

На правах рукописи

ДИН Жун

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

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Автореферат
диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург — 2025

Диссертация выполнена на кафедре истории зарубежной музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского».

Научный руководитель: *Юнусова Виолетта Николаевна*, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории зарубежной музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского».

Официальные оппоненты:

Алябьева Анна Геннадиевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования города Москвы «Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке»;

Никитенко Оксана Борисовна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена».

Ведущая организация: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова».

Защита состоится «24» декабря 2025 года в 13 часов на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 23.2.027.01, созданного на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой» по адресу: 191023, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, дом 2, ауд. 502.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой» по адресу: 191023, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, дом 2 и на сайте Академии по адресу: <https://vaganovaacademy.ru/vaganova/science/dissovet/13/dis0013text.pdf>

Автореферат разослан «___» октября 2025 года.

Учёный секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент

Ольга Валериевна Грызунова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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 течения и современной музыки. На становление современного китайского музыкального театра 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 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 Чжэн, Лю Цзинь, Лянь Лю, Сунь Лу, Чжан Личжэнь, Чжу Линьцзи, В. Н. Юнусова и автор данной работы; на китайском языке следует отметить исследования таких авторов, как Ву Мэй, Мяо Хуэймин, Пань Цюн, Пэн Цзя. История китайской оперы описана также в трудах Ли Сяоцана, Лю Сюйжо, Сунь Цяньвэня, Чжао Цзиншэна. История китайской музыкальной драмы (традиционного театра) отражена в фундаментальных исследованиях С. А. Серовой, Тан Вэньбяо, Т. Б. Будаевой, Чжан Гэна и Го Ханьчэна, а также в работах Чжу Хэнфу, Шэнь Хунсиня, Яо Шуи, Цзюнь Чэна и др.; современное состояние на примере отдельных спектаклей частично исследовано в работах Т. Б. Будаевой, Тянь Чжэня. Анализу опер Тань Дуня посвящены работы В. Н. Холоповой, В. Н. Юнусовой, А. С. Алпатовой, Лю Ле, С. Ю. Петруниной, Н. С. Серёгиной, Дж. Ли, Нань Чжана, Ван Лиюаня, Гун Лицзюй, Чжан Цзяньго, самого Тань Дуня, а также ряд его интервью. Отдельную группу исследований составляют работы по отражению отдельных верований и религиозно-философских учений в музыке композитора. Здесь нужно отметить исследования О. Н. Безниско и Шуюй Чжоу, Сы Яна, Хань Юй, С. Ю. Петруниной, С. А. Суханова и др. Комплексное отражение в творчестве Тань Дуня верований и религиозно-философских представлений ещё не рассматривалось.

Объектом исследования являются три оперы зрелого периода творчества Тань Дуня, в которых сформировался его творческий стиль: «Пионовая беседа» (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 религиозно-философскими учениями и ритуалами, звуковой картиной мира, мифопоэтическими представлениями; с китайским традиционным музыкальным театром *куньцюй* (昆曲), 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 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 работы заключается в возможности использования результатов в курсах истории мировой и китайской культуры, истории зарубежной музыки, внеевропейских музыкальных культур в высших учебных заведениях искусства и культуры; практической подготовке вокалистов; музыкально-просветительской деятельности.

Материалом исследования послужили клавиры и партитуры трёх опер Тань Дуня: «Пионовая беседка», «Чай — зеркало души», «Первый император», видеозаписи исполнения 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. Успенского, Л. С. Васильева, А. И. Кобзева, А. С. Рысакова, М. Элиаде, Тань Аошуан, И. Б. Кейдуна; ис-

следование А. Г. Алябьевой о мифопоэтических представлениях и А. С. Алпатовой о звуковой картине мира. В области соотношения ритуала и театра Тань Дуня большое значение имели работы С. А. Серовой о взаимосвязи религиозного ритуала и китайского театра. В анализе функционирования музыкального театра автор опирался работы С. А. Серовой, Т. Б. Будаевой, Тан Вэньбяо, Чжан Гэна и Го Ханьчэна. Также были задействованы идеи музыкального профессионализма М. А. Сапонова и теория музыкально-культурной традиции Дж. Михайлова, 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;
- 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 и рекомендована к защите на заседании 10 сентября 2024 года.

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 шести работах, в том числе в четырех изданиях, включённых в Перечень рецензируемых научных изданий, утверждённый Минобрнауки России.

Положения диссертации в виде научных докладов были изложены на следующих международных научных 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 «Внеевропейские 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, заключения, списка литературы и трёх приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Введение содержит обоснование актуальности темы исследования, сведения о степени разработанности проблемы, формулировку цели и задач диссертационной работы, методологические основы исследования, положения, выносимые на защиту, параметры научной новизны, положения теоретической и практической значимости, а также информацию о структуре диссертации, степени достоверности и результатах её апробации.

Глава 1 «Краткая история и современные тенденции развития китайского музыкального театра» даёт представление об истории, видах и жанровой специфике традиционного театра и современной китайской оперы европейского типа. Специальное внимание уделено характеристике сценических площадок, роли национального кинематографа в сохранении культурного наследия традиционного китайского музыкального театра.

Среди многочисленных видов китайского традиционного театра основное внимание сосредоточено на тех, которые оказали непосредственное влияние на творчество Тань Дуня — *куньцзюй* и *пекинской опере* (*цзиньцзюй*).

