

Министерство науки и высшего образования  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина  
(Технологии. Дизайн. Искусство)»

*На правах рукописи*

ЧЭНЬ ЖУЙ

**ЧЭНЬ ЖУЙ**

**МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И СЮЖЕТЫ  
В КИТАЙСКОЙ МУЗЫКЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА**

**Диссертация**

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность 5.10.3 Виды искусства (Музыкальное искусство)

**Научный руководитель:**

доктор искусствоведения,

кандидат философских наук, профессор

**Марина Леонидовна Зайцева**

Москва – 2025

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>ГЛАВА 1. МИФ В КОНЦЕПЦИИ КУЛЬТУРЫ И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА</b> .....	16
1.1. Миф – неомиф – постмиф: эволюция представлений о проявлении мифологического сознания в культуре и искусстве .....	17
1.2 Миф и музыка: современный дискурс .....	37
<b>ГЛАВА 2. ТРАКТОВКА ОБРАЗА НЮЙ-ВЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ АВТОРОВ</b> .....	51
2.1 Танцевальная драма «Нюй-ва» Пекинского театра песни и танца (композитор Ляо Юн, режиссер Тао Чэнь, 2011 г.) ...	52
2.2 Танцевальная драма «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (композиторы Ян Хуа и Чжоу Ча, режиссер Ма Линь, 2019 г.) .....	69
<b>ГЛАВА 3. ПЕРСОНАЖИ КИТАЙСКОГО ПАНТЕОНА В СИМФОНИЧЕСКОЙ ХОРОВОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ДРАМЕ «МИФ О КИТАЕ» ГАН ЛИНЯ (2012)</b> .....	82
3.1 Пань-гу – творец мира .....	83
3.2 Богиня Нюй-ва чинит небо .....	112
3.3 Куа Фу гонится за солнцем .....	126
3.4 Цзин Вэй наполняет море .....	139
3.5 Богиня Чаньэ летит навстречу Луне .....	151
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	166
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	174
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b> .....	207

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования** обоснована недостаточной разработанностью проблематики неомифологизма в музыкознании, в отличие от многочисленных философско-эстетических теорий мифотворчества. Особенно это касается инструментально-симфонической музыки и киномузыки. С другой стороны, интерес ученых–музыковедов к феномену мифа в современном искусстве не иссякает, что свидетельствует о несомненной перспективности этого направления. Претерпевая исторически обусловленные метаморфозы, миф и по сей день является эффективным средством углубления содержания, придания ему многомерного смысла. Неомиф, в отличие от мифа, не является сугубо коллективным творением, он отражает индивидуальную позицию автора, описывающего современные события в мифологических образах и сюжетах и находящего в них ответы на актуальные вызовы времени. Возрастающий интерес к мифу в современном искусстве обусловлен не только стремлением реконструировать архаические пласты культуры и ментальности человека. Более существенной для современного человека оказывается универсализм и метадискурсный характер мифа, его способность выражать вневременные и вненациональные ценности. Такой ракурс мировосприятия поднимает художника над текущими проблемами современности и позволяет осознать надвременную ценность сюжетов и образов древних мифов.

Современное искусство активно задействует потенциал древних мифов, которые выступают в качестве ведущей концептуальной основы многих художественных произведений. Данная тенденция с особой силой проявляется в визуальных искусствах (кино–, теле–, театральном, изобразительном). Неомифологизм находит свое воплощение и в музыкальном искусстве. Изучение принципов проявления неомифологических тенденций

в современном музыкальном искусстве позволяет уяснить стратегии развития художественного творчества в начале XXI века, проследить диалектику развития культуры по модели «антимиф – неомиф – постмиф» и на примере китайских композиторов осознать эволюцию идейно-художественных ориентиров авторов новейших музыкальных и музыкально-театральных сочинений.

**Степень разработанности проблемы** является недостаточно высокой, что обусловлено несколькими факторами. Прежде всего, отметим проблемные зоны и имеющиеся достижения в процессе изучения культурного наследия древнего Китая. Еще в 1924 г. в труде «Исследование китайских мифов» Шэнь Яньбин (Shen Yanbing) отмечал, что свод китайских мифов составить крайне сложно из-за их разбросанности по отдельным древним рукописям. На протяжении XX в. проводилась кропотливая работа по составлению полного свода и периодизации китайских мифов. Среди наиболее авторитетных изданий назовем труды выдающихся китайских и русских ученых: Юань Кэ [253], Чжао Нюлань [227], Мао Дунь [279], Юй Южун [255], Е Шусянь и Ляо Минцзюнь [270], Чжоу Сяомин [289], И. С. Лисевич [97], В. В. Евсюкова и С. А. Комиссарова [55], В. В. Малявина [110], Б. Л. Рифтина [161; 162; 164; 164; 165] и др. Мифы, по мнению исследователей, представляют собой совокупность образов, в которых интегрированы гуманистические мысли.

В конце XIX в. благодаря идеям немецких философов-романтиков в европейской культуре укрепилась концепция мифа как первичной основы любого художественного творчества. Эти идеи оказали влияние и на русскую филологическую науку. Во второй половине XIX в. в ней сформировалось направление, представители которого (Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасьев, А. А. Потебня, А. Н. Веселовский) впервые внедрили методы сравнительного анализа при изучении вопросов взаимосвязи мифологии, фольклора и литературы.

В XX веке именно советская философия и филология заняли ведущие позиции в мировой науке в области изучения семиотики мифа. Корифеями

в данной области исследований являются выдающиеся советские ученые Е. М. Мелетинский [115; 116; 117; 118; 119], Б. А. Успенский [207], А. Ф. Лосев [101; 102; 103], В. Н. Топоров [201; 202; 203], В. В. Иванов [62] и др.). Им удалось преодолеть тенденцию «ремифологизации», сформировавшуюся под воздействием идей Ф. Ницше и Г. Юнга в западноевропейской литературе конца XIX в. В труде «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше выдвинул гипотезу о генезисе различных видов и жанров искусства. Их начало он определил в древних ритуалах. Данная идея Ф. Ницше положила начало доминированию в западноевропейской науке 1930-х гг. ритуализма (Дж. Фрейзер, Д. Харрисон, Ф. М. Корнфорд, А. Б. Кук и др.), а теория архетипов К. Г. Юнга, сближающая сферу бессознательного, мифа и поэзии, расширила перспективы обнаружения ритуально-мифологических моделей в современной литературе. При наличии определенных позитивных результатов ритуализма, позволившего осмыслить общность мифа и искусства, все же отметим ограниченность данного подхода. Рассмотрение искусства только с позиций мифа неизбежно приводит к сужению его содержательных рамок. С иных – более широких (идеологических, семиотических, историко-культурных) позиций проблема «миф и искусство» была рассмотрена в трудах российских ученых XX в.

Мифологический дискурс, как отмечал Ю. М. Лотман, основан на различных формах коммуникации [105]. Он является системой смыслов, основывающихся на эмпирике, фиксирующих с помощью символов и метафор представления о важных эпизодах истории человечества, отражающих их социальную, этическую значимость, и актуализирующих чувственно-эмоциональное восприятие благодаря сюжетной конкретике и яркости мифологических сюжетов и образов. Исследования феномена мифа с позиций семиотики позволили раскрыть различные грани смыслообразования в мифотворчестве, осознать дуализм мифа как специфической формы традиционалистского общественного и индивидуализированного поэтического творчества.

Именно взгляд на миф как первый пример поэтической образности стал новацией советской филологии и философии. Исследования О. М. Фрейденберг [213] позволили выявить приемы трансформации мифологические сюжеты и образы в античной литературе. Важное теоретическое значение имели труды М. М. Бахтина [19; 20], В. Н. Топорова [201; 202; 203], Ю. М. Лотмана [104; 105; 106], С. С. Аверинцева [1; 2], З. Г. Минц [122], А. М. Панченко и И. П. Смирнова [133] и др., в которых освещались различные вопросы интерпретации мифа в литературе.

В научном знании начала XXI в. вопросы взаимосвязи музыки и мифа привлекают все большее количество ученых, что обусловлено спецификой современного искусства, так же активно обращающегося к сюжетам и образам древних мифов и легенд. Большую методологическую значимость для новейших исследований в области обнаружения концептуальной близости музыки и мифа имели труды французского культуролога, антрополога XX в. К. Леви-Стросса [91; 92; 93]. Ученый обосновал близость музыкального и мифологического мышлений по их диалектической направленности. С одной стороны, они направлены на постижение мира и характеризуются стремлением к обобщению, выявлению идейного смысла выражаемых явлений и процессов действительности. С другой стороны, логика мифа и музыки не только абстрактна, но и образно-конкретна, это логика ощущений, как определяет ее К. Леви-Стросс.

Свой существенный вклад в изучение вопросов мифологического начала в современной культуре вносят китайские ученые: Сюнь Инвэнь [186; 187], Хань Цзинхуэй [220], Юй Вэй [254]. Ими выявлены особенности претворения мифологических героев и сюжетов в русской литературе, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве.

В исследованиях мифологического начала в музыкальном искусстве второй половины рубежа XIX–XX вв. центральное место занимают философско-эстетические и художественные идеи Р. Вагнера. Данной проблематике посвящены труды А. Ф. Лосева [102], А. Л. Порфирьевой [146;

147; 148; 149], И. В. Татаринцевой [191; 192; 193; 194; 195], М. Н. Лобановой [99; 100], О. В. Перич [136], А. В. Михайлюты [126], М. А. Чикора (M. A. Cicora) [258] и др.

На сегодняшний день можно отметить усиления интереса исследователей к вопросам проявления неомифологизма в современном музыкальном искусстве. Данный ракурс позволяет увидеть глубинные обоснования творческого процесса, например, в диссертациях и статьях, посвященных И. Стравинскому (А. О. Аракелова [14]), К. Дебюсси (О. В. Перич [135; 136; 137], Л. М. Кокорева [70]), Б. Бартоку (О. Б. Краснова [77; 79]). В исследованиях А. В. Денисова [51; 52] обосновывается гипотеза о расширении семантического поля античных мифологических сюжетов в операх западноевропейских композиторов первой половины XX века. Отметим также труды Г. В. Варакиной по проблеме мифологизации искусства Серебряного века и, в частности, музыкального театра (Дягилевской антрепризы) [25; 26], изыскания Л. Л. Гервер по музыкальной мифологии [40; 41], методологические уточнения о соотношении понятий музыкального и мифопоэтического О. Б. Красновой [78], об онтологических основах современной музыки И. Снитковой [179] и т.д.

Решение вопросов формирования новых мифов, связанных с осознанием особой социокультурной значимости творческой личности содержится в работах М. Г. Раку [156; 157; 158; 159], Л. Л. Гервер [40; 41], Ю. С. Габай [36], А. И. Демченко [48; 49]. В монографии «Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи» [159] М. Г. Раку проанализировала историю мифологизации личности П. И. Чайковского в постановках оперы «Пиковая дама» В. Э. Мейерхольдом и в советском музыкознании. Миф о Моцарте в российской культуре XIX в. исследовала Л. Л. Гервер (диссертация «Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов: Первые десятилетия XX в.» [41]). Романтический миф о художнике рассмотрен в трудах Ю. С. Габай [36]. Большой вклад в изучение мифопоэтики российской музыки XX в. внес А. И. Демченко (монографии «Иллюзии и аллюзии.

Мифопоэтика музыки о Революции», [48] «Отечественная музыка XX века: реалии и мифы» [49]). Данные работы оказали существенную помощь в проведении исследования. Между тем отметим недостаточную изученность проблематики мифологических оснований современной китайской музыки. Изучение данных вопросов позволит уяснить сходство и различие национальных картин мира, и их претворений в архаичных культурах и современном искусстве.

**Объект исследования** – музыкально-театральные и инструментальные сочинения современных китайских композиторов на сюжеты древних мифов.

**Предмет исследования** – динамика взаимодействия эпического и лирического начал в драматургии произведений, связанных с китайскими мифологическими сюжетами и образами, соотношение традиционных и инновационных средств художественной выразительности как фактор претворения неомифологических тенденций в современном китайском музыкальном искусстве.

**Материалы исследования** составили музыкально-театральные и инструментальные произведения современных китайских композиторов: танцевальная драма «Нюй-ва» Пекинского театра песни и танца (композитор Ляо Юн, режиссер Тао Чэнь, премьерная постановка состоялась 25.08.2011 г.), танцевальная драма «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (композиторы Ян Хуа и Чжоу Ча, режиссер Ма Линь, 2019), фортепианная пьеса «Нюй-ва» Цао Гуанпина (1985), симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае» (композитор Ган Линь, 2012).

**Цель** данной работы заключается в исследовании эстетико-художественных принципов претворения мифологических образов в китайской музыке начала XXI века на примере ярких и актуальных произведений различных жанров, обосновании неомифологизма как одной из ведущих тенденций развития китайского музыкального искусства.

Указанные объект, предмет и цель исследования обуславливают необходимость постановки и решения следующих **задач**:

– уточнить понятийный аппарат исследования, провести сопоставительный анализ терминов «миф», «неомиф», «мифологизм», «неомифологизм», «постмиф» в философии, филологии, психологии, искусствоведении, выявить сходство и различия в их трактовке,

– исследовать особенности претворения мифологических сюжетов и образов в творчестве современных китайских композиторов: рассмотреть структуру введения мифологических сюжетов и образов в драматургию избранных музыкально-театральных, инструментальных произведений, выявить содержащиеся в показательных в данном ракурсе произведениях музыкального искусства смысловые подтексты, глубинные слои содержания;

– очертить принципы неомифологического мышления современных китайских авторов: выявить способы создания своеобразного художественного хронотопа избранных произведений, в которых отражаются черты драмы, эпоса, лирики, стилевые особенности древнего и современного искусства, авторская трактовка судеб мифологических героев;

– обосновать неомифологизм как одну из ведущих тенденций мирового, в том числе и китайского искусства.

### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1) В современном китайском музыкальном искусстве в качестве ведущих художественных принципов творческих проектов, связанных с мифологическими образами и сюжетами, выявлены традиционность и инновационность.

2) Традиционность проявляется в избранных художественных произведениях (танцевальных драмах «Нюй-ва», «Легенда о дуновении ветра», симфонической хоровой поэтической драме «Миф о Китае»), прежде всего, в тенденции к эпизации драмы. Данная тенденция прослеживается:

– на концептуальном уровне. Анализируемые сочинения характеризуются сохранением и раскрытием эпического потенциала мифологического образа. Сюжет произведений основывается на главном элементе драмы – конфликте, перемещенном во внутренний мир главных героев (самопожертвование ради

спасения человечества и мира, сверхчеловеческие усилия по преодолению ударов судьбы и т.д.). В драмах отсутствует бытовой фон событий, через психологическое состояние персонажей раскрываются глобальные мировоззренческие темы: о сущности бытия, о гармонии и хаосе в динамике мировых процессов, о природно-антропологическом единстве. Активное задействование мотивов исторической памяти через обращение к широко известным мифологическим сюжетам и образам способствует нарастанию эпического потенциала произведений;

– в приемах создания «эпического многоголосья» (определение Н.Ю. Митрофановой [124; с. 305] (введение масштабных хореографических сцен, развернутых хоровых эпизодов, задействование полноты оркестрового звучания в кульминационных сценах);

– во временной эпической удаленности событий и приемах организации художественного времени. Временная дистанция в избранных произведениях создается специфическими музыкальными средствами (архаический колорит звучания традиционных китайских инструментов, введение пентатоники, гетерофонии). Композиционные приемы замедления времени (ретардации) в лирических сценах формируют сложное, многослойное художественное время произведений;

– художественное пространство сочинений «Нюй-ва», «Легенда о дуновении ветра» преодолевает рамки драмы, оно рисует перед зрителем не комнатные интерьеры, а разнообразные земные пейзажи и небесные дали.

3) Обогащение драматургического развития эпической формы лирической сюжетной линией позволяет раскрыть эмоциональное отношение героев к происходящим событиям. Лирическая линия сюжета обогащает повествовательный план сочинений и позволяет обнаружить скрытый в художественном тексте авторский субъективизм.

4) Художественное время и пространство произведений формируют своеобразный художественный хронотоп, в котором отражаются черты драмы, эпоса, лирики, стилевые особенности древнего и современного искусства,

авторская трактовка судеб мифологических героев. Художественный мир произведений Нью-ва», «Легенда о дуновении ветра», «Миф о Китае» основывается на взаимодействии внешнего и внутреннего хронотопов: моделирование космогонических актов сопровождается уникальными личностными переживаниями главных героев. Динамика взаимодействия эпического и лирического начал в драматургии произведений обуславливает их равноценность в раскрытии содержательного плана сочинений, их роль в расширении ассоциативного пространства художественного текста, наполнении его разнообразными эмоциями, понятными и знакомыми современникам.

5) Модернизация трактовки национальных мифологических образов в анализируемых произведениях обусловлена стремлением современных китайских деятелей искусства придать им актуальные черты при помощи введения разнообразных приемов концертно-зрелищных представлений (активное использование мизансцен, спецэффектов и т.д.).

6) В масштабной симфонической хоровой поэтической драме «Миф о Китае» неомифологизм проявляется в своеобразии композиторского стиля Ган Линя. Ритуальные черты драмы «Миф о Китае» проявляются в приемах усиления суггестивного воздействия музыки (проработанная система лейтмотивного развития и тематических арок). Музыка здесь выполняет важные контекстно-символические функции, она обращается к бессознательным сферам мышления, что обогащает процесс художественного восприятия, а в целом благодаря задействованию широкого арсенала китайских мифологических образов и сюжетов расширяет наше представление о культурных традициях страны. Лиризация мифологических женских образов (Нью-вы, Цзин Вэй, Чаньэ) в симфонической хоровой поэтической драме «Миф о Китае» реализуется при помощи комплекса композиторских приемов: опоры на песенный жанр, интонационно близкий к лирическим городским песням, на репризные формы, которые продлевают и закрепляют основное образно-эмоциональное содержание эпизодов, усиления драматургического значения

солирующих женских партий, детского хора. Композитор задействовал в сочинении широкий арсенал академических и авангардных техник западноевропейского музыкального искусства, китайских традиционных приемов инструментовки, типов мелодизма (преобладание пентатоники, натуральных ладов), ритмоформул, придающих фольклорный колорит общему звучанию. Благодаря сложным гармоническим решениям (ведение резких модуляционных ходов, обогащение аккордики альтерациями) и рафинированной оркестровой фактуре звучание приобретает современный колорит.

7) Сочетание традиционности и инновационности в трактовке мифологических сюжетов и образов анализируемых произведений, динамика соотношения в них эпического и лирического начал определяет неомифологизм как одну из ведущих тенденций мирового, в том числе и китайского искусства.

#### **Методы исследования.**

Теоретические: сравнительный анализ научной литературы по проблематике исследования, аналитико-интерпретативный метод анализа существующих трактовок категорий «миф» и «неомиф» в западноевропейском и отечественном гуманитарном знании, целостный музыкально-теоретический анализ, комплекс методов мотивного и интертекстуального анализа (при рассмотрении устойчивых архетипических структур, мифологических мотивов). Весомую роль в рамках исследования сыграл феноменологический подход, позволивший выявить своеобразие индивидуальных трактовок мифологических образов и сюжетов в произведениях современных китайских композиторов.

Эмпирические: интроспекция личного исполнительского опыта, изучение аудио и видеозаписей исполнений избранных музыкально-театральных и инструментальных сочинений.

**Методологической и теоретической основой исследования** послужили результаты научных изысканий в области теории мифа и мифосознания, мифопоэтики. Ведущий аспект проведенного исследования —

неомифологический ракурс композиторского мышления современных деятелей китайского музыкального искусства – обусловил выдвижение в качестве наиболее значимых категорий понятий «мифа», «неомифа», «постмифа», «неомифологизма». Для уточнения современных трактовок данных понятий были использованы труды по философии, литературоведению, семиотике, культурологии. Автором учтены теоретические положения, выдвинутые Ю. М. Лотманом [104; 105; 106], Е. М. Мелетинским [115; 116; 117; 118; 119], З. Г. Минц [122], В. Н. Топоровым [101; 102], Б. А. Успенским [207]. Для раскрытия концепции диссертации существенное значение имели труды Л. О. Акопяна [3; 4], Е. М. Алкон [5; 6], Г. В. Денисенко [50], Е. В. Рочняк [168], О. Ю. Осадчей [131; 132], В. Б. Вальковой [23], Ю. Г. Кона [71], А. В. Денисова [51; 52] по вопросам проявления мифологического мышления в композиторском творчестве.

