в пространстве медиакультуры: Сборник статей по материалам Восьмой Международной научно-практической конференции 14 апреля 2021 года / Краснодар. гос. ин-т культуры; ред. кол.: Т. Ф. Шак, М. Л. Караманова, А. Н. Ситалова. — Краснодар: КГИК, 2021. — С. 11–16.

61. *Юнусова, В. Н.* Феномен буддийской медитации в традиционной музыкальной культуре и восточном авангарде / В. Юнусова // Музыковедение.

— 2012. — № 5. — С. 27–33.

62. Янгутов Л. Е. Понятие пустоты в буддийской философии / Л. Е. Янгутов // Вестник Бурятского гос. университета. — 2016. — № 3. — С. 119–126.

На английском языке

63. A Conversation with Tan Dun: A New «Peony Pavilion» in an Old Context [Электронный источник]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fjgdRZH4xNc> (дата обращения: 28.05.2022).

64. *Jun Cheng*. The Construction of the History of Kunqu and the Problems of Writing // Journal of National Academy of Chinese Theatre Arts. — 2014. — Vol. 35. — № 1. February. — P. 95–109.

65. *Lee, J. C.* Tan Dun // The New Grove's Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie: In 20 vol. Second Edition. — Macmillian Publishers Ltd., 2001. — Vol. 25. — P. 64–65.

66. *Lunden, J.* Dialogues with Tan Dun [Электронный источник]. — URL: <http://tandun.com/composition/peony-pavilion-2010/> (дата обращения: 20.04.2021).

67. *Nan Zhang*. Neo-orientalism in the Operas of Tan Dun. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts / Nan Zhang. — Halifax, 2015. — 99 p.

68. *Sheppard, W.* Blurring the Boundaries: Tan Dun's Tinte and The First Emperor // The Journal of Musicology. — 2009. — № 26 (3). — P. 285–326.

69. *Kors, S.* Tan Dun's The First Emperor // *Tan Dun*. The First Emperor: DVD. — New York: The Metropolitan opera; EMI classic, 2007. — P. 6–7.

70. Tan Dun on Tea in conversation with Keiko Manabe (Chif Produser at Suntory Hall) // *Tan Dun*. Tea — a mirror of soul: DVD video. World premiere from Suntory Hall. — Berlin: Deutsche Grammophon, 2002. P. 9–12.

71. Tan Dun on The First Emperor in Conversation with Elena Park

[Электронный источник]. — URL: <http://www.tandunonline.com/Composition/composition.asp?id=53&s=4> (дата обращения: 24.07.2024).

72. *Tan Dun*. The First Emperor. DVD. 50999 2 15129 9 5. — EMI classics, 2008. — 1 disk.

73. *Tan Dun*. Tea (Opera in 3 acts) / Libretto Tan Dun, Xu Ying. G. Schirmer, Inc. — New York, 2002. — 241 p.

74. *Tan Dun*. Tea. Directed by Frank Scheffer. DVD. Allegri Film. BV 2005.

75. *Tan Dun*. Peony pavilion. Directed by Peter Sellars. Libretto by Tang Xianzu (1598) translated by Cyril Birch / Cyril Birch. — Bloomington; New York: Indiana University press, 1980. — 51 p.

76. *Tan Dun*. The First Emperor. Piano Vocal Score. — N. Y.: G. Schirmer Inc., 2007. — 192 p.

77. *Tan Dun*. The First Emperor. (Opera in 3 Acts). Libretto by Ha Jin and Tan Dun. Full Score. — New York: G. Schirmer. Inc., undated.

78. Tan Dun's The First Emperor in Rehearsal at the Met // *Tan Dun*. The First Emperor. DVD. 50999 2 15129 9 5. — EMI ckassics, 2008. — 1 disk.

На китайском языке

79. Большой Театр Мэй Ланьфана. 梅兰芳大剧院 [Электронный ресурс]. — URL: <http://mlfdjy.org/> (дата обращения: 27.08.2024).

80. Ван Лююань. Трансграничное сотрудничество Тань Дуня, Хуан Додуо и Чжан Цзюня: куньцзюй приходит в сад. 王立元. 谭盾黄豆豆张军 “跨界合作” 昆剧进园林 [Электронный ресурс]. URL: <https://yule.sohu.com/20101012/n275554548.shtml> (дата обращения: 22.05.2022).

81. Ван Мингэ. Идеальное сочетание народной оперной музыки и местной оперы на примере оперы «Седая девушка». 王明歌 民族歌剧音乐与地方戏曲, 民间音乐的完美结合 — 以歌剧《白毛女》 [Электронный ресурс]. URL: <https://wenku.baidu.com/view/d106c367fe4ffe4733687e21af45b307e>

871f9b7.html?fr=search-1-income (дата обращения: 15.07.2021).

82. *Ван Сюэтай*. Звук лет. — Пекин: Китайское зарубежное книжное издательство, б. г. — 338 с. 王学泰《岁月留声》中国华侨出版社共 338 页.

83. *Ван Цзинцзин*. Исследование использования элементов оперы и поиска звукового смысла в опере Тань Дуня // Музыкальная композиция. — 2018. — Вып. 5. — С. 109–110. 王晶晶 谭盾歌剧中对戏曲元素运用与声音意义探求的研究 音乐创作 2018 年 05 期 第 109–110 页.

84. *Ван Чуньян*. От «Несправедливость “Доу Э”» к «трагическому комплексу Юаня» // Сычуаньский театральный журнал. — 2017. — № 5. — С. 20–23. 王春燕《从“窦娥冤”窥元杂剧的悲剧情结》四川戏剧杂志 2017 (05) 第 20–23 页.

85. *Ван Чэнь*. Виртуальный диалог Чжан Имоу и Тань Дуня «Цинь Шихуанди пробует три версии». 张艺谋谭盾虚拟对话《秦始皇》尝试三大颠覆 [Электронный ресурс]. URL: <https://yule.sohu.com/20060406/n242666726.shtml> (дата обращения: 29.07.2024).

