

Виолетта Николаевна Юнусова

violetta_yunusov@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, член Международного Совета по традиционной музыке при ЮНЕСКО (ICTM), член группы по изучению истории мировой музыки ICTM

Дин Жун

2855811412@qq.com

Аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Prof. Violetta N. Yunusova, D.A.

violetta_yunusov@mail.ru

Professor of the Foreign Music History Department of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Member of the International Council for Traditional music related with UNESCO (ICTM), Member of the Study Group on the Global Music History of ICTM

Ding Rong

2855811412@qq.com

Postgraduate student of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

Современная китайская опера (конца XX – начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня

Аннотация

В статье рассматриваются тенденции современного китайского академического и традиционного музыкального театра (пекинской оперы), их отражение в опере Тань Дуня «Первый император», отмечается связь с такими течениями, как постмодернизм и авангардизм, особое внимание уделяется ритуалу как основе музыкального театра Тань Дуня, синтезу традиционного китайского и западного оперного театра в его опере на уровне жанра, музыкального языка, инструментария и техник композиции.

Ключевые слова

современная китайская опера, тенденции развития китайского музыкального театра, Тань Дунь, синтез китайского и западного театра, опера «Первый император», ритуал

Modern Chinese opera (late XX – early XXI centuries) and “The First Emperor” by Tan Dun

Abstract

The article examines the trends of modern Chinese academic and traditional musical theater (Beijing Opera), their reflection in Tan Dun's opera “The First Emperor”, the connection with such movements as postmodernism and avant-garde. Particular attention is paid to the ritual as the basis of the Tan Dun Musical Theater, the synthesis of the traditional Chinese and Western Opera House in its opera at the level of genre, musical language, instrumentation and composition techniques.

Keywords

modern Chinese opera, trends in the development of Chinese musical theater, Tan Dun, synthesis of Chinese and Western theater, opera "The First Emperor," ritual

Произведения широко известного в мире современного китайского композитора Тань Дуня (譚盾, р. 1957) основаны на сложном синтезе искусства многих народов мира и звучат в разных странах. В то же время, его творчество включает в себе характерные черты современного китайского театра.

Целью статьи является рассмотрение основных тенденций в развитии китайского музыкального театра новейшего времени (после 1976 года) с точки зрения проявления их характерных особенностей в опере Тань Дуня «Первый император» (2006). Важными аспектами вопроса при этом являются анализ современного состояния традиционного музыкального театра *цзинцзюй* (пекинская опера) и исследование проблемы синтеза традиционного и западного театра в данной опере.

Китайский музыкальный театр и творчество Тань Дуня, хотя и вызывает активный интерес исследователей, но русскоязычных публикаций о нем не много. Среди таковых можно отметить работы В. Холоповой [10], В. Юнусовой ([13], [14]), А. Алпатовой [1], В. Петрова [7], Т. Сергеевой [8]. Из зарубежных примечательны материалы официального сайта композитора ([20]; [21]), работа Дж. Ли [1818], в китайском музыкознании композитору посвящены исследования Ян Ехуна [22], Хао Жоци [16], Пэн Цзяньминя [19] и других авторов.

1. Китайский музыкальный театр новейшего времени: основные тенденции развития

Китайское искусство новейшего времени (его принято отсчитывать с 1976 года — времени окончания Культурной революции) интенсивно развивается во всех областях: в живописи, музыке, кинематографе, театре, в том числе музыкальном, литературе. Многовековая история развития китайского традиционного музыкального театра в начале XX века дополнилась формированием национальной академической оперы¹ европейского образца, для обозначения которой используют китайский термин *гэцзюй* (歌劇) [9, 12].

В истории китайской оперы до 1990-х годов выделяются три периода:

1) 1920 – 1930-е годы — предварительный этап, характеризующийся широким распространением различных популярных музыкально-театральных форм, в которых происходит «апробация и адаптация характерных черт европейского музыкально-сценического искусства» [6, 284];

2) 1940-1960-е годы — рождение китайской национальной оперы («Седая девушка», 1945), преобладание социальной и национально-освободительной тематики, классико-романтической стилистики при доминировании народно-песенного тематизма и несложных вокальных форм (время культурной революции 1966 – 1976 годов прервало процесс развития национальной оперы);

3) конец 1970-1980-е годы — возрождение жанра, время активных поисков нового синтеза и выхода на мировую сцену. 1980-е годы, связанные с политикой реформ и открытости, считаются временем развития авангардного направления в искусстве в рамках «Новой волны», провозгласившей возврат к ценностям древней китайской культуры наряду с освоением современных западных тенденций и техник. К 1990-м годам «китайская опера сложилась как явление мировой и национальной культуры» [6, 284-285].