В диссертации применен аналитический подход, основанный на психологических методах изучения архетипов творческого мышления. Среди ученых, применявших данный подход при изучении музыкального мышления Востока и Запада, перечислим Е. М. Алкон [5], С. И. Ключко [69], А. Г. Алябьеву [7; 8; 9], М. А. Сапонова [173], Н. И. Верба [29; 30; 31]. Материал исследования – музыкально-театральные и инструментальные композиции китайских композиторов рубежа XX–XXI вв. – предопределил обращение к научной литературе китаеведческого направления: трудам Г. М. Шнеерсона [252], В. А. Рубина [169], В. П. Шестакова [128], А. В. Новоселовой [130], С. П. Волковой [35], Т. В. Карташовой [66], А. Е. Кром [94; 108], Ю. П. Медведевой [112; 205], А. М. Петровой [138; 139], Л. С. Васильева [27], Ф. Пикара [141], Ф. Лау [260], Го Тинтина [43], Хань Фана и Ван Цзичао [219]. Методология исследования, примененная в трудах вышеперечисленных авторов, позволила углубить содержательную сторону музыковедческого труда, расширить его исследовательские рамки, выявить перспективность дальнейших изысканий в области гуманитарных наук.

В работе был применен комплексный подход, основывающийся на методах исторического и теоретического музыкознания. Среди основных теоретических методов исследования выделим следующие: сравнительный анализ научной литературы по проблематике исследования, аналитико-интерпретативный метод анализа существующих трактовок категорий «миф» и «неомиф» в западноевропейском и отечественном гуманитарном знании, целостный музыкально-теоретический анализ, методы мотивного и интертекстуального анализа, феноменологический подход. В работе были использованы эмпирические методы исследования, основывающиеся на интроспекции личного исполнительского опыта, изучении аудио– и видеозаписей исполнений избранных музыкально-театральных и инструментальных сочинений.

**Научная новизна исследования** заключается в том, что: впервые сфера мифологического и ее восприятие в музыке изучается на материале разных типов композиторского творчества – в контексте сценического произведения, инструментального жанра. Избранный в работе семантический метод фокусирует внимание на мифологических образах, рефлексии композитора и предполагаемой рефлексии слушателя, что также является новаторским подходом в рассмотрении феномена неомифологизма в музыкознании.

**Теоретическая и практическая значимость исследования** обусловлена тем, что в нем раскрыты закономерности влияния мифологической сюжетной основы на жанрово-стилевые особенности композиций современных китайских авторов, что позволило выявить специфику избранных произведений в контексте общих тенденций художественного неомифологизма XX–XXI веков. Материалы настоящей работы могут быть актуальны в научной и образовательной деятельности преподавателей творческих вузов, при написании методических пособий и формировании лекционных курсов. Материалы исследования могут быть использованы в курсах по истории и теории музыкального искусства, современной музыкальной культуры, культурологии, социологии искусства в системе среднего и высшего

профессионального образования. Результаты исследования могут быть применены в изучении актуальных направлений композиторского творчества в тех произведениях, где присутствует феномен неомифологизма в любых проявлениях, формах и видах.

**Достоверность результатов** исследования определена опорой на обширную базу источников, которая включает в себя фундаментальные и методологически выверенные труды российских, западноевропейских и китайских ученых, специалистов в области философии, филологии, культурологии, а также материалы, основанные на изучении опыта претворения мифологических образов и сюжетов в музыкальном искусстве.

**Апробация работы.** Диссертация подготовлена и была обсуждена на кафедре сольного пения и хорового дирижирования Института «Академия имени Маймонида» федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)». Результаты исследования были изложены в докладах на Всероссийских и Международных научно-методических и научно-практических конференциях. По материалам исследования опубликовано 3 статьи в научных журналах, входящих в Перечень ВАК Минобрнауки РФ общим объемом 1,54 п. л.

**Диссертация соответствует следующим пунктам Паспорта специальности 5.10.3 виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение):** История музыки (п. 16), История и теория музыкальных жанров, музыкального языка (п. 20), История, теория и практика вокального и хорового искусства (п. 24).

**Структура работы** обусловлена целью и задачами исследования, она включает Введение, три главы, Заключение, Список литературы, Приложение (фотоматериалы).

## **ГЛАВА 1. МИФ В КОНЦЕПЦИИ КУЛЬТУРЫ И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Разработка вопросов воплощения мифологических образов и сюжетов в искусстве непосредственно связана с анализом осмысления в разных науках центральных для данного исследования понятий мифа, мифологического сознания и выявления механизмов мифологизации / ремифологизации художественного творчества. В результате научных изысканий в области истории, этнографии, антропологии, культурологии, языкознания были сформированы фундаментальные направления в понимании сущности мифа, разработаны эффективные методы его изучения, которые дают свои ответы на вопросы генезиса мифа и его роли в становлении научного знания и религиозного мышления, активизации способностей человека к коммуникации и символизации.

Тенденция ремифологизации/неомифологизации в культуре XIX–XXI вв. обусловлена с возрождением мифологического сознания в современном обществе, активным переосмыслением популярных мифологем в литературе и искусстве. Ценность мифологического типа мышления в современном общественном сознании определяется тем, что оно изначально направлено на поиск жизненных ценностей, формирующих матрицу человеческого выбора.

Всплеск интереса современных исследователей к данной проблематике обусловлен не только его полифункциональным характером, способностью выполнять социальные, религиозные, аксиологические функции [17], но и художественной практикой. В современном искусстве все чаще используются сюжеты и образы древних мифов и легенд. Они активизируют работу общечеловеческих ментальных структур, развивают способность конструирования реальности, становятся факторами радикальных изменений само– и мировосприятия человека.

## **1.1 Миф – неомиф – постмиф: эволюция представлений о проявлении мифологического сознания в культуре и искусстве**

В науке сформировалась теория мифа как «формы архаического мышления» [54, с. 5]. Как отмечают В. К. Кузнецов и В. В. Миронов, миф является специфической формой осмысления человеком окружающей действительности, «одной из первых попыток ответить на фундаментальные вопросы космологического, теологического, антропологического, культурного и мировоззренческого характера» [82, с. 819]. Концептуальный подход к трактовке мифа демонстрируют А. Грёневальд [259, с. 913] и Р. Миллер [262, с. 539], отмечая, что миф является универсальным феноменом, с помощью которого человек стремится отобразить при помощи символов высшую реальность. «Миф, – отмечал С. С. Аверинцев, – выступает как цельная система первобытной духовной культуры, в терминах которой воспринимается и описывается весь мир» [2, с. 91]. То есть миф способствует выполнению культурой фундаментальной задачи по осмыслению истории и бытия в целом, по сохранению и трансляции знаний, зафиксированных в древних источниках.

Среди известных ученых, внесших значительный вклад в формировании теорий происхождения и сущности мифа выделим Э. Б. Тайлора («Первобытная культура» [188]), Л. Леви-Брюля («Сверхъестественное в первобытном мышлении» [90]), Д. Д. Фрэзера («Золотая ветвь. Исследование магии и религии» [214]); К. Леви-Стросса («Мифологии» [91], «Первобытное мышление» [92], «Структурная антропология» [93]).

Благодаря деятельности многих ученых в области истории, этнографии, антропологии, культурологии, языкознания сформировалось несколько фундаментальных направлений в понимании сущности мифа. Выделим наиболее крупные из этих направлений: рационалистическая (натуралистическая), анимистическая, биологическая и социологическая теории [221, с. 275]. В исследованиях мифа применяются различные методы:

эволюционный (Э. Тайлор), ритуально-мифологический (Дж. Фрэзер, Д. Харрис и др.), философский (Ф. Ницше, А. Лосев, П. С. Гуревич, В. П. Руднев и др.), психоаналитический (З. Фрейд, К. Г. Юнг, Н. Г. Фрай, Дж. Кэмпбелл и др.), символистский (Э. Кассирер), структуралистский (К. Леви-Стросс, В. Я. Пропп и др.). Каждая из этих концепций дает свой ответ на вопросы генезиса мифа и его роли в становлении научного знания и религиозного мышления, активизации способностей человека к коммуникации и символизации.

Отметим выдающуюся роль советского философа, антиковеда А. Ф. Лосева в построении последовательной концепции мифа и мифологического сознания. В труде «Диалектика мифа» ученый дал широкую трактовку мифа, определяя его в качестве «диалектически необходимой категории сознания и бытия», как «дореклексивно-инстинктивный, интуитивно понимаемый умно-энергичный лик», в который претворена объективная реальность [103, с. 39]. Лосев изучал область пересечения религиозного и мифологического сознаний, идеального и материального, объективного и субъективного. Преодолевая механистичность рационалистического мировоззрения, философ выдвинул идею о диалектическом единстве личности в мифе, в котором объединяются, синтезируются две личности: доисторическая, первозданная и историческая, становящаяся в конкретный период развития общества и культуры [101, с. 43].

Рассуждая о составляющих элементах мифа, А. Ф. Лосев использует четыре основных термина: «личность», «история», «чудо», «слово». В итоге он дает следующую емкую формулировку мифа: он есть «развернутое магическое имя» [101, с. 170]. Построение матрицы мифологического мышления исследователи считают «культурологическим открытием» ученого [12, с. 46]. Длительные рассуждения философа приводят к еще одному определению мифа «как чуда» [101, с. 174]. При этом А. Ф. Лосев не сводит чудо только к сверхъестественному и невозможному. В сфере мифа чудо выступает как

идеальная стратегия, то, что может быть спрогнозировано, а затем стать вектором индивидуального и социального развития.

Развивая идеи А. Ф. Лосева, что «миф есть нечто чувственное» [103, с. 114] и мысль М. Ю. Лотмана о семиологической сущности мифа, о мифологическом дискурсе, в котором используются разные средства коммуникации [105], Н. Н. Коршунова определяет миф как «социально-традиционалистскую и поэтически-индивидуалистскую форму познания», которая апеллирует к эмоционально-чувственному типу восприятия [75, с. 215]. Миф помогает преобразовать хаос в космос, добиться восприятия мира как организованного целого, выраженного в «простой и доступной схеме, которая могла претворяться в магическое действие как средство покорения непостижимого» [75, с. 215].

Мифологическое сознание, по мнению А. Ф. Лосева, не является прерогативой конкретной исторической эпохи (периоды первобытной культуры и эпохи Древних цивилизаций). Элементы мифологического сознания сохранились в мышлении современного человека. О том, что миф свойственен не только архаическому, но и современному сознанию, утверждал и основатель символической теории мифа немецкий ученый Э. Кассирер [67, с. 109]. Однако он полагал, что современные политические мифы – неординарный, исключительный случай, итог отчаянных попыток человечества найти выход в сложных жизненных ситуациях: «В случае, когда здравый смысл подводит нас, в запасе всегда остается сила сверхъестественного, мистического» [67, с. 110]. Позиция А.Ф. Лосева иная, она базируется на утверждении, что мифологическое начало всегда присутствует в человеческом мышлении [101, с. 170]. «Стоит всмотреться в современное общество попристальнее, – пишут исследователи уже в начале XXI в., – и мы увидим, что миф воспринимается в качестве вполне реально существующей формы социального бытия» [12, с. 40]. Показательна в данном ключе концепция Р. Барта о том, что идеология является формой именно мифологического сознания [18, с. 74]. «Неправильно полагать, – подчеркивал С. Ю. Неклюдов, – что массовое сознание...

мифологизируется только в новейшее время – оно вообще мифологично по своей природе» [129, с. 20].

Существенным представляется подход Э. Кассирера и Л. Леви-Брюлля по реконструкции и дифференциации основных пралогических методов мышления первобытного человека: метафоризации и аналогии. Данные методы являются результатом закона партиципации (от лат. *participation* – «причастность», деятельное сопричастие, соучастие; термин введен в 1922 г. в научный обиход Л. Леви-Брюллем [89, с. 74]). Проявление партиципации обнаруживается, в частности, при анализе тотемных представлений, в которых выражается сопричастность индивида тотему. Постигание таких взаимосвязей формирует мистический взгляд человека на мир, что является важнейшим признаком мифологического мышления. В дальнейшем приемы аналогии и метафоризации вполне применимы для постижения логики формирования неомифа. Как отмечает Я. В. Погребная «Первый путь направлен на установление аналогий между миром современного произведения и конкретным архаическим мифом, второй – на актуализацию общих схем и закономерностей архаического мифологического мышления» [142, с. 12].

На сегодняшний день отметим, что теория мифа еще далека от единства, а понятия «миф» и «мифологическое» являются преимущественно дискуссионными. В частности, в монографии К. Хюбнера «Истина мифа» (1996) приводится десяток толкований понятия «миф» с позиций филологии, психологии, философии, автор приходит к выводу о невозможности построения единой теории мифа из-за многоплановости феномена [223, с. 55]. Мысль о том, что миф в науке XX в. «оказался не столько аналитическим, сколько полемическим термином», высказывал и Е. М. Мелетинский [116, с. 112]. Ученый отмечал опасность идеализации мифа в современной культуре, возможность его использования с целью «ложной пропаганды, представления ценностей в фантастической форме» [115, с. 57].

Существенной для понимания актуальности мифологических тем в современной культуре представляется идея К. Хюбнера об усилении

социальной функции мифа и использовании разнообразных приемов реитерации (от лат. *reiteration* – «повторение»), воспроизводства ключевых мифологических образов и сюжетов в искусстве XX–XXI вв. [223, с. 80]. В области искусства и культуры феномен мифа и мифологического обретает особую привлекательность именно благодаря содержательной, функциональной многоплановости и огромному потенциалу раскрытия аксиологических, социальных, онтологических тем. Наиболее активно проявляется всплеск интереса к мифу, как правило, в рубежные периоды истории.

В рамках нашего исследования особенно важна проблематика, связанная с вопросами соотношения мифа с областью искусства. Уже в XIX в. в романтической философии сформировалось представление о мифе как ценнейшем материале поэтического творчества (И. Гердер [42], Ф. Шеллинг [246], братья А. и Ф. Шлегели [251] и др.). В конце XIX в. Ф. Ницше в труде «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) отметил роль ритуалов в процессе зарождения литературных видов и жанров. Согласно теории французского искусствоведа С. Рейнака (монография «Искусство и магия», 1903) использование человеком магии было обусловлено стремлением добиться результатов в хозяйственно-практической деятельности, а в дальнейшем магическая поэзия и ритуальные танцы стали первыми образцами словесного творчества и древнего искусства [263, с. 254].

Ритуально-мифологический подход к изучению литературного творчества различных исторических эпох обрел особую популярность в западноевропейской науке 30-х гг. XX в. Стимулом для актуализации данного метода в литературоведении и культурологии стали идеи Дж. Фрэзера и его последователей – кембриджской группы исследователей древних культур: Д. Харрисона, А. Б. Кука и др. Фрэзер выявил специфику мифа на основе принципа динамизма его характеристик: «миф уступает по древности “обычаю”, являясь “текстом” ритуала, он изменяется, в то время как обычай остается неизменным» [214, с. 168]. Ритуал, как отмечал ученый, является

основой архаической и современной культуры, фактором, обуславливающим ее жизнестойкость на основе сохранения фундаментальных традиций [214, с. 33]. Данная мысль объясняет выдвижение Д. Фрэзером ритуала на доминирующее место в культуре. Как отмечает Н. М. Андреева, фрэзеровская трактовка мифа основывается на понимании его доминирующей социокультурной функции объяснения и сохранения ритуала [11, с. 82].

Исследование мифов носит междисциплинарный характер. Как уже отмечалось, феномен мифологического сознания получает освещение в исследованиях по истории, этнографии, культурологии, языкознанию и т.д. Безусловно, для наиболее полного понимания особенностей проявления мифологического сознания в различных областях творчества неоспорима значимость привлечения аналитических ресурсов психологии. Неслучайно новым импульсом для обнаружения ритуально-мифологических моделей в литературе и искусстве стала концепция К. Г. Юнга об архетипах мышления человека. Отмечая достоинства и недостатки психоаналитического метода З. Фрейда в трактовке механизмов возникновения художественных образов, Юнг предложил расширить возможности научного анализа творческого процесса, изменив оптику взгляда с индивидуального на коллективное бессознательное. Миф – порождение именно коллективной психологии, его истоки коренятся в типическом начале человеческого мышления. Практический опыт ученого позволил сделать вывод о том, что не все неврозы, психозы, навязчивые сновидения имеют в своем генезисе исключительно сексуальное вытеснение [256, с. 73]. Для понимания бессознательных процессов психики необходимо изучать образы, сформировавшиеся в результате многовекового опыта переживаний человека. Ситуации повторяются из века в век, накапливается типический опыт предков, в итоге формируется «психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа» [256, с. 90]. Именно он становится праобразом, архетипом, проявляющимся в художественном творчестве. В первую очередь это – мифологическая фигура, «образ психической жизни, расчленённый и спроецированный на разные лики

мифологического пандемониума» [256, с. 92]. Юнг отмечал недостаточность научного освоения структуры и необходимость создания понятийного языка для будущих исследований бессознательных процессов. Идеи Юнга расширили возможности поиска ритуально-мифологических моделей в искусстве.

Концепции Д. Фрэзера и К. Г. Юнга легли в основу теории канадского литературоведа Н. Г. Фрая. Изучая творчество У. Блейка (монография «Пугающая симметрия. Исследование творчества Уильяма Блейка», 1947), Фрай сделал вывод о наличии в идиостиле писателя «литературных матриц», или иначе – «архетипов» [211]. Стремление выявить тематические сходства и взаимосвязи в различных видах и жанрах литературного творчества стало поводом для написания «Анатомия критики» (1957) – наиболее известной и ценной с точки зрения методологии сравнительно-исторического анализа работы ученого. Данный труд ознаменовал «подъем архетипической критики» [81], укрепил позиции ученых, стремившихся изучать произведения в историко-культурном контексте с позиций макроперспективы. Введя концептуальное понятие «литературный миф», автор обозначил им инвариантные сюжеты в творчестве писателей XIX–XX вв., отметил ценность исследований по поиску архетипов для раскрытия глубинного смысла произведения. Автор, как полагал Н. Фрай, может не знать об архетипической природе своих произведений, но он бессознательно воссоздает сюжетные и образные матрицы, сформировавшиеся в ходе истории и закрепившиеся в коллективной памяти человечества [212, с. 205]. Результаты исследования были отражены в монографии Н. Фрая «Фабулы тождества: Исследования поэтической мифологии» (1963) [212]. Анализ произведений позволил автору выявить их ритуально-мифологическую природу и сделать вывод о возрождении мифа в литературе XIX–XX вв.

Заслугой ученого является укрепление методологии ритуально-мифологической школы с позиций архетипического подхода. Отметим его вклад в разработку теории литературных видов и жанров, многообразие которых обусловлено доминированием определенного архетипа:

в дифирамбической поэзии, где преобладают образы определенного времени суток и года (утро, весна), находит свое преломление миф о рождении / воскрешении героя, божества; в трагедии, часто связанной с образами заката и осени – миф о смерти героя, божества.

Идеи З. Фрейда и К. Юнга развил Дж. Кэмпбелл, выдвинувший в монографии «Герой с тысячей лиц» (или «Тысячеликий герой» 1949 г.) концепцию «мономифа» как мифобиографии, в которой присутствуют черты универсализма. На основе изучения мифологических, сказочных, религиозных текстов, творчества западноевропейских писателей (Т. Манна, Д. Джойса, М. Пруста) автор сделал вывод о наличии в них общего персонажа – избранника, героя, путь которого (инициация, преодоление испытаний, апофеоз борьбы, победа или самопожертвование, получение награды и возвращение домой) обусловлен психикой человека и отражает архетипы его мышления [87, с. 39].

Однако считаем, что сведение анализа сюжета литературных произведений только лишь к поиску мифологических матриц, устойчивых повторяющихся образов сужает понимание как сочинения, так и творческого процесса. Такой подход принижает значение индивидуального начала в литературе и в искусстве.

Для российской науки характерен более широкий подход к решению проблемы мифологических оснований литературы и искусства. Данная проблематика рассматривается в трудах российских ученых XX–XXI вв. с более широких (идеологических, семиотических, историко-культурных) позиций. Напомним, что в российской науке впервые обратился к вопросам первобытного синкретизма А. Н. Веселовский. Ученый ввел понятия «хорового синкретизма» [33, с. 343], «обрядового хора» [33, с. 259] для объяснения теории синкретизма древнейших видов искусства, полагая, что прообразом для них стал первобытный ритуал: «Эпос и лирика представились нам следствием разложения древнего обрядового хора; драма, в первых своих художественных произведениях сохранила весь его синкретизм» [33, с. 259]. Во вступлении

к «Определению поэзии» (1888–1890 гг., опубл. в 1959 г.) А. Н. Веселовский определил в качестве перспективных направлений исследований сравнительную мифологию и сравнительную грамматику, совершив, таким образом, переворот в области историко-филологических наук [241, с. 39].

