

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЧЖАН ЮЙ

УДК [785.161]:781.62+781.7(477)

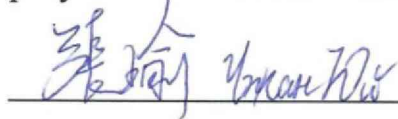
**ЖАНРОВІ ТИПИ КИТАЙСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ
В ТВОРЧОСТІ ІНЬ ЦІНЬ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань – культура і мистецтво

подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії з музичного мистецтва

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 Чжан Юй

张瑜
Zhang Yu

数字签名者: 张
瑜 Zhang Yu
日期: 2023.06.28
14:02:58 +08'00'

Науковий керівник: Роценко Олена Георгіївна, доктор мистецтвознавства,
професор

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Чжан Юй. Жанрові типи китайської національної опери в творчості Інь Цінь. – Кваліфікаційна наукова справа на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Харківська державна академія культури, Харків, 2023.

Дисертацію присвячено вивченню жанрових типів великої китайської опери в творчості Інь Цінь (1954 р.н.). Увагу сконцентровано на осмислення шляхів формування творчої індивідуальності «воєнного художника» і «китайського Шуберга ХХІ століття», висвітлення його естетично-художніх ідеалів, відтворених у сучасній художній китайській пісні і новітній великій китайській опері («Великий Канал. Балада Річки», 2012, і «Велика хода китайської червоної армії», 2016).

У мистецтві Піднебесної початку ХХІ ст. актуальності набуло створення новітньої національної опери як відродження пам'яті про минуле. Творчий колектив Національного театру виконавських мистецтв (або Великого оперного театру) у Пекіні (відкритий 2007 року) на чолі з Чень Пін розробив вимоги щодо китайської опери майбутнього, де первинну роль відіграють: оригінальність сюжету, монументальність, національна інтонаційність. Вивчено концепцію новітньої китайської опери, відтворену Інь Цінь.

Попри різні сюжетні властивості, твори мають спільні ознаки: єдину жанрову модель – новітню велику китайську оперу, що розрізняється за лірико-епічним і історико-героїчним типами; містеріальність, «наскрізну пісню» у жанрі балади, ораторіальність, вокально-хорову циклічність; рефренно-рондальний і арковий типи драматургії, ідею жертвності, замкненість/розімкненість оперного часопростору, сакралізовану картину китайського всесвіту, ознаки китайського національного оперного міфу.

Встановлено специфіку творчого процесу Інь Цінь; визначено своєрідність композиторського шляху від пісні до опери. Визначено роль

пісні у творчості Інь Цінь як творчої лабораторії композитора. І постасі Інь Цінь – «воєнного композитора» і «китайського Шуберта ХХІ століття» обумовлюють первинність пісенного обдарування «Майстра мелодії». Сучасна китайська художня пісня набула значення творчої лабораторії Інь Цінь як автора новітньої китайської опери.

Визначено структуру творчого універсализму реформатора «нової ери» у китайській музичній культурі. Поява універсально обдарованих особистостей – ознака національного відродження Китаю межі тисячоліть. Інь Цінь у добу «реформ і відкриттів» реалізував своє призначення творця мистецтва майбутнього у жанрі новітньої великої китайської опери.

Концепція любові у творчості Інь Цінь формувалася у пісенний період як усвідомлення жертвовності на шляху до професії. Пізніше любов набула значення художньої теми творчості композитора. Споглядання краси сприяє здійсненню життєвого шляху (дао) від земного до небесного. Слідуючи законам гармонії, дзеркальності, пропорційності, композитор відтворив парадигматику національного розуміння краси у китайській опері. Усвідомлення опери як жанру, у лоні котрого уможлиблюється відтворення національної концепції світобудови, актуалізувалося у свідомості «третьої генерації композиторів» в історії китайської музики.

Концепція новітньої великої китайської опери, розроблена творчим колективом Великого оперного театру у Пекіні, має практичний, парадигмальний і маніфестальний характер, містить історико-художні передумови реформи жанру. Серед засад «китайської опери майбутнього» – оригінальний сюжет з історичного минулого, базування на традиціях національного театру, омузиченої поезії, китайській ментальності; сплетіння сюжетних ліній, взаємодії «малих» драм і методу «дін»; відсутності ототожнення опери і драми; монументальності і романтизації дії; видовищність; наскрізна пісня, відтворення національної картини світу. Такі вимоги були надані Інь Ціну щодо створення новітніх китайських опер на замовлення Театру. Актуалізація новітньої великої китайської опери

обумовлена відтворенням у ній національної картини світу і (у підсумку) оперного міфу.

Визначено особливості жанрової специфіки великої китайської опери лірико-епічного типу: синтез ознак grand-opera, опери-балади, пісенної опери, опери-легенди, опери-містерії, опери-ораторії, а також пекінської народної опери.

Виявлено логіку сюжетотворення і драматургії «Каналу». Оперний хронотоп базований на перехресті історико-географічного і легендарно-міфологічного шарів, взаємодії «любовних трикутників», відтворенні теми соціального протистояння. Почуття і слово – первинні критерії відповідності тлумачення національного у новітній китайській опері; тоді як призначення музики – створити психологічний образ героя, сприяти розвитку етнічної драми, відтворити взаємодію «малої» і епічної драм. «Мала драма» представлена у ліричних сценах; на методі дін базовані хорові монолози Води Каналу і головних героїв опери, що постають як вставні оповіді.

В образі Шуй Хунлянь спостережено ознаки жіночих амплуа пекінської опери: дань у строкатому халаті – репрезентантки вічно-жіночого начала, дань-квітки і ознаки чоловічого амплуа «національний воїн». Колективним героєм, що об'єднує перебіг дії, постають Діви Каналу. Цінь Сяошен – сполучна «ланка» у розвитку малих ліричних драм; зіткнення борця з корупцією з пограбувачами народу утворює конфлікт у зовнішній драмі опери. Уводячи образ Чжан Шуйю, композитор відтворив амплуа оперного злодія у китайській опері.

«Великий Канал» вирізняється взаємопроникненням типів оперної драматургії – монументального, камерного, лірико-драматичного, епічного. Хоровий образ Вічної річки – персонажа по-над дією – об'єднує контрастні сцени «Каналу», виконує функцію філософського узагальнення, надає музичній драмі ознак хорової опери, опери-ораторії. Коло наскрізних міфологем-ідей (спасіння, жертвності, Liebestod, метаморфози, відродження) і міфологем-образів (води, вогню, дракона, човна) обумовлює

закономірність тлумачення «Великого Каналу» як національного китайського оперного міфу.

Логіка змістоутворення оперної дії «Каналу» обумовлена взаємодією раціоналізму (рефренність, арковість, контрастне чергування камерності і монументальності), символізму (сліпа Гуань Юй – символ страждання непросвітленого народу, Шуй Хунлянь – краси, кохання, мужності); авантюризму (непередбачуваність подій, розв'язки, роль інтриги). Оперна дія підкорена закону триєдності: місця, часу, дії. Наскрізності драматургічного розвитку сприяють лейтмотиви. Лейтмотив Води виникає у цілісному вигляді; лейтмотив кохання – у наслідок приєднання інтонаційних фрагментів, набуваючи цілісності у розв'язці драми.

У паралелі до опери-балади Р. Вагнера «Летючий голландець» формувалася драматургія «Каналу». Китайська та європейська балади мають спільні генетичні витоки, що сягають міфоепічної традиції; спираються на легендарний сюжетний прообраз, де домінує стихія води, містять оповіді про минуле. У китайській опері-баладі оповідь про легендарне минуле ведеться від імені Річки – спостерігача, оповідача, коментатора подій. Наскрізне проведення балади Річки обрамлює ігри, надаючи опері рефренно-рондальних і аркових ознак.

Баладність проявляється у симфонічній, хоровій, індивідуально-любівній та авантурній складових музичної драми. Сольні балади як «сюжетні пісні» рухають оперний сюжет. Відтворена у «Каналі» національна картина світу складається з фрагментів буття, об'єднаних понадчасовим образом Річки, на фоні котрого відбуваються трансформації героїв музичної драми. «Канал» набуває ознак пісенної опери, циклу сольних і хорових пісень як традиції китайського музичного театру. Перехрестя рівнів баладного змісту обумовлюють багато вимірність типів оперної драматургії.

Любовна компонента сюжету розкривається крізь призму драми кохання і ревності; авантурна – крізь пригодницькі мотиви; казково-фантастична – через народні обряди, баладу Річки, фінальне перетворення

Шуй Хунлянь; реалістична – через мотив переслідування вигнанців; містеріальність – у розгорнутих хорових сценах, жертовній смерті Шуй Хунлянь.

Монументалізм як спосіб відтворення національної картини світу реалізований крізь жанрові засади новітньої великої китайської опери, жанровий поліфонізм котрої уможлиблює її тлумачення як енциклопедії народного життя Піднебесної.

Як жанровий прообраз «Великого Каналу» тлумачено «Африканку» Дж. Мейєрбера: опери поєднує взаємодія ознак «великої» і ліричної опер, видовищний, декоративний стиль, жертовний сюжет, п'ятиактна структура. Композитор розробив засади національного оперного стилю на основі взаємодії «південного і північного тонів», відтворюючи музичний «акцент» Цзяньсу і Чжецзян. Синтез типів оперної драматургії «Каналу» відбувається, завдяки жанровим можливостям «великої опери», пристосованої до китайської культури. Жанровий поліфонізм «Каналу» спостерігається у синтезі ознак французького жанрового аналогу і властивостей традиційного музичного китайського театру (вокальні і хорові розосереджені циклі, баладні, пісенні, містеріальні, ораторіальні ознаки, засади пекінської опери, пісенного спектаклю гецюй, фентезі і шоу).

Визначено сюжетно-лібретні властивості новітньої великої китайської опери «Велика хода» на історико-героїчну тему, ознаки міфологізації історії. Великій китайській опері історико-героїчного типу властиві неоромантична інтерперація сюжету, «наскрізна пісня», велика кількість чоловічих сцен, символіка китайського Вічножіночого.

В опері «Велика хода» відтворені історичні події 1934 – 1936 рр. У сюжеті, сповненому відродженнєвого змісту, наявне мисленнєве повернення до періоду страждань і слави, відродження почуття гордості за батьківщину. «Велика хода» набула значення художньої теми китайського мистецтва, завдяки Мао Цзедуну: пісенно-гімнічне тлумачення оперних подій «запрограмоване» романтизованою поетикою вірша «Кунлунь».

Формуванню атмосфери революційного романтизму в опері сприяють художній документалізм, романтизація/міфологізація історії, символізація дії. Відсутність сценічного образу ворога, попри батальні сцени, надає опері аконфліктності, обумовлює концентрацію уваги на подвиги героїв, розкриття історико-героїчних подій, поданих, немов би очима умовного спостерігача.

Докторка Хонг – Героїня понад дією, символ китайського Вічножіночого, втілення ідей кохання, любові до батьківщини, краси, безсмертя, обов'язку, саможертвності. Сюжетна лінія подружнього кохання у відповідності до традицій національного мистецтва не містить пристрастей: її вирізняє стриманість емоцій.

Перетворюючись на «Голос з небес», Героїня постає як вираз понад-ідеї опери – вічної любові. Сцена читання передсмертного листа докторки Хонг дозволяє вважати її драматичним прообразом героїню «Піонової альтанки» Сянь Таньцзу: Душа Дівчини виходить за межі Тіла, щоби звернутися до Коханого за допомогою листа, сповненого абсолютної любові. Епізоди ліричної драми поєднуються, завдяки епічній дії.

Носій комічного змісту – «веселий селянин» Лін Пангуан перетворюється на мужнього героя: саможертвність підіймає образ від архетипу «маленької людини» до вершинних рівнів прояву особистості, надає сцені загибелі «веселого селянина» катарсичних ознак.

Спостережена специфіка оформлення оперної драматургії за типом розосереджених внутрішніх циклів – вокального і хорового. «Баладі персикового цвітіння» – наскрізній пісні – надана роль об'єднання етапів розвитку епічної і ліричної драм, фрагментарно побудованих циклів.

У великій опері сформовано національну китайську картину світу, у котрій немає місця конфлікту і образу ворога, де об'єднуючою ниткою постає музично-поетичний образ «цвітіння персику» – символу любові, покою, гармонії, весни, миру.

Жанрові прообрази «Великої ходи» Іннь Цінь не обмежуються національною культурою; до них долучений європейський аналог – велика

опера. Майже 200-літній історичний «розрив» між європейським і китайським взірцями жанру обумовлює уведення до жанрового визначення великої китайської опери поняття «новітня». Передісторію жанру великої китайської опери у музично-театральному мистецтві Піднебесної слід шукати у музично-історичній п'єсі Чжоу Лецін у XVIII ст. («Підкорення Середньої Країни»); національній героїчній історико-патріотичній опері «Сива дівчина».

Як і в європейській великій опері, у її китайському різновиді історизм і реалізм взаємодіють із міфологізмом, символізмом і романтизацією подій; історико-документальними матеріалами постають видатні події національного визвольного руху. Французька велика опера містила «дива» і «перебільшення» – засоби розсунення меж історичного сюжету; новітня велика китайська опера історико-героїчного типу позбавлена таких «окрас» жанру: «надзвичайний» відтінок досягається, завдяки перетворенню персонажів з носіїв «звичайної людяності» на героїв, здібних на жертвність.

Баладна пісня, на котру вплинули танська поезія, народна пісня Цзянсі, міфологізація героїчно-побутового начала, – виток ліричної і героїчної драматургічних «ліній» опери. Словесну символіку доповнює музична: слова «Сестри шують взуття для тих, хто йде маршем» супроводжують звороти сигнально-маршового характеру. Побутове, ліричне і ідилічне відтінюється героїчним; символи великої битви за перемогу взаємодіють із картинами мирного життя.

Завдяки баладній пісні, виникає рефренний і арковий типи драматургії, ознаки *durchkompaniertelied* поширюються на оперну цілісність. Серед функцій оперної балади – центротворююча, метафорична, програмно-узагальнююча, символіко-метафорична. Балада як сегментована пісня концентровано розкриває метафоричний зміст опери, ідею революційного романтизму. Набуваючи значення всеприсутнього сакрального центру, «Березневе цвітіння» відіграє роль відсторонення від історико-героїчної драми. Новітня велика китайська опера відтворює ознаки ідеального

національного оперного хронотопу.

Оперну драматургію вирізняє зіставлення пісень воєнного («Military Song») і баладного типів. Уведення «воєнних пісень» обумовлює «Military Still». Воєнна пісня і марш – жанрові репрезентанти «Великої ходи». Домінуюча роль пісень дозволила визначити жанрову природу «Великої ходи» Інь Цінь як пісенної опери, тоді як загальна маршовість обумовлює її визначення як опери-маршу. Об'єднуючою жанровою категорією постає гімн, жанрові ознаки котрого властиві пісенній і маршовій складовим. Жанрова семантика маршу обумовлена символікою «великої ходи» як ідеологеми баладно-пісенної опери-маршу.

Визначено парадигму перехідності у жанровому хронотопі «Великої ходи». Завдяки жанровому синтезу уможливорюється художнє відображення багатогранності життя як національного коду китайської музично-театральної культури. Ознака опери – жанрова перехідність: переломні етапи розвитку вирішені як перехрестя сюжетних ліній і типів оперної драматургії. Жанрові переходи відбуваються на «вузлових» етапах розвитку дії, зіткненні героїчного, епічного, ліричного, комічного.

Від магістрального жанрового «шляху» історико-героїчної опери розходяться додаткові «стежини» – епічна, лірична, комічна, що у подальшому розвитку «стягуються» до «центру». Новітня велика китайська опера історико-героїчного типу має ознаки пісенно-баладної, лірико-епічної, циклічної драматургії, властивості ораторіальності, маршовості, художнього документалізму, революційного романтизму. Поліжанровість обумовлена втіленням багаторівневого змісту. Жанрові лінії опери розвиваються фрагментарно (пунктирно), на основі «переривчатості поступовості» оперної драматургії.

Синтез жанрових оперних типів відповідає національному коду китайської музично-театральної культури, що втілюється через парадигму перехідності. Сутність парадигми перехідності у жанровій структурі опери «Велика хода» полягає у 1. фрагментарному уведенні «побічних» жанрових

структур (ліричної, комічної, дитячої; пісенної, хорової) до головного жанрового напрямку (китайської національної героїко-історичної опери) на основі принципу додатковості і контрастного співставлення; 2. зв'язках «побічних» жанрових структур із історико-героїчною компонентою опери.

Жанрові модуляції спостерігаються у взаємопереходах від одного жанрового типу до іншого. У «пунктирно» організованій драматургії опери історико-героїчний нахил постає як «рефрен»; інші жанрові типи виконують функції «епізодів». Взаємодія жанрових типів опери сприяє відтворенню національного китайського універсуму, складеного з фрагментів національного китайського світу.

Рамкова композиція опери символізує не лише охоронну замкненість китайської картини світу, але й слугує їй розімкненню. Вертикалізація часу-простору надає опері ознак вічності; розширення національного всесвіту по горизонталі сприяє відтворенню ідеї нескінченності. Вічність і нескінченність – парні категорії національного китайського всесвіту, відтвореного в опері.

Драматургія новітньої великої китайської опери обумовлена нетиповими для європейського аналогу ознаками: втілення героїко-патріотичного змісту відбувається на основі жанрових властивостей пісенної опери, для котрої в європейському контексті більшою мірою властивий камерний стиль; широкий образно-жанровий спектр, посприяв цілісному відтворенню національного всесвіту. Лейттембром мирного Китаю є флейта; тембр труби – символ героїчного, воєнного начала. Втіленням ідилічного образного світу (любви/кохання) є жіночий архетип (Інь), представлений через тембр флейти; виразом героїчного чоловічого начала (Янь) є тембр труби.

Якщо історико-героїчна жанрова домінанта в опері Інь Цін є наскрізною, то інші типи оперної драматургії, уведені за принципом жанрової перехідності, мають фрагментарний характер у структурі і змісті опери. «Додаткові» драматургічні лінії, завдяки «точкам перетину», спільним

героям, постають як складові розвитку ведучої жанрової магістралі. Новітня велика китайська опера вибудовується на базі взаємодії розосереджених вокального і хорового циклів. Обидві опери містять наскрізну пісню у жанрі балади, якій надано символічну і драматургічну (аркову і рефренну) функції. Баладна наскрізність співіснує з ознаками номерної опери. Жанровою властивістю новітньої великої китайської опери як лірико-епічного, так і історико-героїчного типів постає також синтез номерної опери з ознаками наскрізної драматургії.

Ключові слова: музичне мистецтво, професійне музичне мистецтво, композиторська творчість, музичний тезаурус, семантика, інтерпретація, стиль, жанрово-стильовий генотип, жанрова специфіка, жанрова типологія, жанр балади, концепт «історична пам'ять», національна ментальність, національна картина світу, китайська музика, музичний театр, музична драматургія, містерія, велика китайська опера, «велика» французька опера, вокальне мистецтво, національні вокальні традиції, вокальний цикл.

ABSTRACT

Zhang Yu. Genre Types of the Chinese National Opera in the Works of Yin Qin. – Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy (specialty 025 – Musical Art). – Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2023.

The dissertation is devoted to the study of genre types of great Chinese opera in the works of Yin Qin (born in 1954). Attention is focused on understanding the ways of forming the creative personality of the «war artist» and «Chinese Schubert of the twenty-first century», highlighting his aesthetic and artistic ideals, reproduced in contemporary Chinese art song and the latest great Chinese opera («The Grand Canal. The Ballad of the River», 2012, and The Great March of the Chinese Red Army, 2016).

In the art of China at the beginning of the twenty-first century, the creation of a modern national opera as a revival of the memory of the past became important. The creative team of the Beijing Theater, headed by Chen Ping, has

developed a concept of the Chinese opera of the future, where the primary role is played by the originality of the plot, monumentality, and national intonation. The concept of the modern Chinese opera, reproduced by Yin Qin, is studied.

Despite their different plot properties, the works have common features: a single genre model – the newest great Chinese opera, which differs in lyrical-epic and historical-heroic types; mystery, «through song» in the ballad genre, oratorio, vocal-choral cyclicity; refrain and rondo and arch types of drama, the idea of sacrifice, the closed/openness of operatic time-space, the sacralized picture of the Chinese universe, and the features of the Chinese national operatic myth.

The specifics of Yin Qin's creative process are established; the originality of the composer's path from song to opera is determined. The role of the song in Yin Qin's work as a creative laboratory of the composer is determined. The hypostases of Yin Qin – «military composer» and «Chinese Schubert of the XXI century» determine the primacy of the song talent of the «Master of Melody». Contemporary Chinese art song has acquired the significance of Yin Qin's creative laboratory as the author of the modern Chinese opera.

The structure of the creative universalism of the reformer of the «new era» in Chinese musical culture is determined. The emergence of universally gifted individuals is a sign of the national revival of China at the turn of the millennium. In the era of «reforms and discoveries» Yin Qin realized his destiny as the creator of the art of the future in the genre of the modern great Chinese opera.

The concept of love in Yin Qin's work was formed in the song period as an awareness of sacrifice on the way to the profession. Later, love became an artistic theme in the composer's work. Contemplation of beauty contributes to the realization of the life path (Tao) from the earthly to the heavenly. Following the laws of harmony, mirroring, and proportionality, the composer reproduced the paradigm of the national understanding of beauty in Chinese opera. The realization of opera as a genre in which the reproduction of the national concept of the universe is possible was actualized in the minds of the «third generation of composers» in the history of Chinese music.

The concept of the newest major Chinese opera, developed by the creative team of the Grand Theater in Beijing, is theoretical and practical, paradigmatic and demonstrative, and contains historical and artistic prerequisites for the reform of the genre. The principles of the «Chinese opera of the future» include an original plot based on the traditions of the national theater, musicalized poetry, and Chinese mentality; interweaving storylines, interaction of «small» dramas and the ding method; the absence of identification of opera and drama; monumentality and romanticization of action; spectacle; a through song; and the creation of a national picture of the world. The actualization of the newest great Chinese opera is due to the reproduction of the national picture of the world and the national opera myth on its scale.

The peculiarities of the genre specificity of the grand opera of the lyrical-epic type are determined: a synthesis of the features of grand-opera, ballad opera, song opera, opera legend, mystery opera, opera oratorio, as well as Peking opera and kunqu.

The logic of plotting and dramaturgy of the Canal is revealed. The operatic chronotope is based on the intersection of historical and geographical, legendary and mythological layers, the interaction of «love triangles», and the reproduction of the theme of social confrontation. Feelings and words are the primary criteria for the conformity of the interpretation of the national in contemporary Chinese opera; while the purpose of music is to create a psychological image of the hero, to promote the development of ethnic drama, and to reproduce the interaction of «small» and epic dramas.

Shui Hongliang's character shows signs of female roles in Beijing opera: a dan in a colorful robe – a representative of the eternal feminine, a dan-flower and signs of the male role of the national warrior. The Maidens of the Canal are the collective hero that unites the course of the action. Qin Xiaosheng is a connecting «link» in the development of small lyric dramas; the clash between the fighter against corruption and the robbers of the people forms a conflict in the external drama of the opera. By introducing the character of Zhang Shuyu, the composer

recreated the role of the opera thief in Chinese opera.

The operatic monumentalism is due to the interpenetration of types of operatic drama: chamber, mystery, lyrical-dramatic, and epic. The choral image of the Eternal River, a character above the action, unites the contrasting scenes of The Canal, serves as a philosophical generalization, and gives it the characteristics of a choral opera, an opera-oratorio. The circle of cross-cutting mythological ideas (salvation, sacrifice, Liebestod, metamorphosis, rebirth) and mythological images (water, fire, dragon, boat) determines the regularity of the interpretation of The Grand Canal as a national Chinese operatic myth.

The logic of the opera's content formation is determined by the interaction of rationalism (reflexivity, arches, contrasting alternation of chamber and monumental), symbolism (blind Guan Yu is a symbol of the suffering of the unenlightened people, Shui Honglian is a symbol of beauty, love, courage); adventurism (unpredictability of events, denouement, the role of intrigue). Opera action is subject to the law of trinity: place, time, and action. Leitmotifs contribute to the dramatic development. The leitmotif of Water emerges in a holistic form; the leitmotif of love is the result of the joining of intonational fragments, gaining integrity in the drama's denouement.

The drama of The Canal was formed in parallel to Wagner's opera-ballad The Flying Dutchman. Chinese and European ballads have common genetic origins in the mytho-epic tradition; they are based on a legendary plot prototype dominated by the element of water and contain stories about the past. In a Chinese opera ballad, the legendary past is told on behalf of the River, an observer, narrator, and commentator of events. The through-line of the ballad of the River frames the games, giving the opera refrain, rondal and arch features.

Balladry is manifested in the symphonic, choral, individual love, and adventurous components of musical drama. Solo ballads as «plot songs» move the opera's plot. The national picture of the world recreated in The Canal consists of fragments of existence united by the temporal image of the River, against which the characters of the musical drama transform. «The Canal» takes on the

characteristics of a song opera, a cycle of solo and choral songs as a tradition of Chinese musical theater. The intersection of levels of ballad content determines the multidimensional nature of operatic drama.

The love component of the plot is revealed through the prism of the drama of love and jealousy; the adventurous component - through adventure motifs; fairy-tale-fantasy - through folk rituals, the ballad of the River, the final transformation of Shui Honglian; realistic - through the motif of persecution of exiles; mystery - in the extended choral scenes, the sacrificial death of Shui Honglian.

Monumentalism as a way of reproducing the national picture of the world is realized through the genre principles of the latest great Chinese opera, whose genre polyphony makes it possible to interpret it as an encyclopedia of Chinese folk life.

J. Meyerbee's *The African* is interpreted as a genre prototype of the Grand Canal: they are united by the interaction of features of «grand» and lyrical operas, a spectacular, decorative style, a sacrificial plot, and the basics of a five-act structure. The composer developed the foundations of the national opera style based on the interaction of «southern and northern tones, reproducing the musical «accent» of Jiangsu and Zhejiang. The synthesis of the types of operatic drama of the «Channel» is made possible by the possibilities of «grand opera» adapted to Chinese culture. The genre polyphony of the «Channel» is observed in the synthesis of the French genre analogue, vocal and choral dispersed cycles, ballad, song, mystery, oratorio features, Chinese kunqu operas, Peking opera, heqiu song performance, fantasy and show.

The article defines the plot and libretto properties of the newest major Chinese opera «The Great Procession» on the historical and heroic theme, as well as the signs of mythologization of history. The theory and concept of a great opera of the historical and heroic type determined its plot, «through song», neo-romantic interpretation of the historical plot, and reliance on the traditions of large-scale musical and stage performances.

The opera «The Great Procession» recreates the historical events of 1934-1936. The plot, full of revivalist content, recreates a mental return to the period of

suffering and glory, the revival of recreates a mental return to the period of suffering and glory, the revival of a sense of pride in the homeland. «The Great Procession» acquired the significance of an artistic theme in Chinese art thanks to Mao Zedong: the song and hymn interpretation of operatic events is «programmed» by the romanticized poetry of the Kunlun poem.

The atmosphere of revolutionary romanticism in the opera is shaped by artistic documentary, romanticization/mythologization of history, and symbolization of action. The absence of a stage image of the enemy, despite the battle scenes, makes the opera conflict-free, and focuses attention on the exploits of the heroes, the disclosure of historical and heroic events presented as if through the eyes of a conventional observer.

Dr. Hong is a heroine beyond action, a symbol of the Chinese Eternal Feminine, the embodiment of the ideas of love, love for the homeland, beauty, immortality; duty, self-sacrifice. In keeping with the traditions of national art, the storyline of conjugal love is free of passion: it is characterized by restraint of emotions. The episodes of the lyrical drama are combined through epic action.

Transformed into a «Voice from Heaven», the Heroine appears as an expression of the opera's supreme idea of eternal love. The scene of Dr. Hong's reading of her dying letter allows us to consider her a dramatic prototype of the Heroine of Xian Tanzhu's Peony Arbor: The Girl's soul transcends the body to address her Beloved through a letter of absolute love.

The carrier of the comic content, the «cheerful peasant» Lin Panguan, turns into a courageous hero: self-sacrifice raises the image from the archetype of the «little man» to the highest levels of personality manifestation, and gives the scene of the death of the «cheerful peasant» cathartic features.

The specifics of opera drama design by the type of scattered internal cycles - vocal and choral - are observed. The «Ballad of the Peach Blossom», a through song, is given the role of uniting the stages of development of epic and lyrical dramas, fragmented cycles.

The great opera creates a national Chinese picture of the world, in which

there is no place for conflict and the image of the enemy, where the unifying thread is the musical and poetic image of the «peach blossom» - a symbol of love, peace, harmony, spring.

The genre prototypes of Yin Qin's «Great Procession» are not limited to national culture; they include the European analog, grand opera. The almost 200-year historical «gap» between the European and Chinese examples of the genre leads to the introduction of the concept of «modern» into the genre definition of great Chinese opera. The prehistory of the genre of great Chinese opera in the musical and theatrical art of China should be sought in the musical and historical play by Zhou Leqing in the eighteenth century («Conquest of the Middle Kingdom»); the national heroic historical and patriotic opera «The Gray Girl».

As in European grand opera, in its Chinese form, historicism and realism interact with mythology, symbolism, and romanticization of events; historical and documentary materials are based on outstanding events of the national liberation movement. French grand opera contained «miracles» and «exaggerations» as means of pushing the boundaries of the historical plot; the latest Chinese grand opera of the historical-heroic type is devoid of such «colors» of the genre: The «extraordinary» connotation is achieved by transforming characters from bearers of «ordinary humanity» into heroes capable of sacrifice.

The ballad song, influenced by Tang poetry, Jiangxi folk song, and the mythologization of the heroic and domestic principle, is the origin of the opera's lyrical and heroic dramatic «lines». The verbal symbolism is complemented by musical symbolism: the words «Sisters sew shoes for those who march» are accompanied by turns of signal-marching character. The everyday, lyrical and idyllic is tinged with the heroic; symbols of the great battle for victory interact with pictures of peaceful life.

Thanks to the ballad song, the refrain and arch types of drama emerge, and the features of *durchkompaniertelied* extend to the operatic whole. Among the functions of the operatic ballad are center-forming, metaphorical, program-generalizing, symbolic and metaphorical. As a segmented song, the ballad

concentrates on revealing the metaphorical content of the opera, the idea of revolutionary romanticism. Acquiring the meaning of an omnipresent sacred center, March Blossom plays the role of detachment from the historical and heroic drama. The newest major Chinese opera reproduces the features of the ideal national operatic chronotope.

The operatic dramaturgy is characterized by a juxtaposition of military («Military Song») and ballad types. The introduction of «Military Songs» is the basis for «Military Still». The military song and march are genre representatives of the «Great Procession». The dominant role of songs allowed us to define the genre nature of Yin Qin's «Great Procession» as a song opera, while the general marching nature determines its definition as a marching opera. The unifying genre category is the anthem, whose genre features are inherent in the song and march components. The genre semantics of the march is conditioned by the symbolism of the «great procession» as an ideologeme of the opera. The Great March is a ballad-song march opera.

The paradigm of transience in the genre chronotope of the «Great Procession» is defined. The genre synthesis makes it possible to artfully reflect the versatility of life as a national code of Chinese music and theater culture. The opera is characterized by genre transience: the turning points of development are designed as crossroads of storylines and types of operatic drama. Genre transitions occur at the «nodal» stages of the action, at the clash of the heroic, epic, lyrical, and comic.

Additional «paths» diverge from the main genre «path» of the historical-heroic opera – epic, lyrical, comic, which in further development «pull» to the «center». The newest great Chinese opera of the historical-heroic type, with features of song-ballad, lyric-epic, cyclic drama, properties of orality, marching, artistic documentary, and revolutionary romanticism. Polygenre is due to the embodiment of multilevel content. The genre lines of opera develop fragmentarily (dotted), based on the property of «intermittent gradualism» of opera drama.

The synthesis of genre opera types corresponds to the national code of

Chinese musical and theatrical culture, which is embodied through the paradigm of transience. The essence of the transitivity paradigm in the genre structure of the opera «The Great Procession» is 1. the fragmentary introduction of «side» genre structures (lyrical, comic, children's; song, choral) into the main genre direction (Chinese national heroic-historical opera) on the basis of the principle of complementarity and contrast; 2. the connections of «side» genre structures with the historical and heroic component of the opera.

Genre modulations are observed in the intertransitions from one genre type to another. In the «dotted» organized dramaturgy of the opera, the historical and heroic inclination appears as a «refrain»; other genre types serve as «episodes». The interaction of genre types of opera contributes to the reproduction of the national Chinese universe, composed of fragments of the national Chinese world.

The frame composition of the opera symbolizes not only the protective closeness of the Chinese worldview, but also serves to open it. The verticalization of time-space gives the opera signs of eternity; the horizontal expansion of the national universe contributes to the reproduction of the idea of the infinity of the national cosmos. Eternity and infinity are the paired categories of the national Chinese universe reproduced in the opera.

The dramaturgy of the newest great Chinese opera is characterized by features that are atypical for its European counterpart: the embodiment of heroic and patriotic content is based on the genre properties of song opera, which in the European context is more characterized by a chamber style; a wide range of images and genres contributed to the holistic reproduction of the national universe. The leitmotif of peaceful China is the flute; the timbre of the trumpet is a symbol of the heroic, military principle. The embodiment of the idyllic figurative world (love/love) is the female archetype (Yin), represented through the timbre of the flute; the expression of the heroic masculine (Yang) is the timbre of the trumpet.

While the historical-heroic genre dominant in Yin Qin's opera is a cross-cutting one, other types of operatic dramaturgy introduced on the principle of genre transience are fragmentary in the structure and content of the opera. «Additional»

dramaturgical lines, thanks to «points of intersection» and common characters, appear as components of the development of the main genre highway. The newest major Chinese opera is built on the basis of the interaction of dispersed vocal and choral cycles. Both operas contain a through song in the genre of ballad, which is given symbolic and dramaturgical (arch and refrain) functions. The balladic throughness coexists with the features of the number opera. A genre feature of the modern great Chinese opera of both lyrical-epic and historical-heroic types is the synthesis of number opera with the features of cross-cutting drama.

Key words: musical art, professional musical art, composer's creativity, musical thesaurus, semantics, interpretation, style, genre and style genotype, genre specificity, жанрова типологія, ballad genre, concept of «historical memory», national mentality, national picture of the world, Chinese music, musical theater, musical drama, mystery, great Chinese opera, «grand» French opera, vocal art, national vocal tradition, vocal cycle.

СПИСОК ПРАЦЬ, ОПУБЛІКОВАНИХ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Чжан Юй. «Канал» Інь Цінь як перша оригінальна китайська національна монументальна опера // Мистецтвознавчі записки / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : НАККІМ, 2020. С. 191–195. Вип. 37. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221805>

2. Чжан Юй. «Великий похід китайської червоної армії»: жанрово-інтонаційна специфіка національної історичної героїко-патріотичної опери Інь Цінь // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. пр. Вип. 2. Дніпро : Грані, 2021. С. 241–254.

3. Чжан Юй. Парадигма перехідності у жанровому хронотопі опери Інь Цінь «Велика хода китайської червоної армії» // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. пр. Вип. 22 (1). Дніпро : Грані, 2022. С. 349–361. URL: <https://doi.org/10.33287/222226>

4. Рощенко О. Г., Чжан Юй. Логіка лібретотворення «Великого Каналу. Балади Річки» – новітньої китайської оригінальної опери // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. пр. Вип. 23 (2). Дніпро : Грані, 2022. С. 89–101. URL: <https://doi.org/10.33287/222237>

Статті в іноземних виданнях:

5. Чжан Юй. «Канал. Баллада реки» Инь Цинь – большая китайская опера: жанровые особенности // The European Journal of Arts. № 3. Vienna: Premier Publishing, 2020. С. 56 – 61.

6. 论中西歌剧中东方女性艺术形象的构建对比 ——以《蝴蝶夫人》和《运河谣》为例 中国知网, 电子期刊出版信息: 年期: 2018年第03期网络出版时间: 2018-02-16——2018-03-15 (Чжан Юй. Про побудову та порівняння східних жіночих художніх образів у китайській та західній опері: взявши за приклад «Мадам Баттерфляй» та «Балади каналу». CNKI, Інформація про публікацію електронного журналу: Рік: Випуск 03, 2018. Час публікації в Інтернеті: 2018-02-16-2018-03-15)

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

7. Чжан Юй. Китайська лірична опера Инь Цинь як втілення національних ідей краси // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конференції (21–22 листоп. 2019 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. С. 370–371.

8. Чжан Юй. Творчі шляхи перспективного розвитку національної опери в китайській оперології // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. С. 176–177.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	23
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС ІНЬ ЦІНЬ: ШЛЯХ ВІД ПІСНІ ДО ОПЕРИ	29
1.1. Сучасна художня китайська пісня як творча лабораторія Інь Цінь.....	29
1.2. Конструювання ідеалів новітньої великої китайської опери ХХІ століття у творчості Інь Цінь.....	48
Висновки до розділу.....	68
РОЗДІЛ 2. «ВЕЛИКИЙ КАНАЛ» ІНЬ ЦІНЬ – НОВІТНЯ ВЕЛИКА КИТАЙСЬКА ОПЕРА ЛІРИКО-ЕПІЧНОГО ТИПУ	70
2.1. Логіка сюжетотворення і властивості оперної драматургії «Каналу».....	70
2.2. Жанровий поліфонізм як ознака новітньої великої китайської опери «Канал»	103
Висновки до розділу.....	119
РОЗДІЛ 3. «ВЕЛИКА ХОДА» ІНЬ ЦІНЬ: НОВІТНЯ ВЕЛИКА КИТАЙСЬКА ОПЕРА ІСТОРИКО-ГЕРОЇЧНОГО ТИПУ.....	122
3.1. Сюжетно-лібретні передумови створення новітньої великої китайської опери на історико-героїчну тему (формування художньої концепції опери).....	122
3.2 Жанрові прообрази і домінанти новітньої великої китайської опери історико-героїчного типу	139
3.3. Парадигма перехідності у жанровому хронотопі новітньої великої китайської опери Інь Цінь історико-героїчного типу	156
Висновки до розділу.....	170
ВИСНОВКИ.....	174
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	180
ДОДАТКИ.....	208

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У першій чверті XXI століття задача вивчення шляхів розвитку національної китайської опери набула значної актуалізації. Передчуттям майбутньої оперної реформи наповнені роботи китайських дослідників, починаючи з перших років XXI століття (наприклад, праця Ван Баохуа, Сюй Ічен 2004 року видання [153]). Осмислення перспектив і результатів створення новітньої національної монументальної китайської опери призвели до формування засад *китайської оперології* як напряму китайського музикознавства, що спостерігається у китайській музичній науці першої чверті XXI століття.

До розробки проекту створення новітньої китайської великої опери долучився творчий колектив Національного театру виконавських мистецтв (або Великого оперного театру) в Пекіні. Запропоновані колективом Театру вимоги у межах проекту створення *національної опери майбутнього* містила шляхи її конструювання. У новітній оригінальній китайській опері, про появу котрої мріяв творчий колектив Театру, мав бути задіяним весь комплекс національних виконавських мистецтв як складових музично-драматичної цілісності, у відповідності до специфіки Театру. Вимоги Театру відіграли парадигмальну роль, вплинувши на музичну драматургію новітніх великих китайських опер, відзначав, зокрема, Чжу І [209]. Крім того, театральні вимоги вплинули і на концепцію і на онтологічні характеристики новітньої національної опери (за Жи Ян [166]).

Китайську оперу європейського типу, що упродовж 1945–2010 років перетворилася на національний жанр, авторами проекту було тлумачено як така, що втратила свою актуальність для репертуару Великого оперного театру у Пекіні. Новітня національна опера мала орієнтуватися на суто китайські музично-драматичні традиції.

Представники творчого колективу Театру тлумачили здібність до практичного втілення власної програми як передумову вибору творців омріяної новітньої опери (лібретиста, композитора, режисера, балетмейстера,

художника по костюмам тощо) для її сценічної постановки на ведучій сцені країни.

Вдале втілення та доцільне переосмислення вимог театрального колективу в новітніх китайських національних операх, до створення котрих було запрошено відомого композитора Ін ь Цін ь, обумовили активізацію (справжній вибух!) наукової думки китайських вчених. У численних наукових публікаціях, що з'явилася у 10-х роках ХХІ століття, вмотивовувалися причини грандіозного успіху опер Ін ь Цін ь, надавався аналіз оперного цілого, його елементів, виконавської специфіки. Таке пробудження наукової думки дозволяє припустити, що у першій чверті ХХІ століття закладаються основи китайської оперології як напряму музикознавства. Першопричиною формування основ національної оперології постало масштабне осмислення новітніх китайських опер, створених на основі комплексу вимог, висунутих колективом Національного оперного театру у Пекіні. Новітня опера і оперологія Серединної країни утворили системну єдність. Узагальнюючи історію створення замовлених йому опер, Ін ь Цін ь (1954 р.н.) описав висунуті перед ним вимоги і затвердив власне розуміння щодо їх успішного втілення за умов відповідного корегування [167]. Скориставшись правом на авторське переосмислення деяких вимог замовника, Ін ь Цін ь створив перші взірці китайського оперного театру майбутнього – «Великий Канал. Балада Річки» (2012) і «Велика хода Китайської червоної армії (1934 – 1935 рр.)» (2016).

Китайська національна опера на початку ХХІ століття жадала реформи. Як реформатор китайської опери початку ХХІ століття, здійсненої з позицій «м'якої сили», виступив Ін ь Цін ь – визнаний композитор, уславлений автор численних китайських пісень, «новий очільник китайської оперної школи» (за Чжан Шувей [206]).

Отже, актуальність пропонованої теми дослідження полягає у:

- розробці типології творчої індивідуальності Ін ь Цін ь;
- систематизації вимог творчого колективу Великого оперного театру у Пекіні щодо створення новітньої китайської опери;

– встановленні логіки сюжето- та лібретотворення, властивостей оперної драматургії у жанровому хронотопі новітньої великої китайської опери;

– визначенні типів оперної драматургії в музичних драмах Інь Цінь;

– осмисленні жанрової специфіки «Великого Каналу» і «Великої ходи» як національних китайських оперних міфів.

Мета дослідження – визначити жанрові типи новітньої китайської національної опери у творчості Інь Цінь десятих років ХХІ століття.

Задля досягнення мети дослідження передбачається вирішення наступних завдань:

1) встановити творчі іпостасі Інь Цінь у структурі художньої індивідуальності композитора;

2) розглянути пісенну спадщину композитора як творчу лабораторію його оперної творчості;

3) систематизувати творчі завдання щодо створення новітньої національної китайської опери, проголошені у проекті творчого колективу Великого оперного театру в Пекіні на початку ХХІ століття, відзначити особливості їх втілення у творчості «воєнного композитора»;

4) виявити специфіку композиторської інтерпретації оперного лібрето у музичних драмах Інь Цінь;

5) проаналізувати типи оперної драматургії в музично-сценічних творах композитора.

Об'єкт дослідження – китайська національна опера першої чверті ХХІ століття.

Предмет дослідження – жанрові типи китайської національної опери в творчості Інь Цінь.

Методи дослідження визначені необхідністю реалізації поставлених мети та завдань:

– принцип історизму застосований для встановлення закономірностей народження новітньої національної китайської опери на початку ХХІ століття;

– генетично-історичний метод дослідження сприяє встановленню властивостей процесу формування творчих вимог до створення новітньої концепції китайської опери як драми;

– жанрово-стильовий підхід, за допомогою котрого встановлюються жанрова специфікація і стильові властивості новітньої великої китайської опери;

– метод декодування (дешифрування) змістів художньої цілісності (розроблений О. С. Афоніною [2]);

– типологічний метод аналізу, задіяний з метою визначення типів оперної драматургії у музичних драмах Інь Цінь;

– міфокритичний підхід, задіяний для встановлення засад міфологізованої композиторської інтерпретації легендарного і історичного сюжетів у новітніх китайських операх Інь Цінь;

– міфооперологічний підхід до вивчення опер Інь Цінь (розроблений О. Рощенко [91; 95]), уведений для встановлення властивостей опер Інь Цінь як національних китайських оперних міфів.

Теоретичну базу дослідження становлять:

– фундаментальні праці з історичного і теоретичного музикознавства (Н. Герасимової-Персидської, Н. Горюхіної, М. Губаренко-Черкашиної, О. Зінкевич, Л. Кияновської, І. Котляревського, О. Маркової, О. Самойленко, І. Пясковського, Ю. Чекана, Л. Шаповалової, С. Шипа);

– роботи з української музикологічної китаїстики (Бу Гуолінг, Дін Боюй, Є Сяньвей, Інь Цінь, Кун Чжуцзюнь, Лі Мін, Лю Бінцян, Лі Чженьсін, Лю І, Лю Ліхує, Лю Пін Чан, Сун Жуйлун, Сун Пенсян, Тан Чжачен, Ту Дуня, У Хун Юань, Цао Хе, Чень Менмен, Чжан Кай, Хоу Цзянь);

– праці з оперології (М. Губаренко-Черкашина) і міфооперології (О. Рощенко);

– музикознавчі концепції щодо жанрових особливостей великої французької опери (О. Муравська, О. Сакало, Т. Кисельова, М. Черкашина, Шан Юн);

– специфіки оперно-хорової драматургії (Н. Белік-Золотарьова, О. Батовська);

– змістотворення великих китайських опер Інь Цінь «Великий канал» і «Велика хода» (Чжан Юй, Чжан Шувей, Фан Мен Ні, Ван Нан, Лу Венлі, Чжан Вуке, Рен Цзінцзін, Лі Юйлінь, Ян Цзінхуа, Лі Бейбей, Ван Сяося, Бі Сонгмей, Фу Сяньчжоу, Чень Пейчжун, Ян Юшен, Чень Сює, Лі Вейвей);

– виконавських особливостей китайського вокального мистецтва (А Гуадаму, Ван Сіге, Вей Дзюнь, Ву Гуолінг, І. Коновалова, Лі Мін, Лю І, У Голін, Цао Хе, І. Цурканенко, Чжоу Чжівей, Ян Цзінхуа, Сун Хунцзюань, Кан Ює, Ван Хунцінь, Го Бяо, Чень Лей, Фен Юаньюань, Фан Мен Ні).

Матеріалом дослідження постали клавіри і відеозаписи постановки опер Інь Цінь «Великий Канал. Балада Річки» і «Великій похід китайської червоної армії (1934 – 1935 рр.)», здійснені творчим колективом Великого оперного театру в Пекіні.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше у музикознавстві:

- встановлено специфіку творчого процесу Інь Цінь;
- розроблено типологію творчої індивідуальності композитора;
- систематизовано положення наукового моделювання китайської опери майбутнього;
- встановлено жанрові типи новітньої китайської великої опери у творчості Інь Цінь;
- музичні драми Інь Цінь представлені як національні китайські оперні міфи.

На основі систематизації китайських оперологічних першоджерел *удосконалено* теоретичні уявлення початку ХХІ століття щодо національної опери Піднебесної; *подальшого розвитку* набула концепція національної китайської опери ХХІ століття.

Теоретичне значення одержаних результатів дослідження. Основні положення та висновки дисертаційної роботи можуть бути залучені до

надбань світової оперології як такі, що підтверджують наукову концепцію створення новітньої китайської опери на основі синтезу східних і західних традицій.

Практичне значення одержаних результатів дослідження.

Результати дослідження доцільно долучити до таких навчальних дисциплін музичних ЗВО України та Китаю, як «Історія світової музичної культури», «Музична культура позаєвропейських цивілізацій», «Основи оперної драматургії», «Аналіз музичних творів», «Міфооперологія». Результати дослідження логічно також долучати до постановочного інтерпретаційного процесу при сценічному втіленні опер Інь Цінь «Канал» і «Великий похід китайської червоної армії (1934–1935 рр.)».

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки дисертації обговорювалися на засіданнях кафедр теорії музики та фортепіано, теорії та історії музики Харківської державної академії культури, а також були презентовані на міжнародних та всеукраїнській конференціях: «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», (Харків, 2019); «Захід – Схід: культура і мистецтво», (Одеса, 2021, 2022); «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2022); «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 2019).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 8 публікаціях, з яких 4 – у фахових періодичних виданнях України (одна з них – у співавторстві з науковим керівником О.Г. Рощенко); 2 – у періодичних наукових виданнях іноземних держав (Австрія; Китай); 2 тез доповідей на наукових конференціях.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (214 найменувань), додатків (А, Б). Повний обсяг дисертації 219 сторінок, основний зміст викладено на 179 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС ІНЬ ЦІНЬ: ШЛЯХ ВІД ПІСНІ ДО ОПЕРИ

1.1. Сучасна художня китайська пісня як творча лабораторія Інь Цінь

Іпостасі «воєнний композитор» (композитор-воїн) і «китайський Шуберт ХХІ століття» визначають сутність творчої натури видатного митця Піднебесної Інь Цінь.

Обидві творчі іпостасі Інь Цінь обумовлені його пісенним обдаруванням. Перше з них є унікальним у контексті китайської культури; друге – достатньо типовим. Як «воєнний композитор» Інь Цінь починав зі створення виключно пісень; іпостась «китайський Шуберт ХХІ століття» також обумовлена пісенним обдаруванням Маестро. Але, якщо іпостась «воєнний композитор» відображує перевагу пісень воєнного змісту, то загальне ім'я «китайський Шуберт ХХІ століття» засвідчує, що внутрішньо-жанровий діапазон китайської пісні у творчості композитора є надзвичайно широким. Первинність пісенного обдарування Інь Цінь обумовила специфіку розвитку його творчої індивідуальності і як оперного композитора.

У творчій натурі Інь Цінь взаємодіють ознаки інтро – і екстравертивності. Інтровертивність художньої натури композитора обумовлена його постійним перебуттям у замкненому світі музики, екстравертивність – його активною діяльністю воєнного композитора. Більше тисячі пісень створив Інь Цінь упродовж життя, що може посприяти формуванню уяви про нього як «кабінетного композитора», який проводить своє життя виключно у пошуках музичної досконалості. Натомість воєнна кар'єра потребувала від нього активного включення до суспільного життя.

