

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.84-98>

УДК 792.54: 782.1

Чжан ЦЗУНЖУЙ,

Сумський державний педагогічний університет

імені А.С. Макаренка,

Суми, Україна,

e-mail: prontolviv@ukr.net,

ORCID: 0009-0002-0426-6853

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ У ДІАЛОЗІ КУЛЬТУР НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ ТАНЬ ДУНЯ «ПЕРШИЙ ІМПЕРАТОР»

Анотація. У контексті формування сценічної культури Китаю виникає певна ритуальність у її функціонуванні. Насамперед це пояснюється тенденцією до збереження власних унікальних культурно-мистецьких кодів, які є носіями філософського світосприйняття нації. Наголошено, що між розвитком європейського сценічного мистецтва та китайського є певні відмінності, які полягають насамперед у різних культурно-історичних передумовах розвитку. Водночас виокремлено подібні складові у причинах що спонукали оновлення та створення міжкультурного діалогу (пошук нової мистецької мови, нових засобів виразності та ін.). Діалог культур Заходу та Сходу розглядається з позицій взаємовпливу та взаємодії провідних культур двох мистецьких світів між собою. У сценічному мистецтві виокремлено жанр театральномузичного дійства, а саме оперного мистецтва, яке власне й дозволяє подолати умовності щодо сприйняття будь-якого мистецького явища. Звернення до творчості Тань Дуня обґрунтовано тим фактом, що його опера «Перший імператор» може бути трактована як концептуально-цілісний феномен,

який ґрунтується на філософському мисленні відповідно до конфуціанства – «один плюс один буде один» – демонструє яскравий приклад утворення нового мистецького продукту з позицій взаємопроникнення, взаємодії та асиміляції різностильових компонентів мистецтва Схід-Захід. Тань Дунь є одним із найяскравіших представників азіатського авангарду та китайської «Нової хвилі», поєднуючи у своїй творчості національні традиції та явища сучасного західного мистецтва. У висновках зазначено, що композитор синтезує західну оперу та цінцзюй на рівні мови (китайська, англійська), сценічного рішення, типажу персонажів та акторів, музичних особливостей щодо реалізації вокальної та інструментальної реалізації.

Ключові слова: міжкультурний діалог, сценічне мистецтво, європейське оперне мистецтво, китайське оперне мистецтво.

Вступ. Діалог культур, зокрема у контексті комунікаційних процесів «Схід-Захід», характеризується активним злиттям елементів, що притаманні мистецтву з різних культур. Сценічне мистецтво, як композиційно-структурований процес відбиття найтиповіших рис соціо-історичного дискурсу певною мірою культивується з міжкультурними елементами. Наприклад, культурні обміни дуже часто зароджувалися через вплив середньовічної церкви, а потім через політичні, наукові та соціальні революції між європейськими містами та країнами. Таким чином, західне сценічне мистецтво через асиміляцію європейських ідей уніфіковано впливало й на контекст «Схід-Захід». Сценічне мистецтво Китаю перебуває на інших, відмінних від Європи, позиціях, хоча певною мірою відчувало вплив культивованої західної традиції. Національна тенденція до збереження власного творчого менталітету дозволила переосмислити несинхронність цивілізацій і культурних

відмінностей, що містять естетичні концепції та сценічні вирази в незахідному світі. Театрально-музичне мистецтво, яке отримало найяскравіший прояв у китайському оперному мистецтві, не втрачає пріоритетів у підходах до його дослідження та розкриття специфічних рис. Зокрема інтерес та актуальність обумовлює пошук діалогічних концепції у конкретних творах.