Отметим заслугу советского филолога, фольклориста В. Я. Проппа, чьи методы в дальнейшем оказались близки позиции американского ученого Дж. Кэмбелла. Основоположник сравнительно-типологического метода в фольклористике, В. Я. Пропп, на протяжении всей жизни изучал сказки («Морфология сказки» 1928 г. [155], «Исторические корни волшебной сказки» 1946 г. [154]). Он полагал, что существует единая морфологическая формула, некая «праформа», «прототекст», которая в ходе истории обогащается многообразными вариантами. Ученый считал, что сказка и миф являются отголосками древних первобытных верований и их функция – донести до человека правила жизненного пути и духовного развития [155, с. 90].

С позиций историзма и сравнительной методологии плеядой российских ученых разрабатывалась проблематика мифологических оснований литературы и в итоге была сформирована российская мифологическая школа, приверженцы которой изучали способы взаимодействия мифа и фольклора. Уже в русской филологической науке XIX века (Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасьев, А. А. Потебня, А. Н. Веселовский и др.) при изучении вопросов взаимосвязи мифологии, фольклора и литературы были применены методы сравнительного анализа. Их искания продолжили российские ученые второй половины XX в. (А. Ф. Лосев [103], Б. А. Успенский [183], В. В. Иванов [53], М. М. Бахтин [19], А. М. Панченко и И. П. Смирнов [133], В. Н. Топоров [62], С. С. Аверинцев [1], О. М. Фрейденберг [213], З. Г. Минц [122], и др.).

Смену оптики осмысления содержательных аспектов мифологического дискурса осуществил Ю. М. Лотман. Он выдвинул гипотезу, что миф основан на различных формах коммуникации и является системой смыслов, основывающихся на эмпирике. Представления человека о важных эпизодах истории человечества фиксируются в мифе при помощи символов и метафор,

которые раскрывают социальную, этическую значимость событий. Благодаря сюжетной конкретике и яркости мифологических сюжетов и образов достигается усиление их чувственно-эмоционального восприятия [104, с. 316]. В книге «Миф–имя–культура» Ю.М. Лотман и Б.А. Успенским также отмечали, что мифологический тип мышления является одним из пластов мышления современного человека, его проявления можно обнаружить в актуальной языковой практике и литературных текстах новейших авторов [106, с. 203].

С позиций социологии исследовали явление мифологизации общественного сознания П. С. Гуревич [45], Н. И. Шестов [248], С. В. Рязанова [172]. В книге «Социальная мифология» (1983) П.С. Гуревич обобщил результаты анализа мифа как формы конструирования социальной реальности. Автор отмечал, что «социальные мифы <...> обращены к конкретным сторонам общественной жизни... Социальные мифы освещают вечные вопросы власти и подчинения, зависимости и свободы, несправедливости и равенства» [45, с. 63].

Ценными представляются идеи В. В. Иванова и В. Н. Топорова в области художественного мифологизма и культурных мифов. Мифопоэтику Н. В. Гоголя и В. Хлебникова исследовал В. В. Иванов [60; 61]. В книге «Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического» В. Н. Топоров выдвигает концепцию петербургского мифа [201, с. 260]. Город, как отмечал автор, имеет свой язык и создает свой особый текст улицами, парками, садами, людьми [201, с. 264]. Истории и легенды города формируют петербургский текст, который обладает мифогенностью, особенностью перерастать в метатекст. Семантическое ядро этого метатекста содержит основные концепты, обусловленные историко-культурными и географическими особенностями городского пространства. Ценным представляется идея В. Н. Топорова о значении пространства для мироощущения героя. Исследования мифологического сознания с позиций национальных картин мира перспективно, так как позволяет выявить универсальные и специфические черты мифотворчества.

Мифологическое наследие древнего Китая все чаще привлекает исследователей. Сложность научного изучения культурного наследия страны обусловлена, прежде всего, длительным процессом собирания мифологических текстов по различным разрозненным рукописям, кропотливой работой по каталогизации и периодизации древних легенд и мифов. Достижения на этом пути осуществлены как китайскими, так и российскими учеными. Работу по реконструкции мифологических источников в российской науке проводил еще в XIX в. С. М. Георгиевский [39]. Его труд был продолжен в XX в. учеными различных стран: П. С. Поповым [144], Э. М. Яншиной [257], М. Е. Кравцовой [76], Э. Вернером [32], Д. Бодде [21], К. Юянь [253], и др. Ими проведены исследования и опубликованы труды по вопросам интерпретации исторических событий в китайских мифах (Юй Южун [255]), их описанию и периодизации, выявлению онтологических оснований (Мао Дунь [279], Чжао Нюлань [227], Е Шусянь и Ляо Минцзюнь [270], В. В. Малявин [110], Б. Л. Рифтин [161; 162; 163; 164; 165] И. С. Лисевич [97], В. В. Евсюков и С. А. Комиссаров [55]), по выявлению особенностей трактовки мифологических сюжетов в литературе, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве (Чжоу Сяомин [289], Сюн Инвэнь [186], Хань Цзинхуэй [220], Юй Вэй [254]). Особенно отметим ценность исследований, в которых затрагиваются темы генезиса мифов («Исследование происхождения китайского мифа о Солнце» У Сяодун [281], «Культурные реликвии пангуа раскрывают целостность мифа о сотворении китайской нации» Хоу Яочжун, Гэн Баошань и Чжао Дэрунь [282]), выявляются особенности интерпретаций китайских мифологических образов и сюжетов в современной мировой культуре: («Распространение и влияние мифа Нува за рубежом» Ли Сянлин [273], «Современная реконструкция мифа о лунном путешествии Чаньэ» Ван Чуньсяо [266]), обосновывается гипотеза об их аксиологической значимости и воспитательном потенциале («Ценностная интерпретация и практика преподавания китайских мифологических историй – на примере «Паньгу открывает мир» Ван Чжэньхуа [265], «Сдвигая горы, наполняя моря, гоняясь за солнцами: мысли о современном значении темы

“покорения природы” в мифах и легендах» Дин Инин и Хэ Луобин [267]). Данные работы позволяют рассмотреть ценность мифа и мифологического сознания в контексте национальной культуры, выявить вектор цивилизационного развития страны, стремящейся к сохранению исторических традиций.

Мифы Древнего Китая, в отличие от древнегреческой и индийской мифологии, сохранились лишь фрагментарно. Еще в 1924 г. в труде «Исследование китайских мифов» Шэнь Яньбин (Shen Yanbing) отмечал, что свод китайских мифов составить крайне сложно из-за их разбросанности по отдельным древним рукописям. Как отмечал Д. Бодде, процесс демифологизации сознания нигде не имел такой целеустремленности, последовательности и масштабности, как в Китае [21, с. 367].

В вопросах реконструкции китайской мифологии одна из сложнейших проблем заключается в хронологической стратификации, выстраивании временной последовательности появления и развития мифологических образов и их иерархии. О наличии мифологических представлений свидетельствуют классические книги, основанные на источниках доханьского времени [229, с. 10]. Известно, что при императоре Чинь Шихуан-ди многие книги были сожжены в 213 г. до н. э. Процесс восстановления утраченных был текстов начат последователями Конфуция и породил множество различных комментариев к древним сказаниям. Работа по составлению полного свода мифов и легенд древнего Китая и их хронологической корреляцией продолжается на протяжении всего XX в. Мифы, по мнению исследователей, представляют собой совокупность образов, в которых интегрированы гуманистические мысли [276, с. 33].

Как полагал Юань Кэ утверждает, в лексиконе китайцев слово «миф» появилось достаточно поздно, и обусловлено было влиянием иноязычных культур [253, с. 19]. До недавнего времени в китайской научно-популярной литературе гораздо чаще фигурировали слово «сказание», «сказка», «легенда», «история». Данный факт связан с проводимой во второй половине XX в.

культурной политикой страны. На отношение к наследию архаического периода развития страны, в том числе к духовному наследию (конфуцианству, даосизму и т.п.) влияли тенденции полного запрета религий в 1950–е гг., процесс их постепенной легализации с начала 1980–х гг. [16, с. 497]. Понимание идеологической значимости различных типов верований стало обоснованием для принятия руководством страны в 1996 г. документа «Основные положения политики религиозной работы», в котором призывалось привести к взаимному соответствию социалистическую и религиозную мораль. Данные политические новации спровоцировали всплеск исследовательского интереса к древним религиозным практикам и традиционной культуре.

Для понимания мифологических воззрений древнего Китая чрезвычайно важной является героическая тематика. Само понятие «героя» сформировалось относительно поздно в традиционной китайской культуре: только после династии Восточная Хань (III век н.э.) оно вошло в широкое употребление, им обозначали человека «с превосходным интеллектом, мужеством и отвагой» [277, с. 90]. Со временем понятие «герой» получило более широкую трактовку, близкую к европейской культурной традиции. Согласно данным, изложенным в «Краткой энциклопедии Британника», определение «героя» относится к «людям, описанным в “Илиаде” и “Одиссее”, особенно к выдающимся людям: тем, кто преуспел в войне и приключениях, и сверхчеловеку, который дорожит такими добродетелями, как храбрость и верность» [271, с.163].

Анализ разнообразных источников мифологических представлений позволяет сделать вывод о наличии общих черт, характеризующих героя в различных культурах: это личность, выделяющаяся своей отвагой, доблестью, самоотверженностью, «способная решить масштабную задачу, совершить поступок, требующий личного самопожертвования, имеющий существенное значение для общества и высоко оцениваемый им» [46, с. 68]. Для героизма, таким образом, свойственны следующие характерные проявления: доблесть и самоотверженность.

В мифах и эпосе получил раскрытие феномен героизма. Изучая его генезис в античной культуре, Л. Стефанович отмечает, что в Древней Греции слово «герой» имело не одно значение, а два – «герои как божественные существа и герои как воины-победители» [264, с. 7]. В античной культуре сложилась и характерная типология героев, чьи выдающиеся качества проявлялись в физической мощи (Геракл), интеллектуальной сфере (Дедал), творческих способностях (Орфей), а социальные функции были связаны с созиданием, устранением зла (чудовищ) и восстановлением гармонии и мира, благотворительностью (изобретением новшеств, облегчающих жизнь людей).

Ментально и ритуально культ героев связан с культом мертвых, и, по мнению исследователей, является его производным. Данную герменевтическую теорию генезиса мифа называют эвгемеризацией. По мнению ее приверженцев, уже в X в. до н. э. в античной культуре зародился культ выдающихся личностей. Изначально местом поклонения служили их могилы, позднее в честь героев начинают возводить алтари и храмы [56]. Развивающийся комплекс мифологических представлений сам по себе не нес религиозно-культовой нагрузки, но служил «теоретическим» фундаментом культов героев и богов. Миф является результатом эвгемеризации, т.е. преобразования реальных событий, их сакрализации и придания сверхъестественного, божественного статуса реальным исторически персонажам: «изрядное количество материала, принимаемого за раннюю китайскую историю, подверглось такому процессу», – отмечал Д. Бодде [21, с. 382]. В дискурсе о генезисе мифа и мифологического сознания существует также полемическая позиция по отношению к эвгемеризации, основывающаяся на поисках глубинных оснований мифологического сознания. Выдвигается гипотеза об иной направленности процесса бытования мифа в китайской культуре: миф лишается налета необычности, приобретает черты реальности, боги все больше уподобляются человеку. Как отмечает Юань Кэ, со времен Конфуция основное внимание в процессе образования уделялось этике, а сфера мифологических преданий подвергалась историзации, выражавшейся в стремлении найти

рациональное обоснование поступкам персонажей, упростить содержание, устранив элементы сверхъестественного [253, с. 13]. Например, согласно мифам, своеобразием внешнего облика Хуанд-ди (Желтого владыки) было наличие у него четырех лиц. В трактовке Конфуция и его учеников мы обнаруживаем специфическую метаморфозу данной характеристики в сторону прагматизма и реалистичности: Хуан-ди отправляет чиновников на четыре стороны света, разделив, таким образом, зоны их административной ответственности в стремлении улучшить организацию управления страной.

В современной культуре и искусстве Китая мифологические сюжеты и образы чрезвычайно актуальны, с ними связана целая индустрия полнометражных художественных и анимационных фильмов («Миф», Китай – Гонконг, 2005, реж. С. Тонг; «Нэчжа покоряет морского Дракона», КНР, 1979, реж. Я. Дин-Сянь, В. Шучэнь, С. Цзинда и др.), компьютерных игр («Черный миф: Укун» [Black Myth: Wukong], студия Game Science, автор Р. Тидес [Red Tides] и др.), мультимедийных проектов («Ожившие мифы древнего Китая», производство компании CGTN, 2022–2023 гг.). Все это свидетельствует о возрастающем интересе мирового сообщества к культурному наследию Китая. Мифы и легенды Китая демонстрируют высокие адаптационные способности в современном культурном пространстве, так как они способствуют идентификации человека в обществе, нахождению путей выхода из кризисных ситуаций благодаря трансляции справедливых морально-этических идей.

Китайские ученые добились определенных результатов в философско-эстетическом освоении древнего наследия. Ведущие позиции в мировой науке по изучению семиотики мифа занимают российская философия и филология. Анализ мифа с применением методов семиотического анализа позволил российским ученым выявить в процессе мифотворчества различные оттенки смыслообразования, осознать миф как специфическую, дуалистическую форму традиционалистского общественного и индивидуализированного поэтического творчества.

Достижением российских ученых является активная разработка вопросов, связанных с тенденцией ремифологизации/неомифологизации в культуре XIX–XXI вв. Термин «ремифологизация» трактуется преимущественно как «процесс возрождения мифологического сознания в культурах, прежде утративших живую связь с мифологией» [58, с. 163]. Процессы ремифологизации отражают особенности функционирования мифа в литературе и искусстве. Начиная с XIX в. происходит активное переосмысление популярных мифологем, «вариативное наполнение мифа, выполняющего функцию интерпретатора событий для современного человека» [83]. Актуализация мифологического типа мышления в современном общественном сознании обусловлена его аксиологическим потенциалом, благодаря которому формируется мировоззренческая система человека. «Мифологическое мышление, – отмечают Г. А. Антипов и О. А. Донских, – с момента его появления наполняет мир смысло– и целеполаганием» [12, с. 39].

Термин «неомифологизм» впервые стал употребляться в гуманитарных исследованиях романтического периода. В «Философии искусства» Ф. Шеллинг призывает «всякого великого поэта... превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию» [246, с. 147]. Новая мифология, прогнозировал Ф. Шеллинг, станет результатом индивидуального мифотворчества писателей, поэтов.

Показательно, что именно для характеристики художественного сознания писателей-романтиков и всего процесса ремифологизации европейской культуры XIX–XX вв. российский филолог, историк культуры романтиков Е. М. Мелетинский активно использовал понятие неомифологизма [118, с. 36]. Для объяснения механизмов неомифологизации литературы XIX вв. ученый применил понятие транспонирования. Оно поясняет специфику перенесения мифологических сюжетов и образов в литературные произведения, насыщенные новыми, современными стилистическими приемами [118, с. 217].

Усилиями ученых была обоснована мысль, что неомифологизм является не только литературоведческим, но и философским термином.

Понятие неомифологизма позволяет конкретизировать исторические и стилистические особенности современного творческого мышления. В частности, В. П. Руднев очертил хронологические рамки неомифологического сознания как «одного из главных направлений культурной ментальности XX в., начиная с символизма и кончая постмодернизмом» [170]. Автор отметил особенности проявления неомифологического сознания в литературных текстах данного периода: насыщение произведения аллюзиями и реминисценциями из различных мифологических источников, стилистическое приближение к предъязыку с его их «многозначительным косноязычием», использование циклического времени в описании художественных событий. Неомифологизм проявляется также в создании оригинальных мифологий, несущих черты традиционной («Волшебная гора» и «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Шум и ярость» У. Фолкнера, «Сто лет одиночества» Г. Г. Маркеса, «Петербург» А. Белого, «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова и т.д.).

Несмотря на терминологический плюрализм, до сих пор присутствующий в исследованиях мифологических основ литературного творчества, отметим стремление отдельных авторов разграничить понятия неомифа и постмифа, обнаружить своеобразие неомифологических тенденций в современной культуре и выявить их отличие от постмодернистских исканий в области создания авторских мифов. Неомиф вторичен по сравнению с мифом, он существует только в контексте, представляет собой сопряжение, соотнесение хронологически отдаленной универсальной основы (архаического текста) и ее инвариантов (современного текста) [242, с. 63]. В отличие от мифа как результата коллективного творчества, цель которого – передать знания о создании вселенной и человека, судьбе мира, неомиф является продуктом индивидуального мифотворчества и раскрывает особенности авторского мировидения, субъективной трактовки мифологических сюжетов и образов. Неомиф проявляет «устремленность авторского сознания (субъекта)

к выстраиванию художественного пространства в логике самовоплощения и аксиологически-ориентированного мирозидания» [57].

Как отмечал В. П. Руднев, «постмодернизм оживил неомифологическое сознание, но одновременно и “поставил его на место”, лишив его той сверхценной культовой роли, которую он играл в середине XX в.» [170]. Постмодернистская творческая позиция, допускающая иронию, абсурд, гротеск, радикально изменяет всю структуру мифологических образов. Культурным героем теперь выступает не создатель или охранитель мира, а его антагонист – трикстер.

На примере визуальных искусств XX–XXI вв. О. В. Строева обосновывает гипотезу об эволюционирующем характере неомифологизма. Предлагая рассматривать его в качестве культурно-динамической модели, она формулирует цепочку понятий «антимиф – неомиф – постмиф» для обоснования логики развития неомифологизма [184, с. 14]. Авангард, отрицавший культурные традиции, стремившийся к перекодированию привычных смыслов художественных образов, выступает, по мнению автора, в качестве антимифа. Устремленность деятелей авангарда и концептуализма 1960–х гг. к обновлению всей системы художественной выразительности различных видов искусств привела к повышению статуса творца, созданию некоей «неомифологической ауры вокруг модернистских арт-объектов» [184, с. 15]. Автор отмечает, что позднее концептуализм утратил функцию элитарного неомифологизма как проявления индивидуального творческого мировидения.

Постепенно стирающиеся грани между элитарным и массовым искусством, творчеством и бизнесом, шедевром и китчем, господство иронии и социальной пародии как художественного метода обусловили превращение искусства в шоу, аттракцион. Художественный язык постмодернистских произведений наполнен аллюзиями, реминисценциями, способствующими созданию смысловой многомерности. Однако игра смыслами, символами прошлого, основанная на приемах деконструкции превращает неомиф

в постмиф. Понятие «постмиф» призвано вскрыть противоречивость процесса демифологизации: с одной стороны, это попытка осовременить известные мифологемы, подвергнуть их деконструкции, с другой – осознание разрушительного воздействия скепсиса, иронии и тоска по утраченному универсализму мифологических систем ушедших времен.

Процесс демофилогизации, противоположный романтической ремифологизации, наблюдается в новом направлении современного искусства – научном концептуализме (сайнс-арте, science art). В нем отсутствуют признаки мифологизации или романтизации. Факторами, обусловившими его появление, стало стремительное развитие технологий, популярность идей спекулятивного реализма – философского направления начала XXI в. Основной посыл спекулятивного реализма – отказ от антропоцентрической позиции, стремление «познать то, что существует независимо от того, есть мы или нет», как призывал К. Мейясу, один из идеологов этого движения [113, с. 34].

Процесс демифологизации и дегуманизации культуры и искусства наиболее полно прослеживается в био-арте, являющимся одним из проявлений научного концептуализма. Био-арт растворяет межвидовые границы между наукой и искусством, как и исследования в области этики животных, их отношениях с человеком создают инновационные междисциплинарные направления (human-animal studies). Биология, социология, медицина, искусство, технология формируют новый взгляд на границы между сознанием человека и животного. Совершается радикальный поворот современной науки и искусства к постгуманизму. Тенденции постгуманизма противостоит развивающийся метамодернизм, возвращающий человека XXI в. в «в уютное и гармоничное мифологическое состояние метадискурсов» [184, с. 24].

В рамках проведенного исследования чрезвычайно важными стали идеи, выработанные в рамках современного литературоведения. Идея внутрилитературного синтеза, проявляющегося в поэзии и прозе, получила развитие в многочисленных научных трудах. Еще в первой половине XX в. М. М. Бахтин отмечал актуальность исследования процессов трансформации

жанров (статья «Эпос и роман (О методологии исследования романа)»), так как их бытование связано с постепенной эволюцией: «всякая строгая выдержанность жанра помимо художественной воли автора начинает отзываться стилизацией, а то и пародийной стилизацией» [20, с. 447]. Внутрилитературный синтез, по мнению Н. А. Игониной, с конца XIX в. стал «неотъемлемым элементом русской культуры» [63, с. 11]. Наиболее гибкими для взаимодополнения и взаимовлияния являются жанр романа и драма (как литературный и сценический жанр).