В параграфе **1.1. «Традиционный музыкальный театр куньцзюй: краткая история и современное состояние»** показано, что китайский музыкальный театр имеет многовековую историю и сформировался как яркая и своеобразная музыкально-культурная традиция (Дж. Михайлов). Многие его виды представляют собой профессиональное искусство, где, наряду с устным бытованием вокальных партий, практикуется письменная форма записи инструментальных партий (в иероглифической или цифровой нотации). В параграфе излагается краткая история появления *куньцзюй* — одного из самых ярких и утончённых видов национальной театральной культуры, выделены виды спектаклей, ставших предшественниками *куньцзюй*: в эпоху Юань (1271–1368) — спектакли *юань цзайцзюй* (元杂剧), разделяемые на северные (*цзацзюй* 杂剧) и южные (*наньси* 南戏). Среди локальных традиций отмечена роль куньшаньского напева (昆山腔), который способствовал становлению театра *куньцзюй*. В конце эпохи Мин (1368–1644) театр *куньцзюй* вошёл в придворный быт и был принят всем обществом. В спектаклях стали использоваться ансамбли традиционных музыкальных инструментов. Одновременно появились народные (любительские) труппы. *Куньцзюй* имел широкую популярность до эпохи Цин, когда уступил место местным музыкальным драмам. Он стал одним из истоков более популярной сегодня пекинской оперы (*цзиньцзюй*). Возрождение *куньцзюй* началось в прошлом веке, однако в настоящее время существует только восемь трупп *куньцзюй*, общее число исполнителей составляет чуть более тысячи человек.

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 и танца, своеобразие музыки. В параграфе описывается пять групп персонажей, как перешедших позднее в пекинскую оперу, так и не вошедших в неё или поглощённых другими группами. Отдельно показана роль костюмов *куньцзюй*, отражающих традицию эпохи Мин (красочных и символических) и яркого грима, которые помогают раскрывать характер и эмоции персонажа. Важную роль играют длинные шёлковые струящиеся рукава» *шуйсю* (水袖), которые используются не только в эстетических целях,

но и для выражения эмоций героя. Можно говорить о языке жестов, которыми пользуются актёры и которые хорошо известны зрителю. Музыкальная сторона спектакля строится на основе системы инструментальных и вокальных мелодий, которые служат своеобразными формулами-клише (термин Т. Будаевой) и стиле *шуймодяо* (水磨调), характеризующемся тонкостью плавного произношения слов, изысканной, изящной мелодикой. Спектакль сопровождает оркестр традиционных инструментов, его звучание отличают камерность, тонкая нюансировка и приятный тембровый колорит.

Изменения в сценическом решении спектакля связаны с воздействием европейского театра, развитием компьютерных технологий, звуковоспроизводящей техники. Новые возможности для популяризации театра *куньцзюй* создаёт Интернет, спектакли также вывозятся в Европу, США; в России в рамках Чеховского фестиваля в мае 2019 года спектакль Шанхайской труппы *куньцзюй* был показан в Ботаническом саду МГУ в Москве.

В параграфе 1.2. «Здания традиционных театров: функции, сценическое пространство» показано, что здания традиционных театров отличались особенностями архитектуры в разные исторические периоды, что сказывалось на пространственном размещении актёров и концепции спектакля. Актёры первоначально выступали на улице, затем стали появляться сценические площадки под открытым небом. Позднее помещения для спектакля строились из кирпича, камня и дерева, зона актёров была покрыта крышей, дизайн был изысканным. Во времена эпох Сун и Юань появились здания для проведения спектаклей с крышей и террасой. Во времена эпохи Мин их заменил «чайный дом» (茶园, *чаюань*), бывший по сути рестораном. Несколько таких заведений способствовали развитию традиционного китайского театра. Среди них выделяется Саньцинъюань (三庆园, Сад трёх празднеств), который, по одной из версий, считается родиной музыкального театра *цзиньцзюй* — пекинской оперы. По его образцу строились и другие чайные дома.

Театральные здания функционально разделялись на театр при храме, где проводились жертвоприношения, театр при зале предков, дворцовый театр, частный театр, театр гильдии актёров и др., отличавшиеся также конструкцией.

В наше время можно встретить как современные площадки, появившиеся с начала XX века, так и сцены традиционной постройки, отличающиеся характерным архитектурным обликом. Развитие китайской музыкальной драмы, её социальная ориентированность отражались в архитектуре традиционных театров и структуре сценического пространства.

В параграфе **1.3. «Традиционный театр пекинская опера (цзиньцзюй) на современном этапе»** показано, что китайский традиционный музыкальный театр *цзиньцзюй* обобщил достижения многовековой культуры Китая и наиболее широко известен в мире. В XX веке он был вовлечён во все политические и культурные процессы, происходившие в стране, и подвергся модернизации. Изменилось сценическое пространство: помост был заменён на сцену европейского театра, это изменило характер перемещения актёров по сцене и расширило пространство спектакля; появились декорации в виде панно и предметы у задника сцены; применяется освещение софитами, современные компьютерные технологии; выставленные на сцене или прикреплённые к костюму актёров микрофоны. Костюмы и грим остались традиционными. В настоящее время большинство театральных трупп смешанные, частично сохраняется традиция исполнения женских ролей мужчинами, а мужских ролей — актрисами. Оркестровая и вокальная стороны пекинской оперы претерпели наименьшие изменения. В оркестре по-прежнему звучат только традиционные инструменты.

Появились многочисленные теле и киноверсии театральных спектаклей, фильмы-спектакли, созданные с применением новейших компьютерных технологий, что необходимо для привлечения молодёжной аудитории.

В параграфе **1.4. «Виды современной пекинской оперы»** показано, что в современной пекинской опере выделяют два вида: традиционная (传统, *чуаньтун*) и новая (新); вторая, в свою очередь, подразделяется на «современную» 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 цзиньцзюй*), использующую, в том числе, сюжеты западной литературы. Спектакли на современные темы — *синьбянь* сохраняют традиционные средства воплощения и характерны для разных видов китайского традиционного музыкального театра. В основу либретто часто положены адаптированные к китайской культуре сюжеты известных западных произведений, но музыкальный материал создаётся на основе стилистики традиционного театра. В параграфе анализируются несколько примеров новой пекинской оперы: «Седая девушка» (白毛女, 1945), созданная группой композиторов Ма Кэ, Чжан Лу, Цзэй Вэй и др., стоящая на пересечении с европейской оперой; «Красная Гвардия Хунху» (洪湖赤卫队) Чжан Цзиньяна и Оуян Цяньшу; «Сестра Цзян» (江姐, 1964) Ян Мина, Цзян Чуньяна и Цзинь Ша. С началом «культурной революции» (1966–1976) на китайской сцене появился новый жанр «образцовой революционной оперы», которая создавалась согласно директивам КПК по политической

реформе театра. Традиционный китайский театр продолжает свою жизнь в новых формах, в разной степени контактирующих с европейской оперой.

