

На правах рукописи

УДК 782.1

ЦЗУН ЧЖЭН

Китайская опера XXI века

Специальность 5.10.3 Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2023

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»

Гуревич Владимир Абрамович

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки и композиции федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки»

Курленя Константин Михайлович

кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»

Приданова Елена Владимировна

Ведущая организация: государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Челябинской области «Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки»

Защита состоится 16 ноября 2023 года в 14.00 часов на заседании диссертационного совета 33.2.018.07, созданного на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена» по адресу: 196084, Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2, ауд. 404.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена» (191186, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48, корп.5) и на сайте университета по адресу:

http://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000968_Disser.pdf

Автореферат разослан2023 года

Ученый секретарь

диссертационного совета,

доктор искусствоведения, доцент

Верба Наталья Ивановна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Китайская опера вошла в XXI век с богатым багажом творческих достижений композиторов, режиссеров, постановщиков и исполнителей. Активные межкультурные контакты, глобализация художественных процессов, взаимодействие национальных традиций являются неотъемлемой частью жизни современного общества. В XXI веке тесные политические и социально-экономические связи обусловили всестороннее взаимодействие западных и восточных культур, результатом которого стало формирование двух тенденций – сохранения самобытности художественных традиций и культурного разнообразия планеты с одной стороны и стремления к мультикультурализму – с другой. В китайской опере XXI столетия проявились обе тенденции.

Оперное искусство Европы и Китая, несколько столетий развивавшееся дивергентно, следуя своими путями, сегодня демонстрирует активное взаимодействие в процессе конвергентной эволюции. Сегодня китайская опера, как и музыкальное искусство в целом, развивается в широком культурном контексте. Композиторы Поднебесной осваивают ставшее общедоступным культурное наследие разных стран, и их творчество приобретает мультикультурную основу. Процесс сближения разных оперных традиций и ассимиляции китайскими композиторами европейской музыкальной традиции привел к заметным стилевым изменениям, которые еще недостаточно исследованы в научной литературе. Все это определило **актуальность темы** диссертации, посвященной анализу музыкально-драматургических и жанрово-стилевых особенностей китайской оперы XXI века, сложившихся в ходе активного взаимодействия восточных и западноевропейских музыкальных традиций.

Сегодня более тридцати видов китайской традиционной драмы «сицзюй» продолжают свое развитие и регулярно исполняются по всей стране. Особой исторической и художественной ценностью обладают пекинская, худзюйская, циньцзяньская, шаньсийская и кантонская оперы. Каждая из них обладает неповторимыми чертами, находящими отражение в современных оперных произведениях китайских композиторов. Кроме традиционных видов китайской национальной оперы, сегодня в стране процветает современная китайская классическая опера – музыкально-театральная форма, сложившаяся под непосредственным влиянием европейской оперной традиции. С момента появления первых опусов, наследующих европейские и американские оперные традиции, весьма отличные от национальных видов драмы, китайская опера продолжает активно развиваться в диалоге с зарубежной музыкально-театральной культурой.

Степень изученности темы. Взаимодействие двух ветвей жанра оперы вызвало научный интерес у исследователей разных стран. Китайская опера находилась в фокусе внимания ученых Китая, России, стран Европы и Америки. Специфику традиционной китайской оперы раскрывают в своих русскоязычных исследованиях Т. Б. Будаева, Ю. Жуань, Ч. Ли, Ц. Лю, О. Б. Никитенко, Ц. Сюй, Ц. У, О. С. Харитонova и другие. Региональные виды национальной музыкальной драмы изучают А. Г. Алябьева, Я. Дин, Ц. Ли, Н. Юй и другие. Пути развития национальной оперной традиции

рассматривают в своих работах Ш. Жэнь, Ц. Лю, Э. Ф. Стульникова, С. Хо, Ц. Хоу, Ш. Ху, С. Цзюань, Л. Чжан, М. Чжао и другие. Освоению европейского опыта китайскими композиторами и влиянию западной музыки на китайскую оперу посвящены труды таких ученых, как У. Билин, К. Ван, Ц. Ван, Л. Ли, Л. Лянь, И. Чэнь, Н. Г. Шахназарова и другие.

Историю развития китайской музыки изучают Д. Ван, М. Е. Кравцова, У. Ген-Ир, П. Хуан, С. Чжен, Г. М. Шнеерсон. Анализ современной китайской музыки осуществлен в работах таких авторов, как Ю. Дай, Ч. Пэн, Б. Сюй, Н. У, В. Н. Холопова, Л. Чжу, В. Н. Юнусова. Феномен китайской оперы XXI века рассмотрен в статьях и монографиях М. Вана, Ю. Н. Жигалкина, Е. В. Кисеевой и В. Ю. Кисеева, Л. Лю, Л. Нин, Н. С. Серединой, Ц. Суня, Л. Суня, Л. У, Ц. Цзиня, Л. Чжана и Л. Чжу. Работы указанных авторов формируют содержательную основу, на которой зиждется данное исследование. Впрочем, главным материалом послужили первоисточники – оперные партитуры китайских композиторов XXI века. Достаточно широко освещена опера, в том числе современная, в работах на китайском языке. Среди исследований современных ученых Китая, посвященных опере XXI столетия, наиболее близкими теме диссертации являются те, в которых оперные произведения рассматриваются в контексте жанрово-стилевого полифонизма, плюрализма, сплава и синтеза, транснациональной и кросскультурной тенденций в развитии музыки начала нового тысячелетия.

Обзор научных исследований показывает, что жанр оперы изучен достаточно разносторонне, проведен исторический и культурологический анализ процесса развития китайских оперных традиций, рассмотрены проблемы теории жанра, в фокусе внимания ученых находится и современная оперная культура Китая. Однако при всем изобилии серьезных работ отсутствует целостное исследование китайской оперы XXI века как феномена, возникшего на новом этапе развития музыкальной культуры, для которого характерны: современное претворение национальных традиций, взаимовлияние западных и восточных традиций на основе авангардных художественно-эстетических принципов, техник письма и жанрово-стилевых особенностей, стилевой полифонизм, плюрализм, сплав и синтез, коррелят национального и транснационального как детерминанта глобализирующегося мира. Кроме того, китайская опера XXI века прежде детально не рассматривалась в контексте становления национальной композиторской школы Китая и завоевания китайскими композиторами мировой сцены.

Китайский музыкальный театр XXI столетия – это театр новой эпохи, анализировать его необходимо в контексте музыкального авангарда с присущими ему художественно-эстетическими и композиционно-техническими особенностями. Поэтому с учетом актуальности проблемы и недостаточной ее изученности в научной литературе **объектом исследования** стала современная китайская опера и ее преломление в музыке XXI века.

Предмет исследования – стилистические особенности китайской оперы XXI века, сложившиеся в ходе активного взаимодействия китайских и западноевропейских музыкальных традиций по мере эволюции национальной композиторской школы.