При изучении вопросов эволюции поэтических жанров [134] и тенденций развития современной театральной драматургии была разработана специальная терминология, включающая такие понятия как «эпизация», «лиризация», «поэтизация», «прозаизация» и т.д., обоснована перспективность их использования в современной науке. В частности, тенденцию «эпизации» драмы при исследовании драматургической и режиссерской деятельности Б. Брехта выявила Г. И. Тamarли. Именно Брехт, по мнению исследователя, является «создателем теории эпического театра» [190, с. 111]. Он создал особый род литературы – эпическую драму – и сформировал систему выразительных средств, придавших драме эпический потенциал [190, с. 112].

Термин «лиризация» достаточно часто используется в современных исследованиях. В качестве жанрообразующего принципа «эпоса нашего времени» трактует лиризацию Н. В. Драгомирецкая [53], как проявление мифического начала в жанре баллады – А. Г. Слесарев [178], с позиций лиризации рассматривал жанр сиволистской трагедии И.С. Приходько [153]. Вопросам терминологической корректности применения термина «лиризация» посвящена статья И. Г. Минераловой [121]. В результате проведенных авторами данных работ исследований были уточнены границы использования термина «лиризация» и обосновано, что феномен лиризации является частным проявлением поэтического начала в литературном творчестве.

Одним из наиболее аргументированных определений лиризации является формулировка Н. А. Игониной, данная в ее диссертационном исследовании

«Способы лиризации в малых жанрах русской классической прозы» [63, с. 47]. Автор выделяет различные формы взаимодействия сфер лирического и эпического в тексте произведений: лирические высказывания могут иметь характер небольших отступлений в эпическом тексте, или, напротив, поглощать его (лирическая проза). Третья форма взаимодействия лирического и эпического начал в художественном тексте – синтез – достигается лишь при условии их смысловой и функциональной равноценности, двуединства. Этот внутрилитературный синтез автор и определяет как феномен лиризации прозы [63, с. 48].

Активизация лирического начала способствует созданию внутреннего хронотопа художественного произведения, раскрытию пространства души «с ее субъективными суждениями, болью и чувством» [38, с. 414]. Термин «лиризация» нашел свое применение также в научных изысканиях в области музыкального искусства: в статьях «О музыкальной топике новоевропейской пасторали» А. Г. Коробовой [74, с. 58], «Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940–х годов: лиризация дискурса» М. Г. Раку [156] и др.

Динамику развития представлений о проявлении мифологического сознания в музыкальном искусстве рассмотрим в следующем параграфе.

## **1.2 Миф и музыка: современный дискурс**

Вопросы взаимосвязи мифа и музыки актуализируются в искусствоведении начала XXI в. Данная тенденция обусловлена, прежде всего, художественной практикой: сюжеты и образы древних мифов и легенд активно используются во всех видах творчества: в музыкальном, изобразительном, кино–, телеискусстве, массмедийных проектах.

Методологической основой новейших исследований часто становятся идеи французского культуролога, антрополога XX в. К. Леви-Стросса. Ученый выдвинул гипотезу о концептуальной близости музыкального и

мифологического типов мышления на основе их диалектической направленности. Миф и музыка отражают стремление к абстрагированию (обобщению, выявлению идейного смысла выражаемых явлений и процессов действительности). И, в то же время, миф и музыка носят образно-конкретный и чувственно-воспринимаемый характер [91, с. 117].

Опыт культурологического, философско-эстетического, музыковедческого осмысления проблемы «миф и музыка» содержится в трудах российских исследователей Л. О. Акопяна [3; 4], Е. М. Алкон [5; 6], Г. В. Денисенко [50], Е. В. Рочняк [168], О. Ю. Осадчей [131; 132], В. Б. Вальковой [23], Ю. Г. Кона [71], А. В. Денисова [51; 52] и др. Благодаря деятельности ученых усовершенствована методология анализа неомифологических тенденций в современной культуре, выделены функциональные признаки мифологического типа музыкального мышления («системность, симультанность, инвариантность и каноничность; бинарность и амбивалентность; медиативность» [42, с. 9]), проведена апробация категории «мифопоэтическое» для характеристики композиторского мышления деятелей искусства XX в. Подчеркивая, что «мифотворчество – это всегда создание ценностно-смысловой системы, основы мира», Е. В. Рочняк отмечала максимальную эффективность использования в современной культуре произведений, в которых объединяются миф и музыка [168, с. 44]. При помощи активизации работы общечеловеческих ментальных структур мифологические образы и сюжеты развивают воображение, способность к целеполаганию, становятся импульсами для раскрытия творческих и деятельных качеств человека.

Одними из первых о необходимости задействовать потенциал мифа и музыки, обусловленный их сильнейшим суггестивным воздействием, в искусстве заявили Ф. Ницше и Р. Вагнер. Неслучайно философско-эстетические и художественные идеи Р. Вагнера занимают центральное место в исследованиях мифологического начала в музыкальном искусстве второй половины рубежа XIX–XX вв. Данной проблематике посвящены труды

А. Ф. Лосева [102], А. Л. Порфирьевой [146; 147; 148; 149], И. В. Татаринцевой [191; 192; 193; 194; 195], М. Н. Лобановой [99; 100], О. В. Перич [136], А. В. Михайлюты [126], М. А. Чикора (M. A. Cicora) [258] и др.

Весомый вклад в исследование истоков вагнеровского мифа внесла А. Л. Порфирьева. В статье «Тень оперы» ученый признавалась, что в 1980-е гг. работа над темой «Мифологический театр Вагнера и русская культура начала XX века» требовала определенной исследовательской смелости, так как в этот период развития советской науки «занятия мифологией, и особенно психическими механизмами мифологизации и мифоритуального воздействия на личность» [150, с. 14] не приветствовались. Ученый существенно расширила представления о культуре Серебряного века, выявила общие тенденции к построению синтетического действия в мифологическом театре Р. Вагнера и русской символистской трагедии [148; 149]. Особенности интерпретации античных мотивов в русской культуре рубежа XIX–XX вв. (на материале творчества А. Н. Скрябина [40] и русских поэтов [41]) выявила Л. Л. Гервер, продолжившая формирование методологической базы исследований в области неомифологизма.

С позиций семиотики исследовала творчество Р. Вагнера А. В. Михайлюта. На примере анализа тетралогии «Кольцо Нибелунга», автор сделала общий вывод о том, что «музыка и миф являются метаязыком культуры романтизма» [126, с. 8]. Исследователь настаивает на присутствии в творчестве Вагнера целей «сознательного конструирования мифа в музыке и его последующего функционирования в человеческом сознании» [126, с. 20]. Проявив осознанный характер мифотворчества, композитор, по мнению исследователя, стал основоположником, неомифологизма XX в. Идеи Вагнера были в дальнейшем развиты в кинематографе (творчество Ф. Феллини, А. Тарковского) [126, с. 21].

Необходимость включения в спектр научного исследования мифотворчества Р. Вагнера методов психоанализа обосновывает М. Н. Лобанова [99]. Автор отмечает особую роль композитора в актуализации

мифологизма в западноевропейской культуре второй половины XIX в., метафорически характеризуя его роль: Вагнер ввел «мифологическую инъекцию» в различные виды искусства [99]. Композитор сделал миф обязательной частью фонда новоевропейской культуры, продемонстрировал огромную силу мифа в формировании индивидуального и общественного сознания. Конструирование Вагнером мифологических взаимосвязей в оперном творчестве и поиск их метамифологических смыслов, по мнению М. Н. Лобановой, происходило, преимущественно, интуитивно [99]. Стремление композитора в результате лейтмотивной метаморфозы добиться «полного слияния многих мотивов в один» [22, с. 415] оценено исследователем как достижение, опережающее наработки психологии середины XIX в. [99]. Вагнер разработал сложнейшую технику ассоциирования, динамичного переключения смыслов (приемы конденсации и смещения), которые лишь позднее будут описаны З. Фрейдом. Композитору удалось продемонстрировать бесконечность смыслов в мифообразах.

Решение вопроса о неомифологических основах творчества Р. Вагнера с позиций выявления различных пластов драматургии его сочинений предлагает Г. Е. Калошина. Автор выделяет три пласта драматургии оперных сочинений композитора: философско-символический, психологический, музыкальный [64]. В результате их контаминации (лат. *contaminatio* – «смешение», «соприкосновение») формируется художественный язык с предельно широким спектром значений, а сама театральная постановка приобретает мистериальный масштаб.

Мистерия неразрывно связана с мифом, который является ее необходимым компонентом. В связи с этим особое внимание в рамках исследования было уделено работам, связанным с изучением жанра мистерии, отражении в нем поэтики и логики мифа. Исторический аспект жанра мистерии освещен в трудах А. А. Преодоляк [151], его интерпретация в музыке XX в. – в научных изысканиях А. А. Ровнер [166; 147]. Проявление модуса мистериальности в творчестве П. И. Чайковского изучено в диссертации

А. Л. Макаровой [109], рецепции жанра мистерии в искусстве XIX–XX вв. исследованы В. Э. Девуцким (на примере симфоний Г. Малера) [47], Ю. А. Курановой (на примере музыкально-театральных сочинений И.Ф. Стравинского) [84; 85].

Полемические высказывания о проявлении неомифологизма в творчестве И. Ф. Стравинского содержатся в статье Г. В. Варакиной «Дягилевский балет: мифологизация музыкального театра в начале XX века» [25]. В ней автор отмечает, что «Стравинский выступил ярким противником одной из ведущих тенденций времени – эстетизации бытия и мифологизации искусства» [25, с. 231]. Композитор осудил новации Р. Вагнера после просмотра в Байроте «Парсифаля», возмущаясь в своих воспоминаниях интерпретацией постановки, в которой «ставится знак равенства между ним [театральным представлением – комм. Ч. Ж.] и священным символическим действием» [182, с. 35]. Лишь позднее, отмечает Г. В. Варакина, при обращении к античным сюжетам в опере-оратории «Царь Эдип», балетах «Аполлон Мусагет», «Орфей», «Агон», мелодраме «Персефона» композитор начал проявлять более активный интерес к мифоритуальным сюжетам и образам [26, с. 31].

Разрешить данное противоречие в вопросе отношения И. Ф. Стравинского к неомифологизму XX в. позволяет архетипический подход, а также морфологический анализ сочинений композитора. Данный ракурс позволяет увидеть глубинные обоснования творческого процесса композитора. Примером подобного подхода служит диссертационное исследование А. О. Аракеловой [14]. В нем автор проводит параллели между серийной техникой, музыкальным синтаксисом, темообразованием в произведениях Стравинского и логикой мифа, рассматривает структурные особенности его сочинений с позиций софийного конструирования мифа, выявляет архетипическую образность в опере «Похождения повесы» и мифоритуальные черты балетов «Петрушка», «Агон».

Показательно постепенное расширение спектра исследуемых в рамках темы «миф и музыка» композиторов. В сфере русского искусства весьма

естественным было привлечение творчества Н. А. Римского-Корсакова для анализа с позиций неомифологизма. Оперы «Майская ночь», «Снегурочка», «Млада», «Ночь перед Рождеством» М. П. Рахманова объединила в «тетралогиию солнечного культа» [160, с. 138]. Как отмечает А. Г. Фефелова, в каждом сочинении отражается всеславянский миф Римского-Корсакова как часть мировидения композитора [208, с. 178]. Автором обосновывается идея об общности художественных систем Р. Вагнера и Н. А. Римского-Корсакова, которые выстраивают бинарную мифологику на основе оппозиции «космос/хаос» [208, с. 176]. Однако, утверждает автор, у Н. А. Римского-Корсакова большую роль в драматургии опер играют календарные ритуалы, у Р. Вагнера – обряды жизненного цикла (инициация, свадьба, похороны) [208, с. 178]. С позиций архетипического подхода изучали оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова Ю. Петрушевич [140], О. А. Скрынникова [177], М. В. Шиман [249], Т. И. Липич и Н. А. Евсюкова [96]. Благодаря их изысканиям в оперном творчестве выдающегося русского композитора выявлено действие архетипических принципов, характерных для ритуала, мифа и сказки. Действительно, даже в операх, относящихся к историческим («Псковитянка»), композитор использует мифологическую модель, в которой есть свои «ритуальные вехи» (вече, прибытие царя, отпевание) [249, с. 24]. В сюжетах опер Н. А. Римского-Корсакова часто используются архетипические образы матери, дочери (девы), мудрого старца, вводится дихотомическая контрастность реального и волшебного миров. Мифологизм мышления композитора воссоздает «архетипические пласты национальной идентичности» [96, с. 361].

Расширение семантического поля античных мифологических сюжетов в операх западноевропейских композиторов первой половины XX века отмечено в исследованиях А. В. Денисова [51; 52]. Ученый раскрывает методологическую ценность понятия «семантическая константа», обозначающего фундаментальные «первоосновы сюжета, неподвластные трансформациям и образующие уровень художественной памяти музыкального

текста» [51, с. 7]. Среди таких семантических констант автор выделяет мотивы жертвенной смерти, воскресения/превращения, перехода человека из реального в трансцендентные миры). Достоинством исследований А. В. Денисова является выявление основных тенденций в трактовке мифологических сюжетов западноевропейскими композиторами первой половины XX века, среди которых перечислим следующие: свобода и многообразие форм трактовки сюжетов и образов античных мифов, их существенная модернизация и инверсия, наличие скрытых связей с первоисточниками [51, с. 7].

Попытка выявить особенности интерпретации мифологических образов в инструментальной музыке содержится в трудах О. В. Перич [135; 136; 137], Л. М. Кокоревой [70], В. П. Терещенко [196]. Исследуя творчество К. Дебюсси, Л. М. Кокорева отмечала стилевую детерминированность мифологем, сформированных под воздействием символизма и импрессионизма [70, с. 322]. Отнесение к неомифологическим отдельных аспектов музыкального типа мышления К. Дебюсси позволяет установка композитора на иррационально-чувственное восприятие мира и искусства в целом. Миф, как утверждает О. В. Перич, «миф стал доминантой в мышлении композитора, определяя все имманентно музыкальные закономерности» [136, с. 250]. Автор обнаруживает проявление принципов мифологического мышления в композиторской технике К. Дебюсси: вариативность, постоянная изменчивость тематизма, ведущая роль трехчастной формы, драматургическая логика которой выстраивается по модели космогонического сюжета (рождение – расцвет – угасание). В качестве важнейших смыслообразов в творчестве К. Дебюсси автор выявляет мифологемы воды и круга и дает характеристику соответствующим им музыкальным комплексам (ритмическим и мелодическим комплексам) [135, с. 9].

Отметим важность методологических уточнений о соотношении понятий музыкального и мифопоэтического О. Б. Красновой [78], об онтологических основах современной музыки И. Снитковой [179]. На примере творчества К. Дебюсси О. Б. Краснова выявляет использованные композитором

художественные методы неомифологизма. Если мифологизм опирается, прежде всего, на синкретизм, то в основе неомифологизма, по мнению автора, лежит осознанное стремление к реконструкции глубинных механизмов мифотворчества [78, с. 30]. В результате исследования музыкального театра Б. Бартока О. Б. Краснова сделала ряд важных наблюдений и выводов. В частности, автор дает оригинальное решение проблемы художественно-стилевой эволюции творчества композитора на основе анализа авторского мифа. По ее меткому замечанию, авторский миф И. Ф. Стравинского базируется на понимании культуры как игры, а у Б. Бартока – на созидании новой модели культуры, «в перспективе обращенной к изначальному, вечному» [79, с. 127].

Проблематика соприкосновений и различий границ музыки и мифа исследована также в диссертации В. А. Апрелевой «Музыка как фундаментальное выражение культуры и предвосхищение особенностей ее развития» [13]. Автор отмечает близость механизмов мифотворчества к принципам любого художественного мышления, в том числе и музыкального [13, с. 9]. Миф и музыка являются видами языковой деятельности и затрагивают в слушателях общие ментальные структуры. Однако «только музыкальный язык обладает противоречивым свойством быть одновременно умпостижимым и непереводаемым» [13, с. 38]. Анализируя музыкальное искусство XIX–XX вв., автор использует понятие «мифологического неoarхаизма» для объяснения приемов композиторского творчества. К средствам воссоздания мифа В. А. Апрелева относит драматургическую логику Р. Вагнера (система лейтмотивов, «бесконечная мелодия», полифонизация оркестровой фактуры), придания хоровым эпизодам оперных сочинений Н. А. Римского-Корсакова функции «монолога массы», «голоса толпы», «обрядового песнопения». В сочинениях композиторов XX в. (А. Мосолова, Ч. Айвза, Э. Вареза, Я. Ксенакиса) ученый выявляет тенденцию «мифологического неoarхаизма» в усилении драматургической функции

мифем, в роли которых выступают «сырые» музыкальные фонические или ритмические элементы [13, с. 20].

Механизмы редукции шедевров музыкального искусства в мифотворчестве советской эпохи выявлены в труде М. Г. Раку [159]. Автором задействован обширный исторический материал (архивные политические документы, материалы прессы, воспоминания деятелей искусств) и создана впечатляющая панорама культуры советской эпохи. В ней наследие композиторов-классиков стало важным фактором мифотворчества и обретения советским искусством своей идентичности, которая была расшатана в годы революционных преобразований. Данная работа продемонстрировала возможности использования мифологического метода для изучения искусства, выявила его эффективность для выявления глубинных смыслов художественного творчества и социокультурных процессов.

Выделим из общего спектра исследований те, которые представляются особенно продуктивными в решении вопросов формирования новых мифов, связанным с осознанием особой социокультурной значимости творческой личности. М. Г. Раку посвящает 5 главу своей монографии «Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи» личности П. И. Чайковского и истории ее мифологизации в процессе подготовок и осуществления постановки оперы «Пиковая дама» В. Э. Мейерхольдом, в разработках советского музыкознания. В своей диссертации М. Г. Раку отмечает, что в 1920–1930-е гг. перед советским музыкознанием стояла задача преодоления германоязычного ориентира в развитии российской музыки и создания национального вектора ее развития [158, с. 8]. В частности, о возникновении благодаря пушкинской интерпретации мифа о Моцарте и его высокой популярности в российской культуре XIX в. писала Л. Л. Гервер (Глава 2. «Музыкальные имена: “боги” и “герои” новой музыкальной мифологии» диссертации «Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов: Первые десятилетия XX в.» [41]). Среди деятелей российской музыкальной культуры были выдвинуты наиболее значимые фигуры, на которых должно было ориентироваться новое советское

искусство: М. И. Глинка, М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский. Их творческие биографии, содержание их сочинений подверглось редукции, чтобы наиболее полно соответствовать идеологии советского искусства. Романтический миф о художнике стал объектом изучения Ю. С. Габай [36]. Подобные исследования позволяют выявить факторы, влияющие на создание новых мифов о художнике-творце, о новой эпохе. Существенный вклад в изучение мифопоэтики российской музыки XX вв. внес А. И. Демченко (монографии «Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции» [48], «Отечественная музыка XX века: реалии и мифы» [49]).

Изучение восточных культур с целью выявления в них архетипических признаков уже имеет определенную традицию в российском музыкознании. В диссертации Е. М. Алкон «Музыкальное мышление Востока и Запада, континуальное и дискретное» (2002) [5] подчеркивается огромная роль ритуала для формирования музыкального мышления, обосновывается мысль об антропоморфном характере асимметричности ладовых архетипов (подобно межполушарной асимметрии головного мозга), об оправданности отнесения фольклора и профессиональной музыки смешанной устно-письменной традиции к областям творчества, в которых активно проявляется мифологический тип мышления [5, с. 4].

Аналитический подход, основанный на психологических методах изучения функционирования полушарий человеческого мозга, был также успешно применен в диссертационном исследовании С. И. Ключко [69]. Автор выявила религиозно-мифологический тип мышления в музыкальной письменности Китая и Кореи, важнейшей функцией которой являлась суггестивность. Она проявляется в способности нотографии внушать исполнителю определенный спектр эмоционально-чувственного переживания и постижения символических образов [69, с. 9-10]. Ученый выдвинула гипотезу о том, что традиционный иероглифический метод нотографии, применяемый в культуре Восточной Азии, имеет мифопоэтический генезис, а также связан

с философско-этическими системами даосизма, конфуцианства, буддизма [69, с. 12].

Отметим важность для настоящего исследования выработанного этномузыковедами подхода к пониманию контекстно-символической функции традиционных музыкальных инструментов. Традиционные инструменты Юго-Восточной Азии с позиций мифопоэтической картины мира их создателей были исследованы в диссертации А. Г. Алябьевой (2009) [9]. Автор отмечает особую роль тембрового мышления в архаических культурах. Даже в более поздние времена тембр и сам инструмент могли выполнять важную социокультурную функцию идентификации и выступать как средство распознавания «свой – чужой» [9, с. 20]. В известной работе М. А. Сапонова о менестрелях отмечается, что в их творчестве струнные инструменты (щипковые, смычковые) использовались при исполнении песен с эпическими сюжетами, куртуазной лирики. Автор возводит данную традицию к мифам о лире Аполлона [173, с. 24]. Отметим наличие во многих культурах космогонических мифов о создании музыкальных инструментов, их активную вовлеченность в ритуальную практику древних культур.