86. *Ван Ширэн*. Меняющийся облик пекинских эстакад // Пекинское строительство. — 2014. — № 3. — С. 33–38. 王世仁 北京天桥的变迁 北京规划建设 2014 年第 3 期 第 33–38 页.

87. *Ву Мэй*. Введение в китайскую оперу. — Пекин: Издательство литературы и искусства Цзянсу, 2008. — 161 с. 吴梅《中国歌剧概论》江苏艺术出版社 2008 年 共 161 页.

88. Вчера состоялась премьера фильма «Сестра Цзян», и Чжан Юань был тронут его собственным фильмом. 江姐《昨天首映》，张元被自己的电影所感动 [Электронный ресурс]. — URL: <http://ent.sina.com.cn/m/c/2002-10-30/0809109631.html> (дата обращения: 27.04.2023).

89. *Гао Сиочань*. История китайских кинодрам. — Пекин: Культура и искусство, 2005. — 78 с. 高小健 中国戏曲电影史 文化艺术出版社 2005 年 共 78 页.

90. *Гун Лицзюй*. Аналитическое исследование пения в опере Тань Дуня «Пионовая беседка». Маг. дис. — Цзянси: Цзянсиский педагогический университет, 2017. — 51 с. 龚丽君 谭盾歌剧《牡丹亭》人物形象与演唱分析研究 江西 江西师范大学 2017 年 共 51 页.

91. *Дин Сюдун*. Возвращение Тань Дуна — беседа о мультимедийной ландшафтной музыке Тан Дуна «Карта» с профессором Ли Сианем и Лян Маочунем // Народная музыка. — 2005. — № 3. — С. 4–7. 丁旭东. «谭盾在回归 — 和李西安、梁茂春教授谈谭盾的多媒体景观音乐“地图”» 人民音乐 2005 年第三期 第 4–7 页.

92. Древний Китай. Архитектурные характеристики и классификация древних зданий китайского театра. 古建中国, 中国古代戏楼的建筑特色及分类 [Электронный ресурс]. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/86910160> (дата обращения: 27.08.2024).

93. *Ду Ютин*. Краткий анализ использования традиционной драмы *шуйсю* в современном классическом танце на примере «Сотни цветов, соревнующихся за красоту» // Дом оперы. — 2018. — № 7. — С. 12–13. 杜雨汀. 浅析戏曲传统水袖在当代古典舞中的运用——以《云裙水袖》和《百花争妍》为例. 戏剧之家, 2018 (7): 第 12–13 页.

94. *Жу Гу*. Культура чайного дома старого Пекина. 如故 老北京茶园文化 [Электронный ресурс]. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/98973351> (дата обращения: 27.08.2024).

95. Записи Великого историка. Т. 99. Биография Шусунтуна. — Гуан-лин: Книжное общество, 2007. — 256 с. «史记» 卷九十九, 叔孙通列传. 广陵书社. 2007 年 2 月 1 日. 第 256 页.

96. Китайская оригинальная опера «А зори здесь тихие» выйдет на российскую сцену. 中国原创歌剧 «这里的黎明静悄悄» 将登上俄罗斯舞台 [Электронный ресурс]. URL: <https://sputniknews.cn/opinion/201809071026300468/> (дата обращения: 25.08.2024).

97. Китайский киноархив // Атлас гонконгских фильмов. — Ханчжоу: Чжэцзян Фото Пресс, 1998. — 156 с. 中国电影资料馆编. 香港电影图志. 杭州: 浙江摄影出版社, 1998 年. 156 页.

98. Краткое описание создания китайских опер с 1940-х по 1960-е годы. 简述 20 世纪 40 年代至 60 年代中国戏曲的创作情况 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.100xuexi.com/question/questiondetail.aspx?tid=2277&pid=a9b4430f-414d-463b-822b-4a15771df5f2&qid=0c28f1d6-bddc-4b07-a1c1-171eab8c6380> (дата обращения: 08.04.2021).

99. Лекция Тан Дуна «Мой музыкальный идеал — 1+1=1» прошла в Центральной музыкальной консерватории. 谭盾 «我的音乐理想 — 1+1=1» 讲座在我院举行-中央音乐学院 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ccom.edu.cn/info/6471/41461.htm> (дата обращения: 30.07.2024).

100. Ли Даосинь. Культурная история китайского кино (1905–2004). — Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, б. г. — 56 с. 李道新 中国电影文化史 (1905–2004) 北京大学出版社 56 页.

101. Ли Сяоцан. История развития китайской оперы. — Пекин: Изд-во

литературы по общественным наукам, 2016. — 419 с. 李啸仓 «中国戏曲发展史» 北京社会科学文献出版 2016 年 11 月, 共 419 页.

102. *Ли Цзиньсюй*. Конфуцианское представление о манерах До Цинь и современные нормы поведения // Журнал общественных наук. — 1999. — № 6. — С. 50–53. 李金秀 «先秦儒家礼仪观与当代礼仪规范» 社科纵横杂志 1996 年第 6 期, 第 50–53 页.

103. *Ли Цуншань*. Книга Шанцзюня и почитание конфуцианства при династии Хань. Эссе о конфликте между Шан Яном и его школой и конфуцианством // Журнал Китайской академии общественных наук. — 1998. — № 1. — С. 35–40. 李存山 «商君书» 与汉代尊儒 — 兼论商鞅及其学派与儒学的冲突 中国社会科学院学报 1998 年第 1 期 第 35–40 页.

104. *Ли Шиюань*. Музыка Тань Дуня и постмодернизм // Китайское музыковедение. — 1996. — № 3. — С. 115–128. 李诗原, «谭盾音乐与后现代主义», 中国音乐学, 1996 年第 3 期 第 115–128 页.

105. *Лин Лин*. Саньцинский дом: почему он считается родиной пекинской оперы // Люди века. — 2018. — № 12. — С. 25–30. 林琳 三庆园为何被视为京剧发源地. «世纪人物» 2018. № 12. 页. 25–30.

106. *Линь Яо*. Анализ спора о цветке и изяществе в истории китайской оперы // Журнал Литературная жизнь. — 2021. — № 3. — С. 102–106. 林瑶 «浅析中国戏曲史上的“花雅之争”» 文艺生活 2021 (03) 第 102–106 页.