Постановка проблеми. У контексті розвитку та взаємообміну культур сформувалося певне комунікаційне поле, яке й існує як усвідомлене визнання та практика культурного обміну між західним та незахідним сценічним мистецтвом, а також як певна рефлексія, що демонструє пов'язаність із взаємною реакцією цих двох світів під час європейської індустріалізації в ХІХ ст. та в усьому світі. У контексті історії та теорії сценічного мистецтва проблематика міжкультурних впливів – одна з найскладніших та найцікавіших. Шляхи взаємодії культур Сходу та Заходу у галузі видовищних, зокрема сценічних, мистецтв виявилися тісно пов'язані з пошуком нової мови, з проходженням через кризу. Отже, вивчення різноманітних зв'язків і типологічних паралелей, які утворили певний діалог культур Заходу та Сходу, розгляд проблем взаємовпливу та взаємодії провідних культур двох мистецьких світів між собою дедалі більше актуалізується. Інтерес до проблеми міжкультурної комунікації дозволяє виокремити одним з її аспектів, а саме розгляд сценічного мистецтва у його театрально-музичному втіленні. Аналіз конкретних творів, зокрема оперного доробку у творчості китайського композитора Тань Дуня, дозволяє сформулювати проблему визначення типових діалогічних концепцій, які втілюють найбільш традиційні шляхи адаптації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед досліджень, які є дотичними до зазначеної теми, можна

виокремити два вектори, де один – дослідження, що присвячені безпосередньо діалогу культур «Схід-Захід», а другий – дослідження, що вивчають сценічне, зокрема театральне, мистецтво Китаю, а також аналізують систему взаємовпливів міжкультурної традиції. Щодо першого вектора, то для повноти опанування шляхів формування діалогу було проаналізовано праці, присвячені культурі країн Центральної, Південно-Східної Азії, Близького Сходу, але безпосередньо для вирішення поставлених завдань перевага надавалася аналізу наукових розвідок діалогу в контексті вивчення мистецького простору Китаю. Зокрема було розглянуто роботи Цзян Джін [11], Чжун Цзилинь [7]. У контексті китайського традиційного музичного театру розглянуто роботи Жень Шуая [1], Лі Сяньміна [2], Ян Сіяхвей [9], Яо Іцюня [10]. Зазначені праці вивчають насамперед музичний діалог у контексті театального мистецтва, специфіку підходів до запозичень та інтеграцій поглядів на музичний супровід сценічного дійства. Щодо інтегративних процесів, які створюють міжкультурний діалог та комунікацію вивчено роботи І. М'язової [4], яка акцентує увагу на синтезі як на основі переймання досвіду в контексті, коли соціокультурної системи за умови збереження власної, притаманної їй основи, що дозволяє говорити про її самотність, про здатність підтримання цілісності та стабільності, а також створення унікального культурного коду. Також відповідно до дослідження китайського музичного театру, до творчості Тань Дуня вивчено роботу Джей Лі [13], у китайському музикознавстві композитору присвячені дослідження Ян Схуна [8], Хао Жоці [6], Пен Цзяньміна [5].

Виявлено, що наукові розвідки носять відокремлений характер щодо універсального погляду на складові діалогу культур або аналізують творчий процес створення жанрів сценічного мистецтва у їх історичному дискурсі. Творчість

Тань Дуня також переважно розглядається в контексті аналізу творів й не характеризує діалогічні складові у її сутності. Зазначене декларує мету даної роботи, а саме, розкриття специфіки та особливостей оперного мистецтва Китаю, зокрема у його театральнo-музичному дискурсі, в контексті діалогу культур на прикладі творчості Тань Дуня.

Виклад основного матеріалу. Інтерес до китайського сценічного мистецтва виникає ще у XVIII ст. Внаслідок моди на орієнталізм пішли переклади європейськими мовами «Сакунтали» Калідаси, деяких китайських п'єс. Саме опанування драматургії східного театру стало одним із перших етапів знайомства з ним. Проте, побачити акторів та їхні уявлення, в основі яких ці тексти, європейські дослідники та глядачі змогли набагато пізніше. Актори з Азії почали виступати в європейських країнах уже наприкінці XIX ст. Природно, інтерес до східної культури відбивався у перекладах драматичних текстів. «Рух загальноєвропейського модерну на рубежі століть, виробляючи універсальний синтетичний стиль, багато в чому ґрунтувався на мистецтві Сходу. Східні впливи проникали і творчість провідних майстрів епохи, й у стиль творів промисловості» [14]. Живопис, предмети побутової культури, уявлення про спосіб життя – все це знаходило свої способи відображення. Поступово процес захоплення призвів до пошуку засобів оновлення сценічної культури, який на рубежі XIX-XX ст. обумовив вивчення традиційності як характерної складової китайського театру. Перші знайомства з культурою Сходу відбулися у 1867 р. на Паризькій виставці. Великий інтерес до експозиції, в якій були колекції порцеляни, серії гравюр, бронза, скульптура сприяв виникненню науково-дослідного імпульсу. Уважно вивчалися міфологія, обряди та святкові ігри [5, с. 53]. Театр теж звернувся до цих процесів, він почав стрімко змінюватися, приносячи до вистави елементи з