Мифологическое мышление древних китайцев проявилось в ритуальной музыке. О ней существуют исследования на различных языках. Значительный вклад в корректное изучение древней китайской музыки внесли труды по истории, эстетике, специальной музыкальной терминологии. Русскоязычная научная литература китаеведческого направления, по мнению А. В. Новоселовой, только начинает процесс формирования аналитических подходов и выработке корректной терминологии [130, с. 16]. Тем не менее, важными вехами на пути становления китаеведческого направления в российском музыковедении стали монографии Г. М. Шнеерсона [252], В. А. Рубина [169], сборник под редакцией В. П. Шестакова [128], диссертации С. П. Волковой [35], А. В. Новоселовой [130], статьи Т. В. Карташовой [66], Л. С. Васильева [27]. Труды западноевропейских и китайских ученых (французского инструментоведа Ф. Пикара [141], британского музыковеда

Ф. Лау [260], китайских искусствоведов Го Тинтин [43], Хань Фан и Ван Цзичао [219], корейского ученого У Ген-Ир [206] и многих др.) также способствуют активизации исследовательского интереса к китайской традиционной музыке. Напомним, что в период 1950-х – середины 1980-х гг. в Китае существовал официальный правительственный запрет на исполнение древней церемониальной музыки [43, с. 410]. Это, безусловно, тормозило процесс сохранения и развития национальных традиций в исполнительской практике, а также в формировании научных школ по изучению традиционного китайского искусства. Лишь с 1990-х гг. в связи со смягчением культурной политики возродился интерес к древним церемониальным практикам. Так, в 1990 г. в Цюйфу (сейчас – Шаньдунь) совместно с ЮНЕСКО были осуществлены реконструкция и исполнение церемониальной музыки на Международном фестивале конфуцианской культуры.

Ритуальная музыка Китая имеет древнюю историю. Конфуций сыграл существенную роль в формировании эстетики ритуалов при храмах и императорских дворцах. В частности, он заложил основы символического восприятия пентатоники. Ее основой стали 5 основных тонов: гун (宮), шан (商), цзюэ (角), чжи (徵), юй (羽). Они соответствуют нотам до – ре – ми – соль – ля. Гун символически обозначает «властитель», «гун – властитель, шан – слуги, цзюэ – народ, чжи – рабочая повинность, юй – вещи» [169, с. 112]. У Ген-Ир приводит пример широкого ассоциативного спектра смысловых значений пентатонической системы древней китайской музыки (от космологии до цвета): «гун – центр, земля, весь год, желтый, ветер; шан – запад, металл, осень, белый, холод; цзюэ – восток, дерево весна, зеленый, жара; чжи – юг, огонь, лето, красный, свет; юй – север, вода, зима, черный, дождь» [206, с. 262].

Тщательное изучение древнекитайских трактатов и их комментариев («Юэ-цзи», «Люйши чуньцю», «Дао дэ цзин» и др.) позволил А. В. Новоселовой сделать вывод об отражении философско-эстетических представлений архаического периода в избранной для изучения музыкальной исполнительской культуре. Рассматривая шелк и бамбук как культурные

символы и природные феномены китайской цивилизации, автор прослеживает их интерпретацию в каллиграфии, изобразительном искусстве древнего и современного Китая. Символические грани упорядоченности, стойкости, чистоты, созидательности проявляются, по мнению автора, в отношении музыкальных инструментов, созданных на основе материалов бамбука (как сам инструмент, например, бамбуковые флейты, так и бамбуковый плектр) и шелка (струны из шелка используются в различных инструментах: цинь, цитра сэ, чжен, чжу) [130, с. 16]. Автор отмечает вовлеченность представлений об инструментах из шелка и бамбука в общую концепцию «ба инь» («восемь [родов] звука»), выстроенной по аналогии с космогоническими представлениями (восемь сторон света, восемь ветров, восемь триграмм «И цзина», и т.д.). Восемь родов звука образуются при игре на инструментах из различных материалов: «цзинь (металл), ши (камень), сы (шёлк), чжу (бамбук), пао (тыква), ту (земля), гэ (кожа), му (дерево)» [130, с. 17]. Участие музыкальных инструментов (ансамбли, оркестры) в ритуалах и церемониях древнего Китая регламентировалось подробно, до мельчайших подробностей, разработанными предписаниями, которые могли корректироваться в связи с историческим изменением традиций императорских дворов [43, с. 414]. Музыкальные традиции древнего Китая продолжают свою жизнь в современной концертной исполнительской практике, сохраняя свою функцию гармонизации бытия человека в мире и социуме.

\* \* \*

Подводя итог, отметим, что современный дискурс по вопросам взаимосвязи мифа и музыки характеризуется разнообразием мнений, методологических позиций и постепенным расширением проблемных полей изучаемых явлений. В оптику исследовательских взглядов попадали изначально достаточно очевидные феномены (творчество Р. Вагнера, А.Н. Скрябина и т.п.), при изучении которых были успешно применены методы

семиотики, психоанализа. В результате использования данных подходов были выявлены механизмы конструирования мифа в музыке, определены когнитивные и психические механизмы мифологизации, характер мифоритуального воздействия на зрителя и слушателя. Эффективность методов семиотики и психоанализа подтверждается расширением спектра исследований творчества композиторов XX вв. (А. Мосолов, Ч. Айвз, Э. Варез, Я. Ксенакис и др.), выявлением тенденции «мифологического неоархаизма».

Продолжению традиций исследования неомифологических тенденций в искусстве XX–XXI в. на материале творчества современных китайских композиторов будут посвящены следующие главы диссертации.

По материалам главы осуществлена публикация автора [232].

## ГЛАВА 2. ТРАКТОВКА ОБРАЗА НЮЙ-ВЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ АВТОРОВ

В европейской музыке, начиная с XX в., происходит «взрыв» интереса к мифологии, формируется неомифологизм как актуальный культурный феномен, как одна из фундаментальных характеристик современной культуры и искусства. Миф организует смысловой план музыкального сочинения, и, в то же время, современная музыка и режиссура вносят в миф свежесть интерпретационного решения. Одним из самых привлекательных для деятелей современного китайского искусства является образ богини Нюй-вы, прародительницы людей, спасительницы разрушающегося мироздания. Для раскрытия всей полноты божественного образа композиторами часто задействуются масштабные синтетические жанры. Привлечение в постановках начала XXI в. жанра танцевальной драмы для раскрытия мифологических сюжетов и образов представляется целесообразным, так как этот жанр сохраняет традиции древних придворных представлений, его синтетическая природа объединяет приемы и атрибутику театра масок, драматического театра, пантомимы, акробатики, цирка, карнавального действия. Все это отвечает природе мифа, который синкретичен, в нем сочетается ритуал и повествование, художественность и дидактика. В постановках танцевальных драм «Нюй-ва» Пекинского театра песни и танца (композитор Ляо Юн, режиссер Тао Чэнь, 2011 г.) и «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (композиторы Ян Хуа и Чжоу Ча, режиссер Ма Линь, 2019 г.) мифологические образы и сюжеты раскрываются, прежде всего, при помощи хореографии и сценографии. Именно здесь проявляется инновационность художественных решений. Музыкальная часть постановок характеризуется

традиционностью подходов в области композиции, драматургии, ладотонального развития, оркестровки.

## **2.1 Танцевальная драма «Нюй-ва» Пекинского театра песни и танца (композитор Ляо Юн, режиссер Тао Чэнь, 2011 г.)**

Примеры использования мифологических героических образов в современной китайской музыке многочисленны. Приведем наиболее яркие из них и проследим раскрытие в них эмоционально-смыслового содержания мифологического образа.

Одним из самых значительных образов китайской мифологии является богиня Нюй-ва [Nüwa, 纽瓦]<sup>1</sup>. Рассказ о ней содержится практически во всех справочниках, энциклопедиях и научно-популярной литературе о культурном наследии древнего Китая. В отличие от тенденций к политизации символических национальных образов, проявляющихся в китайской литературе и искусствоведении второй половины XX в., современная трактовка образа Нюй-вы характеризуется выдвиганием на первый план аксиологической значимости ее деяний [183, с. 74]. В исследованиях образа Нюй-вы выделяют две основные концептуальные сюжетные линии. Они раскрывают самые главные деяния богини: создание человечества и починка неба как спасение планеты и людей от хаоса и гибели. Эти деяния являются «основополагающей культурной ценностью китайского народа» [285, с. 14].

История создания людей раскрывает сугубо женскую природу божества. Распространение в древнем Китае культа Нюй-вы – прародительницы людей – способствовало утверждению высокой роли женщины в семейных отношениях. Как отмечает Е. В. Стрекаловская, храмы или символические культовые места,

---

<sup>1</sup> Приложение, рис. 1 (стр. 208)

посвященные Нюй-ве, находятся практически в каждом поселении Китая [183, с. 74]. Данная традиция имеет длительную историю.

Декоративные изделия из камня и кирпича эпохи Хань (III в. до н. э. – III в. н. э.) содержат многочисленные изображения, подтверждающие распространённость в этот период среди народов Южного Китая (тун, яо, мяо и др.) почитания супружеской четы – богов Нюй-ва и Фуиси (Паоси, Баоси). Их тесная связь между собой подчеркивается, как правило, переплетением змеевидных нижних частей тела<sup>2</sup> или четкой симметрией фигур в рисунке<sup>3</sup>.

На изображениях в руках Нюй-вы и Фуиси могут быть атрибуты земного и космического порядка (угольник и циркуль, солнце и луна). Функция данных божеств определяется, прежде всего, как противостояние хаосу, наведение гармонии в мироздании, создание устойчивого мира, в котором появляется важный компонент – человек – и все элементы находятся в равновесии. Все эти действия обуславливают героизм Нюй-вы и Фуиси.

Нюй-ва стала олицетворением трудолюбия, мудрости, материнства. Юань Кэ в статье «Нюй-ва создает человека» отмечает традиционность интерпретации образа богини в современной литературе. Оценивая мифологическую повесть Сунь Шаочжэня «Нюй-ва создает человека», он отмечает, что автор «создал образ живой и милой девушки, трудолюбивой китайской земледелицы, образ богини, полной мудрости, образ доброй матери, полный сияния материнской добродетели» [272, с. 58].

Основная функция Нюй-вы – героическая, связанная с преодолением хаоса, защитой мира людей. Согласно легендам, изложенным в «Каталоге гор и морей» (Шань хай цзин), бог огня Чжу Жун (祝融: Zhù Róng – «большой свет») был отцом бога воды Гун Гуна (共工) [68, с. 97]. Когда сын подрос, встал вопрос о его праве занять небесный трон. Спор отца и сына перерос в драку. После поражения Гун Гун от злости стал крушить гору Бучжоушань, которая держала небо. Гора стала рушиться, часть неба упала на землю, и на земле

<sup>2</sup> Приложение, рис. 2 (стр. 208)

<sup>3</sup> Приложение, рис. 3 (стр. 209)

начался хаос. Начались наводнения, приведшие к гибели множества людей. Скорбь Нюй-вы по гибнущим детям переросла в желание восстановить порядок. Разноцветные камни помогли богине заделать дыры в небосклоне (поэтому облака иногда бывают цветными)<sup>4</sup>, его она закрепила отрезанными лапами огромной черепахи, а наводнение остановила порошком из сожжёного тростника [68, с. 119].

Починка небосвода – это деяние, спасшее человечество и вернувшее миру порядок и гармонию. Истощение божественной энергии от постоянной помощи людям стало причиной гибели Нюй-ва, но даже после ее смерти поток благодеяний для человечества не прекращался: ее тело и внутренние органы превратились в полезные для людей предметы [286, с. 7].

Героическая доблесть тесно связана с этическими принципами, она является проявлением морального интернационального универсализма, метаэтическим положением, которое не имеет существенных отличий в разных культурах [209, с. 229]. Представления древних китайцев о героизме Нюй-вы отражали процесс формирования этики добродетели, семейной этики: богиня до сегодняшнего дня является для современных китайских женщин образцом скромности, семейной гармонии и самоотверженности. Она, по преданиям, никогда не чтила свои заслуги и не хвасталась своими заслугами, считая их проявлением не личной отваги и героизма, а природной целесообразности [286, с. 8].

В данном случае мы обнаруживаем проявление своеобразия китайской культуры, в которой человек в мире природы обнаруживает принципы этических взаимоотношений и постигает свою идентичность в рамках триады «Небо – Человек – Земля». При этом Небо является «ведущей нравственной составляющей, Земля – жизненно важной моральной силой, а люди – соавторами гуманного и морального общественно-политического порядка» [189, с. 122]. Человек не изолирован от мира природы, космологические связи определяют человеческие обычаи и это находит отражение во многих

---

<sup>4</sup> Приложение, рис. 4 (стр. 209)

источниках (мифах, конфуцианских текстах, в «Книге перемен»), становясь основой традиционной китайской культуры. Показательно, что героический путь популярного героя Даюя [大禹] связан не только с воинскими победами, преодолениями разрозненности племенных войн эпохи Трех Правителей и Пяти Императоров (15 000 г. до н.э. – 2225 г. до н.э.), он включает в себя эпизоды борьбы со стихийными бедствиями (наводнениями) [268, с. 220]. Идея восстановления мирового баланса лежит в основе концепции порядка, имеющей чрезвычайно важное значение для мировоззрения китайцев [261, с. 114]. Концепция порядка с особой полнотой раскрывается в деянии Нюй-вы по починке неба.

Рассмотрение особенностей трактовки мифологических образов в китайской культуре предполагает обращение не только к архаическим представлениям, но также и к даосизму и конфуцианству. Одно из значений понятия «дао» является «этика», «добродетель», «поведение», «добро» [199, с. 117]. Моральные ценности китайской культуры кристаллизуются в образцах совершенной добродетели (дэ), носителями которой являются героические личности мифов, даосские мудрецы, Конфуций. В этике героизма особое место занимает понятие чести. Один из ярких героев периода Пяти императоров (3000 г. до н. э. – 2000 г. до н. э.) в Древнем Китае – мифический персонаж Хоу И [How And, 如何及], обладающий сверхъестественными способностями в стрельбе из лука: однажды он помогал императору Яо стрелять в течение девяти дней и сбил девять солнц из лука и стрел [275, с. 9]. Его воинская доблесть позволила победить шесть божественных зверей, которые угрожали миру [287, с. 200]. Хоу И был особой фигурой, сочетающей в себе человечность и божественный дар, его образ оказал существенное воздействие на формирование китайского национального духа, принципов мужской доблести. Нюй-ва стала для китайцев олицетворением самопожертвования и любви, не знающей корысти. Для описания ее героизма применяют фразу «ди тянь лиди» (頂天立地 – кит., «подпирать головой небо»). Данное выражение, взятое из

текстов о Нюй-ве, стало устойчивым фразеологизмом, применяемым к настоящим героям, проявившим качества выдержки и упорства, несгибаемой воли. Эти качества свойственны китайской нации и во многом определяют ее этический идеал.

Периферийной функцией Нюй-вы является культуросозидающая роль: богиня почиталась как покровительница искусств [285, с. 14]. После восстановления порядка наступило время спокойствия: выжили те животные, которые человек смог приручить, природный мир стал благоприятным для него. Радуюсь счастливой жизни людей, богиня сотворила для них музыкальные инструменты сэ, шэн, сяо и сюань [286, с. 8]. Наиболее активно в современной концертной практике китайских музыкантов используется шэн<sup>5</sup>. Относящийся к семейству гармоник, язычковый духовой инструмент шэн считается одним из самых древних в исполнительской культуре древнего Китая. Его история насчитывает более трех тысячелетий. Изначально шэн использовался в придворных ритуалах для исполнения духовной музыки. Благодаря чистоте и динамической силе звучания он активно привлекается для исполнения традиционных сольных, ансамблевых и оркестровых произведений. Юань Кэ подтверждает популярность духового инструмента шэн в современной исполнительской практике народа мяо [253, с. 88]. Вместо тыквы-горлянки при изготовлении шэна сейчас могут применять дерево, но память о Нюй-ве как создательницы музыкальных инструментов и богини музыки сохранилась в верованиях этого народа.

Название инструмента шэн (в пер. с кит. – «совершенная мудрость») отражает мифологические и философские идеи древних китайцев. Воткнутые в тыкву-горлянку трубочки напоминают очертания птицы. В качестве прототипа шэн выступал феникс – птица, символизирующая вечный круговорот смерти и бессмертия, гибели и воскресения. Сюжеты о фениксе чрезвычайно распространены в китайских этногонических мифах, исторических хрониках [228, с. 179]. В процессе изучения археологических материалов, найденных на

---

<sup>5</sup> Приложение, рис. 5 (стр. 210)

территории Китая и содержащих орнаментальные изображения феникса, А. Н. Чистякова выявила характерную семантическую коннотацию. Она связана с появлением в эпоху Тан (618 г. – 907 гг. н.э.) новых видов изображения птицы в контексте сцен музицирования с надписями: «заиграешь на сяо (или шэне/цине) – прилетит феникс» [229, с. 17]. Такие изображения, чаще всего выполненные на зеркалах, включали сцены игры музыканта в бамбуковой роще рядом и танцующим фениксом. Юань Кэ приводит миф о человеке-полубоге Дику, который, став правителем на земле, приказал одним людям играть на только что созданных музыкальных инструментах, а другим хлопать в ладоши в такт. Как только музыка обрела благозвучность и ритм, появился длиннохвостый пятицветный феникс и принялся танцевать [68, с. 122]. Мы видим, что семантика древних китайских музыкальных инструментов формировалась под сильнейшим воздействием мифологических представлений, отражала синкретический характер архаического искусства. Игра на музыкальных инструментах часто сопровождалась танцем и обретала смысловые коннотации на основе древних мифов и легенд. В «Каталоге гор и морей» упоминается, что феникс имеет на всем теле (голове, спине, животе и крыльях) узоры, которые похожи на иероглифы «дэ (добродетель), и (справедливость), ли (благовоспитанность), жэнь (совершенство), синь (честность)» [68, с. 39]. При ее появлении «в Поднебесной наступает спокойствие и благоденствие» [68, с. 40].

Рассмотрим трактовку образа Нюй-вы в произведениях современных китайских композиторов.

Образ богини Нюй-вы стал смысловым центром танцевальной драмы «Нюй-ва» Пекинского театра песни и танца (композитор Ляо Юн, режиссер Тао Чэнь, премьерная постановка состоялась 25.08.2011 г.). Ляо Юн – один из ярких представителей молодого поколения китайских композиторов, выпускник консерватории музыки Хунаньского педагогического университета и ныне декан этого учебного заведения, председатель Ассоциации музыкантов Пекина. В сферу его творческих интересов входит создание инструментальных

композиций, а также музыки для кино– и телевизионных фильмов, драматических постановок в музыкальных театрах. Ляо Юну удается гармонично сочетать в своем творчестве западноевропейские и китайские музыкальные традиции, а жанр танцевальной драмы, использованный в постановке «Нюй-вы», позволяет актуализировать мифологические сюжеты современными средствами хореографии и сценографии. Напомним, что жанр китайской танцевальной драмы сложился в 1930-е гг., его становление было сопряжено с адаптацией европейских норм балетного искусства к китайским танцевальным традициям [231, с. 18]. Целесообразность использования жанра танцевальной драмы для раскрытия мифологических сюжетов и образов обусловлена традициями, которые в нем сохранены: «память» жанра сохраняет особенности древних видов и форм китайского искусства (придворные представления, драматический театр, карнавальное действо, театр масок, пантомима, акробатика, цирк). Все это отвечает синкретической природе мифа, в котором объединены ритуал и повествование, художественность и дидактика. Как отмечала Н. Н. Коршунова, «миф как социально традиционалистская и поэтически-индивидуалистская форма познания развивает пластические, чувственно воображаемые способности постижения мира» [75, с. 215].

Танцевальная драма продемонстрировала героическую роль Нюй-вы в ее отчаянных усилиях по спасению людей, попавших в пучину страданий. Драма разделена на четыре акта, в которых масштабно раскрывается сфера созидательной и героической деятельности Нюй-вы: «Сотворение мира», «Жизнь», «Огонь и вода» и «Исцеление неба». Завершает произведение Эпилог «Великая любовь».

Музыкальная партитура танцевальной драмы отличается спецификой драматургии и оркестровки. Для китайских балетов свойственны «свободные формы, строение которых детерминируется сценической ситуацией (хотя сохраняется связь с сюитностью или со строением сонатных разработок)» [231, с. 134]. Формами организации композиционного целого при этом могут выступить многотемная репризность, рондальность, система лейтмотивов.