Витоки своєрідності творчої індивідуальності Інь Цінь як композитора-воїна слід шукати у його дитинстві, де вперше проявилися його надзвичайна цілеспрямованість і наполегливість у шляху до мети.

Зацікавленість воєнним і музичним мистецтвами – генетична ознака духовного світу Ін Цін, обумовлена особливостями дитинства майбутнього композитора. Його батьки працювали у сфері воєнного мистецтва: напрям професійної батьківської діяльності, що поєднував музичне мистецтво і воєнну науку, обумовив дворівневу специфіку творчого саморозкриття і майбутнього композитора. З 1970 року Ін Цін почав поєднувати воєнну і музичну спеціалізацію. Для скрипаля воєнної самодіяльної команди Цзяньсі звернення до армійської служби було єдиним способом навчатися музиці. Через один рік після роботи у воєнній самодіяльності Ін Цін здійснив свої перші композиторські спроби.

Творчий шлях Ін Цін розпочався з розвитку його воєнної кар'єри. З юнацтва звикнувши до умов воєнного життя, оволодівши воєнною професією, молодий, сильний, мужній воїн поступово знайшов себе як військовий музикант, перетворившись на створювача солдатських (воєнних) пісень, а пізніше – на керівника воєнної музичної частини дивізії. Саме під час служіння в китайських збройних силах вперше проявився музичний талант Ін Цін – «воєнного композитора», композитора-воїна. Воєнна кар'єра Ін Цін була нероздільно пов'язаною з музичним мистецтвом. Командир взводу, пізніше – офіцер полку мав відповідати за культурний розвиток солдат китайської армії. Діяльність військового музиканта полягала у створенні пісень воєнної тематики, призначених для виконання солдатами. Ін Цін завжди залишався вірним своєму воєнному обов'язку, навіть тоді, коли поза армійського служіння музиці від нього потребувало керівництво (йдеться про створення музичних творів на державне замовлення).

Воєнна кар'єра не тільки не завадила, але й посприяла формуванню унікального музичного стилю Ін Цін і його творчої індивідуальності у цілому. Діяльність Ін Цін як військового митця має бути визначена як прояв творчого універсалізму китайського композитора-воїна. Поява універсально обдарованих особистостей – ознака національного Відродження китайської художньої культури останньої чверті ХХ – першої

чверті ХХІ століття.

Доба вимагала від Інъ Цінь стати реформатором музичного мистецтва новітнього Китаю, перш за все, в його вокально-інструментальній сфері, у котрій сконцентровані національні традиції. Композитор-воїн, відчувши потребу часу, виконав свою місію.

Саме завдяки воєнним пісням композитор отримав своє доленосне загальне ім'я «китайський Шуберт ХХІ століття». Створені ним воєнні пісні, що визвали прихильність широкого загалу китайської молоді і професійної критики, набули значення жанрового різновиду сучасної китайські художні пісні [65].

Роками дитинства обумовлена і головна інтонаційна сфера пісенної, а пізніше і оперної творчості композитора. Народна пісенність провінції Цзяньсі як «мала батьківщина» Інъ Цінь, де відбулося становлення музичних пріоритетів «військового художника», відіграла велике значення у формуванні стилю майбутнього композитора. Певною мірою саме музичне мовлення рідної провінції обумовило значення народної традиції Цзяньсі у зверненні до оперного відтворення як легендарного (опера «Великий Канал»), так і героїчного (опера «Велика хода») національного минулого.

Обдарованість Інъ Цінь як пісенного композитора, відзначена загальним ім'ям «китайський Шуберт ХХІ століття», не є принципово новітньою в історії вокальної творчості Піднебесної. Загальне ім'я «китайській Шуберт» у контексті музичної культури Піднебесної ХХ – ХХІ століть набуло значення найвищого визнання композиторського пісенного дару з боку сучасників і співвітчизників. Уподібнення китайських композиторів новітньої доби генію німецької художньої пісні (deutsche Kunstlied) обумовлено рядом причин. По-перше, тим, що взірцем формування китайської художньої пісні постали шубертівські вокальні твори (спостерігається у наслідуванні жанрового визначення, з котрим пов'язано звернення до досконалих взірців національної поезії, тлумачення фортепіанної партії як виразника психологічного стану героя, наявність

внутрішньо-жанрової диференціації на пісню, романс, баладу; набуття романтизмом значення ведучого стильового нахилу, створенням великої кількості пісень, що пішли «у народ»).

Вперше таким загальним ім'ям було названо одного з класиків китайського мистецтва 1930-х років Хуан Цзи (див. дис. Чень Менмен [121]). Пізніше, у «добу реформ і відкритості» (1980-і роки) ім'я «китайський Шуберт» успадкував Шан Деї – співець відродження Китаю останніх десятиліть ХХ століття (див. дис. Цао Хе [113]). На початку ХХІ століття загальне ім'я «китайський Шуберт» як ознака традиційного визнання таланту мелодиста у Піднебесній було закріплене за творчою постаттю Інь Цінь – композитора, який не тільки успадкував велич таланту попередників, але й примножив її.

Інь Цінь на новому історичному етапі розвитку китайської художньої пісні не тільки відтворив властиві її жанрові риси, успадковані композиторами Піднебесної від розробленого Ф. Шубертом прообразу – *deutsche Kunstlied*, але й розширив її внутрішньо-жанрову систему (розроблена У Хун Юанем [109], увівши до її складу воєнну пісню. Пісня воєнної тематики є незвичною не тільки для пісенного спадку Шуберта, але й для внутрішньо-жанрової системи китайської художньої пісні. Пісні громадянського змісту, як і патріотичні пісні, традиційно не входили до жанрової системи китайської художньої пісні. Натомість таку жанрову традицію представляв ліричний зміст. Інь Цінь довів, що китайська художня пісня може мати й воєнний характер.

Інь Цінь затвердив сучасну китайську художню пісню як жанровий різновид китайської художньої пісні. Такий жанровий підвід почав розробляти Шан Деї з 80-х років ХХ століття (доби китайського відродження). Сучасна китайська художня пісня вирізняється уведенням новітньої тематики, обумовленої художнім осмисленням цивілізаційних процесів порубіжжя ХХ – ХХІ століття, що розкривається на основі традиційних національних засобів художньої виразності (метафори,

символіка, сполучення слова і музики).

До числа типологічних паралелей між шубертівською і китайською художньою піснею Інь Цінь слід віднести інтенсивність пісенного самовиразу. Як відомо, Шуберт – автор біля 600 пісень; Інь Цінь у межах пісенного періоду творчості написав біля 1000 пісень. Такий кількісний показник раніше не був властивий композиторам, які увійшли до музичної історії Піднебесної під загальним іменем «китайський Шуберт».

Ще одним напрямом пісенного спадку Інь Цінь як спадкоємця Шуберта є створення не тільки окремих пісень, але й вокальних циклів. Якщо у творчому спадку Хуан Цзи і Шан Деї вокальний цикл має поодинокі втілення, то у творчості Інь Цінь вокальний цикл – поширене явище у пісенному мистецтві Китаю початку ХХІ століття.

Оригінальним проявом розкриття іпостасі «китайський Шуберт» у творчості Інь Цінь постає поширення ознак пісенного мистецтва на оперну сферу. У творчості Інь Цінь опери набувають властивостей театралізованого пісенного циклу (на відміну від мистецтва його попередників як пісенних композиторів).

Підкреслимо, що для музичної культури Китаю пісня є «колискою музикантів» [177]. У композиторській творчості Інь Цінь пісня також відіграла роль тієї «колиски», у котрій було «зрошена» мелодична основа новітньої китайської опери.

Інь Цінь – один з найзагребуваниших композиторів Китаю кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття – періоду, що набув красномовного визначення «нова ера» (у відповідності до назви однієї з пісень «китайського Шуберта ХХІ століття»). Представник доби «реформ і відкриттів», «військовий художник» (за власним визначенням автора роботи «Як я написав оперу „Велика хода“» [167]) Інь Цінь належить, за Чжан Шувей, до «третьої генерації лідерів сьогодення» [206]), мета котрої – прокладання шляхів до національного мистецтва майбутнього. Всенародне визнання Інь Цінь – китайця індійського походження – розпочалося з насиченої воєнно-музичної

діяльності і широкого визнання творчості композитора-воїна з боку народу і професійної критики.

Інь Цінь – визнаний класик новітнього китайського музичного мистецтва, пророк музичного національного стилю майбутнього. Така характеристика історико-художньої ролі Інь Цінь у музичному мистецтві Піднебесної першої чверті XXI століття обумовлена досягненнями Майстра, зокрема, уведенням не властивої раніше тематики до китайської художньої пісні, актуальної для сьогодення. Особливою гранню творчого спадку Інь Цінь постає його оперологічна діяльність: у праці «Ось як я написав оперу „Велика хода“» композитор-воїн узагальнив власний творчий досвід створення новітньої великої китайської опери, за взірцем котрої може розвиватися майбутнє оперне мистецтво Піднебесної.

Слід відзначити глибинні взаємодії між пісенною і оперною сферами творчості композитора. Сучасна художня пісня у творчості Інь Цінь набула значення творчої лабораторії композитора, відіграла роль затвердження його музичного мислення, передумови створення новітньої великої китайської опери. Закладені у піснях Інь Цінь ознаки інтонаційного китайського образу світу набули в операх композитора багатовимірною втілення, відтворивши властиві йому суперечності. Музично-сценічна творчість Інь Цінь 10-х років XXI століття постає як творче втілення вимог до розвитку новітньої національної китайської опери, сформованих творчим колективом Великого оперного театру у Пекіні.

Масштабна опера «Дочка партії» (удостоєна премії Wenhua Award і Wenhua Music Award); мюзикл «Чарівна гавань» (1 місце на 6-му Всеармійському конкурсі музичного перформансу); танцювальна драма «Мазу» (нагороджена за найкращу композицію премією Wenhua у національному конкурсі танцю «Кубок хризантеми») – такі музично-сценічні жанри, набувши значення справжньої «школи досконалості», передували створеним на замовлення Великого театру у Пекіні новітніх великих китайських опер.

Оперна творчість композитора перетинається з іншим важливим жаровим напрямом в його творчості – піснею, представленою в її внутрішньо-жанровому розмаїтті. Поєднання опери і пісні у мистецтві Піднебесної обумовлено історично: пісня – важлива складова китайської опери, відтворює таку ознаку класичної китайської музичної драми як цикл пісень (арій). Новітня велика китайська національна опера у композиторській версії Інь Цінь містить характерні для китайської музичної драми минулого пісенні цикли (або цикли арій). Такі цикли постають як жанрова ознака і новітньої китайської великої опери. Таким чином, один із принципів новітньої великої китайської опери у концепції Інь Цінь обумовлює виникнення розпорошеного вокального циклу, що виникає у розвиток традицій національної музичної драми.

Доцільно встановити змістовні зв'язки між пісенним і оперним видами творчості композитора.

Творчий шлях Майстра китайської пісні, виходячи з панівної ролі жанрових домінант на різних етапах його творчості, доцільно розподілити на два періоди – ранній пісенний (до оперний) і зрілий оперний. Періоди творчості Інь Цінь об'єктивно обумовлені зміною жанрових парадигм у мистецтві композитора. Доцільно скорегувати співвідношення між ними у ряді деяких коментарів.

Між визначеними періодами у творчості композитора існує перехідний етап, у межах котрого відбувається взаємопроникнення двох головних для Інь Цінь жанрових домінант – пісні і опери. Такий перехідний етап розпочинається першим оперним замовленням від офіційних творчих структур Китаю, щодо долучення Інь Цінь до створення колективної опери «Дочка партії» (на кшталт «Сивої дівчини»). Це був перший вдалий досвід композитора в оперному жанрі, де він міг спиратися на досягнення своїх старших колег. Однак створення першої опери у складі творчої групи не означало припинення пісенної діяльності «китайського Шуберта XXI століття».

Що стосується оперного періоду як такого у творчості Інь Цінь, то його початок слід пов'язати з началом другого десятиліття ХХ століття: тоді композитор отримав персональне замовлення від керівництва Національного Великого театру мистецтв у Пекіні на створення спочатку першої («Великий Канал. Балада Річки»), а потім і другої («Велика хода червоної китайської армії») з метою їх постановки як таких, що відповідають жанровим вимогам новітньої великої китайської опери, розробленим творчим колективом Театру. Однак і оперний період жодним чином не означав припинення пісенної творчості композитора. Про це засвідчує не тільки поява нових самодостатніх пісень у творчості Інь Цінь, але й їх уведення до оперної драматургії як її змістовно-структурних елементів, способу створення наскрізної драматургії, формування образних характеристик героїв, надання музично-сценічним творам жанрових ознак пісенної опери.

Отже, відбувається зміна жанрової парадигми у творчості композитора: замість домінування пісні у першому періоді творчості, у другому жанровою домінантою постає опера як музична драма.

Між визначеними творчими періодами у мистецтві Інь Цінь існують глибинні зв'язки. Вони, перш за все, спостерігаються у тому, що періоди з'єднує невідпинний еволюційний процес, наслідком якого постає розвиток естетичних концепцій, закладених у надрах першого періоду, у контексті другого (оперного) періоду.

Пісні Інь Цінь як його «творча лабораторія», набули широкого визнання у «дооперну добу» у спадку композитора. Визнаними у китайському вокальному мистецтві й досі постають пісні «Командир», «Спортсменка», «Китайський сад», «Нова ера», «Єднання», «Західні пісні», «Батьківщина, завжди бажаю тобі», «Завжди йти з тобою», що получили нагороди творчих конкурсів «П'ять проектів» («Нова ера», «Західні пісні»), а також завоювали премію Венхуа і премію «Золоті дзвони». За пісні «Материнська річка», «Шлях зборів», «Душа Бянь Гуаньцзюня», «Я вірю» композитора було нагороджено золотою медаллю керівництва Китайського мистецького

радіомовлення. Знахідки пісенного періоду набули подальшого розвитку в оперній творчості композитора.

Як вираз зв'язків між пісенним і оперним періодами творчого спадку Інью Цінью постає збереження його іпостасей «військового композитора» і «китайського Шуберта ХХІ століття». Інью Цінью як оперний композитор не тільки не припинив своєї військової діяльності, а навпаки, продовжував свій шлях сходження до її вершин, набуваючи нові відзнаки визнання. Що стосується його шубертівської іпостасі, то вона також набула подальшого розвитку. По-перше, Інью Цінью не припинив писати пісні в оперний період творчості. По-друге, відбулося поширення пісенності на оперну сферу: тут досягнення пісенного періоду, пройшовши стадію узагальнення, набули подальшого розвитку. Про це засвідчує функціонування музичних драм «Великий Канал» і «Велика хода», створених на замовлення Пекінського Великого оперного театру як пісенних опер.

Важливою сполучною ланкою між пісенним і оперним періодами творчості Інью Цінью постає інтонаційно-поетичний комплекс, властивий провінції Цзяньсу. У взаємодії з європейськими вокальними традиціями і, перш за все, *bel canto*, Інью Цінью виробив власний композиторський стиль. Як складова авторського стилю Інью Цінью постає також його надзвичайно виважене використання ознак популярного пісенного стилю, що обумовило зацікавленість музикою «китайського Шуберта ХХІ століття» з боку молоді Піднебесною.

Сполучного значення в процесі еволюції має розвиток авторських естетичних концепцій, котрі визначають творчий метод композитора. Періоди розвитку об'єднує спільне тлумачення концепцій любові і краси. Сформовані у пісенному періоді, вони дістали розвитку в оперному мистецтві композитора.

Взаємодія пісні і опери у творчості Інью Цінью обумовлена спільним процесом театралізації. Театралізація жанру пісні обумовлена її воєнною жанровою природою (дієвість, інсценування, специфіка виконання з

елементами сценічного руху). Наслідки театралізації воєнної пісні більшою мірою спостерігаються у жанрових властивостях другої новітньої великої китайської опери Інь Цінь «Велика хода», у котрій подані події з історії китайської червоної армії. Що ж стосується опери «Великий канал», то тут також спостерігаються ознаки театралізації музичної дії, але більшою мірою вони проявляються у ритуальних і трудових хорових піснях.

Жанрові перетини опери і пісні у творчості Інь Цінь обумовили домінування жанру пісенної опери (як ведучому типі оперної драматургії композитора-воїна). Її ознаки відповідають сутності національних мистецьких традицій, коли оперна дія мала ознаки вокального циклу, що утворювався з послідовності арій (або пісень), іноді відділених одна від одної хоровими і інструментальними епізодами. Новітні великі китайські опери Інь Цінь базуються на взаємодії сольних і хорових циклів у музичній драматургії.

Одним з жанрових «перетинів» між піснею і оперою у творчості Інь Цінь постає затвердження жанру вокального циклу як жанрової категорії у мистецтві композитора. Поява вокальних циклів «китайського Шуберта» на закінчення пісенного періоду (серед таких, зокрема, «Збери всю свою любов») може бути тлумачною як своєрідна підготовка до створення новітніх великих китайських опер як своєрідних циклів – сольних, ансамблевих і хорових пісень (відповідно стародавній національній музично-драматичній традиції), об'єднаних, завдяки розвитку єдиного сюжету, оперному симфонізму і «наскрізній баладі» до єдиної художньої цілісності.

Концепція любові у творчості Інь Цінь почала формуватися у перший період, виходячи зі специфіки власного художнього шляху композитора, коли воїну приходилося жертвувати годинами сну, дозвілля, в ім'я занять музикою і професійного самовдосконалення. Тією рухомою силою, котра рухала Інь Цінь до професійного засвоєння музики, композитор називає любов. Любов до професії, на думку композитора, має мати таку силу, щоби переkritи, перевищити усі жертвні зусилля, закладені тим, хто, щиро бажаючи стати

музикантом, присвятив своє життя служінню музиці.

Поступово любов з автобіографічної творчої настанови набула значення своєрідного творчого методу Інь Цінь. Любов як художня тема творчості Інь Цінь вирізняється багатовимірністю інтерпретації. Однією зі специфічних ознак тлумачення любові в оперній творчості Інь Цінь постає надання їй як індивідуалізованого, так і всенародного значення. У пісні Інь Цінь «Збери всю свою любов» наведений заклик постає як девіз, музично-поетичний лейтмотив. Відбиту тут тему всенародної любові слід тлумачити тут як засіб вселюдського протистояння небезпеці захворювання у період епідемії SARS [65]. Поєднання індивідуальної і колективної концепції любові у пісні Інь Цінь здійснюється, завдяки уведенню до її другої частини хорового заклику: приєднання до сольного проголошення зцілюючих властивостей любові з 1 розділу набуває підкріплення у другій хоровій частині. Розкриття теми любові у творчості Інь Цінь пов'язане з усвідомленням необхідності жертвності для її досягнення. Жертвність постає як умова самовиразу любові не тільки у пісенній, але й в оперній творчості композитора.

Сольно-хорова структура пісні «Збери всю свою любов» знаходить своєрідне відображення у наскрізній пісні-баладі «Весняне цвітіння» з другої новітньої великої китайської опери Інь Цінь «Велика хода китайської червоної армії». Взаємодія індивідуалізованого і колективного тлумачень любові в опері, як і у пісні, обумовлена контрастним зіставленням у проведенні пісенно-поетичного матеріалу – сольного і хорового.

Взаємодія індивідуалізованого і колективного виразу любові властива і першому зразку новітньої великої китайської опери у творчості Інь Цінь «Великий Канал. Балада Річки». Якщо у перших п'яти іграх любов представлена як вияв індивідуалізованого почуття, то у 6 (фінальній) грі вона набуває всенародного втілення (в урочистому гімнічному хоровому виконанні уславлюється батьківщина, що розквітла, завдяки всенародній любові).

Що стосується жертвності як складової розкриття художньої теми

любові в опері «Великий Канал», то її вияв спостерігається як на індивідуальному, так і колективному рівнях. Потрібно відзначити, що особливістю розгорнення концепції любові в опері «Канал» пов'язане із почуттям патріотизму. Формування теми любові до батьківщини розпочинається з перших ігор опери: від індивідуальної жертвності вона набуває функції кульмінації конфлікту у фіналі 5 гри, а у 6 гри представлена крізь призму сцен всенародного щастя.

Дін Цинцин у роботі «Про художню характеристику національної опери „Канал“» (2016) відзначав, що концепція краси охоплює всі змістовні рівні опери [165]. Концепція краси у творчості Інь Цінь обумовлена зв'язками з її національним тлумаченням. Тлумачення краси як естетичної категорії визрівало у надрах конфуціанської філософії і даосизму, постаючи умовою здійснення життєвого шляху (дао), направленою від земного до небесного світу. Краса є невід'ємною складовою споглядального процесу у китайському всесвіті. Їй властиві такі ознаки: чим тривалішим постає споглядальний процес, тим більш деталізованими і поглибленими постають вищі прояви і форми краси, котрі відкриються людині, яка споглядає. Предметом сповненого краси споглядання постають природа, людина, батьківщина, мирне щасливе життя, мистецтво. Показово, що любов набуває значення предмету споглядання у загальній національній картині тлумачення краси. «Художнє-естетичне осмислення краси в Китаї розглядалося із сплетіння природи, людської гармонії та краси людського тіла», як зазначає М. В. Попова [83, с. 114].

Виразом краси у китайській естетиці постають «прості і великі чесноти» як прояви «найвищої досконалості і гармонії»; краса доєднується до формування «“правильного шляху“» – дао, котрим повинен слідувати кожен, хто прагне жити в злагоді з собою, іншими людьми і Небом, а значить, жити щасливо» [там само].

Увага до сценічного дизайну і костюмів у процесі постановки великих китайських опер Інь Цінь обумовлена питомою роллю невербальних

символів у постановочному процесі Великого оперного театру в Пекіні (за Хо Веня [190]).

Пісенне мистецтво Інь Цінь вирізняє слідування національним уявленням про естетику краси, поданим у розкритті раніше мало типових для цього жанру художніх тем. Наприклад, у пісні «Збери всю свою любов» концепція краси постає як передумова подолання зла через протистояння спільній біді (епідемія SARS). Поруч із відтворенням краси в її новітньому розумінні, Інь Цінь актуалізує міфологізовані уявлення про неї.

У новітніх операх Інь Цінь багаторівневість вираження національного уявлення про красу поглиблюється. У новітніх китайських операх традиційна концепція любові втілюється крізь такі її властивості як «людинолюбство», «взаємність», повага до людини, наявність «п'яти „простих і великих чеснот“»: 1. мудрість, 2. милосердя (гуманність), 3. вірність, 4. шанування старших, 5. мужність [83]. Наведені вияви краси спостерігаються в образах Шуй Хунлянь і Цінь Сяошен – головних героїв опери «Великий Канал». Відсутність жодної з наведених чеснот дозволяє тлумачити образ Чжан Шуйю («Поганого Хлопця») як «оперного злодія», героя, який не відповідає критеріям національної концепції краси.

Як вияв небесної краси в китайській естетиці тлумачиться жіноче тіло [там само]. Тілесне тлумачення краси також властиве опері «Великий канал». В образі Водяного Червоного Лотоса до властивих героїні «великих і простих чеснот» додається небесна жіноча краса. Наявність такого комплексу проявів краси в образі Шуй Хунлянь дозволяє тлумачити його як втілення ідеальної героїні, китайського Вічножіночого. Небесна краса Шуй Хунлянь розкривається також, завдяки сценографії: в останній сцені 5 гри, коли героїня жертвує життям заради спасіння Цінь Сяошен, важливого значення набуває відтворення краси небес, до котрих переходить душа героїні.

Поруч із розвитком концепції краси крізь призму споглядання, для оперного мистецтва Інь Цінь є актуальним її тлумачення як наслідку активної діяльності людини. В опері «Великий Канал» тлумачення краси як вияву

активної діяльності людини взаємодіє з образами вченого Цін Сяошена, який викрив хабарництво чиновників, і Шуй Хунлянь (Водяного Червоного Лотосу), яка віддала своє життя за світле майбутнє народу.

Якщо в основі розкриття концепції краси в опері «Великий канал» полягає індивідуальний подвиг, то в опері «Велика хода» – подвиг колективний, що складається з проявів особистісного героїзму.

У новітніх операх Інь Цінь відтворення національної концепції краси набуває програмного, маніфестального характеру. Вони відтворені через слідування законам гармонії в об'єднанні різного, дзеркальності, пропорційності, наскрізного розвитку. Таким чином формується своєрідна парадигматика тлумачень національного розуміння краси у китайській опері.

Важливого значення у відтворенні національного ідеалу краси в першій великій опері Інь Цінь набуває єдність музичного тематизму і поетичного слова – ознака китайської лірики. Відтворенню національного ідеалу краси сприяє сценічне оформлення опери: яскраві костюми і декорації; дія, що розвивається між небом і водою; сцена, розподілена на декілька рівнів, на кожному з котрих відбуваються поліфонічно організовані події, у котрих відтворені властиве китайському театру багатство фарб і рухів, що сприяє виникненню додаткових символічних вимірів оперної дії «Каналу».

Окрім визнання вагомості літературної і музичної складових новітньої великої китайської національної опери, вимоги творчої групи Великого оперного театру в Пекіні поширювалися і на сценічне оформлення опери – дизайн і костюми, що також мали відповідати ідеалам краси. Лю Сінлінь (художник сцени) і Лі Жуйдин (художник по костюмах) відтворили такі вимоги замовників «Великого каналу». Ван Цюхуа приділив спеціальну увагу аналізу дизайну опери «Велика хода», що завдяки своєму художньому рівню, набув значення навчального матеріалу як теоретичний і практичний матеріал у китайській освіті [156].

Сценічний дизайн «Балади Річки» – важливий візуальний елемент оперної дії – базований на картинах з тисячолітньої історії Каналу, змінах

водного ландшафту. Оперна дія розгортається, ніби сувій: декорації, що рухаються, постають як сценічне втілення властивого вокальній творчості Хуан Цзи своєрідного «рухомого пейзажу» (за визначенням Чень Менмен [124]). «Рухомий пейзаж» в опері Іннь Цінь відтворюється, завдяки відображенню географічного шляху човна кохання і ненависті по Великому Каналу. Зміна річних пейзажів упродовж руху човна пристрастей символічно відповідає трансформації картин людського життя. Рухомі пейзажі постають як тло розвитку оперної дії. В оперній сценографії ландшафти виконані, завдяки спираю на стилізацію принципу китайського живопису «малювання від руки» [там само].

Принцип відтворення ознак розсіяної перспективи (у сценах ефірності водної дії), відтвореної на тлі білого сценічного простору, немовби запозичений з шедеврів національного живопису. Ознакою сценічного дизайну «Балади» постає Річка як символ своєрідного нескінченного тунелю, по котрому відбувається рух життя. Жоден з учасників оперних подій не може вийти за його межі річки-тунелю за власним бажанням. Таким чином у сценічній дії відтворюється ідея приреченості героїв на сумісне життя у часі-просторі руху води Каналу. Над каналом-тунелем розміщений великий гірський хребет, що нібито поєднує земний і небесний світи. На відносно невеликій сцені (4 метри довжиною) створено ефект згорнення нескінченості у межах водного часопростору оперної дії.

Значною є участь світла і тіні у відтворенні тла людської драми. У кульмінації опери – сцені саможертвності Водяного Червоного Лотоса – використовуються сучасні технології для відтворення бурхливого океану полум'я, що домінує над стихією води.

Ефект документалізації «географічного шляху» човна людської долі досягається, завдяки змінам у «рухомому пейзажі»: Лю Сінлінь відтворив велику кількість відомих візуальних образів. Зокрема – це картина «Міст Гончен», на фоні котрої пропливає човен пристрастей.

Розкриття естетичної концепції краси в опері обумовлено відтворенням

національних ідеалів – перемоги добра, справедливості, чистої любові, мужності, самовідданості. Театроцентризм як ознака культурного середовища Китаю розкривається у сцені свята на воді, що розпочинає сценічну дію опери. Уведена на початку опери містерія карнавального типу (свято народження Дракону, що відбувається у масках) постає як своєрідне відтворення традиції «сцени на сцені», «театру у театрі» відбиває ознаки національного ідеалу краси, подані крізь призму народних уявлень.

Дизайн сценічних костюмів «Каналу» належить Лі Жуйдін. Принципи оформлення сценічних костюмів дійових осіб музичної драми «Великий Канал» полягають у: поєднанні традиційного і сучасного; символічному розкритті внутрішньої сутності образів героїв за рахунок кольорового вирішення; підкреслення вікового і соціального цензу героїв. Відповідно до сутності змісту імені Шуй Хунлянь (Водяний Червоний Лотос) і її жертвовного самоспалення в ім'я любові, сценічний одяг героїні вирішений у відтінках червоного кольору, що змінюються у процесі розвитку сюжету, відображуючи зміни у долі героїні. У заключному епізоді 5 гри опери (жертвне самоспалення героїні) одяг Водяного Червоного Лотосу набуває червоно-полум'яного відтінку. Згідно ідеї художника по костюмах, кожний персонаж, незалежно від масштабів ролі, вирішений як яскрава виразна «пляма» на білому фоні декорацій. Художник ретельно розробив сценічний костюм кожного персонажу, витворивши його з вишуканих матеріалів. Створюючи костюми для образу народу, що працює на берегах Каналу, Лі Жуйдін, відтворюючи атмосферу водного часопростору, розробив так званий «одяг у сіточку» (таким чином підкреслена приналежність народу до рибацької праці). Знаходження єдиної сценічної ідеї не означало відсутності диференціації учасників народного хору: художник підкреслив віковий статус кожного артиста хору.

Сценографія «Каналу» містить численні візуальні ефекти. Наприклад, артистки ельфійного хору Дів Каналу, вдягнені у довгі сукні у блакитно-зелених тонах. Артистки хору неспішно рухаються на тлі світлодіодного

екрану, символізуючи ефірний водяний потік. Лі Жуйдін одягнув артисток жіночого хору на кшталт фантастичних героїнь із традиційної китайської народної опери, надавши образу ознаки зовнішності прекрасних водяних фей (величні кришталеві корони, прозорі тканини зелених відтінків, широкий одяг). Діви, співаючи, танцюють на спеціальній сцені: освітлена знизу, вона призначена для віддзеркалення руху річних хвиль у танці води.

Навколо постаті Шуй Хунлянь у фіналі 5 гри відтворюється видовище грандіозної пожежі, крізь вогняні спалахи котрої можна побачити сцену загибелі човна, корпус котрого поступово схиляється до води і розчиняється у вогняних променях.

Відтворення національної концепції краси відповідає традиціям сприйняття музично-драматичного мистецтва, базованого на взаємодії слухання і споглядання. Сюжет опери набуває значення «скелету» драми, музика – її «душі»; «ключ» до успіху опери постає у єдності музики і драми. Для китайця як глядача і слухача національної опери, її естетична краса полягає у досконалості мелодії, невпинності музичного розвитку, емоційності сюжету, базованого на взаємодії численних ліній. Єдність музики і драми – найважливіший вираз краси у китайській опері. Багаторівневість відтворення національного ідеалу краси у «Каналі» обумовлює актуальність ліричної музичної драми у контексті китайського художнього світу опери ХХІ ст.

Увага до сценічних костюмів хору обумовлюється не тільки завданням відповідності національній концепції краси, але й роллю в оперній драматургії. Вагомість хорових сцен надає опері ознак ораторіальності. Задумана як двохорна, опера мала відобразити контраст реалістичного (хор працівників Великого каналу) і фантастичного (хор дів Каналу) планів драматургії. Завдяки наскрізній ролі хору дів Каналу розкривається сутність рефренної оперно-хорової драматургії. Ідея вічного повернення, відтворена, завдяки рефренній ролі хору Дів Каналу, надає оперній дії міфологічного відтінку.

Сценарій, музика, візія, лірика відображують багаторівневість

тлумачення краси опери «Канал». Краса «Каналу» полягає у відтворенні сфери добра, справедливості і чистої любові, що знайшли вираз через емоційні історії «дітей стародавнього Каналу». Серед головних героїв особливого значення у відтворенні краси оперного сюжету набуває образ Шуй Хунлянь. Її мужність і самовідданість – основа ліричної драми, у котрій відтворено найкращі якості людської природи дітей «Каналу».

Краса музики представлена мелодіями Інь Цінь, базованими на ознаках народного китайського співу. Краса вирізняє тему хору Дів Каналу, що набула значення найважливішої мелодії драми, як і інші теми опери (з арії Шуй Хунлянь «Будемо кохати один одного у майбутньому світі», арії поета-співака Цінь Сяошена «Де ти, Хунлянь», арії Гуань Юй «Добра Людина, коли ти одружишся зі мною?»). Музика відіграє значну роль у формуванні образів персонажів і у відтворенні руху сюжету. Використання у вокальних номерах мультізвучкової музики з метою увиразнення настроїв персонажів, які змінюються у ході драми.

Вираз візуальної краси пов'язаний і з декораціями (зміни фарб неба на екрані, розташованому над оперною сценою). Наприкінці п'ятої гри, червоний відтінок охоплює небосхил, символізуючи перехід душі героїні до небесного світу. Образ головної героїні набуває нового значення у розкритті краси її жертвовної душі як втілення небесної краси, надання любові понадземного виміру.

Усвідомлення краси лірики як наслідку поєднання музики і літератури обумовлює уведення до оперної дії філософських роздумів про життя, смерть, швидкоплинність часу в його переході до вічності. Монолог прощання Шуй Хунлянь напередодні смертельної розлуки, на межі стихій води, вогню і небесного повітря слід тлумачити як концентроване втілення краси оперної лірики, що втілюється в єдності слова і музики: «Я зберігатиму любов до тебе у загробному житті...»; «Ах! Полум'я охоплює мене ... Я мушу йти за полум'ям, разом із радістю і сумом... Це – мандри до моря. Сумно, що вони ведуть до розлуки. Тобі буде важко залишитися самотнім...». У

жертвній сцені відтворено безліч почуттів героїні — хоробрість, мужність, сила, слабкість, впевненість і сумнів, ентузіазм, переживання розлуки, надія на майбутню зустріч у небесному світі, турбота про майбутнє земне життя Цін Сяошена...

Досконало з художньої точки зору в опері втілений і негативний персонаж Чжан Шуйю. Звернемо увагу на метафори його монологу як вираз життєвого кредо злодія: «Люди – це сарана, слуги – це зло, азартні ігри - це життя!».

Багатовимірною концепцією краси обумовила грандіозний успіх новітньої великої китайської лірико-епічної опери. Концепція краси в опері «Великий Канал» пов'язана з розкриттям лірико-епічного змісту твору. Оскільки у традиційній китайській культурі вокальна музика у єдності зі словом не може бути відокремленою від ліричного типу світовідчуття, їх взаємодія закладена в основу створення цілісного ліричного звукообразу, відображуючи традиційні національні уявлення про мистецьке втілення ідеального змісту. Ліричний тип світовідчуття як вираз національного уявлення про красу, відтворений у сюжеті, поетичному тексті, музиці, танцювальних рухах, образах головних героїв, костюмах і сценографії опери. Елементи музичної драми сприяють розкриттю китайських естетичних уявлень про красу лірики. Розвиток оперної дії «Великого Каналу» з точки зору відтворення краси пов'язаний з розкриттям ідеї перемоги добра, справедливості, чистої любові, мужності і самовідданості.

Краса як естетична категорія опери «Велика хода» має інші вияви. Суворий воєнний сюжет, атмосфера військового подвигу відтінюються красою теплої весняної або холодної льодової пейзажів – символів батьківщини, що її боронять солдати китайської армії. Тут відкривається також і моральна краса героїв Китаю, які воюють за його свободу. Опері Інь Цін про події в Цзяньсу набули символічного значення у біографії композитора: розробку нового масштабного проекту композитор уподібнював будівництву великого каналу або переходу через гірський перевал (як у

«Великій ході»).

Наведені факти і фактори підтверджують центральну для 1 підрозділу 1 Розділу думку щодо надання сучасній китайській художній пісні значення творчої лабораторії Інь Цінь. Адже в її духовній атмосфері викарбувалася оперна естетика композитора.

1.2. Конструювання ідеалів великої китайської опери XXI століття у творчості Інь Цінь

Створення естетичної концепції великої китайської опери, як і подальше її розкриття у взірцях цього жанрового напрямку, на початку XXI століття набуло державного рівню. Усвідомлення опери як жанру, у лоні котрого уможлиблюється відтворення національної картини світу на основі осмислення видатних історичних подій і легенд, актуалізувалося у художній свідомості генерації першої чверті XXI століття.

Жадоба до змін в оперній концепції обумовила пошуки шляхів трансформації музичної драми, об'єднала творчий колектив Великого оперного театру в Пекіні. Новітні уявлення про національну оперу в її сценічному втіленні, усвідомлення необхідності залучення зацікавленої публіки до музично-драматичних спектаклів призвели до ініціювання розробки творчим колективом Національного театру виконавських мистецтв у Пекіні спеціального проекту щодо вимог до національної опери майбутнього. Урахування практичного досвіду театрального колективу сприяло розробці положень щодо усіх складових новітньої китайської опери. Реформа опери, що її пропонував творчий колектив, мала підняти національну оперу на принципово інший рівень художньо-філософського узагальнення традиційний жанр.

Концепція новітньої китайської опери, базована на розвитку «концепту „історичної пам'яті“» (за І.Ю. Коноваловою [40]), набула практичної реалізації у творчості Інь Цінь. Його опери «Великий Канал. Балада Річки»

(2012) і «Велика хода китайської червоної армії» (2016) постали практичною реалізацією положень оперно-театральної реформи щодо створення новітньої національної оперної класики XXI століття. До обговорення концепції новітньої великої китайської опери долучилися майбутні автори «Великого Каналу» – лібретисти, композитор, режисер, театральні художники. Тлумачення опери як результату творчого союзу митців, яких об'єднує опера, відповідає самій специфіці Великого оперного театру у Пекіні як синтезу виконавських мистецтв та їх залучення до музично-театрального твору. Велика китайська опера була осмислена як той жанр, котрий має відтворити національну картину світу в єдності її минулого і майбутнього. Формування історико-теоретичних засад новітньої опери сприяло закладанню на початку XXI століття засад китайської оперології, що має парадигмальний і маніфестальний характер. Розробка критеріїв досконалості новітньої китайської опери передувала створенню художніх концепцій.

Серед первинних засад «китайської опери майбутнього» найважливіше місце належить самобутньому лібрето (сценарію) як передумови втілення національної ментальності, базування на традиціях національного театру і «омузиченої поезії» (за Лю Юйтен [69]). Тут доречно навести думку Чжао Ісюань, згідно котрій у новітній великій китайській опері у відповідності до національних традицій усі мистецтва мають служити драмі [208]. Розробники положень новітньої китайської опери наголосили на принципових відмінностях між європейським і китайським взірцями щодо співвідношення драми і музики як передумовою розбудови лібрето. Стиль сценарію китайської опери має чітку відмінність від вербального тексту опери західного стилю. З точки зору замовника (творчого колективу Великого оперного театру у Пекіні), більшість китайських опер XX століття створені у західному стилі, про що засвідчує поляризація емоцій, замість їх єдності, перевага музики над драмою. Західну оперу вирізняє традиція презентувати музику крізь драму; для китайської опери саме драма – передумова створення музики. Про недостатню увагу до лібрето в західній опері свідчить, зокрема,

такий факт як невідомість для китайській публіки імен лібретистів, попри всевітню відомість композиторів. Перевага музики над вербальним текстом в європейській опері набула тлумачення непридатної для Киаю. Навіть у «Летючому голландці» Вагнера, попри концепцію «байройтського генія» щодо тлумачення «опери як драми», як Gesamtkunstwerk, китайські критики знаходять приклади зневаги до лібрето, недостатньої уваги до вербального тексту, домінування музики над драмою. Натомість традиційній китайській опері властива інша логіка співвідношення музики і драми: перша має орієнтуватися і підтримувати драматичний розвиток.

Уявлення більшості представників творчого колективу Театру щодо музичної складової опери не відповідали думці Інь Цінь. На відміну від інших представників творчого колективу Театру у Пекіні, Інь Цінь був далекий від того, щоби вважати однозначним співвідношення китайської і європейської опер в опері майбутнього. Попри те, що в уявленнях більшої кількості представників творчого колективу незалежність національної музичної драми від західних впливів (як таких, що не відповідають шляху розвитку національної опери), має принципове значення, Інь Цінь стверджував, що між китайською і західною операми немає значних суперечностей, тому вони можуть співіснувати і впливати одна на одну [167].

Загальні задачі лібрето китайської опери – відображати ознаки національної ментальності, надавати драматичну платформу для створення музики – душі національної опери. Критерії досконалості лібрето китайської опери – драматизм, поширений на музику. Під драматизмом лібрето китайської опери слід розуміти конфліктність драматичної дії, відображення кризового стану оперного героя, суперечливості його долі, хвилеподібний розвиток людських співвідношень (злети і падіння). Найвищого вияву драматизм набуває не на соціальному рівні, але через спілкування душ персонажів. З метою розширення конфліктної сфери в структурі драми до оперної дії слід увести максимальну кількість персонажів.

Якщо дія у західній опері розкривається через музичну драматургію, то

в опері східній у відображенні драми головне значення надається слову. Домінуюча роль музики в її співвідношенні зі словом, на думку китайських розробників, віддаляє оперу від аудиторії. Критерії досконалості новітньої китайської національної опери пов'язані з першочерговою значущістю сюжету. До структури оперного сюжету має бути закладена драматична подія, базована на психологічній мотивації, що обумовлює необхідність уведення музики. Якщо драма в західній опері цілком представлена музикою, то в китайській опері музика має йти за словом у відповідності до традицій національної поезії. Слово має бути основною вербально-музичної форми опери, подібно до традиційної китайської поезії, супроводженою музикою. Вимога щодо органічного поєднання слова і музики у китайській національній опері полягає у тому, що її сценарій має містити «простір» для уведення музики. Важливим завданням побудови китайської національної драми є формування оперної ситуації, обумовленої розкриттям емоційної кризи, сильних пристрастей героїв, ключових моментів в їх долі. Оперна ситуація, основана на драматичній події, потребує уведення музики, обумовлюючи появу так званої сюжетної пісні.

Утворення сюжету новітньої китайської опери має полягати у тому, щоби ліричні та драматичні ситуації постійно змінювали одна одну, обумовлюючи швидкий розвиток численних подій. Слово, драматичний конфлікт та інтрига мають значення первинних критеріїв національного в китайській опері, тоді як призначення музики в оперній дії – розкривати її ліричну складову, створювати психологічний образ героя, відображувати його почуття і душевні пориви, сприяти розвитку драми, її зав'язки, розвитку, конфлікту та розв'язці. Музична драматургія має базуватися на народній ладовій системі і манері вокального виконання, щоби набути значення етнічної опери.

Лібрето китайської національної опери має вирізняти сплетіння декількох сюжетних ліній: взаємодія любовних та авантюрної драм має бути втіленою у складно організованому конфлікті. Музична драма має мати

молитовний, ритуальний характер, її ліричні сцени – бути яскравими, складними за типом вкладеного у них багаторівневого конфлікту. На відміну від європейської опери глюківського типу, сюжет китайської національної монументальної опери має бути не стислим, але ускладненим, завдяки сплетінню багатьох взаємодіючих додаткових ліній та деталей. Складно складений сюжет має поставати як багатошарова оповідь, з високою щільністю подій та епізодів, як драма очікування і перетворень, доповнена взаємодією історичної, авантюрної та фантастичної сюжетних ліній.

Оскільки створення сюжету має відповідати сучасним ідеалам китайської опери, доречно залучити до дослідження наукові здобутки загальної сюжетології і оперної сюжетології як її наукової галузі [12]. На сучасному етапі подальший розвиток засад оперної сюжетології – актуальне завдання оперології, до розробки котрого звернуся Ван Лунчань [12].

Авторський опис процесу роботи над лібрето опери «Канал. Балада річки», поданий Хуан Вейру, також надає можливості зробити висновки щодо характеру втілення вимог творчого колективу Театру до новітнього зразку національної опери. Ретельність роботи над словесною складовою «Великого Каналу» підкреслює значення лібрето у створенні новітньої національної опери Китаю. Лібретист Хуан Вейру зазначив: «Ідея створення лібрето опери „Великий Канал“ втілювалася у життя достатньо довго. Створенню концепції сценарію передувало прочитання багатьох робіт по культурі створення китайських каналів, а також по історії Великого каналу Пекін-Ханчжоу» [191]. Лібретист усвідомлював, що створення новітньої китайської національної опери передбачає точність відображення історико-географічного тла музично-сценічної дії. Хуан Вейру відзначав, що попередні китайські національні опери не мали значного впливу на сучасників: «Ми бажали створити таку національну оперу, котрій була би властива художня досконалість і краса, щоби здійснити сильний вплив на слухачів» [там само].

Китайська традиція не припускає ототожнення опери і драми. Якщо в європейській опері музика формує духовний світ персонажів, розкриваючи

психологічний підтекст конфліктних ситуацій і сутність інтриги, то китайська опера базується на іншій логіці. Наприклад, музична драма доби Королівства Шу передбачає формування художніх образів у вербальному тексті і лише потім їх музичне втілення [16]. У пекінській опері нерідко відсутній зафіксований музичний текст (на відміну від вербального), а виконавці мають право надавати власну версію вокальних партій [там само]. Традиції опери Королівства Шу, як і пекінської опери, сформували у китайському середовищі стійку уяву про музичний театр як видовище, базоване на первинній ролі слова, котре визначає музичні характеристики героїв, як і драматичний конфлікт. Якщо у західній опері головною є музика, то для східного глядача у такій функції постає споглядання сценічної дії.

Нова китайська опера ХХ століття, орієнтована на запозичення творчих методів західної опери (у сфері музичної драматургії), базувалася на інтонаційному світі китайської народної музики на кшталт жанрово-стильових ознак «національної опери» доби «Сивої дівчини». У ХХ столітті на цій основі було створено багато національних китайських опер, що вирізняються множинністю художніх відкриттів.

У ХХІ столітті, виходячи із вимог творчого колективу головного Театру країни, актуальними завданнями новітньої китайської опери постали: систематичне вивчення і узагальнення театральних традицій минулого з метою створення досконалого лібрето як основи видовищної дії шоу, у структурі котрого музика має розкривати внутрішні стани героїв і сприяти створенню універсальної національної картини світу. Національний характер новітньої китайської опери, перш за все, обумовлений лібрето, базованому на національному сюжеті з ускладненим драматичним конфліктом. Музична мова, характер вокального виконання у новітній китайській опері мають базуватися на народних традиціях. Відтворення національного музичного стилю обумовлює характерний жанровий тип китайської музично-сценічної драми як пісенної опери. У часопросторі новітньої опери слово має визначати характер музики; персонажі мають, еволюціонуючи упродовж оперної дії,

перебувати у стані конфліктного зіткнення із оточенням. Музичні теми мають розкривати центральні смислообрази драми і надавати характеристику головним героям опери. Новітню велику китайську оперу мають вирізняти: монументальність, пісенність, баладність, наявність наскрізною пісні, синтез лірики і драми.

У цілому приймаючи висунуті творчим колективом Театру вимоги, Ін Цінь не міг прийняти запропоновані обмеження у музичній сфері, зокрема, відсторонення від європейських оперних традицій. Композитора хвилювала вокально-виконавська проблема, що у разі повного дотримання вимоги щодо відсторонення від європейських традицій постане перед співаками Великого оперного театру у Пекіні. У роботі «Як я написав оперу „Велика хода“» [167], де композитор узагальнив власний творчий метод роботи над оперними партитурами, Ін Цінь підкреслював, що усі оперні солісти Театру отримали європейську музичну освіту і володіють мистецтвом італійського *bel canto*. Впевнений у тому, що насправді між європейською і китайською операми насправді немає настільки значних відмінностей, композитор залишив у вокальних партіях солістів ознаки європейського вокального стилю, майстерно поєднавши їх з деякими інтонаційними властивостями етнічної китайської традиції.

Для музичної культури Китаю першої чверті ХХІ століття набув актуальності жанровий тип великої національної опери, у межах котрого можливо відбити суперечливу, масштабну національну картину світу. Самі назви вірців новітньої великої китайської опери, створених Ін Цінь, мають у своєму складі визначення «великий» («Великий канал», «Велика хода»), що набуло значення символічного програмного відтворення актуальної жанрової ідеї. Таке ж тяжіння до «великого» як аналогу крупномасштабних здійснень у мистецтві має і Великий театр у Пекіні, творчий колектив котрого розробив вимоги до новітньої національної опери і доручив Ін Цінь створити перші вірці новаторської національної опери. Уведені до назв творів понятійні аналоги жанрового типу великої китайської опери, запрограмовані в її

структурі і змісті, підкреслюють їх приналежність до жанрового типу, базованого на традиціях європейської опери (велика французька опера), де уможлиблюється синтез типів оперного змісту – монументального і камерного, реального і фантастичного, пісенного (баладного) і ораторіального, історичного і містеріального, європейського і народно-китайського тощо.

Монументальна китайська опера початку ХХІ століття, відчувши, попри заяви розробників вимог, впливи європейської традиції, все ж таки значно відрізняється від національного історико-художнього прообразу. Китайський оперний монументалізм базується на традиціях не тільки національного музично-драматичного театру, але і жанрових впливах європейської великої опери в її романтизованому втіленні, що спостерігається у взаємодії героїко-історичного, епічного і камерно-ліричного жанрово-драматичних типів. Їх взаємодія надає китайській великій опері ознак взаємодії «музичних драм», що розкриваються через велич розвинених хорових та балетно-танцювальних сцен (героїко-історичний і обрядово-епічний типи дії), а також сцен камерних, де через сольо-ансамблеві форми (монологи і діалоги) подається розвиток драми любові і ревнощів, у котрій вищий прояв кохання є невід'ємним від здібності до жертвопринесення і передчуття всевладності смерті.

Своєрідний жанровий простір європейської великої опери обумовлював поєднання ліричного, епічного і драматичного в її китайському аналозі.