107. *Лююань*. Происхождение драмы «Грушевый сад». 梨园. 梨园戏的起源 [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.xi-qu.com/lyx/ls/5001.html> (дата обращения: 27.08.2024).

108. *Лю Сюйжэ*. Интересный разговор о китайском театре. —

Тяньцзинь: Издательский дом по литературе и искусству, 2004. — 334 с. 刘徐州, «趣谈中国戏楼», 百花文艺出版社, 334 页.

109. Лю Юн. Политика и вера: исследование буддийской политики в начале правления династии Тан // Журнал Университета Янчжоу. — 2016. — № 3. — С. 68. 刘勇 «政治与信仰: 唐初佛教政策研究» 扬州大学学报 2016 年第 3 期, 共 68 页.

110. Люй Гуанчунь. Китайская цивилизация нуо (нуо этикет, нуо обычай, нуо танец, нуо опера). — ХэФэй: Изд-во ХэФэйского технологического ун-та, 2019. — 128 с. 吕广群 中国傩戏文明 (傩仪傩俗傩舞傩戏) 河北工业大学出版社 2019 年 7 月 1 日 128 页.

111. Ляо Бэнь, Лю Яньцзюнь. Краткая история развития китайской оперы. — Шаньси: Шаньсийское образовательное изд-во, 2006. — 362 с. 廖奔 刘彦君 中国戏曲发展简史 山西教育出版社 2006 年 2 月 共 362 页.

112. Мяо Хуэймин. Краткий обзор оперы XX века. Гонконг: Китайский книжный совет, 2005. — 370 с. 苗怀明 «二十世纪戏曲文献学术略» 中华书局 共 370 页.

113. На основе видеозаписи лекции Тань Дуня о композиторской концепции оперы «Первый император» в концертном зале Центральной музыкальной консерватории 30 марта 2007 года. 根据谭盾在 2007 年 3 月 30 日在中央音乐学院演奏厅关于 «秦始皇» 创作理念讲座录像整理 [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.ccom.edu.cn/info/6471/41461.htm> (дата обращения: 26.08.2024).

114. Национальный центр исполнительских искусств. Оригинальная опера Китайского национального театра «А зори здесь тихие». 国家大剧院原

创歌剧《这里的黎明静悄悄》 [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.piaoniu.com/activity/45194> (дата обращения: 25.08.2024).

115. *Пань Цюн*. Разнообразные творческие характеристики китайских тематических опер на темы древней истории после 1990-х годов на примере оперы Чжан Цянь, Си Ши, Цинь Шихуан «Псалмы Мулан» // Журнал Восточно-китайского нормального ун-та. — 2014. — № 4. — С. 37–43. 潘琼 20 世纪 90 年代后中国古代历史题材歌剧的多元化创作特征 — 以歌剧 张骞, 西施, 秦始皇 «木兰诗篇» 为例. 华东师范大学学报, 2014 年第 4 期 37–43 页.

116. Первое в Китае публичное исполнение западной оперы «Дама с камелиями». 中国首次公演歌剧 «茶花女» [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.jianglishi.cn/today/5933.html> (дата обращения: 06.04.2023).

117. *Пин Шень*. Происхождение китайской традиционной оперы. 平生 中国传统戏曲起源. [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.zhihu.com/question/48032988/answer/214600354> (дата обращения: 24.03.2021).

118. «Пионовая беседка» во множестве пьес с прекрасными цветами, распускающимися повсюду // Ежедневная газета Гуанмин. — 2017.01.06. — С. 6. 多剧种 «牡丹亭» 姹紫嫣红开遍 («光明日报» 2017-01-06).

119. *Пэн Цзя*. Развитие китайской оперы. 彭嘉 中国歌剧发展史 [Электронный ресурс]. URL: https://wenku.baidu.com/view/7f3618dba200a6c30c22590102020740bf1ecd74.html?fr=search-1-wk_user_norX-income6&fixfr=KtNIA1EOW3IV2S%2BZx28yJQ%3D%3D (дата обращения: 10.04.2023).

120. Режиссер оперы «А зори здесь тихие»: задуматься об антигуманности войны. 歌剧 «这里的黎明静悄悄» 导演：要思考战争的反人性 [Электронный ресурс]. URL: https://news.ifeng.com/a/20151028/46031332_0.shtml

(дата обращения: 19.05.2021).

121. Садовая версия [музыкальной драмы] *куньцуй* «Пионовая беседа» представлена в Нью-Йорке. 园林版昆曲《牡丹亭》亮相纽约大都会 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.scio.gov.cn/zhzc/35353/35354/Document/1510046/1510046.htm> (дата обращения: 22.05.2022).

122. *Се Цзыпин*. Правовое государство династии Цинь и ритуальная культура // Академический форум. — 2000. — Вып. 2. — С. 5–8. 谢子平 秦朝治道与礼乐文化 学术论坛杂志社 2000 年第 2 期, 第七页.

123. *Син Сяофан, Чжао Чжэнянь*. Цинь Шихуанди «подрывает» западную оперу // Музыка Севера. — 2006. — № 5. — С. 15. 邢晓芳 赵缜言. «秦始皇要» 颠覆 西方歌剧 方音乐 2006 (5) 第 15 页.

124. «Смерть от печали» — классическая опера, возрожденная после 30 лет прозябания. 尘封 30 年 经典民族歌剧《伤逝》重现 [Электронный ресурс]. — URL: http://covid-19.chinadaily.com.cn/dfpd/dfwhy/2014-11-02/content_12638789.html (дата обращения: 28.08.2024).

125. Сопрано Ли Сюйин: Опера «Баттерфляй», «Призрак моря». 女高音歌唱家李秀英: 歌剧蝴蝶, 沧海魅影 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.chnmusic.cn/zqnyyj/2020/0612/6430.html> (дата обращения: 28.08.2024).

126. *Сунь Коньин*. Принципы создания акцента в китайской опере // Журнал Тяньцзиньской консерватории. — 1988. — № 3. — С. 19–24. 孙从音. 中国戏曲创腔思维原则(三). 天津音乐学院学报, 1988. 003. 第 19–24 页.