В танцевальной драме «Нюй-ва» композитор использовал метод сквозного лейтмотивного развития, что придало музыкальному ряду постановки конструктивную завершенность. Лейтмотив Нюй-вы, раскрывающий лирическую линию героического образа, получает сквозное развитие в рамках танцевальной сюиты.

Впервые лейтмотив Нюй-вы звучит в самом начале сочинения, в первом акте – «Сотворение мира». Акт состоит из двух эпизодов: «Любовь» и «Разделение».

В эпизоде «Любовь» раскрывается история трансформации образов Нюй-вы и Фуиси. Их изначальное единение утрачивается, но именно так рождается мир. В начале эпизода переплетенные в объятии тела женщины и мужчины постепенно раскрываются, начинают медленное движение, включаясь в ритм пульсирующего бурдонного оркестрового звучания. На его фоне возникает женский вокализ – лейтмотив Нюй-вы. Он рисует божественный образ необычными для традиционной китайской музыки предельно широкими интонациями (см. рис. 1), а женственность мифологического образа подчеркивается агогикой и оркестровкой: доминируют мотивы с плавной линией мелодического изложения, рафинированной ритмикой, прозрачностью оркестровой ткани с использованием струнных, деревянных духовых инструментов.



Рис. 1. – Ляо Юн. Танцевальная драма «Нюй-ва», лейтмотив Нюй-вы.

Второе проведение лейтмотива Нюй-вы поручено одному из самых популярных китайских традиционных инструментов – пипе. Тембр пипы усиливает архаический колорит общего звучания.

Особое значение в танцевальной драме придается символике цвета и световым решениям отдельных сцен. Цветовой аккорд сценической площадки подготавливает зрительское восприятие эмоционального содержания отдельных сцен [145, с. 110]. Для раскрытия сюжета мифа чаще всего здесь используется темный цвет, придающий глубину и значимость выделяемым лучами света движениям танцоров. Световые акценты в затемненных сценах позволяют акцентировать внимание зрителя на главных персонажах, рельефнее очертить динамику их движений и жестов, выявить пластическую выразительность графических линий статических поз<sup>6</sup>. Особенно эффектно этот прием проявляется в лирическом центре танцевальной драмы – мизансцене-дуэте двух супругов-божеств: создательницы людей Нюй-вы и охраняющих людей Фуиси. В этой сцене танцевальной драмы используется камерный состав, в который входят традиционные китайские и европейские оркестровые инструменты: пипа, виолончель, скрипка, свирель. Их звучание способствует созданию лирически-проникновенного образа. Драматическое напряжение эпизода постепенно нарастает: Нюй-ва и Фуиси обнаруживают, что мир родился, в небе появились звезды. Оркестровое звучание достигает мощи и полноты, активно используются ударные инструменты.

Второй эпизод «Разделение» первой части «Сотворение мира» танцевальной драмы «Нюй-ва» продолжает лирическую линию сюжета. Диалог струнных и духовых инструментов выделяется в общей оркестровой фактуре, он поддерживается приемами интонационного дублирования, имитационной переключки. Кульминация эпизода – растворение в пространстве Фуиси. Герой исчезает, оставив рядом с Нюй-вой только сердце. Его превращение в солнце, землю, ветер, передано при помощи гиперболизированной проекции фигуры солиста балета, сгибающегося и падающего вниз, появлением на заднике сцены анимационных изображений звезд, медленно спускающегося с ночного неба на руки Нюй-вы огромного пульсирующего сердца. Пронзительное, экспрессивное соло флейты завершает этот драматический эпизод.

---

<sup>6</sup> Приложение, рис. 6 (стр. 210)

Драматургия второго акта – «Жизнь» – основывается на трехчастной структуре. Три эпизода: «Одиночество», «Создание человека», «Размножение» посвящены созидательной деятельности Нюй-вы и передаче ее тоски по возлюбленному. Открывается акт сценой страданий Нюй-вы на фоне проекции огромной луны. Появляющаяся тень Фуиси эффектно подсвечивается сиянием луны. Звучит женский вокализ-плач, мелодия которого наполнена множеством нисходящих «ламентозных» секундовых интонаций (см. рис. 2):

The image shows a musical score for Act 2, Episode 1 of the dance-drama 'Nyu-va' by Lyo Yon. The score is for soprano and orchestra, starting at measure 188. The soprano part features a descending melodic line with second intervals. The orchestra includes Flutes, Oboes, Bassoon, Horns, Trumpets, Violins, Viola, Cello, and Double Bass.

Рис. 2. – Ляо Юн. Танцевальная драма «Нюй-ва», Акт 2 «Жизнь», эпизод 1 «Одиночество», вокализ сопрано.

В финале эпизода благодаря световым акцентам все внимание зрителя концентрируется на руках солистки, и с началом следующего, второго эпизода «Создание человека», смысл данного приема раскрывается во всей полноте. Начинается история создания Нюй-вой людей, которых богиня лепит из глины. Неуверенные первые шаги людей изображаются замедленными движениями групп танцоров. Импрессионистически тонкая оркестровая фактура создает рафинированное звучание, наполненное многочисленными тембровыми красками. Постепенно радость жизни охватывает людей. В оркестровой музыке

появляются бодрые маршевые интонации, звучит мужской вокализ (см. рис. 3), окрашиваемый краткими одобрительными выкриками женского хора.

The image displays a musical score for a tenor vocal solo and orchestra, spanning measures 221 to 223. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The vocal line (Tenor) begins at measure 221 with a rest, followed by a melodic phrase in measures 222 and 223. The orchestral accompaniment includes strings (Violins 1 & 2, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Bassoon), and brass (Trumpets 1 & 2, Trombones 1, 2, & 3). The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The vocal line is marked with 'sc.' (scanto) and 'oc.' (oculto). The orchestral parts are marked with '1. 2.' and '3st.' for the string sections, and 'Fl. 1', 'Fl. 2', 'Vla.', 'Vc.', and 'D.B.' for the other instruments.

Рис. 3. – Ляо Юн. Танцевальная драма «Нью-ва», Акт 2 «Жизнь», эпизод 2 «Создание человека», вокализ тенора.

Эпизод 3 «Размножение» второго акта «Жизнь» посвящен раскрытию истории перехода человечества от дикарского к культурному состоянию благодаря изобретенному Нью-вой свадебному обряду. Простоту нравов древних людей в начале эпизода раскрывает безыскусное звучание исключительно ударной группы инструментов (барабаны). Завершает эпизод лейтмотив Нью-вы (соло пипы): богиня скучает о возлюбленном, вспоминая самые трогательные моменты их любви. Лейтмотив обрамляет два первых акта и выделяет их в драматургии танцевальной драмы. Первый и второй акты произведения объединяет тема мирной (любовной и созидательной) деятельности богини Нью-вы.

Следующий третий акт («Огонь и вода») является драматической кульминацией постановки. В двух эпизодах акта («Борьба», «Катастрофа») раскрывается тема природной катастрофы, совершающейся из-за стремительного разрушения неба, пожаров и обрушившихся на землю водных потоков. Эти бедствия стали результатом противостояния Чжужуна (дух огня) и Гунгуна (дух воды). Музыка обретает динамику и экспрессию, вводится эффектное светоцветовое сопровождение с панорамными проекциями<sup>7</sup>. Масштабность художественных образов второго акта спектакля создается при помощи увеличения артистического состава (до 50 человек) сцен, а также введения видеоряда с крупными масками-ликами божеств (художник Ян Вэй)<sup>8</sup>. Метафоризация образно-смыслового плана сцены осуществляется при помощи контраста масштабов масок божеств и фигур танцевальной группы. Видеопроекция больших украшенных графическими рисунками лицевых изображений божества выстраивает иерархию визуального ряда, придает символичность противопоставлению сакральных и мирских образов [216, с. 158].

В калейдоскопически быстро сменяемых фрагментах оркестрового звучания наиболее выделяется длительное соло барабанов, подводящее к сцене

---

<sup>7</sup> Приложение, рис. 7 (стр. 211)

<sup>8</sup> Приложение, рис. 8 (стр. 211)

изображения природной катастрофы: на экране появляется изображение горы, ее анимационное разрушение сопровождается видом сверкающих молний, природными шумовыми звуками падающих камней, грохота грозы. Данный прием использования записи природных шумов способствует усилению реалистичности изображения и нагнетанию общего напряжения.

Акт 4 «Исцеление неба» состоит из двух эпизодов («Сердце» и «Восстановление неба»), посвященных истории чудесного восстановления Нью-вой разрушенного небесного свода при помощи разноцветных расплавленных камней<sup>9</sup>. На фоне соло ксилофона и видеопроекции тихо падающего снега в эпизоде «Сердце» разворачивается картина бедствия: люди замерзают, падают без сил, погибают. Сердце Фуиси призывает Нью-ву использовать его для восстановления неба, но богиня не хочет с ним расставаться. Однако грохот разрушающихся неба и земли все ближе. Музыкальный текст эпизода «Восстановление неба» не содержит развернутых мелодий, он наполнен короткими секвенционными мотивами, наступательной моторикой (повторяющиеся острые пунктирные ритмоформулы из мелких длительностей), придающими экспрессию звучанию. Данные средства оказываются весьма подходящими для передачи энтузиазма героини, спасающей небосвод при помощи цветных камней.

Таким образом, третий и четвертый акты танцевальной драмы «Нюй-ва» являются наиболее напряженными частями драматургического развития. Они связаны с катастрофическими событиями мифологической истории, с жертвенностью и высоким героизмом основных персонажей.

Подводит итог драматургическому развитию танцевальной драмы «Нюй-ва» Эпилог «Великая любовь». Нью-ва в царственных одеждах поднимается по лестнице в Небесный дворец, прославляемая созданными и спасенными ею людьми. Звучит лирическая песня, наполненная словами любви и восхищения. Мелодия отличается широтой и распевностью, ее величавый характер создается медленным темпом и размеренным движением звукового потока (см. рис. 4):

---

<sup>9</sup> Приложение, рис. 9 (стр. 212)

The image displays two systems of a musical score, numbered 462 and 465. Each system consists of ten staves for different instruments and a vocal line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal line (Voc.) features a melodic line with lyrics. The woodwinds (Fl. 1, 2; Ob. 1, 2; Bsn.) play chords. The brass (Hn. 1, 2; Tpt. 1, 2) also play chords. The strings (Vln. 1, 2; Vla.; Vc.; D.B.) provide harmonic support with various rhythmic patterns.

462

Voc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn.

Hn. 1, 2

Tpt. 1, 2

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

465

Voc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Bsn.

Hn. 1, 2

Tpt. 1, 2

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

Рис. 4. – Ляо Юн. Танцевальная драма «Нью-ва», Эпилог «Великая любовь».

Обобщая проведенный анализ танцевальной драмы, отметим, что она характеризуется совмещением тенденций эпизации и лиризации художественного образа произведения.

Приемы эпизации танцевальной драмы «Нюй-ва» схожи с брехтовским подходом: увеличение количества действующих лиц («эпическое многоголосье» [124, с. 305]), усиление концептуальной значимости художественного времени и пространства [204, с. 31]. Художественное время становится предельно длительным, протяженным. Художественное пространство не сводится к воспроизведению интерьерных сцен и бытовых подробностей. Введение мифологических образов, раскрытие глобальных тем (сотворение жизни, создание человечества, его спасение и т.д.), построение своеобразного художественного хронотопа сюжета становятся драматургическими приемами, при помощи которых возрастает эпический потенциал произведения.

Темы сотворения мира и человечества, исцеления неба раскрываются не только в масштабных сценах, но и сквозь проникновенную лирику камерных эпизодов дуэтных сцен Нюй-вы и Фуиси (эпизоды «Любовь» и «Разделение» первого акта «Сотворение мира», эпизод «Сердце» четвертого акта «Исцеление неба»). В эпилоге «Великая любовь» достигается кульминация лирической линии сюжета, тема любви торжествует в общей концепции произведения, обретая эпический масштаб в контексте божественного созидания, героического самопожертвования.

В сценах лирического характера с особой полнотой раскрывается авторская позиция по трактовке эмоционального состояния героев. Объединение традиционных подходов и оригинальных режиссерских, сценографических, композиторских решений в раскрытии сюжетных линий танцевальной драмы «Нюй-ва» свидетельствует о неомифологизме как основе творческого мышления авторов произведения.

В отличие от танцевальной драмы, в которой разносторонне показан образ героини-праматери человечества, фортепианная пьеса «Нюй-ва» (1985),

написанная композитором Цао Гуанпином, раскрывает одну грань ее личности. Сюжет этого сочинения почерпнут из древних книг династии Западная Хань (I в. н.э.), в частности, из книги «Хуайнаньцзы: Лань Минсюнь», освещающей величественные деяния исцеляющей небо богини Нюй-вы.

Музыкальный язык сочинения отражает особенности композиторского мышления Цао Гуанпина, принадлежащего ко второй волне «вестернизации» китайского искусства (1980-е гг.) и соединяющего в своем творчестве национальные традиции с авангардными приемами и техниками. Влияние западного авангардного искусства на композиторский стиль Цао Гуанпина проявляется в его фортепианной музыке, в которой особое внимание композитора привлечено к выразительным возможностям алеаторики, к сонорным эффектам. Музыкальный текст сочинения можно назвать «графической партитурой», в которой при помощи ограниченной алеаторики получают фигуративную фиксацию ведущие темы и образы [239, с. 16]. Темы Нюй-вы, раскрывающая драматический и героический образ богини [283, с. 8], графически обрисовывает уменьшенное трезвучие ( $h-d-f$ ), которое колористически перекрашивается в минорное ( $b-des-f$ ) (см. рис. 5):

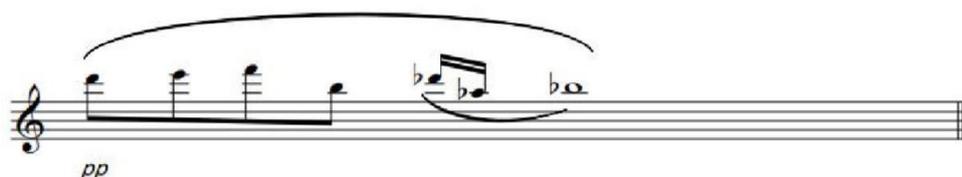


Рис. 5. – Цао Гуанпин. Фортепианная пьеса «Нюй-ва». Темы Нюй-вы

Сонорные эффекты, которые композитор использует в фортепианной пьесе «Нюй-ва», обусловлены концепцией данного сочинения. Среди приемов, сближающих сочинение с сонористическими композициями европейских композиторов, перечислим преобладание эпизодов медитативного характера, в которых звукопись приближена к пуантилистической технике. Эти эпизоды чередуются с фактурно плотными разделами музыкального текста, что придает динамику музыкального звучания. Ее усилению способствует динамика,

основанная на принципе контраста, что, на наш взгляд, обусловлено стремлением композитора выразить смятение богини Нюй-вы, видящей хаос и разрушение мира. Например, в первой части сочинения композитор использовал многократное фортиссимо (*ffff*), чтобы выразить кульминацию эмоционального напряжения в эпизоде, когда представляется, что мир вот-вот рухнет, прежде чем Нюй-ва успеет его спасти. Вскоре послу этой кульминации происходит резкий спад интенсивности динамики звучания (*pp*).

Композитор выдвигает на первый план характеристику героини как спасительницы мира. Таким образом, мифологическое представление о герое как личности, способной решить масштабную задачу в силу уникальных личностных качеств (отваги, самоотверженности) раскрывается в сочинениях, посвященных образу Нюй-вы.

Помимо Нюй-вы героические коннотации присутствовали в трактовке легендарного образа Лю Саньцзе. В «Сборнике легенд Лю Санджи» Дэн Фанпина [269] повествуется об орфическом даре девушки Лю Саньцзе: ее прекрасное пение стало причиной как драматических событий (бегство «песенной феи» с возлюбленным от хозяина Мо Хуайрэня, стремившегося сделать ее наложницей), так и волшебства (в итоге влюбленные превращаются в пару жаворонков и обретают настоящую свободу). Современные исследователи легенд о Лю Саньцзе (Дэн Фанпин [269], Цинь Гуйцин и Лю Санджи [284], Лю Цзяньхуа [278]) рассматривают их как с позитивистских позиций (применяя методы психологических, культурно-исторических интерпретаций поведенческих особенностей легендарного персонажа), так и в контексте национальных религиозно-философских воззрений.

## **2.2 Танцевальная драма «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (композиторы Ян Хуа и Чжоу Ча, режиссер Ма Линь, 2019 г.)**

История Нюй-вы получила продолжение в танцевальной драме «Легенда о дуновении ветра», главным героем которой является Чанфэн – юноша-ветер, порожденный от драгоценного камня, которым богиня старалась починить небо. Постановку танцевальной драмы осуществил один из ведущих китайских театров – Театр оперы и балета провинции Сычуань (режиссер Ма Линь, композиторы Ян Хуа и Чжоу Чан). Сычуаньский театр выделяется, с одной стороны, стремлением к развитию традиций национальной культуры и, с другой, – смелостью режиссерских решений, позволяющих сформировать оригинальный стиль театральных постановок.

Спектакль был подготовлен к 70-летию Китайской Народной Республики (2019 г.) и соответствовал задачам подготовки грандиозных торжеств и проведения масштабных культурных мероприятий с гастрольными показами лучших спектаклей на ведущих мировых сценах. Ее премьера, приуроченная также к 70-летию дипломатических отношений Китая и России, состоялась на сцене Государственного Кремлёвского Дворца (г. Москва, 19.02.2019)<sup>10</sup>.

Танцевальная драма «Легенда о дуновении ветра» изначально задумывалась как ключевая постановка юбилейной культурной программы, для реализации которой были привлечены ресурсы Национального фонда искусств КНР. Результатом творческих усилий и существенной финансовой поддержки стал спектакль, который был воспринят критиками как «настоящий прорыв в своем виде искусства» [109]. Репетиции балета длились полгода, подготовка этой постановки стала самой продолжительной в истории Сычуаньского государственного театра. Сценарист и режиссер выделили ключевые элементы мифологической истории, переработали их и, наконец, создали балет, посвященный теме великой любви. ««Легенда о дуновении ветра» – отмечают

<sup>10</sup> Афиша мероприятия – Приложение, рис. 10 (стр. 212)

критики, – рисует жизненный путь человека, который преодолевает самого себя, сдерживает бесконечные желания, находя гармонию с обществом и природой. В этом спектакле отлично выражены ценности и культурные аспекты нашей нации, имеющие современное и международное значение. Он выражает идеалы и стремления к доброте, взаимопомощи и гармоничному сосуществованию, которые присущи китайскому народу, создающему прекрасный дом для будущих поколений» [274, с. 4].

Помимо масштабных массовых сцен в танцевальной драме, требующей от исполнителей высочайшего уровня хореографического мастерства, от сценографа – разнообразных и сложных решений, отметим уникальную работу художников по костюмам и световому сопровождению, монтажу декораций и сценическому оборудованию. Результатом работы команды профессионалов в разных областях зрелищных искусств стало создание впечатляющего шоу.

Композиционная структура танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» классицистки четкая: это четырехактный балет с прологом и эпилогом. 1 акт – «Поиски», 2 акт – «Заблуждение», 3 акт – «Страдание», 4 акт – «Возрождение». Общая длительность спектакля – около 3 часов. Сюжетной основой постановки стали китайские мифы и эпические сказания. «В этом спектакле, – как отмечал Янг Куинг Джиза, заместитель директора Сычуаньского театра оперы и балета, – рассказывается история человека, который проходит через любовь, богатство, нищету и духовное возрождение» [123]. Герою предстоит пройти испытание властью, обретаемой его неудержимой силой: он постигает разрушительные последствия этой силы, способной уничтожить все живое. Юноша-ветер, оставшись в одиночестве, раскаивается и жертвует своим сердцем, чтобы спасти мир. Как отмечают создатели спектакля, «время и место событий не так уж важны. Это аллегория. История – про то, что в реальности важно в жизни» [123]. Только после преодоления разрушительного желания власти, Ветер приходит в спасающей мир жертвенности и начинается его история любви. Таким образом, герой «чанфэн» [长飞 cháng fēng] (Далекий ветер) и «цзя тай» [贾, jiǎtài] (Великий

предел) встретились в одно и то же время и пространстве, чтобы началась история великой любви.

Образ Ветра в танцевальной драме обретает героические черты благодаря раскрытию его способности к самопожертвованию ради спасения других людей и мира в целом. Режиссер спектакля Ма Линь стремилась продемонстрировать общечеловеческие смыслы китайских мифов, сохраняя национальный колорит действия и обновляя его современными пластическими приемами: «Это представление мы готовили весьма скрупулезно. Наша главная задача – продемонстрировать традиционное китайское искусство. Рассказать про историю Китая. И реализовать это в такой форме, чтобы спектакль был понятен любому неподготовленному зрителю» [123]. С помощью этого спектакля режиссер продемонстрировала фундаментальные черты национальной картины мира, которая служит платформой для диалога между людьми.