В параграфе **1.5. «Кинематограф как средство сохранения китайского традиционного музыкального театра»** показано, что фильмы, снятые по спектаклям традиционного музыкального театра, являются важным средством его сохранения и неотъемлемой частью истории национального кинематографа. Это — вид китайского кино, построенный на сочетании особенностей традиционного театра и современных кинематографических технологий. В параграфе показана история развития этого вида от первых образцов немого кино, начиная с «Гора Динцзюньшань» (定军山, 1905), фильмов 1920-х годов со знаменитым актёром Мэй Ланьфаном: «Князь-гегемон прощается с наложницей» (霸王别姬), «Мулань вступает в армию» (木兰从军), и, заканчивая телевизионными фильмами начала XXI века, «Зимняя бегония» (鬓边不是海棠红, буквально «Бакенбарды не цвета красной бегонии», 2020) Юй Чжэна (于正). Выделяются такие жанровые разновидности как фильмы-спектакли пекинской оперы, художественные фильмы на основе спектаклей, биографические фильмы о знаменитых актёрах этого театра, телевизионные фильмы. С помощью кинематографа были зафиксированы основные правила и каноны традиционного театра, ход его эволюции в XX — начале XXI века, творчество выдающихся мастеров китайского традиционного театра, музыка спектаклей. Кинематограф способствовал развитию технических и художественных средств традиционного театра.

В параграфе **1.6. «Китайская опера европейского типа до 1980-х годов и китайский музыкальный театр новейшего времени: основные тенденции развития»** выделяется несколько видов современной оперы, классифицированных по степени близости к традиционному или европейскому типу, излагается история китайской оперы европейского типа *гэцзюй*, приводятся принятая сегодня периодизация становления этого жанра, развивающегося во взаимодействии с традиционным музыкальным театром, а также различные его классификации.

Китайское искусство новейшего времени интенсивно развивается в тесной связи с политическими и социальными процессами, проходящими в стране и во всех видах искусства: живописи, музыке, кинематографе, театре, литературе. 1980-е годы, связанные с политикой реформ и открытости, считаются временем возникновения авангардного направления в искусстве — «Новой волны». Оперное искусство было восстановлено после культурной революции (1966–1976) и претерпело изменения в эстетических концепциях, творческих стилях. В многочисленных спектаклях этого

времени осуществлено сочетание вокальных форм европейской оперы и опора на китайский песенный фольклор.

Характерной чертой современного китайского музыкального театра выделен его экспериментальный характер, влияние национального авангарда. В этом ряду стоят оперы Го Вэньцзиня «Записки сумасшедшего» (1994), «Ночной банкет» (1998), «Поэт Ли Бо» (2007). Его оперы, как и произведения Тань Дуня, отличается использование современных композиторских техник в сочетании с претворением древних традиций китайской культуры. Композитор использует только китайский язык, считая его незаменимым в национальной опере. Среди ярких произведений новейшего времени отмечены «Дикое поле» (原野, 1987) Цзинь Сяна и «Прощание с Кембриджем» (1990) Чжоу Сюэши.

Новейший период развития китайского музыкального театра связан со значительной ролью эксперимента, поиска новых художественных средств что перекликается с аналогичным процессом в западном искусстве XX — начала XXI века.

В параграфе 1.7. «*Современные сценические площадки*» показано, что в Китае функционируют целый ряд оперных театров и площадок, которые способствуют распространению оперного искусства и дополняют картину развития современного китайского музыкального театра. В разделе представлены *Пекинский центр исполнительских искусств Тяньцзяо* (天桥剧院), на трёх сценах которого идут спектакли традиционного театра, европейской и современной китайской оперы; *Шанхайский концертный зал* (上海音乐厅, ранее — Большой театр Нанкина), в своё время ставший первым концертным залом в стране, который стал центром проведения Международных музыкальных фестивалей «Шанхайская весна» (上海之春国际音乐节, Shanghai Spring International Music Festival — SSIMF); *Национальный центр исполнительских искусств* (国家大剧院, «Государственный Большой театр») в Пекине (открыт в 2007 году). Здесь были поставлены «Чай — зеркало души» Тань Дуня и опера «А зори здесь тихие» Тан Цзяньпина, которая была показана и в России. Китайских артистов сопровождал оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева.

Ведущие музыкальные театры Китая имеют в своём репертуаре, наряду с постановками европейских опер, интересные и значимые для национальной культуры спектакли. Их технические возможности согласованы со спецификой как европейского, так и традиционного китайского театра. Немалую роль в развитии китайского театра играет Интернет. С его помощью, а также силами национального кинематографа, ведётся интен-

сивная работа по сохранению наследия традиционного музыкального театра и пропаганде произведений современных китайских композиторов.

В Главе 2 «Ритуал и традиционный театр в операх Тань Дуня «Пионовая беседка» и «Чай — зеркало души»» творчество Тань Дуня рассмотрено как включающее широкий спектр разнообразных жанров: от классических опер, симфоний и концертов до мультимедийного перформанса. Для него характерно стремление синтезировать религиозно-философскую картину мира, глубинные параметры китайской и других восточных культур с ощущениями западного человека. В работе выбраны три оперы композитора зрелого периода творчества, в которых его творческий метод и стиль уже окончательно сложились: «Пионовая беседка» («Peony Pavilion», 1998); «Чай — зеркало души» («Tea: A Mirror of Soul» (в китайской версии — «Чай» (茶), 2002)); «Первый император» («The First Emperor», 2006). Оперы Тань Дуня находятся в русле основных тенденций развития китайского музыкального театра. Композитор расширяет понятие современной оперы, включая в него реалии музыкального театра Востока и Античности, культурные традиции многих стран мира.