інших видовищних традицій. Режисери, актори, дослідники театру вивчали ці традиції, багато з яких століттями законсервували в каноні. Тоді як у західноєвропейському театрі ці зв'язки були вже розмиті, бо сценічне мистецтво цього регіону зазнало сильних змін. Звернення до східного театру багато в чому було ініційовано інтересом до джерельних, давніх, архаїчних форм видовищних мистецтв. Криза індивідуалістичної свідомості змусила звернутися до попередніх форм мистецтва (античного, середньовічного театрів, комедії дель Арте), а також до досвіду позаєвропейських цивілізацій, з яких Схід посів чільне становище. «Протягом усього ХХ століття світовий театр із неослабною увагою ставився до мистецтва фольклорно-етнічного, передтеатрального характеру, до трансформування і навіть часткового відтворення цього культурного пласта в сучасній театральній естетиці. Саме на дієву, ігрову частину були викладені в маніфестах і втілені в постановках театральними практиками ХХ століття» [14, с. 4]». На цьому тлі найактуальнішим для інтеграції у західну культуру стали тенденції, що відбиваються у театральній-музичній галузі — зокрема у оперних виставах. Цьому сприяє невербальність музичної мови, що її спроможність встановлювати діалог безпосередньо, без перекладача, що власне й обумовило активне зближення практично у всіх академічних жанрах, включаючи оперу.

Поняття «китайська опера» включає дві самостійні музично-театральні гілки. Перша з них (戏曲 сіцюй — «китайська традиційна драма») склалася поза європейськими впливами і є самобутнім мистецтвом із унікальною естетикою та виразною системою. Найвідоміший різновид китайської традиційної драми — Пекінська опера, що склалася у XVIII ст.

Назва «опера» було їй дано європейцями, які не зуміли позначити її інакше [3, с.14]. Друга гілка, що позначається як «китайська опера», склалася в I пол. XX ст. під безпосереднім впливом європейської оперної традиції і сьогодні інтенсивно розвивається. Саме вона і знаходиться у фокусі цього дослідження. За нею закріпилися назви «сучасна китайська опера» (Чжан Лічжень), «нова китайська опера», «китайська національна опера» (Лю Цзінь). Феномен сучасної китайської опери постає як цілеспрямований та стійкий процес освоєння європейського досвіду, відмінного від своєї національної традиції [3, сс.22-27]. На такий підхід у створенні діалогу музичного мистецтва вказує Jiang Jing, яка наводить три рівні сприйняття культурної спадщини. Перший рівень «перебуває у запозиченні окремих елементів цього досвіду», другий – пов'язаний із активним впливом іншої культури, третій рівень є поглинанням культурного досвіду іншої епохи. Останній власне й є результатом синтезу «свого» і «чужого» [12, сс.37-42].

Сюжети пекінської опери переважно спиралися на класичні китайські романи XIV-XVII ст. У XX ст. з'явилися вистави на сучасні теми, саме вони отримали назву «новонаписана пекінська опера» [1, с. 172]. В основі їх лібретто використовувалися адаптовані до китайської культури сюжети відомих західних творів, а новий музичний матеріал створюється на основі європейської стилістики. До таких вистав відносяться: «Принцеса Турандот» за мотивами опери Дж. Пуччіні, «Вежа розбитих сердець» за романом В. Гюго «Собор Паризької Богоматері», «Фрекен Юлія» за однойменною трагедією А. Стріндберга, «Оповідь про помсту принца» за трагедією У. Шекспіра «Гамлет» та інші.