Пролог раскрывает историю зарождения отношений между Нюй-вой и Ветром: богиня восстанавливала поврежденные небеса, заполняя дыры драгоценными камнями. Ветер парил над землей. Одни из камней упал на гору Шу и при приближении ветра превратился в живое бьющееся сердце, а ветер обрел человеческий облик. Так появился Чан Фэн<sup>11</sup>.

Романтический характер истории, раскрывающейся в танцевальной драме, придают фантастические персонажи, обильно представленные в спектакле: Ветер, облака, любовь и цветы, – их изображают танцоры в белых одеждах – см. рис. 8 – и танцовщицы в лиловых и разноцветных платьях). Дух «Вечного ветра», в белом плаще, изображает свои странствия, то бродя по ущелью сычуаньской горы в тени зеленого дерева<sup>12</sup>, то совершая экспедиции в Большом каньоне<sup>13</sup> или танцуя на скалах<sup>14</sup>.

Музыкальная часть танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» способствует созданию эмоционального фона для раскрытия коллизий сюжета,

<sup>11</sup> Приложение, рис. 11 (стр. 213)

<sup>12</sup> Приложение, рис. 12 (стр. 213)

<sup>13</sup> Приложение, рис. 13 (стр. 214)

<sup>14</sup> Приложение, рис. 14 (стр. 214)

а в кульминационные моменты именно музыке отводится главная роль. В музыкальной партитуре танцевальной драмы сочетаются хорошо проработанные оркестровые эпизоды (в кульминационные моменты позволяющие создать всю полноту и мощь оркестрового *tutti*) и фрагменты с использованием минимума (преимущественно ударных) инструментов. Чередование полнозвучных эпизодов и фрагментов относительной динамической и акустической разреженности позволяет сформировать волны драматургического развития, сосредоточить внимание слушателя на наиболее важных эпизодах. Оркестровка многих частей танцевальной драмы характеризуется включением традиционных китайских инструментов с целью создания архаического колорита сценического действия (бамбуковая флейта, пипа, разнообразные китайские ударные инструменты и др.).

Сюжет 1 акта «Поиски» танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» основан на драматической истории: Чан Фэн неудачно выпускает железную стрелу, случайно прибыв ящерицу по имени Дзя Тай к скале. Это заложило основу для последующего размышления и прозрения Чан Фэна. Идея длительного блуждания главного героя, с его многочисленными остановками в странствии, реализуется и в музыкальном тексте. Он состоит из множества коротких фрагментов, в которых соло скрипки сопровождается пуантилистическими вкраплениями фортепианного звучания (см. рис. 6). Музыкальная ткань фрагмента характеризуется обилием пауз. Они могут выполнять различные синтаксические, формообразующие, семантические функции в произведениях различных эпох и стилей. В данном случае паузы создают у слушателя специфическое пространственное ощущение (широты, безграничности). Особая тишина звучания способствует возникновению впечатлений некоей изначальной пустоты, незаполненности окружающего пространства, в котором блуждает герой, а также отражает его эмоциональное состояние нерешительности, раздумья.

The image displays three systems of musical notation for Violin (Vln.) and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 72-75):** The Violin part begins with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The Piano part has a whole rest in both staves.
- System 2 (Measures 76-79):** The Violin part continues with a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The Piano part has a whole rest in both staves.
- System 3 (Measures 80-81):** The Violin part has a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The Piano part has a whole rest in both staves.

Рис. 6. – Ян Хуа, Чжоу Ча. Танцевальная драма «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань. 1 акт «Поиски». Фрагмент.

Основой танцевальной драмы является хореография, базирующаяся на китайских и западноевропейских традициях. В «Легенде о дуновении ветра» задействованы приемы традиционного сценического танца, символизировавшего синтез поэзии и пластических искусств. Эти приемы активно применяются, в частности, пекинской оперой, театром оперы и балета провинции Сычуань: аллегорическое использование образов природы как стихий, участвующих в процессе формирования и эволюции мирового целого, являющихся необходимым элементом жизни человека, раскрытия его сущностных характеристик.

Хореографическая составляющая драмы вызывает множество ассоциаций мифологического, исторического характера. Героическая тема этой

танцевальной драмы развивается по двум основным векторам: лирически (любовная история, введение природных образов, раскрывающих внутренний мир персонажей и динамику их эмоциональных состояний) и драматически (коллизии сюжета, наполненного испытаниями, жертвенностью). Объединение лирической и драматической сфер придает сюжету глубину и силу эмоционального воздействия.

В хореографии балета (1 акт) используются приемы дуньхуанского танца, сформировавшегося под сильным влиянием индийского храмового танца в результате культурного взаимообмена древних цивилизаций пояса Шелкового пути. Дуньхуань – местность в провинции Ганьсу (Западный Китай), являвшаяся в древности воротами в Китай для путешествовавших по Великому Шелковому пути. В индийском храмовом танце принято создавать изысканные образы из линий рук и тел, сближая танец с пластическими искусствами. Данные приемы мы обнаруживаем и в танцевальной драме «Паньгу». Фиксированные позы танцоров в моменты достаточно длительной статики в индийском храмовом и дуньхуанском танцах напоминают порой скульптурные или фресковые изображения древних храмов <sup>15</sup>. «Замораживание» позы (задержка, длительная фиксация) выполняет функцию «кинетического аккорда», длительного «звучания» статической телесной формы [114, с. 77]. Чередование таких длительных эффектных поз позволяет выявить пластический мотив – графическую последовательность спектакля. Символическим является траектория перемещений артистов – круговых, спиралевидных, дугообразных – отражающих представление о формах выражения в танце идей гармонии (европейский балет и современный танец задействует преимущественно линейный тип передвижений и удлиненные формы).

Геометризация движений, орнаментальная геометризация художественных образов свойственна традиционному искусству всех континентов и во многом связана с системой этико-философских представлений [114, с. 80]. В частности,

---

<sup>15</sup> Приложение, рис. 15 (стр. 214)

индийский храмовый танец, базируется на «мировоззренческих, семиотических и ценностных основаниях древней мировой цивилизации» [15, с. 55], в которых тело трактуется как графический символ: «круг – сила и красота, треугольник – баланс и гармония» [86, с. 44]. Специфическое значение движения по кругу в китайском танце связано с влиянием на него боевого искусства Тайцзи (разновидности ушу), основывающегося на диалектике движения и покоя, состоящего из череды плавных движений и статической релаксации. Именно она позволяет сконцентрироваться перед следующим движением и зафиксировать позу-образ, порождающий разнообразные ассоциации у зрителя [238, с. 114]. В частности, возникают смысловые параллели с китайской легендой о гвозде, пронзившем стену.

Важную роль в спектакле играет цветовая драматургия, основанная на контрастном сопоставлении природных образов (зелено-голубые тона) и сцен активного раскрытия личности героев. Эффектное сопоставление красного и голубого цвета в сцене второго акта «Заблуждение» делает ее драматической кульминацией акта<sup>16</sup>. Изменяется и цвет одежд главных персонажей: наивно-чистый белый цвет одеяний Ветра заменяется землистым тоном костюма Чанфэна, близким к маскировочному колориту воинской формы.

2 «военный» акт – «Заблуждение» – демонстрирует разрушительную силу человека, способного в боевом азарте привести мир к гибели. Чанфэн стремясь понять природу человека и обычаи общества, постигает привычки людей: учится творчеству (игре на инструментах), боевым искусствам (стрельбе из арбалета). Постепенно Чанфэн начинает замечать противоречивые намерения людей, стремящихся к спокойной жизни и, в то же время, способных пожертвовать ею ради наживы, заменяя гармонию мира хаосом войны. Поддаваясь боевому экстазу и стремлению к победе, Чанфэн начинает уничтожать все живое, что его окружает. В музыке появляются диссонансы (уменьшенная квинта, уменьшенное трезвучие и т.д.), гиперболизированно увеличенные интервальные ходы (на полторы – две октавы), что способствует

---

<sup>16</sup> Приложение, рис. 16 (стр. 215)

усилению экспрессии и напряженности общего звучания (см. рис. 7). Паузы в данном фрагменте выполняют функцию обострения агогики, придания мелодии декламационного, патетического характера.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 217, features a Violin (Vln.) part in the upper staff with a melodic line consisting of several notes with slurs, and a Piano (Pno.) accompaniment in the lower staves with sustained chords and rhythmic patterns. The second system, starting at measure 222, continues the Violin part with a more complex melodic line and the Piano accompaniment with sustained chords and rhythmic patterns.

Рис. 7. – Ян Хуа, Чжоу Ча. Танцевальная драма «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань. 2 акт «Заблуждение». Фрагмент.

«Военный» акт – самый яркий не только по контрастному цветовому решению сцен, но и по экспрессивности танцевальной и музыкальной драматургии. Кинематографически стремительно сменяющиеся эпизоды части основываются на принципе постепенного нагнетания напряженности, изображении батальных картин соперничающих кланов. Устрашающе-дерзкий, воинственный танцевальный язык формируют стремительные, резкие синхронные движения танцоров, прерываемые фиксацией на острых угловатых позах. Дополняет образ музыкальный ряд, в котором превалируют быстрые темпы, осуществляется волновое усиление динамики. Акцент на ритмической четкости ударных и тембровых красках медных духовых инструментов подчеркивают агрессивный характер сцены.

3 акт – «Страдание» – танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» раскрывает идею одинокого скитания героя, разрушившего много людских судеб. Оставшись в одиночестве, он постигает ценность жизни и губительную мощь неконтролируемой силы<sup>17</sup>.

Внезапно он видит ящерицу Цзя Тай, пригвожденную стрелой к скале (см. рис. 21). В течение этих долгих лет ее сородичи непрерывно приводили ей пищу, и благодаря любви эта слабая жизнь удивительным образом выжила [123]. Раскаявшийся Чан Фэн постарался исправить свое проступок, выдернул железную стрелу из тела ящерицы. Проявленное им милосердие дало герою шанс на исправление совершенных ошибок. В музыкальном тексте сохраняются широкие интонационные ходы, постигающие порой объем свыше полутора-двух октав, общее патетическое звучание. В нем добавляются звукоизобразительные элементы: имитация замирающего биения сердца (см. рис. 8, ритмический рисунок ансамблевого звучания в тт. 4,5).

Для передачи художественных образов танцевальной драмы «Нюй-ва» используются спецэффекты (использование прозрачных подпорок, тонких прочных нитей), позволяющие добиться длительной фиксации позы даже в состоянии «невесомости», в воображаемом воздушном пространстве<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Приложение, рис. 17–19 (стр. 215–216)

<sup>18</sup> Приложение, рис. 20–21 (стр. 217)

The image displays three systems of musical notation for Violin (Vln.) and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 254-257):** The Violin part begins with a treble clef and a 7/8 time signature. It features a melodic line with eighth and quarter notes, including a dynamic marking of *f*. The Piano accompaniment is in the bass clef, providing a rhythmic foundation with eighth and quarter notes.
- System 2 (Measures 258-261):** The Violin part continues with a melodic line that includes a half note and a quarter note. The Piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with eighth and quarter notes.
- System 3 (Measures 262-265):** The Violin part shows a melodic line with a half note and a quarter note. The Piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

Рис. 8. – Ян Хуа, Чжоу Ча. Танцевальная драма «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань. 3 акт «Страдание». Фрагмент.

В 4 акте – «Возрождение» [剧情：第四幕 重生] – танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» раскрываются героическая и идиллическая линии сюжета. Чтобы вернуть обессиленной ящерице волю к жизни и спасти уцелевших людей, Чан Фэн жертвует своим сердцем<sup>19</sup>. В музыке появляются характерные приемы передачи героической образной сферы: четкость метроритма, пунктирные ритмические рисунки, минорная тональность. Данные музыкальные средства подчеркивают эмоциональный подъем героя, его устремленность к исправлению собственных ошибок.

<sup>19</sup> Приложение, рис. 22–23 (стр. 218)

The image displays two systems of a musical score. The first system, starting at measure 380, features five staves: Vln. 1 (Violin I), Vln. 2 (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and D.B. (Double Bass). The second system, starting at measure 384, also features five staves with the same instrumentation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, with a triplet in the Vc. part of the second system.

Рис. 9. – Ян Хуа, Чжоу Ча. Танцевальная драма «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань. 4 акт «Возрождение». Фрагмент.

Вся драма представляет собой опыт роста Чан Фэна. В противоречии между человеком и природой, человеком и обществом, человеком и своими желаниями, только великая любовь может возродить и продлить жизнь. История продолжается, миф всегда нов. Человечество, находясь в постоянном цикле созидания и разрушения, постепенно приближается к истине, добру и красоте.

\*\*\*

Анализ произведений, связанных с образом богини Нюй-вы, позволил обосновать его популярность в современной китайской культуре. Одной из

ведущих причин этой востребованности образа Нюй-вы в произведениях современных китайских композиторов является, прежде всего, осознание социокультурной и аксиологической значимости богини. В китайском пантеоне Нюй-ва занимает важнейшее место как прародительница людей и спасительница мира от разрушений. Почитание Нюй-вы в современном китайском обществе исторически обусловлено политическими и идеологическими факторами. Архаический образ обретает в музыкально-театральных постановках новые смыслы и свежесть трактовки, восстанавливая свою жизнеспособность в пространстве современной культуры.

Образ Нюй-вы в современных музыкально-театральных постановках приобретает различные смысловые грани. В трактовке ее образа были выделены тенденции эпизации и лиризации. Эпизация обусловлена, прежде всего, выбором масштабных мифологических образов и сюжетов, она также проявляется в приемах функционального и концептуального переосмысления художественного пространства и времени. Художественное пространство танцевальных драм не ограничивается камерными сценами, оно охватывает объемы планетарного уровня. Художественное время обладает качеством эпической удаленности, что обусловлено древностью разыгрываемых на сцене историй. В то же время, крупные лирические эпизоды, введенные в драматургию танцевальных драм, вызывают у зрителя сильный эмпатийный отклик и формируют впечатление, что все происходит здесь и сейчас. Художественное время становится неравномерным, «пульсирующим»: то удаляющимся, то приближающимся к реальному.

В танцевальной драме «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань образ Нюй-вы приобретает смысловые коннотации благодаря выведению на первый план истории Чанфэна – юноши-ветра, порожденного от драгоценного камня, которым богиня «чинила небо». Современный зритель постигает преемственность идей героического беззаветного служения обществу, которые лежат в основе менталитета нации. Композиторы, хореографы, декораторы используют традиционные и

инновационные средства художественной выразительности для создания зрелищной постановки.

Развернутые лирические эпизоды танцевальных драм наиболее ярко отражают своеобразие трактовки авторами (композитором, режиссером, сценографом) мифологических образов и сюжетов, дают основу для выводов о неомифологизме как ведущем принципе творческого мышления современных китайских деятелей искусств.

По материалам главы осуществлены следующие публикации автора: 233; 234; 235; 236.

### **ГЛАВА 3. ПЕРСОНАЖИ КИТАЙСКОГО ПАНТЕОНА В СИМФОНИЧЕСКОЙ ХОРОВОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ДРАМЕ «МИФ О КИТАЕ» ГАН ЛИНЯ (2012)**

Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае» (композитор Ган Линь, автор поэтического текста Чжэн Цзыси) является на сегодняшний день в китайской музыкальной культуре самым масштабным сочинением, связанным с архаическими образами и сюжетами.

Масштабная панорама мифологических образов и сюжетов создается при помощи задействования композитором различных типов программности (последовательно-сюжетной, картинной). Данные типы программности позволяют выстроить последовательную линию сюжета, придать национальный колорит общему звучанию.

Неомифологические черты творческого мышления Ган Линя проявляются в стремлении авторов к символизации формы сочинения (пятичастность как аллегория числе элементов, лежащих в основе мироздания, и знак баланса и порядка), в выборе персонеж китайского пантеона, которым посвящены части и эпизоды сочинения. Величайшие герои китайской мифологии (Пань-гу, Нюй-ва, Чаньэ) дополнены популярными персонажами китайских легенд и сказаний (Куа Фу, Цзин Вэй). Интерпретация сюжетов, связанных с ними, отличается тенденцией к лиризации, что наиболее ярко проявляется в раскрытии женских образов. Тенденцию лиризации мифологических образов можно проследить на различных уровнях: жанровом (опора на песенный жанр, интонационно близкий к лирическим городским песням) композиционном (преобладание репризных форм, закрепляющих основное образно-эмоциональное содержание эпизодов), темброколористическом (усиление значения в общей партитуре солирующих женских партий, детского хора).

Ритуальные черты сочинения проявляются в жанровом полиморфизме (синтез поэтического слова и музыки), в приемах усиления суггестивного воздействия музыки. Музыка в сочинении выполняет важные контекстно-символические функции. Жанровому полиморфизму сочинения соответствует поликультурный характер используемых в симфонической хоровой поэтической драме «Миф о Китае» композиторских техник и приемов.

### 3.1 Пань-гу – творец мира

Масштабную разработку мифологических тем продолжает симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». Автор – композитор Ган Линь (Gan Lin), родился в 1964 г., закончил факультет композиции и дирижирования Шанхайской консерватории (1982–1987). Занимал должность исполнительного директора Китайской музыкальной и литературной ассоциации, Китайской театральной и литературной ассоциации и Китайской хоровой ассоциации, директора Управления культуры, радио, телевидения, печати и публикаций города Чжуншань. На сегодняшний день он является членом Ассоциации китайских писателей, Китайской театральной ассоциации и Ассоциации китайских музыкантов.

Гань Линь – автор 14 симфоний, нескольких оркестровых произведений для традиционных китайских инструментов, шести мюзиклов, пяти кантат, трех танцевальных произведений, цифровой музыки, 300 песен и более 150 хоровых произведений. Хоровая музыка Ganlin завоевала множество наград по всей стране и по всему миру. Сегодня его композиция для хора а capella «Молитвы из снежной области» [雪域向往, “From Snow Area of Prayer”] известна во всем мире. Еще одна композиция Ган Линя «Наскальная живопись Хуашань» [花山岩祭, “Huashan Rock Painting”] получила приз Петербургского международного фестиваля хорового искусства 2014 г. в номинации «Лучшее исполнение современной музыки». Бянь Цзуншань, один из самых известных

китайских критиков, в статье «Обзор современной китайской музыки» отмечает выдающуюся роль деятелей культуры послевоенного поколения в развитии современной китайской культуры и искусства: «Они – поколение после 1949 года, с самым большим количеством людей, самым высоким уровнем, самой большой страстью и самым сильным влиянием. Это поколение принесло нам новую надежду и привело китайскую национальную музыку в новую эру» [274, с. 2].

Идея создания масштабного сочинения оформилась постепенно: ее инициатором стал Тянь Юйбинь (田玉斌), выдающийся певец, много лет возглавлявший Национальную академию искусств, а после выхода на пенсию (с 2004 г.) возглавивший Китайскую хоровую ассоциацию. В период его руководства Китайская хоровая ассоциация добилась значительных успехов, но с особой остротой стал вопрос расширения репертуара, существенно ограничивающего развитие хорового искусства в стране. Возможно, одной из причин этого является не развитость в Китае системы защиты авторских прав. Композиторы должны иметь, прежде всего, творческую мотивацию, и Тянь Юйбинь всячески содействовал популяризации хорового искусства и его развитию: в 2006 г. в результате организационно-творческих усилий Китайской хоровой ассоциации была создана первая хоровая школа в Чжуншане, провинция Гуандун. Оказываемая Чжуншаньской хоровой школе полномасштабная государственная поддержка выдвинула ее в одного из лидеров китайского хорового искусства, инициатора престижных крупномасштабных хоровых мероприятий по всей стране.

В одном из визитов к Тянь Юйбиню его друг Чжэн Цзисы (郑集思) показал текст своего стихотворения «Мифологический Китай». Чжэн Цзисы – художественный руководитель Китайского театра оперы и танца, советник по совместительству Пекинского муниципального совета, заместитель председателя Китайского общества оперных исследований, заместитель председателя Китайской ассоциации хорового пения, вице-президент Китайского общества музыкальных исследований, член Китайской ассоциации

музыкантов, член Китайской ассоциации театральных драматургов. Его работы получили множество национальных и провинциальных наград. Пьесы и короткие очерки Чжэн Цзися неоднократно становились лауреатами премии Цаоюй в области театральной литературы и конкурсов CCTV. Его песни получили множество наград, в том числе премию «Золотой колокол» от Ассоциации китайских музыкантов, пять первых инженерных наград провинции Гуандун и премию Лу Синя. Его литературные произведения, пьесы и песни публикуются в различных национальных журналах. Он опубликовал сборник рассказов, сольный альбом и сборник стихов Чжэн Цзися. Он был назван Министерством культуры «передовым работником национальной культурной системы», «Звездой культуры», пятым и шестым передовыми талантами и выдающимися специалистами города Чжуншань. В 2012 г. Чжэн Цзисы получил премию за выдающуюся репертуарную работу в подведомственных китайскому Министерству культуры учреждений.