В параграфе 2.1. «*Ритуал как основа музыкального театра Тань Дуня*» анализируются причины обращения композитора к ритуалам: детские впечатления от шаманских ритуалов, влияние течения «Новой волны». Ритуал играл важную роль в жизни китайского общества, ранние формы китайского театра, как и в других культурах Азии, часто вырастали из ритуалов. Соотнося понятия ритуала, церемонии и обряда, встречающиеся в работах отечественных и зарубежных авторов, необходимо отметить, что в определённом смысле они употребляются как тождественные. В работе понятие ритуал также использовано иногда как синоним церемонии и обряда, но чаще — как более ёмкое понятие, включающее в себя ряд церемоний и обрядов. Тань Дунь не только использует ритуалы в своих сочинениях, но и создаёт мультимедийные проекты-ритуалы («Зал музыки воды» (水乐堂, «Water Heavens» — «Водяные небеса», 2010–2011) и другие). Такой опыт расширяет художественный арсенал композитора и помогает ему в воплощении идей его опер.

В параграфе 2.2. «*Традиции китайского музыкального театра куньюй в опере “Пионовая беседка”*» показано, что многие оригинальные особенности опусов Тань Дуня объясняются тесной связью с китайским искусством, традиционным музыкальным театром. В операх композитора сформировался музыкальный стиль, который включает традиции китайского театра и фольклора, его собственный опыт работы в оркестре пекинской оперы и близкое знакомство с театром куньюй.

Взаимодействие творчества Тань Дуня с театром *куньцзюй* пока специально не изучено. В параграфе рассмотрено преломление традиций *куньцзюй* в опере Тань Дуня «Пионовая беседка» («Мудань тин», 牡丹亭, 1998), написанной на основе одноимённой пьесы драматурга эпохи Мин Тан Сяньцзу (汤显祖, 1550–1616) и созданной для этого театра. Композитор отмечал три опыта обращения к этому сюжету в контексте *куньцзюй*: создание в 1982 году электронной музыкальной версии фрагмента пьесы вместе с исполнителем *куньцзюй* и пекинской оперы Ян Чунься (杨春霞); постановку традиционного спектакля в сотрудничестве с писателем Бай Сяньюном (白先勇) и американским режиссером Питером Селлерсом (Peter Sellers). В третий раз Тань Дунь по этой пьесе написал собственную оперу «Пионовая беседка» (1998).

Опыт работы над спектаклями традиционного театра помог композитору при создании его «Пионовой беседке», в которой Тань Дунь старается максимально сохранить общий стиль атрибутов *куньцзюй*, включая костюмы и грим. На премьере были совмещены два спектакля: оригинал традиционной *куньцзюй* под названием «Прерванное сновидение» («The Interrupted Dream»), с актрисой традиционного театра Хуа Вэньи (华文漪) в главной женской роли и «Пионовая беседка: Три ночи любви с духом» («Peony Pavilion: Three Nights of Making Love to a Ghost») Тань Дуня. В главной женской роли выступила академическая оперная певица Хуань Ин (黄英), интервью с которой приводится в Приложении Б к диссертации. В опере Тань Дуня играют актёры традиционного театра *куньцзюй*, пекинской оперы и артисты европейской оперы. Это позволяет создать определённое музыкальное двуязычие, выявить контраст тембров, манер пения, приёмов актёрской игры, и, в то же время, — находить точки соприкосновения различающихся театральных традиций. Требование соединить традиционную и академическую манеру пения относится только к певцам европейской оперы. Актёры традиционного театра *куньцзюй* поют в привычной им манере.

Встреча умершей героини с Судьёй подземного мира адресует к ритуалу *носи* (傩戏) — религиозному действу (и, одновременно, драме), — распространённому в сельских районах западной Хунани и подвергнутому влиянию даосизма. Не воспроизводя ритуал в деталях, композитор передаёт его мистический колорит с помощью сочетания электронных звуков,

шёпота, акустических и органических инструментов, средств художественной выразительности традиционного театра.

Желая передать звуковой колорит *куньцзюй*, композитор из инструментов симфонического оркестра оставил только несколько ударных, добавив препарированное фортепиано. Состав оркестра 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*), звуки 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.

В «Пионовой беседке» звучат арии в стиле *bel canto* и *куньцзюй*, их сочетание служит идее представить классический китайский театр и литературу современному западному зрителю. Композитор вводит в арии в стиле *bel canto* элементы *куньцзюй*, манера исполнения таких арий соответствует медленному произнесению слов и округлому плавному характеру звука этого театра. Закреплены регистры пения и речитатива разных персонажей: партии духов звучат на высоте e^1-es^1 , Судья подземного мира поёт в очень высоком и среднем регистре (f^1-a^2), что соответствует традиции *куньцзюй*. В опере используется рифмованная декламация *юньбай* на английском языке, что требует совпадения интонаций с китайским языком. В стиле *куньцзюй* поют Цветочный Бог и даосская монахиня Ши-даогу. Тань Дунь не выписывает декламацию нотами, актёры используют известные им формулы-клише (термин Т. Будаевой), передаваемые в устной традиции.

Опера «Пионовая беседка» стала для композитора своеобразным переходом от подбора музыки к спектаклю традиционного театра к созданию авторского произведения в традициях современной китайской оперы. Он соединил европейскую оперу и *куньцзюй*. Партии актёров *куньцзюй* и мужского хора звучат на китайском языке; партии главных героев исполняют академические оперные артисты на английском языке. Костюмы, грим, характер движения всех персонажей соответствуют стилю *куньцзюй*, что позволяет точно передать атмосферу эпохи, колорит этого театра. Опыт обращения к традиционному театру композитор продолжил в опере «Чай — зеркало души».