Цель – исследование процесса развития китайской оперы XXI века в условиях активного воздействия на нее европейской и американской музыкальной культуры и как результат – формирования стилового сплава, характерного для современной оперы в целом.

Задачи исследования:

- проанализировать пути развития китайской национальной оперы в контексте влияния европейских авангардных традиций на рубеже столетий;

- рассмотреть современные техники письма, жанры и формы в творчестве китайских композиторов конца XX века на новой волне развития национальной композиторской школы;

- определить соотношение традиций и инноваций в оперном творчестве композиторов Китая XXI века на примере драм «Поэма о Мулань» Гуан Ся, «Бабочка» Сан Бо и «Долины Красной реки» Мэн Вэйдуна, где национальные традиции предстают в современном претворении;

- изучить современную китайскую оперу в контексте развития теории жанра;

- исследовать оперы Тань Дуня с точки зрения стилового сплава, включая вершину его творчества – музыкальную драму «Первый император»;

- проанализировать камерные оперы Ду Юн и ее «Кость ангела» как образец произведения, отражающего общемировые тенденции искусства XXI века.

Теоретико-методологической основой работы послужили научные концепции и положения музыковедов (В. Н. Юнусова), историков китайской музыки, включая традиционную и современную оперу Китая (И. Чэнь, Л. Сунь, Л. Чжан и др.), культурологов (Г. С. Кнабе). Среди трудов современных китайских ученых, посвященных опере XXI столетия, методологически опорными для диссертации являются работы, в которых оперные произведения рассматриваются в контексте жанрово-стилового полифонизма, плюрализма, сплава и синтеза, транснациональной и кросскультурной тенденций в развитии музыки начала нового тысячелетия.

Методы исследования включают комплекс теоретических, исторических и культурологических методов исследования (рассмотрение китайской национальной оперы в контексте влияния европейских авангардных традиций, изучение путей развития китайской национальной оперы на рубеже столетий, обзор современных техник письма, жанров и форм в творчестве китайских композиторов конца XX века, исследование процесса становления национальной композиторской школы Китая в конце XX века); музыковедческий и – шире – искусствоведческий анализ текста, музыкального языка, средств художественной выразительности, техники письма, драматургии и композиции оперных произведений Китая XXI века; сравнительно-аналитический метод рассмотрения опер китайских композиторов в контексте теории современной композиции, а также жанрово-стилевых особенностей авангардного искусства.

Материал исследования включает партитуры китайских опер нынешнего столетия, комплекс научных публикаций, посвященных традиционной и современной китайской оперной культуре, специфике национального и интернационального начал и их взаимодействию в сочинениях китайских авторов.

Положения, выносимые на защиту:

– китайская опера XXI столетия следует принципу тотального синтеза, охватившего сферы жанра, стиля и техники композиции и названного Тань Дунем «новым единым стилевым сплавом», который отразился на всех уровнях целостной структуры оперного спектакля (сюжетном, композиционно-драматургическом, музыкально-стилистическом);

– эволюция китайской оперы в начале XXI века происходит на новой волне подъема национального самосознания и в период активного становления национальной композиторской школы;

– жанрово-стилевые изменения в операх китайских композиторов, созданных в начале XXI века, могут рассматриваться в контексте влияния европейских авангардных традиций, которые целенаправленно осваивались китайскими композиторами в течение трех этапов: заимствования, активного влияния и стилового синтеза;

– музыкально-драматургические и жанрово-стилевые особенности китайской оперы XXI века, возникшие в результате ассимиляции композиторами зарубежных и национальных традиций, позволили локальным по значению китайским операм достичь мирового уровня;

– выход новой китайской оперы на мировой уровень свидетельствует о достижении китайскими композиторами высокой степени развития данного жанра.

Научная новизна исследования заключается в том, что оперные произведения китайских композиторов XXI века впервые представлены в фокусе стилевых тенденций авангардной и поставангардной музыки современности; определены основные этапы становления современной китайской оперы и соотношение традиций и инноваций в оперном творчестве композиторов Китая XXI века; сделан обзор современных техник письма, жанров и форм в творчестве китайских композиторов конца XX века, развивавшемся на новой волне становления национальной композиторской школы; обозначена принципиальная роль современных техник письма, жанров и форм в творчестве китайских композиторов конца XX века, освоение которых вызвало новую волну развития национальной композиторской школы, на вершине которой и были созданы выдающиеся оперные сочинения китайских авторов XXI века; введен в научный обиход материал не исследованных опер китайских композиторов (Тань Дуня и Ду Юн); изучены музыкально-драматургические и жанрово-стилевые особенности китайской оперы начала XXI века в контексте развития жанра.

Теоретическая значимость исследования обусловлена тем, что автор развивает историю и теорию оперного жанра, расширяет имеющиеся представления о китайской опере XXI века, определяет основные этапы становления современной китайской оперы, делает обзор современных техник письма, жанров и форм в творчестве китайских композиторов и вводит в научный обиход материал ранее не исследованных сочинений китайских композиторов.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее результаты могут послужить основой дальнейших исследований современной оперы не только Китая, но и других стран. Материалы диссертации могут быть использованы в учебных курсах по

культурологии, истории развития оперного жанра в XXI веке и истории современной китайской музыки, а также в практической деятельности оперных композиторов и исполнителей.

Достоверность результатов исследования обеспечивается широким охватом темы, подробным анализом оперных спектаклей разных поколений китайских авторов, опирающимся на обширный свод научных источников на китайском, русском, английском и других языках, апробацией в процессе научно-исследовательской работы, практической реализацией теоретических положений как в ходе педагогических изысканий диссертанта, так и в его вокальных выступлениях на оперной сцене и концертной эстраде.

Апробация результатов исследования. Апробация результатов исследования регулярно осуществлялась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена. Положения диссертации отражены в шести научных публикациях, в том числе в трех в журналах из списка ВАК РФ.

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы (167 наименований).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Введение раскрывает актуальность тему исследования, определяет его цель и задачи, подчеркивает научную новизну и представляет структуру работы.

В первой главе «Эволюция оперного жанра в контексте развития китайской музыки в конце XX – начале XXI вв.» китайская национальная опера рассматривается в контексте влияния европейских авангардных традиций, исследуются пути развития китайской национальной оперы на рубеже столетий, а также современные техники письма, жанры и формы, возникшие в творчестве китайских композиторов на новой волне развития национальной композиторской школы.

В параграфе первом *«Пути развития китайской национальной оперы на рубеже столетий»* показывается, что оперное искусство Китая рубежа XX–XXI вв. отразило черты новых музыкально-театральных практик и тенденций, сложившихся как в западной, так и в восточной культурах. Вследствие глобализации социально-культурных процессов в оперном искусстве не только Китая, но и других стран произошли столь значимые перемены, что следует говорить о глобальном процессе обновления оперного жанра в целом. Композиторы Запада и Востока, не столько отрицая оперные традиции прошлого, сколько стремясь к реформированию европейской модели, в результате двигались навстречу друг к другу.