Новітня китайська опера, базована на синтезі засад європейської великої опери, містить у своїх фундаментальних основах ознаки камерно-ліричної, героїко-історичної, обрядово-епічної опер. Така взаємодія оперних жанрових типів сприяє наближенню китайської великої опери першої чверті ХХІ століття до національного оперного міфу, адже жанровий синтез, завдяки котрому уможлиблюється художнє осмислення різних типів дійсності в їх цілісності, постає як новітній аналог успадкування ознак міфологічного синкретизму. До синтезу мистецтв і форм, властивих національному

музичному театру, композитор додає творчий досвід європейської оперної традиції, про що засвідчує актуалізація синтезу жанрових типів музичної драматургії; конфліктності як двигуна музичної драми; уведення персонажів різних типів, зміст і розвиток образів котрих обумовлений сюжетною логікою; симфонізації оперної дії і вагомості оркестрових сцен (значущість увертюри, де відтворюються головні музичні смислообрази опери; оркестрових сцен зображально-пейзажного і психологічного типу; лейтмотивів); розширення масштабів і семантичних функцій оперно-хорової драматургії.

Європейські властивості новітньої китайської опери у творчості Інь Цінь взаємодіють із національними театральними традиціями.

Новітні опери Інь Цінь пов'язані з Чжэньцзяне, Цзяньсу де Великий Канал перетинається із річкою Хуайх, як місцем дії. Це є важливим свідченням властивого романтично тлумаченим новітнім операм географічного колориту і методу автобіографізму (саме у Цзяньсу проходило дитинство і подальше професійне становлення композитора). Можливість створити ці опери для композитора було великим подарунком, наданим долею: «Коли я вперше почув про „Канал“, мені це дуже сподобалося, адже моє життя було пов'язане з Великим Каналом» [167]. Тут пройшли дитинство і юнацтво композитора, тут він служив у підрозділі воєнного округу. Воєнна діяльність Інь Цінь також пов'язана з Цзяньсу. Для Інь Цінь розгорнення дії його великих китайських опер на «малій батьківщині» дозволило відтворити властивості мелосу рідної провінції. Для композитора набувши значення не тільки співпадіння, але й доленосного прояву («це не тільки співпадіння, але й доля», відзначав композитор [там само]). Біографічні подробиці обумовили поширену в китайському середовищі думку про те, що саме Інь Цінь – найкраща кандидатура для створення перших взірців новітніх національних китайських великих опер у Цзяньсу-стилі, що надало їм особливої чарівності. Легендарно-історичні події опер відтворені крізь інтонаційний світ рідної композитору провінції.

Своєрідним взірцем новітньої китайської великої опери, окрім європейського прообразу, слід вважати положення теорії національної драми, розробленої у XVII столітті вченим Лі Юй. Вивчаючи особливості композиції китайських музичних драм, він Лю Юй, якого можна назвати китайським Аристотелем, розробив вчення про цілісність сценічного твору, що досягається зображенням «одного героя», «однієї події», «основної ідеї» [16, с. 147]. Пронизуючи твір, три китайські єдності мають охоплювати всю композицію опери. Недотримання єдностей призводить до уподібнення п'єси «розірваній нитці перлів або дому без опори» [там само]. Згідно ідеям Лі Юй, герой має пов'язувати події п'єси задля досягнення її цілісності, що, «як вени, насичують усе тіло кров'ю, що тече по ним» [там само]. Події мають обумовлюватися головною дією, немов би «волокна кореня лотоса, які залишаються чудесним чином поєднаними між собою навіть тоді, коли сам корень був розрізаний навпіл») [там само].

Великі китайські опери Інь Цінь мають ознаки традиційного розуміння художньої цілісності, адже у них спостережено втілення всіх трьох китайських єдностей. Наприклад, у «Великому Каналі» відтворюється одна подія (плавання на човні), до котрої приєднуються «малі драми», а також основна ідея (жертвоне служіння високій меті), досягнення котрої охоплює ведучих героїв опери. Навіть тоді, коли головна героїні музичної драми – Водяний червоний Лотос – вмирає (корень, розрізаний навпіл), подальші події, обумовлені пам'яттю про її служіння, продовжують бути поєднаними між собою (уведення до 6 гри закулісної арії героїні засвідчує: волокна кореня лотосу чудесним чином залишаються поєднаними між собою).

Що стосується «одного героя», який зв'язує етапи розвитку дії у великих операх Інь Цінь, то таким слід вважати того, з котрим пов'язаний розвиток драми, зав'язка, конфлікт і розв'язка. Для визначення головного героя опер Інь Цінь сучасний дослідник має спиратися на наступну ідею Лі Юй: способом досягнення цілісності і закінченості дії постає єдність зачину і кінцівки [16, с. 148]. В обох великих операх Інь Цінь єдність дії забезпечує

жіночий образ: Водяний Червоний Лотос у «Великому каналі» і доктор Хонг у «Великій ході». Підкреслимо, що образ Червоного Водяного Лотосу в сюжеті і драматургії «Великого Каналу» настільки значущий, що Ву Ціньман у роботі 2019 року називає оперу «Шуй Хунлянь» [160]. З обома героїнями пов'язується 1. розгорнення міфологеми саможертвності в ім'я кохання до чоловіка і любові до батьківщини, а також 2. перетворення на персонаж «понад дією» у фінальних «іграх» опери. Обидві героїні, втрачаючи тілесність, постають як голоси Небес, втілюючи ідею «вічного кохання». Різниця у тлумаченні центрального персонажу у великих операх Інь Цінь полягає у тому, що з Шуй Хунлянь пов'язані також кульмінація, конфлікт і розв'язка музичної драми у її сценічному часопросторі, тоді як жертвна смерть докторки Хонг відбувається у позасценічній дії опери. Фази кульмінації і розв'язки у розвитку ліричної дії відбуваються вже після переміщення Героїні за межі матеріального світу, коли вона символізує китайське Вічножіноче.

Опери Інь Цінь об'єднує також тлумачення Фіналу як поліетапної катарсичної розв'язки, характерної для традиційної національної драми. Драма ліричних героїнь завершується сценою саможертвності в ім'я кохання і батьківщини. Таке вирішення Фіналу має традиції у старовинній китайській музичній драмі. Наприклад, більшість п'єс Чжен Тін Юй (за О. Вороб'йовою [16]) пов'язані з тлумаченням образу головного героя (героїні) як небожителя (небожительки): маючи зовнішні ознаки звичайної людини, герой (героїня) нібесного походження посланий (послана) на землю, щоб спокутувати власні гріхи у колишньому земному житті. Справжня природа такого небожителя рокивається в момент найвищих випробувань, відмови від мирських насолод в ім'я вищої справедливості. Спокута гріхів колишнього небожителя напередодні його повернення до небесного світу після жертвовного подвигу у земному вимірі відбувається за допомогою прихованого втручання чудес і чарів до оперної дії як засобів божественної допомоги герою небесного походження. Подвійність подібного персонажу,

що має ознаки як земної, так і небесної людини розкривається у фінальному розділі: заключний подвиг набуває зачення результату виконання головного завдання у земному житті небожителя. Досягаючи вищого ступеню самовдосконалення, герой повертається до свого божественного пристанища.

У великих китайських операх Ін Цін героїнь тлумачено як небожительок, чий подвиг обумовлює їх повернення до небесних висот, сприяючи розквіту земного щастя народу. Героїчна природа Водяного Червоного Лотоса розкривається як прояв її неземної (небесної) природи; у сцені посмертного видіння докторки Хонг дивовижне проявляється у її перетворенні на символ китайського Вічножіночого. Спільний тип героїні в операх Ін Цін обумовлений проявом надлюдських якостей у хвилини випробувань, здібністю на саможертвність, відтворенням традиції старовинної китайської релігійної драми. Ліричні розділи Фіналу дозволяють вважати одним з прообразів опер Ін Цін «Піонову альтанку» Тан Сяньцзу, у котрій дівоча Душа, сповнена любові, виходить за межі Тіла, щоби згодом звернутися до Коханого у світі сновидінь із виразом абсолютної любові.

У лібрето обох новітніх великих китайських опер зберігається у варіативних проявах один із найважливіших сюжетних мотивів класичної китайської музичної драми «Піонова альтанка» Тан Сяньцзу, аналіз котрої поданий у роботі Цзян Чжаоюй [118]. Душа померлої Героїні вступає у посмертний діалог з Юнаком. Таким чином, формуються передумови відродження Героїні і її повернення до щасливого життя у земному світі. Попри відсутність сцен воскресіння і повернення героїнь до земного світу в новітніх операх Ін Цін, наявність попередніх фаз розвитку означеної сюжетної лінії дозволяє тлумачити її завершення як таке, що обумовлене усією історією китайської музичної драми та передбачається на попередніх етапах її розвитку, як і логікою розгорнення міфологеми смерті/відродження. Про вірність такого спостереження засвідчує, наприклад, наявність у фінальних іграх великих опери Ін Цін проявлення образу померлої Героїні у вигляді Голосу Небес. Прообразом таких сцен постає відповідна сюжетна

лінія «Піонової альтанки»: після відродження (матеріалізації душі) померлої Героїні, її повернення до земного часопростору її Коханий виконує свій обов'язок Захисника народу. Здійснення такої функції Героя характерне для фіналів обох опер Інь Цінь.

Отже, поруч із новаціями у музичній мові і драматургії, завдяки вірності традиціям китайської музичної драми у великих операх Інь Цінь незмінними залишилися правила єдності дії, вироблені Лі Юй у XVII столітті, як і уведення героїнь небесного походження до «земного» сюжету. Сюжетні мотиви класичної музичної драми «Піонова альтанка» у трансформованому вигляді знайшли своє сценічне відтворення (наприклад, діалог душі померлої Героїні з Коханим, який залишився у земному часопросторі), як і логіка розгорнення міфологеми смерті/відродження (посмертне повернення Героїні до земного світу; здійснення Героєм його призначення – визволення народу з п'ятьми не-свободи).

Новітня китайська національна велика опера Інь Цінь, за національною музично-театральною традицією, вибудовується як взаємодія вокального і хорового циклів, розподілених за темброво-виконавськими і змістовними ознаками. Ознаки розосереджених циклічних утворень органічно вписуються у наскрізну драматургію опер.

Поруч із збереженням традицій національної музичної драми, Інь Цінь залишив європейські впливи у новітній китайській, зберегши ведучу роль музики у драматичній цілісності.

До постановки «Великого Каналу» у відповідності до вимог до новітньої китайської опери було запрошено талановитих митців Китаю. Авторами лібрето стали професор кафедри літератури Центральної академії драми Хуанг Вейру і його дружина Донг Ні, як режисера було запрошено Ляо Сянхун – заступника декана Центральної академії драми, як композитора – «короля мелодій» Інь Цінь, як сценографа – Лю Сінлінь (віце-президента Китайського товариства сценічного мистецтва), як диригента – видатного музиканта Лу Цзя.

Опера у Китаї в усі часи була виразом національних традицій, сутність котрих полягала в поєднанні властивостей вокальної і інструментальної музики, слова, танцю, акторства, мистецтва костюму і гриму, пантоміми, бойових і акробатичних мистецтв – в єдиній театральній формі. Такі особливості китайської опери збережено і в її новітній формі у другому десятилітті ХХІ століття.

Як і планували представники творчого колективу Великого оперного театру у Пекіні, опери Інь Цінь дійсно набули статусу взірцевих у контексті новітньої китайської оперної культури, оперного мистецтва майбутнього. У роботі «Ось як я написав оперу „Велика хода“» [167] композитор деталізував подробиці створення національної історико-героїчної опери, її жанрово-стильові властивості, підкресливши незалежність музики від функції ілюстративного матеріалу відносно лібрето. Композиторський підхід до оперної драматургії, незважаючи на недотримання вимог театального колективу, знайшов повне розуміння у авторів проекту, захоплених красою мелодій Інь Цінь. Що стосується цитованої статті Інь Цінь, то вона набула значення своєрідного маніфесту, теоретичного узагальнення програмних вимог щодо створення новітньої національної китайської опери, в усній формі викладених авторами проекту.

Відзначимо, що сюжет опери «Велика хода», характер її розвитку сюжету, були запропоновані вже не творчим колективом Національного Великого оперного театру у Пекіні, але його директором Чень Пін. Як передумову написання опери композитор мав врахувати пораду Чень Пін щодо головного музичного матеріалу опери – її інтонаційно-поетичного символу, що набуде ознак «наскрізної пісні» в оперній драматургії. Як така наскрізна пісня в другій реформаторській опері Інь Цінь постала написана раніше балада «Березневе цвітіння». Створення новітньої національної опери історико-героїчного типу на початку ХХІ століття набуло всенародного значення.

При складанні лібрето «Великої ходи» виникли певні ускладнення.

Події 1934 – 1936 років, котрі визначили подальший історичний розвиток Китаю, набули значення легендарних у збірці «Пісні про Велику ходу». Ін Цінь зазначає: «На тему „Велика хода“» в історії літератури та мистецтва нашої країни, було створено численні драми, пісні і танці, фільми, телевізійні спектаклі у різних жанрових категоріях» [там само]. То ж, художній рівень нового твору на «вічну тему» китайського мистецтва мав відповідати відомим творам. показово, що у переліку жанрів, раніше створених на таку тему, опера відсутня. Узагальнюючи попередній досвід художнього відтворення легендарних історичних подій, Ін Цінь мав створити перше оперне втілення класичного сюжету. Композитор усвідомлював, що перевершити попередній художній досвід вкрай важко, що «люди, природньо, порівнюватимуть нашу нову роботу з „Піснями про Велику ходу“». Розумів композитор і необхідність втілити в історичній опері «характерні риси сучасної епохи, а також враховувати естетичні потреби глядача» [там само].

Інь Цінь хвилювало питання музичного стилю і драматургії майбутньої опери: «Який стиль має використовувати наша оперна музика: продовжувати шлях „Пісень Великої ходи“» чи шукати новий музичний напрямок?»; «Як досягти драматургічної напруги музики?», – писав композитор [там само]. Поставивши за мету втілити революційні ідеали, композитор упродовж року готував себе до здійснення цього творчого подвигу. Він шукав відповіді на питання, перечитуючи підручники з історії, мемуари учасників Великої ходи, надихався збіркою «Вибраних пісень Червоної армії китайських робітників і селян» (зокрема, такими як «Червоний прапор майорить», «Яскравий вогонь») задля знаходження відчуття оперної музики на відповідний сюжет. Саме пісні зворушили композитора, адже «кожне речення у них розкривало ту епоху, ідею Червоної Армії». Композитора не засмутила навіть дещо приземлена мова пісень, оскільки вона обґрунтована людською щирістю [там само].

Окрім розробки сюжету на основі художнього перетлумачення документального матеріалу, написання новітньої великої китайської

потребувало створення оперного стилю, базованого на синтезі лірико-драматичної і історико-героїчної складових, що мав розкрити властивості часу-простору легендарно-історичної дії. Створення китайського оперного героїчного стилю композитор усвідомлював як творче завдання національного масштабу, власну творчу місію. Адже, за Іннь Цінь, «За часів Червоної Армії не було створено пісню про „Велику ходу“ на основі національної мелодики: для музики пісень про цю доленосну подію використовувалися іноземні мелодії» [167]. На думку Іннь Цінь, «відомі пісні Червоної Армії – надто західні, із західними тонами». Не знайшло схвалення у Іннь Цінь і використання як музичної основи «народних пісень Цзяньсі, Хунань, Гуйчжоу, Фуцзянь», оскільки їх мелодії не відповідали історичній епосі Великої ходи. Але, попри негативну авторську оцінку використання народних пісень в героїчній опері, у наскрізній пісні «Березневе цвітіння» композитор скористався саме типовими інтонаціями провінції Цзяньсі. Таке рішення композитора слід мотивувати тим, що у цій провінції було розташовано революційний штаб Червоної армії і саме звідти розпочалася легендарна «велика хода». Інтонаціями Цзяньсі набули в опері символічного значення, відтворюючи відповідний історичний, географічний і національний колорит легендарного часопростору 1930-х років. Створюючи наскрізну пісню, Іннь Цінь був далекий від безпосереднього цитування народних мелодій, використовуючи лише характерні мелодичні звороти. Тому «Велика хода» постала як оригінальна китайська художня пісня у народному стилі, що відповідає традиціям жанру. Іннь Цінь реалізував творче завдання, з котрим пов'язував створення національного оперного героїчного стилю: «вкласти душу, червоний ген для втілення ідей патріотизму, героїзму, китайського духу» [там само].

Відзначаючи, що «нині вимоги до націоналізації оперної музики досить високі», композитор, формуючи новітній національний оперний стиль, значну увагу приділяв визначенню масштабів застосування китайської мови [там само]. Націоналізація оперної музики у XXI столітті, за Іннь Цінь, мала

базуватися на дотриманні міри у функціонуванні китайської мови: її «відверта етнічність» надає опері, на думку композитора, надто фольклорного змісту, що не відповідало творчим намірам Інь Цінь. Створення китайської опери новітнього типу мало базуватися на гармонічному поєднанні національного і європейського у структурі, музичній мові, балансі між «відвертою етнічністю» і західним оперним стилем, поєднанні китайської мови з ознаками італійського *bel canto*.

З метою уникнути суперечностей, композитор, створюючи опери, «багато експериментував». Щоби не перенавантажувати оперу народними сценами, відтворив народний китайський стиль лише у деяких музично-сценічних епізодах. Носіями китайського стиля постали хоріві сцени як вираз колективної національної ментальності. Хори у народному стилі мали органічно вписуватися до оперної дії. Носієм народного колориту Гуйчжоу постає Лю Пінцюань – корифей хору; благословляючи Червону Армію на перетин гори, хор співає у тибетському стилі; у стилі Цзяньсі відтворено наскрізну пісню «Березневе цвітіння», де відображено естетику, ідеали та волю покоління воєнної доби, характер народу. Композитор відтворив національний стиль у різних народних локальних провінційних традиціях, що сприяло відтворенню всекитайської музично-поетичної ідеї в її багатогранності.

Роздуми Інь Цінь про межі відтворення китайської мови у новітній китайській опері засвідчують, що композитор замислювався про органіку уведення національної музичної драми до світового оперного контексту. Гармонічне поєднання національного з західним оперним всесвітом постало для Інь Цінь критерієм досконалості новітньої китайської опери.

У наданні пісні «Березневе цвітіння» наскрізної ролі в оперній драматургії «Великої ходи», важливе значення мало відтворення традицій національного музичного театру. Взірцями постали тут класичні народні опери минулого – «Сестри Цзян» (роль наскрізних пісень відіграли «Червона слива» і «Хвала»), «Сива дівчина» (наскрізна пісня «Північний вітер»).

Уводячи наскрізну пісню до «Великої ходи», Інь Цінь втілює побажання Дін Чен (учасника творчої групи, що працював над конструюванням моделі новітньої національної опери), згідно котрому «популярна пісня» має бути розповсюдженою поза оперних меж. Не сприйнявши спочатку таке побажання, що здалося рутинним і застарілим, композитор все ж таки прислухався до думки друзів-професіоналів і увів до опери пісню, що стала її «візитівкою», визначив особливості оперної драматургії. Цей факт обумовив такі положення національної китайської опери майбутнього: враховувати думки народу; наслідувати традиції вітчизняного музичного театру; вводити наскрізну пісню, що має відображати національні ідеали та волю поколінь, мати народний характер, розкривати характер народу. «Березневе цвітіння» як наскрізна пісня опери «Велика хода» розкриває природу національного світобачення. У підсумку уведення наскрізної пісні набуло значення обов'язкової вимоги новітнього китайського оперного стилю.

Композитор, усвідомлюючи важливість створення оперного стилю на основі відтворення відповідного історичного і географічного колориту, був непохитний щодо створення центральної пісні на основі відповідності типових інтонаційних зворотів провінції Цзяньсі. Зрікаючись від наміру бути інноваційним і позбутися музичних елементів, що символізували події «Великої ходи», композитор у підсумку вирішив, що музика має успадкувати «червоний ген» 1930-х років і відобразити його під час вшанування 80-ї річниці перемоги Червоної Армії. Таким чином, було визначено ще одну жанрову ознаку новітньої китайської великої опери: в її драматургії важливе значення мало належати історико-географічному колориту.

Інь Цінь бачив своє творче завдання у тому, щоби надати змоги молодим друзям-глядачам відчутти силу морального духу героїв минулого, як і їх завзятій волі, відтвореної у музиці.

Визначившись з музичним наповненням оперно-ліричного і оперно-героїчного стилю, композитор опинився перед рядом інших проблем творчого характеру.

Зокрема, це поєднання відтворення «червоного гену» з інноваціями у героїчній китайській опері; співвідношення національних традицій із «західним *bel canto*», на основі котрого базуються сольні сцени опери. Західне *bel canto* –вокальна манера, властива більшості співаків-акторів Національного театру виконавських мистецтв у Пекіні. Вони навчалися на Заході, виступали на сценах багатьох оперних сценах Європи, тому оперні вистави були базовані на засадах західного *bel canto*. Але більшість успішних співаків-акторів, які виступали в операх за кордоном, все ж таки здібні інтерпретувати і китайський стиль пісень минулого. Тому у хорах відтворено китайську народну манеру, тоді як у партіях солістів – традиції західного *bel canto*.

Композитор підкреслював: існує безліч суперечностей у втіленні національної ідеї в китайській опері. Серед таких: «неможливість бути надто народною, тому що у такому разі опера буде далека від художніх уявлень сучасності» і, поруч з тим, «неможливість без етнічних елементів відповідати критеріям китайської національної опери» [167]. Відображуючи розвиток драми в опері, композитор скеровувався «історичними записами», відтворюючи у поведінці персонажів властивостей малих (особистісних) драмах. Збільшуючи масштаб конфлікту, поглиблюючи протиріччя, композитор створював «малі драми», завдяки звернення до гіпербол («я використовую перебільшення, щоб створити малу драму», – відзначав композитор). Розкриття образу «маленької людини» в операх базується на створенні «маленької драми». Посилюючи драматизм, композитор надав героїзму поведінці «малої людини».

Осмислюючи сучасні вимоги націоналізації оперної музики як досить високі, композитор усвідомлював важливість творчих експериментів. Як спосіб подолання суперечностей для Інь Цінь постав «естетичний стиль опери». Наприклад, революційний романтизм у «Великій ході» постає як метод відтворення історичних подій. Романтизація історичних подій відповідає європейським традиціям у великій опері. На думку композитора,

революційний романтизм міститься в оптимізмі (віра у перемогу світла попри тяжкі випробування), вірності меті, ідеалам і переконанням, здібності до саможертвності. Тому музика має бути сповненою романтичних почуттів, щоби сучасна аудиторія відчула велич минулого, одухотвореного ідеєю служіння великій ідеї.

При створенні оперного лібрето Цзоу Цзінчжі врахував попередній досвід художнього відтворення легендарно-історичних подій, класичних тем у національному мистецтві. Наприклад, у лібрето історичної опери враховано грандіозні події великої ходи, що містилися, за Інью Цінь, «численних історичних оповідях, відбитих у літературі, драмі, піснях і танцях, фільмах і телевізійних драмах» [167]. Написанню лібрето «Великої ходи» передувало ретельне обговорення між драматургом і композитором історичних подій, раніше відображених у мистецтві (оповідні портрети героїв Червоної армії; епічний опис засніжених гір, міст Лудін, битва на річці Сянцзян, зустріч на Цзуньї). Для того, щоб в опері було більше місця для музики, було вирішено увести вигадані сцени – зворушливу історію кохання, драматичні долі персонажів. Сумісна праця лібретиста і композитора з метою надання лібрето найпридатнішої для музики форми постає як взірць ведення «оперної справи» на новітньому історичному етапі.

Створення опери «Велика хода» на основі узагальнення історичних подій потребувало формування принципів побудови лібрето (опоетизована інтерпретація документальних і художніх матеріалів); розробки національного оперного героїчного стилю (синтез пісенного тематизму, симфонізації, революційного романтизму).

У результаті осмислення офіційних вимог уможлиблюється систематизація критеріїв досконалості, актуальних для новітньої китайської національної опери початку XXI століття. Між властивостями оперної драматургії «Великого Каналу» і «Великої ходи» спостерігаються численні паралелі щодо створення лібрето, наявності «малих драм», наскрізної пісні, видовищності, значущості розгорнутих хорових сцен, взаємодії типів оперної

драматургії.

Підготовлені творчим колективом Великого оперного театру у Пекіні вимоги до новітньої великої китайської опери згодом постали як ведучі настанови на новітньому етапі розвитку національної оперної культури.

Висновки до розділу

У розділі розглянуто творчий процес Ін ь Цін ь як шлях від пісні до опери, виокремлені творчі іпостасі Ін ь Цін ь («воєнний композитор» і «китайський Шуберт ХХІ століття»); сучасну художню китайську пісню тлумачено як творчу лабораторію Ін ь Цін ь – оперного композитора; розкрито специфіку конструювання ідеалів новітньої великої китайської опери ХХІ століття у творчості Ін ь Цін ь.

Вироблені у пісні художні теми, засади музичної драматургії, філософсько-художні ідеї (любові, краси, жертвності), що охоплюють усі рівні оперної цілісності – змістовний, сюжетний, музичний, набули подальшого розвитку у великих операх композитора, що мають пісенний характер.

На початку ХХІ століття проблема розвитку національної китайської опери набула актуалізації. Властивості китайської опери європейського типу, що упродовж 1945 – 2010 років перетворилася на національний жанр, потребували перегляду з метою закладання основ новітньої жанрової концепції. Критерії досконалості новітньої китайської опери обумовлені першочерговою значущістю національного сюжету і лібрето (лірико-драматичні події мають часто змінювати одна одну, обумовлюючи швидкий розвиток дії) та слова (основною текстовою формою омузиченої поезії), домінуванням драми над музикою.

Якщо слово, драматичний конфлікт, інтрига – первинні критерії лібрето, то призначення музики – розкривати ліричну складову дії, відтворювати психологічний образ героя, його почуття, емоційні кризи,

сильні пристрасті, спряти розвиткові драми (її зав'язки, розвитку, конфлікту та розв'язці),

Опери Інъ Цінь «Великий Канал. Балада Річки» і «Велика хода», поставлені у Національному Великому оперному театрі в Пекіні, дістали офіційне визнання як такі, що відповідають критеріям новітньої китайської музичної драми (спирання на національний сюжет як основу самобутнього лібрето; жанрова багатогранність як передумова відтворення принципу «єдності у різноманітності»; реалістичність відображення строкатого життя китайського народу на різних етапах історії; базування музичної драматургії етнічних опер на народно-ладовій системі; тлумаченні драматичних подій як передумову появи сюжетних пісень). Опери про легендарно-історичні події в Цзяньсу набули символічного значення у біографії композитора: розробку нового масштабного проекту композитор уподібнював будівництву великого каналу (як у першій великій опері воєнного композитора) або переходу через гірський перевал (як у «Великій ході»). На початку другого десятиліття Інъ Цінь виступив як реформатор китайської опери, заклавши основи новітньої китайської національної опери.

Для Інъ Цінь як «військового художника» і «китайського Шуберта XXI століття» створення новітніх національних китайських опер на державне замовлення набуло значення справжнього творчого хрещення, данини предкам, духовної сублимації, творчого саморозкриття.

РОЗДІЛ 2

«ВЕЛИКИЙ КАНАЛ» ІНЬ ЦІНЬ – НОВІТНЯ ВЕЛИКА КИТАЙСЬКА ОПЕРА ЛІРИКО-ЕПІЧНОГО ТИПУ

2.1. Логіка сюжетотворення і властивості оперної драматургії «Каналу»

«Великий Канал. Балада Річки» Інь Цінь – оригінальна національна монументальна опера, реалізована у жанровій специфіці новітньої великої китайської опери. Її властивості обумовлюють органіку взаємодії музично-драматургічних складових – баладно-пісенної, містеріальної, ритуальної, рефренної, лірико-драматичної, епічної.

В основі лібрето опери – китайська легенда, що увійшла до національної культурно-художньої скарбниці. Сюжет, базований на подіях 2500-річної давнини, де взаємодіють радість і печаль, добро і зло, любов і ненависть, вірність і підступність, життя, кохання і смерть. Події, що відбувалися під прозорим небом над Каналом Цзяньсу, мають значення передумови створення національної монументальної опери.

В оперній дії відбувається своєрідне перехрещення історико-географічного і легендарно-міфологічного шарів легенди. До історико-географічного шару має відношення хронотоп опери: час (епоха династії Мін: 1368 – 1644 – доба виникнення легенди) та місце дії (канал Пекін-Ханьчжоу, розташований вздовж ріки Цінь-Мінь), а також біографія Цінь Сяошен. В опері представлений комплекс історичних ознак епохи династії Мін – часу розквіту китайської культури, доби «Східного ренесансу». Навколо історично та географічно конкретизованого часопростору розвивається міфологізована дія китайської опери-легенди, опери-містерії, опери-балади (пісні), опери-ораторії, опери-оповіді.

Як зазначає Хун Лю, розкриваючи музичні особливості китайської

народної опери «Канал», любов скеровує сюжет старовинної легенди [193]. Молодий інтелектуал 26-річний Цінь Сяошен – цзянаньський вчений, співак, поет, вчитель, борець з корупцією і втікач, арештований у Ханчжоу після зіткнення з викритими ним корупціонерами. Цінь Сяошен опиняється на Великому Каналі під час весняного свята народження дракону, де зустрічає чарівну 19-річну співачку Шуй Хунлянь (її ім'я перекладається як «Водяна Квітка Червоного Лотосу»). До історії кохання Шуй Хунлянь і Цінь Сяошена додається любов сліпої Гуань Янь, яка приймає поета за моряка Лі Сяогуаня, який покинув її з малою дитиною на руках. Пристрасть «Поганого Хлопця» Чжан Шуйю, який бажає заволодіти Водяним Червоним Лотосом і арештувати борця з корупцією Цінь Сяошена, ускладнює ліричну дію.

До опери-балади входять ознаки двох «любобних трикутників» або «любобного чотирикутника» (з ознаками драми ревнощів, помсти і фатуму), посилені темою соціального протистояння. Центром першого любобного трикутника (формується, починаючи з 2 половині 2 гри) постає Цінь Сяошен: ця постать «обрамлена» фігурами Шуй Хунлянь і Гуань Юй, яка приймає поета («Хорошу Людину») за Лі Сяогуаня. Уведення до дії четвертого головного героя музичної драми – Чжан Шуйю («Поганого Хлопця») – обумовлює появу другого любобного трикутника. Його центром є Червоний Лотос; тоді як «сторони» цього трикутника утворюють «Хороша Людина» і «Поганий Хлопець». Чжан Шуйю розпочинає свою інтригу з метою арешту борця з корупцією й спрощення шляху до оволодіння Червоним Лотосом.

На відміну від стислості сюжету європейської опери глюківського типу, лібрето «Великого Каналу» є багатослівним, адже увага тут надається оповідальності, сплетінню сюжетних ліній, детальному опису емоцій і подій, на кшталт багат шаровій оповіді з високою щільністю сценічних подій та епізодів. Складно складений сюжет постає як багат шарова оповідь, у котрій взаємодіють ознаки лірико-епічних драм (очікування і перетворення, спасіння і жертвності, ревнощів і помсти, доповнених подіями любобної, авантурної і фантастичної сюжетних ліній.

Сюжет опери-балади «Канал» та її музична драматургія, за Хун Лю, відповідають офіційним вимогам, висунутим Великим оперним театром у Пекіні, до оригінальної китайської національної музичної драми початку ХХІ століття [193]. Визначна роль сюжету щодо оперної драматургії спостерігається, зокрема, у феномені сюжетної пісні як ознаки музичної драматургії. Специфіка сюжетних пісень у новітній великій китайській опері полягає у безпосередній взаємообумовленості музичної драматургії розвитком подій лібрето. Сюжетні пісні потребують музичного осмислення сценічних подій у розвитку оперного сюжетотворення. Важливим завданням побудови китайської національної драми є формування оперної ситуації, обумовленої розкриттям емоційної кризи, сильних пристрастей, ключових подій у долі героїв [там само]. Сценічні ситуації, основані на драматичних подіях, потребують введення відповідної музики у вигляді сюжетних пісень.

Сюжет опери, побудованій на легендарній першооснові, котру вирізняють конкретність історико-географічного змісту (дія опери розгортається у провінції Цзяньсу за часів династії Мін), має властивості загально-філософського характеру як понадчасова лірико-епічна драма. У розвитку сюжетної дії опери-балади спостерігається відтворення традицій кунцюй XV-XVI століть як «музичних спектаклів, що представляли міфологічні і легендарно-історичні сюжети у ліричному аспекті» [62].

На початку ХХІ століття завданнями музичного театру Піднебесної постали формування вимог до китайської опери майбутнього, первинне значення серед котрих належить створенню самобутнього лібрето. Китайська оперна сюжетологія робила перші кроки на шляху свого становлення (поняття «оперна сюжетологія» належить Ван Лунчань [12]).

Критерії краси новітньої великої китайської опери «Канал», висунуті творчою групою Великого оперного театру у Пекіні, обумовлені першочерговою значущістю сюжету, що має базуватися на подіях епічного минулого Піднебесної, відображувати значну драматичну подію, психологічна мотивація котрої, відбувається, завдяки введенню музики.

Якщо драма в західній опері, починаючи з доби романтизму, цілком представлена музикою, то в китайській опері музика має йти за словом як основною вербально-текстовою формою опери. Домінування слова у китайській національній опері містить «простір» для уведення музики.

Визначимо логіку сюжетотворення і способи утворення сюжету «Великого Каналу». Ліричні, епічні та драматичні сцени мають постійно змінювати одна одну, обумовлюючи швидкий розвиток численних подій. Почуття і слово лірико-епічної драми – передумови прояву національного у китайській опері, тоді як призначення музики в оперній дії – створювати психологічний образ героя, відображувати його почуття, душевні пориви, сприяти розвиткові драми. Найвищий прояв драми в опері має бути пов'язаний з жертвовною кульмінацією і розв'язкою (у «Каналі» – це сольні сцени Шуй Хунлянь і Цінь Сяошена у фіналі 5 гри). Поруч із залежністю від слова, саме через музичну драматургію втілюються ознаки новітньої опери як етнічної драми (базування на народній ладовій системі і вокальній манері).

Вивчаючи стиль і характеристики національних опер Інь Цінь, Чжоу Сюефей зазначив, що як прояв китайської театральної традиції у сюжеті опери «Великий Канал» постають творчі засади «малого методу» і методу «дін», вироблені у старовинній національній музичній драмі [209]. Роль «малого методу» у розбудові драматургії новітньої великої китайської опери лірико-епічного типу полягає у наданні малій драмі значення елементу жанрової цілісності. Метод «дін» має бути використаний задля тлумачення епічної дії як низки оповідань.

«Малими драмами» у великій опері постають ліричні сцени між «парами персонажів» – Цінь Сяошен і Шуй Хунлянь, Цінь Сяошен і Гуань Юй, Шуй Хунлянь і Чжан Шуйю, Шуй Хунлянь і Гуань Юй. Значущу роль у структурі «малих драм» відіграють і драматичні монологи головних героїв: передісторія оперного сюжету (оповідь сліпої Гуань Юнь про підступність Лі Сяогуань) і своєрідна післямова до дії в передсмертних аріях прощання Шуй

Хунлянь. Важливість жіночих образів у структурі «малих драм» опери усвідомлена представниками китайської музичної науки. Спеціальні дослідження присвячені образам Шуй Хунлянь [182] і Гуань Юй [199], Лі Цяньцян [171]), з котрими пов'язаний розвиток монодрам в оперній драматургії.

Ознакою малої драми в опері «Канал» постає також залучення образу маленької людини. Якщо у стародавній китайській музичній драмі героями поставали королі і принцеси, міністри і воєначальники, то герої опери Ін Цін – рибалки і моряки, переслідувані владою співакка і вчений. У великій китайській опері до архетипу маленької людини слід відносити персонажів, котрі не мають високого соціального статусу.

«Малі» сюжети у структурі великої опери пов'язані з розкриттям образів Шуй Хунлянь, Цін Сяошен, Гуань Янь. Попри приналежність до типу «маленької людини» (перебувають на «дні суспільства»), вони проявляють шляхетність, відвагу, почуття високого кохання, здібність до саможертвності, перетворюючися на втілення найкращих ознак людських якостей. Представники «соціального дна» постають як своєрідні «варіації» образу «маленької людини». Окрім головних героїв, до типу «маленької людини» відносяться ремісники, моряки, рибалки (учасники численних хорових сцен), які працюють на Каналі. Пристрасті, що вирують у душах «маленьких людей», дорівнюють напруженості почуттів представників китайської аристократії у середньовічній драмі.

Кохання об'єднує заплутані долі головних героїв опери. Втіленням найвищої концентрації жертвовної любові постає образ Шуй Хунлянь. Вона уособлює ознаки не тільки амплуа дань у строкатому халаті – головного репрезентанта вічно-жіночого у пекінській опері, але й певною мірою чоловічого амплуа «національний воїн», призначення котрого – припинити переслідування невинних. Образ Шуй Хунлянь набуває значення захисниці тих, хто страждає й шукає прихистку у бурхливому морі життя.

Застосування «малого методу» у новітній великій китайській опері

обумовлене також локальністю географічного простору. Розкриття величної теми у китайському мистецтві (за умов її базування на семантиці води) зазвичай пов'язано з великими китайськими річками – символами Піднебесної – Янцзи і/або Хуанхе. Перенесення оперної дії до «малого» водного простору (Великого Каналу Пекін-Ханчжоу штучного походження) постає як географічне «зміщення» в область «малих вод»: велична тема розкривається у часопросторі сюжету, що відповідає засадам мініатюри. Відтворення напруженої дії у малому географічному просторі – характерна ознака китайської мініатюри (як, наприклад, у поетичній і живописній творчості Су Ши). У «Каналі» здійснюється синтез властивостей великої і малої драм. «Малий метод» постає як спосіб побудови великої драми в опері «Канал».

У сюжеті опери спостережена дія методу дін – уведення до музичної драми епічної дії у вигляді ряду оповідань. На дії методу дін сконструйовані хорові монологи Води Каналу, що мають ознаки «вставних оповідей». Оповідною природою володіють сольні і ансамблеві сцени-сповіді Гуань Юй, Цінг Сяошен, Шуй Хунлянь про вічне кохання. Як сповідь слід тлумачити, приміром, першу сценічну появу сліпої дівчини (Гуань Юй) з дитиною на руках на березі вод Каналу (балада «Ти не повернешся»), у котрій йдеться про передісторію страждань героїні, що розпочалася до початку сценічних подій.

Такі сповіді постають як вставні оповіді, властиві епічній формі роману.

Генеza методу «дін» у сюжеті китайської опери обумовлена драматичними прообразами: хорами давньогрецької трагедії, оповідальними драмами Б. Брехта, властивостями традиційних провінційних китайських драм. Метод дін у сучасному музичному театральному Китаї поширений в етнічних операх, постаючи як засіб збереження національних театральних традицій. Взаємодія «малої» і епічної драм постає як передумова формування логіки музичної драматургії новітньої великої китайської опери. «Малі

драми» (розкриття доленосних подій у житті головних персонажів опери) об'єднуються до цілісності, завдяки епічній драмі (об'єднує «малі драми», завдяки хоровим сценам Дів Каналу). Фінальна 6 гра постає як прояв домінування методу дін, де перетинання з малими драмами (за виключенням закулісної арії Водяного Червоного Лотоса) не відбувається.

Взаємодія «малого методу» і «дін-методу» в опері Інь Цінь уможливило об'єднання жанрових ознак драми, роману і мініатюри, легендарного, фантастичного, символічного і реалістичного (трудова сцена), прихованого і відверто явного.

«Малий метод» (уведення ряду «малих драм» до великої опери) набуде розвитку і в наступній опері Інь Цінь «Велика хода». Наявність «малих драм» обумовила багаторівневість оформлення конфлікту у «Баладі Річки», спостереженого на перехрестях розвитку внутрішньої і зовнішньої драм. Колективним героєм, що об'єднує перебіг драм обох типів у «Каналі», постає образ Дів Каналу. Як учений і поет, Цінь Сяошен постає як сполучна «ланка» у розвитку малих ліричних драм; зіткнення борця з корупцією і пограбувачів народу утворює конфлікт у структурі зовнішньої драми опери. Взаємодія зовнішньої і внутрішніх драм за участі Цінь Сяошен віддзеркалюється у подвоєності жанрового оформлення опери. Визначаючи роль синтезу, властивого «Каналу», слід сфокусувати увагу на взаємодії хорового і симфонічного типів оперної драматургії, інтонаційних ознак західної і народної китайської опери, властивостей великої і «малих» драм, традицій італійського і китайського бель канто (базованого на національній народній виконавській традиції, поширеній на Каналі Пекін-Ханчжоу).

У лібрето китайської національної опери успадковані традиції театру минулого: сплетіння сюжетних ліній, взаємодія любовної та авантурної драм, складно організований конфлікт. Музична драма, виходячи з властивостей сюжету, має ритуальний, містеріальний характер, а її ліричні сцени долучаються до розкриття багаторівневого конфлікту.

У сюжеті опери відтворені не тільки ознаки доби Мін як ідеального

часу в історії китайської цивілізації, але і властиві йому суперечності і недоліки – хабарництво, несправедливість, обман. Уводячи образ негативного героя (Чжан Шуйю), лібретист і композитор викриває властиві «ідеальній добі» протиріччя, що обумовлюють конфліктність, властиву ліричній драмі у структурі музичної драми.

Монументалізм «Балади Річки» обумовлений сплетінням сюжетних ліній – складно утвореної любовної, картинної народної (містеріально-обрядової), епічної «річкової». Сукупність сюжетних напрямів обумовлює грандіозний масштаб опери. Взаємодія ліричної, народної і «річкової» драм обумовлює взаємопроникнення типів оперної драматургії – камерного і монументального, ліричного і епічного. Якщо камерність базується на монологічно-діалогічних засадах оперної драматургії, то розвиток історичної і «річкової» сюжетних ліній потребує монументалізму. Хоровий образ Вічної річки – цієї героїні понад дією, що тече крізь простір і час, – об'єднує контрастні оперні сцени, драми і сюжети, виконуючи функцію філософського узагальнення щодо розвитку драматургічних ліній. Багатоплановість хорових сцен надає «Баладі Річки» ознак хорової опери, опери-ораторії.

Слід відзначити, що у визначеннях жанрових складових опери спостерігається певна подвійність. Якщо композитор усі номери «Великого Каналу» визначає як «пісні», то дослідники опери Го Веньзін [162], Лі Шуан і Чжай Дусяо [172] визначають сольні номери як арії. Така ж жанрова подвійність постане як специфічна ознака і наступної опери Ін Цінь «Велика хода» (далі буде).

Сюжет опери-балади «Канал» відображує властивості загально-людського понадземного часопростору, понадчасової епічної драми. Містеріальність, роль котрої в європейському музичному театрі переконливо розкриває О. В. Муравська [73; 74], обумовлює драматургічні зв'язки західного і східного тлумачення жанру великої опери.

Розгорнення наскрізних міфологем-ідей – спасіння, кохання, жертвовності, смерті, Liebestod, метаморфози, переслідування, відродження –

визначає розвиток великої китайської опери. Розгорнення міфологем Liebestod і спасіння охоплює оперну дію, репрезентовану через образи Шуй Хунлянь, Цін Сяошен, Гуань Юй і «Поганого Хлопця». У контексті любовної драми Шуй Хунлянь – Цін Сяошен функцію «рятівниці» виконує Водяний Червоний Лотос; у любовній драмі Гуань Юй – Цін Сяошен рятівна функція спочатку належить вченому (у 2 половині 2 гри), тоді як у фіналі 5 гри «Сліпа дівчина» долучається до драми спасіння не тільки як жертва, але й рятівниця. Драми кохання розпочинаються і завершуються сценами спасіння. Жінки, чиє кохання сприяє утворенню любовного трикутника, володіють спільною функцією спасіння головного героя опери (Цін Сяошена), постаючи у цьому відношенні як двійники.

Міфологема жертвності розгортається, починаючи зі містеріальної сцени на честь короля-дракона, триваючи і після сцени жертвної загибелі Шуй Хунлянь. Зав'язка любовної драми відбулося під час ритуалу на честь Дракон – потужної «істоти китайської міфології», її «позитивного символу», «символу щастя і добра», що «дихає хмарами» та втілює «благородність, загадковість, силу і магію, здатність виходити за межі можливого, а також завзятість та вірність» [34]. Кохання Шуй Хунлянь і Цін Сяошена освячене вищими силами у структурі китайського всесвіту, передбачаючи щасливе сімейне життя. Але складність подальшого розвитку дії надає розгорненню сюжетної лінії взаємної любові ускладнення і неоднозначності.

Розгорнення міфологеми метаморфози відбувається у контексті постійно змінюваного міфологічного часопростору. Метаморфоза, що відбувається у семантичній безмежності стихій води, вогню, гарячого людського серця, характеризує зміст китайської чарівної казки. Лі Ян зазначає, що перетворення жінки на вогняну квітку унаслідок відчуття гарячого кохання, а чоловіка на дракона, – характерні мотиви китайських чарівних казок. У казці «Червона лілія» перетворення вогняної квітки на дівчину, закохану у працелюбного хлопця, обрамлює казковий сюжет; розташоване у центрі казки обернення дівчини на червону квітку і її

подальше зникнення символізує втрату кохання [61]. За спостереженням Лі Яна, казці «Про те, як Ач перетворився на дракона» мітиться інша чарівна метаморфоза: герой, втративши здібність співчуття, перетворюється на дракона» [там само]. Отже, перетворення на вогняну квітку – характерний для китайської казкової образності жіночий мотив, тоді як метаморфоза людини на дракона – чоловічий.

В оперній дії «Каналу» перетворення героя на дракона не має функції покарання, слугуючи фактором народження любові. Відзначимо, що у сюжеті «Великого Каналу» містеріально-карнавальний образ Короля Драконів і Червоного Водяного Лотосу уособлюють єдність природних стихій – води і вогню, що підкреслює їх спорідненість у ритуальному часопросторі опери.

Між початком і завершенням оперної дії «Канала» виникає «арка», утворена сакральними перетвореннями стихій води і вогню. Перша метаморфоза пов'язана з чоловічою природою (переводження Цінь Сяошен на Дракона Лі Сяогуань), фінальна – з жіночою (метаморфоза Шуй Хунлянь на полум'я, Водяної Квітки на Квітку Вогняну). Дракон – герой жертвовного ритуалу на початку оперної дії, як і Квітка, також постає як вогняний і водний знак водночас, символізуючи весняне відродження китайського всесвіту. Червона Квітка (жіночий символ) і Дракон (чоловічий символ) мають спільну функцію поєднання/примирення стихій води і вогню у міфологічній лінії оперного сюжету.

Міфологема-образ води, у розгорненні котрої взаємодіють прояви людського і понадлюдського світу, семантично пов'язана з міфологемою-образом човна – багатозначного символу життя-кохання і ритуальної смерті-відродження. Відзначимо, що дія опери переважно відбувається на човні, на котрому герої музичної драми плывуть на зустріч із власною долею.

Поліфункціональність властива міфологеми-образу води, що розкривається через співи-хороводи Дів Каналу. З води народжується дія опери; зануренням до води вона закінчується. З водою пов'язана символіка свободи і несвободи, помсти і спасіння, кохання і страждання,

жертвоприношення і смерті, відродження і оновлення, властива оперній дії.

Розгорненню міфологеми-образу води контрастує розкриття міфологеми-образу вогню, з котрим пов'язані рятівна і караюча функції водночас. На відміну від води, стихія вогняна довгий час залишається прихованою, лише у фіналі 5 гри прориваючись назовні. Через співвідношення стихій води і вогню розвивається символічний пласт легендарної дії. Вода – символ життя, кохання, смерті, вічного руху і спокою; вогонь символізує очищення пристрастей (катарсис), рятівну саможертвність, перехід із земного до небесного світу. Обидві стихії постають символами життя, кохання і смерті. Як результат гармонії стихій постають образи Водяного Червоного Лотоса і Короля Драконів. З образом Річки як персоніфікацією Води пов'язані наскрізна, рефренна, аркоподібна функції; з вогнем – генеральна кульмінація і розв'язка оперної дії (розташована в опері у відповідності до закону золотого перетину: $2/3 - 1/3$). Плин розвитку дії, як і її розв'язка, прогнозовані від початку опери-легенди: вони закладені в імені головної героїні як виразу її внутрішньої сутності.

Наявність «букету» наскрізних міфологем постає передумовою тлумачення «Великого Каналу» як національного китайського оперного міфу.

Навколо Водяного Червоного Лотосу вирують пристрасті. У неї закохані Цінь Сяошен – «Хороша Людина» і судновласник Чжан Шуйао – «Поганий Хлопець». Центральна постать у структурі любовного трикутника – Шуй Хунлянь. Уведення до дії Гуань Юй означає формування ще одного любовного трикутника, у центрі котрого – Цінь Сяошен, оточений коханням двох жінок. У 1 фіналі 5 гри обидві любовні трикутники руйнуються: ритуальна смерть Шуй Хунлянь у вогняній навалі є причиною загибелі Чжан Шуйао.

Травестія супроводжує розвиток образу Цінь Сяошена на усіх етапах його становлення: від перетворення поета на ритуального короля-дракона, пізніше – на моряка Лі Сяогуня (1 гра) до позбавлення чужого імені і вбрання у 5 гри, а також повернення статусу вчителя у 6 гри (тут герой постає

«в одязі вченого»). Переодягнення відзначає зовнішню і внутрішню зміну іпостасей у розвитку образу Цінг Сяошена. Якщо переодягнення на короля-дракона означає належність образу до сакрального виміру, то «перетворення» на Лі Сяогуаня «знижує» образ, надаючи йому ознак профанності. Повернення справжньої зовнішності і імені героя означає досягнення можливості здійснення власної місії. Образ Цінг Сяошена функціонує в атмосфері романтичної двосвітності.

Метаморфоза скеровує розвиток образу Водяного Червоного Лотосу: перетворення розкриває її роль носія рятівної і згубної функцій води і полум'я. Метаморфоза образу Гуань Юй обумовлена зміною її сценічної «маски»: зі сліпої, що символізує не тільки безмежність страждань зраженої любові, але і муки непросвітленого народу, перетворившись на зрячу у Фіналі 6 гри, героїня постає як персоніфікація образу народу, воскреслого до вільного життя.