В параграфе 2.3. «Ритуал и традиции театра *куньцзюй* в опере «Чай — зеркало души»» показано, что чайная церемония является важной составляющей китайской культуры и включает множество элементов, важ-

ных для её понимания. В данном параграфе чайная церемония рассматривается как ритуал, представляющий более широкую традицию китайской и японской чайной культуры. Как и в «Пионовой беседке», для композитора важным представляется обращение к ритуальной стороне спектакля, элементам *нуо*, чайной церемонии.

Первым источником о чае, его приготовлении, искусстве чаепития считается «Канон чая» (茶经, буквально «Чайная сутра»), которую написал выросший в буддийском монастыре Лу Юй (陆羽, 733–804). В «Каноне чая» отражена чайная культура буддийских монастырей, где этот напиток помогал в практике длительных медитаций. Чай постепенно распространился во всём обществе. Во времена Тан и Сун были разработаны детали этикета чайной церемонии, правила организации окружающего пространства, выработаны способы употребления чая, проводились конкурсы чая (Доу ча, 斗茶). В параграфе дано описание правил проведения таких конкурсов. Исторически сложились две традиции приготовления чая: с помощью заваривания листов в чайнике и с помощью чайного порошка, который заливался кипятком в чаше и взбивался специальными бамбуковыми кисточками *часянь* (茶筴). Чайная церемония отражалась на картинах художников разных эпох. К числу наиболее известных относятся картины Мин Вэнь Чжэнмина (文徵明) «Чайная церемония на горе Хуэйшань» (惠山茶会图, 1518) и «Аромат зелёного чая» (事茗图) Тан Иня (唐寅, 1470–1524), сопровождаемая стихами художника. Чайная культура занимает важное место в традиционном китайском театре. В регионах Китая, производящих чай, создаются драмы (*цайчаси*, 采茶戏) на основе местных традиций, представление сопровождают традиционные инструменты (гонги, барабаны и гобой *сона*).

В Японию чай был принесен из Китая в VII веке, но широкое распространение чайной церемонии началось пятью веками позже. Известный японский учёный Окакура Какузо (1863–1913) говорит о философском направлении — *тиизме*, сформировавшемся под влиянием даосизма и дзэн-буддизма. У Тань Дуня можно найти сходные позиции. Поэтому 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.

В параграфе 2.4. «Чайная церемония и “Канон чая” в сценах оперы» показано, что в опере «Чай — зеркало души» сочетаются многие элементы:

музыка, танец, ритуал и чайная церемония. Композитор соединяет здесь три вида музыкального театра: европейскую оперу в качестве основы, китайский и японский традиционный театр. Чайная церемония играет роль стержня в драматургии оперы. Композитор называет все три действия оперы, учитывая материалы и стихии, занятые в приготовлении чая: Вода, огонь; Бумага; Керамика, камни. Органические инструменты, задействованные в опере, также изготовлены из бумаги, камня, керамики, воды.

В первом действии («Огонь и вода»), передаваемая главным героем буддийским монахом Сейкё (в прошлом — принцем) пустая чаша приобретает значение эмоционального лейтмотива: то, чем когда-то владели, теперь потеряно. Происходящее напоминает ритуал: Тень с тибетской поющей чашей в руках, выходящая из-за бумажного экрана, цветовой колорит оформления костюмов и реквизита соединяются со звуковым фоном, в котором важную роль играют органические инструменты в сочетании с ударными. В опере используется только мужской хор.

Большой монолог главного героя о чае во дворце китайского императора, по сути, содержит его жизненную позицию. Как и в «Пионовой беседке», композитор сочетает *bel canto* с элементами вокальных техник театра *куньцзюй*. Акцент сделан на слове *чай*, в конце монолога оно распевается в длинной каденции. Обращают на себя внимание смысловые акценты на словах *листья, чаша, чай*. В оркестре звучат басовая флейта и контрабас, их тембр идеально сочетается с баритоном главного героя. В дуэте-поединке Сейкё и наследного Принца акцент переносится на «Канон чая», содержащий истинные правила проведения церемонии, то есть правильного жизненного пути.

Во втором действии («Бумага»), герои (Сейкё и принцесса Лань) находятся в пути за подлинным «Каноном чая». Хор поёт гимн чаю, его лечебным свойствам, на фоне оркестрового сопровождения, в котором композитор даёт свободу музыкантам, используя ограниченную алеаторику.

В третьем действии («Керамика и камни») вновь проводится чайная церемония у дочери автора «Канона чая» — Лу. Сцена обретения подлинной книги написана в стиле древнего ритуала почитания предков, который озвучен острым ритмом оркестра (выделяется группа керамических инструментов). Органические инструменты, звучащие с симфоническим оркестром и соло, создают мистическую атмосферу. Лу описывает процесс приготовления чая, унаследованный от отца: «Огонь становится красным, а чай зелёным». Слово «зелёный» композитор акцентирует каденцией в духе традиционного китайского театра *куньцзюй* и пекинской оперы. Желая максимально объединить всех артистов в процессе исполнения, Тань

Дунь поручает оркестрантам декламировать отдельные звуки, в то время как хор играет на органических инструментах. Чайная церемония символизирует здесь ритуал прощания с автором «Канона чая» Лу Юйем. Его дочь, подобно Сейкё в I действии, говорит о пустой чайной чаше и ушедшей тени отца. Принцесса Лань, получив смертельное ранение от своего брата в драматичной сцене поединка, также произносит несколько прощальных фраз о чае, листе и воде. Герой вновь оказывается в монастыре, где воспроизводится мистический колорит звучания начала оперы.

Композитор, соединяя европейские, китайские и японские традиции, создает свой оригинальный стиль, в котором на жанровой основе европейской оперы доминирует китайская специфика.