Характеризуя основные виды традиционной китайской музыкальной драмы, следует подчеркнуть, что современная **пекинская** опера славится витиеватыми сюжетами, ярким гримом, выразительной актерской игрой, красивыми костюмами и реквизитом и уникальным вокально-исполнительским стилем. Многие сюжеты конца XX – начала XXI веков, что не удивительно после проведения «культурной революции», связаны с политическими и военными распрями, а не с романтикой или жизнью простых

людей. Так называемые «базовые» сюжеты, сложившиеся сотни или даже тысячи лет назад и сохраняющие свою актуальность в пекинской опере и в наши дни, основаны на событиях из жизни исторических лиц и приключениях сверхъестественных существ. Для **шанхайской** оперы характерны сюжеты и песни недавнего прошлого и современности, поэтому герои «худзю» просты и понятны зрителю, а костюмы и грим довольно современны. Шанхайские оперные артисты носят костюмы, напоминающие уличную одежду простых людей докоммунистического Китая. Их грим не сложнее, чем тот, который наносят западные актеры, кроме, пожалуй, плотного фонового грима, характерного и для других видов китайской оперы. Расцвет «худзю» пришелся на 1920–1930-е годы; впоследствии опера пережила несколько волн развития. Многие сюжеты и песни шанхайского региона сегодняшнего дня демонстрируют осязаемое западное влияние. Это не удивительно, учитывая, что крупные европейские державы поддерживали торгово-экономические и социально-культурные связи с Китаем в процветающем портовом городе со времен Второй мировой войны.

Сюжеты в опере «**шаньси**» часто связаны с борьбой против угнетателей, войной с северными варварами и социально-политическими проблемами. Некоторые современные постановки включают в себя такие спецэффекты, как живой огонь на сцене или акробатические движения в дополнение к стандартной оперной актерской игре и пению. **Кантонская** опера, возникшая на юге Китая и в заморских этнических общинах страны, является весьма «формализованной» оперной формой, которая требует от исполнителей навыков гимнастических и боевых искусств. Изначально основанная на старинных формах китайской оперы, кантонская стала добавлять местные народные мелодии, кантонский инструментарий и даже начала включать популярные мелодии западной эстрады. В дополнение к традиционным китайским инструментам (пипа, эрху и ударные), современные авторы кантонской оперы могут вводить в исполнительский состав скрипку, виолончель или саксофон.

Во второй половине XX века в Китае возникла так называемая «современная классическая опера» – музыкально-театральная форма, наследующая западные, зачастую американские оперные традиции, весьма отличные от современных форм традиционной китайской оперы. Китайскоязычную оперу в западном стиле следует отличать от революционных опер периода культурной революции, которые представляли собой главным образом адаптацию пекинской оперы к социалистическим текстам и сюжетам под определенным влиянием советского музыкального театра. Влияние европейских оперных традиций сказалось в первую очередь на композиционно-драматургическом уровне, но не коснулось тематики, образности и интонационного материала опер, которые все еще были связаны с национальными видами опер (кунцзюй, пекинская, художественная, циньцзяньская, шаньсийская, кантонская и другие). Также в операх XX века широко представлен фольклор разных районов Китая.

Таким образом, в XX веке «многоликая» китайская опера, включая традиционные и классические виды, прошла путь, богатый событиями и жанрово-стилевыми переменами. На этом пути выделяют пять этапов, включая экспериментальный, этап

национально-культурного подъема, «культурной революции», формирования национальной композиторской школы под влиянием западной музыки периода авангарда и этап «второй волны» развития национальной композиторской школы в условиях тотального синтеза традиций в конце XX века. В диссертации представлены наиболее значимые оперы китайских композиторов, принадлежащие вышеуказанным периодам развития национального музыкально-театрального искусства, от «Седой девушки» (1945) Ма Кэ до камерной оперы Ду Юн «В глазах нашей дочери» (2021).

Композиторы Китая и оперные режиссеры, обращаясь к традиционным видам национального музыкального театра и стремясь уйти от однозначности зрительского восприятия художественных образов и сценических событий, использовали в постановках нелинейные методы драматургического развития, приемы смыслового разрыва и симультанного повествования, оригинальные методы работы с вербальным и музыкальным текстами, инструментами и визуальным рядом. А сюжетную фабулу с последовательным развитием заменяли рядом дискретных событий с необычной логикой развертывания, прерывающей повествование. Применению типичных оперных форм и традиционных напевов композиторы предпочитали либо новое их смысловое наполнение, либо изобретение таких форм и видов музицирования, которые характерны для авангардных стилей и техник письма (минимализм, алеаторика, сонорика, импровизация). Текстом вокальных партий часто становится алогическая последовательность слогов и фонем, коллажная и импровизационная техники свободно комбинируются с традиционным изложением материала. Часто встречается прием полифонии пластов или контрапункта визуального и музыкального рядов с параллельным сосуществованием, порой независимых друг от друга смысловых пространств.

Выделим черты современной китайской оперы, возникшие в конце XX – начале XXI веков под влиянием европейских традиций. Среди них обнаружим приметы традиционной и «иноземной» опер. Под «современной китайской оперой» подразумевается синтетический вид искусства, где соединены черты китайского и европейского генезиса. Авторами таких произведений стали Ма Кэ, Чжан Лу, Цзэй Вей, Луо Цунсянь, Оуянь Цяньшу, Янь Минь и многие другие. В их опусах музыка сопровождает драматургическое развитие, основанное на классических сценариях, и воплощает содержательную составляющую спектакля, как в классической европейской опере.

Таким операм присуща свойственная традиционным музыкально-театральным жанрам простота содержания, демократизм музыкального языка, национальная манера пения, большое значение слова и жеста. В китайской современной опере также преобладают монологи и диалоги, а не сольные арии или дуэты, много хорового пения, часто используются народно-песенные «хиты», фольклорные напевы, оркестровое сопровождение уходит на второй план. Нередки мелодичные напевы общеизвестных песен, состоящие из нескольких куплетов, звучащих в четком темпоритме и зачастую сопровождаемых антифонными ответами хора. Песня, знакомая каждому зрителю, сидящему в театре, служит средством объединения масс. Эта идея – единства китайского народа – ведущая в политике, социально-культурной жизни и искусстве Поднебесной второй половины XX века.