127. *Сунь Хуэйчжу*. Теория и практика межкультурной драмы // Обзор литературы и искусства Китая. — 2018. — № 7. — С. 110–122. 孙惠柱 «跨文

化戏剧的理论与实践» 中国文艺评论 2018 年 (07) 第 110–122 页.

128. *Сунь Цяньвэнь*. Анализ развития китайской национальной оперы // Журнал Хэнаньского педагогический ун-та. — 2012. — № 4. — С. 12–16. 孙倩文 «浅析中国民族的歌剧的发展» 河南师范大学学报 2012 年 (04) 共 57 页.

129. *Сюй Линь*. Чай, чайные песни, драма о сборе чая // Сельскохозяйственная археология. — 2009. — № 4. — С. 149–150. 徐灵 «茶, 茶歌, 采茶戏» 农业考古出版社 2009 (4) 第 149–150 页.

130. *Сюй Шиюань*. Ритуальные факторы в государстве Цинь // Обучение и исследования. — 2009. — № 3. — С. 91–94. 胥仕元 «秦国—秦朝统治中的礼治因素» 学习与探索杂志社 2009 年第三期 91–94 页.

131. *Тан Вэньбяо*. История древней китайской драмы. — Гонконг: Китайская опера, 1985. — 254 с. 唐文标 «中国古代戏剧史» 中国戏曲出版社 1985 年共 254 页.

132. Тан Цзяньпин об опере «А зори здесь тихие». 唐建平谈歌剧 «这里的黎明静悄悄» 的音乐创作 [Электронный ресурс]. — URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_9a9d8d790102vxmz.html (дата обращения: 29.05.2021).

133. *Тань Дунь и Го Вэньцзин*. Беседа двух музыкальных мастеров. 谭盾与郭文景音乐大师双人谈 [Электронный ресурс]. — URL: https://www.sohu.com/a/292916259_670518 (дата обращения: 21.05.2023).

134. Тань Дунь о «Шихуанди» («Первом императоре») // Вертикальная и горизонтальная классика. — 2012. — № 9. — С. 28–32. 谭盾谈 «秦始皇» 歌剧杂志 上海艺术人文频道 «纵横经典» 栏目整, 2012 (09). 28–32 页.

135. Тань Дунь: китайская философия ведет оперу «Марко Поло» в Куньцзюй. 谭盾: 以中国哲学引领歌剧《马可波罗》融入昆曲 [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.chinanews.com/cul/news/2008/11-06/1439841.shtml> (дата обращения: 28.02.2023).

136. Тань Дунь: Поиск в традиционной культуре элементов, пронизывающих будущее. 谭盾: 在传统文化中找寻渗透未来的因素 2021 年 4 月 4 日 [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.chinanews.com.cn/yl/2021/04-03/9447005.shtml> (дата обращения: 26.08.2024).

137. *Тан Дуюй*. История 34. Бинли 1 // *Тан Дуюй*. Общий канон. Т. 74. Обряды 34. — Гонконг: Китайский книжный совет, 2016. — С. 197–198. 唐杜佑 «通典» 卷第七十四, 礼三十四, 沿革三十四, 宾礼. 中华书局. 2016 年 4 月 1 日. 第 197–198 页.

138. *Тянь Чжэнь*. Разговор о сценическом исполнении пекинской оперы и современной пекинской оперы // Журнал теории театра. — 2016. — № 11. — С. 51. 田振 «谈传统京剧与现代京剧的舞台表演» 戏剧众论杂志 2016 (11) 第 51 页.

139. *У Сяохуа*. Анализ развития китайской оперы // Форум этнической музыки. — 2015. — № 3. — С. 24–25. 吴晓桦 浅析中国歌剧的发展民族音乐论坛 民族音乐论坛. 2015. 3. 24–25 页.

140. *У Цзяхуэй*. Исследование наследия и инноваций древнего искусства Куньцзюй // Литературная жизнь. — 2021. — № 3. — С. 65. 吴佳辉 «古老艺术昆曲的传承与创新研究» 文艺生活杂志 2021 年 (3) 第 65 页.

141. Успешное исполнение в России оперы «А зори здесь тихие», написанной профессором Тан Цзяньпином. 唐建平教授作曲歌剧《这里的黎明静悄悄》俄罗斯演出圆满成功 [Электронный ресурс]. — URL:

http://www.ccom.edu.cn/xwyhd/xsjd/2018f/201809/t20180919_50295.html (дата обращения: 25.08.2024).

142. *Хоу Сисань*. Здание театра. — Пекин: Издательство «Культура», 2003. — 257 с. 侯希三, «戏楼戏馆», 文化出版社, 共 257 页.

143. *Ху Цзи, Лю Чжичжун*. История развития китайского куньцюй. — Пекин: Китайское книжное издательство, 2012. — 447 с. 胡忌、刘致中 «中国昆曲发展史» 北京 中华书局出版社 2012 年 477 页.

144. *Хуан Лючжу*. Ритуалы Цинь и Хань // Журнал Северо-Западного ун-та (Издание по философии и социальным наукам). — 1984. — № 4. — С. 48–56. 黄留珠 秦汉祭祀综义 西北大学学报(哲学社会科学版) 1984 年第 4 期 第 48–56 页.

145. *Хуан Цзяньдун*. Доу чай и поэзия Доу чай // Мир чая. — 2006. — Вып. 12. — С. 31. 黄建东 «斗茶与斗茶诗» 茶世界出版社第 31 页.

146. *Хуан Чунчжи*. «Несправедливость Доу Э», идеологические тенденции и их трагическая ценность. 黄春枝 论 «窦娥冤» 的思想倾向及其悲剧价值 北方文学杂志网 [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.bfwx.org/a/wenxue/lilun/2016/0512/4615.html> (дата обращения: 16.04.2021).

147. *Хуан Юн*. Искусство исполнения оперы по сбору чая // Литературная жизнь. — 2018. — № 10. — С. 106–107. 黄勇 «采茶戏曲表演艺术» 民族文艺出版社 2018 (10) 第 106–107 页.