В параграфе 2.5. «Синтез традиционного театра и европейской оперы в вокальных техниках оперы “Чай — зеркало души”» показано, что одним из проявлений синтеза театральных традиций европейской оперы и китайского музыкального театра является использование композитором элементов традиционной китайской драмы. Во второй сцене I действия во дворце императора по принципу *театр в театре* исполняется фрагмент спектакля пекинской оперы «Путешествие на Запад» (西游记) по одноимённому роману У Чэнъэня (吴承恩, 1506–1582). Этот приём, хорошо известный по европейскому театру, в опере Тань Дуня создаёт второй план, подчёркивает буддийский контекст, оттеняя дискуссию о «Каноне чая». В этой опере композитор не использует актёров традиционного театра, но в партии академических оперных певцов включено достаточно много элементов *куньцюй* и пекинской оперы: к примеру, мелодизированный речитатив *юньбай*, который встречался в «Пионовой беседке». Тань Дунь, адресуя свою оперу западному слушателю, перевёл речитатив на английский, подобрал более подходящие рифму и ритм.

Композитор понимал, что не каждая форма традиционной китайской драмы может быть «привита» к искусству европейской оперы. Поэтому в определённых ситуациях он больше использовал декламацию, актёрскую игру и элементы боевых искусств. Самым сложным композитор считал специфику пения, так как вокальная техника европейской оперы сильно отличается от традиционного китайского театра. Он добавлял только элементы пения *куньцюй*, которые, по его мнению, расширяют выразительные возможности европейской оперы. Известная китайская певица Ли Сюйин, исполнившая роль принцессы Лань, по согласованию с композитором использовала вокальные приёмы традиционного театра *тоцян* (拖腔) и *шуайцян* (甩腔), сделала небольшие импровизационные фрагменты. В начало оперы

включена буддийская мантра, которая исполняется мужским хором в низком регистре. Она задаёт пьесе трагический тон и усиливает буддийский контекст действия.

В отличие от «Пионовой беседки», в опере «Чай — зеркало души» композитор использует полный состав симфонического оркестра, добавив органические музыкальные инструменты (бумага, водная скрипка, водные гонги и керамические барабаны). Их звучание создаёт яркий, иногда мистический колорит. В этом сочинении можно увидеть некоторое сходство с операми веристов, прежде всего в трактовке женских образов. Однако Тань Дунь в одном из интервью возражал против такого сравнения.

Важность ритуала и его основополагающее положение в театре Тань Дуня пока ещё не исследованы подробно, поэтому в **Главе 3. «Ритуал и традиционный театр в опере “Первый император”»** дан анализ оперы «Первый император» с позиций роли ритуала и традиционного театра.

В параграфе **3.1. «Ритуалы в китайской культуре эпохи Цинь Шихуанди»** показано, что ритуалы периода Цинь (221–206 до н. э.), когда правил первый китайский император Шихуанди (秦始皇, 259–210 до н. э.), ведут своё происхождение от древних ритуалов государства Чжоу (XI–III века до н. э.) и ритуальных систем предыдущих эпох. Во времена Шихуанди выбраны ритуалы, соответствующие принципу почитания правителя. Жизнь императорского двора содержала многочисленные ритуалы и обряды; регламентировались музыка и танцы, пиры и развлечения, одежда экипажей, церемониальные костюмы и другое. Музыка звучала на пирах, во время обрядов жертвоприношения, в похоронных обрядах, и в целом имела важное значение в придворной жизни. Основными носителями ритуально-музыкальных функций в эпоху Цинь были шаманы, музыканты и конфуцианские учёные, функции которых пересекались. Важность ритуала в жизни китайского общества определила его функцию в произведении Тань Дуня. Перед композитором не стояла задача точного воссоздания ритуалов, но даже их символический показ важен для раскрытия внутренних психологических мотивов поступков героев и создания исторического колорита эпохи.

В параграфе **3.2. «Значение ритуала и традиционного театра цзинцзюй в драматургии оперы “Первый император”»** показано, что создавая оперу о первом китайском императоре, композитор считал её идею и события вполне современными. Эпический сюжет, основанный частично на подлинных событиях, реализован в форме европейской исторической оперы. В основу сюжета легли «Исторические записки» Сыма Цяня (около 145–85 годов до н. э.) и сценарий Вэй Лу «Легенда о кровавом Чжэне».

Определённым этапом в созревании замысла оперы стала работа над музыкой к фильму «Герой» (2002) режиссёра Чжан Имоу, который впоследствии поставил оперу Тань Дуня на сцене Метрополитен опера. Композитор, работая над музыкой к фильму, глубже проник в колорит того времени и видел прямую связь между своими опусами.

Тань Дунь изучал материалы по истории и обрядам того времени, древние памятники, цветовой колорит той эпохи, что нашло отражение в визуальном ряде и музыкальном языке оперы. Учёл он и особенности оркестров государства Цинь, в которых использовался звук земли, удары по цилиндрам и плиткам в качестве основного способа игры, керамические инструменты. Эти сведения определили особенности звукового колорита ритуалов оперы. Одним из путей его создания Тань Дунь посчитал обращение к стилистике пекинской оперы.

В спектакле занят и актёр пекинской оперы в роли мастера дворцовых церемоний Инь-Яна. Композитор возвращается к идее включения в исполнительский состав актёра традиционного театра (как и в «Пионовой беседе») и тексту на двух языках — английском и китайском. Характер движений мастера Инь-Яна соответствуют принятым в пекинской опере (амплуа *ушэн*), у остальных персонажей можно найти только элементы характерных поз и движений традиционного театра. Тань Дунь подчёркивал, что хотел написать мастера Инь-Яна в магической манере, две стороны костюма и два лица мастера символизируют жизнь и смерть. Зритель как бы смотрит пекинскую оперу внутри спектакля, хотя этот условный *театр в театре* непосредственно предвосхищает события основного действия. Часть партии мастер Инь-Ян декламирует, используя типовые мелодии и мелодические обороты пекинской оперы. Композитор считает появление таких персонажей и китайского языка важными для национальной оперы.

В сценическом решении спектакля режиссёр Чжан Имоу использовал как приёмы китайского традиционного театра, так и привычное размещение актёров на сцене европейской оперы, иногда кинематографический приём крупного плана. В сцене ритуала жертвоприношения, открывающей оперу, сценическое пространство организовано так, что фигуры артистов мужского хора в военных доспехах, барабанщиков и мастера Инь-Яна с Шаманкой (артистка европейской оперы — меццо-сопрано) образуют три уровня. Это напоминает трёхъярусное строение сцены средневековых китайских дворцовых театров. В главе подробно анализируется сцена ритуала, который композитор связывает с традицией приносить в жертву Богу музыку лучших музыкантов.