В китайском музыкознании выделяется несколько видов современной оперы, классифицированных по степени близости к традиционному или европейскому образцу:

- близкая к фольклорному песенно-танцевальному жанру *янгэ* (秧歌);
- близкая к традиционной музыкальной драме *сицзюй* (戏剧);
- близкая к разговорной драме *хуацзюй* (话剧);

¹ Термином «опера» в современном Китае стали называть также виды регионального традиционного музыкального театра, к примеру, пекинскую оперу (*цзинцзюй*).

- близкая к европейской опере *оучжоу гэцзюй* (欧洲歌剧);
- близкая к западному мюзиклу *сифан иньюэ* (西方音乐) [9, 12-13].

Согласно другой классификации (Цзюй Цихуна), в китайской опере выделяются: 1. *серьезная опера* — «наиболее близкая к европейской опере XIX века»; именно она «вышла на мировую сцену»; 2. *народная опера*: со значительной долей фольклорных элементов — «самобытный жанр, возникший в 40-е годы XX века на пересечении фольклора, традиционной китайской драмы и европейской оперы и заложивший основу современного китайского музыкального театра *гэцзюй*» [9, 13-14].

Среди видов китайского музыкального театра, начиная с 1980-х годов можно отметить как серьезные оперы (в том числе камерные), так и комедийные мюзиклы, однако внутри группы серьезных опер наблюдается разделение на более элитарную часть, приближающуюся к европейской опере, и более популярную, идеалом для которой становилась европейская оперетта.

В качестве одной из актуальных тенденций развития китайского музыкального театра последних десятилетий отмечается заимствование традиций западного театра и связь с такими течениями, как модернизм, постмодернизм и авангардизм. Исследователи считают термины «авангардистская» и «постмодернистская» справедливыми для обозначения специфики оперы этого периода [11, 73]. Первая опера постмодернистского направления — «Записки сумасшедшего» Го Вэньцзина по новелле Лу Синя была написана в 1994 году.

Многие оперы новейшего времени писались по заказу зарубежных театров и в Китае не ставились (например, «Первый император» Тань Дуня идет только в Метрополитен-опера в США, а его опера «Чай — зеркало души» была заказана и поставлена в Токио, затем в Австралии) [11, 67]. Соответственно в них использовались западные драматургические приемы и стилистика. Китайская опера повторяла путь европейского модернизма, но на несколько десятилетий позже.

Подобно своим западным коллегам, китайские композиторы экспериментировали с тембровой основой музыкального звука, вводя в оркестр «бытовые предметы: ведра для воды, бамбуковые трубки, детские игрушечные барабаны». Это создавало удивительный звуковой эффект и вносило в образный строй музыки свежее чувство простоты и естественности, притом что в области музыкального языка отмечалось стремление как к простоте, так и к усложнению (политональные сочетания, диссонансы, алеаторика) [6, 282-283].

Под влиянием «театра абсурда», развивающегося в рамках национального течения «Новой волны»², появляется китайская камерная опера «Прощание с Кембриджем» Чжоу Сюэши (1990)³, в которой складываются некоторые приемы работы в этом жанре. Так исследователь Чжу Линьцзи указывает на заимствование из постмодернистской литературы и кинематографа приемов обратного и чередующегося монтажа, «множественного переключения локаций», которые «рассеяли хронологическую последовательность сюжета оперы, обнаружив, таким образом, в структуре повествования оперы специфическую черту постмодернизма — нелинейность» [12, 159-160]. В основу арий были положены стихи поэтов разного времени (коллаж стихов), которые были помещены в текст определенных персонажей оперы (постмодернистский прием «готового изделия», «ready-made»). В опере сочетаются пение и чтение прозы («Погребальная элегия»). В оркестр, в продолжение традиций 1970-х годов, добавлен ударный инструмент в виде деревянной рыбы — *мууй*, используемый в буддийском культе для ритмического сопровождения молитв [11, 69].

Одной из важных тенденций развития китайского музыкального театра можно считать возрождение произведений прежних лет. Так в 2018 – 2019 годах в ряде

² О «Новой волне» см. подробнее: [15].

³ Автор статьи Чжу Линьцзи называет ее первой камерной оперой [12, 159].

китайских театров была проведена реконструкция «образцовой революционной оперы»⁴, поставлены «Красный фонарь», «Шацзябан», «Взятие хитростью горы Вэйхушань» [4, 4]. В наше время этот жанр воспринимается, прежде всего, как исторический феномен, сыгравший важную роль в развитии китайского оперного искусства.