Логіка змістоутворення оперної дії «Каналу» обумовлена взаємодією принципів раціоналізму, символізму, романтизму, авантюризму і варіативності. Про раціоналізм свідчать принципи рефренності, рондальності, обрамлення, контрастне чергування камерних і монументальних (хорових) оперних сцен. Обрамлення передбачає наявність драматургічного центру, навколо котрого утворюється змістовне коло.

Аналізуючи художні характеристики національної опери «Великий канал», Ван Нан переважну увагу приділяє аналізу саме сольних сцен як найважливішим проявам китайської культури [153]. Однак в самій опері хорова драматургія відіграє надзвичайно значну роль як у розкритті сюжету, так і формуванні музичної драматургії. Сама оперна практика потребує уведення до китайської оперології поняття оперно-хорова творчість, розробленого в українському музикознавстві Н. А. Белік-Золотарьовою [10; 11].

Хоровим сценам понаддієвого типу контрастують етапи розвитку «земної» драми. Раціоналізм організації оперної дії взаємодіє з авантурною непередбачуваністю подій опери-балади – наслідками конфлікту, інтриги,

властивими музичній драмі, що посилюються аж до розв'язки опери. Символізм обумовлений наданням персонажам не тільки реалістичного, але й узагальненого репрезентативно-ідейного значення (сліпа Гуань Юй – символ страждання непросвітленого китайського народу; червоний колір у сценічному одязі Шуй Хунлянь – символ краси і вогняної природи героїні).

Варіативність доповнює рефренність і обрамлення: зміни у вербально-музичному тексті повторюваних епізодів сприяють розкриттю ідеї постійної зміни наскрізного образу (течія Вод Каналу).

Оперна дія регламентована законом триєдності: єдністю місця (дія відбувається на човні, що пливе водою Великого Каналу); часу (дія триває від ранку до ночі); дії (наскрізний розвиток почуття кохання і стану небезпеки).

Якщо «малі драми» постають як розкриття багатовекторного конфлікту у «малих» драмах, то хорові сцени, де конфлікт відсутній або від початку дії (хори Води Каналу), або «знімається» у Фіналі опери (6 гра), відтворюють епічну дію в опері.

Про наскрізний драматургічний розвиток оперної дії засвідчують лейтмотиви, що об'єднують понаддієву і дійову образні сфери. Перший з них – тема хорової балади «Ми – вода Каналу», другий – тема кохання.

Наскрізна пісня «Ми – вода Каналу» у виконанні жіночого хору – символ життєдайної ельфійної сили води, стихії, невпинного руху життя, незмінності і вічного оновлення національної світобудови – формує аркову драматургію, надає опері інтонаційної єдності. Розвиток музично-поетичного образу супроводжує драму, підіймаючи дію над земним часопростором, узагальнюючи її. Тема Води Каналу втілює понад історичний образ, що об'єднує періоди людської історії, шари людського суспільства. Вода Каналу – вічний свідок подій і пристрастей, що відбувалися навколо. Понад-емоційна інтонаційна сфера урочистого спокою божественної природи втілюється крізь взаємодію зображувального і символічного. Від першого уведення до Увертюри – до останнього проведення у фінальній сцені у хоровій темі відтворюється властива образу вічної води взаємодія того, що змінюється, і

незмінного; у партії струнних відбувається імітація руху води Каналу на основі засад стилю п'яні, поширеного у Цзяньцін. Колективний музично-поетично-хореографічний образ Води Каналу антропоморфізований, виконує роль епічного оповідача-споглядача баладної дії. Не набуваючи функції коментатора подій, образ Води має функцію споглядача вічної краси природнього світу, залишаючись понад пристрастями. Розвиток взаємодіє з розгорненням міфологеми вічного повернення, що знаходить рефренне втілення. Тема вічного руху (*perpetuum mobile*) Води Каналу має значення передісторії у Пролозі драми, рефрену у структурі ігор, загальної «рами» (Пролог-Епілог).

Якщо лейтмотив Води одразу виникає у цілісному вигляді, то лейтмотив кохання, що контрастує лейтмотиву води, формується поступово на основі приєднання інтонаційних фрагментів. Логіку утворення лейтмотиву слід узагальнити таким чином: від інтонеми – до інтонації. У цілісному вигляді лейтмотив оформлюється у розв'язці драми кохання у 5 гри: саме тоді жертвна природа кохання набуває розквіту і цілісного осмислення. Етапами остаточного затвердження лейтмотиву кохання у повному обсязі відбувається у сцені самоспалення Водяного Червоного Лотосу («Любитиму тебе у майбутньому світі») і двох сольних піснях Цінь Сяошена («Де ти, Червоний Лотос?», і «Я хочу знайти тебе»).

Лейтмотиви Води і кохання нерідко контрапунктично поєднуються. Наприклад, перша дуетна сцена Шуй Хунлянь і Цінь Сяошен «Тисячолітнє удосконалювання об'єднує» з другої гри, де лейттема кохання починає своє фрагментарне формування, звучить на тлі лейтмотиву Води у партії жіночого хору. Інтеграція тем засвідчує важливість гармонії природи і почуття у розвитку оперної дії. У фінальній сцені 5 гри – самоспаленні Водяного Червоного Лотосу в ім'я любові – повна тема кохання проводиться на тлі лейтмотиву Води Каналу у партії оркестру.

Розвиток лейтмотиву духу Води сприяє створенню візуальної рухомої картини вічного природнього руху; тема кохання набуває значення

інтонаційного «ключу» до емоційного розвитку ліричної атмосфери драми. Лейтмотиви постають як втілення вічності: на відміну від нонперсоніфікованого образу води, тема любові набуває персоніфікації через образи Шуй Хунлянь і Цінь Сяошена. У сольних сценах розкривається драма вічної любові і ритуальної смерті.

Етапам становлення оперної драматургії відповідає її розподіл на ігри і номери.

Гра 1, пісня 1 «Ми – вода Каналу» (жіночий хор) набуває значення хорового прологу до опери (уведення до дії). У подальшому з хором Води пов'язуються драматургічні функції рефренності, обрамлення, контрастного чергування, відсторонення від сцен «земної дії».

1 гра (починаючи з хорової пісні № 2 «Кольоровий човен-дракон») набуває ритуально-містеріального значення: спогади про померлих змінюються святкуванням народження дракона і вшануванням початку весни – доби любові і шлюбів. У контексті свята смерті і народження (відродження) поєднуються завершення і початок нового циклу у русі по життєвому колу. До кола життя приєднується і сцени прощання з минулим і привітання майбутнього Шуй Хунлянь і Цінь Сяошена у сцені їх зустрічі, з котрої розпочинається їх сумісний шлях, сповнений кохання і випробувань. Опинившись в одному життєвому човні, Співачка і Вчений-Поет будуть «пливти» разом доти, доки смерть не розлучить їх.

Хоровій пісні «Кольоровий човен-дракон» надана функція обрамлення: утворення драматургічної арки між 2 і 6 номерами 1 гри надає їй ритуально-жертвний і сакральний характер.

3 номер 1 гри – хорова пісня «Ти занадто божевільний, щоби вижити» – має функцію переходу від ритуальної до авантюрної дії: хор – споглядач подій – дивується сміливості Цінь Сяошена, який, рятуючись, вдягає костюм Лі Сяогуань. Травестія на початку опери обумовлює ту суперечливу атмосферу двосвітовості, що триватиме до фіналу 5 гри – саможертвної смерті Водяного Червоного Лотоса.

4 і 5 пісні набувають значення ліричного центру як експозиція образів Шуй Хунлянь (пісня «Дім у селищі Лінь Шуйюн») і Цінь Сяошена (пісня «Один вчений – учитель Цінь Сяошен»). Тут відбувається сцена знайомства героїв, народження їх кохання, начала авантюрної дії. Сольні пісні з 1 гри постають як оповідання про минуле («вставні оповіді»), котрого герої-вигнанці, рятуючись, зрікаються. Участь у ритуалі надає коханню Шуй Хунлянь і Цінь Сяошена сакральності. У 1 гри формуються ознаки раціональної організації сольних висловлювань ліричних героїв, що відіграє важливу роль і у подальших сценах: сольним пісням кохання, що йдуть одна за одною, надаються ознаки ліричного діалогу.

Жертовна ідея, сформована у ритуальній пісні «Кольоровий човен-дракон», не вичерпує свого обрамлюючого значення у межах 1 картини. Велике «жертовне коло» завершується у першому Фіналі опери (5 гра) – сцені саможертвності Шуй Хунлянь. Хорова і сольна сцени жертвоприношення обрамлюють історію кохання Шуй Хунлянь і Цінь Сяошена, як і сюжетний розвиток всієї оперної дії (6 гра має значення катарсичного хорового епілогу). Окрім жертовної «рами» (охоплює 1 – 5 ігри), в опері присутня «хорова арка» між 1 і 6 іграми, що набуває значення понаддієвого споглядання у хорових сценах Дів Каналу: «Ми – вода каналу, що тече вічно, що бачила життя і смерть, добро і зло, радість і горе». Опера дія нібито «огорнена» двома драматургічними «рамами», засвідчуючи єдність символізму і раціоналізму у конструюванні змісто- і формотворення «Каналу».

У 2 гри інтенсивно розвивається лірична драма. Тут перехрещується дія трьох «малих» драм: дві драми кохання і драма помсти і ревнощів. Драми кохання обрамлюють драму помсти і ревнощів. Уведення двох нових персонажів – Чжан Шуй і Гуань Юй – засвідчує подовження експозиційності у 2 гри. Поліфонізація дії, введення нових персонажів обумовили появу ансамблевих сцен (у тому числі, на фоні хору). Ансамблеві сцени увиразнюють відносини як погодження, так і непорозуміння між героями

оперної дії.

Неспівпадіння етапів розвитку характеризує процес накладання ліричних драм. Перша драма кохання між Шуй Хунлянь і Цінь Сяошеном набуває подальшого розвитку; друга драма (Гуань Юй – Цінь Сяошен) отримує свою зав'язку (початок нової любовної лінії). Драма помсти і ревнощів Чжан Шуй, який претендує на кохання Шуй Хунлянь, також перебуває у стадії зав'язки. У 2 гри закладаються передумови подальшої напруженості у розвитку конфлікту.

Про багатозначність і поліфункціональність 2 гри засвідчує триразово проведений хоровий рефрен («Ми – вода Каналу»), завдяки чому дія розподіляється на три етапи. Перше проведення хорової сцени відіграє роль прологу до 2 гри; друге символізує завершення драми помсти і ревнощів; третє означає завершення експозиції другої драми кохання.

Перша драма кохання у структурі 2 гри (охоплює номери 8 – 10) базується на характерному для китайського мистецтва методі розкриття почуттів через пейзаж (у даному випадку такий пейзаж – водний). Дві пісні Шуй Хунлянь (№ 8 – «Канал» і № 9 – «Сім фей під вітром»), дует співачки і вченого (№ 10 «Тисячоліття важко бути разом») містять пісенні і поетичні аналогії з хором дів Каналу: любовна драма відбувається у хроносі вічності.

Друга частина 2 гри за участі Чжан Шуйю і Шуй Хунлянь має значення зав'язки драми помсти і ревнощів, що народжується з нерозподіленого кохання. Цю частину 2 гри слід визначити як діалог непорозуміння: Шуй Хунлянь не приймає неочікуваного кохання Чжан Шуйю. Про кохання на все життя молить Хазяїн човна Червоний Лотос («Давай вип'ємо багато води з Каналу», пісня 11). Відповідь Шуй Хунлянь є відстороненим роздумом про сумісне життя закоханих, уподібнене воді («Пити воду з Каналу», пісня 12). Тут не міститься конкретної відповіді Чжан Шуйю; це, скоріше, символізоване узагальнення щодо жаття у шлюбі. Нове звернення Чжан Шуй до Червоного Лотосу («Я щасливий тому, що побачив тебе», пісня 13) також містить палкий емоціональний зміст. І знову відповідь

Шуй Хунлянь («Я – хмаринка, що пливе у небі», пісня 14) демонструє душевну віддаленість героїні від «Хулігана Каналу». Вона не приймає а ні пропозицію, а ні захоплення Чжан Шуй, що визиває у нього роздратування, ревності, що пізніше перетворяться на помсту.

Дві хорових сцени (15 і 16) відіграють функцію відсторонення від третьої частини 2 гри.

3 частина 2 гри містить напружену зав'язку драми кохання, що спалахує між Гуань Юй і Цінь Сяошеном. Розглядаючи проблему формування характеру Гуань Юй китайський дослідник Чень Сює підкреслює особливу роль саме першої сольної пісні героїні «Чому ти не йдеш?» як кульмінаційного виразу її страждань, вміщеного вже на початку опери [199]. Пісня Гуань Юй (№ 17 «Чому ти не йдеш?») набуває значення трагічної кульмінації у другій оперній грі. Пісня має ознаки арії-жалоби і арії-прощання: молода мати, покинута Лі Сяогуанем, вирішує розпрощатися з життям, заваяким для неї. Цінь Сяошен рятує нещасну з глибин Каналу. Пісня-запитання Цінь Сяошена (№ 18 «Чому ти не можеш відкрити очі?») постає як вираз співчуття до Гуань Юй, що постає як прелюдія до майбутнього кохання. Ансамблевий тріо з хором «Це – Лі Сяогуань» (№ 19) у виконанні Цінь, Шуй, Чжан, має переломне значення у розвитку дії: назвавши себе Лі Сяогуанем, Цінь Сяошен має грати роль чоловіка сліпої героїні, відсторонившись від Водяного Червоного Лотоса.

Дві перші драми другої гри мають камерний характер. Що стосується третьої драми у структурі 2 гри, то залучення хору до № 19 має важливе значення у подальшому розвитку дії: Цінь Сяошен називає себе Лі Сяогуанем публічно: оголошення героєм власного імені і життя у період переслідування небезпечно. Таким чином розпочинається подвійне життя і подвійне кохання героя. З найближчого оточення Цінь Сяошена лише одна Шуй Хунлянь знає його справжнє ім'я, що має віддаляти її від коханого. Адже для усього оточення Цінь Сяошен – чоловік Гуань Юй, батько їх спільної дитини, котрий неочікувано повернувся до сім'ї. Такий суперечливий стан, у котрому

опиняється Гуань Юй, відтворений в її арії-пісні «Хороша Людина, коли ти одружишся зі мною», де надій і безнадійність утворюють образну єдність (за Тун Цянь [184]). Подвійність ситуації підштовхує Шуй Хунлянь у подальшому на жертвний вчинок, позбавляючи її страждань невизначеності.

Хор Води Каналу завершує 2 гру, вимальовуючи чергове коло життя.

У 3 грі відбувається ускладнення внутрішніх драм, їх розвиток і взаємодія. Концентрація подій як наслідок драматургічного розвитку обумовлює розподіл 3 гри на дві частини – дві драми.

Перша драма обумовлена формуванням любовного трикутника, учасники котрого – Цінь Сяошен, Шуй Хунлянь і Гуань Юй. Обидві жінки нещасливі: Червоний Лотос відсторонюється від Цінь Сяошена, надаючи переваги самотності (пісня № 21 – «Місячна осінь»); Гуань Юй, розуміючи суперечливість свого положення, прохає залишити її у безодні страждань (пісня 24 «Залиш мене у безодні»).

Друга частина (2 драма) 2 гри характеризується зростанням напруги у відношеннях Чжан Шуйю і Шуй Хунлянь. Чжан Шуйю не збрирається відступати від наміру примусити Червоний Лотос покохати його: він вирішує почекати, щоби у душі прекрасної співачки пробудився вогонь кохання (пісня 26, «Я хочу чекати, щоби вона була назавжди моєю»). Як відсторонення від другої внутрішньої драми у складі 3 гри, з метою зниження напруження пристрастей, композитор уводить два хори – жіночий (пісня № 27, заспокійливе звернення до Червоного Лотосу) і чоловічий (робоча пісня моряків № 28). Нове звернення Чжан Шуйю до Шуй Хунлянь (пісня 29, «Добре, слухай») також не знаходить жодної підтримки Червоного Лотосу (пісня № 30 «Чжан Шуй – Поганий Хлопець»)

3 гра також має ознаки арочної конструкції. Як пролог тут постає споглядальна пісня Шуй Хунлянь «Місячна осінь» (№ 21). Внутрішньо-аркові конструкції містяться в середині кожної драми 3 гри. Драма непорозуміння Цінь Сяошен і Гуань Юй обрамлена дуетами на фоні хору Води («Я – трава на воді», №№ 22 і 25). Центральна частина, навколо котрої

описане коло першої драми кохання, – сольна пісня Цінь Сяошен (№ 23 «Ніхто не перетвориться на Лі Сяогуань»).

Друга частина 3 гри сповнена хоровими сценами, що мають значення «тла» і відсторонення основної дії.

Як зовнішня арка другої драми 3 гри постають сольні сцени Чжан Шуй: перша – про «вічне кохання» (пісня № 26 «Я буду чекати, щоби вона була назавжди моєю») проводиться на тлі хору води. Друга пісня, котрій властива обрамлююча функція, є сольною (№ 29 «Добре, слухай»). Як центральна частина 2 драми у 3 гри постають жіночий і чоловічий хори (№№ 27 і 28), що відсторонюють драму пристрастей. Функцію хорового епілогу набуває заключна пісня 3 гри – «Чжан Шуйю – Поганий Хлопець» (для жіночого і мішаного хорів), де проголошується загальний вирок герою як репрезентанту драми ревнощів і помсти.

Драматична напруженість 4 гри обумовлена доведенням до кульмінації протистояння драми кохання і драми ревнощів і помсти. Розкриття таємниці особи вченого і поета погрожує його свободі і життю; у той же час посилюється шантаж з боку «Поганого Хлопця», який в обмін на своє мовчання потребує любові Водяного Червоного Лотосу. Конфліктність дії посилюється. Суперечності між «Хорошою Людиною» (Цінь Сяошеном) і «Поганим Хлопцем» (Чжан Шуйю) загострюються.

4 гра розподіляється на дві частини – дві драми. Перша частина 4 гри охоплює три «малих драми» (пісні 32 – 34). Кожна з трьох пісень досягає масштабу окремої ліричної драми у вигляді вокального циклу. 1 частина 4 гри постає як своєрідний цикл сольних внутрішніх «малих драм». Перша з них (пісня № 32 «Хороша Людина, коли ти одружишся зі мною?») розкриває сутність внутрішнього конфлікту у душі Гуань Юй (див. Додаток В, Приклад № 1). Вона розуміє, що її рятівник – не Сяогуань, тоді як справжнє ім'я «Хорошої Людини», яка врятувала її від самогубства і бавить її дитину, залишається для неї невідомим. Розуміючи своє неоднозначне положення, маючи вести себе як дружина «Хорошої Людини», Гуань Юй пропонує Цінь

Сяошену повернутися до «щасливого шлюбу» з Червоним Лотосом. Лише у загробному житті, на думку Гуань Юй, можуть бути розв'язані протиріччя, що змушують її страждати. Питання героїні, звернене до «Хорошої Людини», залишається без відповіді.

Наступна «мала» драма у першій частині 4 гри відбувається у душі Червоного Лотосу (пісня 33 «Цінь Сяошен, ти у порядку?»; інший переклад – «Цінь Шен, як справи»). У душі Шуй Хунлянь борються почуття ненависті і поваги, турботи і кохання до Цінь Сяошена, який, врятувавши Гуань Юй, надто багато приділяє їй уваги, примушуючи Червоний Лотос перебувати («дрейфувати») у невизначеності. Аналіз цієї арії як однієї з найзначніших в опері арій Шуй Хунлянь поданий у роботі Ву Ціньман [160]. Китайський дослідник, зокрема, підкреслює, значущість цієї арії у процесі формування цілісного оперного образу героїні як виразу суперечливих почуттів ревності і кохання у душі в її душі.

Третя «мала драма» першої половини 4 гри обумовлена боротьбою пристрастей у душі Цінь Сяошена (пісня 34 «Повернись до неї»). Подвоєність скеровує дії героя. Мріючи про повернення до Шуй Хунлянь, він, поруч з тим, бажає знову і знову рятувати Гуань Юй. Подвійність кохання визиває бажання «Хорошої Людини» розрізати душу на дві половини. Вирішення проблеми вибору є надто важким завданням для Цінь Сяошена, який не може ігнорувати страждання Гуань Юй і не може забути Червоний Лотос.

З другою половиною 4 дії (пісні 35 – 39) пов'язаний другий цикл драм, що обумовлює поглиблення і поширення конфлікту. Тут вирішується доля Цінь Сяошена, звинуваченого Чжан Шуйю у присвоєнні чужого імені. На захист «Хорошої Людини» стають жінки: Гуань Юй представляє його як свого чоловіка; Шуй Хунлянь погоджується вийти заміж за «Поганого Хлопця» заради спасіння Цінь Сяошена.

Неоднозначним є тлумачення образів «Поганого Хлопця» і «Хорошої Людини». Здавалося би, правда на боці Чжан Шуйю – охоронця закону,

чоловіка, який пропонує своє кохання єдиній жінці. Однак зовні позитивний герой набуває в опері характеристику як «Поганий Хлопець». Тоді як Цінь Сяошен, який розшукується як злочинець, який не може надати переваги єдиній коханій, постає як «Хороша Людина». Потрібно роз'яснити, що підкорений владі Чжан Шуйю постає як втілення несправедного закону, переслідувач народного улюбленця, ладний зганьбити честь Червоного Лотоса; тоді як Цінь Сяошен, який для несправедної влади постає злочинцем, у народному тлумаченні – лицар справедливості, вчитель, захисник, виразник ніжних почуттів до жінок.

Образ Чжан Шуйю має ознаки амплуа оперного злодія. На відміну від наступної опери Інь Цінь («Велика хода»), у «Великому Каналі» міститься амплуа оперного злодія. Інтрига тримається на протистоянні між Хорошою Людиною і Поганим Хлопцем, тоді як у «Великій ході» художня концепція єдності героїчного китайського народу у боротьбі за свободу не передбачала введення жодного негативного персонажу.

Образ оперного злодія не відповідає національній концепції краси: музика, слова, дії, сценографія, що характеризують цей персонаж, є далекими від естетичної домінанти опери. Його музичний «портрет» не містить пентатонічної основи, а словесна мова надто жорстка (називає Цінь Сяошена «дурною свинею, вівцею і собакою», що має символізувати потрійну «дурість» самого Чжан Шуйю). У музичній характеристиці Чжан Шуйю спостерігаються ознаки демонізації (хроматизація, низький регістр, пунктирні ритми). Чжан Юй як інфернальна особа вступив у двобій із земним світом.

Другу драму з 4 гри починає сцена вторгнення Чжан Шуйю до хиткої ідилії шляхетних персонажів (квартетна пісня № 35 «Шлях до раю, котрим те не йдеш»). Супроводжений вітром і птьмою, герой китайського *inferno* погрожує сповістити про Втікача владним структурам. Купивши офіційний статус помічника влади, Чжан Шуйю з безумним сміхом звинувачує Цінь Сяошена («втілення хаосу і гріха») у привласненні чужого імені, погрожуючи

арештом.

Оперна драма помсти і ревнощів, що розпочинається за ініціативи Чжан Шуйю, організована на кшталт вокального ансамблевого циклу (з п'яти номерів) з наскрізною драматургією: події розгортаються стрімко, паузи між номерами відсутні. Драма другої половини 4 гри набуває ознак складно організованого оперного квартету, у розділах котрого беруть участь або ансамбль солістів (як у Пісні-квартеті № 35 з хором або у Пісні № 37 «Ти не бажаєш бути Хорошою Людиною», зверненої до Чжан Шуйю; Пісні-тріо № 38 «Я вже сказав: це добре» за участі Чжан Шуйю, Шуй Хунлянь, Цінь Сяошен), або один із них (№ 36 – соло Цінь Сяошен «Ти далеко від них», Пісня № 39 Чжан Шуйю «Я маю пообіцяти і не виконати»). Три ансамблеві частини (1 і 3 – вокальні квартети; 4 – тріо) перемежаються із чоловічими сольними сценами (теноровою – друга частина і баритонною – фінальна п'ята частина).

Інь Цінь тяжіє до конфліктного тлумачення оперного ансамблю. Ознакою квартетної пісні № 35 є протиставлення раю і пекла, «Хорошої» і «Поганої» Людин, звинувачення «злочинця на ім'я Цінь». У сольній пісні Цінь Сяошена № 36 «Ти далеко від них» унаочнюється безпорадність Вченого перед злом (безрезультативна спроба захистити Червоний Лотос від нахабства Чжан Шуйю). Квартетна пісня № 37 («Ти не бажаєш бути Хорошою Людиною») перперентує посилення протистояння між «Хорошою Людиною» і Чжан Шуйю. На боці «Поганого Хлопця» – сила офіційної влади. Цінь Сяошен намагається пробудити шляхетність у душі Чжан Шуйю: «Ви не споплюжите чесне ім'я Червоного Лотосу!». У № 38 Цінь Сяошен забороняє Лотосу виходити заміж за «Поганого Хлопця» як негідного її чоловіка. Як драматургічний злом у розвитку дії постає рішення Шуй Хунлянь (її вигук «Красний Лотос все вирішив»). Таємне рішення героїні відіграє функцію переходу до розв'язки оперної дії. Квартетна пісня № 38 «Я вже сказав: це добре» містить сцену обговорення умов офіційного шлюбу Лотосу і «Поганого Хлопця»: володар човну має відпустити «Хорошу

Людину», тоді Червоний Лотос вийде заміж за Чжан Шуйю. Умовності офіційного шлюбу (свідки, документи) затримують час, уможливаючи спасіння Цінь Сяошена. Чжан Шуйю робить вигляд, що приймає умови Шуй Хунлянь.

Сольна пісня Чжан Шуйю № 39 «Я маю пообіцяти і не виконати» – Фінал 4 гри. «Поганий Хлопець», залишившись наодинці, викладає свої справжні наміри: повідомити Правителя провінції про місце перебування Цінь Сяошена і залишити беззахисну прекрасну Шуй собі. Фінальна сцена 4 гри – життєве *credo* Чжан Шуйю. Художній зміст останньої пісні 4 гри дозволяє порівняти Чжан Шуйю із образами оперних злодіїв європейського романтизму. Наприклад, у Фіналі 1 дії опери К. М. Вебера «Фрайшютц» арія помсти Каспара постає як торжество оперного злодія. Сцена життєвого *credo* Чжан Шуй має також паралелі і з образом вердіївського Яго. Є підстави для проведення паралелей між «китайським Яго» (Чжан Шуйю) і європейськими оперними образами – Графом ді Луна («Трубадур» Верді) і Скарпія («Тоска» Пуччіні): заручившись обіцянкою героїні-страдниці щодо погодження на шлюб, такі герої порушують клятву щодо збереження життя її Обранцю. Спільною ознакою між китайським і європейськими оперними злодіями є уведення епізодів демонічного сміху (наприклад, у партії Каспара). Китайський, німецький і італійські композитори у створенні образу романтизованого оперного злодія надають переваги баритону (басу), у тембрі котрого поєднуються сутінковий героїзм і наступальна агресивність підступності зла.

Посилення ролі малих драм у 4 гри опери означає мінімізацію хорових сцен. У 4 гри, де напруженість розвитку конфлікту «малих драм» витісняє хорові сцени, домінує сольо-ансамблева вокальна виразність.

5 гра має функцію кульмінації конфлікту і жертвової розв'язки драматичної балади. Насиченість подій у 5 гри посилюється, суперечності зростають, конфлікт сягає кульмінації, у розв'язці затверджується вічна тема мистецтва: любов сильніша за смерть.

Хорові пісні Дів Каналу (40 і 48) – передмова і післямова до 5 гри – оточують кульмінацію конфлікту і жертовну розв’язку драми. 5 гра – не тільки відображення значущості «малої драми», але й характерний прояв методу дін (ознаки епічної драматургії у хоровому обрамленні). Хорові пролог і епілог («Ми – вода Каналу») на цьому рівні розвитку дії обрамлюють останнє коло у життєвій драмі Шуй Хунлянь. Взаємодія «малої» і епічної драм постає як ознака Фіналу.

Пісня 41 «Ти біжиш» – тріо Гуань Юй, Шуй Хунлянь і Цінь Сяошена, об’єднаних метою врятуватися від арешту. Чжан Шуйю, попри шлюбну домовленість, сповістив правительство про справжнє місце перебування Цінь Сяошена.

Тріо набуває ознак «поєдинку шляхетностей»: кожен з його учасників ладний пожертвувати собою заради спасіння інших. Локальними музично-сценічними лейтмотивами № 41 (діють лише у межах даної пісенної сцени) постають заклик до втечі («Біжи, біжи») і відмова від індивідуального спасіння. Час безрезультатно витрачений: Чжан Шуйю наближується до човна з представниками влади. Залаштункова хорова пісня 42 «Вітер і дощ» уведена до оперної дії на переломному етапі розвитку з метою відсторонення жертовної сцени. Тут відтворено атмосферу нічної бурі. Головний сценічний образ – розгойдування масляного ліхтаря, що беспорядно хитається у нічній темряві від поривів вітру. З вогняним сяйвом ліхтаря невдовзі поєднається Червоний Лотос, щоби, спаливши у ритуальному вогнищі себе і човен «Поганого Хлопця», забезпечити свободу Цінь Сяошену. Бурхлива оркестрова марина постає як втілення бурі, що панує у душах шляхетних оперних героїв на порозі смерті. Подібні прийоми спостерігаються у фіналах та інтродукціях опер Верді (Фінал «Ріголето», Інтродукція «Отело»).

Пісня Шуй Хунлянь № 42 «Цінь Сяошен, ви не хочете рятуватися» має ознаки сценічної репризи відносно № 41. Рішучості Шуй Хунлянь контрастує беспорядна пасивність Цінь Сяошен. Пісню Шуйю Хунлянь на фоні розгойдування ліхтаря супроводжують важливі сценічні події: втеча

Гуань Юй і Цінь Сяошена, лють Чжан Шуйю. Вертикалізація сценічних подій засвідчує наближення розв'язки «малих драм». Концентрація і накладання подій у часопросторі № 42 передують трагічній розв'язці ліричної драми 5 гри.

Пісню Шуй Хунлянь № 43 «Ти не прийдеш» випереджає поліетапна драматична сцена. «Поганий Хлопець» допитує Червоний Лотос з тим, щоби примусити Героїню вказати місце знаходження втікачів. Чжан Шуйю піддає Шуй Хунлянь тортурам: Червоний Лотос прив'язаний до щогли корабля; її постать у промені ліхтаря видно з будь-якої точки Каналу. Пісня Шуй Хунлянь № 43 у розв'язці 5 гри – драматичний монолог Героїні, яка подумки звертається до Коханого. Розп'ята на корабельній щоглі, Шуй Хунлянь переживає суперечливий стан: бажаючи свободи Цінь Сяошену, вона, проте, не може збагнути, чому він не йде її рятувати. Душа прикутої Героїні виринається зі скам'янілого тіла до висот всесвіту («Ти не хочеш прийти! Але чому ти не йдеш? Я не можу дозволити тобі прийти»). Суперечливі почуття Героїні (протистояння зовнішньої скутості і душевного пориву), яка знаходиться на порозі смерті, обумовили роль одночасового контрасту у музичній драматургії. Раптово Шуй Хунлянь ногою штовхає масляний ліхтар; вогонь охоплює постать Вогняного Водного Лотосу і човен. У полум'ї Чжан Шуйю знаходить власну загибель.

Пісня Шуй Хунлянь № 44 є трагічною кульмінацією опери (див. **Додаток В, Приклад № 2**). Героїня, здійснюючи жертвоприношення в ім'я кохання, возз'єднується зі стихією полум'я, розчиняючись у ній («Кохатиму тебе у майбутньому світі»). Героїня, прикута до корабля, гине у любовному вогні («Я слідую за полум'ям, щаслива і сумна. Я мушу йти разом із вогнем»). Вона приймає смерть в ім'я звільнення Цінь Сяошена («Я вмираю за тебе»), в останнє зізнається у коханні («Цінь Сяошен, я любила тебе у цьому житті і цьому світі»). Гігантський вибух вогню зупиняє пісню Водяного Червоного Лотосу. Човен поглинає вода.

Пісня № 45 на тему баладного рефрену «Ми – вода Каналу» – жіночий

хор без слів – реквієм на честь Червоного Лотосу, має функцію переключення від насиченої трагедії до спокою епічної дії. Діви Каналу, що упродовж тисячоліть бачили численні картини радості і горя, не мають слів, щоби висловити відчай, викликаний загибеллю Лотосу. Ламентозний хор оплакує Шуй Хунлянь, пам'ять про котру зберігають червоні квітки лотоса, котрими рясніють води Каналу, і небо, на котрому гаснуть спалахи вогняних іскр від нещодавньої пожежі. Душа Червоного Лотосу повернулася до небесного світу.

Пісня Цінь Сяошен № 46 «Де ти, Хунлянь» засвідчує: драма кохання продовжується після жертвовної смерті Героїні (див. Додаток В, приклад № 3). Пісня Цінь Сяошен також належить до жанру драматичного монологу (звернена до Душі, що перейшла до іншого світу). Жанрова модель пісні Цінь Сяошен «Де ти, Хунлянь» – *aria-lamento* – посилює зв'язки з європейською оперою. Звернення осиротілого героя до «Коханої всього життя» відбувається на фрагментах лейттеми кохання. Зануритися до вічних вод – єдиний засіб приєднатися до Шуй Хунлянь, на думку Цінь Сяошен.

Пісня Гуань Юй № 47 «Ні! Повертайся скоріше!» – має важливу драматургічну функцію. Гуань Юй перешкоджає Цінь Сяошену шлях до води – стихії, що поглинула Шуй Хунлянь. Діви Каналу забороняють поету завершити життя у вічних водах Річки («Повертайся скоріше!»).

Якщо на початку опери Цінь Сяошен врятував Гуань Юй від загибелі у воді, то тепер таку саму місію щодо «Хорошої Людини» виконує Сліпа дівчина. Дзеркальна зміна функцій рятівника і врятованої наприкінці 5 гри дозволяє зробити висновок про відтворення драматургічної арки, що об'єднує 1 і 5 ігри опери. Спасіння від смертельної небезпеки завершує коло «кінця світу», постаючи умовою подальшого розвитку оперній дії.

У Фіналі 5 гри відбувається розкриття таємниці імені Вченого: адже його справжнє ім'я залишається невідомим Гуань Юй і після сцен «кінця світу». Повернення Героя до його справжнього імені означає позбавлення від іменної і функціональної подвійності, двосвітовості. Таким чином, виникає

ще одна драматургічна арка до 1 гри опери, коли зміна імені героя відбувалася у ритуальній сцені народження Короля Драконів за участі Шуй Хунлянь. Відтепер місце Шуй Хунлянь поруч із Цінь Сяошен у земному світі займає Гуань Юй. «Іменна арка» має бути також поширеною і на сцену знайомства Цінь Сяошен і Гуань Юй у другій половині 2 гри. Цінь Сяошен, разом із поверненням справжнього імені, повертається до свого призначення рятівника знедоленого народу Китаю.

Як гімн вічному кохання постає монолог Гуань Юй: Шуй Хунлянь залишила світ заради спасіння Цінь Сяошен. Якщо вчений цим не скористається, жертва Червоного Лотосу не має сенсу. Завершення драматургічної арки знайомства/перейменування взаємодіє із початком нового драматургічного кола – реалізації місії героя – спасіння народу.

У фіналі 5 гри розкривається символіка образу Гуань Юй, метафорично уподібненої «сліпому» китайському народові, «очима» котрого є Учитель. Гуань Юй також відіграє роль рятівника, повертаючи Цінь Сяошену сенс життя. Прозріння Гуань Юй у 6 гри після позбавлення від вічного страждання і сліз, символізує: страждаючий китайський народ, персоніфікований в образі героїні, набув просвітлення, завдяки Цінь Сяошену – Вчителю і Рятівнику.

Пісня 48 «Ми вода Каналу» для мішаного хору у фіналі 5 гри завершує драматургічне коло страждань і перехід до втілення призначення Цінь Сяошена: усвідомлення історичної місії перед народом.

Жанровою ознакою великої опери, за умов наявності в її структурі розгорненої ліричної драми, окрім історичного контексту, постає подвійний Фінал. Уведення подвійного фіналу до «великої опери» слід пояснити необхідністю підсумувати і узагальнити сюжетні «нитки» багат шарової музичної дії. Прикладом такого драматургічного вирішення слід вважати вердіівську «Аїду». Багат шаровість «Балади Річки» обумовлює тлумачення 5 і 6 ігор в аспекті велико-оперної дво-фінальності. 5 гра постає як завершення легендарного сюжету про Водяний Червоний Лотос і кохання вцілилого народного героя Цінь Сяошен. Призначення 6 гри – розширення

часопросторових меж опери, вихід за межі баладного сюжету у світле майбутнє, заради чого Шуй Хунлянь віддала своє життя. Композитор встановлює інтонаційно-драматургічні зв'язки між першим і другим фіналами: 6 гра набуває функції продовження оперної дії (збереження рефренної ролі хору Дів Каналу, уведення метаморфізованих героїв ліричної драми – Цінь Сяошень, і Гуань Ян, яка прозріває). Образ Шуй Хунлянь, представлений у поза-лаштунковій арії, символізує вічну душу, яка з небес милується красою вільного Китаю.

6 гра відбувається на березі Каналу (Чжанцзяван, Тунчжоу), символізуючи завершення водяного шляху, що його пройшли герої опери. 6 гра як другий фінал опери відбувається з уведенням сценічних образів Цінь Сяошен, Гуань Юй та залаштункового образу невидимої Шуй Хунлянь. Картини Китаю, що переміг корупцію, відтворюють атмосферу достатку і всенародного щастя. Цінь Сяошен і Гуань Юй опиняються у центрі всенародного святкування. Сценічний показ ринкового достатку у міфологіях усіх народів – символ достатку.

Урочиста хорова пісня № 49 «Білий рис» (у виконанні чоловічого хору) звучить на пристані Каналу – місця святкового ярмарку. Чоловічий хор – гімн на честь новітньої Піднебесної, про величність котрої засвідчує заможність народу. У вербальному тексті названі продукти харчування і національні страви, що постають як символи заможності і достатку у Середній країні («Білий рис, соєва, арахісова, чайна олії, плоди волоського горіха, паростки бамбуку, квіти та листя чаю, смачна пекінська качка, порцеляновий посуд, атласне взуття, одяг та капелюхи, пледи і тканини, коричневий цукор, лікувальні коріння та плоди женьшеня та хурми»). Слід провести аналогію з початковим хором лисенкового «Тараса Бульби» [92], де представлений культ достатку у національному оперному українського міфу. Китайську картину достатку як складову національної картини світу доповнює демонстрація розквіту човнярства, що сприяє розвитку торгівлі, мандрів, збагаченню країни.

Сценічна поява Цінь Сяошен і Гуань Юй у Пісні № 50 співпадає із хором уславлення нового прекрасного життя. До складу № 50 уведений сольний епізод Цінь Сяошена, який подумки звертається до загиблої Коханої, розповідає їй історію свого повернення до життя, сповідується у любові, що триває попри смерть. Вагнерівська міфологема *Liebestod* знаходить у китайській опері-баладі втілення, у котрому типове і атипове в її інтерпретації взаємодіють.

Як знак подолання перешкод між земним і вічними світами постає залаштункова пісня Шуй Хунлянь (№ 51). Вокальна ремінісценція, базована на тематизмі хору Води Каналу, відтворює незриму присутність Героїні, яка перебуває у понадземному часі-просторі.

Двохорна пісня № 52 «Ми – вода Каналу» – хоровий епілог, що має функцію завершення баладної «арки» від прологу опери (№1 «гри 1») до післямови «красивої історії», що розпочалася і завершилася на воді (див. **Додаток В, Приклад № 4**). Тут втілено ознаки міфологічного часу-простору: окрім минулого, у музичній драмі виникають прообрази щасливого майбутнього, передчуття входження легенди до життя майбутніх поколінь («Красива історія, котру розповідає Річка. З Півдня на Північ, на тисячах вітрилах, несе наші жалоби. Ця красива історія буде передаватися з покоління до покоління»). Вода має передати зміст вічного сюжету балади майбутнім поколінням, забезпечуючи безперервність народної пам'яті. Замкненість оперної форми взаємодіє з розімкненістю, націленістю до вічності і нескінченності (у вербальному тексті фінальної сцени містяться не лише константні смислообрази хору Водяних Дів, але й словесно-інтонаційні символи майбутнього процвітання країни).

Кожний з чотирьох головних героїв Каналу має центральну сольну сцену або декілька таких сцен. Центральна сольна сцена увиразнює (узагальнює) головні особливості характеру і призначення оперних героїв.

Увиразненням сутності характеру і призначення Шуй Хунлянь постають любовні пісні. Перша сольна сцена героїні (у першій половині 2

гри), утворена на основі пентатонічної мелодії на народних інтонаціях, є витоком формування інтонаційної символіки кохання. Пентатонічна мелодія – не тільки прообраз лейтмотиву кохання, але й інтонаційний символ душі Шуй Хунлянь. Інтонаційна характеристика Героїні міцно пов'язана з музичною символікою образу Великого Каналу. Такий зв'язок обумовлений глибинними взаємодіями між образами Дів – нонперсоніфікованих русалок – і індивідуалізованого Лотосу – Водяної квітки. Інтонаційна взаємодія між лейтмотивами Дів Води і Героїні обумовлена символікою її імені (Водяний Червоний Лотос). Життя і смерть Шуй Хунлянь відбувається на воді: гарячий темперамент Героїні обумовлений червоним кольором – символом краси і пристрасті у китайській культурі; квітка лотосу символізує красу і кохання, що розквітають навесні. Яскравий темперамент Героїні обумовлений взаємодією стихій вогню і води в її образі. Під час фінальної сцени 5 гри вогонь душі Шуй Хунлянь, немовби виривається з її серця, спалюючи Героїню; вода ж нібито охолоджує її вогняні пристрасті. Завершення земного життя Шуй Хунлянь назавжди поєднує її з полум'ям і водою, у котрих вона нібито розчиняється, повертаючись до природного світу.

Фінальна арія Шуй Хунлянь «Буду кохати тебе у посмертному житті» з 5 гри – кульмінація у розвитку «малих» драм у «народній опері» і еволюції образу героїні, як відзначає Ян Цзіньхуа [212]. Тут містяться жанрові ознаки європейської арії різних внутрішньо-жанрових типів – героїки, кохання, жалоби, прощання, клятви. Фінальна арія сповнена почуттям надії на майбутню зустріч у потойбічному світі, де кохання стане вічним і нескінченим, не знаючи перешкод. В останні хвилини життя Героїня переживає палітру вогняних почуттів, пробуджених семантикою її імені. Тут синтезовані знакові інтонаційні фрагменти з партії Героїні, уведені до драми на різних етапах розвитку. Узагальнення поєднується з деталізацією, спогади про минуле – з передчуттям сумісного потойбічного майбутнього у вічності; траурність перетворюється на екстатичне відчуття майбутнього раю кохання. Арія Шуй Хунлянь містить ознаки драматичного монологу: у своєму

прощальному слові героїня звертається до Коханого, передчуваючи зустріч у вічному світі. Багатозначність функцій фінальної арії Героїні, попри настанови офіційного замовника щодо позбавлення від зв'язків із європейською традицією, дозволяє провести паралелі зі «Сценою смерті Ізольди» з вагнерівського «Тристана».

Якщо перша арія Шуй Хунлянь постає як уведення до драми кохання, то заключна – як її кульмінація і очищення пристрастей (катарсис, перехід до вічності).

Інтонаційні зв'язки між епічною і ліричною драмами поглиблюються у процесі розвитку оперної дії. У другому фіналі опери «нитки» ліричної і епічної драм перетинаються. Тут домінує драма епічна: перетворившись на Героїню понад дією, Водяний Червоний Лотос приєднується до музичного всесвіту Дів Каналу.

Художній образ Гуань Юй набуває музично-сценічного розкриття, починаючи з другої половини 2 гри. Завдяки цьому оперна дія набуває поширених ознак експозиційності, нового поштовху до розвитку, сприяючи виникненню першого любовного трикутника. В основу інтонаційного образу Гуань Юй композитор заклав інтонації тужливих народних пісень провінції Сучжоу з метою розкрити внутрішній світ сліпої героїні як «океану страждань». Жанр першої сольної характеристики героїні – китайське Lamento. Рятуючи Гуань Юй, Цінь Сяошен презентує себе як Лі Сяогуань, навзавши себе іменем чоловіка нещасної Сліпої, який кинув її. Шляхетний Цінь Сяошен втішає нещасну, піклуючись про її дитину. Здогадуючись, що перед нею не той, хто кинув її, Гуань Юй, підтримуючи ілюзію довіри, звертається до незнайомця: «Хороша Людина, коли ти одружишся зі мною?». Інтонація питання, з котрої розпочинається друга пісня Гуань Юй, символізує і горе, і надію, котрою героїня сподівається втішитися. Усвідомлення того, що серце «Хорошої Людини» сповнено іншим коханням (до Водяного Червоного Лотоса), Гуань Юй забороняє собі почуття любові до незнайомця («Я не маю права руйнувати цей щасливий шлюб!»). До опери входить

сюжетний мотив змагання шляхетностей, характерний східній і західній ліричним драмам. Цей мотив знайде свій подальший розвиток у характеристиках героїнь, які підтримають інкогніто Цінь Сяошена. Розвиток образу Гуань Юй є стрімким у відповідності до невпинного руху водної стихії, на фоні котрого розгортається дія. Наприкінці 5 гри Гуань Юй виявляє духовну силу, утримуючи Цінь Сяошена від бажання піти у засвіти слідом за Шуй Хунлянь.

Між жіночими образами спостерігається своєрідні віддзеркалення у драматургії опери. Обидві вигнанниці змушені були покинути власне оточення, одна – з почуття протесту, інша – рятуючись від наслідків долі покинутої жінки. Обидві кохають Цінь Сяошена, одна – як його удавана дружина (Гуань Юй), інша – як дружина, що має приховувати свій справжній шлюб (Шуй Хунлянь). Обидві на різних етапах розвитку «малої» драми опиняються на порозі самогубства. Гуань Юй, якій не вистачає сили витримувати горе, що спало їй на долю; Шуй Хунлянь, рятуючи життя Цінь Сяошена і віддаючи його долю тій, хто зможе потурбуватися про нього у майбутньому замість неї.

Найзначнішим сольним висловленням Цінь Сяошена є пісня «Де ти, Хунлянь?» («Я хочу йти за тобою, любов'ю всього мого життя, до обріїв, звідки знову розпочинається життя, невпинне, як рух води...»). Як і в передсмертній сцені Шуй Хунлянь, тут спостерігається синтез жанрових ознак європейських арій декількох типів: кохання, жалоби, прощання. Завершення пісні містить своєрідний виклик небесам: «Хунлянь, я хочу піти з тобою, на небеса!». Прекрасний мелодизм пісні, що рветься до небес, долаючи смерть, дозволяє тлумачити її як китайську «нескінченну мелодію». Драматургічна напруга пісні досягає емоційної вершини як друга кульмінація опери (після прощальної пісні Шуй Хунлянь). Символіка нескінченного кохання, подолання земних обмежень, спільний лірико-патетичний тон дозволяють тлумачити останні пісні кохання як вокальний диптих, діалог закоханих, котрих розподіляє і поєднує смерть.

З образом Чжан Шуйю – «Поганого Хлопця» – пов'язана інтрига музичної драми. Образ заздрісного і мстивого героя, котрий бажав покарати Цінь Сяошена і беззаконно оволодіти Шуй Хунлянь, розкривається через властиве європейській опері амплу оперного злодія. Вважаючи себе носієм ідеї справедливого покарання, втіленням закону («Те, що я хочу зробити, є міцним, як залізо!») і, одночасно, бажаючи помститися Цінь Сяошену, Чжан Шуйю повідомляє представникам влади про місце перебування «злодія». Трагедія, що відбувається на човні, як і смерть «Поганого Хлопця», – покарання за підступну гру «оперного злодія». Центральна пісня в партії Чжан Шуйю (баритон) – «Не обіцяй» (з другої половини 4 гри), що має функцію виразу життєвого credo персонажу. Тут концентровано втілено образ безумця, підступного злочинця, винуватця трагедії. Інтонаційні звороти пісні композитор шукав у сфері китайської оперної музики, надаючи ритму і мелодії граничної інтенсивності розвитку, активності у неправедному переконанні у власній правоті.

Важливий персонаж китайської музичної драми – хор, що супроводжує драматургічний плин розвитку оперної дії. Жіночий, чоловічий, мішаний; залаштунковий і сценічний; такий, що виконує ведучу функцію у сценічному просторі, і функцію «тла» – різновиди хорових сцен засвідчують важливість цього колективного «персонажу» у драматургії опери. Наскрізну роль в оперній драматургії відіграє хор «Води Каналу» – героїні над дією, персонажу епічної драми, що виконує роль прологу, рефрену, лейтмотиву, епілогу оперної дії, розпочинає і завершує оперну «гру», утворюючи численні «арки» у музичній драматургії.

2.2. Жанровий поліфонізм як ознака новітньої великої китайської опери «Канал»

Вивчення опери Ін Цінь «Великий Канал. Балада Річки» потребує врахування властивих їй жанрових ознак.

Повна назва опери містить елементи жанрових визначень, що набувають програмно-декларованого значення. Перша частина назви містить фрагмент жанрового визначення «новітня велика китайська опера»; друга – вказівку на її баладну природу, набуваючи значення жанрового підзаголовку. Жанрова взаємодія великої опери і опери-балади є доволі атиповою для європейських і китайських прообразів. Жанр балади, поширений у пісенній творчості Китаю, традиційних формах китайського музичного театру, європейській опері, актуалізується у «Великому Каналі».

Історія розвитку жанру балади у Китаї охоплює століття. У жанрових межах китайської балади синтезуються оповідальне, театральне, живописне, зображальне і символічне; музика, слово і танець; фантастичне, легендарне і реалістичне, авантюрне і побутове, ліричне і драматичне, моно- і діалогічне. У Китаї «культура балади утворила відгалуження вченої поезії, в якій служіння мистецтву взаємодіяло з воїнським служінням-подвигом» [62]. Розвиток китайської пісні-балади відбувався «на фоні інтенсивного формування класичного театру, перший розквіт котрого у вигляді музичної драми куньцзюй виник на Півдні» [там само]. Історична взаємообумовленість розвитку балади і народної опери – ознака китайської культури, починаючи з доби Сун. Історією взаємодії театру і балади обумовлені їх природні жанрові зв'язки в опері Ін ь Цін ь.