148. Художники Чэн Пай снимают свой первый фильм, Чжан Юань снимает фильм в Пекинской опере «Сестра Цзян». 程派艺术家拍首部电影, 张元在京剧院拍电影 «江姐». [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.epochtimes.com/gb/2/3/13/n176320.htm> (дата обращения: 16.04.2023).

149. *Хэ Синьру*. Музыкальное обучение и ритуальные правила до эпохи Цинь // Оценка шедевров. — 2017. — № 23. — С. 154–157. 何莘茹 «先秦乐教

与礼乐治国» 名作欣赏杂志社 2017 年第 23 期, 154–157 页.

150. *Цай Сюэбо*. О влиянии американского пения на искусство китайского оперного пения // *Голос Желтой реки*. — 2017. — № 21. — С. 178–180. 蔡雪波 论美声唱法对中国歌剧演唱艺术的影响 *黄河之声* 2017 年 21 期 第 178–180 页.

151. *Цао Шуньли*. Четыре исторических этапа в развитии буддизма в Китае // *Журнал Хунаньского социалистического колледжа*. — 2000. — № 4. — С. 47–49. 曹顺利 «浅谈佛教在中国发展的四个历史阶段» *湖南省社会主义学院学报* 2000 年第 4 期第 47–49 页.

152. *Чжан Гэн, Го Ханьчэн*. Всеобщая история китайской [музыкальной драмы] *сицзюй*. — Пекин: Китайская опера, 1980. — 358 с. 张庚, 郭汉城. *中国戏曲通史*. 中国戏剧出版社 1980 年 358 页.

153. *Чжан Лексинь*. От эмоций, от природы. Лекция Тань Дуня в Центральной консерватории музыки // *Народная музыка*. — 2005. — № 1. — С. 19–21. 张乐心: 发乎情性, 由乎自然 — 谭盾在中央音乐学院讲座 纪实, *人民音乐* 2005 年第 1 期 19–21 页.

154. *Чжан Линь*. Опера и фильм-опера // *Искусство «Хуанмэй»*. — 2008. — № 2. — С. 41–42. 张林 «戏曲与戏曲电影» *黄梅戏艺术出版社* 2008 年第 2 期 第 41–42 页呢.

155. *Чжан Сяофан*. За кулисами оперы «Седая девушка». 张小芳«白毛女幕后的故事» [Электронный ресурс]. — URL: <http://dangshi.people.com.cn/n1/2016/0608/c85037-28420007.html> (дата обращения: 07.04.2021).

156. *Чжан Хуань*. Опера Тань Дуня «Чай» включает в себя органическую музыку // *Музыкальный еженедельник*. — 2008. — Вып. 24. — С. 14. 张

欢 谭盾歌剧《茶》融入有机音乐 音乐周报 2008 年第 24 期第 14 页.

157. Чжан Цзяньго. Новая концепция создания оперы: «1+1=1» — концепция создания оперы Тан Дуна из «Императора Цинь Шихуанди» // Народная музыка. — 2007. — № 12. — С. 22–25. 张建国 «全新的歌剧创作观念: “1+1=1” — 从《秦始皇》看谭盾的歌剧创作理念» 人民音乐 2007 年第 12 期第 22–25 页.

158. Чжан Юнцин. Музыкальный анализ оперы. — Пекин: Изд-во высшего образования, 2004. — 20 с. 张筠青,《歌剧音乐分析》, 高等教育出版社, 北京, 2004 年, 共 20 页.

159. Чжао Шанлинь. Культурная информация об опере по роману «Дневник домика на Забытой горе» // Культурное наследие. — 2009. — № 2. — С. 50–55. 赵山林 «忘山庐日记». 蕴藏的戏曲文化信息 «文化遗产» 2009 年第 2 期 50–55 页.

160. Чжао Цзиншэн. Происхождение и развитие китайской оперы. 赵京生: «中国戏曲的起源与发展» 国学论坛 [Электронный ресурс]. — URL: http://www.360doc.com/content/10/0412/12/191190_22676074.shtml (дата обращения: 14.04.2021).

161. Чжоу Маньцин. От романа к опере. — Сянган: Изд-во Сянганского ун-та, 2012. — 49 с. 周曼清 «从小说到歌剧» 湘潭大学出版社 共 49 页.

162. Чжоу Хуайюй. Император Цинь Шихуан, который был хорош в наследовании и смел в инновациях — переосмысление записей великого историка Цинь Шихуана Бэньцзи // Исследования древних книг. — Т. 57–58. — Аньхой: Аньхойский ун-т, 2012. — С. 379–391. 周怀宇 善于继承勇于创新破冰前进的秦始皇 — 重识《史记·秦始皇本纪》 本文属于安徽大学 211 工程三期教

学项目(0029) 古籍研究 总第 57–58 卷 379–391.

163. *Чжу Мэйхун*. «Принц Куньцзюй» рифмуется на английском языке, Чжан Цзюнь интерпретирует оперу Тань Дуня. 朱美虹. «昆曲王子韵白念英文 张军演绎谭盾歌剧» [Электронный ресурс]. — URL: <https://yule.sohu.com/20081107/n260497874.shtml> (дата обращения: 24.09.2022).

164. *Чжу Хайянь, Ван Сюпин*. Об интересе уединения в картине Тан Иня «Аромат зеленого чая» // Труды Колледжа садоводства и ландшафтной архитектуры, Хунаньский сельскохозяйственный университет, Институт исследования чая, Фуцзяньская академия сельскохозяйственных наук. — 2017. — № 13. — С. 407–409. 朱海燕 王秀萍 论唐寅《事茗图》中的“隐逸”趣味 湖南农业大学园艺与园林学院, 福建省农业科学院茶叶研究所 2017 年 第 13 期 第 407–409 页.

165. *Чжу Хэнфу*. Исследования жанров китайской оперы. — Пекин: Изд-во народная литература, 2018. — 87 с. 朱恒夫《中国戏曲剧种研究》北京人民文学出版社 2018 年 共 87 页.