Современный период развития китайского музыкального театра связан со значительной ролью эксперимента, поиска новых художественных средств не только в рамках национальной традиции, но и в связи с традициями западного искусства XX – начала XXI века.

Большое влияние на современную академическую оперу оказывает традиционный музыкальный театр. В частности, в творчестве Тань Дуня нашел отражение театр *цзинцзюй* (пекинская опера).

2. Традиционный театр «пекинская опера» (*цзинцзюй*) на современном этапе

Сложившийся в конце XVIII века китайский традиционный музыкальный театр *цзинцзюй*, позже обозначенный как пекинская опера, обобщил достижения многовековой культуры Китая. И сегодня он является своего рода визитной карточкой страны, привлекая любителей театрального искусства всего мира. В творчестве Тань Дуня он имеет особое значение (подробнее см.: разделы 4-5).

В XX веке в связи со многими политическими и культурными событиями страны он был подвержен определенной модернизации. Прежде всего, изменилось сценическое пространство. До XIX века театральные спектакли давались большей частью в чайных, затем появились специальные залы, которые сохраняются и сегодня (часто в виде музеев)⁵. Позже зал традиционной пекинской оперы, предполагающий помост, где разыгрывается спектакль, был заменен на сцену европейского театра, что повлияло на характер перемещения актеров по сцене. Стали активно использоваться декорации в виде панно на заднике сцены, что объясняется необходимой для этого вида театра площадкой для активных передвижений актеров, военных сцен и танцев с элементами боевых искусств. Актеры стали пользоваться микрофонами, как выставленными на сцене, так и прикрепленными к костюму. В театре стали применять освещение софитами, современные компьютерные технологии. Появились многочисленные теле- и киноверсии театральных спектаклей, фильмы. Это было необходимо для привлечения молодежной аудитории.

До XX века труппы были исключительно мужские, в настоящее время все театральные труппы смешанные. Однако, костюмы и грим остались традиционные — времен династии Мин (1368 – 1644). Вокальная сторона по-прежнему базируется на техниках «естественного звучания» (*чжэньшэн*, 真声) и «искусственного звучания» (*цзяшэн*, 假声) в высоком регистре, что очень похоже на фальцет [3, 72]. В оркестре по-прежнему звучат только национальные инструменты.

Сюжеты пекинской оперы в основном опирались на классические китайские романы XIV-XVII веков. В XX веке появились спектакли на современные темы, так называемая «вновь написанная пекинская опера» (*синьбянь лиши цзинцзюй* — 新编历史京剧) [3, 172]. Исследователь Т. Будаева подмечает, что в основу либретто могут быть положены адаптированные к китайской культуре сюжеты известных западных произведений, а новый музыкальный материал создается на основе стилистики

⁴ Об этом типе оперы см.: [4].

⁵ Исследователь Ю. О. Каморная отмечает наличие другой придворной традиции с иным сценическим пространством: «В отличие от публичных театров, обладавших скудным сценическим инвентарем и ставивших спектакли, как правило, в чайных, церемониальные пьесы и спонсируемые государством представления исполнялись на особых трехъярусных сценах (*цунтай саньцэн* 崇台三层), отличавшихся сложной конструкцией и оснащенных разного рода механизмами для создания визуальных и звуковых эффектов» [5, 74].

традиционного театра. К числу таких спектаклей относятся: «Принцесса Турандот» по мотивам оперы Дж. Пуччини, «Башня разбитых сердец» по роману В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», «Фрекен Юлия» по одноименной трагедии А. Стриндберга, «Повествование о мести принца» по трагедии У. Шекспира «Гамлет» и другие [3, 173-174].

Музыку к спектаклям *синьбянь* часто пишут музыканты оркестра пекинской оперы или ее актеры. Так постановка «Фрекен Юлии» (музыка Ци Хуань, партии ударных — Хэ Цюнь) была осуществлена силами Уильяма Сунь Хуэйчжу (либретто), его супруги Фей Чуньфан и известного режиссера-постановщика Го Юя [3, 276-277]. Действие было перенесено в средневековый Китай. Опера была с успехом продемонстрирована на сценах Европы и США.