В дальнейшем мастер Инь-Ян и Шаманка появятся в ключевые моменты действия: в конце первой сцены I действия мастер помогает магическим танцем работе композитора над гимном империи; в конце 3 сцены (после попытки генерала Вана убить композитора за его запретную любовь к принцессе Юэян); перед ритуалом восхождения Императора на трон (эпизоды вызывания теней (духов) умерших Принцессы и генерала Вана). Они демонстрируют не только трагедию героев, но и цену достижения власти Шихуанди.

Каждый раз перед встречей с тенью Шихуанди просит остановить звучание большого колокола, который должен возвестить о начале церемонии его восхождения на трон. В оркестре звучат большие барабаны, которые напоминают сцену жертвоприношения и создают арку между первым и последним действиями. Ритуал восхождения на трон по ступеням к Небу исторически связан с закреплением за правителем статуса Сына Неба. В качестве гимна в финальной сцене звучит песня рабов, на которую композитор обратил внимание будущего императора ещё во II действии. Это стало своеобразной местью императору, отвергшему музыку народа. Ритуалы помогают воссоздать атмосферу эпохи, становятся осью драматургии и помогают ярче выявить характеры персонажей, определённые точки действия. Созданию звукового и визуального колорита ритуалов способствует участие актёра пекинской оперы, его появление в ключевые моменты действия.

В параграфе 3.3. *«Ритуал в характеристике основных действующих лиц, роль оркестра и хора»* показано, что сюжет оперы вращается вокруг личности императора Шихуанди. Тань Дунь подчеркнул его заботу о величии Китая, создании единого государства, которое должно быть объединено гимном. Шихуанди протестует против шумных шаманских церемоний, требует *тишины*. Это слово можно назвать ключевым для рождения новой музыки, гимна империи, способствующего созданию гармонии между Небом, Землёй и Человеком. Тембр драматического тенора Пласидо Доминго, для которого писалась партия, идеально подошёл для главного героя. В его партию композитор включил широкие, изломанные, характерные для традиционного театра интонации, позволяющие создать единство стилей актёра пекинской оперы и академических певцов. В дальнейшем центральную роль в партии Шихуанди станет играть слово Китай (Zhong Guo), интонация которого определила мелодический рисунок. Нежные чувства Шихуанди к дочери проявятся в 3 сцене I действия и в III действии в разговоре с её тенью, где он сравнивает душу принцессы с золотым облаком, плавающим в Небесах. В финальном ритуале

восхождения Шихуанди к императорской власти сконцентрированы все его характеристики. Император не может избавиться от страданий по потерянным близким и соратникам. Его также угнетает, что вместо желаемого гимна он получил песню рабов.

Композитор Гао Цзяньли — трагический персонаж, в образе которого совмещаются любовь к принцессе Юэян и ненависть к будущему императору, из-за гибели их матери по его вине. Тань Дунь поручает его партию лирическому тенору. В главе анализируются музыкальные характеристики двух ключевых сцен: ночного свидания с принцессой Юэян и последнего разговора с Шихуанди перед финальным ритуалом восхождения на трон. Сцена любовного свидания (*Sage of Music*) является лирической кульминацией всей оперы. В противоположность светлому колориту этой сцены последний разговор Гао Цзяньли с будущим императором резко контрастирует с последующим ритуалом восхождения на трон и окрашивает его в кровавые тона.

Образ принцессы Юэян трактован разнопланово, подчёркивается как её нежность, так и мужество. Она противостоит воле отца, нарушает свадебный ритуал и предпочитает смерть браку с генералом Ваном.

Опера построена на основе сцен сквозного действия. В партиях всех главных героев чувствуется близость к интонациям китайского традиционного театра, что олицетворяет принцип $1+1=1$, декларируемый композитором в качестве идеала. 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 — кварта¹. Эти же цвета использованы в оформлении спектакля театра Метрополитен опера, хотя цветовая гамма не сводится к перечисленным цветам.

В ритуалах, как и в опере в целом, значительная роль отводится хору и оркестру. В «Первом императоре» звучит как мужской (ритуал жертвоприношения в начале оперы), так и смешанный хор, и он занят в большем количестве сцен. В опере использован полный состав симфонического оркестра с добавлением органических и традиционных инструментов. Тань Дунь выделяет группу музыкальных инструментов на сцене: большие китайские барабаны, на которых играют камнями; цитра *чжень*; керамиче-

¹ *Kors S. Tan Dun's The First Emperor // Tan Dun. The First Emperor: DVD / The Metropolitan opera. New York: EMI classic, 2007. P. 6.*

ские горшки; водная скрипка, большой бронзовый колокол, которые сопровождают определённые сцены. Используются также вербальные обозначения комбинации инструментов в традиционном театре и их семантика.

Несколько лет назад Тань Дунь написал новую редакцию оперы и внёс существенные изменения: использовал только китайский язык, сократил количество актов до двух, убрал некоторые фрагменты. Он констатировал изменение ситуации по отношению к китайской опере в мире, её более широкое распространение. Это позволило ему создать именно китайскую оперу, что свидетельствует об усилении ориентации творчества композитора на китайскую аудиторию.

В параграфе 3.4. *«Отражение мифопоэтических представлений и религиозно-философских концепций в операх Тань Дуня»* показано, что в творчестве Тань Дуня происходит *синтез* концепций нескольких религий и древних верований: конфуцианства, даосизма, буддизма, архаических верований и мифологизма (Ю. Лотман, Б. Успенский). Композитор подчёркивал необходимость поиска общих позиций в музыке Востока и Запада через философию или культуру.