166. *Чжу Яньвэнь*. Анализ двух взглядов на происхождение чайных кистей // Пятый международный симпозиум по обмену чайной культурой. — 2017. — № 11. — С. 62. 朱砚文 对两种茶筴起源观点的分析 第五届国际茶文化交流学术研讨会 2017 年 11 期 第 62 页.

167. *Чжунцзюнь, Чэнь У Тун*. Интервью с Тань Дунем: Перед тем как написать «Оду состраданию», мастер Небула сказал мне кое-что // Новости Шангуань. — 07.08.2020. 陈俊珺 吴桐 专访谭盾: 写《慈悲颂》前, 星云大师对我说了一句话. 上观新闻 2020 月 7 日.

168. *Чжэн Цянь*. Каскадные паттерны музыкальной мелодии и изомор-

физм характеристики — анализ черт характера Гао Цзяньли в опере «Император Цинь Шихуанди» // Ехай. — 2017. — С. 72–74. 郑倩 音乐旋律的级进模式与人物形象的同构 — 歌剧《秦始皇》中高渐离性格特征分析 艺海杂志社 2017 年 72–74 页.

169. *Чэнь Вэньин*. Исторический обзор перевода буддийских писаний на китайский язык и распространения буддийской культуры // Журнал Юго-Западного нормального университета. Издание по общественным наукам. — 2007. — № 4. — С. 94–95. 陈文英 «佛经汉译与佛教文化传播之历史考察» 西南师范大学学报; 社会科学版 2007 年 04 期 第 94–95 页.

170. *Чэнь Сянбай*. Китайская чайная культура. — Шаньси: Шаньсийское народное изд-во, 1998. — 59 с. 陈香白: «中国茶文化». 山西人民出版社 1998 年, 共 59 页.

171. *Чэнь Яньцю*. Рассуждения о музыкальном стиле оперы «Смерть от печали». 陈燕秋 谈歌剧 (伤逝) 的音乐风格 淮南师范大学学报 [Электронный ресурс]. — URL: https://xueshu.baidu.com/usercenter/paper/show?paperid=74723cf6c6d9073470396988c701a79b&site=xueshu_se (дата обращения: 26.04.2023).

172. Шанхайская Пекинская опера / Ред. Сюй Синьцзе, Цай Шичэн. — Шанхай: Шанхайская культурная пресса, 1999. — 486 с. 徐幸捷, 蔡世成主编 «上海京剧志», 上海: 上海文化出版社 1999 年版, 第 11 页, 第 312–313 页.

173. *Шань Цзе*. Анализ развития китайской оперы // Популярная литература и искусство. — 2010. — № 19. — С. 5–6. 单杰 浅析中国歌剧的发展 文艺大众杂志 2010 年 19 期 第 5–6 页.

174. *Ши Чжэньгун*. Мистические тенденции в музыке Тань Дуня // Художественное образование. — 2006. — Вып. 8. — С. 74–76. 石峥嵘 «谭盾音乐的神秘主义倾向» 艺术教育杂志社 2006 年 08 期 74–76 页.

175. Записи Великого историка. Т. 23. Книга обрядов. — Пекин: Книжное общество Гуанлин, 2007. — 72 с. «史记» 卷二十三, 礼书 广陵书社. 2007 年 2 月 1 日. 第 72 页.

176. *Шэнь Хунсинь*. Мэй Ланьфань, Чжоу Синьфань и мир Пекинской оперы. — Пекин: Китайский словарь, 2004. — 412 с. 沈鸿鑫 梅兰芳周信芳和京剧世界 汉语大词典出版社 2004 年 412.

177. *Ю Вэйчжи*. Одна драма, один стиль, только лучшее — режиссер Чень Вей // Народная музыка. — 2020. — № 9. — С. 4–8. 游隍之一戏一格 皆是精品 记导演陈蔚 人民音乐 2020 年第九期 4–8 页.

178. *Юань Имэй*. Экспериментальное обсуждение императорского экзамена в юаньских пьесах // Журнал Цзиньчжоуского нормального колледжа. — 2003. — № 1. — С. 45–48. 袁益梅 «试论元杂剧中的科举考试» 锦州师范学院学报, 2003 年 (1) 第 45–48 页.

179. *Юань Цзинцзин*. Исследование педагогики сутры гонга и барабанов на примере сутры гонга и барабанов Чаочжоу // Журнал Гуанчжоуского университета. — 2013. — № 1. — С. 11–14. 袁静静 锣鼓经教学法研究 — 以潮州锣鼓经为例 广州大学学报 2013 年 05 期 共 87 页.

180. *Ян Куань*. Исследования по истории древнекитайской системы мавзолеев. — Шанхай: Шанхайское народное изд-во, 2003. — 263 с. 杨宽 «中国古代陵寝制度史研究» 上海人民出版社 2003 年 共 263 页.

181. *Ян Синь*. О книге Тан Ина «Материя Мин» («Аромат зелёного чая»). — Пекин: Изд-во Запретного города, 1983. — 8 с. 杨新 论唐寅 «事茗图» 紫禁城出版社 1983 年 04 期 第 8 页.

182. *Ян Фужун*. Из представления зарубежной оперы в Китае. 杨馥戎 从外国歌剧传入中国说起 天津日报 [Электронный ресурс]. — URL:

<http://www.huaxia.com/zhwh/whgc/2013/08/3492143.html> (дата обращения: 06.04.2021).

183. *Ян Хэпин*. Изучение опер Тань Дуня: Аспирантская дис. — Шанхай: Шанхайская консерватория, 2009. — 264 с. 杨和平 «谭盾歌剧研究» 上海音乐学院 博士论文 2009 年 共 264 页.

184. *Янь Вэйци*. Информационное агентство Гуанмин получило премию «Золотой петушок» за фильм Пекинской оперы «Процветание». 颜维琦. 光明日报社京剧电影《贞观盛世》获得金鸡奖 [Электронный ресурс]. — URL: http://www.xinhuanet.com/ent/2020-12/01/c_1126805592.htm (дата обращения: 22.03.2022).

185. *Яо Шуи*. Китайская [драма] *сицзюй*. — Пекин: Пекинское изд-во, 2017. — 104 с. 么书仪 «中国戏曲» 北京 北京出版社 2017 年 共 104 页.