3. Ритуал как основа музыкального театра Тань Дуня

Творчество китайского композитора Тань Дуня включает в себя широкий спектр разнообразных жанров: от классических опер, симфоний и концертов до мультимедийного перформанса. Тань Дунь является одним из самых ярких представителей азиатского авангарда и китайской «Новой волны», соединяя в своем творчестве национальные традиции и явления современного западного искусства, «обнаруживая близость феноменов национальной культуры и западного авангарда» [13, 201]. Для него характерно стремление синтезировать религиозно-философскую картину мира, традиции китайской и других восточных культур (японской, монгольской) с ощущениями западного человека. У него возникла идея оркестрового театра⁶ как способа «вернуть публике когда-то изолированное исполнительское искусство»⁷ [18, 65].

В творческом багаже Тань Дуня пять опер: «Девять песен» (1989); «Марко Поло» (1995); «Пионовый павильон» (1998); «Чай — зеркало души» (2002) и «Первый император» (2006). Композитор подчеркивает, что его опера «имеет больше общего с более старыми формами драматического искусства, встречающимися в Японии, Китае или Древней Греции, а также адаптируется к новым формам мультимедиа и технологий» и что ее «можно исполнить в концертном зале, на складе или на стадионе» [20]. Такая трактовка театра связана со стремлением композитора обратиться к воспоминаниям о своей юности, когда он участвовал в праздничных церемониях и позже играл в оркестре пекинской оперы.

Обращение к феномену ритуала для него закономерно и в рамках течения «Новая волна», в котором провозглашался возврат к реалиям древней культуры. Ранние формы китайского театра (как и в других культурах) часто вырастали из ритуалов. Из мультимедийных проектов Тань Дуня, связанных с ритуалом, можно выделить «Зал воды и музыки» (оригинальное название «Water Heaven» — «Водяные небеса»)⁸, воплощающий идею звучащих стихий и органической музыки⁹. В проекте задействована не только музыка, но и архитектура: «Одна из стен полностью заменена на гигантские панорамные стеклянные двери. За ними — широкая гладь реки и действующий мужской монастырь

⁶ Всего композитор создал четыре произведения, связанных с этой идеей: «Оркестровый театр I» (1990), «Оркестровый театр II: Re» (1992); «Красный прогноз» («Оркестровый театр III») (1996); «Врата» («Оркестровый театр IV») (1999).

⁷ Здесь и далее переводы цитат выполнены авторами настоящей статьи.

⁸ Для струнных, воды, пипа и голоса.

⁹ Органической считается музыка с использованием предметов окружающего мира в качестве источника звука, а также изготовленных специально музыкальных инструментов из керамики, воды, камня, бумаги и прочих подручных материалов. Среди произведений композитора можно отметить: «Водный концерт» (1998), «Бумажный концерт» (2003), «Концерт земли» (2009), «Водные страсти по Матфею» (2000), органические инструменты используются во многих произведениях композитора, в том числе в операх «Первый император», «Чай-зеркало души» и других.

“Полного постижения” на противоположном берегу. Начинает представление струнный ансамбль, исполняющий музыку в стиле Баха, в то время как через открытые двери доносится молитвенное пение монахов, собравшихся на вечернюю службу» [2, 828]. Исследователь Т. Будаева отмечает, что далее происходит диалог времен и культур: Бах и буддийские монахи, китайская лютя пипа и рок-н-ролл, сакральное и обыденное. Все действие проходит в сопровождении водной перкуссии¹⁰. В архитектурных декорациях зала соединяются черты традиционных построек династии Мин с минималистскими конструкциями XX века (проект Тань Дуня и архитекторов студии Исодзаки) [2, 828]. Опыт работы в таких мультимедийных проектах помогает композитору в воплощении идей его опер. Рассмотрим это на примере его оперы «Первый император», созданной в 2006 году специально по заказу Метрополитен-опера. Главная партия (императора Цинь Шихуаньди) была специально написана для Пласидо Доминго¹¹.

4. Ритуал в опере «Первый император».

Композитор, создавая оперу о китайском императоре Цинь Шихуаньди (259 – 210 до н. э.), объединившем Китай после междоусобных войн и построившим Великую китайскую стену, считал идею и события оперы вполне современными. Эпический сюжет, основанный частично на подлинных событиях, реализован в форме западной оперы. В спектакле принимают участие актеры западной оперы и актер *цзинцзюй* (в роли Мастера Инь-Яна, проводящего дворцовые церемонии). Герои соответственно, поют на английском и китайском языках. В характере движений также можно проследить параллельность сосуществования и одновременно синтез традиций: Мастер Инь-Ян двигается по канонам пекинской оперы, для остальных персонажей были предложены только элементы характерных движений китайского традиционного театра. Этому искусству западных исполнителей специально обучали актеры пекинской оперы. Режиссер Чжан Имоу, известный по таким кинофильмам, как «Герой» (музыку к нему написал Тань Дунь), «Цвет войны», «Дом летающих кинжалов» и другие, в сценическом решении спектакля использовал как приемы пекинской (пролог), так и традиции западной оперы.