В параграфе 3.5. *«Мифологизм, древние верования и звуковая картина мира»* показано, что сознательное обращение Тань Дуня к древним культурам (китайской, японской) в проанализированных операх связано с мифологическим типом мышления. Этот уровень может быть выделен как базовый в комплексе различных верований и религиозно-философских концепций в творчестве композитора. В разделе рассматривается проявление одного из аспектов мифологического мышления в принципе 1+1+1, в котором проявляется единство музыки и окружающего мира. Композитор считает этот принцип своим идеалом, в том числе, в вопросе соединения в одном произведении традиционного китайского театра и европейской оперы. Можно говорить о смещении вектора в сторону традиционного театра в «Пионовой беседке», европейской оперы — в опере «Чай — зеркало души» и в «Первом императоре» (однако, шанхайская редакция оперы возвращает к первой точке).

В операх Тань Дуня можно найти мифологическое понимание локализации пространства, значительную роль в создании которого играет звуковая картина мира (термин А. С. Алпатовой), которая сохраняется в традиционной культуре и привлекает внимание современных китайских композиторов. Тань Дунь воссоздаёт в своих операх звуковую картину мира, помещая музыку в широкий контекст мифопоэтических, религиозных представлений, использует средства различных искусств, что помогает по-

нять контекст и замысел произведения. Это особенно важно при исполнении его опер за пределами Китая. Воссоздание звуковой картины мира достигается с помощью целого ряда приёмов: использованием актёров и атрибутики традиционного китайского театра, которые служат своего рода эталоном в воссоздании общей картины того времени; соединением органических и традиционных инструментов с необычными штрихами симфонического оркестра, который может не только играть, но и петь; манерой интонирования, связанной с вокальными техниками традиционного китайского театра. 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.

В параграфе 3.6. *«Синтез идей конфуцианства, даосизма и буддизма»* показано, что особое значение у Тань Дуня приобретает отражение религиозно-философских взглядов конфуцианства, даосизма и буддизма, пересекающихся в истории страны и в его творчестве. 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. В разделе подчёркивается важность ритуала в конфуцианстве и даосизме, традиции которых объединились в истории Китая. Конфуцианские идеи совершенного человека (*цзюнь-цзы*) можно проследить в характеристике героев опер композитора. Добродетель и гуманность ярко представлены в характеристике Ду Линянь и её возлюбленного Лю Мэнмэя в «Пионовой беседке»; личность Шихуанди как правителя и страдающего человека Тань Дунь также трактовал скорее с позиций конфуцианства. Чувство долга преобладает в психологической характеристике героя, идущего к вершине власти и стремящегося сделать великой свою страну. В характеристике Принцессы Юян обращает на себя внимание момент нарушения свадебного ритуала, и вытекающей из него конфуцианской традиции почитания предков. Отражение даосской концепции Пути, Истины, Порядка, воспринятой и конфуцианством, можно увидеть в опере «Первый император», где переплетается характерная для даосизма триада Небо, Земля и Человек, конфуцианский подход к характеристике персонажей и древние шаманские представления.

Влияние буддизма ярче раскрыто в опере «Чай — зеркало души». Тань Дунь придаёт герою статус монаха, следует правилам чтения сутр

и исполнения буддийских мантр мужским хором. «Канон чая» излагает церемониал чаепития, связанный с практикой буддийской медитации. Во фрагменте спектакля «Путешествие на Запад», который смотрят во дворе китайского императора, герои идут в Тибет за буддийскими сутрами. В картинах художников, изображавших чайную церемонию, отражались особенности трактовки пространства в буддизме. Сейкё через пустую чашу постигает мудрость видения пустоты, что приближает его к достижению нирваны — конечной цели для буддиста.

Выделяя определённые положения религиозно-философских традиций, древних верований, необходимо отметить их сложное переплетение как в китайской культуре, так и в операх Тань Дуня (в трактовке персонажей, сюжетных линиях, особенностях музыкального языка, связанного с отражением звуковой картины мира и мифопоэтических представлений). Эти факторы в синтезе с древними традициями китайской культуры и современными композиторскими техниками определили индивидуальный творческий почерк Тань Дуня.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Китайский музыкальный театр и оперное творчество Тань Дуня тесно связаны со всей культурой, древними верованиями и религиозно-философскими учениями Китая, мифопоэтическими представлениями. Оперы Тань Дуня могут по праву считаться уникальным явлением современного китайского музыкального театра, сохранившего многие самобытные художественные традиции и тесно взаимодействующего с европейской оперой в новейшее время. В нём проявилось сочетание тенденций китайского искусства новейшего времени, связанных с применением новых композиторских техник и, одновременно — с возвращением к древним традициям китайской культуры; создание оперы по принципу $1+1=1$, где возникает синтез европейской оперы и китайской музыкальной драмы на всех уровнях; определяющая роль ритуала и церемонии как основы его оперного творчества; выход через ритуал на уровень мировоззрения и других видов искусства: литературы, рисунка, декоративно-прикладного искусства; связь с кинематографом, мультимедийными технологиями; ориентация на мировое признание его творчества и китайской культуры в целом.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Публикации в изданиях, включённых в Перечень рецензируемых научных изданий, утвержденный Минобрнауки России

1. Дин, Жун; Юнусова, В. Н. Чайная церемония в опере «Чай — зеркало души» Тань Дуня // Обсерватория культуры. — 2024. — № 3. — С. 274–281.
2. Дин, Жун. Традиции китайского музыкального театра куньцзюй в опере «Пионовая беседка» Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки. — 2022. — № 3 (48). — С. 137–145.
3. Юнусова, В. Н.; 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.
4. 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.

Публикации в других изданиях

5. Дин, Жун. Кинематограф как средство сохранения китайского музыкального театра // Жирковские чтения. Вопросы сохранения культурного наследия. Материалы I Международной научно-практической конференции. 25 апреля 2022 года / Отв. ред. Т. В. Павлова-Борисова. — Якутск: Лидер, 2022. — С. 41–47.
6. Жун, Дин (Дин, Жун). Современная китайская опера: Тенденции развития // Saryn Art and Science Journal. — 2022. — № 1. — С. 32–37.