Сохранило свое значение в современной китайской опере и музицирование на традиционных инструментах, которые сопровождают пение в свободном темпоритме, в зависимости от выражаемой эмоции или состояния героя. Традиционные признаки опера сохранила благодаря тому, что китайское искусство издавна следовало принципу активного контакта и взаимодействия со зрителем, влияния на социально-культурную жизнь, удовлетворения эстетических потребностей масс. Композиторы первой половины XX столетия при создании произведений в жанре китайской современной оперы уделяли исключительное внимание сохранению народного колорита, использованию народных песен, диалогов и других средств выразительности.

В конце XX – начале XXI века китайская опера по-прежнему основывается на традиционном народно-песенном материале, который служит фундаментом для дальнейшей творческой работы, в том числе в области драматургических приемов и техник композиции. Например, конфликтные сцены китайские авторы, в отличие от их европейских коллег, предпочитают воплощать в эмоционально-напряженном вокальном диалоге на фоне молчания инструментов. При этом в китайской опере диалог не приостанавливает развитие сюжета, а концентрирует внимание зрителя на происходящем и усиливает остроту восприятия. Благодаря опоре на фольклорные истоки, региональные стили пения, напевы и инструментальные наигрыши, китайские композиторы сохранили черты национальной оперы и приверженность коренным признакам культуры Поднебесной. Испытывая влияние европейской классической традиции, китайская современная опера стала гибкой в плане индивидуальных авторских творческих поисков.

В параграфе втором *«Современные техники письма, жанры и формы в творчестве китайских композиторов конца XX века: новая волна развития национальной композиторской школы»* отмечается, что возникновение второй волны эволюции композиторской школы в Китае было вызвано к жизни динамичными социально-политическими изменениями в обществе, отходом от традиционного жизненного уклада и приобщением к западной культуре и музыке. Для китайских композиторов-авангардистов традиционная культура и музыка народов мира привлекательны прежде всего художественным синкретизмом. В процессе творчества они взаимодействуют с такими социальными, научными и художественными составляющими культуры, как религия, философия, психология, медицина, театр и изобразительное искусство. Обусловленные именно этим взаимодействием широкий контекст и новый художественный синтез, его мультикультурная основа, обращение к фольклору и профессиональной музыке устной или устно-письменной традиции, ее инструментарию и региональным системам нотации позволяют китайским композиторам выйти на большую аудиторию и сделать музыку доступной многим слушателям.

В поисках своего места в современном мире композиторы, увлекавшиеся западными техниками, постепенно приходят к необходимости вернуться к национальным корням, обнаруживая близость феномена национальной культуры и западного авангарда. Что прослеживается на уровне философских воззрений, в подходе к звуковой материи, ее тембровым характеристикам, модально-ладовой организации, ритму и т.д. Не случайно «почвой» возникновения музыкального авангарда в странах Азии стали

попытки найти пути соединения современной реальности и характерного для современного мира типа мышления с собственным ощущением национальной традиции. Авангардная музыка композиторов Китая конца XX – начала XXI века часто строится на инкорпорировании элементов традиционной культуры в качестве новации. Причем заимствуются не только определенные техники и формы музицирования, но и необычные музыкальные инструменты. Так, водные инструменты Тань Дуня происходят из традиционной культуры, разнообразие звуковых источников которой столь велико, что можно утверждать: в китайской музыке используется все, что звучит.

В китайском авангарде расширение границ понятия музыкального звука до феноменов всего звучащего мира не было чем-то необычным: такого рода звуковое разнообразие присуще как фольклорным, так и классическим разновидностям музыки Поднебесной. Тембр как особый вид звуковой материи играет существенную роль в китайском авангарде и часто становится главным показателем национального. В качестве новшества часто воспринимается комбинация элементов традиционной культуры, ранее не вступавших во взаимодействие, к примеру, религиозной и дворцовой светской музыки. Специфические моменты в бытовании «новоевропейской» композиторской музыки Китая, в том числе авангардной, связаны с соотношением двух ветвей профессионализма: традиционного (как устного, так и письменного) и композиторского по западному образцу. Эти связи более сложные, чем стандартное взаимодействие внутри пары композитор – фольклор. Такое взаимодействие также существует в культуре Китая, но оно не исчерпывает всех межкультурных связей.

Используя авангардные техники, композиторы Китая оказываются свободными во взаимоотношениях с традиционной культурой, обращаясь не только к отдельным ее аспектам, но и широкому культурному контексту. Они могут комбинировать различные элементы, отстоящие друг от друга в исторической ретроспективе или, напротив, сосуществующие в рамках одной эпохи. Особенно ярко это видно на примере введения современных реконструированных национальных музыкальных инструментов наряду с древними ритуальными звуковыми орудиями: хлыстами, трещотками, камнями и т. п., которые входят в состав симфонического оркестра и обогащают звучание соответствующих его групп.

Традиционные музыкальные инструменты звучат в произведениях китайских авангардистов в сочетании с западноевропейскими, часто солируя и выделяясь среди оркестра. При этом сохраняются характерные приемы игры и способы звукоизвлечения; в состав оркестра вводятся предметы из разных «природных» материалов и связанные с ними стили музицирования; европейские инструменты часто имитируют тембры национальных китайских, в том числе благодаря особым видам артикуляции; транслируются аудио- и видеозаписи игры на китайских инструментах, выступлений оперных артистов, звуков и шумов природы; используются акустические музыкальные инструменты и синтезаторы или компьютеры.

Глава вторая «Проблемы и перспективы национального оперного искусства в современном Китае» посвящена в целом феномену современной китайской оперы в контексте развития жанра и, прежде всего, специфике соотношения традиций

и инноваций в оперном творчестве композиторов Китая XXI века. Объектами исследования стали партитуры опер Гуан Ся «Поэма о Мулань»; Сан Бо «Бабочка», и Мэн Вэйдуна «Долина Красной реки». Глава содержит два параграфа: *«Соотношение традиций и инноваций в оперном творчестве композиторов Китая XXI века»* и *«Современная китайская опера в контексте развития жанра»*.

В *первом* из них раскрывается тезис, что в операх и музыкальных драмах китайских композиторов начала XXI века национальные традиции предстают в переосмыслении и современном претворении как результат освоения западноевропейской оперной культуры. Художественные образы, музыкальный язык, напевы и инструментальная игра в операх отчасти наследуют традиции национального музыкально-театрального искусства, отчасти демонстрируют признаки адаптации жанрово-стилевых норм европейской оперы, проникшей в Китай в XX столетии. В основу либретто положены старинные легенды, сказания, образы-символы китайской культуры и типажи пекинской оперы, а в драматургии и средствах музыкальной выразительности при этом очевидны черты западноевропейской оперы.

Сюжет «Поэмы о Мулань» Гуан Ся (2004) заимствован на старинной китайской легенде VI века, героиней которой является девушка-воин по имени Цветок Магнолии. Мулань олицетворяет обобщенный образ женщин-воительниц в традиционных музыкальных драмах и в то же время символизирует героиню нового времени. В опере Мулань имеет три ипостаси: приветливая юная девушка, любящая дочь старого отца и смелая воительница, совершившая подвиг и отдавшая себя в жертву ради семьи и отечества.