Ритуальная сцена помещена в начало оперного спектакля. В прологе (при опущенном занавесе) на авансцену, напоминающую помост традиционного театра пекинской оперы, выходит одетый и загримированный по ее канонам Мастер Инь-Ян. Одна сторона его костюма символизирует жизнь, другая (со спины) — смерть. В руках у него флаг с надписью «Первый император». Периодически поворачиваясь к залу то одной, то другой стороной, Мастер Инь-Ян приглашает зрителей в Древний Китай. Актер на протяжении всей партии пользуется исключительно приемами пекинской оперы (движения, жесты, мимика, тембр голоса, особенности вокальной техники — пение в высоком регистре, похожее на фальцет). Зритель как бы смотрит пекинскую оперу в

¹⁰ К числу перкуSSIONных водных инструментов у композитора относятся: прозрачные полусферы, наполняемые водой, в которые погружаются различные предметы и инструменты, например, гонг или тарелка; так называемая водная скрипка, в металлический (закрытый, в форме горшка) резервуар которой наливается вода, играют на ней смычком от обычной скрипки, вместо струн используются металлические штыри, закреплённые вдоль периметра корпуса, причем корпус водной скрипки используется и как ударный инструмент, удары производятся снизу рукой исполнителя; так же к водным инструментам относят наполненные водой пластиковые трубки и другие.

¹¹ Либретто: Тань Дунь и Ха Цзинь (известный писатель, США). Мировая премьера: 21 декабря 2006 года, Нью-Йорк, Метрополитен-опера. В ролях: Пласидо Доминго — император Цинь; Элизабет Фutral — принцесса Юэян; Мишель Де Янг (Деян) — шаманка; и другие. Дирижер: Тань Дунь (в других случаях спектаклем дирижировал Джеймс Ливайн). Режиссер — Чжан Имоу; художник-постановщик — Фань Юэ; художник по костюмам — Эми Вада, художник по свету — Дуэйн Шулер, хореограф — Хуан Доудоу (см.: [21]).

контексте западного оперного спектакля, хотя в этом условном «театре в театре» разыгрываются события основного действия.

Важная роль ритуала подчеркивается в сцене, следующей сразу за прологом. Когда занавес поднимается, зрители видят, как Мастер Инь-Ян и шаманка проводят ритуал в Святилище предков династии Цинь у подножия строящейся Великой китайской стены, из отсеков которой встают артисты хора, имитирующие знаменитое терракотовое войско (соответствующие костюмы у артистов хора). Перед хором на сцене сидит ряд барабанщиков, играющих на керамических инструментах с помощью камней. Мастер Инь-Ян выбирает из их числа жертву, надевая на артиста маску смерти. Указывая на зрителей, он жестами поясняет, что каждый из сидящих в зале может оказаться по ту или иную сторону бытия. После чего Мастер Инь-Ян выбирает следующую жертву — исполнительницу на цитре *гучжэн*. Шаманка воспевае хвалу предкам и богам, ей подпевае хор. Внезапно на сцене появляется император Ши Хуаньди, который прерывае ритуал. Он находит эту шаманскую музыку лишеной небесного духа и утверждает, что она ослабит его царство, а ему нужен другой, объединяющий людей гимн. Здесь происходит завязка действия.

В этой сцене пространство организовано так, что фигуры хористов уходят рядами вверх, перед ними сидит ряд барабанщиков, а на переднем плане — Мастер Инь-Ян и шаманка. Это напоминает трехъярусное строение сцены средневековых китайских дворцовых театров. В то же время, перенося внимание зрителей с общего плана на конкретных героев (Мастера Инь-Яна, шаманку, жертву), режиссер Чжан Имоу явно пользуется кинематографической технологией крупного плана. Исследователь Пэн Цзяньминь подчеркивает также эффектность изменений сценического пространства: императорский дворец (отмеченный темным, словно давящим тоном декораций), более светлая по тону Великая китайская стена, которую возводят рабы. Все это в сочетании с элементами древних ритуалов создает сильный эмоциональный тон [19, 65].

Стилистика сцен ритуала напоминает спектакли *синьбянь* пекинской оперы, но оркестровка выполнена средствами симфонического оркестра с включением отдельных солирующих национальных инструментов (например, цитры *гучжэн*) и органической музыки (камней).