За Лю Бінцянь, «з епохою Сун історики пов'язують спеціальну музичну форму балади як музичного жанру чжугундяо» [там само]. Як один з жанрових прообразів новітньої великої китайської опери лірико-епічного типу постає казка-пісня чжугундяо – багаточастинна пісня-балада чарівного змісту, виконувана співаком-поетом у супроводі струнних інструментів, «на фоні інтенсивного формування класичного театру, перший розквіт якого у вигляді музичної драми куньцзюй виникає на Півдні» [там само]. Драматизація китайської балади, як і надання їй казковості (легендарності), своєрідно відзначається в опері Ін ь Цін ь 2012 року.

Баладну тематику у Китаї, як і баладну «діалогічність», вирізняє

«символіка імен і алегорія подій [там само]. В опері Інь Цінь баладний символізм яскраво спостерігається у розгортанні імен-символів. Образи героїв розгортаються у відповідності до закладеного в їх іменах змістовних сутностей: наприклад, ім'я Шуй Хунлянь відповідає природі героїні як Водяного Червоного Лотоса; Цінь Сяошен – як «Хорошої Людини», Чжан Шуйю – як «Поганого Хлопця».

Оперний монологізм спостерігається у сольних аріях і хорових сценах, виконуваних від імені колективного героя, як, наприклад хори Дів Каналу. Діалогічність проявляється найбільшою мірою у співставленні жіночих і чоловічих сцен. Алегоричне, ритуально-містеріальне, символічне викладення подій спостерігається у багатьох сценах опери. Наприклад, святкування ритуалу Народження Дракона (в оперному пролозі) – повелителя пробудженого навесні кохання – відобразилося у долі Цінь Сяошен і Шуй Хунлянь; сцена саможертвності Шуй Хунлянь символічно розкриває внутрішню природу образу, утвореного на основі гармонії стихій води і вогню.

У розвитку дії опери-балади Інь Цінь спостерігається відтворення традицій куньцзюй XV-XVI століть – «музичних спектаклів, що представляли міфологічні і легендарно-історичні сюжети у ліричному аспекті подачі ... подієвості» [63]. Ознаки пекінської опери у «Каналі» можливо спостережити у наявності ознак характерних їй масок. Наприклад, у тлумачення образу Шуй Хунлянь слід відзначити ознаки маски пекінської опери дань-квітка; кульмінація у розвитку маски дань-квітки співпадає з моментом перетворення героїні на палаючий жертвний спокутний вогонь у Фіналі 5 дії (героїня захищає від арешту і смерті Цінь Сяошена). Окрім ознак маски дань-квітка, в образі героїні «Каналу» спостерігається також прояв властивостей ампула «дань у строкатому халаті» – головного жіночого персонажу пекінської опери.

Паралель з європейською романтичною оперою-баладою має вирішальне значення для оформлення змісту новітньої великої китайської

опери Ін Цінь. Адже саме у паралелі з оперою Р. Вагнера «Летючий голландець», що має жанрові ознаки балади [89], формувалася оперна драматургія «Каналу» (про це зазначав Ін Цінь [167]). Влада водної стихії є тим стрижнем, що об'єднує німецьку і китайську опери-балади. Китайська та європейська балади мають спільні генетичні витоки, що сягають міфоепічної традиції. Наведені О. Рощенко думки фундаторів європейського вчення про баладу, сформованого у працях І. Г. Гердера і Гете, знаходять своє підтвердження у контексті китайської національної культури. Наприклад, надане І. Г. Гердером у 1778–1779 рр. визначення балади «як поєднання ліричного, міфологічного, драматичного і епічного», як «стовбура нації» [89] кореспондує з синтетизмом китайської багаточастинної балади чжугундяо – «казкою під музику», основаному, за Лю Бінцін, на чергуванні контрастних частин [62]. Як спільний фактор у європейській і китайській операх-баладах постає також спирання на легендарний сюжетний прообраз, що надає можливості їх тлумачення у легендарному аспекті.

Подане у преромантичний час європейськими мислителями вчення про баладу відповідає тлумаченню китайської балади як передумови створення національної музичної драми. Подібно до того, як у вагнерівському «Летючому голландці» у межах великої балади, що охоплює всю оперну цілісність, на різних етапах розвитку музичної драми розташовано «малі балади» (як сольні, так і хорові) [89], так і у «Каналі» Ін Цінь на різних етапах розвитку музичної драми оперні сцени вибудовуються на основі баладної структури.

Китайська опера-балада має ознаки оповіді про легендарне минуле, що ведеться від імені Річки (персоніфікований образ Води представлений у вигляді множини хвиль-ельфін) – спостерігачки, оповідачки, коментаторки сценічних подій, героїні понад дією. Засобом досягнення оповідальності в опері-баладі постає наскрізне проведення лейтмотиву Води, що пронизує оперну дію, обрамлюючи кожну гру (натомість, лейтмотив кохання має наскрізну функцію лише у контексті «малих драм»). Баладна пісня «Ми –

Вода Каналу» має лейтмотивну функцію, надаючи структурі опери рефренно-рондальних ознак. Баладно-хорові обрамлення у драматургії китайської опери, спрямовуючи розвиток музичної дії, постають у функції «базового наспіву, риторичної теми» [62], що має понад-сюжетну функцію. «Канал» Інь Цінь – сценічна балада, до розгорнутої структури котрої уведені також сольні і ансамблеві балади.

Баладність опери-легенди проявляється у лірико-драматичній, епічній і авантурній, симфонічно-хоровій, сольної-ансамблевій складових музичної драми. Дворівневисть вияву баладності (на узагальнюючому симфонічно-ораторіальному і камерно-ліричному шарах) засвідчує тяжіння композитора до повсюдності жанрових ознак опери-балади. Оперна баладність «Каналу» базується, зокрема, на чергуванні хорових рефренів (оповіді Річки) і сольної-ансамблевих строф-сцен (лірична та авантурна змістовні складові оперної дії). Хорові і сольної-ансамблеві балади постають як сюжетні пісні, що супроводжують оперні події.

Хорові монологи Річки набувають значення рефренів (приспівів), відмежовуючи і поєднуючи «куплети» баладної структури – етапи розвитку дії, переключаючи її з пристрасного особистісного тону на об'єктивно-епічний лад. Опері властивий баладний принцип формотворення (чергування хорових рефренів і сольної-ансамблевих строф).

Розгорнення оперної дії у водному часопрострі, на фоні стихії, що скеровує розвиток сюжету, дозволяє визначити природу китайської опери-балади як театру на воді.

Наявність «географічного шляху» у розвитку сюжету, за спостереженням О. Рощенко, – характерна ознака європейської поетичної балади, – має специфічне відтворення в оперно-баладному тексті [90]. Якщо в європейській оперно-баладній традиції доби романтизму («Летючий голландець» Р. Вагнера) географічна конкретизація має дещо умовний характер, то у китайській – конкретизований, про що засвідчують точні географічні назви, уведені до художнього тексту опери. Рухомі декорації,

уподібнені старовинній карті місцевості, на фоні котрої розгортається оперна дія, додають «Каналу» ознак живописності, властивої літературній баладі. У географічно конкретизованому часопросторі розвивається міфологізована дія китайської опери-легенди, опери-оповіді. Отже, і на рівні географічних подробиць оформлення оперно-баладного шляху музично-сценічного твору наявні паралелі між європейською і китайською баладами в оперному цілому. Спорідненості європейської і китайської опер-балад сприяє взаємодія історико-географічного і понадчасового контекстів у розвитку музично-сценічної дії.

Баладність у хорівій драматургії опери відповідає ознакам ораторіального монументалізму; поруч з тим, як сольне висловлювання, баладність проявляється у камерно-ліричному шарі оперної драматургії. Баладність об'єднує монументально-ораторіальний і камерно-ліричний рівні, базується на чергуванні хорového рефрену (оповіді Річки) і сольного-ансамблевих строф-сцен (лірична та авантюрна змістовні складові оперної дії). Сольні балади постають як «сюжетні пісні» (сюжетні балади) в оперному контексті. Хорові монолози Річки – рефрени, що відмежовують «куплети» баладної структури, поєднують етапи розвитку баладної дії, переключаючи її з пристрасного тону ліричної драми на епічний лад.

Розгорненню оповідальності сприяють сольні сцени головних героїв Цінг Сяошена, Шуй Хунлянь і Гуань Юй, доля яких нерозривно пов'язана із Річкою. Легендарні події у «сюжетних піснях» постають як балади про любов, життя і смерть.

Взаємодія рівнів баладного змісту (епічно-оповідального, любовного, авантюрного, фантастичного, містеріального, реалістичного, символічного) сприяє монументалізації опери Інч Цінг, обумовлюють багатовимірність типів драматургії. Любовна сюжетна лінія розкривається через драму кохання і ревності, саможертвності; авантюризм оперного сюжету – через сюжетні мотиви ревності, переслідування, переховування, травестії; фантастичний і містеріальний сюжетні мотиви – через народні обряди, фінальне

перетворення Шуй Хунлянь. Легендарний баладно-оповідальний шар опери-балади має функцію зв'язку сюжетних ліній монументального твору. Взаємодія змінюваного і незмінюваного відображує «ідею вічності» легендарного буття. Містеріальність властива розгорнутим хоровим сценам, серед котрих – ритуал народження Дракона (1 гра), фінальна сцена 5 дії (жертвна смерть Шуй Хунлянь), а також гімнічне уславлення нового Китаю, позбавленого корупції (6 гра опери). Баладні рефрени Річки, як і містеріальні і трудові хорові сцени, надають китайській опері жанрових рис ораторії. Відтворена у «Каналі» національна картина світу складається з різноманітних фрагментів буття, об'єднаних понадчасовим образом Річки.

Баладні ознаки оперної драматургії знайшли своє продовження в сольних сценах як арій у формі балади у китайській національній опері «Великий Канал», як зазначає Вень Цзайхуа [159].

Зав'язка любовної драми «Каналу» має дещо авантюрно-травестійний характер, тоді як розв'язка (5 гра) – жертвний. Народна драма представлена сценами релігійно-ритуального, містеріального змісту; епічна – хоровими баладами Річки. Ліричну дію складають два любовних трикутники, а також драма ревнощів і помсти. Трагічне як категорія, що визначає зміст великої китайської опери, не виключає певного комізму ситуацій, що виникають на перших етапах розвитку ліричної драми. Перехрестя декількох сюжетних ліній уможливлено єдністю місця і часу, взаємодію реалістичного і легендарного, лірико-споглядального і громадянського, народно-патріотичного і легендарно-епічного начал, соціально-побутової і камерно-ліричної драм. Кульмінацію у розвитку ліричної драми утворює моносцена саможертвності героїні (фінал 5 «гри»), яка вірила у продовження любові у потойбічному світі. Кульмінація у розвитку народної драми – велична двухорна композиція – гімн світлу, вирішена як грандіозний «другий фінал» опери (6 «гра») – епілог великої опери. Народна драма втілена через численні танцювальні і хорові сцени опери трудового або обрядового характеру у різних виконавських складах і змістовних функціях (ритуальна, містеріальна,

лірико-епічна, тріумфальна). Хорова драматургія великої китайської опери характеризується декоративністю, ритуальністю, контрастністю, арочністю, репризністю, рефренністю. Розвинена хорова драматургія дозволяє встановити у великій китайській опері ознаки ораторіальності. Хорові сцени «дів Каналу» як інтонаційно-сценічний лейтмотив опери сприяють об'єднанню сюжетних ліній і етапів розвитку опери. Чергування дійових епізодів і епічних рефренів формує музично-театральне ціле.

Ознакою китайської опери-балади постають стабільність образного світу Річки, на фоні невинної течії котрої відбуваються трансформації та перевтілення героїв музичної драми (травестія, еволюція образів). Однак у 5 грі з колективного оповідача легенди Річка перетворюється на бурхливу стихію, за участі котрої відбуваються трагічні події 5 гри.

Подвійна оповідальність як властивість китайської опери-балади обумовлена тим, що репрезентантами оперної баладності постають як колективний образ (Вода Каналу), так і індивідуалізовані персонажі (Цінь Сяошен, Шуй Хунлянь, Гуань Юй).

«Канал» набуває ознак і пісенної опери (опери-пісні.), пісенного циклу – традиційної властивості національного китайського музичного театру [16]. Саме у цьому жанрі було створено «Сиву дівчину» (1945), що на кілька десятиліть набула значення «взірцевої» для оперного мистецтва Китаю, визначивши змістовно-стильові ознаки цілої епохи в історії жанру. «Сюжетні пісні» у структурі оперної дії «Каналу» обумовлені як дотриманням національних і європейських традицій, так і власним досвідом «китайського Шуберта ХХІ століття».

«Канал» вирізняє автобіографізм як метод композиторської інтерпретації народної легенди: «Інь Цінь народився і виріс у тому районі Великого Каналу», де у стародавні часи народилася легенда і де відбувається дія опери. Про автобіографізм як ознаку романтичного світосприйняття Інь Цінь засвідчує відповідність ідейно-філософського змісту опери-легенди творчому *credo* композитора. Згідно Інь Цінь, душею музики є любов –

кращий учитель у житті та мистецтві, рушійна сила формування сюжету і музичної драматургії опери. Як вияв романтичного автобіографізму в структурі і змісті опери-балади слід вважати асоціювання особистості композитора з образом головного героя опери – Цінь Сяошен як поетом і співаком, першим автором пісень про легендарні події.

Актуальним творчим завданням на початку XXI століття у музичному мистецтві Китаю стало створення китайської національної романтизованої лірико-епічної монументальної опери. Відтворенню такого завдання відповідав жанр великої опери, базованої на національному сюжеті, послідовності малих драмах, застосуванні методу дін, уведенні численних масових сцен як відображення величі нації в її історичному минулому і майбутньому.

Китайська національна монументальна опера Інь Цінь «Великий Канал» постає як своєрідний жанровий аналог європейської великої опери. Оперний монументалізм як спосіб відтворення цілісної концепції національної картини світу Піднебесної реалізований крізь жанрові засади новітньої великої китайської опери.

«Канал» Інь Цінь як перша оригінальна китайська національна монументальна опера, замовлена і прийнята до постановки Національним великим театром Китаю після двох років репетицій у 2012 р., має не тільки значний художній, але і історичний зміст в музично-театральному мистецтві Піднебесної.

Своєрідність новітньої великої китайської опери «Канал» полягає у тому, що її жанрові засади формуються на основі лірико-епічного, а не більш типового історико-героїчного (традиційного для європейської культури) підґрунтя. Лірико-епічний стрижень «Каналу» як новітньої великої китайської опери вирізняється жанровим поліфонізмом, сплетінням сюжетних ліній; взаємодією епіко-народної і малих драм, складно організованим конфліктом.

Роль монументалізму – складової жанрового визначення новітньої

великої китайської романтизованої опери початку ХХІ століття – обумовлена музично-драматичними прообразами з історії національного театру Піднебесної. Грандіозність романтизованої опери Інь Цінь відповідає традиціям старовинної Південної драми в історії національного театру Китаю. Наприклад, куньшаньська опера Тан Сянцзю «Піонова альтанка» має 44 сцени; п'єса Чень Чжулін «Сон у червоній вежі» (1837) була визнана сучасниками як надто затягнута (містить 80 ігор), у зв'язку з чим була визнана як майже неможлива «для постановки на сцені» [16, с. 142]. У такому контексті 52 номери 6 ігор (відповідають європейським актам) «Великого Каналу», що триває 3 години, постають як закономірне явище, відповідаючи національному розумінню монументальності музично-театральної дії.

«Великий Канал» Інь Цінь – перший визнаний взірець новітньої великої китайської опери. Взаємодія сюжетних ліній, історичних діб, показ різних сторін буття, втілення ознак китайського вокального стилю (зокрема, й китайського *bel canto*) у взаємодії з традиціями італійського *bel canto*, уможлиблюють тлумачення опери «китайського Шуберта ХХІ століття» як своєрідної енциклопедії народного життя Піднебесної.

Відмова від європейських традицій, що постала як одна з вимог проекту, розробленого творчим колективом Великого оперного театру в Пекіні, суперечила вимогам створення монументальної великої китайської опери. Тобто, «розрив» з європейським досвідом у створенні «*grand opera*» в її китайській версії видався неможливим, оскільки жанр має західне походження, що визначило його специфіку і зміст. Інь Цінь, відчувши суперечності, зберіг зв'язки національної опери з європейським жанровим прообразом великої опери. Відзначимо також, що проблема співу в національній опері «Балада Річки», визнавалася Інь Цінь як найскладніша для його композиторській творчості. Відійшовши від настанов творчого колективу Великого оперного театру в Пекіні, композитор насмілився зберегти у вокальних партіях солістів властивості італійського *bel canto* [214].

В опері Інь Цінь спостерігаються, зокрема, такі ознаки «великої опери» європейської традиції (затвердилася у 1820 – 1840-х рр. у творчості Д. Обера і Дж. Мейєрбера), як монументальність і декоративність дії, взаємопереходи від народної до камерної драми; взаємодія міфологізованого історизму (відображення подій народного руху, соціальних конфліктів, релігійних зрушень і зіткнень) і романтизованої мелодрами. Як показав аналіз, у цілому музична драматургія «Каналу» відповідає жанровим засадам європейської великої опери.

Як і французьку «велику оперу», «Канал» Інь Цінь вирізняє яскрава сценічність. У новітній великій китайській опері танцювальність проявляється лише як сценічний елемент, що доповнює виразність хорових сцен. Саме таким чином слід тлумачити сценічну інтерпретацію рефрену опери «Ми – Вода Каналу», де хороводи річних Дів доповнюють хорові сцени, або, наприклад, хорову композицію народження Дракона (початок 1 гри), де танець з човнами надає дії ритуального характеру. Хореографічний шар великої китайської опери підсилює властиві хоровим сценам монументалізм і ритуалізм, не будучи обов'язковим елементом оперної дії. Хореографія у монументальних хорових сценах «Каналу» не є обов'язковою: фінальний хор 6 гри є цілком статуарним, не потребує додаткових рухів будь якого роду.

Доцільно провести паралель між образами Фенели з великої опери Д. Обера і Гуань Юй з «Каналу» Інь Цінь. Героїні опери Д. Обера «Німа з Портічі» певною мірою відповідає сліпа Гуань Юй, залишена (як і її французька попередниця) «нареченим». Приймаючи Цінь Сяошена за моряка Лі Сяогуаня, який покинув її, Гуань Юй рятує життя вченого, котрого переслідують злочинні чиновники. «Помилка» Гуань Юй обумовлює виникнення «любовного трикутника», визначаючи трагічну розв'язку ліричної драми великої китайської опери. Поруч з тим, образ безпритульної Гуань Юй, яка блукає із дитиною на руках водними шляхами Китаю у пошуках моряка, який зрадив її, виходить за межі ліричної драми, набуваючи

значення символу страждань знедоленого народу Піднебесної, зануреного у пітьму пригнічення і безпорадності. Формування концепції опери Інь Цінь, базованої на відтворенні ідеї переходу «від пітьми до світла», знаходить свій вираз і у розвитку образу сліпої героїні: зі світу оточуючої її пітьми страждань вона, завдяки саможертвності Шуй Хунлянь, разом із народом, який прозирає, йде до сяючого світу добра.

Велику оперу в її європейському і китайському жанрових варіантах вирізняють специфічні риси. Європейська велика опера базована на контрастних змінах місця і часу дії; «Канал» – велика китайська опера – характеризується їх єдністю: оперна дія відбувається на кораблі, що пливе по Великому каналу Пекін – Ханьчжоу; лише річковий пейзаж змінюється разом із течією води, відповідно природному ландшафту і часу сценічної дії.

Як своєрідний жанровий прообраз «Великого Каналу» постає «Африканка» Дж. Мейєрбера (створена наприкінці 1850-х рр.). Ці «далекі» з історико-географічної точки зору твори поєднує взаємодія ознак «великої» і ліричної опер. «Жанрова подвійність», властива, за спостереженням Шан Юн, «Африканці» Мейєрбера [137], вирізняє і «Великий Канал» Інь Цінь. Характеристики «Африканки», надані Шан Юн, можуть бути майже цілком спроектованими на першу новітню велику китайську оперу Інь Цінь. Як зазначає Шан Юн, у структурі «Африканки» «Традиції „великої“ опери тут є очевидними у зверненні до 5-актної композиційно-драматургічної схеми оперного спектаклю, до численних масових сцен, балету... Водночас показовою є роль сюжетного „звороту“ до < ... > особистої драми, що нівелює у кінцевому підсумку домінування історико-соціального плану...» на користь ліричної опери [там само].

Уточнимо, що у новітній великій китайській опері 6-актна структура обумовлена творчим завданням створення величного хорового епілога, тоді як розвиток драми як такої завершується безпосередньо у фіналі 5 «гри» (дії). У цілому п'ять ігор «Каналу» відповідають структурному архетипу «великої» французької опери. Очевидною є роль європейського п'ятиактного прообразу

в структурі великої китайської опери. Як фінал любовної драми тут постає п'ята «гра», що вбирає розвинену моносцену саможертвності Шуй Хунлянь. Шоста «гра» – тріумфальний монументальний двохорний катарсичний епілог, у котрому завершується перебіг зовнішньої і внутрішньої драм великої китайської опери.

Французьку «велику» оперу доби «Африканки» вирізняють властивості оперного стилю Дж. Мейєрбером, – «театрально-ефектного, видовищного, яскраво-декоративного і контрастно-багатопланового» [137]. Слід підкреслити, що стиль великої китайської опери, створений Інь Цінем, також характеризується подібними ознаками видовищного характеру. Але стилевою домінантою у великій китайській опері постає національний китайський інтонаційний образ світу.

Неможна не відзначити роль сюжетної аналогії у 5 дії французької і китайської «великих» опер. Якщо самопожертва Селіки «дає можливість Васко і Інес поєднати свої долі і повернутися на батьківщину» [там само], то жертвне самоспалення Шуй Хунлянь об'єднує Цінь Сяошен і Гунь Юнь як пару; завдяки підтримці «Сліпої дівчини», «Хороша Людина» здійснює свій обов'язок перед Серединною країною – стати Визволителем і Учителем народу.

Про актуальність мейєрберівського прообразу у процесі формування лібретотворення і музичної драматургії «Каналу» свідчить «жанрова подвійність». «Малі» драми великої китайської опери у підсумку домінують над хором монументалізмом і художнім історизмом. Грандіозність композиції як ознака опери формується за участі властивостей ліричної опери: легендарного сюжету, драми кохання, множини сольних пісень (арій). Героїзм як жанрова ознака «великої» опери, у «Великому Каналі» поширюється і на ліричну драму.

Містеріальність як властивість новітньої великої китайської опери, що надає їй ритуальності і сакральності, пов'язує з європейським жанровим прообразом і традиційним національним музично-драматичним театром (як,

наприклад, у хоровій сцені 1 гри «Човен-дракон»). До міфологізованого шару «Каналу» має відношення обрядово-містеріальний контекст, завдяки чому опера набуває жанрових ознак містерії. Наприклад, свято вшанування пам'яті предків (похоронний обряд) на початку опери переходить у святкування народження водяного короля-дракона, під час котрого розпочинається історія кохання – основа ліричної драми. Розвинутість хорової драматургії відповідає жанровим ознакам ораторіального оперного монументалізму.

Даниною європейській «великій» опері у «Каналі» Інь Цінь постає багатовимірність конфлікту, актуалізація епічної драми, романтизація загальної дії. До жанрового синтезу у структурі новітньої китайської великої опери слід додати ознаки фентезі (проявляються, зокрема, у хоровому образі Дів Каналу) і шоу (роль видовищності).

Про втілення жанрових властивостей європейської великої опери у «Каналі» Інь Цінь свідчать також ознаки постановочної опери (сценічні ефекти, масові хорові і танцювальні сцени, декоративність і видовищність музичної дії). Поруч з тим, надлишок постановочних ефектів у «Баладі Річки» слід розглядати і як відображення національних театральних традицій, властивих пекінській опері. Можливість споглядання яскравої сценічної дії (режисер Ляо Сянхун) обумовив глядацький успіх новітньої великої китайської опери.

Наскрізна баладно-хорова тема опери «Ми – вода Каналу» відтворює чарівність мелодій ніжного, витонченого стилю Півдня, поширеного на берегах Янцзи. У сцені прибуття Цінь Сяошен до Тунчжоу (поруч із Пекіном), у хорах «Човен-дракон» (1 гра) і «Білий рис, арахіс» (6 гра) відображено регіональні особливості мелосу Півночі. Композитор розробив засади національного оперного стилю на основі взаємодії «південного і північного тонів». Відтворюючи музичний «акцент» Цзяньсу і Чжецзян у хоровій картині збору чаю, Інь Цінь нібито об'єднує численні покоління тих, хто виріс на берегах Великого Каналу. Для розкриття змісту цієї сцени композитор звернувся до жанру народної пісенно-танцювальної творчості –

«збір чаю» (народна танцювальна пісня). Перша хорова сцена «Кольоровий човен Дракона» основана саме на танцювальній пісні (жанровий аналог балади), що виконується на честь тератоморфного короля водної стихії. Взаємодія жанрових ознак танцювальних пісень – робочої і ритуальної – відображує народні звичаї північних провінцій Цзяньсу і Чжецзян. Хорова «Пісня човнярів» у жанрі «робоче гасло», побудована на засадах музичного діалекту Цзяньсу і Чжецзян (3 гра), супроводжує картину колективної праці на воді (така картина достатньо часто входить до національних китайських опер).

Регіональні особливості народних звичаїв Китаю, народні сцени у різних музичних «діалектах» відповідають завданню створення національної опери. Наприклад, у хоровій картині праці з 1 гри композитор вводить ознаки пекінського музичного «діалекту» Jinguun Drum (уведення до партитури барабану Jinguun, удари котрого підтримують робочий ритм праці робітників Каналу). До 6 гри «Каналу» уведено хорову пісню у пекінському стилі («Білий рис»), що звучить у супроводі пекінського барабану Jinguun. У хоровій партії фінальної пісні відтворюються ритмічні фігури, властиві ударному інструменту. Хорові пісні у пекінському стилі на початку і закінчення опери формують драматургічну арку, що обрамлює оперну дію.

Синтез типів оперної драматургії у «Каналі» відбувається, завдяки оперуванню характерними для китайської художньої традиції метафорами і символами, властивими європейській традиції жанру «великої опери». Герої китайської опери набувають значення персонажів-символів: Водяної Червоний Лотос символізує красу і жертвоне кохання, Гуань Юй – страждання китайського народу, котрому невідомо тепло світла, освяченого розумом. Контрастні типи оперної драматургії об'єднані за допомогою жанрової специфіки новітньої великої китайської опери. Романтична камерна музична драма (або ряд таких) взаємодіє із драмою народною, жанрові ознаки лірико-епічної опери специфікуються крізь жанрове визначення опера-легенда. Наведені жанрові типи не вичерпують змістовний об'єм

«Каналу» Ін Цін як великої китайської опери.

Європейські витоки у першому взірці новітньої монументальної китайської опери лірико-епічного типу набули специфікованого національного тлумачення на сюжетному і інтонаційно-драматургічному рівнях. Художня задача розкриття легендарної понадчасової атмосфери опери вирішується, завдяки хоровій баладності у відтворенні образу водної стихії.

Баладність у жанровій специфіці опери обумовлена національними музично-театральними традиціями. Як наслідування національним традиціям постає авторське тлумачення контрастно протиставлених 52 оперних номерів, здавалося би, різних за внутрішньо жанровимим особливостями (речитативів, арій, хорів, ансамблів), призначених для різних виконавських складів як пісень (баладних пісень). Жанрові визначення Ін Цін є доказом вірності поданого у роботі тлумачення «Великого Каналу» як пісенної опери. Кожному вокальному номеру опери властиве спільне авторське визначення – пісня: пісенний мелодизм – ключова ознака інтонаційної драматургії музичної драми. Отже, жанр «Каналу» слід визначити не тільки як оперу-баладу, але й як пісенну оперу.

Жанровий поліфонізм «Каналу» (синтез властивостей європейського і національного типів оперної драматургії, ознак вокальних і хорових розосереджених циклів, фентезі і шоу) набуває значення драматургічного принципу. Жанрова специфіка новітньої великої китайської опери Ін Цін «Канал» полягає у переважній ролі лірико-епічної драми.

Оперний часопростір «Каналу» визначає подвійність. З одного боку, часовий вимір опери достатньо лаконічний: його тривалість обумовлюється часом здійснення водного «шляху» від початку до кінця Каналу (Чжанцзяван, Тунчжоу). З іншого боку, епічний час опери включає до свого складу ознаки вічності (образ Води Каналу, ритуал Народження Дракону, сцена переходу Водяного Червоного Лотосу з земного до небесного життя), а також поширюється на минуле і широко тлумачне майбутнє (6 гра), містить ознаки різних часів. У сценографії другого Фіналу (6 гра), поруч із ознаками

вічності, містяться ознаки сьогоденності. Наприклад, логотип «гаджети Пекіну» як один з символів міфологеми достатку, конкретизує такий часовий вимір, як початок ХХІ століття. У сценографії 6 гри представлені символи достатку Китаю, що поєднують минуле і початок ХХІ століття: вертикалізація часу в хронотопі опери-балади – ознака міфологізованого часопростору, що тяжіє до вічності. Оперній драматургії «Каналу» властиві поєднання конкретизованого топосу і сакралізованого хроносу. На відміну від чіткого топографічного контексту, хронологічний аспект опери поданий доволі абстрактно, що уможливорює його тлумачення як відтворення вічності.

Китайський національний оперний міф, розкритий крізь призму епіко-ліричної драми, що відбувається у контексті конкретизованого топосу і понадчасового хроносу, набуває значення ведучої ознаки «Великого Каналу».

Взаємодія легендарно-міфологічного і містеріально-понадчасового шарів, поруч із чудовою інтонаційною природою вокальних і інструментальних сцен, обґрунтовує достовірність пророцтва митців Піднебесної щодо набуття «Каналом» значення класики китайської національної монументальної опери.

Підсумкове визначення жанрової специфіки «Великого Каналу» Інъ Цінъ як китайського національного оперного міфу характеризується взаємодією у межах новітньої великої китайської опери (*grand-opera*) жанрових ознак романтичної опери-балади (баладної опери), опери-пісні (пісенної опери), лірико-епічної опери, опери-легенди, хорової опери-містерії, опери-ораторії, опери-оповіді, опери – вокального і хорового циклів, опери-легенди, музичної драми ідей і символів.

Висновки до розділу

У розділі розглянуто «Великий Карал» Інъ Цінъ як новітню велику китайську оперу лірико-епічного типу, встановлено особливості логіки сюжетотворення, властивості драматургії і жанрового поліфонізму музично-

театрального твору «китайського Шуберта ХХІ століття».

Китай початку ХХІ століття потребував оригінальної монументальної опери, що цілісно відобразила би особливості національної ментальності, принципи музично-театральної культури, кращі світові оперні традиції. Таким потребам китайської оперної культури відповіла новітня велика китайська опера «Великий Канал» Ін ь Цін ь.

«Великий Канал», написаний Ін ь Цін ь на замовлення Національного Великого Театру в Пекіні, після прем'єри набув значення взірця успішної новітньої китайської національної великої опери. 2012 року Національний Великий театр Китаю поставив новітню національну оперу Ін ь Цін ь «Великий Канал. Балада Річки». В її основі – легенда Великого Каналу Пекін-Ханчжоу, у котрій йдеться про добро і зло, події, що відбувалися у човні, за участі вченого Цін ь Сяошен, співачки Шуй Хунлянь, сліпої Гуань Юй і «Поганого Хлопця». Найкращі митці китайського мистецтва були запрошені Національним великим театром до роботи над оперою: режисер Ляо Сянхун, сценаристи Хуан Вейруо і Донг Ні, композитор Ін ь Цін ь, балетмейстер Лю Сінлін, Ван Хунвэй, Лэй Цзя, Ван Ли, Сунь Лі.

Національний Великий Театр у Пекіні неодноразово звертався до відомих композиторів з проханням щодо створення опери на замовлення. Це дозволяло Театру надавати лібретисту і композитору певні вимоги щодо створення національної опери. Оскільки лібрето опери має принципове значення для створення китайського музично-драматичного твору як національної драми, слід відзначити виникнення певних відмінностей щодо офіційних вимог до лібрето. Між більш ранніми сюжетами перших національних опер, замовлених Національним Великим театром у Пекіні з кінця ХХ – початку ХХІ століття, («Сиши», «Сирота Чжао», також визнані критикою і публікою як вираз національного духу), і матеріалом, що послуговав основою лібрето «Великого Каналу», існують суттєві відмінності. Сюжети новітніх опер, написаних на замовлення Великого Театру у Пекіні базувалися на відтворенні подій минулого (найчастіше, воєнних), то лібрето

«Канала» утворено на основі народної легенди, у котрій воєнні події відсутні. дозволом замовника літературний текст вибудований лібретистом. Оперу «Канал» вирізняє багаторівневий конфлікт, ускладнений сплетінням численних драм і сюжетних мотивів.

Жанрові новації «Каналу» полягають у тому, що ознаки новітньої великої китайської опери формуються на основі лірико-епічної драми.

Жанрова специфіка «Каналу» Інь Цінь як першої національної китайської монументальної опери полягає у синтезі ознак романтичної опери-балади (баладної опери), великої опери (*grand-opera*), опери-пісні (пісенної опери), ліричної опери, опери-легенди, хорової опери-містерії, опери-ораторії, опери-оповіді, музичної драми ідей і символів. В опері-баладі Інь Цінь набули втілення оперологічні пошуки китайської музичної науки XXI століття, націлені на втілення ідеалів національного музичного театру майбутнього. Між визначеними типами оперної драматургії, властивими «Каналу», спостерігається дія принципу доповнюваності.

Синтез традицій європейської і східної музичної драми, взаємодія сюжетних ліній, художнє відтворення цілісності національного космосу, сприяють набуттю великою китайською оперою Інь Цінь «Великий Канал. Балада річки» ознак своєрідної енциклопедії народного життя. Енциклопедичність – властива ознака музичної драми Інь Цінь – «нового очільника китайської оперної школи», за визначенням Чжан Шувей [159], – обумовила можливість об'єднати у межах єдиного оперного цілого різні типи оперної драматургії й утілити очікування сучасників щодо створення новітньої монументальної національної китайської опери.

Узагальнюючою жанровою характеристикою новітньої великої опери «Канал» слід вважати національний китайський оперний міф. Жанровий синтез, властивий оперній драматургії «Каналу», постає як втілення родової ознаки міфомислення – синкретизму. Аналогом взаємодії системи знань і умінь до-історичної доби на початку XXI століття постає принцип жанрової всеєдності.

РОЗДІЛ 3

«ВЕЛИКА ХОДА» ІНЬ ЦІНЬ: НОВІТНЯ ВЕЛИКА КИТАЙСЬКА ОПЕРА ІСТОРИКО-ГЕРОЇЧНОГО ТИПУ

3.1. Сюжетно-лібретні передумови створення новітньої великої китайської опери на історико-героїчну тему (формування художньої концепції опери)

Починаючи з 2012 року, після грандіозного успіху «Великого Каналу», створення новітньої великої китайської опери історико-героїчного типу набуло значення актуального завдання оперної культури Піднебесної. Таке завдання було втілено 2016 року в опері Інь Цінь «Велика хода китайської червоної армії».

Уславлення Серединної країни на початку ХХІ століття мало базуватися на основі оперної репрезентації переможних подій минулого як способу надання сучасності історичної підтримки.

Зазначимо, що, починаючи з «Сивої дівчини» (1945), китайська історико-героїчна опера мала визначальну роль у музичній культурі Китаю. Але на початку ХХІ століття оновлення і перегляд оперних традицій мали бути зафіксованими у новітній опері. Спираючись на видатні події національної історії, митцям потрібно було відтворити історичні звершення Китаю на початку ХХІ століття. Новітня велика китайська опера історико-героїчного типу мала постати підсумком митецьких шукань останніх десятиліть та поетично відтворити історію [163]

Актуалізація жанру новітньої великої китайської опери на історико-героїчну тему на початку ХХІ століття обумовлена усвідомленням необхідності музично-драматичного осмислення знакових подій Піднебесної з метою створення національного оперного міфу на основі міфологізації історії. Завданню, висунутому Національним Великим театром у Пекіні,

відповідає опера Інь Цінь «Велика хода китайської червоної армії».

Як перший крок нового шляху до створення масштабних революційних історичних опер, подібних до «Великої ходи», Лу Венлі тлумачив створення лібрето [174]. «Офіційний сценарій», замовлений драматургу Цзоу Цзінчжу, мав містити творчі завдання для усіх «виконавських мистецтв» у самій своїй структурі [211].

Як і у випадку з новітньою великою китайською оперою лірико-драматичного типу, створення її героїко-патріотичного аналогу мало розпочинатися зі складання ідеального лібрето на основі сюжету, базованому на переосмисленні подій національної історії. Первинна роль сюжету у процесі формування новітньої великої китайської опери історико-героїчного типу слід обумовити не тільки національними традиціями музичного театру Піднебесної, але й властивостями французького прообразу.

Новітня велика китайська опера історико-героїчного типу жодним чином не мала бути невдалою. Оскільки опера мала бути «зреченою на успіх», її написанню передувала серйозна колективна підготовча робота. Творчим колективом Великого оперного театру в Пекіні під керівництвом його директора Чень Пін були сформовані загальні вимоги до новітньої великої китайської опери історико-героїчного типу (властивостей історичного сюжету та його інтерпретації у національному нео-романтичному дусі, особливостей музичної мови, драматургічної ролі «наскрізної пісні»). Важливою умовою контракту було вчасне завершення композитором опери на замовлення: 2014 р. опера мала бути написаною, а ще через два роки її мав поставити Великий оперний театр у Пекіні (тобто, у 2016 р.).

Створення новітньої великої китайської опери історико-героїчного типу потребувало пошуку оригінального сюжету, придатного для уславлення минулого як взірця для молоді початку XXI століття; талановитого драматурга і геніального композитора, які втілили би у музиці національні ідеали. Творчий колектив Театру мріяв про постановку історико-героїчної опери. Із завданням створення досконалого сюжету як основи оперного

лібрето бездоганно справився драматург Цзоу Цзінчжу; написання музики було доручено Інью Цінью. Чжу Інью зазначив, що в основу офіційного оперного сценарію «Великої ходи» у наслідок колективного обговорення було закладено історичні події, ушлявлені в національній історії як «велика хода китайської червоної армії» [211].

Велика хода китайської червоної армії відбувалася з жовтня 1934 р. по жовтень 1936 р. У той час китайська армія виступила проти капітулянтської політики Гоміндану, керівники котрого уклали з Японією ганебні для Піднебесної угоди. З метою виходу з оточення червоної армії Чан Кайші під керівництвом Мао Цзедуна було здійснено перехід довжиною в 25 000 миль з західних територій країни на північ (з Цзяньсі до Яньань), подолано чотири ворожих лінії блокади. Найзначніші втрати китайська армія понесла на заключному етапі прориву: тоді з восьмидесяти тисяч воїнів залишилося у живих лише тридцять тисяч...

Вибір подій 1934 – 1936 років як сюжетної основи національної опери початку XXI століття є надзвичайно вдалим. Ці події мали велике значення в китайській історії, оскільки визначили подальшу долю держави, продемонструвавши образ народу, який, не знаючи страху, мужньо бореться за свободу, демонструючи здібність на саможертвність в ім'я майбутнього розквіту країни. Події 1934 – 1936 років набули значення вічної теми в історії китайського мистецтва, що кристалізувалася, починаючи з другої третини XX століття. На думку Рен Цзінцзін, «Велика хода» на художньо-ідеологічному рівні мала слугувати мисленнєвому поверненню новітньої генерації до «періоду страждань і слави» з метою відродження почуття гордості за батьківщину [178]. Героїчна подія в історії Китаю стала символом мужності народу, відродження нації, виховання бойового духу.

У лібрето «Великої ходи» втілено тему ушлявлення подвигу китайської армії, що вразив і трансформував світ Піднебесної, відтворено національний непереможний дух як одвічне національне багатство, концентрований вираз національного патріотичного самовдосконалення. Лібрето мало стати

основою виникнення опери на героїко-патріотичну тему, що символічно розкривала етапи розвитку «Нового Китаю», відтворивши його ідеали, віру у незламність національного духу.

У лібрето сформовані структурні ознаки опери. Зокрема, її аркова структура, де роль обрамлення надано шедевру Інь Цінь – баладі «Березневе цвітіння у серці», що набуває в опері значення наскрізної пісні. Як післямова постає фінальний хор маршевого типу «Вітаймо людство!», що розмикає зміст історичної опери у майбутнє.

Чжан Вукє, тлумачачи сюжет опери як втілення народного подвигу, відзначає розуміння образу китайської червоної армії як колективного героя, котрому притаманні «відсутність страху важких експедицій, складнощів подолання тисячі рік і гір». Подвиг китайської армії тлумачений тлумачено як великий «не тільки в історії китайської революції, але й у контексті революційної боротьби народів всього світу» [201].

Як гасло звучить фінальний урочистий маршовий хор опери: «Наша кров, наші мрії і сила, наша воля, що сильніше за сталь, призначені для того, щоби світ подолав темряву. Ми вітаємо людське світло!» (переклад Чжан Юй). Опері наданий відродженнєвий зміст оновлення героїчного духу народу у контексті новітньої національної китайської культури початку ХХІ століття, відтворено героїчний дух «довгого маршу», подвигу китайських воїнів в ім'я майбутнього країни, збережено пам'ять про дух мучеників [183].

Значущість і масштабність історичних подій, закладених в основу сюжету «Великої ходи», епічний тон їх розгорнення обумовили художні особливості лібрето як передумови створення музичної драматургії великої китайської опери. Оперна дія триває 3 години і містить 6 ігор (так само, як і попередня опера Інь Цінь «Великий Канал»).

Набуття історичними подіями 1934 – 1936 років значення художньої теми китайського мистецтва відбулося, завдяки Мао Цзедуну (1893 – 1976) – полководцю, поету і каліграфу, ідеологу економічної політики «Великого стрибку тигра», «непересічної фігури ХХ ст.» [39]. Внесок Мао Цзедуна до

перемоги Китаю у подіях 1934 – 1936 рр., за Чжан Сіму, настільки значний, що життєвий шлях «Великого Керманіча» уподібнювався «великій ході» [203]. Не випадково, Вірш Мао Цзедуну присвячений осмисленню світла і темряви доби «великої ходи» надав імпульс розвитку оперної концепції.

«Великий Керманіч» створив знаменитий в історії китайської поезії ХХ століття вірш «Кунлунь», що набув значення змістовної моделі художнього осмислення подій «Великої ходи». Українська китаєзнавиця Н. А. Кірносова зосередила увагу на ряді аспектів віршу Мао: романтизації поетичної інтерпретації революційних подій, титанізм, базування на «складові світогляду європейських поетів-романтиків» [33]. В опері Інь Цінь також спостерігається романтизація історичних подій великої ходи, обумовлена європейською традицією їх поетичного осмислення. Події 90-річної давнини зберегли актуальність у Китаї ХХІ століття, завдяки поетичному слову Мао Цзедуну, який заклав основи художнього тлумачення цієї історичної події.

У вірші збережено деякі географічні назви тих місцевостей, крізь котрі проходив довгий шлях героїчної китайської армії (гори Юньлінь, ріки Янцзи і Міншань), відтворено ідеї духовної міці китайської армії, що мужньо долає такі перешкоди як сніг і холод, гірські вершини і бурхливі ріки. У фіналі віршу міститься поетичний образ музичного походження: як символ майбутнього торжества звучить рядок «пісню перемоги душа бійця заспіває». Хоча визначення «пісня» міститься лише в останньому рядку віршу, весь поетичний твір жістає ознак гімну. У вірші Мао Цзедуну проявляється стародавня традиція єдності поезії і музики, що обумовлює появу «омузиченої поезії».

Поетична інтерпретація історичних подій у вірші Мао «Кунлунь» не могла не вплинути на їх музично-поетичне тлумачення в опері «Велика хода». Йдеться, зокрема, про романтизацію відтворення історичних подій, національних китайських і європейських традицій інтерпретації минулого. Збережено в опері, як і у вірші, географічні назви місцевості, у котрій

відбувалися історичні події «Великої ходи». Формуванню атмосфери революційного романтизму сприяє взаємодія методів художнього документалізму і міфологізації історії, символізації історико-героїчної дії. Пісенно-гімнічна інтерпретація подій в опері «запрограмована» поетичною традицією вірша.

Поетична мініатюра Мао Цзедуну вплинула на художню концепцію і образно-інтонаційну драматургію опери. Її головна ідея – подолання китайською армією випробувань «великої ходи», затверджене у фінальній хоровій «пісні перемоги». Опері властиве тлумачення гімну як одного з наскрізних жанрових узагальнень в опері, що у Фіналі опери набуває триумфальності (№ 38). Поруч із збереженням традиції поетичного інтерпретування художньої теми «великої ходи», започаткованого «Великим Керманичом», в опері спостерігається і її оригінальне прочитання. Якщо вірш Мао Цзедуну – мініатюра, що містить вісім рядків, то опера на ту ж тему – монументальне художнє узагальнення славетних історичних подій, відображене не тільки у народних сценах, але й в індивідуальних долях героїв; якщо у вірші домінує принцип художнього узагальнення, то в опері важливу роль відіграє також деталізація і конкретизація історичних подій. Створена на честь перемоги китайської армії в ім'я уславлення загиблих мучеників, опера стає джерелом національної пам'яті, надихаючи наступні покоління на відродження нації.

Віддаючи належне Мао Цзедуну, який надав художню оцінку подіям «великого походу», слід зазначити, що опера Інъ Цінь набула значення найвищого рівню за повнотою художнього розкриття історичної теми.

Часопростору новітньої великої китайської опери історико-героїчного типу властивий художній документалізм: уведення до числа оперних героїв історичних осіб, географічних назв, дат та подій; риторики, що відповідає історичній добі, документальних матеріалів (наприклад, у вигляді сценічного читання і обговорення історичних документів, зокрема, листів Мао Цзедуну як ідеолога героїчної епопеї). Сценічні костюми у постановці Великого

театру у Пекіні вирішені на основі наслідування історичним прообразами (наприклад, воєнної форми солдат китайської червоної армії середини 1930-х років). Переможні історичні події тлумачні як передумова розквіту Китаю на початку XXI століття. Символічні зв'язки між історичним минулим і сучасністю – жанрова властивість даної великої опери. Документальна точність відтворення історичних подій взаємодіє з їх романтизованою інтерпретацією, що сприяє міфологізації історії у другій великій опері Інь Цінь. Романтизація/міфологізація історії – жанрова засада великої опери, відтвореної на китайському матеріалі.

Оригінальність драматургії великої китайської опери історико-героїчного типу обумовлена рядом нетипових для європейського жанрового аналогу ознак. Такі ознаки оперного сюжету потребують особливої аналітичної уваги, оскільки значною мірою скеровують як жанрову специфіку опери, так і її драматургію. Адже специфіка розбудови лібрето як стрижня китайської опери, котрому належить домінуюча роль у її музичному оформленні, полягає у ретельному осмисленні не тільки вербального тексту і сюжету, але й передбаченні суто музичних ознак: тематизму, музично-драматичного розвитку, вибору виконавських складів *ets.*

У новітній великій китайській опері «Велика хода» втілення героїко-патріотичного змісту відбувається, зокрема, на основі жанрових властивостей пісенної опери, для котрої в європейському контексті більшою мірою властивий камерний стиль.

Складність в утворенні лібрето полягала в уведенні персонажів різних типів. Автор лібрето представив головних героїв як протагоністів оперної дії, і, поруч з тим, оригінально репрезентував ті сценічні образи, що представляють тип «маленької людини» (наприклад, образ «веселого селянина» Лін Пангуана). Як наслідок, у сюжеті виникли декілька «малих драм», що відповідають структурі новітньої великої китайської опери.

Наявність маршруту «великої ходи» у лібрето, етапами котрої постають сцени «Жуйцзінь», «Сянцзян», «Цзуньї», «Міст Лудін», «Луг снігової гори»,

засвідчують, що тема «географічного шляху» у другій великій опері Інь Цінь також представлена. Розкрита у лібрето, тема «географічного шляху» є передумовою актуалізації баладності у музичній драматургії опери.

Серед ознак лібрето, що вплинули на оперну драматургію, важливе місце належить відсутності сценічного образу як колективного, так і індивідуалізованого ворога, а також і різного роду зрадників. Зазначимо, що ізоляція носіїв злого начала відбувається попри вагому роль батальних сцен, картин важкого переходу китайської армії через бурхливі річки і неприступні гори, загибелі її кращих синів. Цілковита відсутність негативного персонажу, на відміну від сюжету «Каналу», де діє «Поганий Хлопець» (і його оточення), поглиблює роль методу дін у «Великій ході». В оперному сюжеті відсутній сценічно відтворений конфлікт. Відсутність образу ворога у сюжеті опери обумовлюється своєрідністю призми, крізь котру відбувається розкриття історико-героїчної теми. Усі сценічні події подаються, нібито зсередини китайського війська, очима умовного спостерігача або учасника подій. У такій спосіб у сюжеті опери було вирішено понад-задачу твору: цілісно представити центральну ідею опери – єдність воїнів червоної армії, торжество їх непереможного духу на шляху до перемоги у боротьбі з різного роду природними перешкодами: водною стихією (перехід через бурхливу річку) та льодяними зимовими нерухомими горами, поданими як «фон» батальних сцен. На відміну від «Каналу», де діяв такий принцип китайського національного живопису «рухомий пейзаж» [124], тут, поруч із відзначенням на променистій географічній карті пересування визвольної китайської армії, домінує пейзаж нерухомий, статуарність монументу. У відповідності до епічної доміанти сюжету жанровими ознаками опери постали монументальність, картинність, плакатність.