Композитор создал единую драматургическую линию с движением к кульминации во многом благодаря сквозному развитию, свойственному европейским образцам. Лейтмотивная система «Поэмы о Мулань» включает несколько тем, характеризующих исторический фон (Древний Китай, военные события, бытовые и батальные сцены), разные стороны личности Мулань и Лю Шуана (тема подвига Мулань, тема души Мулань, тема Мулань-цветка, тема любви). В ладово-интонационном и метроритмическом плане материал оперы – симбиоз европейской (итальянская оперная классика XIX и экспрессионизм XX столетия) и китайской (пентатонные напевы региональных видов оперы) музыкальных традиций. Певучая и выразительная мелодика (образы героев, мирной жизни и Родины) соединяется с экспрессивной и обостренной интонационностью диссонансного типа (военные события и батальные сцены).

В опере с образом девушки оказываются взаимосвязаны все линии – любовная, военная, социальная, поэтому в музыкальной характеристике Мулань сконцентрированы основные интонационные формулы. Многогранность и глубина образа Мулань сказались и на соединении в музыкальном языке спектакля обобщенных интонаций, связанных с патриотическим обликом героини, и лирически-женственных, отражающих любовные чувства, которые в процессе развития сюжета сложно переплетаются. Двойственный характер музыкального тематизма определил и разнонаправленное движение драматургических линий. Оно также обусловлено наличием в опере Гуан Ся признаков оратории и соответствующих этому жанру принципов изложения материала

и организации целого в виде крупных ораториальных эпизодов. «Поэме о Мулань» присущи эпические черты, большая роль поручена хору как коллективному образу, который отсутствует в пекинской драме, а в опере Гуан Ся повествует о происходящем на протяжении всего произведения, выполняя при этом разные драматургические функции и выступая в разных составах.

Таким образом, в «Поэме о Мулань» соединились черты европейской оперы-оратории, русской хоровой оперы и китайской концертной оперы. При этом композитор не лишил ее признаков традиционной музыкальной драмы «сицую». Кроме оркестра, играющего непосредственно на сцене, что характерно для региональных видов китайской национальной оперы, признаками традиционной музыкальной драмы также служат демонстрируемые на сцене элементы боевых искусств, а также музыкальный материал, соединивший китайские и европейские элементы. Гуан Ся использует в последовательности и одновременности академическую манеру исполнения бельканто и вокализацию, характерную для народных напевов пекинской оперы. Два стиля соотносятся в ариях и дуэтах главных героев Лю Шуана (бельканто и ариозная кантилена) и Мулань (традиционная манера исполнения народных напевов с широкими скачками, украшениями и характерными глиссандирующими сдвигами).

В трактовке художественных образов одноактной оперы «Бабочки» Сан Бо (2008) очевидно опосредованное воздействие театра масок и пекинской оперы с ее амплуа героев. Персонажи Старый Отец и Лян Женбо предстают в амплуа старика и юноши, признаками которых служат сценический грим, одежда и аксессуары. Другие персонажи, например, молодая девушка Цу Иньтей соединяет в себе признаки амплуа женских персонажей дань-цветка и дань в темном халате, Маленькая Сиротка – дань-цветка и фантастического персонажа, а Старый Пьяница – дань-старухи и комического персонажа чоу. При этом маскам соответствует скорее не внешний облик или атрибуты, а психологические черты тех или иных героев, их характеры, поведение, поступки. В целом же образы персонажей музыкальной драмы «Бабочка» развиваются и преобразуются, в отличие от сценического функционирования актерских масок в пекинской опере.

Наряду с древними традициями масок цзинцзюй, по-новому воплощенными в этом спектакле, в «Бабочке» Сан Бо присутствуют типичные жанрово-стилевые признаки европейской оперы, например, итальянской комедии dell'arte с ее парной символикой героев-типажей (добрый – злой, серьезный – смешной и т.д.). В «Бабочке» запечатлена свойственная европейской опере тембровая дифференциация голосов, отличающаяся от распределения голосов по ролям в пекинской опере – низкие голоса у стариков и воинов, высокие – у молодых и изящных персонажей независимо от пола. Особенности композиторской интерпретации оперных образов «Бабочки» связаны со степенью их близости к амплуа театра масок. Однако музыка в драме «Бабочка» играет гораздо большую роль, чем в традиционной пекинской опере.

Музыкально-сценическое действие здесь разворачивается в соответствии с изменением линий судеб действующих лиц. Важнейшую роль играет интонационная драматургия, что обуславливает понижение значимости свойственного пекинской опере

сценического оформления, символики жестов, движений и актерской игры. Сама музыка становится носителем смыслового содержания оперы: она выполняет опорную функцию текста, а не сопровождения, как в традиционной драме. Все внимание композитор уделяет выражению внутренних переживаний героев, их истинных чувств и мыслей. Таким образом, в китайской национальной опере очевиден также процесс психологизации жанра.

Музыкальная характеристика образов изначально близка старинным архетипам, но под влиянием динамики развертывания сюжета и психологизации содержания типажи теряют четкие очертания, проявляют индивидуальные качества (Лян Женбо, Цу Иньтей и Старый Пьяница), а сама музыка приобретает стилевые черты «творческого реализма», возникшего в пекинской опере во второй половине XX века. В «Бабочке» Сан Бо смена настроений выражается в музыке. Переживания героев воплощаются не только благодаря актерской игре, мимике и жестам (хотя все это имеет место), а посредством выразительных интонаций, среди которых есть как типичные для китайских народных напевов, так и характерные для европейской оперы – экспрессивные ходы на септиму, малосекундовые скорбные интонации и лирические секстовые скачки. Именно музыка придает героям драматические черты, индивидуализирует их внутренний мир, превращает изначальную традиционную модель «комедии масок» в драму характеров. Так реализуется генеральная концепция музыкальной «драмы преобразований» «Бабочки» – метаморфоза в интерпретации и развитии образов.

Мэн Вэйдун в основу своей оперы «Долина Красной реки» (2011) положил исторический сюжет драматического характера. Жанр исторической драмы предопределил концепцию спектакля. Он строится на основе тем, представляющих два мира – современную европейскую цивилизацию и древнюю культуру тибетского народа. Противопоставление этих тем носит, порой, высоко драматический характер. Трагедия тибетского народа разворачивается на фоне любовной коллизии, в которую вовлечены Гэ Сан, Дань Чжу и британец Джонс. Так историческая драма приобретает эпические, трагические и лирико-психологические черты.