5. Синтез цзинцзюй и западной оперы в «Первом императоре»

Для воплощения замысла Тань Дунь соединил «новое и старое», «Восток и Запад», европейскую оперу (в 2 актах) и элементы пекинской оперы (*цзинцзюй*). Синтез этих составляющих композитор объясняет через реализацию древнего китайского принципа $1 + 1 = 1$, то есть неразрывное слияние двух опер в рамках одного произведения и культур в его творчестве. Композитор подчеркивал: «...как и многие из моих современников XXI века, я являюсь продуктом мультикультурных взглядов» [17, 6]. В своей опере он объединил разные языки (китайский, английский), черты разных театров, разные стили, разнородные средства: авангард и классику, китайские и европейские музыкальные инструменты, органическую музыку (звучащие камни, керамические барабаны, тибетские поющие чаши). По его словам: «Цель эволюции и революции в современной опере, как в музыкальном, так и в культурном плане, состоит не в том, чтобы разрушать традиции или восстать против них, а в том, чтобы использовать традиции и оживить разнообразные, а иногда и противоположные культурные концепции “нового и старого”, “востока и запада”, что приведет к появлению уникального и нового оперного языка» [21].

Показателен выбор главного героя. Император Цинь Шихуаньди создал первое централизованное государство. Он является символом этого объединенного сильного государств¹². По сюжету Император, в русле конфуцианского мировоззрения, преследовал

¹² За время своего правления он инициировал множество крупнейших национальных проектов, таких как стандартизация письма, валюты, измерений, а также строительство Великой Китайской стены.

цель использовать музыку в качестве инструмента управления страной. Однако в опере композитор показывает, что за его величием стоит трагедия жизни, отданной за власть. Исследователь Хао Жоци подчеркивает важность выбора главного героя и называет этого исторического персонажа и сюжет долгожданными для китайского музыкального театра. В опере, наряду с ритуальными китайскими напевами, направленными на успокоение мятежных мыслей, используются авангардные техники композиции (алеаторика, сонористика, минимализм). Композитор включает, по его словам, «музыкальные мысли периода Цинь в будущее авангардное мышление» [16, 107].

5. Синтез традиций в музыкальном языке оперы «Первый император»

Стремление Тань Дуня объединить разные культурные традиции и виды музыкального театра для обновления современной оперы нашли отражение и в музыкальном языке. Эту закономерность можно проследить на уровне ладоинтонационных, ритмических и тембровых особенностей, вокальных техник, принципов игры на традиционных и европейских инструментах. Свой метод он обозначил как *контрапункты* (*counterpoints*). Сочетание традиций и авангарда в «Первом императоре» исследователь Ян Ехун характеризует как «идеальное» [22, 20].

Тань Дунь отмечает, что в его опере соединяются хроматическая система и звуки неопределенной высоты. Первая реализована в вокальных партиях и музыкальных инструментах с определенной высотой звука (как европейских, так и китайских, например, 15-ти струнной цитре *гучжэнь*). Звуки неопределенной высоты присущи предметам органической музыки: камням, керамическим цветочным горшкам, водной скрипке¹³, иногда поющим чашам, добавление таких инструментов характерно для китайского музыкального театра 1970-80-х годов. Кроме того, звуки неопределенной высоты содержатся в вокальной технике пекинской оперы, частично, ее элементы в виде *glissando*, *vibrato* введены в партии основных действующих лиц. К ним можно отнести и своеобразное «раскачивание» звука (*vibrato* с большой амплитудой), присущее пению актеров пекинской оперы (Пример 1).

Оно, в сочетании с *glissando*, ярче всего проявляется в партии Мастера Инь-Яна, для которой вводится комментарий о том, что актер поет в стиле пекинской оперы. Ноты партии не всегда выписаны, актер использует типовые мелодии и обороты этого традиционного театра (Пример 2).

В стилистике вокальных партий других персонажей композитор использует традиции западной оперы: стиль *belcanto*. При этом мелодика часто опирается на мотив китайского народного напева «Песня рабов», который играет роль лейтмотива оперы: мелодия песни появляется в узловых моментах действия и пронизывает вокальные партии разных героев (например, композитора Гао Джанли, шаманки). Китайские исследователи также отмечают, что в музыке оперы использованы лады народных песен северо-западных регионов страны, где исторически находилось царство Цинь [22, 26].

В интервальном составе мелодий композитор использует корреляции интервала или характера мелодического движения с цветом¹⁴, символика которого была характерна для Древнего Китая. Так, композитор указывает, что красный ассоциируется у него с глиссандирующим движением от самой высокой ноты к самой низкой, черный — с

Широко известна его гробница, охраняемая терракотовыми солдатами, в постановке оперы хористы одеты в костюмы терракотового войска.