186. *Янь Бук*. Культурные истоки музыки конфуцианства // Журнал Пекинского ун-та. Издание по философии и социальным наукам. — 1995. — № 5. — С. 46–55. 阎步克 乐师与 儒 之文化起源 北京大学学报 (哲学社会科学版) 1995 年第 5 期第 46–55 页.

**ПРИЛОЖЕНИЕ А. Интервью с Ли Сюйин 20 августа 2024 года
в Уханьской консерватории музыки**



Рис. 38. Ли Сюйин (в центре) со студентами и автором работы (слева).

Фото из архива автора

Дин Жун: Как Вы получили возможность сыграть роль принцессы Лань?

Ли Сюйин: Мы с Тань Дунем дружим уже много лет, в 2004 году композитор задумал сделать новую постановку оперы «Чай», в рамках года китайско-французской дружбы, в этой версии приняли участие и китайские актеры. Он видел меня в США в спектаклях «Мадам Баттерфляй» и «Турандот», возможно, он считает, что я больше подхожу для исполнения этой партии. А в феврале 2006 года в Michael Fowler centre в Веллингтоне (Новая Зеландия) опера была показана практически тем же составом.

Дин Жун: Вы сыграли множество успешных ролей на мировой оперной сцене, как Вы думаете, в чём разница между ролью иностранной принцессы и китайской?

Ли Сюйин: Начнём со сходства. В Китае и за его пределами быть дочерью императора не так-то просто. В истории и на оперной сцене есть множество примеров, когда люди, в том числе женщины, жертвовали собственным счастьем ради своей страны. Разница может заключаться в культурном фоне: в опере «Чай — зеркало души» мы находимся в эпоху феодальной династии, поэтому принцесса Лань особенно мила в такой обстановке. Я думаю, что одна из самых сложных задач состоит в том, чтобы не только показать её смелость, готовность добиваться любви, психологическую сложность этого образа. Она должна знать этикет, соблюдать закон, но в то же время не следовать ему слепо.

Дин Жун: В опере «Чай — зеркало души» Тань Дунь использовал много элементов китайского музыкального театра, вносили ли Вы какие-то коррективы в своё академическое пение?

Ли Сюйин: Да, я слушала премьерную версию принцессы в исполнении американского сопрано Люси Гиббон, её техника превосходна, и премьера прошла с большим успехом. Я подумала, не внести ли в эту версию небольшие изменения и не сыграть ли версию Лань в собственном стиле — Ли Сюйин? Поэтому я использовала некоторые приёмы традиционного театра в вокальной партии, например, *туоцян* (拖腔) и *шуэйцян* (甩腔). Я обсудила это с Тань Дунем, и он решил, что это здорово, а в некоторых более свободных местах я сделала небольшие собственные доработки, чтобы стать ближе к персонажам.

Дин Жун: Как Вы относитесь к органической музыке в его операх?

Ли Сюйин: Мне показалось очень интересным, когда Тань Дунь придумал концепцию органической музыки и применил её к опере. Мы часто говорим о настроении, в написании эссе должно быть настроение, в живописи должно быть настроение, чтение стихов и чашка чая — это ещё большее настроение. Но, когда Тань Дунь добавил это туманное, но всегда желанное для китайского народа настроение в оперу, это стало для меня открытием.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Интервью с Хуань Ин — исполнительницей роли Ду Линян в опере Тань Дуня «Пионовая беседка» 25 октября 2022 года

Дин Жун: Какие изменения в вокальные техники Вам пришлось внести, исполняя партию Ду Линян?

Хуань Ин: Не изменение, а слияние, искусство пения прежде всего, должно быть основано на особенностях языка. Песни на разных языках оказывают разное воздействие на вокализацию и эффекты исполнения различны. Например, итальянский язык, с пятью гласными а, е, і, о, и требует чёткого и точного произношения каждой гласной, что относительно легко произносится и широко используется в пении, в то время как произношение китайского языка намного сложнее. В опере Тань Дунь решил интерпретировать текст на английском языке, что само по себе имеет определённую степень сложности, после включения элементов вокальных техник *куньцюй* всё ещё усложняется. Это — большой вызов для певицы, потому что во всех китайских драмах слова должны исполняться чётко и ясно. Певец не может ограничиться *bel canto*, ему необходимо интегрировать методы пения *куньцюй*.

Дин Жун: Каким образом Вы проводите эту интеграцию?

Хуань Ин: Использую похожие приёмы. Например, я всегда говорю своим студентам и молодым певцам, что в *bel canto*, как и в китайской драме, дыхание является основой пения. Педагог часто говорит, когда держать дыхание, когда расслабить голос и т. д., но это всё для того, чтобы подчеркнуть, что хорошая поддержка дыхания очень важна для пения.

Дин Жун: Вы были очень молоды, когда исполняли партию Ду Линян, как Вы думаете, в чем была сложность роли Ду Линян?

Хуань Ин: Я сама лирическое сопрано, и характер Ду Линян, на мой взгляд, приближается к мадам Баттерфляй, она немного похожа на восточную мадам Баттерфляй. Роль требует большого количества эмоций и вариаций в характере эмоции и соответственной подаче звука, например, в начале оперы Ду

Линян оказывается в подземном мире, здесь нужно подчеркнуть выражение печали; а выражение застенчивости — во время обмена словами любви с Лю Мэнмэем. В этот момент голос сосредоточен, звучит тонко и ярко, затем снова надо выразить робость и усилить лирические краски, когда герои женятся. Для меня этот опыт работы над партией был очень интересным.

**ПРИЛОЖЕНИЕ В. Ван Чэнь. Виртуальный диалог Чжан Имоу и Тань
Дуня «Цинь Шихуанди» («Первый император»)⁴⁵²**

5 апреля 2006 года хунаньский композитор Тань Дунь и режиссер Чжан Имоу, уроженец Шэньси, провели диалог «во времени» на мультимедийных экранах в Концертном зале Хэ Лутина (贺绿汀, 1903–1999)⁴⁵³.