Творчість китайського композитора Тань Дуня включає широкий спектр різноманітних жанрів: від класичних опер,

симфоній і концертів до мультимедійного перформенсу. Тань Дунь є одним із найяскравіших представників азіатського авангарду та китайської «Нової хвилі», поєднуючи у своїй творчості національні традиції та явища сучасного західного мистецтва, «виявляючи близькість феноменів національної культури та західного авангарду» [6]. Для нього характерне прагнення синтезувати релігійно-філософську картину світу, традиції китайської та інших східних культур (японської, монгольської) із відчуттями західної людини. У нього виникла ідея оркестрового театру як способу «повернути публіці колись ізольоване виконавське мистецтво» [13]

У творчому доробку Тань Дуня п'ять опер: «Дев'ять пісень» (1989 р.); «Марко Поло» (1995 р.); «Півоновий павільйон» (1998 р.); «Чай – дзеркало душі» (2002 р.) та «Перший імператор» (2006 р.). Композитор підкреслює, що його опера «має більше спільного зі старішими формами драматичного мистецтва, що зустрічаються в Японії, Китаї чи Стародавній Греції, а також адаптується до нових форм мультимедіа та технологій» і що її «можна виконати у концертному залі, складі чи стадіоні» [14, с. 65]. Таке трактування театру пов'язане з прагненням композитора звернутися до спогадів про свою юність, коли він брав участь у святкових церемоніях і грав у оркестрі пекінської опери.

Опера «Перший імператор» присвячена постаті китайського імператора Цінь Шихуаньді (259 – 210 до н. е.), який об'єднав Китай після міжусобних воєн і побудував Велику китайську стіну. Відповідно до сучасних глобалізаційно-глокалізаційних тенденцій сюжет опери, її ідея та події вбачалися композитором цілком логічними та дотичними до сучасного стану. Показовим є вибір головного героя. Імператор Цінь Шихуаньді створив першу централізовану державу. Він є символом цієї об'єднаної сильної держави.

Епічний сюжет, заснований частково на справжніх подіях, реалізовано у вигляді західної опери. Режисером вистави став Чжан Імоу, який відомий за такими кінофільмами, як «Герой» (музику до нього написав Тань Дунь), «Колір війни», «Будинок літаючих кинджалів» та інші, який у сценічному рішенні вистави використовував як прийоми пекінської (пролог), так і традиції західної опери. У виставі брали участь актори західної опери та актори цзінцзюй (у ролі Майстра Ін-Яна, який проводить палацові церемонії). Цікавим фактором є білінгвальність оперної вистави, де співають англійською та китайською мовами. У характері рухів, як пластичної основи китайської опери, також можна простежити паралельність співіснування і одночасно синтез традицій: Майстер Ін-Ян рухається канонами пекінської опери, для інших персонажів були запропоновані лише елементи характерних рухів китайського традиційного театру. Актор протягом усієї партії користується виключно прийомами пекінської опери (рухи, жести, міміка, тембр голосу, особливості вокальної техніки — співи у високому регістрі, схожі на фальцет).

Сама опера реалізована у межах двоактовості музичної форми відповідно до традицій європейської опери. Але безпосередньо прагнення Тань Дуня об'єднати різні культурні традиції та види музичного театру для оновлення сучасної опери відбито і в музичній мові: ладоінтонаційні, ритмічні, темброві особливості, використання вокальних технік, принципів гри традиційних і європейських інструментах. Останнє знайшло вираження у використанні авангардних композиційних технік, а саме органічній музиці: камені, керамічні барабани, тибетські чаші тощо. Йдеться про те, що Тань Дунь вільно комбінує інструменти симфонічного оркестру, китайські інструменти та предмети органічної

музики. Композитор не використовує інструменти пекінської опери, проте, імітує звучання деяких із них. Для створення історично справжнього колориту композитор вдається до розміщення на сцені палацового оркестру династії Цінь, до складу якого входять стародавні інструменти, виготовлені з кераміки та каміння. Глядач ніби дивиться пекінську оперу в контексті західної оперної вистави, хоча в цьому умовному «театрі в театрі» розгортаються події основної дії [13].