¹³ Водная скрипка может использоваться как смычковый хордофон и как ударный инструмент, в последнем случае по дну корпуса производя удары рукой.

¹⁴ Сходные приемы взаимодействия цвета и звука можно найти в таких сочинениях Тань Дуня, как «Восемь цветов» для струнного квартета (1986), «Симфония цветов» (2017; на материале оперы «Первый император»; вариант названия — «Симфония цветов: Терракотовый»), Концерт «Герой», написанный на основе саундтрека одноименного фильма Чжан Имоу, в котором также сцены решены в определенной цветовой палитре (известно исполнение с использованием видеоряда из фильма).

интервалом тритона, белый — с интервалом кварты [17, 7]. Художник по костюмам Эми Вада использует данные цвета в одежде героев.

Тань Дунь свободно комбинирует инструменты симфонического оркестра, китайские инструменты и предметы органической музыки. Композитор не использует инструменты пекинской оперы, однако имитирует звучание некоторых из них. Для создания исторически подлинного колорита композитор прибегает к размещению на сцене дворцового оркестра династии Цинь, в состав которого входят древние инструменты, сделанные из керамики и камней. В сцене игры на барабанах вместо палочек используются камни. Композитор подчеркивает различие между древним и современным звучанием перкуссии. Вокальные партии также воспроизводят некоторые ладовые особенности музыки династии Цинь. Мелодические обороты древней китайской музыки Тань Дунь включает в ансамбли, в хоровые сцены и в арии.

74 YIN-YANG MASTER: **TACET**
mf
 Kuangtei lei tei chi tei tei Kuang Ha wu

8^{va}

77 ***a tempo***
 [YIN-YANG MASTER cues the ceramic instruments.]
mf
 Kuang teilei tei chi tei tei Kuang Ha wu Kuang teilei tei chi tei tei

8^{va}

fff *mp* *fff*

str. (pizz.)

Пример 1. Вибрато в партии Мастера Инь-Яна (I акт, сцена 1, такты 74-79).

senza misura

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

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

mf *p* *ppp* *f*

mf *p*

Пример 2. Начало партии Мастера Инь-Яна (I акт, сцена 1, такты 8-9).

Выводя на сцену оркестр (традиционных китайских инструментов), Тань Дунь одновременно обращается к аналогичному приему западной оперы, когда наряду с основным составом в оркестровой яме используется оркестр на сцене (здесь уместно вспомнить «Дон Жуана» Моцарта или «Воццека» А. Берга). При этом основной состав — симфонический оркестр — продолжает играть и во время антрактов. Тань Дунь считает такую практику одним из проявлений его оркестрового театра [21].

Таким образом, опера «Первый император» концентрирует в себе характерные черты китайского музыкального театра начала XXI века и творчества композитора. Она синтезирует западную оперу и *цзинцзюй* на уровне языка (китайский, английский), сценического решения, типажа персонажей и актеров, музыкальных особенностей. Опера демонстрирует характерную для китайской культуры новейшего времени тенденцию обращения к древним реалиям, конфуцианским принципам наряду с современными технологиями и средствами воплощения исторического сюжета. Ориентированная на западного зрителя, опера «Первый император» Тань Дуня находит широкий отклик в разных странах, вместе с тем, она представляет важный опыт современной оперы на исторический сюжет и актуальна для китайского искусства.