Музыкальная драматургия опуса Мэн Вэйдуна основана на лейтмотивном и лейтintonационном принципах, сложившихся в романтической западноевропейской опере XIX века. Лейтмотивы воплощают драматическую, лирическую и эпическую сюжетные линии и характеризуют народ Зан, мирную жизнь тибетцев, офицеров военного корпуса, вторжение английских солдат, предчувствие трагических событий. Тревожная музыка, предсказывающая трагическую развязку оперы, скрепляет воедино весь материал. Речитативы в целом не свойственны «Долине Красной реки», а наличие большого числа хоровых сцен придает опере ораториальные черты. Однако важнейшим в музыкальной драматургии ариям главных героев – Дань Чжу и Джонса (II действие), а также Гэ Сана (III и IV действия) предшествуют мелодизированные речитативы, включающие интонации будущей арии.

В «Поэме о Мулань» Гуан Ся, «Бабочке» Сан Бо и «Долине Красной реки» Мэн Вэйдуна национальные традиции предстают в их современном претворении, переосмыслении с точки зрения современных музыкально-драматургических приемов и

жанрово-стилевых особенностей. При этом авторы сохраняют свою принадлежность коренным принципам национального искусства, поскольку художественные образы, музыкальный язык, фольклорные напевы и инструментальная игра в рассмотренных операх тесно связаны с традиционными признаками китайской музыкальной драмы.

Рассмотренные выше произведения свидетельствуют о достижении китайскими композиторами нового уровня осмысления и претворения музыкально-драматургических принципов европейской оперы при сохранении сюжетной, образной и интонационной основы национальной китайской музыки. Из европейской оперы китайские композиторы почерпнули принцип симфонического развития музыкального материала и систему лейтмотивов. Жанровые границы китайской оперы расширились за счет освоения принципов исторической, эпической и лирико-психологической драмы, трагедии и других видов музыкально-театрального искусства. Это обеспечило лучшим китайским спектаклям место на сцене европейских театров и позволило зарубежным зрителям познакомиться с вершинами китайского оперного творчества

Во *втором параграфе* показывается, что мировые оперные сцены в XXI веке выдвинули новые требования перед создателями опер, и достижение китайскими композиторами соответствующего уровня потребовало от них активного участия в современном театральном процессе. Пойдя по пути освоения высших достижений мирового музыкально-театрального искусства, китайская опера начала развиваться самостоятельно и обнаружила многовекторные направления дальнейшего исторического пути. Перечислим их:

1. развитие и обогащение региональных жанров национальной музыкальной драмы (сицуй, кунцуй, пекинская, худзюйская, циньцянская, шаньсийская, кантонская и другие вплоть до современной классической);
2. претворение (цитирование, стилизация, адаптация, творческая переработка, аллюзия) фольклорного материала и передача ценностей национальной культуры;
3. использование сценических, драматургических, композиционных и выразительных возможностей западноевропейской оперы в условиях национальной музыкальной стилистики;
4. отражение общемировых, мультикультурных тенденций в современной опере Китая как страны с богатым культурным наследием, прочно взошедшей на мировую музыкальную сцену;
5. эволюция оперы в авангардном направлении на основе современного музыкального языка и техник композиции (алеаторика, сонорика, минимализм, электроника и др.);
6. расширение спектра жанровых решений оперы: кроме исторической, легендарной, сказочной, социально-политической и героической тематики, позволяющей воплотить в музыке многогранный образ народа и родную страну, китайская опера заметно разнообразила тематику сюжетов и успешно освоила музыкально-драматургические принципы реалистической, большой, камерной, народной и комической оперы, историко-эпической и лирико-психологической драмы, трагедии и мюзикла.

Современная китайская опера имеет широкие перспективы развития благодаря сохранению своей имманентной связи с национальными корнями. Активный диалог традиций в условиях протекающих в мире глобализационных процессов обострил проблему идентичности и сохранения культурного наследия, в том числе в области оперного искусства. Китай решает ее путем взаимопроникновения элементов музыкального языка, техник композиции и принципов драматургии, характерных для Европы и Азии, на новом этапе модификации оперного жанра. Это обеспечивает создание произведений высокого художественного уровня, а значит, повышает ценность претворенного в нем фольклорного материала и шансы на его сохранение для будущих поколений в мультикультурном обществе. Кроме того, в контексте сближения и смешения традиций фольклорный материал выделяет китайскую оперу среди других на международной музыкальной сцене и позволяет одной из древнейших культур сохранить свою идентичность в современном «плавильном котле».

Глава третья «Оперы Тань Дуня и Ду Юн и их роль в эволюции китайской оперной культуры XXI века» включает два параграфа: *«Оперное творчество Тань Дуня. “Первый император”»* и *«Камерные оперы Ду Юн. “Кость ангела”»*.

Стилевой сплав в творчестве **Тань Дуня** означает претворение авангардных черт на национальной китайской основе, включая философию, эстетику и культуру. Китайские традиции и инновации американского авангарда составляют основу мировоззрения Тань Дуня, который стирает границы между культурами и художественными формами. От радикального экспериментаторства композитор так же далек, как от популизма. Тань Дунь выбрал собственный творческий путь, не присоединившись ни к экспериментаторам кейджевского круга, ни к минималистам, ни к неоромантикам, ни к апологетам полистилистики. К индивидуальным сферам творчества Тань Дуня можно отнести не только его оперы нового стилевого сплава, но и оркестровый театр, мультимедиа, органическую музыку, где звуки извлекаются с помощью природных материалов (чаши с водой, листы бумаги, камни) и другие. Жанр оперы он трактует в самом широком культурном контексте и создает новый художественный формат, в котором звук, визуальный образ, повествование, пластическое движение и ритуальное действие воздействуют на зрителя одновременно.

В оперном искусстве Тань Дуня нашли отражение ведущие принципы творчества композитора. Один из них – претворение в одном произведении, как микромире, традиций музыкальной культуры Запада и Востока конца XX – начала XXI века. Отсюда и оригинальная трактовка оперного жанра, и совмещение современных техник письма с переосмысленными классико-романтическими стилевыми элементами, и синтез восточных и западных оперных традиций. Так, в своих сценических произведениях Тань Дунь использует арсенал вокально-исполнительских приемов, характерных для пекинской, куньшаньской и итальянской опер, в том числе обертоновое и горловое пение, фальцет и бельканто, а в инструментальных опусах – тембры, штрихи, средства выразительности и техники композиции западной и восточной музыки.

Продолжая музыкально-театральные традиции Китая, Тань Дунь при этом обновляет оперный жанр, изобретая оригинальные способы взаимодействия вербального

и звукового начал, свободно соединяя техники письма, обогащая оперу средствами инструментального театра и мультимедиа и находя новые драматургические решения. Современную трактовку получают знакомые музыкально-театральные формы: оперы «Девять песен» (1989), «Марко Поло» (1995), «Пионовая беседка» (1998), «Чай: зеркало души» (2002), «Первый император» (2006). Они представляют собой новые жанровые варианты.