Авангард (алеаторика, сонористика, мінімалізм), як стиль мислення використовується, у опері, поруч із традиційними китайськими наспівами, спрямованими на заспокоєння бунтівних думок. Композитор включає, з його слів, «музичні думки періоду Цінь у майбутнє авангардне мислення» [12, с. 107].

Прагнення Тань Дуня об'єднати різні культурні традиції та види музичного театру для оновлення сучасної опери відбито і в музичній мові. Цю закономірність можна простежити на рівні ладоінтонаційних, ритмічних і тембрових особливостей, вокальних технік, принципів гри традиційних і європейських інструментах. Свій метод він окреслив як контрапункти (counterpoints). Поєднання традицій та авангарду в «Першому імператорі» дослідник Ян Єхун характеризує як «ідеальне» [8, с. 20].

У стилістиці вокальних партій композитор використовує традиції західної опери: стиль *belcanto*. При цьому мелодика часто спирається на мотив китайського народного співу, який відіграє роль лейтмотиву опери: мелодія пісні з'являється у вузлових моментах дії та пронизує вокальні партії різних героїв. Китайські дослідники також зазначають, що у музиці опери використано лади народних пісень північно-західних регіонів країни, де історично перебувало царство Цінь [8, с. 26]. Таким чином, композитор синтезує західну оперу та цзінцзюй на рівні

мови (китайська, англійська), сценічного рішення, типажу персонажів та акторів, музичних особливостей щодо реалізації вокальної та інструментальної реалізації.

Висновки. Міжкультурна комунікація, яка склалася у контексті діалогу «Схід-Захід» створила умови для формування нових поглядів щодо оперного мистецтва. На прикладі опери «Перший імператор» Тань Дуня було визначено, що синтез усіх складових європейського та китайського традиційного мистецтва дозволив реалізувати старовинний китайський принцип нерозривної єдності у контексті злиття двох стильових ознак опери у рамках одного твору. Зазначене декларує характерну для китайської культури тенденцію звернення до давніх реалій, конфуціанських принципів поряд із сучасними технологіями та засобами втілення історичного сюжету. Зазначене робота дозволяє окреслити шляхи майбутніх досліджень із зазначеної тематики, а також вивчення характерних особливостей вокально-сценічного мистецтва у контексті становлення та розвитку китайської опери.

Список використаної літератури:

1. 甄帥。中國“模範革命歌劇：流派-風格特徵”。成都：四川大學學部 2019. 240 頁
2. 李先民。豫劇洛古今。河南：人民出版社。1983. 97 頁
3. 劉進。中國民族歌劇：1920-1980 年代。西安：陝西師範大學出版社。2007. 215 頁
4. М'язова І. Міжкультурна комунікація: зміст, сутність та особливості прояву (соціально-філософський аналіз). Київ: КНУ ім. Т. Шевченка, 2008. 182 с.
5. 彭江明。譚盾歌劇《秦始皇》音樂元素分析. 劇院建。2018. 第 15 期. 抄送. 65-78

6. 郝卓思。對中國戲曲未來發展的思考，從唐棟的歌劇秦世煥開始。生活 2018. 107-120
7. 鍾子霖。現代歐洲與歐洲的關係 1945年以來的中國音。民間音樂，第10期，1984. 47-53
8. 楊恩魂。秦士環戲曲綜合研究 中西文化。新疆師範大。烏魯木齊 2011. 43 頁
9. 閔思雅薇。京劇聲樂表。上海：遠東出版社，2017. 377頁.
10. 姚逸群。由京劇轉移繼承而來。黃忠（烏塔納音樂學院學報，2009年第4期，71-79。
11. Jiang, Jing (1991). The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Compositionю. Asian Music. 22, 2, 83-96 [in English].
12. Kors S. Tan Dun's The First Emperor Tan Dun. The First Emperor: Booklet to DVD.The Metropolitan opera. London: EMI Classics, 2008. Pp. 6-7.
13. Lee J. C. Tan Dun.The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. 2001. Vol. 25. Pp. 64-65.
14. Pronko L. Theatre East & West: Perspectives towards a Total Theatre. Berkeley.Los Angeles. London: University of California Press, 1967. 188 p.