Відсутність конфліктності у сюжеті обумовила підвищення значущості епічної драматургії в опері. Виключення з сюжету образу ворога як абстрактного (у вигляді нонперсоніфікованого фатуму, наприклад), так і конкретизованого, сприяло у музичній драматургії концентрації уваги на

інтонаційній характеристиці багатогранно відтвореного непереможного духу воїнів китайської армії, що домінує, попри всі втрати, на шляху до перемоги. Таке художнє рішення слід обумовити завданням концентрування уваги авторів опери виключно на показі справжніх національних героїв, тоді як інтрига, котра потребувала акцентування уваги і на розкритті образу ворогів, частково відвертала би увагу від головної ідеї твору – втілення національної єдності китайського народу, війська, поколінь, соціальних груп суспільства, індивідуального і всенародного.

Слід відзначити також відсутність сценічного показу перебування у полоні і страти докторки Хонг (єдиного жіночого образу опери), яка гине від рук ворогів. Замість цього, лібретист перетворює жіночий образ на персонаж понад-дією, котрий символізує любов до батьківщини і коханого. Образ докторки Хонг уособлює ідею вірності обов'язку і кохання, постає як вираз досягнення життєвої мети, торжества перемоги.

Якщо героїчна загибель «веселого селянина» – носія комічного змісту – відбувається сценічно, то смерть докторки Хонг, із котрою пов'язаний сценічний розвиток ліричної лінії, відбувається поза сценічною дією. Про загибель Героїні стає відомим зі сцени посмертного читання її передсмертного листа її чоловіком – політкомісаром Пен. Безліч почуттів, що їх переживає молода жінка перед стратою, потребували надання арії героїні широкого діапазону, технічної складності, емоційної насиченості.

Образ Героїні виявляється в двох іпостасях – як діючого сценічного персонажу і як позасценічного символу батьківщини і вірного кохання.

З Прологом і Епілогом пов'язані головні етапи розкриття образу докторки Хонг, де вона постає як Голос з Небес. Прощальна арія героїні «Час прощання наближується» з 6 гри опери має ознаки просторово-часового контрасту: у кульмінаційному розділі, коли перемога досягнена, коли уяві вимальовується картина світлого майбутнього, звучить закулісна арія докторки Хонг як голос вічності, голос минулого і майбутнього, що лине до серця Коханого. У фінальній сцені посмертний монолог Душі стає

узагальненням любові і смерті. Ознаки плачу поєднуються із проявами вищої радості, передчуттям перемоги, розквіту нічим нестриманої любові в останню мить життя. Така буря почуттів у душі героїні надає прощальній арії ознак одночасового контрасту.

У Пролозі і Епілозі докторка Хонг постає як образ понад дією. У Пролозі, у закулісній баладі про цвітіння персику з тембром героїні пов'язаний світлий весняний образ батьківщини і любові до неї; в Епілозі любов до батьківщини поєднується з особистісною долею і любов'ю Героїні. Голос героїні набуває значення символу батьківщини, кохання, краси, весни, світлого майбутнього, залишаючись [194] «в серцях людей».

Докторка Хонг як Героїня понад дією постає символом батьківщини і любові до неї, китайського Вічножіночого. Сценічний образ героїні мінімізований: на сцені вона представлена єдиний раз, у сцені прощання з коханим воїном, котрий також має віддати обов'язок служіння китайському народові. Поруч з тим, її образ постійно присутній у розвитку сюжету – як спогад, що живе у серці і свідомості героя. Повністю краса душі героїні розкривається у посмертному листі до Коханого. У жіночому образі поєдналися ознаки ідеальної ліричної героїні і мужньої жінки – воєнної докторки, яка жертвує своїм життям в ім'я батьківщини. У розвитку музичної драми героїня набуває значення образу-ідеї, постаючи як один з найголовніших символів оперної драматургії. У межах образу поєднуються жанрові ідеали китайської опери, у котрій синтезовано ознаки героїко-патріотичного і лірико-романтичного жанрових нахилів. Із позасценічним образом Героїні пов'язано втілення ідей кохання, Вічножіночого, краси, безсмертя; зі сценічним – обов'язку, служіння батьківщині, саможертвності.

Позасценічну участь Героїні у розвитку оперної дії важко переоцінити. Перетворюючись на «Голос з Небес», вона постає як вираз понад-ідеї опери, пов'язаної з виразом вічної краси і життя. Жанр китайської художньої пісні ідеально відповідає втіленню цієї музичної ідеї.

Носієм комічного змісту у контексті музичної драми є «герой із

народу» – «веселий селянин» Лін Пангуан, який приєднується до рядів китайської червоної армії від початку «Великої ходи». Розвитку образу Лін Пангуан властива еволюція внутрішнього світу: з носія комічного змісту він перетворюється на мужнього героя. На заключному етапі «великої ходи» Лін Пангуан, залишившись один серед гірських перешкод, знаходячись у смертельній небезпеці, залишається вірним ідеалам майбутнього визволення Китаю. Передсмертна сольна сцена Лін Пангуана постає як «пісня перемоги», у межах котрої відбувається жанрова трансформація від *lamento* (усвідомлення героєм неминучості смерті) до просвітленого гімну (пророче передчуття майбутньої перемоги китайської армії). Сцена загибелі Лін Пангуана завершує процес пересемантизації образу «веселого селянина», який перетворюється на носія героїчного змісту опери.

Новітню велику китайську оперу історико-героїчного типу вирізняє метод художнього документалізму, про що засвідчує уведення історичних фактів, відтворення інтонаційних властивостей історичної доби, сценічна інтерпретація історичних подій, відображення «рельєфу» географічних пунктів і хронологічних дат їх проходження китайською армією упродовж «великої ходи». Документалізм проявляється, зокрема, у введенні до оперної дії реальних історичних героїв, з котрими пов'язаний вираз самого духу «довгого маршу». Молодий воїн Піньяо Цзи постає як виразник визвольних ідей, котрими надихалися бійці Червоної армії під час «великої ходи». Піньяо Цзи вступив до Червоної армії майже хлопчиком, з роками перетворившись на безстрашного солдата, захисника країни, готового покласти за неї життя. Вмираючи, він призиває братів віддати за нього «данину новому Китаю».

Інша грань оперного документалізму пов'язана із сценічним цитуванням відомих політичних студій Китаю. Наприклад, це уведення цитат з робіт Мао Цзедуна, що стосуються оцінки історичних подій 1934 – 1936 рр. З метою проведення паралелей історичної доби «великої ходи» з початком XXI століття до оперного Прологу уведена перефразована цитата з промови Сі Цзіньпіна. Звертаючись до китайської молоді, президент зазначив: «Не

забувайте про свій первинний намір, продовжуючи йти уперед».

Поглибленню документалізму сприяє і уведення такого символу «великої ходи», як географічна карта його руху. Сценографія спектаклю основана на відтворенні руху червоної армії на мапі, виконаної у вигляді сяючого панно, на котрому визвольний шлях бійців відзначений золотавими рисками («Жуйцзинь», «Сянцзян», «Цзуньї», «Міст Лудин», «Хуннінг»). Сценічна дія під час Увертюри, у котрій втілені дві головні музичні ідеї твору – героїчна і лірична – відбувається на фоні зорового символу (емблеми) ходи китайської червоної армії – променистої географічної карти Піднебесної, де вогняними стрілками відзначено шлях, пройдений військом у середині 1930-х років. Під час оперної дії на екрані відзначаються сьйвом етапи «великої ходи» (наприклад, подолання військом першої лінії ворожої блокади 21 жовтня 1934 року).

Сюжетна лінія подружнього кохання, відтворена в опері у відповідності до традицій національної класичної поезії не містить жодних пристрастей, драматичних сцен розлуки і зустрічі, ревнощів, клятв вірності тощо. Підкорена розкриттю визвольної ідеї, любовна лінія має лаконічно оформлений «малюнок», епізодичний характер уведення, стриманість емоційного прояву, що обумовлено тлумаченням любовної теми у китайській класичній поезії. «Братерсько-сестринський» характер розкриття теми подружнього кохання в опері передбачений змістом балади «Березньєвого цвітіння персику» як наскрізної пісні опери. Тут йдеться про допомогу сестри, що залишилися вдома, брату, який пішов боронити від ворога рідний край.

Попри розосередженість епізодів ліричної драми, її роль багаторазово примножується у контексті загальної епічної оперної дії. Лірична драма набула значення символу не тільки подружнього кохання, але й виразу всенародної любові до батьківщини. Це обумовило її музичне вирішення у драматургії опери: в обох своїх значеннях тему любові/кохання символізує один музичний матеріал, поетичний текст котрого дещо змінюється в

залежності до ситуації. Уведені до лібрето фрагменти ліричної драми (любові-кохання) уміщені як «вставні оповіді» на різних етапах розвитку епічної дії (на основі методу «дін»), що надало їм наскрізної ролі в оперній драматургії.

У лібрето опери передбачено роль пісенності як принципу музичного мислення; достаток масових сцен обумовив актуальність залучення хорових епізодів до оперної дії. Множина пісень, уведених до лібрето, визначала оформлення оперної драматургії за типом розосереджених внутрішніх циклів – вокального і хорового. Численні хорові сцени передбачали надання оперній драматургії ознак ораторіальності.

«Баладі персикового цвітіння» – обраної керівництвом Театру наскрізної пісні «Великої ходи», написаної Інь Цінью (про це композитор повідомляє у статті «Як я написав оперу „Велика хода“» [167]), надана сполучна роль, завдяки чому відбувається поєднання не тільки етапів розвитку епічної драми, але й фрагментарно побудованих внутрішніх циклів – сольного і хорового.

У лібрето спостерігається перехід оперних картин від колективного до діалогічно-монологічного типу організації, їх чергування і прикінцевого повернення до хорового шару у Фіналі. Логіка побудування лібрето передбачала уведення до оперної драматургії «хорової арки» між Прологом і Епілогом.

Втіленню ідеї абсолютного домінування національно-визвольної ідеї, єдності армії і народу у боротьбі за свободу сприяє концепція смерті в оперному сюжеті. Смерть постає як та ціна, як та умова досягнення майбутньої свободи, за котру варто заплатити життям. Протистояння життя і смерті надає опері ознак музичної драми. Крізь призму домінування епічної дії в опері передбачається показ фрагментів героїчної, ліричної і комічної дії, а також реалістичного, романтизованого, трагічного і символічного начал. На особливу увагу заслуговує процес поступового «розосередження» китайських воїнів на заключному етапі «великої ходи». У відповідності до надзвичайно

важких природних умов «великої ходи», китайські воїни опиняються сам на сам у неприступних горах, надаючи переваги героїчній смерті полону. Такою, зокрема, є сцена смерті «веселого селянина», котрого доля зрікла на самотність серед безжальних, нерухомих льодяних гір.

Сюжетні особливості лібрето вплинули на жанр і інтонаційну драматургію опери. Жанрові властивості великої опери обумовили можливість поєднання вишуканих складових у єдиній художній цілості, інтерпретованій в історичному контексті новітньої доби.

У музично-вербальному тексті опери її ведучі ідеї, як зазначає Фан Мен Ні, втілені у ключових словах «віра» і «ідеал» [185]. Вірою у перемогу і служінням ідеалу (здобуття волі) скеровується розвиток музичної драми. Невипадково, що кульмінаційні сцени пов'язані саме з тими етапами оперної дії, завдяки котрим уможлиблюється досягнення ідеалу, супроводженого незламною вірою у перемогу. Кульмінацією розвитку ідей «віри» і «ідеалу» постає Фінал, де у хоровому гімні об'єднуються герої «великої ходи».

Передбачений у лібрето і характер заключних сцен з Фіналу опери. Тут мали проявитися найвищі риси характеру героїв, що у духовному стрибку перетворюються зі звичайних, здавалося би, людей на справжніх героїв, яким властиві надлюдські здібності, що проявляються у звершенні подвигу. Такий духовний стрибок властивий новітнім китайським операм – як камерній («Метелик» Сан Бо [95]), так і великій («Великий Канал» і «Велика хода» Ін Цінь) У заключних сценах «Великої ходи», зважаючи на героїко-патріотичну тематику, саможертвність проявляється на індивідуальному і колективному рівнях оформлення сюжету.

Здібність до саможертвності підіймає образ Лін Пангуан, який на початку відповідає архетипу «маленької людини», до вершинних рівнів прояву особистості, надає сцені загибелі «веселого селянина» катарсичних ознак. Досягнення емоційної «вершини» в процесі еволюції образів оперних персонажів підіймає їх до рівня героїв релігійної драми стародавнього Китаю.

Сцена читання останнього листа загиблої докторки Хонг також

дозволяє вважати її драматичним прообразом Героїню «Піонової альтанки» Сянь Таньцзу. У старовинній китайській драмі Душа Дівчини, сповнена любові, виходить за межі Тіла, щоби звернутися до Коханого за допомогою читання листа, у котрому втілений вираз абсолютної любові.

У наданій в опері національній китайській картині світу немає місця конфлікту і репрезентації образу ворога. Натомість тут домінують класичні для китайської поезії символи любові, покою, гармонії, весни, квітучого миру, об'єднуючою ниткою між котрими постає образ цвітіння персику, вміщений у наскрізній баладі.

Пошук композитора, здатного виконати комплекс умов і настанов замовника опери, втілити властивості обраного сюжету як домінуючого фактору оперної драматургії, був визначений успіхом попереднього художнього проекту «Великий Канал». Інь Цінь як «воєнному композитору», «майстру мелодії», «знавцю вокального мистецтва», чий авторитет є надзвичайно високим у Китаї [201], були добре відомі національні особливості національного «воєнного стилю».

Але була ще одна передумова надання такої довіри Інь Цінь: як наскрізну пісню-баладу директором Театру було обрано «Весняне цвітіння персику», створену «китайським Шубертом ХХІ століття» ще до написання опери (див. Додаток В, Приклад № 5). За Інь Цінь, на початку роботи над вимогами до нової опери у 2012 році, директор Національного центру сценічного мистецтва у Пекіні Чень Пін відзначив, що «як художній спосіб вшанування пам'яті мучеників революції, як головна наскрізна тема тут мала постати балада „Весняне цвітіння персику“» [167]. Таке визнання зворушило серце композитора.

Шедеврами називає Лу Венлі [174] сучасні художні пісні Інь Цінь – «Цзяньшань», «Тяньлу», «Під блискучим сонцем», «В очікуванні місяця». У цьому ряду чільне місце займає і «Балада про персикове цвітіння», що набула в опері значення «наскрізної пісні», головного музично-поетичного образу, функції узагальнення художніх сенсів опери, своєї «рамі», у межах

котрої відбувається оперна дія. Як головний показник творчого обдарування Інь Цінь постає його талант композитора-мелодиста і драматурга, здібність створювання вірців новітнього музичного мистецтва на основі преображення національних традицій. Адже головною жанровою одиницею новітньої опери постає китайська художня пісня (визначення і жанрову характеристику китайської художньої пісні див. у дослідженні У Хун Юань [113]), призначена для різних виконавських складів (соло, ансамблю, хору). Досвід створення китайських сучасних пісень різних жанрів, котрим володіє Інь Цінь, надав можливості багатогранного розкриття внутрішнього світу героїв опери, осмислення історичних подій. Лише сольних пісень в опері тридцять, що потребувало від композитора майстерного володіння вокальним стилем у його різних змістовних і жанрово-стильових проявах.

Однак не тільки мелодичний дар обумовив доцільність вибору Інь Цінь як композитора, який мав створити новітню китайську велику оперу історико-героїчного типу. Композитор-воїн вважав, що запорукою його успіху «часто є не сама музика, а щось інше, ніж музика», маючи на увазі свою здібність «використання звуків для вираження емоцій, естетики та світогляду» [168]. Композитор чудово оволодів знаннями і технікою створення партитури для великого симфонічного оркестру європейської традиції. Важливим є також вміння Інь Цінь приєднувати до європейського симфонічного оркестру народні китайські інструменти з метою надання інструментальній музиці посиленого національного колориту. Майстерність Інь Цінь як оркестрового композитора проявилася, зокрема, в увертюрі, а також у численних оркестрових сценах «воєнної опери» – танцях, антрактах, інструментальних узагальненнях.

Вдале визначення композитора, який надав музиці гідного місця в оперній цілісності, прикрашеній численними зворушливими мелодіями; запрошення до участі у прем'єрі найкращих вітчизняних артистів, обумовило блискучий успіх постановки «китайської оригінальної національної опери „Велика хода“» [201].

Участь у прем'єрі хору (містить біля 100 артистів), відомих співаків (Ян Вейвен, Ван Хунвэй, Ван Чжэ, Гун Шуан, Хуан Сюньгуо, Чи Лімінга, Лю Сонху), драматурга Цзоу Цзінчжи, диригента Лю Цзя, режисера Тянь Ціньсінь, художника Ян Сяоян, який відтворив безпрецедентну, навіть у контексті видовищності попередніх постановок Театру у Пекіні, сценографію, а також визнаного композитора Інь Цінь обумовили безумовний успіх великої китайської опери. Композитор блискуче виконав свою функцію завершувача поліетапного процесу створення опери упродовж чотирьох років, написавши музику у сучасному національному стилі.

Інь Цінь подолав традиційну проблему створення музики до національних опер, що полягає у відсутності красивих мелодій і безпосередніх зв'язків зі сценічною дією і образом героя. Натомість, «воєнний композитор» знайшов шляхи поєднання художніх форм західних опер (речитатив і арія) з особливостями китайської музичної мови, надавши музиці драматизму. Наскрізна баладна пісня стала виразом не тільки індивідуальних емоцій, але й стилю опери у цілому.

Через мистецтва слова і музики покоління новітнього Китаю мали успадкувати духовний скарб від славетних героїчних попередників: блиск страждання і ніжність співчуття, реалізм епічної мужності і сили духу, величну гуманність і національні цінності. На початку XXI століття успадкування величного духу «великої ходи», відтворене в опері, мало посприяти суспільному процвітанню, втіленню «китайської мрії» про омолодження і розквіт нації.

Постановка «Великої ходи» у стилі китайського оперного модерна втілила найзначніші ознаки обдарованості майстрів, що брали участь в її оформленні. Тут проявилася єдність романтизму Інь Цінь і гарячого темпераменту сценариста Цзоу Цзінчжи; пристрастності диригента Цзяхуей і мальовничої історії гір і річок, «написаної» художником-постановником Ма Янсун, а також настанови на досягнення достовірності подій і простоту мови, властиві творчому методу режисерів Тянь Ціньсінь і Ян Сяоян. Створення

новітньої великої китайської опери історико-героїчного типу постало як здійснення творчої місії не тільки Інь Цінь, але й обдарованого творчого колективу Театру у Пекіні.

3.2 Жанрові прообрази новітньої великої китайської опери історико-героїчного типу

Жанрові прообрази опери Інь Цінь «Велика хода» слід розподілити на такі групи: національні – європейські; локальні – наскрізні. Упродовж формування оперного цілого спостерігаються своєрідні «перехрестя» національних і європейських жанрових прообразів.

Жанрові прообрази новітньої китайської великої опери «Велика хода» не обмежуються національною музично-театральною культурою. Композитор долучив до опери європейські жанрові аналоги, попри настанову творчого колективу Великого оперного театру у Пекіні. Перш за все, – французьку велику оперу як жанровий прообраз універсального типу. Якщо жанр великої опери в європейській культурі розпочинає свій шлях розвитку з ХІХ століття, то оперному мистецтві Китаю його історія пов'язується з ХХІ століттям. Попри стислу історію, жанр великої опери в Китаї має розгорнену передісторію. Майже 200-літній історичний «розрив» між європейською і китайською великими операми обумовлює уведення до жанрового визначення великої китайської опери поняття «новітня».

Передісторію жанру великої китайської опери у музично-театральному мистецтві Піднебесної слід шукати у музично-історичній п'єсі, розквіт котрої відбувся у творчості Чжоу Лецін у ХVІІІ столітті [16, с. 142]. Як історичний прообраз великої китайської опери постає, наприклад, п'єса Чжоу Леціна «Підкорення Серединної Країни». У добу нової китайської опери таким прообразом є національна героїчна історико-патріотична опера, створена колективом авторів «Сивої дівчини» (1945). Але, підкреслимо, велика китайська опера сформувалася лише на початку ХХІ століття в операх Інь

Цінь «Великий Канал» і «Велика хода».

Попередницями китайського різновиду великої опери героїко-патріотичного типу слід вважати європейські оперні взірці від 1820-х рр. до закінчення XIX століття. Це, наприклад, «Німа з Портічі» Д. Обера (1828), «Вільгельм Тель» Дж. Россіні (1829), «Роберт-диявол» Мейєрбера (1831), «Аїда» Дж. Верді (1861), «Брандербуржці в Чехії» Б. Сметани (1863), «Тарас Бульба» М. Лисенка (1880 – 1890). Як бачимо, велика опера як вираз національного менталітету охопила європейські країни XIX століття.

У Піднебесній творче усвідомлення актуальності жанру великої китайської опери на історико-героїчну тематику відбулося на початку XXI століття. Як і в європейській великій опері, у її китайському різновиді методи історизму і реалізму взаємодіють з міфологізмом, символізмом і романтизацією історичних подій.

У жанрі великої китайської опери, як і в європейському прообразі, принципове значення має відтворення історичного контексту, у котрому відбуваються оперні події. Історико-документальними матеріалами, на базі котрих було сформовано даний жанровий феномен у культурі Піднебесної XXI століття, постають видатні події національного визвольного руху. Оперу Інь Цінь «Велика хода китайської червоної армії» (2016) присвячено 80-річчю доленосних історичних подій, що набули значення легендарних. Історичні події постають тут не стільки як «фон» для розвитку оперної дії, скільки постають основою її формування.

Наявність у повній назві опери Інь Цінь «Велика хода китайської червоної армії» показників її жанрового визначення як великої китайської опери (прикметники «великий» і «китайський»), підкреслює значущість обраної жанрової ідеї. Прикметники з програмної назви дублюють складові жанрового визначення твору, мають маніфестально-декларативний характер.

Новітня велика китайська опера на історичний сюжет містить ознаки символічної і реалістичної, ліричної, епічної і комічної дії, а також ознаки дитячої опери, представлена у вигляді епізоду. Відтворення різних типів

оперної драматургії сприяє повноті осмислення історичних подій. Якщо ліричне і епічне постають як загально якісні характеристики великої китайської опери, актуальні на кожному етапі її розгорнення, то комічне і дитяче мають епізодичне значення і оперній структурі.

Французька велика опера містила дива і гіперболи – засоби розсунення меж історичного сюжету за рахунок додавання до нього фантастичних елементів; новітня велика китайська опера історико-героїчного типу позбавлена таких «окрас» жанру. Тут домінує реалізм, а «надзвичайний» романтичний відтінок досягається, завдяки перетворенню персонажів з носіїв «звичайної людяності» на героїв, здібних на жертвність під час випробувань.

Сольні сцени «Великої ходи» організовані у своєрідний розосереджений вокальний цикл. Тлумачення музично-драматичного цілого як вокального циклу – стародавня традиція національного театру Китаю, властива і «Каналу». Тлумачення китайської опери початку XXI століття як розосередженого вокального циклу спостережена також у камерній опері Сан Бо «Метелик» [95].

Оформлення «Великої ходи» як вокально-пісенного циклу доповнюють ознаки хорової опери. Саме завдяки хоровим сценам образ народу набуває «справжнього відтворення», як підкреслює Чень Пейчжун [198]. Численні хорові сцени уведені до опери з метою розкриття громадянської ідеї єдності китайської армії і народу у тяжінні до боротьби за свободу держави. У підсумку в оперній драматургії «Великої ходи» спостерігаються ознаки ораторіальності, а також жанрові властивості розосередженого хорового циклу. У підсумку в опері відбувається взаємодія внутрішніх циклів – вокального і хорового, жанрових ознак пісенної і хорової опери.

Новітня велика китайська опера як героїко-патріотичного типу, так і лірико-епічного характеру, вибудовується на основі взаємодії розосереджених вокального і хорового циклів.

Пісню «Балада про персикове цвітіння», що набула в опері

символічного і драматургічного значення, Лу Венлі визначає як шедевр національної культури [174]. Характеризуючи пісенну мелодію «Балади», Чжан Вуке підкреслює такі її властивості: красу і плавність, розкриття почуттів народу, близькість аудиторії, природність пісенного обдарування композитора [201]. Оцінюючи вокальний стиль балади «Цвітіння персика», Чжан Вуке відзначає: «Слухач нібито не відчуває майстерності композитора навіть тоді, коли чує його твір уперше. Здається, мелодія немов би давно містилася у твоєму серці і була написана спеціально для тебе» [там само]. Чжан Вуке підкреслює також нетрадиційність вокальних мелодій композитора, «прекрасне відчуття музичної форми, знання вокального діапазону, вміння підкорювати композиторську техніку задачам емоціонального розкриття художнього сенсу пісні» [там само].

В обох взірцях новітньої великої китайської опери («Великий Канал» і «Велика хода») композитор застосовує як наскрізну музичну тему саме ліро-епічну баладну пісню, що сприяє відтворенню принципів наскрізної, аркової і рефренної драматургії. Впливаючи на логіку оперного цілого, баладність постає як вираз наскрізної драматургії в опері.

У «Великій ході» (як і у «Великому Каналі») кожний номер у структурі історико-героїчної опери визначений композитором як пісня. Виходячи з цього авторського визначення, а також із домінування пісенного стилю в оперній цілісності, доречно тлумачити «Велику ходу» як пісенну оперу. Баладна наскрізність співіснує з ознаками номерної опери; але баладність долає наслідки замкненості, властиві номерній опері. Отже, логічною є взаємодія визначень жанрової природи «Великої ходи» як опери-пісні, хорової опери, опери-балади і номерної опери. Властивістю новітньої великої китайської опери як лірико-епічного, так і історико-героїчного типів у творчості Ін Цінь постає жанровий синтез.

Історія створення наскрізної балади з «Великої ходи» заслуговує на спеціальний розгляд. Прообраз оперної балади є однойменна китайська художня пісня «Балада про персикове цвітіння у серці», написана Ін Цінь до

офіційного замовлення на створення історико-героїчної опери. Балада як жанровий різновид китайської художньої пісні відрізняється наскрізним драматургічним розвитком. «Березневе цвітіння» набуло широкого визнання як символ характерної для китайського вокально-поетичного мистецтва теми вічної любові до батьківщини. Така тема у китайській художній пісні (її історія на початку третього тисячоліття нараховує століття) традиційно розкривається через відтворення ідеального весняного пейзажу – символу національного відродження і пробудження душі, що, разом із природою, просинається для любові. У «Великій ході» балада «Персикове цвітіння» символізує також вірне кохання. Багатозначність змісту постала передумовою надання баладі значення наскрізного музично-поетичного символу опери.

Умовою перетворення «Цвітіння» з позаоперного пісенного твору на ведучий інтонаційно-поетичний наскрізний символ «Великої ходи» постає її створення на основі інтонаційних і образно-поетичних властивостей національного діалекту Цзяньсі. Саме у цій провінції у 1934 – 1936 роках під час доленосних подій в історії Китаю було розташовано воєнну революційну базу. Жителі провінції продемонстрували свою вдячність солдатам китайської армії у піснях на честь героїв. Відтворення локального національно-історичного колориту, поєднання лірики і героїзму як у вербальному, так і музичному текстах, властиві баладі Інь Цінь, відповідають художнім завданням опери.

Художньою метою композитора у перетворенні художньої пісні на органічну частину оперної драматургії «Великої ходи» постало збереження природньої логіки балади в контексті оперного цілого і, поруч з цим, надання їй функції узагальнення оперних ідей.

Важливе значення для розуміння символічної природи баладної пісні «Березневе цвітіння» мають національні прообрази. Фан Мен Ні відзначає, що поетичний зміст «баладної пісні» [185] сформований під впливом класичної китайської поезії, тоді як її інтонаційні витоки містяться в

народних мелодіях Цзяньсі. «Баладна пісня», відповідно до творчого задуму композитора, постає як виток ліричної і героїчної сюжетних «ліній», а також музично-поетичної концепції опери.

На баладну пісню «Цвітіння» вплинула танська поезія, що спостерігається у відтворенні характерного віршованого розміру, котрий характеризується наявністю семи символів у рядку, метафоричністю мови, багатством смислообразів, «красивим і плавним» [155] рухом музики.

Кожна частина двочастинної композиції пісні-балади будується на принципі контрастного співставлення лірико-побутового першого і героїчного другого роздулів. Подобиці побутових родинних турбот у вербальному тексті балади слугують виразу високого патріотично-героїчного почуття.

Вербальний текст 1 частини балади (тт. 5 – 21) містить як міфологізовані, так і побутові ознаки: «Коли у перший місяць весни сонячний птах Ян підіймається на вершину гори, а березневе цвітіння персика відображується у серці, брат несе зброю на поле бою, а сестра шиє йому взуття, перетворюючи свої суперечливі почуття і нескінченну турботу на чоботи, щоби вони супроводжували його у боротьбі і не давали забути про первинний намір – продовжувати боротьбу і перемогти» (переклад Чжан Юй).

Вербальний текст 2 частини балади (тт. 22-32) характеризується героїзацією і міфологізацією деталей: «День за днем, кожну мить, у квітні, сестра тужила за своїм старшим братом, прохаючи птаха Ян віднести йому листа, запитуючи про стан його здоров'я і підтримуючи його намір бути революціонером. Брат пройшов довгий шлях, подолав багато труднощів і перешкод, відкриваючи сяючу дорогу китайській революції для руху вперед» (переклад Чжан Юй).

Вербальний текст балади відображує головні ідеї опери – єдність народу і революційного війська, передчуття перемоги, властиве традиції танської поезії тлумачення любові як прояву не стільки почуттєвої

пристрастності, скільки дружньою-братерською турботи [109]. У відповідності до традиції китайської класичної поезії тема кохання набуває в героїко-історичній опері сором'язливого, втаємниченого характеру, постає як вищий прояв дружби, спільного служіння вищій меті.

Розподіл лірико-епічної пісні «Березневе цвітіння» на дві частини вплинув на музичну драматургію: перша частина звучить у виконанні сопрано-соло, друга – залаштункового хору. Баладна пісня має ознаки як символічного, узагальненого, так і реалістичного змісту. Атмосфера весняної природи набуває значення символу відродження батьківщини і любові, що розквітає в закоханих серцях.

Словесну символіку балади доповнює музика: на словах «Твої сестри вдома шиють взуття для тих, хто йде маршем», до мелодії проникають пунктирні звороти сигнально-маршового характеру. «Ноктюрнові» ознаки в оркестровій фактурі, що об'єднують обидві частини пісні, підкреслюють її загальну приналежність до ліричного світу опери. Ліричний зміст балади втілює теми любові, що символічно розкривається через ідеальний образ весняного цвітіння персику. Лірична балада відображує центральні ідеї опери – «довгого маршу», стриманого подружнього кохання (між докторкою Hong і комісаром Zeng), почуття обов'язку (служіння народу).

Конструкція вербального тексту пісні, сповненої характерними для танської поезії метафорами, міфологічними символами, обумовлена завданням відтворення характерної для китайської поетичної традиції контрастного співставленні образного змісту першої і другої половини «куплетів». Перші розділи обох «куплетів» балади містять ліричні і міфологічні (посередницька роль сонячного птаха Ян) смислообрази, відтворюючи жіночий світ очікування; другі половини пов'язані з виразом мужнього чоловічого, героїчного, переможного начала. У смислообразах із перших розділів обох куплетів відтворюються картини жіночого весняно-пташиного світу (образ сонячного птаха Ян має функцію посередника між світами); обидві другі половини віршу мають чоловічо-героїчний характер. У

перших розділах балади ідилічна картина ліричного весняного пейзажу змінюється, здавалося би, сценами сімейно-побутового характеру. Але побутовість тут долається, завдяки призначенню діяльності сестри, націленої на допомогу брату-воїну. Побутове набуває героїчного підтексту. Ідилічний зміст відтінюється героїчним. Як смислообрази, що зв'язують між собою обидві частини, постають весняні пейзажі, сонячний птах Ян, ніжна турбота сестри про брата-воїна.

Весна дістає значення символу вічного відновлення, відродження життя, невмирущого кохання. Тут відчувається і відтворення часової динаміки: дія першого розділу відбувається навесні, тоді як другий розділ пов'язаний вже із літом. Про властиву вербальному тексту динаміку переходу від першої до другої частини свідчить посилення тужіння сестри за воїном-братом, який боронить рідний край. Поруч з тим, незмінними залишаються настанови сестри, націлені на підтримку героїчної місії брата. Якщо сестра втілює ідею очікування, то воїн-брат постає як втілення ідеї великої ходи до перемоги.

Лу Венлі визначає жанр «наскрізної баладної пісні» як ліричний [174]. Цьому визначенню відповідає відтворення картини сільського ідилічного Китаю, щирості сімейних стосунків – ідеальних смислообразів, котрі захищає китайський воїн. Важливою драматургічною функцією «Березневого цвітіння» є також створення контрасту до героїчної сюжетної лінії опери: Фан Мен Ні тлумачить баладну пісню як «нотку революційного романтизму» у «чоловічій воєнній драмі» [185].

Умовою вокального виконання наскрізної пісні-балади, за Лу Венлі, має бути відтворення «місцевого колориту» і афекту «любові» [174]. Але дослідник не враховує тут значення героїчного компоненту, що додається до ідилічного в єдиному пориванні до світла (допомога сестри мужньому брату – бійцю китайської червоної армії, який боронить країну). До відтворення афекту любові додаються не лише «місцевий колорит», але й героїка. Отже, баладу визначає взаємодія ліричного і героїчного змістів, що

властиво жанровій специфіці наскрізної пісні.

У вербальному тексті балади, створеної на вічну тему китайського мистецтва, переважають типові образи – символи мирного життя і битви за перемогу. Поруч із тим, в баладі відзначений і сучасний зміст. Слід звернути увагу на такі рядки I частини: «Незалежно від того, наскільки далеко ви зайдете, не забувайте, що саме постає як ваш первинний намір і продовжуйте йти!». В основі цього поетичного «періоду» закладено думку Сі Цзіньпіна, дещо перефразовану. Отже, балада, окрім міфологічних ознак, має також конкретний сучасний зміст. Прихована (переосмислена) цитата з промови Сі Цзіньпіна, який звертався до молоді, уведена до опери 2016 року про події 1930-х років, засвідчує намір її авторів надати актуалізації минулому історичному досвіду, увести його до сучасного світу, встановити зв'язки між минулим і майбутнім. Завдяки уведенню переосмисленої цитати автори метафорично висловлюють думку щодо необхідності продовження «великої ходи», розпочатої за 80 років до створення опери. Таким чином, відтворюється ідея взаємодії між минулим, новітнім і майбутнім. Взаємодія категорій оперного хроносу надає великій китайській опері ознак смислообразу вічності.

Просторова відповідність оперного хронтопу історичним подіям, понадчасовий вимір, багатство змісту інтонаційно-поетичних смислообразів, висока історична і ідеологічна цінність, можливість символічно узагальнювати лірико-епічну і героїко-драматичну складові опери – такими є властивості балади як наскрізної пісні «Великої ходи».

Що стосується інтонаційного оформлення словесного тексту баладної пісні, то композитор вдався тут до відтворення національної специфіки: широка мелодія складається з лаконічних типових фрагментів (зворотів) народної музики Цзяньсі. Ознаками стилю народних пісень Цзяньсі, відтворених у баладі, постають: пентатонічний мажорний лад (від «г»); спокійний темп; простота основних музичних мотивів.

Лаконічна вступна інструментальна частина (прелюдія на 4 такти)

передують вокальній мелодії у відповідності до особливостей народних пісень Цзяньсі. Перша частина А (5-21 тт.) побудована таким чином: у першому реченні для відтворення сцени весни уведено типову для мелодики Цзяньсі структуру (риторична побудова на кшталт «теза–антитеза»). Як «теза» тут постає картина ідеальної природи, як «антитеза» – прихований повсякденною турботою героїчний призив до остаточної перемоги. Оскільки мелодія «Цвітіння» основана на характерних тонах народних пісень Цзяньсі, слід брати до уваги навички вимови відповідного вокального діалекту, без котрого унеможлиблюється відтворення особливостей регіонального стилю в опері. У китайських народних піснях ханською підкреслюються ясні і міцні початкові частини слів, вимова їх центральної частини має бути голосною, а завершення – чистим й охайним. Слова мають допомогти у розумінні співу, сприяти формуванню музично-поетичного образу. Чітка і точна мова співу є запорукою досягнення спілкування з аудиторією.

Відповідно до жанрових особливостей європейської романтичної великої опери, у «Великій ході» представлена не тільки героїчна, але й лірична фабула. Інтонаційним носієм узагальненого ліричного і героїчного змісту в музичній драматургії опери постає пісня-балада «Березневе цвітіння». Експонована у Пролозі, пісня-балада супроводжує подальші лірико-епічні сцени – любовне зізнання героїв (докторки Hong і комісара Zeng), читання передсмертного листа Героїні, зверненого до коханого, ушлявлення любові і перемоги в Епілозі. Між Прологом і Епілогом, завдяки проведенню теми пісні-балади, утворюється «драматургічна арка», що охоплює, як своєрідна «рама», оперну дію. Як і у «Великому Каналі», проведення пісні-балади «Березневе цвітіння» надає музичній драматургії «Великої ходи» рефрено-рондальних ознак. Набувши значення лейтмотиву, «Березневе цвітіння» постає інтонаційним символом ідеальної любові і героїчного захисту батьківщини.

На відміну від європейської традиції, згідно котрій у великій опері ліричний сюжет займає вагоме місце, в китайському різновиді жанру,

базованому на історичній героїко-патріотичній драмі, «ліричні сцени» мінімізовані і підпорядковані розкриттю героїчного змісту.

Багатогранне тлумачення любові в опері Інь Цінь зосереджено в єдиному інтонаційному комплексі – пісенно-баладній темі «Березневе цвітіння персику в серці». Заради служіння батьківщині любовна ідилія гідних особистого щастя героїв відкладається, постаючи як видіння гармонії сердець у вільній у майбутньому країні. Лише в сцені читання листа, написаного докторкою Hong напередодні смерті (перед-фінальна сцена опери), коли визвольна місія досягнена, приховані почуття кохання прориваються на перший план, набуваючи пристрасного виразу.

Взаємодія ліричного і героїчного, властива баладі, відображена і на інших етапах оперної драматургії. Докторка Хонг і комісар Зенг постають носіями як героїчної, так і ліричної складових ідейного змісту опери. Інтонаційний вираз любові-кохання, окрім ліричного контексту, містить інтонему героїчного походження. Ліричну і героїчну інтонему об'єднує спільна ідея перемоги, мрія про світле майбутнє, заради досягнення котрої мужні герої здатні на саможертвність. З героїчною інтонемою маршового характеру пов'язано розкриття не тільки героїчної, але і ліричної лінії опери. Вміщена до загального ліричного контексту балади, маршова інтонема має дещо прихований характер, завуальований мелодичністю вокальних розспівів, уповільненим темпом. Інтонаційна єдність героїчного і ліричного шарів китайської опери обумовлює розкриття головної ідеї опери на рівні музичної драматургії.

Поруч із ознаками інтонаційної єдності, «весняний» символ квітучої батьківщини і «зимовий» музичний пейзаж, співвідносяться між собою на основі співставлення засобів музичної виразності. Тут задіяні контрасти різних типів: ладовий (g-moll, властивий ліричній темі, відтіняє G-dur, характерний більшості героїчних тем); жіночий вокальний тембр контрастує чоловічому; флейті як тембровому узагальненню образу любові контрастує труба – інтонаційно-тембровий символ героїчного начала; помірному темпу

образного світу квітучої батьківщини контрастує швидкий темп героїчної образної сфери. Між ліричною і героїчною інтонаційними сферами виникають співвідношення типу контрасту-доповнення.

Завдяки рефренній функції «Цвітіння», в опері спостерігається відтворення жанрового тлумачення німецької романтичної балади як *durchkompaniertelied*. Хоча пісня-балада «Цвітіння персику» відіграє наскрізну роль в оперній драматургії, її неможна тлумачити як лейтмотив. Якщо лейтмотив постає як наскрізне проведення певної теми (мотиву), то численні повторення «Цвітіння» на різних етапах розвитку оперної дії постають у значенні цілісної балади (а не її інтонаційного фрагменту). Тут доцільно провести відповідні паралелі із оперою Вагнера «Тангейзер», у драматургії котрої, поруч із наявністю лейтмотивів, композитор проводить на різних етапах розвитку музичної драми цілісні завершені музичні сцени – ходи пілігримів (у 1 дії, наприкінці II, а також на початку III акту), а також гімн Тангейзера Венері (тричі проведений у 1 дії, а також у сцені змагання співаків у II акті). Підкреслимо також роль тематизму цих сцен в Увертюрі до вагнерівської опери.

Окрім визначення «Цвітіння» як пісні-балади (баладної пісні), у китайських дослідженнях зустрічається і інше жанрове визначення – арія [174]. Якщо за хоровим виконанням «Цвітіння» затвердилося жанрове визначення пісня-балада, то за сольним – арія. Різниця між хоровою піснею-баладою і сольною арією в оперному бутті «Цвітіння» полягає не тільки у виконавському складі. Арії властива віртуозність, що відповідає концепції китайської колоратури у тлумаченні Шан Деї [116]. Тут важливо відзначити, що китайська арія у колоратурному стилі характеризується всіма ознаками художньої пісні, до котрих додаються стильові властивості *bel canto*, віртуозного стилю. Спрацьовує тут і темброве призначення колоратурної арії у китайській вокальній культурі. Зокрема, Шан Деї підкреслював, що китайській народній вокальній культурі існує плідна традиція національної колоратури, пов'язана виключно з високими жіночими голосами [там само].

Якщо хорові «пісні в стилі балади» вирізняються мелодією, котра не містить труднощів для виконання, то у сольній арії, при збереженні мелодійних опор, спостерігається уведення колоратурного стилю. Уведення колоратурних прийомів надає арії сопрано більш напружено-піднесеного емоційного стану.

У залаштунковій арії сопрано у Пролозі, як і в хоровій частині, закладено семантичну програму опери, включаючи і заповітну настанову щодо майбутньої перемоги. Балада має програмний характер як концентрований метафоричний виклад головних ідей опери. Сольне проведення балади у вигляді арії до початку сценічної дії (Пролог) і після її завершення як післямови (Епілог) надає їй драматургічного значення своєрідної «рами», драматургічної функції обрамлення оперної дії. Завдяки тлумаченню баладної пісні як рефрену, опера набуває ознак рондальної композиції, у котрій функцію епізодів виконують сценічні сюжетні події. Після загибелі докторки Хонг залаштункове проведення арії набуває функції Голосу з Небес, символу китайського Вічножіночого, чий чистий і прозорий голос символізує ніжність і красу, щирість і емоційність стану Душі. Рондальність і рефренність у баладній драматургії опери «Велика хода» доповнюються арковістю, як і у «Великому Каналі».

Жанрове перетлумачення «Березневого цвітіння» з китайської художньої пісні-балади на оперну арію обумовлене характерною для національної традиції спорідненості відзначених вокальних жанрів. Прикладом жанрової єдності такого роду може постати, наприклад, вокальна творчість Шан Деї, який у 80-і роки ХХ століття надавав китайським художнім пісням жанрових ознак віртуозної арії [115]. Доцільність такої жанрової метаморфози обумовлена традицією китайського музичного театру, для котрого була характерною наявність циклу арій (на що звертає увагу О. Воробйова [16]). Оскільки однією з внутрішньо-жанрових ознак опери Інь Цінь є вокальний цикл як данина національній музично-театральній традиції, балада «Березневе цвітіння» органічно увійшла до його складу.

У хоровому виконанні «Цвітіння персику» ознаки стилю *bel canto*,

властиві сольній Арії, деактуалізуються. У залежності від виконавського складу (жіночий або мішаний хор у супроводі оркестру, а також жіночий хор а *carrella*) змінюється семантика пісні-балади. Наприклад, виконання балади жіночим хором сприяє втіленню ідеї революційного романтизму, обумовленого мрійливістю звучання жіночих голосів. Завдяки жіночим хорам, «ця чоловіча воєнна драма набуває дивовижний відтінок надії і мрії», як зазначив Лу Венлі [174]. Проведення балади у звучанні мішаного хору сприяє відображенню головної понад-ідеї твору, визначеної Рен Цзінцзін як «розумове повернення до періоду страждань і слави» [178].

Лу Венлі, визначаючи сутність національного характеру опери, зазначив, що розкриттю його специфіки сприяє історичний сюжет, музичний стиль і баладний жанр [174]. Емоційний звуковий світ пісні-балади «Березневе цвітіння», базований на тонах народних пісень Цзяньсі, символізує національну ідею, що міститься «в генах китайських синів і дочок» [там само]. Набуваючи значення сакрального центру, постійно повертаючись до оперної дії на різних етапах розвитку, «Березневе цвітіння» відіграє роль лірико-епічного осмислення історико-героїчних подій музичної драми.

Роль балади є настільки важливою у драматургії і змістотворенні опери, що, на думку Чжан Вуке, було би доречним надати музично-сценічній цілісності назву «Березневе цвітіння» [201]. Адже саме пісня-балада є головною інтонаційно-поетичною ідеєю опери, символізуючи її художній світ. Навіть тоді, коли пісня-балада безпосередньо не транслюється у певних сценах, властива їй весняна символіка зберігає свій прихований метафоричний зміст, набуваючи значення спогаду або мрії про вільну батьківщину, в ім'я котрої китайські воїни творять свій безперервний подвиг.

В оперній драматургії «Великої ходи» «Цвітіння» функціонує у трьох жанрових іпостасях (балада, пісня, арія). Але в усіх випадках «Цвітіння» зберігає баладну жанрову характеристику, що виявляється більшою або меншою мірою. За визначенням Лу Венлі, «Цвітіння персику» – єдина

вибудована у стилі народної балади „сегментована пісня“» [174], тобто, така, що вибудована з черги мелодичних фрагментів, властивих вокальному стилю Цзяньсі.

У пісні-баладі відсутні безпосередні зв'язки з історичним сюжетом «Великої ходи». Натомість, тут відображено понад-історичний зміст, котрому властиві загальні символи і метафори воєнного часу. Історичні події 1930-х років подаються крізь призму міфологізованого сприйняття, легендарного тлумачення. Міфологізація історичного змісту великої китайської опери – характерні ознаки жанру на початку XXI століття.

Оскільки «Цвітіння» набуло наскрізного значення в опері, доречно визначити жанрову специфіку опери Інь Цінь як баладну, а її сюжетну основу, базовану на історичному матеріалі, тлумачити як таку, що набуває міфологічно-легендарного характеру. Властива європейській великій опері XIX століття міфологізація історії спостерігається у новітній китайській музичній драмі. На користь баладної природи опери «Велика хода» свідчить взаємодія епічного, ліричного і драматичного типів драматургії; про міфологізацію її історичного шару засвідчує подання реальних подій крізь призму легендарного осмислення минулого. Отже, новітня велика китайська опера історико-героїчного типу набуває жанрових ознак балади і легенди; в оперній драматургії, базованій на взаємодії епосу, лірики і драми, баладний жанровий комплекс сприяє відстороненню і міфологізації історичного змісту.

Пісня-балада «Березневе цвітіння» вирізняється багатозначністю, постає як інтонаційний символ ідеального світу, любові, кохання, батьківщини, її героїчного захисту. Звернення до символіки квітучої весни – символу любові у китайській семіологічній системі – додає «Цвітінню» зв'язків з національною традицією відтворення ідеального ландшафту у національній омузиченій поезії, відтворених у жанрах китайської художньої пісні і віртуозної арії Шан Деї. Пісня-балада постає як символ Прекрасного у його національному тлумаченні, відтвореного у контексті ідеального національного оперного хронотопу, заради повернення до котрого ладні

віддавати своє життя дочки і сини Піднебесної. Лірико-епічна Арія з ознаками китайської балади втілює характерну для китайського націоналітету, за Рен Цзінцін, ідею служіння прекрасному, заради збереження котрого герої «Великої ходи» ладні витримати випробування і страждання [178].

Пісні-баладі властиві такі драматургічні функції в опері: рефренна, центроутворююча, аркова, наскрізна, програмно-узагальнююча, символіко-метафорична. Визначна роль «Цвітіння» уможлиблює визначення жанрового імені «Великої ходи» як опери-балади.

Вірність національним традиціям у великій китайській опері на історичну тему спостерігається у композиторській жанровій інтерпретації усіх номерів-сцен як пісень, створених на основі героїчного і ліричного інтонаційних комплексів. Пісенний мелодизм, як і пісенна драматургія – жанрово-стильова ознака музичної драматургії китайської опери початку XXI століття. Велику китайську оперу на історичну тему вирізняє контрастне зіставлення пісень воєнного характеру («Military Song», що також мають жанрове ім'я «пісні перемоги» [174]) і лірико-епічного баладного типу, що сприяє розкриттю багатопланового змісту опери. Воєнні пісні і лірико-епічна балада утворюють два наскрізних смислообрази опери. «Воєнні пісні» обумовлюють появу «Military Still» гімнічно-маршового характеру, що об'єднує вокальні і інструментальні розділи опери, завдяки взаємодії ознак гімнічності і маршовості. Інтонаційна єдність «воєнних пісень» підкреслює значення героїчного комплексу як ще одного наскрізного образу оперної драматургії. Пісня і марш – жанрові репрезентанти воєнної, переможної, гімнічно-героїчної і трагічної символіки – постають як інтонційне втілення «колективного портрету» учасників «великої ходи».

«Піснями перемоги» композитор супроводжує сцени смерті мужніх героїв, що віддали життя в ім'я свободи. Такі сцени набувають значення вищого торжества, кульмінації розвитку образів героїв опери. Тут відбувається своєрідна жанрова модуляція – арія-реквієм перетворюється на

«пісню перемоги». Батальні хоріві сцени, де відтворений колективний героїзм, навіть на надзвичайно напружених етапах розвитку дії, також будуються на героїчному інтонаційному комплексі – символу майбутньої перемоги.

Можливі тлумачення назви опери «Велика хода», виходячи з семантики китайської мови, відповідають також значенню «Довгий марш» або «Пісні довгого маршу» і навіть «Великий марш» (за Чжан Вукє [201]). Такі тлумачення назви знаходять своє віддзеркалення в жанровій концепції і інтонаційній драматургії опери на історичну тематику: жанрові властивості маршу, притаманні вокально-хоровим і інструментальним розділам, також набувають наскрізного значення, доповнюючи гімнічну природу «пісень перемоги».