Музыкально-сценический облик «Первого императора» свидетельствует о том, что это китайская опера для европейских зрителей. Произведение создано на основе синтеза европейских оперных элементов (ариозно-кантиленное пение с оркестровым сопровождением в духе итальянской классики XIX – начала XX века) и особенностей национальных видов музыкальной драмы (наряду с инструментами европейского оркестра за сценой и на переднем плане сцены звучат национальные китайские инструменты как тембровые символы традиционной культуры).

Идея оперы многогранна: становление государства, конфликт традиций и инноваций, борьба благих и злых умыслов в душе главного героя. Первый император, как многие последующие правители Китая и любой другой страны, стремится воссоединить нацию, и для этой цели вынужден разрушить культуру прошлого. Реализовать намерения императора изменить самосознание и менталитет китайцев посредством нового гимна страны, прославляющего ее нового правителя и объединяющего весь народ, мешает автор гимна, который использует в нем мелодию песни рабов мятежного характера, известную ему с раннего детства.

Музыка оперы Тань Дуня – стилевой сплав звукового мира классического репертуара западноевропейской оперы (преимущественно итальянской – в знак уважения Пласидо Доминго, для которого предназначалась главная роль в опере в постановке театра Метрополитен) и очевидного панэтнического мультикультурализма XXI века. Кроме солистов, поющих в классической манере бельканто, участвует артист традиционной пекинской оперы и музыканты, играющие на народных китайских инструментах. В состав большого оперного оркестра входит обширный ансамбль древних ритуальных инструментов (гигантские колокола, керамические горшки, камни и т.д.), который выступает на сцене в духе музыкальных драм Китая. В вокальном письме композитора интегрированы разные стилевые черты, поэтому в партиях солистов звучат развернутые лирические мелодии, а оркестр сопровождает их ярко-эмоциональной и выразительной по характеру музыкой в динамичном компактном «кинематографическом» стиле. Хор поет в унисон, оркестр в небольших инструментальных интерлюдиях периодически звучит без певцов, а периодически дублирует партии голосов, но везде мелькают интонации традиционных напевов китайских опер, вокальная и инструментальная мелодика пропитана китайской интонационностью. Подчеркиваемая красота пения приостанавливает действие и преобладает над актерской игрой, жестами и мимикой. При этом музыкальный язык Тань Дуня в «Первом императоре» свидетельствует о намерении автора использовать возможности современных техник письма от алеаторики до минимализма – в вокал привнесены резкие экспрессивные скачки, последования звуков наподобие 12-тоновой серии, пентатонные интонации чередуются и

непосредственно продолжают ломаными скачками или романтически-чувственными мелодическими ходами. Все это обусловлено идейным замыслом композитора, коренным образом связанным с классической культурой Китая и ее современной версией.

Художественно-эстетические и композиционно-технические принципы, нашедшие отражение в опере «Первый император», Тань Дунь сформулировал в виде шести «контрапунктов»:

1. Музыкальный контрапункт:

а. соединение романтического стиля и современной музыки для ударных инструментов;

б. соединение средств выразительности авангарда и классики;

в. соединение романтической интонационности и сонорных шумов без определенной высоты;

2. Контрапункт традиций китайской и западноевропейской видов оперы;

3. Контрапункт языков и вокально-исполнительских стилей (артист пекинской оперы поет на китайском языке, а меццо-сопрано в стиле бельканто – на английском);

4. Контрапункт простого вокального стиля и сложной оркестровки;

5. Контрапункт и трансформация оперной структуры:

а. соединение оперы и концерта: во время каждой интерлюдии и во время смены декораций оркестр продолжает играть как на концерте, чтобы подчеркнуть повествовательный характер «оркестрового театра»;

б. исключение речитатива как формы выражения: современное поколение слушателей предпочитает прямое и живое театральное выражение, а речитатив замедляет музыкальное развитие;

б. Контрапункт трех цветов, связанных с традиционной оперой «сицуй» и фигурирующих в сценографии, и соответствующих лейтинтервалов:

а. черный – интервал тритона;

б. белый – последовательность кварт;

в. красный – движение от самой высокой ноты к самой низкой.

Известная своей стилевой оригинальностью и приверженностью современной музыке, Ду Юн ищет компромисс между национальными традициями китайской оперы и авангардными тенденциями западной музыки конца XX – начала XXI века, которые все же преобладают в ее творчестве. Произведениям Ду Юн свойственны нетривиальность сюжетов, многозначность и символизация образов. Важнейшая черта композиторского стиля Ду Юн – непредсказуемость звуковых сочетаний, неожиданная смена техник письма, необычное соединение разноплановых структурных элементов. Ду Юн словно стремится проникнуть вглубь музыкального искусства, достичь самой сути звукового материала, удовлетворить творческое любопытство открытием нового, никогда прежде не существовавшего. При этом в ее музыке выражается чувство сострадания, которое проходит красной нитью через все ее произведения.

Ду Юн создает оперы, отражающие мультикультурную парадигму XXI века и концепцию тотального жанрово-стилевого синтеза современного искусства, в период

расцвета китайского авангарда и выхода композиторов Поднебесной на мировую музыкальную арену. Традиционные оперные формы автор наполнял новым содержанием, художественными образами, звучанием, видами искусства и энергией современного века. Опера Ду Юн «Кость ангела» в 2017 году получила Пулитцеровскую премию как лучшее музыкальное произведение.

«Кость ангела» – произведение нового оперного театра, основанное на истории злоключений двух ангелов, которые, ностальгируя по мирским удовольствиям, спустились с небес на землю. Супружеская пара, находящаяся на грани банкротства и развода, нашла их – раненых и обессиленных от долгого путешествия. Чета намеревалась выходить ангелов, но затем муж и жена заперли их в комнате и решили использовать для материального обогащения и плотских утех. Героями оперы становятся падшие ангелы – люди, утратившие человечность, морально-нравственные принципы и духовные идеалы. Основная тема оперы – проблема рабства и торговли людьми в современном мире как мрачного символа потребительского общества, как выражения цинизма, воплощения темных сторон человеческой души.

Ду Юн привлек «универсальный» сюжет, который мог быть претворен в таком высоком жанре, как опера, и при этом представлен в любой стране мира. Отсюда и универсальный стиль музыки: «Кость ангела» объединяет жанрово-стилевые черты лирико-трагедийной оперы, кабаре, рок-оперы, мюзикла, ренессансной полифонии, модернизма, панк-рока и электронной музыки конца XX века. Для большинства слушателей опера – художественное явление прошлого, у которого сегодня множество альтернатив: от потрясающей шоу-программы поп-дивы и рок-оперы до иммерсивного или мультимедийного спектакля и квеста в реальности. Но Ду Юн доказывает, что оперный жанр способен к обновлению и адаптируется к современным социально-культурным условиям.