Литература

1. *Алтаева А. С.* Архаика в мировой музыкальной культуре. М.: Эконом-Информ, 2009. 205 с.
2. *Будаева Т. Б.* Пекинская опера и китайская музыкальная драма через призму Летней школы Шанхайской Театральной Академии // Общество и государство в Китае. Т. XLVIII. Ч. 2 / Ред. колл.: А. И. Кобзев и др. М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук (ФГБУН ИВ РАН), 2018. С. 809-831.
3. *Будаева Т. Б.* Пекинская опера *цзинцзюй*: музыка, актёр и сцена китайского традиционного театра. М.; СПб: Нестор-История, 2019. 312 с.
4. *Жэнь Шуай.* Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / РГПУ им. А. И. Герцена. СПб, 2019. 25 с.
5. *Каморная Ю. О.* Власть и искусство: цинский театр как средство формирования общественного мнения // Россия и АТР. 2012. № 1. С. 60-78.
6. *Лю Цзинь.* Китайская национальная опера: 1920-1980-е годы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 103. С. 277-285.
7. *Петров В. О.* «Призрачная опера» Тан Дуна как инструментальный ритуал // Авангард, современная и новая музыка: творчество, исполнительство, педагогика : Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции / М-во культуры Российской Федерации, Пермский гос. ин-т искусства и культуры [и др.] ; [ред.-сост. Н. А. Петрусева]. Пермь: ПГИИК, 2010. С. 130-135.
8. *Сергеева Т. С.* Мультимедийные эксперименты в творчестве Тан Дуна как новый синтез искусств // Музыка. Искусство, наука, практика. 2018. № 2. С. 81-87.
9. *Сунь Лу.* Народная опера в типологической системе новой оперы Китая // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 12-15.
10. *Холопова В. Н.* Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и фоносфера: Воспоминания. Статьи / Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, Российская академия наук; отв. ред., ред.-сост. Е. М. Тараканова. М.; СПб.: Алетейя, 2003. С. 243-251.
11. *Чжу Линьци.* Художественные характеристики и история развития современной китайской оперы «Новой волны» // Вестник КемГУКИ. 2018. № 45. С. 66-73.
12. *Чжу Линьци.* Черты постмодернизма в либретто китайской камерной оперы «Прощание с Кембриджем» // Вестник КемГУКИ. 2019. № 4. С. 158-166.
13. *Юнусова В. Н.* О национальной природе музыкального авангарда Азии // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки : Статьи. Исследования. Переписка. Вып. 2 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. истории зарубежной музыки, Науч.-учеб. центр музыкально-компьютерных технологий; [редкол.: В. Н. Юнусова (ред.-сост.) и др.]. М.: Московская консерватория, 2011. С. 195-216.
14. *Юнусова В. Н.* Тан Дун: в мире звучащих стихий // Музыкально-исполнительское искусство и научное знание : музыкознание, психология, педагогика, филология, философия, медицина, информатика : параллели и взаимодействия : Сборник статей по материалам международной научной конференции, 5-11 апреля 2010 года / М-во образования и науки РФ, ГКА им. Маймонида (Москва); [под общ. науч. ред. профессора Я. И. Сушковой-Ириной и профессора Г. Р. Консона]. М.: Книга по требованию, 2012. С. 50-55.
15. *Янь Цзяньань, Юнусова В. Н.* Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // Журнал общества теории музыки. 2018. № 4 (24). С. 60-73.

16. *Hǎo Ruòqǐ. Duì zhōngguó gējù wèilái fāzhǎn de sīkǎo, cóng Tán Dùn gējù «Qín Shǐ Huáng» shuōqǐ // Rénshēng shíliùqī* 2018. Dì 5Z qī. Dì 107 yè. [= *Хао Жоци. Мысли о будущем развитии китайской оперы, начиная с оперы Тань Дуня «Цинь Шихуан» // Жизнь* 16-7. 2018. № 5Z. С. 107.]

17. *Kors S. Tan Dun's The First Emperor // Tan Dun. The First Emperor : [Booklet to DVD] / The Metropolitan opera. [London]: EMI Classics, [2008]. P. 6-7.*

18. *Lee J. C. Tan Dun // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vols. 2nd Edition. Vol. 25 / Ed. by S. Sadie London: Macmillan Publishers Ltd., 2001. P. 64-65.*

19. *Péng Jiànmin. Qiǎnxī Tán Dùn gējù “Qín Shǐ Huáng” dí yīnyuè yuánsù // Xìjù zhī jiā.* 2018. Dì shíwǔ qī. Dì 65 yè. [= *Пэн Цзяньминь. Анализ музыкальных элементов оперы Тань Дуня «Цинь Шихуан» // Театральный дом. 2018. № 15. С. 65.*]

20. *Tea: A Mirror of Soul : opera // [tandun.com : official website of the composer. Compositions. Opera]. URL: <http://tandun.com/composition/tea-a-mirror-of-soul-opera-in-three-acts/> (дата обращения: 14.11.2020).*

21. *The First Emperor : opera // [tandun.com : official website of the composer. Compositions. Opera]. URL: <http://tandun.com/composition/the-first-emperor/> (дата обращения: 14.11.2020).*

22. *Yáng Yèhóng. Zhōngxī wénhuà rónghé shìjiǎo xià de gējù “Qín Shǐ Huáng” yánjiū : Shuòshì lùnwén / Xīnjiāng Shīfàn Dàxué. Wūlǔmùqí, 2011. 43 yè. [= *Ян Ехун. Исследование оперы «Цинь Шихуан» с точки зрения интеграции китайской и западной культур : диссертация магистра / Синьцзянский педагогический университет. Урумчи, 2011. 43 с.*]*