Наведена в роботі Лу Венлі назва опери – «Пісні березневого маршу» [174] визиває особливу зацікавленість, оскільки тут відзначено значущість жанрових моделей вокального циклу і маршу у змістотворенні опери. Важливість жанрової семантики маршу обумовлена символікою «ходи» як ідеологеми опери. Жанрова семантика маршу також надає опері ознак наскрізної драматургії, сприяючи відтворенню міфологеми ходи у шляху до перемоги.

Домінуюча роль пісень дозволила визначити жанрову природу «Великої ходи» Інь Цінь як пісенної опери, а пісенність тлумачити як принцип оформлення драматургії національної історичної героїко-патріотичної опери. Поруч з тим, «китайська оригінальна національна опера» [201] має набути також жанрового визначення опера-марш. У підсумку виникає взаємодія пісенної і маршевої жанрових ознак опери. Об'єднуючою жанровою категорією тут постає гімн, жанрові ознаки котрого властиві і пісенній, і маршовій складовим опери. Така взаємодія спостерігається, зокрема, в експозиції опери № 2 в I дії «Великої ходи») – масштабній композиції за участі хору і солістів. Марш є одним зі втілень героїчної ідеї опери.

Якщо наскрізним авторським визначенням кожного номеру новітньої

великої китайської опери історико-героїчного типу постає пісня, то марш як жанрове визначення оперних номерів відсутнє. Опері притаманно не тільки цілісне відтворення жанрової моделі маршу, але і проникнення маршової семантики до інтонаційної драматургії, що обумовлює виникнення маршової пісні.

Отже, «Велику ходу» з жанрової точки зору слід тлумачити як пісенну, баладну і маршову оперу (тобто як оперу-пісню, оперу-баладу, оперу-марш).

3.3. Парадигма перехідності у жанровому хронотопі новітньої великої китайської опери Інь Цінь історико-героїчного типу

Вивчення жанрової специфіки «Великої ходи китайської червоної армії» потребує визначення сутності парадигми перехідності в оперному часопросторі.

Новітня велика китайська опера історико-героїчного типу, відштовхуючись від західних традицій, базується на композиторській інтерпретації знакових подій в історії Піднебесної. Історико-героїчній опері Інь Цінь властиві монументалізм і художній документалізм, обумовлені вирішенням художнього завдання масштабного втілення доленосних епохальних подій в музично-сценічній драмі. Синтез епічного, ліричного і драматичного, комічного і трагічного, реалістичного і символічного начал визначає своєрідність оперної драматургії. Розподіл музичного матеріалу на контрастні інтонаційно-тематичні комплекси – героїчний і ліричний, чоловічий і жіночий – обумовлений відображенням єдності ідейних полюсів художнього змісту. Уведення до опери «Велика хода» ознак пісенності, баладності, ораторіальності сприяє конкретизації ідейного змісту опери.

Ознакою китайської музично-театральної традиції постає жанровий синтез, завдяки котрому уможливлується художнє відображення багатогранності життя як головної теми національного музично-театрального мистецтва. Художнє відтворення багатогранної дійсності, завдяки зверненню

до поліжанровості, набуло значення національного коду китайської музично-театральної культури.

Типовим для старовинної китайської музичної драми було розкриття любовної теми на тлі історико-політичних подій. Втілення внутрішнього світу закоханих героїв через образи-символи вічного і нескінченного у лірико-епічній драмі набувало конкретизації через образи зовнішнього світу, відтворені на переломних етапах розвитку. Таким чином, традиційний китайський музично-театральний світ передбачав взаємодію жанрових типів драматургії – лірико-епічного і героїко-історичного. Витончена любовна драма ідей і символів контрастувала брутальним реаліям історичної драми. У новітній опері Інь Цінь жанрові складові співвідносяться з національним прообразом на основі своєрідного контрапункту: історико-героїчна драма набуває тут значення ведучої, тоді як функцію тла виконують ліричні і комічні епізоди.

У китайській оперології значну увагу приділено визначенню жанру опери «Велика хода» Інь Цінь. Наприклад, Лу Венлі визначає її жанр як «масштабної монументальної революційної історичної опери» [174]. Виразниками специфіки новітньої великої китайської опери історичного типу постають масштабність і монументалізм. За поняттям революційність у визначенні жанрового типу «Великої ходи», поданому Лу Венлі, пов'язується декілька значень. Революційність спостерігається тут у сюжеті, відкритті «нового шляху» в розвитку національної опери; її тлумаченні як новаторської.

Серед рівнів новаторства відзначимо, наприклад, властивий опері чоловічий змістовний контекст, у котрому жіноча складова постає як другорядна. Акцент на чоловічу змістовну властивість «Великої ходи» обумовлений воєнно-революційним змістом опери (на відміну від «Великого Каналу», де, завдяки рефренній функції хору «Ми – Вода Каналу», ролі Шуй Хунлянь у «малих» драмах, відбувається домінування жіночої складової).

Інше визначення жанру опери «Велика хода» належить Чжан Вуке.

Учений визначає її як китайську оригінальну національну оперу [201]. Увага дослідника сфокусована на вагомості оригінальних і національних властивостей твору. Жанрові засади китайської оригінальної опери спостерігаються у: національному сюжеті, характерній символіці (наприклад, у картинах природи – весняної, квітучої, що символізує розквіт щасливого життя, так і сповненої зимового холоду як символу випробувань, що їх проходять воїни в ім'я країни), музичній драматургії (її витoki містяться у стародавній традиції закладати в основу оперної драматургії вокальний цикл пісень/арій), національній інтонаційності.

Лу Венлі визначає жанр «Великої ходи» Інъ Цінь як «масштабної монументальної революційної історичної опери» [174]. Масштабність і монументалізм як складові дифеніції, надані Лу Венлі, постають як жанрові характеристики великої опери.

На відміну від Лу Венлі, у жанровому визначенні «Великої ходи», наданому Чжан Вуке, акцент зроблений на її специфіці як китайської оригінальної національної опери [201]. У даному визначенні увага сфокусована на оригінальних властивостях китайської опери, а також на властивій їй національній природі. Значущість національного комплексу спостерігається на рівнях жанро-, змісто- і формотворення опери, а також інтонаційній драматургії. Відзначимо тут, наприклад, оригінальну національну символіку: весняна, квітуча природа символізує розквіт щасливого життя на звільненій батьківщині; картини зимового холоду, льодової небезпеки, сніжної пустелі символізують випробування, що їх проходять воїни в ім'я звільнення країни. Оперна драматургія, базована на взаємодії ознак вокального і хорового циклів, як і відтворення ознак народного мелосу різних провінцій Китаю, засвідчують важливість стародавніх традицій китайського музично-сценічного мистецтва у процесі створення новітньої китайської опери.

Однак наведені визначення не розкривають повністю жанрову специфіку опери Інъ Цінь. Лу Венлі і Чжан Вуке визначили лише жанрові і

змістовні магістралі опери – пісенну, жанрову, революційну, історичну, оригінальну, не приділивши уваги додатковим жанровим компонентам – лірико-епічному, драматичному, комічному.

Як велику ходу національної любові тлумачить Фань Менгі головну другу тему другої великої китайської опери Інь Цінь. Наскрізний розвиток теми забезпечує об'єднання усіх контрастних складових оперної драматургії музично-драматичного твору [186].

Синтез типів оперної драматургії – своєрідний національний код китайської музично-театральної культури – своєрідно відтворюється у «Великій ході» через принцип жанрової перехідності.

Своєрідність прояву принципу жанрової перехідності в опері Інь Цінь обумовлена тим, що переломні етапи її розвитку вирішені як перехрестя (точки перетину) сюжетних ліній, як зміна типів оперної драматургії – героїчного, епічного, ліричного, комічного. Якщо вдається до метафоричного опису парадигми жанрової перехідності «Великої ходи», то доцільно звернутися до наступної характеристики: з жанрового «древа» героїко-патріотичної опери «зростають» оповідальна, лірична і комічна «гілки», сприяючи багатовимірному розкриттю художнього змісту. Від магістрального жанрового «шляху» великої китайської опери історико-героїчного типу нібито розходяться другорядні «стежини» – епічна, лірична, комічна, що у подальшому розвитку знову «стягуються» до «центру» з метою наступного «відокремлення» і повернення до нього. Завдяки диференціації і, одночасно, взаємодії типів оперної драматургії, історичний сюжет набуває конкретизації і індивідуалізації.

На основі врахування наведених вище визначень китайських музикознавців, а також врахування жанрових властивостей європейської великої опери, як і властивостей «додаткових» драматургічних «гілок», постає доречним таке визначення аналізованого музично-сценічного твору: «Велика хода» Інь Цінь – новітня велика китайська опера історико-героїчного типу, з ознаками пісенно-баладного, епічного, ліричного, комічного типів

оперної драматургії, художнього документалізму і революційного романтизму, жанровими властивостями пісенної, хорової, ораторіальної, маршової опери.

Запропонована дефініція містить оригінальні положення, уведені з метою більш повного і точного осмислення жанрової специфіки опери Інь Цінь, базованої на принципі жанрової перехідності. Запропоноване виначення потребувало уведення додаткових жанрових характеристик.

Виключення зі складу запропонованого нами підсумкового визначення понять масштабність і монументалізм обумовлено обов'язковою наявністю цих властивостей великої опери історико-героїчного типу як її загальних ознак. Масштабність і монументалізм визначають іманентно властиві жанру великої опери грандіозність форми і змісту, ознаки скульптурності і плакатності. Тобто, масштабність і монументальність слід розуміти як внутрішньо властиві великій опері жанрові ознаки, що обумовлюють можливість тлумачення жанру «Великої ходи» як опери-монументу, опери-фрески. Властива опері поліжанровість є наслідком внутрішньо-жанрового синтезу, обумовленого багаторівневим змістом.

Жанрова перехідність – принцип драматургії опери «Велика хода» – набуває парадигмального характеру. Сутність парадигми перехідності у жанровій структурі опери Інь Цінь полягає у фрагментарному уведенні «побічних» жанрових структур (ліричної, комічної, дитячої; пісенної, баладної, хорової; опери-монументу, опери-фрески) до китайської національної історико-героїчної опери на основі дії принципів додатковості і контрастного співставлення; зв'язків «побічних» жанрових структур із головною (героїко-патріотичною) компонентою опери.

Домінуюча роль пісенності в інтонаційній драматургії опери дозволяє визначити її жанрову природу як пісенної опери. Пісенність як принцип оформлення драматургії новітньої великої китайської опери історико-героїчного типу обумовлена одним із жанрових імен опери-пісні («Пісні довгого маршу» [201], поширеному у китайській оперології, що

сформувалась навколо опер Іннь Цінь.

Особливістю вокально-пісенного стилю опери Іннь Цінь є синтез китайського *bel canto*, теоретичне обґрунтування котрого, як і його практичні властивості, були розроблені у 1980-і роки Шан Деї [115], і жанровими ознаками китайської художньої пісні, китайської арії, сучасної китайської пісні. Новітнім китайським вокальним стилем, базованим на синтезі італійської і національної традицій *bel canto*, досконало оволодів Іннь Цінь, заклавши його в основу оперної драматургії «Великої ходи».

Китайські художні пісні, насичені виразовими і технічними ознаками стилю *bel canto*, набувають ознак арії. Традиція подвійного жанрового визначення (арія і пісня) зародилася у китайському вокальному мистецтві у творчості фундатора китайського *bel canto* Шан Деї. Геній китайського національного відродження 1980-х років визначав подібні вокальні твори як арії у китайському стилі і, водночас, як віртуозні китайські художні пісні. Не дивно, що у наукових роботах китайських музикознавців [154; 155] жанр «Березневої пісні» визначається і як арія, і як пісня. Адже тут, поруч із властивостями *bel canto*, спостерігаються і жанрові ознаки китайської художньої пісні, серед котрих – весняна символіка, психологізація інструментальної партії (оркестрової), національні інтонаційно-ладові ознаки.

Наявність спільної тематики між сольними вокальними номерами опери як китайськими художніми піснями з ознаками європейської арії у стилі *bel canto* сприяє тлумаченню «Великої ходи» як вокального циклу, що постає як дотримання стародавніх традицій національного театру Китаю [16].

Оформлення музично-драматичного твору як вокально-пісенного циклу у «Великій ході» Іннь Цінь взаємодіє з поширенням циклічності і на хорові сцени, що надає твору ознак ораторіальності. Взаємодія вокально-пісенного і хорового (ораторіального) циклів уможлиблюють уведення до властивої «Великій ході» системи жанрових засад пісенної і хорової опери (або опери ораторіального типу, опери-ораторії). Ознаки ораторіальної опери

спостерігаються у насиченості музично-сценічного твору хорovими сценами, уведеними з метою розкриття ідеї єдності китайської армії і народу у тяжінні до визволення країни. У підсумку в оперній драматургії відбувається взаємодія внутрішніх циклів – вокального і хорового, що призводить до синтезу жанрових ознак пісенної опери і опери-ораторії.

У жанрових іменах опери – «Пісня березневого маршу» і «Довгий марш» [174] – слід відзначити паритетну значущість жанрових моделей пісні і маршу у змістоутворенні «Великої ходи». Важливість жанрової семантики маршу в оперній драматургії обумовлена символікою «великої ходи» як головної ідеологеми музично-сценічного твору, що відображає його героїко-патріотичний зміст. Жанрова семантика маршу пронизує інтонаційну драматургію опери від увертюри до фіналу, надаючи їй ознак наскрізності, сприяючи відтворенню семантики ходи, міфологеми шляху на рівні музичної драматургії.

Характерною ознакою китайської музично-театральної традиції як базису новітньої національної китайської опери постає жанровий синтез, завдяки котрому уможливлються художнє відображення багатогранності життя як головної теми національного мистецтва. Відтворення багатогранності дійсності набуло значення національного коду китайської музично-театральної культури, що знаходить свій прояв через поліжанровість. Типовим для старовинної китайської музичної драми було розкриття любовної теми на тлі історико-політичних подій. Втілення внутрішнього світу закоханих героїв через образи-символи вічного і нескінченного в лірико-епічній драмі набувало конкретизації через образи зовнішнього світу на переломних етапах його історичного розвитку. Традиційний китайський музично-театральний світ характеризувався взаємодією жанрових типів оперної драматургії – лірико-епічного і героїко-історичного. Отже, любовна драма ідей і символів контрастувала реаліям історичної драми. Підкреслимо, що сукупність типів оперної драматургії, спостережена в опері «Велика хода», обумовлена історією музичного театру

Китаю. Наприклад, теоретик китайської драми XVII століття Лі Юй – розробник жанрової диференціації драматичних творів Піднебесної, не радив авторам виділяти «чіткі жанрові межі», зокрема, між трагедією і комедією, підкреслюючи «велике значення гумору» у ліричній або трагічній п'єсі [16, с. 150].

Синтез оперно-жанрових типів відповідає національній традиції китайської музично-театральної культури, що втілюється через парадигму перехідності.

У китайській оперології існують декілька визначень жанрової природи опери «Велика хода». Неоднозначність її визначення, що міститься в авторських коментарях, а також у працях Лу Венлі і Чжан Вуке, є доказом об'єктивності ідеї щодо жанрової багатовимірності опери. Характерним є її тлумачення як пісні (від наскрізної ролі «Квітки персику») і як довгого маршу (від втілення ідеї великої ходи, сповненої випробувань і перемог). Пісня і марш набувають паритетності у жанровому часопросторі опери. Тобто, жанр «Великої ходи» слід інтерпретувати і як пісенну, і як маршову оперу. Якщо пісенна опера – стало жанрове визначення як щодо європейської, так і китайської опери, то маршова опера (опера-марш) – визначення не типово для східної, так і західної цивілізацій. Синтез наведених жанрових доміант уможливорює визначення «Великої ходи» і як опери пісенно-маршової (у відповідності до вимоги щодо оригінальності новітньої опери за концепцією Національного Великого театру мистецтв у Пекіні).

Вивчення жанрового простору «Великої ходи» потребує розкриття сутності парадигми перехідності на рівні її структури і змісту на основі встановлення допоміжних жанрових ліній, їх перетинання, взаємодії з магістральною жанровою ідеєю (великою історико-героїчною оперою).

Враховуючи пісенно-маршові властивості опери «Велика хода» доречно скорегувати визначення опери таким чином: «Велика хода» Інь Цінь – новітня китайська велика опера, базована на історичному матеріалі героїчного минулого, має жанрові ознаки пісенної, баладної, хорової

драматургії, а також ознаки опери-маршу.

Сутність парадигми перехідності у структурі опери-монументу, опери-фрески полягає у: 1. фрагментарному уведенні «побічних» жанрових структур (ліричної, комічної, дитячої; пісенної, хорової, баладної, маршової) до розвитку головного жанрового напрямку (велика китайська опера героїко-історичного типу) на основі принципів додатковості і контрастного співставлення; 2. складних зв'язках «побічних» жанрових структур із головною – героїко-патріотичною – жанровою компонентою великої китайської опери.

Жанрові складові великої китайської опери історико-героїчного типу розвиваються фрагментарно (пунктирно). Уведення контрастних жанрових компонент означає «переривчатість поступовості» у розвитку інших складових складно-утвореної оперної драматургії. Ознакою формування парадигми перехідності у драматургії «Великої ходи» є уведення властивостей усіх жанрових типів оперної драматургії до Прологу I дії – експозиційної фази у розвитку дії. Їх подальше відтворення упродовж оперної дії, а також концентроване втілення у фінальних сценах і Епілозі дозволяє дійти такого висновку: парадигма жанрової перехідності охоплює всю оперну цілісність.

Уведення до жанрової парадигми «Великої ходи» різних типів оперної драматургії вирізняється особливостями їх функціонування в оперній цілісності. Для деяких з них характерні «наскрізність» функціонування; іншим властива «рамочна» функція в оперній цілісності; «дитячу сцену» у складі I дії (символізує ідею єдності поколінь) вирізняє «однократність» уведення до жанрової парадигми опери.

До історико-героїчного напрямку як головного у жанротворенні опери належить більшість сцен, де розкривається тема воєнно-громадянського подвигу китайського народу (перемовини воєначальників червоної армії; єдність цілей командирів і китайського народу; батальна сцена на березі бурхливої гірської ріки; сцена героїчного переходу китайської народної армії

через гори, епізоди колективного і індивідуального героїзму та жертвності в ім'я перемоги).

До розвитку історико-героїчного жанрового напрямку додаються лірична і комічна «малі» драми. Їх вияв більшою мірою має інтермедійний характер, що відтінює магістральну лінію розвитку. «Малі» драми, невід'ємні від оформлення головної історико-героїчної теми, надають їй багатообразності, відіграють роль додаткових головну жанрову ідею, сприяють розсуненню загального національного часопростору великої китайської опери історико-героїчного типу.

Лірична лінія у структурі великої китайської опери набуває двовимірного розкриття. З одного боку, вона нібито винесена за межі основної дії, адже пов'язана із понадсюжетною, узагальнено-символічною лінією. Лірична лінія знаходить свій розвиток переважно у Пролозі та Епілозі, де концентровано представлені символи Любові, Краси, Весни, заради і в ім'я котрих відбувався революційний рух. З іншого боку, лірична лінія набуває фрагментарного розвитку безпосередньо у сценічній дії: кризь призму сцен сурового прощання закоханих героїв і читання посмертного листа від докторки Хонг. Завдяки образній специфіці Прологу і Фіналу, об'єднаних проведенням лейтмотиву «Цвітіння персику», «Велика хода» набуває жанрової характеристики як опера символів і ідей. Якщо у «Великому Каналі» представники «малих драм» доволі відверто висловлюють свої почуття, то у «воєнній драмі» навіть ліричні епізоди вирізняються стриманістю у виразі емоцій.

Комічна складова у жанровій системі опери формується, перш за все, завдяки уведенню яскравого комедійного героя Лін Пангуана. Його перша поява на сцені (1 гра) відповідає обряду ініціації: герой-жартівник уводиться до сакрального контексту служіння батьківщині. Завдяки уведенню амплуа «веселого селянина» колективний образ китайських військових розкривається не тільки як носіїв ідеї мужнього служіння державі, але і як звичайних людей, котрі вміють цінувати гумор і жарт. З цієї сцени 1 гри розпочинається шлях

еволюції-перетворення Лін Пангуана з комедійного на героїчний і трагедійний персонаж. Метаморфоза образу Лін Пангуана, у підсумку котрої з улюбленця воїнів, який завжди знаходиться у центрі подій, він перетворюється на самотнього скорботника, завершується у кульмінаційній фінальній сцені: «веселий селянин», опинившись на самоті в іно-буттєвому (гірському безлюдді) оточенні, гине за батьківщину. Комічне змінюють категорії високого стилю – підвищене, героїчне, трагічне, чому сприяє безлюдний суворий гірський пейзаж – останній притулок героя. У прощальній арії Лін Пангуана на краю гірської безодні відсутні прояви *Lamento*, що, здавалося би, було би цілком логічним за змістом дії. Натомість прощальна сольна сцена має ознаки *Agia eroica*, гімну незламній батьківщини. Попередні сцени за участі народного улюбленця, мали масовий характер: Лін Пангуан надавав оптимізму безстрашним героям китайської червоної армії напередодні важких випробувань. Лише фінальна сцена, що вміщує єдину сольну арію в його характеристиці, відбувається на фоні безлюдних суворих безпритульних холодних гір, що постають німими свідками трагедії мужнього героя, який вмирає в ім'я країни. У Фіналі відбувається зміна амплуа героя: комічний персонаж трансформується на героїко-трагедійний образ. Трансформація комічного на героїко-трагедійне, витіснення комічного сприяє поглибленню ідеї саможертвності в ім'я батьківщини.

Загальний процес розвитку комічної лінії у структурі опери вирізняє своєрідне дімінуендіювання. Драматургічний розвиток комічної жанрової лінії у складі історико-героїчної опери обумовлений поступовим зменшенням масштабів і значущості комічних епізодів, аж до їх остаточного розчинення в історико-героїчній жанровій домінанті. Комічне витісняється героїчним і поступається йому. Таке витіснення обумовлене еволюцією образу головного носія комічного змісту в опері – «веселого селянина» Лін Пангуан, який з персоніфікації народного гумору перетворюється на втілення ідеї індивідуального подвигу в ім'я перемоги.

Як прояв жанрового типу «дитячої опери» слід тлумачити єдиний

епізод у структурі історико-героїчної опери: уведений до 1 дії, він постає як втілення «теми дитинства» у музичній воєнній драмі. Учасники дитячої сцени – своєрідної грі «у солдатики» – готові стати захисниками країни. Група селянських дітей – сучасників героїчних подій минулого, озброєна господарчим інвентарем, у своїй урочистій ході на фоні оркестрової теми «квазі-воєнного маршу», готова приєднатися до героїчної червоної китайської армії. Дитяча «хода» – своєрідне віддзеркалення теми великої ходи як втілення національного героїзму. Монолог полководця, який звертається до дітей як до майбутніх воїнів, сприяє введенню до оперного цілого теми єдності поколінь китайського народу, його минулого, сучасного і майбутнього у боротьбі за перемогу.

Оперній драматургії «Великої ходи» характерні стрімкі жанрові модуляції. Вони спостерігаються у своєрідних переходах від одного жанрового типу до іншого. Характерним є тлумачення лірико-епічного, комічного, драматично-символічного, комедійного і дитячого жанрових типів як таких, що мають фрагментарний характер і слугують доповненню основного жанрового типу опери – історико-героїчного. Адже після кожного вторгнення додаткового жанрового типу оперної драматургії відбувається повернення до домінуючого – історико-героїчного – образного начала. У «пунктирно» організованій драматургії опери історико-героїчний нахил постає як своєрідний «рефрен», тоді як другорядні жанрові типи виконують функції своєрідних «епізодів». У підсумку утворюється своєрідна рефренна композиція, що відіграє важливу роль у формуванні жанрової перехідності в оперній драматургії «Великої ходи».

Взаємодія драматургічних типів, спостережених у «Великій ході», засвідчує композиторський намір створення свого роду національного китайського національного універсуму, у котрому крізь домінування жанрової призми китайської великої опери історико-героїчного типу відтворено єдність лірико-ідилічного, епічного і комічного; елементи романтизованої оперної поезики взаємодіють з ознаками реалістичної драми.

В опері збережені традиційні для китайського театру жанрово-сюжетні складові – героїчна і лірична. Але у новітній опері характерний для традиційного національного музичного театру баланс між ними змінений. Якщо у традиційній китайській музичній драмі домінувала любовна складова, тоді як історична поставала, скоріше, як фон, на котрому відбувалася лірична дія, то в опері Інь Цінь діє інша пропорція між цими жанровими складовими. Тут домінує історико-героїчна складова, тоді як лірична, комічна і символічна лінії лише доповнюють її.

Поруч із запропонованим розподілом типів оперної драматургії за їх образно-змістовною сутністю, уможлиблюється також уведення іншого підходу до їх осмислення через диференціацію на реалістичну і ідилічно-уявну сфери. Якщо до першої слід віднести історико-героїчний, комічний та «дитячий» напрями, то лірико-символічний шар має відношення до ідилічно-уявної сфери. Якщо перша з двох сфер базується на реалістичному відтворенні подій, то інша постає як втілення ідеального світу уяви, завдяки котрому в опері відтворюється образ світлого майбутнього, сформований у національній культурній пам'яті.

Якщо цілісно осмислити драматургічний процес, властивий опері, то встановлюється така загальна закономірність: у середині (центрі) рамкової композиції, що відтворює ідеальний світ любові до батьківщини і вірного подружнього кохання, розташовані реалістичні сюжетні сцени народного героїзму, побуту, жарту, дитячого світобачення. Реалістичні сцени, розміщені у центрі рамкової композиції, постають як сюжетно організовані фрагменти національного китайського світу (картини радості і печалі), оточені архетиповими образами ідилічної національної світобудови, що, ніби Велика китайська стіна, захищає ідеальні китайські архетипи від руйнації і ворожого вторгнення.

Торжество переможного духу китайської армії у боротьбі за свободу батьківщини відтворюється через подолання труднощів, що відбуваються у різних часопросторових локаціях: на фоні ідилічної весняної природи

(Пролог – Епілог) і квітучої долини (сцена вступу китайського селянства до рядів китайського війська), на фоні бурхливої водної стихії (форсування китайським військом річки) і неприступних, небезпечних, холодних, вкритих льодом гір. Потрібно відзначити значущість ландшафту у створенні «картин» мужності і відданості китайського війська, що, завдяки жанровим ознакам шаньшуй, стають тим тлом, на котрому відбуваються як мирні, так і батальні картини подолання перепон на шляху до перемоги (зимова батальність – весняна ідилічність). Зазначимо, що переважне значення в опері відіграють пейзажі як національний символ піднесеного: до нього відносяться і сцени у квітучій долині, і небезпечні мовчазні гори. Відображення «селянської ідилії» (1 сцена), поруч із елементами профанного часопростору, постають як експозиція загального сакрального оперного контексту.

Рамкова композиція опери символізує не лише охоронну замкненість, властиву національній китайській картині світу, але й слугує також її розімкненню по вертикалі і горизонталі оперного хронотопу. Вертикалізація часу-простору у рамкових сценах надає опері ознак вічності; розширення національного всесвіту по горизонталі сприяє відтворенню ідеї нескінченності національного космосу. Вічність і нескінченність постають як парні категорії національного всесвіту, багатогранно відтвореного у великій китайській опері.

Драматургія новітньої великої китайської опери історико-героїчного типу обумовлена рядом нетипових для європейського жанрового аналогу ознак. Відзначимо серед них такі.

У новітній великій китайській опері «Велика хода» втілення героїко-патріотичного змісту відбувається на основі жанрових властивостей пісенно-баладної опери, для котрої в європейському контексті більшою мірою властивий камерний ліричний стиль.

Властивий опері синтез епічного, ліричного, драматичного; комічного і трагічного, реалістичного і символічного, широкий образно-жанровий

спектр, значущість хорових сцен, посприяли досягненню цілісного відтворення багатогранного художнього образу національного всесвіту, завдяки як реалістичним, так і символічним ознакам музично-сценічної дії.

Заслуговує на увагу темброву драматургію опери. Лейттембром картин мирного Китаю, весняної природи і кохання є флейта, звучанню котрої у національній музичній культурі, за спостереженням Лі Ян, притаманна, зокрема, ідилічна символіка [59; 60]. Натомість тембр труби у музичній драмі постає символом героїчного, воєнного начала. Можливо також навести і такий семантичний тембровий розподіл: втіленням ідилічного образного світу (любові/кохання) постає жіночий архетип Ін, представлений через тембр флейти, тоді як з виразом героїчного, мужнього, чоловічого начала (Янь) пов'язаний тембр труби.

Наскрізна роль у драматургії героїчної опери належить маршовим інтонаціям, що символізують ідею героїчної ходи китайської армії. Лірична складова оперної драматургії «Великої ходи» обумовлена наданням наскрізної функції «Березневій баладі»: цвітіння персику – один з класичних у китайській поезії символів любові, кохання, спокою, гармонії, весни, квітучої батьківщини. Втілення наскрізного героїчного образу пов'язано як з вокальними, так і з інструментальними тембрами; відображення символу любові-кохання – виключно з вокальними.

Висновки до розділу

У розділі визначено властивості «Великої ходи» Ін Цінь як новітньої великої китайської опери історико-героїчного типу, з'ясовано сюжетно-лібретні передумови її створення, розглянуто процес формування її художньої концепції, визначено жанрові прообрази і доміанти, а також вибудовано парадигму перехідності у жанровому хронотопі музично-драматичного твору.

Вивчення новітньої великої китайської опери першої чверті

XXI століття, коли загострюються процеси глобалізації, слід вважати визначення національного культурного коду музично-сценічної цілісності. У новітній героїко-патріотичній опері Інь Цінь «Велика хода китайської червоної армії» (2016) ушлявлення подвигу минулого набуло значення історичної підтримки переможних звершень Піднебесної на сучасному етапі розвитку країни. Долучення до жанрової домінанти музично-сценічного твору системи додаткових типів оперної драматургії відповідає стародавній національній традиції музично-сценічного мистецтва – взаємодії жанрових моделей з метою художнього відтворення суперечностей багатовимірного зовнішнього світу. Осмислення властивостей парадигми перехідності сприятиме визначенню жанрової природи опери Інь Цінь «Велика хода».

«Велика хода китайської червоної армії» як новітня велика китайська опера історичного героїко-патріотичного типу відповідає епохальному художньому завданню культури Піднебесної на початку XXI століття.

Лібрето новітньої великої китайської опери має базуватися на художній інтерпретації знакових сюжетів і подій в історії Піднебесної, синтезі монументалізму, містеріальності, епічного, ліричного, драматичного, трагічного, реалістичного і символічного.

Вивчення новітньої великої китайської опери першої чверті XXI століття, коли загострюються процеси глобалізації, слід вважати визначення національного культурного коду музично-сценічної цілісності. У новітній героїко-патріотичній опері Інь Цінь «Велика хода» ушлявлення подвигу минулого набуло значення історичної підтримки переможних звершень Піднебесної на сучасному етапі розвитку країни. Долучення до жанрової домінанти музично-сценічного твору системи додаткових типів оперної драматургії відповідає стародавній національній традиції музично-сценічного мистецтва – взаємодії жанрових моделей з метою художнього відтворення суперечностей багатовимірного зовнішнього світу. Осмислення властивостей парадигми перехідності сприятиме визначенню жанрової природи опери Інь Цінь «Велика хода».

Парадигма жанрової перехідності в опері «Велика хода» обумовлена тим, що властиві їй переломні етапи розвитку музичної дії вирішені як своєрідні перехрестя (точки перетину) не тільки сюжетних ліній, але й типів оперної драматургії. Динаміка жанрових переходів полягає у перетинанні на «вузлових» етапах розвитку дії різних типів оперної драматургії – героїчного, епічного, ліричного, комічного. Якщо вдатися до метафоричного опису процесу оформлення парадигми жанрової перехідності «Великої ходи», то доцільно звернутися до наступної характеристики: з жанрового «древа» героїко-патріотичної опери зростають оповідальна, лірична, комічна «гілки», сприяючи багатовимірному розкриттю художнього змісту опери через її жанрові складові. Від магістрального жанрового «шляху» історико-патріотичної героїчної опери нібито розходяться епічна, лірична, комічна «стежини», що у подальшому розвитку знову «стягуються» до своєрідного «центру» з метою подальшого «відокремлення» від нього. Завдяки такій диференціації і, одночасно, взаємодії типів оперної драматургії, історичний сюжет набуває конкретизації і індивідуалізації.

«Велика хода» – новітня велика китайська опера історичного героїко-патріотичного типу – відповідає епохальному художньому завданню культури Піднебесної початку XXI століття.

Історико-героїчна жанрова домінанта у новітній великій китайській опері доповнюється елементами широкого кола інших типів оперної драматургії. Ознаки лірико-епічної музичної драми (драми символів і ідей), комічної опери і «дитячої опери», долучаючись до історико-героїчної (патріотичної) жанрової магістралі, сприяють відтворенню властивостей національного китайського універсуму в системі оперного цілого. Якщо історико-героїчна жанрово-домінанта, а також комічна і дитяча компоненти постають як вираз реалістичного начала, то лірико-епічна драматургічна складова породжена художньою вигадкою. Якщо історико-героїчна жанрова домінанта в опері Інь Цінь є наскрізною, визначаючи розвиток дії на усіх її етапах, то інші типи оперної драматургії, уведені на основі принципу

жанрової перехідності, мають фрагментарний характер у структурі і змісті новітньої великої китайської опери як художній цілісності.

«Додаткові» (відносно головного – історико-героїчного – жанрового типу оперної драматургії) драматургічні лінії розвитку постають як відносно самостійні, вони, завдяки численним «точкам перетину», постають як невід’ємні складові розвитку оперної жанрової магістралі. Такі «точки перетину» утворюються, зокрема, завдяки наявності спільних героїв, що властиві як «додатковим», так і магістральній стежинам оперно-драматургічного розвитку, а також у підсумковій приналежності кожної оперної сцени і сценічної ситуації, що належить до «додаткового» жанрового типу, до історико-героїчної жанрово-типологічної магістралі.

Новітня велика китайська опера історико-героїчного типу, успадкувавши властивості національного музично-поетичного стилю, базується на художній інтерпретації знакових подій в історії Піднебесної. Монументалізм, художній документалізм, синтез епічного, ліричного і драматичного, комічного і трагічного, реалістичного і символічного; диференціація музичного матеріалу на чоловіче і жіноче, героїчний і ліричний інтонаційно-тематичні комплекси, слугують відображенню ідейних полюсів єдиного художнього змісту.

ВИСНОВКИ

Аналіз розвитку опери Китаю першої чверті ХХІ століття дозволяє дійти висновку щодо визначальної ролі синтезу західних і східних жанрово-драматургічних засад у музичному театрі Піднебесної при спиранні на артефакти духовної історії Піднебесної, національні сюжети, жанрово-стильові традиції, властивості музичної мови (зокрема, пентатонічної «шкали»). Зміст китайської опери першої чверті ХХІ століття визначається розкриттям національного культурного коду у музично-сценічній цілісності. Велика китайська опера, народження котрої відбулося у десяти роки ХХІ століття у творчості Ін Цінь, набула актуального значення для новітньої музично-театральної культури Піднебесної, адже в його жанрово-стильових межах уможливилось відбиття головних творчих завдань доби: відображення національних традицій в сучасній інтерпретації.

Визначення жанрових типів китайської великої опери у творчості Ін Цінь обумовило вирішення цілого ряду важливих наукових завдань. Серед таких – встановлення творчих іпостасей Ін Цінь у структурі художньої індивідуальності композитора, тлумачення художньої пісні як творчої лабораторії оперного періоду в мистецтві композитора, формування новітньої концепції національної опери.

1. Аналіз творчої індивідуальності Ін Цінь дозволив виявити такі його творчі іпостасі: «воєнний композитор» (композитор-воїн) і «китайський Шуберт ХХІ століття». Встановлено, що творчі іпостасі композитора обумовлені, по-перше, умовами формування його індивідуальності у єдності інтересів воєнної і музичної кар'єри; мелодичним даром, що розкрився у пісенній і оперній творчості музиканта; театральністю мислення як ознакою художнього мислення. Органіка взаємодії воєнного і музичного талантів Ін Цінь сприяла формуванню висновку щодо реформаторської за природою і універсальної за масштабом обдарованості композитора-воїна доби національного Відродження китайської художньої культури. Завдяки воєнним пісням, композитор отримав обидва доленосних загальних імені – «воєнний

композитор» і «китайський Шуберт ХХІ століття».

2. Відзначено взаємодії між пісенною і оперною сферами творчості композитора. Сучасна художня пісня Іннь Цінь як творча лабораторія композитора містить передумови створення новітньої національної китайської опери. У піснях Іннь Цінь сформував основи китайського інтонаційного образу світу, що набув багатовимірного втілення в операх композитора.

Роль сучасної китайської художньої пісні як творчої лабораторії композитора спостерігається у тлумаченні музично-театральних творів Іннь Цінь як пісенних (баладних). Спостережені спільні процеси розвитку характерних художніх тем (любові, краси, жертовності) і інтонаційних процесів (спирання на закономірності народної творчості провінції Цзяньсу) в піснях і операх композитора. Музично-сценічна творчість Іннь Цінь другого десятиліття ХХІ століття постає як творче втілення актуальної специфіки новітньої національної китайської опери першої чверті ХХІ століття.

Оперна творчість композитора перетинається з художніми досягненнями у жанрі пісні. Поєднання властивостей опери і пісні у мистецтві Піднебесної обумовлено історично: пісня – важлива складова китайської опери, тлумачної у класичній китайській музичній драмі як цикл пісень (арій). Новітня велика китайська опера у композиторській версії Іннь Цінь містить класичні для китайської музичної драми пісенні цикли (або цикли арій), що постають як її жанрова ознака. Новітня велика китайська опера у творчій концепції Іннь Цінь постає як розпорошений вокальний цикл, що виникає у розвиток традицій національної музичної драми.

Творчий шлях китайського Майстра, виходячи з панівної ролі жанрових доміант, розподілений на ранній пісенний (дооперний) і зрілий (оперний) періоди. Перехідний етап, у межах котрого відбувається взаємопроникнення жанрових доміант – пісні і опери, спостережених у колективній опері «Дочка партії», мюзиклі «Чарівна гавань», танцювальній драмі «Мазу») набув для композитора значення «школи досконалості». В

оперний період пісенна творчість композитора продовжується у пісенних операх. Розвиток спільних естетичних концепцій любові, жертвності, краси; збереження актуальності і постасей «військовий композитор» і «китайський Шуберт ХХІ століття», єдність вокального стилю (синтез ознак інтонаційно-поетичного комплексу провінції Цзяньсу, популярного серед молоді естрадно-пісенного стилю і традицій європейського *bel canto*), принцип театралізації сприяли невпинності еволюційного процесу розвитку композиторського стилю Інъ Цінь упродовж творчого шляху Майстра.

Жанрові перетини опери і пісні у творчості Інъ Цінь обумовили домінування пісенної опери. Її ознаки відповідають національним мистецьким традиціям, коли оперна дія мала ознаки вокального циклу, що утворювався з послідовності арій, відділених одна від одної хоровими і інструментальними епізодами. Новітні великі китайські опери «китайського Шуберта ХХІ століття» базуються на взаємодії сольних і хорових циклів як ознаці музичної драматургії.

Один із «перетинів» пісні і опери у творчості Інъ Цінь – затвердження вокального циклу у творчості композитора. Відповідно до стародавньої національної музично-драматичної традиції, новітні опери Інъ Цінь постають як розосереджені цикли сольних і хорових пісень (завдяки тематичним серіям, єдиного сюжету, оперному симфонізму, баладності).

3. Конструюванню ідеалів китайської музичної драми на початку ХХІ століття сприяло передчуття народження новітньої опери. Концепція новітньої оригінальної китайської опери, розроблена творчим колективом Великого оперного театру у Пекіні, базується на створенні самобутнього лібрето, що має успадкувати традиції національного музичного театру, спиратися на національні сюжети, відтворювати емоційні кризи героїв, здатних на саможертвність в ім'я кохання і країни. Сюжет має поставати як взаємодія «малих драм», відтворювати образ «маленької людини», здатної на яскраве саморозкриття. Осмислення драматичних подій потребує уведення сюжетних пісень. Слово, конфлікт, інтрига – властивості лібрето китайської

опери, призначення музики – розкриття її ліричної складової, відтворення психологічного і почуттєвого стану героїв упродовж драми. Ідейне розмаїття у новітній китайській опері розкривається через взаємодію реального і фантастичного у відображенні строкатого життя народу. Перспективи розвитку китайської опери як специфічного відтворення національної картини світу обумовлені досягненням досконалості (першочергова значущість сюжету, домінування драми над музикою, надання слову функції основної текстової форми – основи омузиченої поезії). Базована на народному інтонуванні, новітня китайська опера постає як етнічна.

4. Виявлено специфіку композиторської інтерпретації оперного лібрето у музичних драмах Інь Цінь, відтворення особливостей національного культурного коду. Відібрані для постановки у Національному Великому театрі в Пекіні, опери Інь Цінь набули значення взірцевих у музичному мистецтві Китаю першої чверті XXI століття як такі, що відповідають критеріям новітньої великої китайської опери (спирання на національний сюжет, ведуча роль драми як основи лібрето; жанрова багатогранність, взаємодія типів оперної драматургії, відтворення принципу «єдності у різноманітності», відображення національної картини світу). Жанрова модель новітньої великої китайської опери в інтерпретації Інь Цінь представлена у двох різновидах (домінування лірико-драматичної або історико-героїчної складової). Визначальну роль у змісті і структурі монументальних опер відіграють артефакти духовної історії, жанрово-стильові традиції музично-театральної культури Піднебесної, надання баладі наскрізної драматургічної функції, наявність додаткових жанрових ознак: пісенної опери, опери-балади, опери-ораторії.

5. Систематизовані типи оперної драматургії, властиві великим китайським операм Інь Цінь. Базовані на взаємодії жанрових засадах французької великої опери і традиціях національного музичного театру Піднебесної, новітні великі китайські опери Інь Цінь характеризуються синтезом типів оперної драматургії. Жанрові новації «Каналу» полягають у

тому, що ознаки новітньої великої китайської опери формуються на основі лірико-епічної драми. Жанровий поліфонізм «Каналу» спостережений у синтезі ознак різних типів оперної драматургії: французької *grand-opera*, ліричної опери, опери-балади, пісенної опери, опери-містерії, опери-ораторії, опери-оповіді, що взаємодіють на основі дії принципу доповнюваності.

Синтез традицій європейської і східної музичних драм, взаємодія сюжетних ліній, художнє відтворення цілісності національного космосу, сприяють набуттю великою китайською оперою «Великий Канал» ознак своєрідної енциклопедії народного життя. Енциклопедизм художнього мислення як ознака музичної драми Інь Цінь – «нового очільника китайської оперної школи», за Чжан Шувей [160], проявився через взаємодію типів оперної драматургії як ознаки новітньої монументальної національної опери. Парадигма жанрової перехідності в опері «Велика хода» обумовлена перехрестям сюжетних ліній і типів оперної драматургії на «вузлових» етапах розвитку дії. Із жанрового «древа» героїко-патріотичної опери зростають оповідальна, лірична, комічна «гілки», сприяючи багатовимірному розкриттю художнього змісту через жанрові складові. Від магістрального жанрового «шляху» історико-героїчної опери нібито розходяться епічна, лірична, комічна «стежини», щоби у подальшому знову приєднатися до «центру». Долучаючись до наскрізної історико-героїчної жанрової магістралі, додаткові жанрові «гілки» сприяють відтворенню властивостей національного китайського універсуму.

Узагальнюючою характеристикою новітніх великих китайських опер Інь Цінь запропоновано вважати національний оперний міф. Жанровий синтез, взаємодія типів оперної драматургії – своєрідне втілення родової ознаки міфомислення (синкретизму). Аналогом взаємодії системи знань і умінь міфологічної доби на початку XXI століття постає принцип жанрової всеєдності, синтез елементів художньої системи.

Опера як довгостроковий феномен в історії китайського музичного театру постає як ідеальний об'єкт для вивчення взаємодії константних і

варіативних жанрових сенсів у процесі глобалізації культури. Використання історичного методу аналізу обумовило взаємодію перспективного і ретроспективного підходів до аналізу структури і змісту китайської опери.

Перспективи подальших досліджень в обраній науковій сфері постають як доволі масштабні і значущі. Серед таких перспектив слід відзначити необхідність вивчення подальших шляхів розвитку новітньої китайської великої опери (наприкінці 10-х – на початку 20-х років XXI століття). Крім того, вдається перспективним розгляд новітньої китайської опери у контексті світової музичної драми. Важливим завданням також постає тлумачення новітньої китайської музичної драми у світовому оперному контексті початку третього тисячоліття, коли національні опери набувають значення «дзеркала сучасної музичної комунікації» [6].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу: до питання різнопрофільних співацьких особистостей / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Укр. ідея, 1999. 24 с.
2. Афоніна О. Коды культури і «подвійне кодування» в мистецтві : монографія. Київ : НАКККиМ, 2017. 312 с.
3. Батовська О. М. Тракткування хору в опері-казці «Чарівна флейта» В. А. Моцарта // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової. Вип. 30. Кн. 1. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 119 – 125.
4. Батовська О. М. Хор в опері «Фауст» Ш. Гуно як вагомий компонент музично-драматичної виразності // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової. Вип. 29. Кн. 2. Одеса : Астропринт, 2019. С. 209 – 222.
5. Батовська О. М. Хоровий компонент в опері західно-європейських композиторів XVII – XVIII століть : навч. посіб. для студ. муз. ВУЗів. Харків : Видав. «Бровін», 2010. 168 с.
6. Берегова О. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 89: Сучасний оперний театр: проблеми оперознавства. С. 190–205.
7. Белік-Золотарьова Н. А. Хорова драматургія опери О. Рудянського «Шлях Тараса»: символіка часопростору // Аспекти історичного музикознавства. Вип. XVIII. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. С. 25–39.
8. Белік-Золотарьова Н. А. Хорова драматургія опери «Катерина» М. Аркаса // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст. Вип. 18 (1, 2020). Дніпро, ГРАНІ, 2020. С. 26–39.
9. Белік-Золотарьова Н. А. Виконавське трактування фантастичних

образів опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень» // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. статей. Вип. 22. (1, 2022). Дніпро, 2022. С. 253 – 265.

10. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття : навч. посіб. Харків, 2003. 208 с.

11. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ ст. : шляхи розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Харків : Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2011. 20 с.

12. Ван Лунчань. Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Муз. мистецтво. Одеса : ОНМА імені А. В. Нежданової, 2019. 19 с.

13. Ван Мінце. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римського-Корсакова, Дж. Пуччіні : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса, 2019. 24 с.

14. Ван Те. Явище національного стилю в контексті музичної поетики опери : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. держ. муз. акад. імені ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 26 с.

15. Вей Дзюнь. Особливості розвитку вокальних жанрів традиційної музики Китаю // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 40. Кн. 10 : Музичне виконавство. С. 241–251.

16. Воробйова О. С. Театральне мистецтво Китаю: історичний екскурс : навч. посіб. Одеса : Вид. дім «Гельветика», 2021. 300 с.

17. Ву Гуолінг. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці ХІХ – ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. держ. муз. академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 15 с.

18. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності

циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. ; 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.

19. Грицюк О. Жанровий синтез в камерно-вокальній музиці першої третини ХХ століття (на прикладі творів М. Равеля, П. Хіндемита, С. Прокоф'єва, Ф. Пуленка) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 19 с.

20. Дін Боюй. Опера Цзінь Сяна «Схід сонця»: китайсько-європейські паралелі // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23-24 квіт. 2020 р. / М-во освіти і науки України, Ін-т модернізації змісту освіти, М-во культури, молоді та спорту України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2020. С. 117-118.

21. Дін Боюй. Трансформація характеристик жіночих персонажів в операх китайських композиторів середини ХХ – початку ХХІ століть // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (21-22 листоп. 2019 р.) / М-во освіти і науки України, М-во культури, молоді та спорту України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2019. С. 322-324.

22. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. ; 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 19 с.

23. Є Сяньвей. Вокальний цикл віршів з музикою у структурі опери Сан Бо «Метелик» // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. Одеса, 2016. Вип. 21. С. 29–40.

24. Є Сяньвей. Міфопоетичні прообрази китайської музичної драми перевтілень початку ХХІ ст.: герменевтичний аналіз музично-поетичного тексту опери Сан Бо «Метелик» // Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017.

Вип. 57. С. 34–42.

25. Є Сяньвей. Утілення традицій масок пекінської опери в образах героїв музичної драми Сан Бо «Метелик» // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 61. С. 53–62.*

26. Захарчук Т. Художній принцип метафоричності в сучасному вокальному виконавстві : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса : ОДМА імені А. В. Нежданової, 2008. 22 с.

27. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери. Західна Європа. XVII – XIX століття : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 383 с.

28. Іваницька Я. А. Оперна вистава як семіотичний об'єкт : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 17 с.

29. Казанова І. В. Образ дракона в китайській міфології, фольклорі, та інших культурних пластах // *Софія. Електронно-просвітницький журнал. 2018. № 2. С. 93–99.*

30. Калашник М. П., Лошков Ю. І. Мистецько-інформаційні виміри музичного тезаурусу // *Вісник НАККІМ : наук. журнал. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ. 2019. № 4. С. 64–70.*

31. Катрич О. Т. Сильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю // *Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 18. Музичне виконавство : зб. наук. пр. Київ, 2001. Кн. 7. С. 115–122.*

32. Кириченко А. Д. Концепція «світового театру» в оперній творчості німецьких композиторів другої половини XX – початку XXI століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса, 2016. 16 с.

33. Кірносова Н. А. Мао Цзедун. Поезія революції // *Україна – Китай. 2017. № 4 (10).*

34. Китайські дракони – історія виникнення, види і класифікація

драконів // Легендарний Китай. URL: [https:// azialand.ru/kitajskie-drakony/](https://azialand.ru/kitajskie-drakony/) (дата звернення: 23.12.2022).