В «Кости ангела» канонические черты жанра скрыты за чертами психологической драмы и фильмов ужасов с элементами натурализма. Такой синтез необходим для воплощения темы торговли детьми и рабства. В музыке отражен тот же принцип тотального синтеза, характерный для искусства начала XXI века: в партитуре обнаруживаются стилиевые признаки григорианского хора, итальянской веристской оперы, модернизма, авангардных техник (атональности, сонорики, алеаторики, полистилистики), электронной музыки, мюзикла, рок-оперы, панк-рока и кабаре. Музыка Ду Юн выражает яростный протест, и ее словно электрическое напряжение ощущается даже без столь же поразительного визуального ряда оперы.

Вокальные партии героев оперы – супругов и ангелов (девочки и мальчика) – отличаются по стилю в соответствии с символической трактовкой образов, действиями, происходящим с героями и их внутренними переживаниями. Инструментальный состав оркестра (флейта, альт и бас-флейта, гобой, английский рожок, кларнет, труба, туба, ударные, включая ударную установку, лютня, скрипка, альт, виолончель) дополнен электроникой и звукозаписями музыки (так называемым саундтреком). Инструменты равны по силе выразительности вокальным партиям. В диссертации по-

дробно проанализированы важнейшие эпизоды оперы, охарактеризован ее музыкальный язык, выявлены стилевые черты автора, исследован путь развития музыкальной драматургии в целом.

Анализ партитуры позволяет понять намерения автора использовать разные музыкальные стили и, порой, соединять их в контрапункте. Так, григорианское пение символизирует мир чистоты, добродетели, святости и гармонии, олицетворением которого служат ангелы. Все эпизоды с участием ангелов сопровождаются ансамблевым или хоровым пением в старинном стиле. Современный вокально-инструментальный стиль характеризует мир людей с их жестокостью и греховностью, ужасающими поступками и их последствиями.

Таким образом, «Кость ангела» служит примером интернациональной оперы, соответствующей принципу мультикультурализма в музыке XXI века и отражающей общемировые тенденции авангардного и поставангардного искусства. Это, скорее, американская опера китайского композитора, чем китайская опера американского авангардиста, рассчитанная на почитателей экспериментальной музыки, не ищущих в ней этнических признаков: образы оперы и сюжет не связаны с Китаем, в произведении освещаются общемировые проблемы, объединяющие разные страны и культуры, а потому музыкальный язык интернационален по сути, без намеков на китайские традиции.

В **Заключении** формулируются основные результаты. Проведенное исследование жанрово-стилевых и музыкально-драматургических особенностей китайской оперы XXI века позволяет сделать выводы о перспективах дальнейшего развития жанра в Китае. Оперное искусство страны рубежа XX–XXI веков отразило черты новых музыкально-театральных практик и тенденций, сложившихся как в западной, так и в восточной культуре. В течение второй половины XX века китайская опера сблизилась по драматургическим приемам, характеру развития сюжета и отчасти музыкальному языку с европейскими образцами. В результате в современной китайской опере появились и утвердились следующие специфические черты:

1. Взаимосвязь актерской игры и музыки (в традиционных видах драмы сценическое действие выходило на первый план, музыка же играла второстепенную роль).
2. Драматургически важные события воплощаются с помощью оригинальных средств музыкальной выразительности (в операх предыдущих эпох диалоги, в которых раскрывалась суть драмы, приостанавливали музыкальное развитие, а сама музыка по стилю и средствам выразительности была идентичной в разных сценах).
3. Используются разнообразные вокальные и инструментально-исполнительские техники, сообщающие музыке выразительность и придающие сценам индивидуальный звуковой облик (традиционные виды китайской драмы отличались региональными стилями пения и основывались на характерных, почти канонических напевах).
4. Гармонично сочетаются сольное или хоровое пение и игра на музыкальных инструментах, обусловленные тематическим единством и использованием приема симфонического развития (в современных китайских операх нередко инструментальные

интермеццо, помогающие ввести зрителя в действие, комментирующие события и выполняющие самостоятельную смысловую нагрузку – характеризующие происходящее, объединяющие содержательную линию и др.).

5. Расширяется арсенал средств выразительности вокально-хорового исполнения (в современной китайской опере, в первую очередь, под влиянием русской хоровой и оперной школы, используется смешанный хор и сольные партии сопрано, альты, меццо-сопрано, тенора, баритона и баса).

6. Опера обогащается разнообразными вокально-инструментальными жанрами и исполнительскими стилями посредством адаптации характерных для западноевропейской оперы форм (речитатив, мелодекламация, ария, вокальный ансамбль, хор, Sprechstimme, Sprechgesang).

7. Создается целостная музыкально-драматургическая структура оперы за счет сквозного развертывания музыкального материала параллельно с экспозицией образов драматического плана в духе традиционного китайского театра.

Китайская опера XXI века открыла новые горизонты оперного искусства и определила пути дальнейшего развития жанра, по которым будет идти не только она, но и оперный театр других стран мира. Поскольку диалог традиций в оперном искусстве в нынешнем столетии развивается как двусторонний, и европейские композиторы и музыканты в процессе мультикультурного взаимообогащения ощущают на себе ответное воздействие оперного искусства Поднебесной. Освоение современных техник письма, жанров и форм в творчестве китайских композиторов конца XX века вызвало новую волну эволюции национальной композиторской школы, на вершине которой были созданы выдающиеся оперные сочинения китайских авторов XXI века. Творческий поиск продолжается, а значит, множатся векторы и направления дальнейшего развития оперного искусства страны с богатой историей существования данного жанра.

Список работ, опубликованных по теме диссертации***Статьи в рецензированных научных журналах, рекомендованных ВАК РФ:***

1. Цзун Чжэн «Кость ангела» Ду Юн как образец кросскультурной китайской оперы / Чжэн Цзун // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2021. – № 63. – С. 220–228 (0,6 п. л.).
2. Цзун Чжэн Традиции и инновации в китайской опере XXI века / Чжэн Цзун. // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 3. – С. 61–67 (0,4 п. л.).
3. Цзун Чжэн Оперы Тан Дуна как отражение философии творчества китайского композитора / Чжэн Цзун // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2021. – № 64. – С. 44–51 (0,5 п. л.).

Статьи в других научных изданиях:

4. Цзун Чжэн Современная китайская опера в контексте развития жанра / Чжэн Цзун. – Текст непосредственный // Человек. Социум. Общество. – 2023. – № 2. – С. 43–49 (0,4 п. л.).
5. Цзун Чжэн К вопросу о жанрово-стилистической эволюции современной китайской оперы / Чжэн Цзун. – Текст непосредственный // Человек. Социум. Общество. – 2023. – № 2. – С. 50–58 (0,6 п. л.).