Zhang ZONGRUI,
Sumy State Pedagogical University
named after A. S. Makarenko,
Sumy, Ukraine,
e-mail:prontolviv@ukr.net,
ORCID: 0009-0002-0426-6853

**THE PERFORMING ARTS OF CHINA IN THE
DIALOGUE OF CULTURES AS AN EXAMPLE OF THE
OPERA “THE FIRST EMPEROR” BY TANG DUNG**

Abstract. In the context of the formation of the stage culture of China, a certain ritualism arises in its functioning. First of all, this is explained by the tendency to preserve one's own unique cultural and artistic codes, which are the carriers of the nation's philosophical outlook. It is emphasized that there are certain differences between the development of European stage art and Chinese stage art, which primarily lie in different cultural and historical prerequisites of development. At the same time, similar components are singled out in the reasons that prompted the renewal and creation of intercultural dialogue (the search for a new artistic language, new means of expression, etc.). The dialogue between the cultures of the West and the East is considered from the standpoint of the mutual influence and interaction of the leading cultures of the two artistic worlds. In stage art, a genre of theatrical-musical action is singled out, namely, operatic art, which actually allows overcoming conventions regarding the perception of any artistic phenomenon. The appeal to Tan Dun's work is justified by the fact that his opera “The First Emperor” can be interpreted as a conceptual and holistic phenomenon, which is based on philosophical thinking in accordance with Confucianism – “one plus one will be one” – demonstrates a vivid example of the formation of a new artistic

product from positions of interpenetration, interaction and assimilation of various stylistic components of East-West art. Tan Dun is one of the brightest representatives of the Asian avant-garde and the Chinese “New Wave”, combining national traditions and the phenomena of modern Western art in his work. The conclusions state that the composer synthesizes Western opera and jingju at the level of language (Chinese, English), stage design, type of characters and actors, and musical features in terms of vocal and instrumental performance.

Key words: intercultural dialogue, stage art, European opera art, Chinese opera art.

References:

1. 甄帥。(2019).中國“模範革命歌劇：流派-風格特。成都：四川大學學部 [in Chinese].
2. 李先民。(1983). 豫劇洛古今。河南：人民出版社. [in Chinese].
3. 劉進。(2007). 中國民族歌劇：1920-1980 年代。西安：陝西師範大學出版社 [in Chinese].
4. M'yazova, I. (2008) Mizhkul'turna komunikatsiya: zmist, sutnist' ta osoblyvosti proyavu (sotsial'no-filosofs'kyy analiz) [Intercultural communication: content, essence and peculiarities of manifestation (social and philosophical analysis)]. Kyiv: KNU im. T. Shevchenka [in Ukrainian].
5. 彭江明 (2018). 譚盾歌劇《秦始皇》音樂元素分析. 劇院建。第 15 期. 抄送, 65-78 [in Chinese].
6. 郝卓思。(2018). 對中國戲曲未來發展的思考，從唐棟的歌劇秦世煥開始。生活 5, 107-120 [in Chinese].

7. 鍾子霖。(1984). 現代歐洲與歐洲的關係 1945年以來的中國音樂。民間音樂, 第10期 47-53 [in Chinese].
8. 楊恩魂 (2011)。秦士環戲曲綜合研究 中西文化。新疆師範大學。烏魯木齊 [in Chinese].
9. 閔思雅薇。(2017)。京劇聲樂表。上海：遠東出版社[in Chinese].
10. 姚逸群 (2009). 由京劇轉移繼承而來。黃忠 (烏塔納音樂學院學報, 年第4期 71-79 [in Chinese].
11. Jiang, Jing (1991). The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Compositionю. Asian Music. 22, 2, 83-96 [in English].
12. Kors, S. (2008). Tan Dun's The First Emperor Tan Dun. The First Emperor: Booklet to DVD.The Metropolitan opera. London: EMI Classics, 6-7 [in English].
13. Lee, J. (2001). Tan Dun.The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vols. 2nd Edition. 25,64-65 [in English].
14. Pronko, L. (1967). Theatre East & West: Perspectives towards a Total Theatre. Berkeley.Los Angeles. London: University of California Press [in English].