35. Кияновська Л. О. Національний образ світу в українській професійній музиці // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. Одеса, 2010. Вип. 11. С. 202–213.

36. Кияновська Л. О. Про етико-психологічні засади музикознавчого дослідження і дискусії // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Вип. 5. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2005. С. 24–25.

37. Клековкін О. Ю. Сакральний театр у генезі театральних систем : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. спец. 17.00.01; 17.00.02 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 24 с.

38. Коменда О. І. Універсалізм творчої особистості в українській музичній культурі : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2021. 33 с.

39. Кондратенко І, Скорик Т., Дрожжина Н., Цурканенко І. Мистецькі пошуки як засіб творчого зростання учнів // Revista Romanesko Pentru Educatie Multidimensională, 2022. 14 (4 Sup.1). P.58-67. https://doi.org/10.18662/rrem/14.4S_up1/659

40. Коновалова І. Ю. Особливості втілення концепту «історична пам'ять» у «Двох баладах про досконалу любов» І. Алексійчук // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ін-ту імені Івана Франка. Вип. № 56, том 1, 2022. С. 95–100.

41. Коновалова І. Ю. Теоретичні аспекти кореляції мелодичного та гармонічного чинників в системі гомофонного мислення // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ін-ту імені Івана Франка, 2021. Вип. 40. С. 23–29.

42. Коновалова І., А Гудаму. Національно-ментальні детермінанти вокального мистецтва Внутрішньої Монголії // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ін-ту імені Івана Франка. Дрогобиц. Вип. № 55. Т. 2. С. 46–53.

43. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. 17.00.03 Муз. мистецтво / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. 39 с.
44. Котляревський І. А. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ : Муз. Україна, 1971.
45. Котляревський І. А. Константи теоретичного музикознавства: історія і еволюція // Українське музикознавство. Вип. 33. 2004.
46. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів : дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03. Київ, 2001. 175 с.
47. Кун Чжуцзюнь. Оперна творчість Аарона Авшаломова // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. нац. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Вип. 33. Кн 1. Одеса : Вид. дім «Гельветика», 2021. С. 109-120.
48. Кун Чжуцзюнь. «Велика стіна» А. Авшаломова – перша монументальна китайська опера європейського типу // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали ХХ міжнар. наук.-творч. конф. студентів та аспірантів, учасників V Всеукр. конкурсу з теорії музики ім. Т. С. Кравцова / М-во культури та інформ. політики України, Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. С. 27-30.
49. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень : дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 223 с.
50. Лі Мін. Особливості голосоутворення в китайській оперній традиції // Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 53. С. 127–135.
51. Лі Мін. Рецепція європейського оперного мистецтва в китайській музичній культурі кінця ХVІІІ – першої половини ХХ ст. // Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за

заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 157–166.

52. Лі Сябінь. Труба в музичному мистецтві України й Китаю: компаративний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2012. 21 с.

53. Лі Хань. Використання історичного костюма у фільмах жанру «фентезі» у китайському кінематографі // Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. Вип. 56. С. 158–169.

54. Лі Хань. Культурологічні функції історичного костюма в ігровому кінематографі Китаю порубіжжя ХХ–ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 26.00.01 «Теорія і історія культури» / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. 18 с.

55. Лі Чженьсін. Ціннісні компоненти видовищних мистецтв Китаю та динаміка їхньої взаємодії з театральною культурою Заходу (ХХ – поч. ХХІ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. 17 с.

56. Лі Чженьсін. Травестія в традиційній Пекінській опері: герменевтичний підхід // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2017. Вип. 2. С. 105–108.

57. Лі Чженьсін. Проблеми взаємодії театру Заходу і Сходу в ретроспекції вивчення антропології культури // Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 59. С. 194–203.

58. Лі Ян. Звукові архетипи флейти в китайській поезії епохи Тан // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст. 2020. Вип. 18 (1). Дніпро, 2020. С. 93–114.

59. Лі Ян. Звукообраз флейти у творчості сучасних китайських композиторів // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття :

матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (18–19 квіт. 2019 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. С. 189–190.

60. Лі Ян. Семантичні функції чарівної флейти в китайській народній казці // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2020. Вип. 37. С. 160–165.

61. Лу Тянь. Символічна мова Пекінської опери. URL: <http://waking-up.org/mystectvo/simvolichna-mova-pekinskoyi-operi/?lang=uk> (дата звернення: 12.11.2018).

62. Лю Бінцян. Музично-історична синхроністичність Китаю і Європи : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. 26.00.01 Теорія та історія культури. Київ : НАККІМ, 2015. 28 с.

63. Лю І. Персоніфікація музичного вислову як виконавська проблема (на матеріалі камерно-вокальних творів китайських композиторів ХХ століття) : автореф. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. 20 с.

64. Лю Ліхує. Китайська художня пісня у творчості Інь Цінъ // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 21–22 листоп. 2019 року. Харків : ХДАК, 2019. С. 347–348.

65. Лю Пін Чан. Пекінська опера в контексті європейської музичної стилістики Нового часу // Музичне мистецтво і культура. 2004. Вип. 5. С. 187–194.

66. Лю Юйтен. Жанровов-стильова діалогічність камерно-вокальної творчості як предмет музикознавчого дискурсу // Музичне мистецтво і культура. 2016. Вип. 24. С. 426–438.

67. Лю Юйтен. Типологічні риси китайської камерно-вокальної лірики в світлі актуальних музикознавчих підходів // Музичне мистецтво і культура. 2016. Вип. 22. С. 179–188.

68. Лю Юйтен. Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від ХІХ до ХХ століття :

автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 20 с.

69. Лянь Юнь. Пекінська опера як музично-естетичний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.

70. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.

71. Майчик Н. Камерно-вокальна творчість львівських композиторів другої половини ХХ століття: генезис, тенденції розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 16 с.

72. Маркова О. Поняття “інтонаційної ідеї” в світлі соціально-культурологічного підходу // Українське музикознавство : зб. наук. ст. Київ, 1987. Вип. 22. С. 23–30.

73. Муравська О. В. Містеріально-міфологічні підвалини українського музичного театру ХІХ століття (на прикладі творчості С. Гулака–Артемовського та М. Лисенка) // Вісник НАКККІМ: наук. журнал. 2022. № 3. С.177–183.

74. Муравська О. Містеріальні основи виразності французької «великої опери» // Ідеальні першооснови націй і мистецьких відкриттів: монографія. Київ : Вид-во «Ліра», 2023. С. 226–284.

75. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса, 2010. Вип. 1. С. 145–176.

76. Муравська О. В. Поетика вокального циклу П. Хіндеміта «Житіє Марії» в руслі духовних і стильових шукань німецької культури і музики першої половини ХХ століття // Вісник НАКККІМ : наук. журнал. Київ : ІДЕЯ–ПРИНТ, 2019. № 3.

77. Наумова О. А. Містеріальний театр Ріхарда Вагнера:

«Парсифаль» та його сакральна драматургія : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Харків, 2006. 18 с.

78. Ніколаєвська Ю., Палій І., Черненко В., Цурканенко І., Лозенко К., Юрченко О., Дікарев С. Інструментальне фентезі ХХ століття: варіації жанрово-стильового генотипу // AD ALTA: журнал міждисциплінарних досліджень. Номер спеціального випуску: 12/02/XXIX. (Т. 12. Вип. 2. Спецвипуск XXIX). 2022. С. 193–198.

79. Пацунов В. П. Парадокси «перевтілення» в акторському мистецтві: теорія та практика // Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 61. С. 360–367.

80. Польська І. І. Життєвий шлях та творча діяльність І. С. Польського (до 95-річчя з дня народження митця) // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури, молоді та спорту України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2019. Вип. 66. С. 205–216.

81. Польська І. Музична регіоніка в сучасному дискурсі українського музикознавства // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту імені Івана Франка / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Вид. дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Т. 3. С. 74-80. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-3-11>

82. Поплавська-Мельниченко Ю. В. Взаємодія вербального і музичного компоненту в комунікативних процесах : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 17 с.

83. Попова М. В. Художньо-естетичне осмислення краси в Китаї // Сходознавство. Актуальність та перспективи. Тези доповідей II Міжнародної науково-методичної конференції 19 березня 2021 р. / Харків. нац. пед. ун-т імені Г. С. Сковороди. Харків, 2021. С. 114.

84. Пясковський І. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 7 (Текст музичного твору: практика і теорія). Київ, 2002. С. 37–41.
85. Пясковський І. Логіка музичного мислення : монографія. Київ : Муз. Україна, 1987. 182 с.
86. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 7 (Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття). Київ, 2000. С. 46–56.
87. Ріпчанська К. Р. Порівняльний образ дракона у китайській та слов'янських культурах // Сходознавство. Актуальність та перспективи : тези доповідей II міжнар. наук.-метод. конф. 19 берез. 2021 р. / Харків. нац. пед. ун-т імені Г. С. Сковороди. Харків, 2021. С. 116.
88. Рочняк О. В. Міф та музика як структуротворчий компонент культури : автореф. дис. ... канд. філос. наук. 09.00.04. Симферополь, 2008. 20 с.
89. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 33 с.
90. Рощенко О. Г. Жанрові риси новели в опері Р. Вагнера «Летючий голандець» // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2013. Вип. 6. С. 115–125.
91. Рощенко О. Г. Національний оперний міф в творі М. Лисенка «Тарас Бульба» // Записки наук. тов-ва імені Шевченка. Том ССLXVII. Т. 267 : праці Музикознавчої комісії. 100-річчю львівського музикознавства присвячується / упоряд. тому Оксана Гнатишин. Львів, 2014. С. 119–143.
92. Рощенко О. Г. Образи-імена у міфологемному просторі вагнерівського «Тангейзера» // Музичне виконавство : наук. вісн. НМАУ. Вип. 5. Кн. 4. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2000. С.102-110.
93. Рощенко О. Г. Розгорнуте магічне ім'я у драматургії національного оперного міфу Р. Вагнера (ономатологічні студії) // Музика і

філософія : до 150-ліття знайомства. 2015. № 1 (35). С. 30–35.

94. Рощенко О. Г. Сакральна топоніміка у драматургії вагнерівського «Лоенгрину» (міфооперологічні студії) // Українська книжка про Ріхарда Вагнера / Нац. акад. мистецтв України. Ін-т проблем сучас. мистецтва. ІПСМ НАМ УКРАЇНИ, 2022. С. 306–332.

95. Рощенко О. Г., Є Сяньвей. «Метелик» Сан Бо як національний китайський оперний міф : монографія. Харків, 2021. 202 с.

96. Рощенко О. Г., Чжан Юй. Логіка лібретотворення «Великого Каналу. Балади Річки» – новітньої китайської оригінальної опери // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. пр. Дніпро : Грані, 2022. Вип. 23 (2, 2022). С. 89–101.

97. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія метафізики музики: смислові виміри творчості // Культура України : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2012. № 3. С. 43–50.

98. Рябуха Н. О. Музичний хронотоп як жанрова модель світу (на прикладі жанру фортепіанної мініатюри) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харків : ХДУМ імені І. П. Котляревського. Вип. 29: Когнітивне музикознавство. С. 344–353.

99. Сакало О. В. «Роберт-Диявол» Джакомо Мейєрбера і французька *tragedie lyrique* // Часопис Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. 2017. № 4. С. 64-75.

100. Самойленко О. До проблеми предметно-методичних тенденцій сучасного українського музикознавства // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. ст. на пошану музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора М. П. Загайкевич. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Вип. 4, 2009. С. 139–144.

101. Самойленко О. Ігрові тенденції музичного тексту: до проблеми неокласичного діалогу // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 20 (Музичний твір: проблема розуміння). Київ, 2002. С. 51–60.

102. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та

вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.

103. Сун Пенсян. Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю // Вісн. Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2007. № 3. С. 87–91.

104. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. Марині Романівні Черкашиній-Губаренко присвячується : зб. наук. пр. Київ, 2010.

105. Тан Чжачен. Специфіка трактовки баса в опері XVII–XIX століть: між амплуа і характером : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. / Харків. нац. ун-т мист. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 18 с.

106. Ту Дуня. Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю : автореф. дис. ... канд мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса : ОДМА ім А. В. Нежданової, 2010. 16 с.

107. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX – XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 – музичне мистецтво / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.

108. Усик А. Вчення Конфуція та конфуціанство в контексті китайської філософської традиції (етико-соціальний аспект) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. 09.00.05. Київ, 1999. 16 с.

109. У Хун Юань. Китайська художня пісня: історія і теорія жанру : автореф. дис. ...канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2016. 16 с.

110. Хілобок Н. А. До проблеми сценічного втілення опери у сучасному режисерському оперному театрі // Мистецтвознавчі записки. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 25. С. 191–198.

111. Хоу Цзянь. Художній світ китайської народної опери: діалог культур : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 26.00.01 «Теорія та історія культури»/ Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 18 с.

112. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф.

дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.

113. Цао Хе. Вокальна спадщина Шан Деї: синтез національних та європейських традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 музичне мистецтво. Суми : СДПУ імені А. С. Макаренка, 2019. 20 с.

114. Цао Хе. Герменевтичний підхід щодо з'ясування метафоричного змісту колоратурних арій пізнього періоду творчості Шан Деї // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Вип. 57.* Харків : ХДАК, 2017. С. 101–108.

115. Цао Хе. Теорія національного колоратурного співу та особливості її втілення у творчій спадщині Шан Деї // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 59.* 2018. С. 121–131.

116. Цао Хе. Три пісні про розлуку в спадку Шан Деї: жанрові ознаки прихованого вокального циклу // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 61.* С. 223–232.

117. Цзен Тао. Образ Китаю в західноєвропейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 250 с.

118. Цзян Чжаоюй. Художній світ китайського національного мюзиклу «Тан Сяньцзу» // *Музикознавча думка Дніпропетровщини. Вип. 20 (1, 2021).* С. 275 – 286.

119. Цурканенко І. В., Ван Сіге. Національна вокальна традиція як актуальний об'єкт музикознавчого дослідження // *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2022. Вип. XXVII.* С. 7–23.

120. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 226 с.

121. Чень Менмен. Творча спадщина Хуан Цзи в контексті академічного китайського музичного мистецтва ХХ століття : дис. ... д-ра

- філософії з муз. мистецтва. Одеса : ОНМА імені А.В. Нежданової, 2021. 217 с.
122. Чень Менмен. Герменевтичні глибини композиторської інтерпретації образів класичної китайської поезії у вокальних мініатюрах Хуан Цзи // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. Вип. 57. С. 174–182.*
123. Чень Менмен. Релігійно-філософська концепція пісні Хуан Цзи «Закони неба» // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, ХДАК, 2018. В. 59. С. 101 – 110.*
124. Чень Менмен. Специфіка взаємодії змісту і форми у вокальній мініатюрі Хуан Цзи на вірші Лью Сиан «Йдучи снігом» // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 69. С. 101–110.*
125. Черкашина–Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення // *Часопис Національної музичної академії України, 2008. С. 118 – 126.*
126. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох: у 2 т. Суми, 2002. Т. 1. 184 с.
127. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі // *Актуальні проблеми історичного музикознавства. Харків : Акта, 2015. 392 с.*
128. Чжан Кай. Сучасний оперний театр як художнє явище та категорія музикознавчого дискурсу : автореф. ... канд. мистецтвозн. / ОНМА імені А. В. Нежданової, 2017. 17 с.
129. Чжан Мяо. Вокально-виконавські чинники оперного стилю: інтонаційно-мелодійна типологія : автореф. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 музичне мистецтво / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 19 с.
130. Чжан Юй. «Великий похід китайської червоної армії»: жанрово-інтонаційна специфіка національної історичної героїко-патріотичної опери Інь Цінь // *Музикознавча думка Дніпропетровщини. Дніпро: Грані, 2021. № 2.*

С. 241–254.

131. Чжан Юй. «Канал. Баллада реки» Инь Цинь – большая китайская опера: жанровые особенности // The European Journal of Arts. № 3. Vienna: Premier Publishing, 2020. С. 56 – 61.

132. Чжан Юй. «Канал» Инь Цинь як перша оригінальна китайська національна монументальна опера // Мистецтвознавчі записки НАКККІМ. Київ: НАКККІМ, 2020. № 37. С. 191–195. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221805>

133. Чжан Юй. Китайська лірична опера Инь Цинь як втілення національних ідей краси // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конференції (21–22 листоп. 2019) / М-во освіти і науки України, М-во культури, молоді та спорту України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2019. С. 370–371.

134. Чжан Юй. Парадигма перехідності у жанровому хронотопі опери Инь Цинь «Велика хода китайської червоної армії» // Музикознавча думка Дніпропетровщини. Вип. 22 (1, 2022). Дніпро : Грані, 2022. С. 349–361.

135. Чжан Юй. Творчі шляхи перспективного розвитку національної опери в китайській оперології // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р. / М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури, Ін-т культурології, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2019. С. 176–177.

136. Чжоу Чжівей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.

137. Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Мейєрбера та Ж.Ф. Галеві : дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса : ОНМА, 2021. 211 с.

138. Шейко В. М., Богущкий Ю. П., Кушнарєнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології та мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 330 с.
139. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
140. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 16 (Культурологічні проблеми української музики: наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). Київ, 2002. С. 154–177.
141. Ягодзинська І. Музичне та вербальне у процесі смислового становлення художнього тексту (Р. Вагнер – Т. Манн – Б. Бріттен) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 16 с.
142. Ding Boyu. Specificity of the musical interpretation of characters in Jin Xiang's Opera "Sunrise" // European Journal of Arts. 2020. № 3. P. 37-42.
143. Crosten William L. French Grand Opera, an Art and a Business. New York, 1948. 162 p.
144. Genkin A.A., Kalashnyk M. P., Loshkov Yu. I., Ovcharenko T. S., P. Ovchynnikova A., Uvarova T. I. Professional music art: the process of comprehension (Професійне музичне мистецтво: процес осмислення). Discursive practices of the interpretation of culture and art in the early xxi century Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. 151 p. P. 42-61./ DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-216-9/42-61>
145. Govorukhina N., Smyrnova T., Polska I., Sukhlenko I., Savelieva G. Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education // Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica. 2021. Iss. 66. № 2. P. 49–67. DOI:10.24193/subbmusica.2021.2.04 (Web of Science)
146. Kiselova T. The stages of the Performanse modeling of the Opera choral scenas (based on the Opera «La Juive» by F. Halevy) // European Journal of Arts. Vienna, 2021. № 4. S. 47 – 53.

147. Liu Lihui. Modern Chinese art song: genre specificity // *The European Journal of Arts*. Vienna. 2020. 2. P. 59 – 64.

148. Polskaya I. Chamber Ensemble of the Baroque Era: Specifics and Typology // *Musical art: historical and theoretical discourse : collective monograph* / I. Konovalova, I. Polskaya, O. Roshchenko, etc. Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2020. P. 20-41. DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-198-8/20-41>

149. Polskaya I. Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education / Govorukhina N., Smyrnova T., Polska I., Sukhlenko I., Savelieva G. // *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. 2021. Iss. 66. № 2. P. 49–67. Bibliogr.: 26 name. DOI:10.24193/subbmusica.2021.2.04 (Web of Science)

150. Professional music art: the process of comprehension (Професійне музичне мистецтво: процес осмислення) Discursive practices of the interpretation of culture and art in the early xxi century / A. A. Genkin, M. P. Kalashnyk, Yu. I. Loshkov, T. S. Ovcharenko, A. P. Ovchynnikova, T. I. Uvarova. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. 151 p. P. 42-61. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-216-9/42-61>

151. 别松梅.民族声韵运河情——简析民族歌剧《运河谣》[J].音乐创作, 2015(4).

(Бі Сонгмей. Національні настрої опери. Короткий аналіз національної опери «Балада про Канал» [J]. Music Creation, 2015. 4).

152. 王保华,徐轶诚;关于发展“中国民族歌剧”的几个疑问[J];戏文;2004年03期

(Ван Баохуа, Сюй Ічен. Кілька питань щодо розвитку китайської національної опери [J]. Опера. Вип. 03, 2004)

153. 王楠.民族歌剧《运河谣》艺术特征探析[J].辽宁师范大学, 2015.

(Ван Нан. Аналіз художніх характеристик національної опери «Балада Річки» [J]. Ляонінський педагогічний університет. 2015.)

154. 王晓霞.重放耀彩的民族歌剧《运河谣》[J].四川戏剧, 2013(6).

(Ван Сяоя. Відтворення національної опери «Балада Річки» [J]. Сичуаньська драма. 2013. 6).

155. 中国艺术歌曲美学特征初探 作者: 王慧琴 李彦荣

期刊: 《兰州大学学报》2009年 第s1期 117-120页

(Ван Хуейцінь, Лі Яньжун. Початкове дослідження характерних особливостей естетики китайського академічного співу // Вісник Ланьчжоуського університету. 2000. № 1. С. 117–120).

156. 王秋华;;教学展示设计《长征》[A];中华教育理论与实践科研论文成果选编(第十二卷)[C]. 2016年

(Ван Цюхуа. Дизайн навчальних дисплеїв «Великої ходи» [A]. Вибрані результати наукових досліджень з теорії та практики китайської освіти (Т. 12) [C]. 2016)

157. 王舒域;;歌剧《运河谣》选段《秦生啊, 你还好吗》的艺术特征及演唱诠释[J];黄河之声;2022年07期

(Ван Шую. Художні характеристики та вокальна інтерпретація пісні «Цінь Сяошен, ти у порядку?» з опери «Балада Річки» [J]. Голос Хуанхе. Вип. 07, 2022)

158. 王静. 中国歌剧《长征》艺术特征及演唱分析——厦门大学, 2018年.

(Ван Цзінь. Художня характеристика та співочий аналіз китайської опери «Великий похід» – Сяменьський університет, 2018.)

159. 文再花;;中国民族歌剧中歌谣体形式的咏叹调——唱段《永远的花样年华》的分析[J];通俗歌曲;2015年11期

(Вень Цзайхуа. Арії у формі балади у китайській Національній опері [J]. Популярні пісні. Вип. 11, 2015)

160. 吴沁蔓 《运河谣》歌剧中“水红莲”经典唱段“秦生啊, 你还好吗”演唱分析 ——厦门大学, 2017年, 陈慧。和四川师范大学2019年. (Бу Ціньман. Аналіз класичного співу «Сінь Шен, як справи» в опері «Шуй

Хунлянь» у «канал» — Сяменський університет, 2017, Чень Хуей. І Сичуаньський педагогічний університет, 2019)

161. 期刊: 《上海师范大学学报》1992年第2期 135-140页

(Го Бяо, Ся Гоюй. Думка про виконання творів китайського академічного співу // Вісник Шанхайського педагогічного університету. 1992. № 2. С. 135–140).

162. 郭稳静. 歌剧《运河谣》人物形象塑造及唱段分析研究——温州大学, 2017年, 高群. 和和曲阜师范大学, 2014年.

(Го Веньцзін. Характеристика опери «Канал» та аналіз арій – Університет Веньчжоу, 2017, Гао Цюнь. Педагогічний університет Хехе Цюйфу, 2014)

163. 本报记者 丁洁; 《长征》诗意地再现历史[N];中国艺术报;2000年

(Дін Цзе. «Велика хода» поетично відтворює історію [N]; China Art Daily; 2000)

164. 丁骥良; 《长征》分层教学设计[J];小学教学参考;1999年12期

(Дін Цзіліан. Багаторівневий дизайн викладання «Великої ходи» [J]. Довідник з навчання в початковій школі. Вип. 12. 1999)

165. 丁晴晴. 论民族歌剧《运河谣》的艺术特征——哈尔滨师范大学, 2016年.

(Дін Цинцин. Про художню характеристику національної опери «Канал». Харбінський педагогічний університет, 2016)

166. 智艳;;“民族歌剧”概念和本体形态特征浅论[J];歌唱艺术;2012年12期

(Жи Ян. Коротке обговорення концепції та онтологічних характеристик «Національної опери» [J]. Співоче мистецтво. Вип. 12, 2012)

167. 印青;我是怎么创作歌剧《长征》的[N];中国艺术报;2016年

(Інь Цінь. Ось як я створив оперу «Велика хода». [N]. China Art News, 2016-07-08005).

168. 中国近代艺术歌曲在声乐教学中的作用》作者：康乐

期刊：《周口师范学院学报》2010年 第6期142-144页

(Кан Ює. Про роль сучасного китайського академічного співу у навчанні вокальному мистецтву // Вісник Педагогічного інституту міста Чжоукоу. 2010. № 6. С.142-144).

169. 李贝贝.歌剧《运河谣》的音乐美学试析[J].传播与版权,2016(6).

(Лі Бейбей. Аналіз музичної естетики опери «Великий Канал» [J]. Комунікація і авторське право. 2016. 6).

170. 李唯一;;中国民族歌剧及其演唱特点——以歌剧《运河谣》唱段《来生来世把你爱》为例[J];长春师范大学学报;2016年04期

(Лі Вейвей. Китайська національна опера: особливості її співу (на прикладі аналізу опери «Балада Річки» [J]. Журнал Чанчунського педагогічного університету. Вип. 04, 2016)

171. 李倩倩;探析民族歌剧《运河谣》中“关砚砚”人物形象的塑造[D];河南大学;2019年

(Лі Цяньцянь. Дослідження процесу формування образу Гуань Янь у Національній опері «Балада Річки» [D]. Університет Шаньсі. 2019.)

172. 李霜; 翟都晓. 民族歌剧《运河谣》的创作特征及经典唱段分析——艺术家2018年09期.

(Лі Шуан; Чжай Дусяо. Творча характеристика національної опери «Канал» та аналіз її класичних арій — Художник, Випуск 09, 2018.)

173. 李昱林.借鉴、传承、创新——对新民族歌剧《运河谣》的研究[J]. 华中师范大学, 2015.

(Лі Юйлін. Посилання, спадкоємність і інновації: дослідження нової національної опери «Балада Річки» [J]. Центральний китайський педагогічний університет, 2015).

174. 娄文利.大型革命历史题材歌剧创作的新路径——评印青歌剧长征 . 的艺术特色[J].中国文艺评论, 2016, 12: 76-90.

(Лу Венлі. Новий шлях до створення масштабних революційних історичних опер: коментар до художніх характеристик опери «Велика хода» Іннь Ціннь // Художні характеристики [J]. Китайська література і художній огляд, 2016, 12: 76-90).

175. 本报记者 刘淼;民族歌剧《运河谣》：“一条运河”唱十载[N];中国文化报; 2022年

(Наш репортер Лю Мяо. Національна опера «Балада Річки», що виконувалася упродовж десяти років [N]. Новини культури Китаю. 2022)

176. 宁汐;芦洁;张珂;;民族歌剧戏剧性语境下的艺术形象塑造[J];上海艺术评论;2020年05期

(Нін Сі, Лу Цзе, Чжан Ке. Формування художнього образу в драматичному контексті національної опери [J]. Шанхайський художній огляд. Вип. 05, 2020)

177. 宋歌. 音乐家的摇篮—关于国立音乐院幼儿班的研究 [J] . 中央音乐学院学报, 2006, (4) : 58-66.

(Пісня – колиска музикантів. Про навчання у Національній музичній академії у дошкільному класі [J]. Журнал Центральної консерваторії, 2006, (4): 58-66.

178. 任晶晶.歌剧长征：从艺术的视角再现一段苦难与辉煌[N].文艺报, 2016,7,04004.

(Рен Цзінцзін. «Велика хода» опери: повернення до періоду страждань і слави у мистецтві [N]. Новини мистецтва, 07, 2016, 04004)

179. 北京商报记者 卢扬 郑蕊;《长征》以歌剧艺术重现历史[N];北京商报;2019年

(Репортер Beijing Business Daily Лу Ян Чжен Руй. «Велика хода» відтворює історію за допомогою оперного мистецтва[N]. Beijing Business Daily; 2019

180. 孙晓山;点燃学生心中的诗情——《长征》教学设计[J];小学教学

参考;2004年25期

(Сунь Сяошань. Запалить поезію в серцях учнів. Навчальний план «Великої ходи» [J]. Довідник з навчання в початковій школі. Вип. 25. 2004)

181. 孙宏娟.歌剧《运河谣》的演唱风格研究[J].乐府新声,2014. 2.).

(Сунь Хунцзюань. Дослідження стилю співу в опері «Балада Річки» [J]. Юефу Сіньшен, 2014. 2).

182. 唐颖娜;民族歌剧《运河谣》中“水红莲”的形象塑造分析[D];厦门大学;2018年

(Тан Інна. Аналіз формування образу Водяного Червоного Лотосу у національній опері «Балада Річки» [D]. Сяменьський університет. 2018)

183. 谭晓晴; 铭记先烈的精神——影片《长征》观后感[J];少男少女;2016年31期

(Тан Сяоцін. Пам'ять про дух мучеників у фільмі–опері «Велика хода» [J]. Хлопчики та дівчатка. Вип. 31, 2016)

184. 童倩;咏叹调《好人啊，你还想瞒我到哪一天》演唱分析研究[D];云南师范大学;2022年

(Тун Цяннь. Аналіз співу в Арії «Хороша людина, коли ти хочеш одружитися зі мною» [D]. Юньнаньський нормальний університет. 2022)

185. 歌剧《长征》的艺术分析及其演唱处理 ——以《三月桃花心中开》为例 范梦妮. 成都大学美术与影视学院, 四川 成都 610106

(Фан Мен Ні. Душа «Великої ходи». Короткий аналіз художніх характеристик оригінальної китайської опери «Велика хода»// Школа витончених мистецтв і кіно. Університет Ченду, Сичуань. 610106)

186. 范梦妮. “民族情长征魂——中国原创歌剧《长征》艺术特色简析”——黄河之声2017年05期, (Фань Менгі. «Велика хода національної любові — короткий аналіз художніх особливостей оригінальної китайської опери «Велика хода» — Голос Хуанхе, Вип. 05, 2017.)

187. 《试论我国三四十年代艺术歌曲的发展脉络及其在声乐教学中的

应用价值》作者：冯元元 期刊《清华大学学报》1997年第2期83-87页

(Фен Юаньюань. Про систему розвитку китайського академічного співу 30-х рр. XX століття і про його цінність для вивчення вокальної музики // Вісник університету Цінхуа. 1997. №2. С.83-87).

188. 王晓霞.传与统的融合——歌剧《运河谣》中的本土风格透视 [J].文艺争鸣,2014(3).

(Фу Сяньчжоу. Аналіз національної опери «Балада Річки» [J]. Мистецтво співу, 2014. (3).

189. 论声乐史对艺术歌曲学习的重要性》作者：韩尚晏

期刊：《文教资料》2006年第1期 61-62页

(Хань Шанянь. Про важливість історії вокальної музики для вивчення академічного співу // Культурно-просвітницькі матеріали. 2006. № 1. С. 61–62).

190. 霍文雅;非语言符号在中国民族歌剧中的运用研究[D];山西大学;2021年

(Хо Венья. Застосування невербальних символів у Китайській Національній опері [D]. Університет Шаньсі. 2021)

191. 王树增;;我为什么写作《长征》 [J];高中生;2017年16期

(Хуан Вейру. Чому я написав лібрето опери «Велика хода»[J]. Старшокласники. Вип. 16. 2017)

192. 黄钟花;独立运动家作品当中的中国人形象[D];四川外语学院;2012年

(Хуан Чжунхуа. Образ китаїця в роботах активістів руху за незалежність [D]; Сичуанський інститут іноземних мов. 2012)

193. 洪柳. 中国民族歌剧《运河谣》的音乐特征研究----河南师范大学, 2016年.

(Хун Лю. Дослідження про музичні особливості китайської національної опери «Канал» // Хенанський педагогічний університет, 2016)

194. 曹玉萍,王小京. 直抵人心的咏叹——评原创民族歌剧《运河谣》[J].歌剧,2013(1).

(Цао Юйпін, Ван Сяоцзін. Арія у серцях людей. Коментар до оригінальної національної опери «Балада Річки» [J]. Опера, 2013. 1).

195. 《从艺术歌曲的角度谈音乐与文学的关系》作者: 靳晓莉

期刊: 《文教资料》2008年 第12期 74-75页

(Цзінь Сяолі. Аналіз відношень між музикою і літературою з точки зору академічного співу // Культурно-просвітницькі матеріали. 2008. № 12. С. 74–75).

196. 《用中文演唱西方艺术歌曲的思考》作者: 姜筑

期刊: 《贵州大学学报》2007年 第3期

(Цзян Чжу. Аналіз виконання творів західного академічного співу китайською мовою // Вісник Гуйчжоуського університету. 2007. № 3).

197. 屈琳;;民族歌剧《运河谣》中“水红莲”的唱段研究[J];艺术品鉴;2020年17期

(Цю Лін. Дослідження Вступу до національної опери «Балада Річки» [J]. Оцінка мистецтва. Вип. 17, 2020)

198. 陈培仲;真实感人的《长征》[N];中国文化报;2001年

(Чень Пейчжун. «Велика хода» із справжнім відтворенням образу народу [N]. Новини культури Китаю. 2001)

199. 陈雪;;民族歌剧《运河谣》关砚砚人物形象塑造[J];当代音乐;2019年04期

(Чень Сюе. Національна опера «Балада Річки». Формування характеру Гуань Юй [J]. Сучасна музика. Вип. 04, 2019)

200. 陈兆让; 体会文章的思想感情——《长征》教学谈[J];宁夏教育;1999年11期.

(Чень Чжаоран. Відчуйте думки і почуття, викладені у статті-обговоренні вчення «Велика хода» [J]. Освіта Нінся. Вип. 11. 1999)

201. 张武科 . 浅析歌剧《长征》的音乐和演唱表达 (张家港市文化

馆, 江苏张家港215600)

(Чжан Вуке. Аналіз вокальної драматургії опери Інь Цінь «Велика хода» // Культурний центр Чжанцзяган, Чжанцзяган 215600, Цзянсу).

202. 张丽萍. (2019). 研究歌剧选段 《三月桃花心中开》 ——兼谈对民族歌剧之我见. 艺术大观, 000(024), P. 1-2.

(Чжан Ліпін. (2019). Вивчіть уривки з опери «Квітучий персик у самому серці березня» і розкажіть про мої погляди на Національну оперу. Погляд на мистецтво, 000 (024), с.1-2.

203. 张希木; 毛泽东《长征》 [J]; 孙子研究; 2018年03期

(Чжан Сіму. «Велика хода» Мао Цзедуна [J]. Дослідження Сунь-цзи. Вип. 03. 2018)

204. 张希之. 歌剧《长征》主要唱段分析与演唱研究以《三月桃心中开》《雪啊雪》为例. (Doctoral dissertation, 江西师范大学).

(Чжан Січжі. Аналіз співу основних хорових фрагментів опери «Великий шлях». (Докторська дисертація, Університет освіти Цзянсі).

205. 论中西歌剧中东方女性艺术形象的构建对比 ——以《蝴蝶夫人》和《运河谣》为例 中国知网, 电子期刊出版信息: 年期: 2018年第03期网络出版时间: 2018-02-16——2018-03-15

206. 张书玮. 《运河谣》的审美特征探析[J]. 曲靖师范学院学报, 2014 4).

(Чжан Шувей. Аналіз естетичних характеристик «Балади Річки» [J]. Журнал Qujing Normal University, 2014, 4).

207. 论中西歌剧中东方女性艺术形象的构建对比 ——以《蝴蝶夫人》和《运河谣》为例 中国知网, 电子期刊出版信息: 年期: 2018年第03期网络出版时间: 2018-02-16——2018-03-15

(Чжан Юй. Про побудову та порівняння східних жіночих художніх образів у китайській та західній опері: взявши за приклад «Мадам Баттерфляй» та «Балади Каналу». CNKI, Інформація про публікацію

електронного журналу: Рік: Випуск 03, 2018 Час публікації в Інтернеті: 2018-02-16-2018-03-15)

208. 赵怡轩;;一切技巧为戏剧服务——也谈“民族歌剧”的是与非[J];歌唱艺术;2012年12期

(Чжао Ісюань. Всі навички служать драмі: про правильне і неправильне у «національній опері» [J]. Мистецтво співу. Вип. 12, 2012)

209. 周雪霏. 印青民族歌剧创作的风格特征——吉林大学, 2019年.

(Чжоу Сюефей. Стил ь і характеристики національних опер Інь Цінь – Цзілінь університет, 2019)

210. 朱意 浅谈歌剧《长征》之创作——艺术评鉴2018年19期,

(Чжу І. Коротка розмова про створення опери «Велика хода»- Мистецтвознавство. 2018. Вип. 19.)

211. 朱银娣. 隶书《长征》[J];中国民族博览;2019年05期

(Чжу Іньді. Офіційний сценарій «Великої ходи» [J]. Китайська національна виставка. Вип. 05. 2019.)

212. 杨金花.民族歌剧《运河谣》中的演唱与审美特征分析——以咏叹调《来生来世把你爱》研究为例[J].音乐时空, 2015 (21).

(Ян Цзіньхуа. Аналіз співу і естетичних характеристик у народній опері «Балада Річки» на прикладі вивчення арії «Буду кохати тебе у посмертному житті» [J]. Music Space Time, 2015, 21).

213. 浅谈格局与艺术歌曲之间的差异》作者：严锦红

期刊：《福建论坛》2008年 第s2期

(Ян Цзіньхун. Короткий аналіз відмінностей у структурі творів академічного співу // Форум Фуцзяня. 2008. № 2).

214. 杨喻钊;;歌剧《运河谣》唱段《秦生啊，你还好吗》的作品解析与演唱要领[J];黄河之声;2022年13期

(Ян Юшен. Аналіз основ співу в опері «Балада Річки» [J]. Голос Хуанхе. Вип. 13, 2022)

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПРАЦЬ, ОПУБЛІКОВАНИХ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Чжан Юй. «Канал» Інь Цінь як перша оригінальна китайська національна монументальна опера // Мистецтвознавчі записки / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : НАККІМ, 2020. С. 191–195. Вип. 37. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221805>

2. Чжан Юй. «Великий похід китайської червоної армії»: жанрово-інтонаційна специфіка національної історичної героїко-патріотичної опери Інь Цінь // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. пр. Вип. 2. Дніпро : Грані, 2021. С. 241–254.

3. Чжан Юй. Парадигма перехідності у жанровому хронотопі опери Інь Цінь «Велика хода китайської червоної армії» // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. пр. Вип. 22 (1). Дніпро : Грані, 2022. С. 349–361. URL: <https://doi.org/10.33287/222226>

4. Рощенко О. Г., Чжан Юй. Логіка лібретотворення «Великого Каналу. Балади Річки» – новітньої китайської оригінальної опери // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. пр. Вип. 23 (2). Дніпро : Грані, 2022. С. 89–101. URL: <https://doi.org/10.33287/222237>

Статті в іноземних виданнях:

5. Чжан Юй. «Канал. Баллада реки» Инь Цинь – большая китайская опера: жанровые особенности // The European Journal of Arts. № 3. Vienna: Premier Publishing, 2020. С. 56 – 61.

6. 论中西歌剧中东方女性艺术形象的构建对比 ——以《蝴蝶夫人》和《运河谣》为例 中国知网, 电子期刊出版信息: 年期: 2018年第03期网络出版时间: 2018-02-16——2018-03-15 (Чжан Юй. Про побудову та порівняння східних жіночих художніх образів у китайській та західній опері: взявши за приклад «Мадам Баттерфляй» та «Балади каналу». CNKI, Інформація про

публікацію електронного журналу: Рік: Випуск 03, 2018. Час публікації в Інтернеті: 2018-02-16-2018-03-15)

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

9. Чжан Юй. Китайська лірична опера Інь Цінь як втілення національних ідей краси // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конференції (21–22 листоп. 2019 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. С. 370–371.

10. Чжан Юй. Творчі шляхи перспективного розвитку національної опери в китайській оперології // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. С. 176–177.

НОТНІ ПРИКЛАДИ

З опери Інь Цінь «Великий Канал. Балада Річки»

Приклад № 1. Пісня Гуань Юй «Хороша Людина, коли ти одружишся зі мною?» (№ 32)

第四场曲31开场曲、曲32《好人啊，你还想瞒我到哪一天？》
(关砚砚唱)

中慢
♩=46

关砚砚
Piano

31

关砚砚
Piano

70

关砚砚
Piano

121

关砚砚
Piano

关砚砚
Piano

146

♩=46

2

关砚砚
Piano

151

关砚砚
Piano

172

♩=76

关砚砚
Piano

181

关砚砚
Piano

191

关砚砚
Piano

201

关砚砚
Piano

关砚砚
Piano

245

稍快 略自由

关砚砚
Piano

250

关砚砚
Piano

259

渐慢

♩=76

关砚砚
Piano

269

关砚砚
Piano

281

关砚砚
Piano

1

张罗关
道 德 衰 苦 楚 非 成 滑 耻 威 不 晴 平 总 冷 灰 荒

25

张罗关
翻 怨 来 尚 早 解 沃 苦 命 贵 谁 主 奴 役

38-41

张罗关
染 一 滑 怨 等 天 去 魁 前 来 滑 早 解 沃

张罗关
此 良 趁 匪 回 别 对 尚 早 逃 弃 要 逃

53-57

张罗关
丁 嫌 怨 更 不 羞 谁 翻 美 羞 丁 嫌 得 婆 不

5

稍慢 $J=80$

关键视
这 美 满 姻 缘 好 人 啊

93

rit $J=70$

关键视
好 人 啊 关 键 视 此 生 无 可 报 来 世 做 牛 做 马

100

关键视
报 答 在 你 身 边 来 世 做 牛 做 马 报 答 在 你

105

关键视
紧 接 下 曲
身 边

Нотний приклад № 2. Пісня Щуй Хунлянь «Кохатиму тебе у майбутньому світі» (№ 44)

第五场 曲44 《来生来世把你爱》
(水红莲唱)

水红莲

啊 强烈地 略自由
啊 强烈地 略自由

激愤为我 呐喊 我要跟着 烈焰 散走了

又是欢喜 又是悲哀 慕的是 幽生 不会 投罗网 此一去 龙

游 归 大海

Piano

2

水红莲

充满感情地 $J=68$ [23]
我 为 你 干 死 一 生 九 泉 下 也

痴心 不改 人说 有两 世 姻 缘 我愿 为你 重 新 再 来

思 的 是 此 生 长 离 别 孤 男 另 女 你 岁 月 难 挨

一 个 不 经 事 的 读 书 人 此 一 去 啊 何 人 将 你 头 怀

Piano

3

水红莲

$J=74$ (2x 水姑娘唱) [43]
你 带 着 她 们 母 子

难 幸 辜 如 何 折 解 但 愿 得 天 可 怜 见 你

无 病 无 厄 无 祸 无 灾 你 灾

我 要 走 了

快板 $J=152$ [55]
快板 $J=152$ [60]

水红莲

Piano

4

水红旗

心 意 永 不 改

67

水红旗

来 生 啊 我 今 生 今 世 来 生 来 世

70

水红旗

都 把 你 爱

77

突 慢

水红旗

爱 把 你 爱 啊 把 你 爱 把 你

80

突 自由

水红旗

爱

83

♩=74

水红旗

87

水红旗

90

Нотний приклад № 3.

Пісня Цінъ Сяошен «Де ти, Хунлянь?» (№ 46)

第五场 曲46 《你在哪里啊，红莲》
(秦啸生唱)

秦啸生 (Singer) and Piano (Pno.) accompaniment. The system includes a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as '快速' (Allegro) with a quarter note equal to 156 (♩=156). The key signature has three flats. The system concludes with a measure marked with a box containing the number 5.

秦啸生 (Singer) and Piano (Pno.) accompaniment. The system includes a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as 'rit.' (ritardando) and '♩=128'. The key signature has three flats. The system concludes with a measure marked with a box containing the number 10.

秦啸生 (Singer) and Piano (Pno.) accompaniment. The system includes a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as 'rit.' and '♩=128'. The key signature has three flats. The system concludes with a measure marked with a box containing the number 15.

秦啸生 (Singer) and Piano (Pno.) accompaniment. The system includes a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as '♩=68' and 'mp' (mezzo-piano). The key signature has three flats. The system concludes with a measure marked with a box containing the number 20.

秦啸生 (Singer) and Piano (Pno.) accompaniment. The system includes a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as '♩=68'. The key signature has three flats. The system concludes with a measure marked with a box containing the number 25.

秦啸生 (Singer) and Piano (Pno.) accompaniment. The system includes a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as '♩=76'. The key signature has three flats. The system concludes with a measure marked with a box containing the number 30.

秦啸生 (Singer) and Piano (Pno.) accompaniment. The system includes a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as 'rit.' and '♩=68'. The key signature has three flats. The system concludes with a measure marked with a box containing the number 35.

秦啸生 (Singer) and Piano (Pno.) accompaniment. The system includes a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as 'rit.' and '♩=68'. The key signature has three flats. The system concludes with a measure marked with a box containing the number 40.

秦啸生 (Singer) and Piano (Pno.) accompaniment. The system includes a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as 'mp' (mezzo-piano). The key signature has three flats. The system concludes with a measure marked with a box containing the number 45.

65

秦啸生

我要寻你到天边 寻你到天

Piano

68

秦啸生

红莲啊 请你等等我 波浪涛涛如大路 水草鱼群作伴

Piano

70

秦啸生

边 寻你歌声如莺啼 歌声如莺啼

Piano

76

秦啸生

相送杨柳岸边 我来了 红莲 我祝你同归

Piano

6

秦啸生

Piano

78

秦啸生

寻你笑容如花妍 笑容如花妍 寻你 善心如圣

Piano

88

秦啸生

离恨 天

Piano

78

秦啸生

紧接下曲

Piano

89

秦啸生

离 善心 如圣贤 明

Piano

100

秦啸生

Piano

Нотний приклад № 4.

Хор Дів Каналу «Ми – Вода Каналу» (№ 52)

第六场 曲52 《我们是运河的流水》
(尾声混声合唱)

有宏大感

rit. $\text{♩} = 58$

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Piano

S.

A.

T.

B.

Pno.

2

S.

A.

T.

B.

Pno.

S.

A.

T.

B.

Pno.

3

S.

A.

T.

B.

Pno.

S.

A.

T.

B.

Pno.

29

S. 带着美丽的故事 代代流传

A. 代代流传 代代流传

T. 带着美丽的故事 故事

B. 代代流传 代代流传

Pno.

25

S. 我们是运河的流水 流过

A. 代代流传 代代流传

T. 代代流传 我们是运河的流水 流过

B. 代代流传 代代流传

Pno.

5

S. 一年又一年 见过盐 海 见过桑 田 见过义 薄云天

A. 一年又一年 见过盐 海 见过桑 田 见过义 薄云天

T. 一年又一年 见过盐 海 见过桑 田 见过义 薄云天

B. 一年又一年 见过盐 海 见过桑 田 见过义 薄云天

Pno.

30

S. 我们是运河的流水 流过一年又一年 见过生 死 见过善 恶 美

A. 我们是运河的流水 流过一年又一年 见过生 死 见过善 恶 美

T. 我们是运河的流水 流过一年又一年 见过生 死 见过善 恶 美

B. 我们是运河的流水 流过一年又一年 见过生 死 见过善 恶 美

Pno.

6

S.
A.
T.
B.

丽的故事代代传

Piano

rit. mf

S.
A.
T.
B.

Piano

mf

S.
A.
T.
B.

Piano

rit. mf

3 опери Інь Цінь «Велика хода червоної китайської армії»

Приклад № 5. Пісня – балада «Весіннє цвітіння персика»

李文化 (对着女同志)
把家当, 打倒封建旧思想, 婚姻要自由,
Pao.

李文化
恋爱自主张.....
(突然冒出来打刺)
平仔子
哎? 阿声姐妹们, 你们回吧,
Pao.

平仔子
战场上的勇士 你想不想?
Pao.

曲23 《三月桃花心中开》
Pao. (万霞走出人群)

138

万霞
正月阳雀 飞上崖地,
Pao.

万霞
三月桃花 心中开, 哥哥扛枪 上战场哎,
Pao.

万霞
妹妹在岸里 做双飞, 一针一线
Pao.

万霞
随你打 千辛万苦脚下踩, 脚下踩,
Pao.

万霞
前路再远 莫忘记啊, 一点初心为谁
Pao.

139

万霞
光
战士女高
前路再远 莫忘记啊,
战士女中
前路再远 莫忘记啊,
Pao.

万霞
四月花 开
战士女高
一点初心为谁 光
战士女中
一点初心为谁 光
Pao.

万霞
百廿红双, 春风一缕 吹排帆,
Pao.

万霞
噢只阳雀 捎书信, 妹妹的心意
Pao.

140

万颀

不 忘 魂 郎 去 革 命

Piao.

万颀

心 要 坚 梦 想 不 达 心 不 甘 心 不 甘

Piao.

万颀

纵 然 干 山 和 万 水 一 路 繁 花 换 人

Piao.

141

万颀

同！ 郎 去 革 命 心 要 坚

战士女高

郎 去 革 命 心 要 坚

战士女中

郎 去 革 命 心 要 坚

战士男高

(男战士们情不自禁地跟着唱起来)

郎 去 革 命 心 要 坚

战士男低

郎 去 革 命 心 要 坚

万颀

同！ 郎 去 革 命 心 要 坚

Piao.

万颀

梦 想 不 达 心 不 甘 心 不 甘 纵 然 干 山

战士女高

梦 想 不 达 心 不 甘 心 不 甘 纵 然 干 山

战士女中

梦 想 不 达 心 不 甘 心 不 甘 纵 然 干 山

战士男高

坚 啊 心 不 甘 啊 纵 然 干

战士男低

坚 啊 心 不 甘 啊 纵 然 干

Piao.

142

万颀

和 万 水 一 路 繁 花 换 人 同！ 换 人

战士女高

和 万 水 一 路 繁 花 换 人 同！ 换 人

战士女中

和 万 水 一 路 繁 花 换 人 同！ 换 人

战士男高

山 和 万 水 换 人 同！ 换 人

战士男低

山 和 万 水 换 人 同！ 换 人

万颀

同！ 换 人

Piao.

万颀

同！ 换 人

战士女高

同！ 换 人

战士女中

同！ 换 人

战士男高

同！ 换 人

战士男低

同！ 换 人

万颀

同！ 换 人

Piao.

(众人在兴奋地议论中退场)

Piao.

143