В 1997 году на репетиции «Турандот» Чжан Имоу во Флорентийском оперном театре впервые посмотрел оперу, до этого он был мало знаком со сценическим искусством Европы, и с «Турандот» он даже не знал, с чего начать. Позже внезапно пришло вдохновение поставить «Турандот» как пекинскую оперу, в соответствии с собственным пониманием китайского театра, что породило стиль Чжана в это спектакле.

Удивительно, но Тань Дунь также считает оперу очень похожей по своей структуре на китайские драмы циньцян, пекинскую оперу, сычуаньскую драму, *нуоси* и т. д. Опера — это своего рода древний фильм, и многие художественные средства фильма могут быть представлены на сцене оперы, и он также надеется, что использование Чжан Имоу цвета сцены передаст подтекст всей оперы.

Чжан Имоу сказал: «Музыка предназначена для режиссера. Я уже второй раз выступаю в качестве режиссера оперы, предыдущей была “Турандот”, но эта опера особенная, потому что рассказывает историю из нашей китайской истории. “Турандот” — это западная опера, а “Цинь Шихуанди” — китайская, что уникально в истории оперы — в этом смысле Метрополитен-опера и мы

⁴⁵² Ван Чуньян. От «Несправедливость “Доу Э”» к «трагическому комплексу Юаня» // Сычуаньский театральный журнал. 2017. № 5. С. 20–23.

⁴⁵³ Хэ Лути (贺绿汀, 1903–1999) — известный китайский композитор. Он создал множество произведений в разных жанрах, которые оказали значительное влияние на китайскую музыку. Его музыка к фильмам была популярна в 1930-х годах и остаётся известной до сих пор.

находимся на переднем крае истории.

Я надеюсь применить опыт создания фильмов в театре и передать подтекст оперы. В наше время молодежь любит смотреть фильмы, поэтому, создавая спектакль, мы думали о том, как сделать так, чтобы он понравился молодежи, и хотели, чтобы он был одновременно сценической постановкой, а также имел свежее дыхание. Опера — это древнее искусство, которое должно иметь свежий взгляд, а сцена может вдохнуть эмоции обычных людей. Я хочу использовать всё то, что может привлечь молодых людей в фильме, чтобы они могли быть привлечены этими свежими элементами на сцене оперы».

Тань Дунь в шутку назвал оркестр, сопровождающий оперу «Первый император», «Циньским филармоническим оркестром», самыми выдающимися музыкантами которого «являются 14 перкуссионистов, они будут использовать камни, барабаны из коровьей кожи и плитки для исполнения “популярной музыки” государства Цинь того времени».

Тань Дунь считает, что в создании оперы важно написать либретто, поэтому он выдвигает концепцию «контрапункта», «“Первый император” — это музыкальная история, музыкальный поиск глубочайших противоречий и конфликтов человеческой природы».

Аудиовизуальные эффекты сцены драки в лесу между Мэгги Чунг (张曼玉)⁴⁵⁴ и Чжан Цзыи (章子怡)⁴⁵⁵ в фильме «Герой» впечатлили Тань Дуня, который считает, что Чжан Имоу очень хорошо умеет согласовывать музыку и изображение. «Это прямо в том же духе, что и музыка Баха. Бах умел показать душу и глубину в своей музыке в контрапункте, и мы также хотим развить оперу в философию аудиовизуального контрапункта, который производит много неожиданных вещей, и это вдохновение, которое мы черпаем из музыки Баха».

⁴⁵⁴ Мэгги Чунг (张曼玉) — китайская актриса и певица.

⁴⁵⁵ Чжан Цзыи (章子怡) — китайская актриса.

Концепция «контрапункта» вдохновила и музыку Тань Дуня: «Я понял, что две тысячи лет назад музыка Цинь и Чу была совершенно разной. Директор музея Шэньси нашёл для меня подробные записи Ли Си о повседневных ритуалах и жизни во дворце первого императора Цинь, и обнаружил, что они старались избежать влияния государства Чу на культуру Цинь, поэтому музыкальные стили были совершенно разными. Я обнаружил, что песни циньцев в то время исполнялись со звуком “у-ху-ху-ху”, и все они били себя в грудь и бедра и шептали о боли жизни. В культуре Чу, которая передается уже тысячи лет, люди и цветы могут разговаривать друг с другом, а вода и камни — друг с другом, но в то время люди Цинь всё ещё использовали примитивные музыкальные инструменты, такие как черепичные горшки, чайники и камни <...>, поэтому музыка Цинь была не музыкой 2000-летней давности, как мы её понимаем <...>. Артисты хора повторяют позы терракотовых воинов того времени».

По замыслу Тань Дуня, первым на первом представлении в Нью-Йорке появится актер пекинской оперы У Синьгуо, который перенесёт зрителей из Америки XXI века в Китай II века до н. э.

Чжан Имоу: «В этой опере судьба Шихуанди всегда связана с музыкой; он и героический великий человек, и тиран, и грешник, и благодаря проработке музыки зрители будут заинтригованы другой стороной этой знакомой фигуры». В представлении Чжана Имоу император Шихуанди искал музыкантов для создания гимна, который на самом деле был поиском императорского духа, а в итоге гимн стал песней рабов, что совершенно не соответствовало намерениям императора Шихуанди. В опере неизбежно появятся женские персонажи, и одна из них, «принцесса Цинь», будет иметь множество конфликтов со своим отцом, императором Шихуанди, но все равно продолжит трагическую судьбу женщин прошлого — смерть в обмен на свободу, смелость бросить вызов традициям. Женщина, смело бросившая вызов традициям, вновь встречает трагический конец.

Говоря о создании оперной музыки, Тань Дунь ещё раз объяснил своё понимание «авангардного стиля»: «Раньше я думал, что авангард означает разрушение всех традиций, но теперь моё понимание сильно изменилось — его по-прежнему нельзя отделить от традиций, теперь я понимаю, что авангардное искусство — это попытка объединить особенности времени и традиции, чтобы создать что-то совершенно новое. <...> В будущем мы сможем сделать ещё больше интересных вещей. 21 декабря Метрополитен-опера в Нью-Йорке станет крупнейшей в мире “родильной палатой”, где появится на свет “Первый император”».

Перевод Дин Жун.