Тянь Юйбинь сразу же по прочтению поэтического произведения Чжэн Цзися «Мифологический Китай» предложил сделать его поэтической основой крупного хорового сочинения. При встрече с автором стихотворения Тянь Юйбинь поинтересовался поводом создания поэтического сочинения. Автор ответил, что китайская мифология – «это вечная тема, это песня, забытая за последние сто лет, она похожа на количество песка Ганга, и я хочу найти способ ее возрождения» [274, с. 3].

Вопрос о месте будущей премьерной постановки задуманного хорового сочинения также стремительно было решено: Тянь Юйбинь, вице-президент Пекинского театра оперы и танца, обратился к своему давнему другу, декану театра Линь Вэньцзэну в надежде на его поддержку. Линь Вэньцзэн изменил репертуарные планы и внес в них симфоническую хоровую поэтическую драму «Мифический Китай», известив об этом Министерство культуры страны и выдвинув постановку в качестве одного из ключевых спектаклей театра, обеспечив тем самым ее финансирование на всех этапах творческой и организационной работы.

После решения первых важных организационных задач встал вопрос о поиске композитора для создания крупномасштабного произведения. Тянь Юйбинь порекомендовал несколько плодотворно работающих композиторов, среди них оказался и Ган Линь. Творческая комиссия театра сравнила музыкальные произведения этих композиторов, чтобы понять, чей творческий стиль лучше подходит для того, чтобы получить автору создание масштабного сочинения для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра. Композиция Ган Линя «Западный марш и песни» стала победителем в этом смотре, автора утвердили в качестве композитора проекта. Театр выбрал Гань Линя для создания музыки кантаты, так как выявили в его сочинениях оригинальность музыкального языка, умение применять современные музыкальные приемы, не теряя национального стиля.

Сочинение было подготовлено к празднованию 60-летия Пекинского национального оперного и танцевального театра. Премьерное исполнение симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» состоялось 31 мая 2012 г. В 2019 г. были осуществлены исполнение и запись кантаты (Гуанчжоуский симфонический оркестр, Чжуншаньский хор Южно-китайского педагогического университета, сопрано – Ван Юньцин, баритон – Лю Кэцин, тенор – Сун Чжичи, дирижер – Тянь Юйбинь).

В сочинении «Миф о Китае» с особой силой проявляется ретроспективная тенденция современной культуры, в поисках выхода из общего цивилизационного кризиса все чаще обращающейся к наследию прошлого. Критик Ли Сяосян отмечал, что «Миф о Китае» выполняет в современном арт-пространстве, искаженном чрезмерным акцентом на сексуальности, иронизме и кичевости, «фундаментальную культурную и терапевтическую функции» [274, с. 4]. Директор проекта Чжэн Цзисы подчеркивал актуальность мифологических образов и тем, являющихся «духовным источником китайской нации, который поддерживает непрерывающуюся пятитысячелетнюю историю китайской нации, которая растет и продолжает расти, поддерживая нашу великую родину» [274, с. 6].

Грандиозность проекта потребовала от его создателей реализации целого комплекса творческих задач, решение которых позволило раздвинуть жанровые границы сочинения и создать произведение синтетического плана как в отношении стилистики музыкального языка, так и художественной идеи.

Определение произведения как симфонической хоровой поэтической драмы указывает на его жанровый полиморфизм. Многоплановость жанровых характеристик типична для классической китайской драмы. Истоками традиционной китайской драмы являются древние ритуалы, включающие в себя слово (литературный и разговорный текст), музыку (пение и инструментальное исполнительство), танец [181, с. 53]. Отсутствие декораций позволяет ослабить конкретизацию места и времени драматического действия, усилить обобщенный характер повествования. В традиционной китайской драме, основанной на принципе синтеза различных видов искусств, большую роль играет музыка и танец.

«Миф о Китае» не имеет танцевального решения, в нем объединены поэтическое слово и музыка. Таким образом, появляется возможность провести жанровые параллели с устойчивым жанром западноевропейской музыки – кантатой. Своеобразием трактовки жанра кантаты Гань Линем является ее синтетический характер, проявляющийся в поликультурном характере используемых композиторских техник и приемов. Автор задействовал широкий арсенал академических и авангардных техник западноевропейского музыкального искусства, традиционных китайских приемов инструментовки, типов мелодизма, ритмоформул, придающих фольклорный колорит общему звучанию. Персонажи и сюжеты древнекитайской мифологии приобрели остросовременный смысл, обогатились множеством смысловых коннотаций универсального общечеловеческого характера.

Художественные принципы, сформировавшиеся в жанре симфонии, также получили творческое развитие в этом сочинении (тематические арки, непрерывность интонационного развития в хоровых и оркестровых партиях и

т.д.). Для подтверждения данного тезиса проанализируем особенности музыкальной драматургии и выразительных средств сочинения подробнее.

Крупномасштабная симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае» – самая большая на сегодняшний день симфоническая хоровая поэтическая драма в Китае. В состав композиции входят пять частей, предваряемых увертюрой (см. рис. 25):

Увертюра

<b>1 часть</b>	<b>Пань-гу – творец мира</b> [Pan Gu Creates the World] [盘古 – 创世]
1 эпизод	Сотворение мира [Creation of the World] [盘古 – 创世]
2 эпизод	Свет сотворения [Light of Creation] [鸿蒙之光]
3 эпизод	Чудеса жизни [Wonders of Life] [万物生机]
<b>2 часть</b>	<b>Богиня Нюй-ва чинит небо</b> [Goddess Nu Wa Patching the Sky] [女娲补天]
1 эпизод	Материнская земля [Mather Earth] [大地母亲]
2 эпизод	Жизнь в любви [Life of Love] [爱的生命]
3 эпизод	Очищение разноцветных камней для починки неба [Refine Colorful Stones to Mend the Sky] [炼石补天]
<b>3 часть</b>	<b>Куа Фу гонится за солнцем</b> [Kua Fu Chasing after the Sun] [夸父追日子]
1 эпизод (Intermezzo)	Сын богини Хоу-ту [Son of Goddess Houtu] [后土之子]
2 & 3 эпизод	Погоня и закат [Chasing and Sunset] [追逐, 日殒]
<b>4 часть</b>	<b>Цзин Вэй наполняет море</b> [Jing Wei Reclamation] [精卫填海]
1 эпизод	Спрашивая у моря [Asking the Sea] [问海]
2 эпизод	Превратиться в птицу [Change into Bird] [化鸟]
3 эпизод	Попробуй наполнить море [Try to Fill the Sea] [填海]
<b>5 часть</b>	<b>Богиня Чан Э летит навстречу Луне</b> [Goddess Chang E Fly towards the Moon] [嫦娥奔月]
1 эпизод	Наблюдая за Луной [Watching the Moon] [望月]
2 эпизод	Скучаю по Луне [Missing the Moon] [月思]
3 эпизод	Лети навстречу Луне [Fly towards the Moon] [奔月]

Рис. 25. Наименование разделов симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» (композитор Ган Линь).

Архитектоника сочинения основывается на пятичастности. Можно предположить, что в данном случае находит претворение принцип символизации формы. Число «пять» имеет особое значение в китайской философии. Понятие «у син» (五行) означает в китайской философии пять первоэлементов, которые лежат в основе мироздания (огонь, земля, металл, вода, дерево). Синкретические символы «у син», по мнению С. И. Ключко, являются истоками традиционной китайской нотографии (автором проводит в своих исследованиях параллели между китайской иероглифической нотографией и графической системой «Книги перемен» [69, с. 12]). В пятичастном программном сочинении Ган Линя образ Пань-гу легко ассоциировать со стихией огня, так как он научил людей им пользоваться. Нюй-ва сотворила людей из глины, ее образ можно уподобить стихии земли. Куа Фу был потомком племени подземных жителей и его выдержка в погоне за солнцем может ассоциироваться с металлом. Птичка Цзин Вэй, в которую превратилась утонувшая девушка, неразрывно связана со стихией воды. Сложнее всего выявить связь богини луны Чан Э с символом дерева. Возможно, в трактовке понятия «у син» композитор проявил свободу интерпретационного решения.

В симфонической хоровой поэтической драме «Миф о Китае» состав симфонического оркестра дополнен традиционными инструментами (струнные: 2 китайские арфы, 1 гучжэн (кит. 古筝) – насчитывающий более двухтысячелетнюю историю популярный китайский струнный щипковый инструмент, 2 пипы (pí'pá или p'í-p'a, 琵琶), 2 чжунжуань (Zhongruan), эрху (Erhu); духовые: чуур (ChuWuEr), гуди (Qudi, Zhúdí [竹笛]), пайсяо (排箫, páixiāo); ударные: китайский барабан).

Отметим, что прием введения Гань Линем традиционных инструментов в партитуру поэтической драмы отражает характерную для современных китайских композиторов тенденцию неофольклоризма. Это подтверждает целый корпус сочинений с участием традиционных инструментов: Концерт для оркестра и пипы Гань Дуня, камерно-инструментальные композиции Чен И («Древние танцы» для пипы и ударных, «Китайские басни» для эрху, пипы, виолончели и ударных, «Fiddle Suite» для хуцина и струнного квартета и т.д.), а также с использованием мелодий, почерпнутых из обширного фольклорного наследия («Народные песни мяо», «Девять фортепианных пьес на темы песен Внутренней Монголии» Сан Тонга, «Шо» для струнного оркестра Чен И, сборник хоровых сочинений «Эхо Юньнани» Лю Сяогена и др.). Как отмечает Фу Ичэн, после завершения культурной революции в Китае в середине 1970-х гг. появилась плеяда деятель искусств (композиторов, художников, поэтов), стремившихся соединить западноевропейские традиции художественного творчества с национальными традициями [215, с. 62]. Данное движение получило название «новой волны».

Художественные принципы движения «новой волны» продолжает Ган Линь. Привлечение инструментов ярко выраженного национального генезиса обогатило тембровую палитру симфонической хоровой поэтической драмы, позволило придать оригинальный этнический колорит драматургически значимым разделам сочинения. Особые сонорные эффекты создаются также при помощи синтезатора.

Открывается сочинение Увертюрой (Introduction and Allegro). Ее многоплановость позволяет раскрыть перед слушателем основные образы, которые получают в дальнейшем драматургическое развитие.

Первая сфера – лирическая. Ее предваряет вступление, содержащее два контрастных фрагмента. Первый – связанный с появлением в тишине первых приглушенных звуков (*ppp*, *pppp*) и постепенным расширением звукового пространства и усилением звучности: на три октавы простирается звучание трех звуков, образующих две чистые квинты, растянутые в акустической

перспективе ( $b - f - c$ ). Примечательно, что для создания этого специфического пространственно-акустического эффекта в начале увертюры композитор использует синтезатор. Современные синтезаторы обладают достаточно адекватным стереосэмплированным тембровым звучанием, но все же способы преобразования звука на них отличаются от традиционных инструментов симфонического оркестра (изменение при помощи цифрового ревербератора длительности звуковой волны, приемы ее резкого затухания и т. д.). «Звукотворческая» функция синтезатора активно используется в неакадемических областях музыкального творчества, порой выдвигая его на доминирующие позиции в «музыкально-информационном поле постмодернизма» [197, с. 138]. Введение Ган Линем синтезатора в первые минуты звучания увертюры представляется эффективным приемом осовременивания темброкolorистического звучания оркестра. Композитор не отменяет сформировавшуюся в эпоху классицизма логику организации оркестрового состава, обогащая его структуру древними традиционными и современными электронными инструментами. Метод индивидуализации оркестрового состава, примененный Ган Линем, сближает его с аналогичными экспериментальными поисками композиторов XX – начала XXI вв. (И. Стравинский, Э. Варез, Л. Ноно, Я. Ксенакис и др.) [111, с. 9].

После краткого, но эффектного соло синтезатора на фоне бурдонного звучания контрабасов и виолончелей начинается пульсация повторяющихся в партии арф, остинатных созвучий. Бурдон как условный, обобщенный звуковой образ деревенских инструментов (волынки, мюзета) в академической музыке часто выступает в качестве одного из важных идентифицирующих признаков пасторали. Гареева М. А. отмечает, в частности, активное использование имитации волыночного баса в ансамблевых/оркестровых сочинениях (в партиях низких струнных инструментов) или в quasi-партитурах фортепианных сонат В. А. Моцарта [37, с. 67]. По мнению исследователя, остинатное бурдонное сопровождение является характерным «мерцающим» фоном развертывания орнаментальной мелодии, своеобразным

инструментальным клише для создания пасторального звукового пейзажа [37, с. 68].

Ган Линь постепенно расширяет звуковое пространство увертюры, добавляя к бурдонному звучанию контрабасов и виолончелей хроматические фигуры кларнета и контрфагота с последующим тремоло, постепенно заполняющие средний пласт оркестрового звучания (авторская ремарка: *Zongqi resuciar and flexible* – «звучание своеобразное и гибкое»).

Пульсирующие бурдонные созвучия в партиях струнных инструментов, тремоло у духовых инструментов создают эффект зыбкости и непрерывного движения, а расширение объема акустического звучания приносит ощущение расширяющегося пространства. Подобный картинно-живописный способ создания пленэрных эффектов средствами ансамблевого или оркестрового звучания часто встречается в западноевропейской музыке (сочинения В. А. Моцарта, Й. Гайдна и др.), связанной с воплощением пасторальных образов [37, с. 62]. Пленэрный колорит усиливается с началом соло чуура. Тембр этого архаического инструмента задает тон всему последующему развитию. Это – «начало начал», мир природы, генезис всей человеческой истории. Мелодия строится на характерных для традиционной китайской музыки терцово-секундовых, квартовых интонациях, постепенно вырисовывающих пентатонический звукоряд ( $d - f - g - a - c$ ) натурального минора ( $d$ -moll). (см. рис. 26).



Рис. 26. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». Увертюра. Тт. 4-8.

В этой теме (соло чуура) прослеживаются признаки неомодальности. Ее черты емко определены Л. С. Дьячковой, обосновавшей среди ведущих

признаков неомодальности наличие в организации музыкальной ткани признаков поли/многоладовости (элементов диатонических, симметричных, хроматических типов ладовости), и, прежде всего, новых типов функциональных отношений, усиливающих значение мелодического начала в решении ладогармонических задач. Данный принцип, по мнению исследователя, проявляется, прежде всего, в ослаблении тенденции централизации (отсутствие вводнотоновых тяготений к тонике, появление ладоакустических полей (термин Е. М. Алкон) [5, с. 25], создающих эффект бифункциональности звуков мелодии). В неофольклорных композициях средством создания ладоакустических полей выступают, как правило, трихордовые попевки (трихорд в кварте) [6, с. 121]. Содержащиеся в трихордовой попевке звуки, как правило, повторяются и устойчиво фиксируют границы ладоакустического поля. При наличии в мелодии нескольких трихордовых попевок формируются симметричные ладоакустические поля, в которых звуки мелодии приобретают бифункциональность. В соло чуура, открывающем увертюру симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае», мы обнаруживаем две трихордовые симметрично устроенные попевки ( $c - d - f, g - a - c$ ), которые усиливают ощущение децентрализации тоники (при характерном отсутствии вводнотонного тяготения к тонике:  $c - d$ ), перехода тоникальных функций к центру другой трихордовой структуры и создают эффект постепенного перехода в параллельный мажор ( $d\text{-moll} - D\text{-dur}$ ).

После проведения соло чуура с полутоновым сдвигом основной тональности в  $c\text{-moll}$  в партии английского рожка проводится ритмически прихотливый мотив, подготавливающий начало основного раздела увертюры. Но оно отодвигается вторым коротким фрагментом вступления, динамически ярким, с волевыми маркированными мотивами у группы медных духовых инструментов. Здесь трихордовые мотивы, пентатонически сглаженные в первом фрагменте вступления, нарочито искажаются, обретая объем увеличенной кварты.

Композитор использует волновой принцип оформления звукового потока, используя авангардные сонористические приемы, резко контрастирующие с предыдущим архаизированным типом оркестрового звучания и оживляющие восприятие оркестровой фактуры. Динамическое нарастание и расширение объема оркестрового звучания сменяется «шорохом» спадающей звуковой волны, представляющей собой довольно быстрый нисходящий по полутонам пассаж в исполнении засурдиненных медных инструментов на фоне движения по звукам уменьшенного септаккорда у струнных инструментов. Помимо эффекта «пастельности», достигаемой приемом снятия сурдинами яркости звучания медных инструментов, довольно свежим оказывается тембровый колорит фрагмента. Сонористически он производит впечатление глиссандо, что гораздо проще было бы поручить группе струнных инструментов. У духовых инструментов данный фрагмент звучит очень колоритно и колористически свежо. Композитор ремаркой указывает на стремление сгладить нисходящую интонацию в партиях духовых инструментов (авторская ремарка «*Play smoothly*»). Если в первом фрагменте штрихи (тремоло) способствовали созданию зыбкости фонического звучания, то во втором фрагменте вступления музыкальный образ отражает жесткую наступательную силу.

Особенно отметим в качестве фонической краски остигатное исполнение всеми хоровыми группами с закрытым ртом (тт. 11-15) дробных пульсаций мелкими (тридцатьвторыми) длительностями чистых квинт (басы и тенора:  $c — g$ ; альты и сопрано:  $e — a$ ). В сопоставлении с хроматическими фигурациями вокальное остигато выступает в роли единственной опоры, оси звукового коловращения, центра бесконечного движения. Этот яркий динамический всплеск выполняет функцию контраста к лирической части увертюры.

Основной раздел увертюры состоит из трех основных эпизодов: *A* (лирический) – *B* (драматический) – *C* (героический).

Первый, лирический эпизод увертюры (тт. 16-31) представляет собой пример «обобщения через жанр» [10, с. 20]: достаточно четко очерченные жанровые параметры эпизода дают «ключ» к интерпретации, позволяют четче

выявить семантический план эпизода (вокальные реплики озвучены слогами «*du da lie, da lie so ha*»). Баркарольность здесь создается характерными приемами: типичный размер (6/8) и ритмоинтонационные формулы с ярко выраженным изобразительным эффектом («покачивающиеся» фигурации в партии арфы), песенная основа хоровых реплик. Медленный темп, гармоническая статика, убаюкивающие повторяющиеся фигурации, приглушенная динамика создают впечатление умиротворенности, романтической мечтательности. Своеобразный колорит и изысканность, прихотливость мелодической линии и гармонического развития придает чередование натурального и гармонического минора (*c-moll*), неожиданные последовательности  $t - V$  нат. –  $IV - t$  (тт. 17-21). Эпизод представляет собой период из двух предложений, в первом идет последовательная переключка женского и мужского хоров (словно издалика, на тр, одна группа исполняет мелодию, вторая выполняет функцию гармонической поддержки). Драматургическое развитие лирического эпизода строится на приеме создания пространственного впечатления приближающегося источника звука. Этот эффект достигается во втором предложении при помощи динамически усиленного (*f*) исполнения мелодии обеими хоровыми группами. Свежесть варьируемым в предложении музыкальным интонациям придает введение параллельного мажора ( $III - D - t$ ), создающего мерцание минорно-мажорных красок, столь свойственное для ладовой организации народных песен.

Второй эпизод увертюры выполняет функцию переходного раздела. Выразительность данного эпизода заключается в динамизме, нарастающей экспрессии, создаваемой динамикой и ритмическими решениями. Все слои партитуры пронизаны четкими ритмоформулами (движение крупными и мелкими длительностями, длительные пунктирные линии). Кинетическая энергия раздела, его общая диссонантность и нарастающие волны динамического развития создают напряжение, которое выплескивается в начало 3 раздела увертюры. Эта тенденция подкрепляется оригинальными сонорно-акустическими эффектами, обостряющими драматургическое напряжение:

лишенные точной звуковысотной фиксации, но четко ритмизованные громогласные реплики хора становятся примером использования композитором приема контролируемой разговорной ритмодекламации. Данный прием используется как в фольклорной практике, так и в современном хоровом театре как средство усиления экспрессии. Вместе с тем он демонстрирует возможности расширения системы выразительных средств за счет введения разговорной ритмодекламации как элемента «народной алеаторики», синтеза академических и фольклорных приемов для раскрытия «обобщенной концертности» сочинения [198, с. 16].

Третий, финальный раздел увертюры раскрывает героический образ: в миноре (*d-moll*), с привлечением пунктирного ритма, в стремительном темпе сначала у струнных, затем у хора звучит в октавном удвоении песенная мелодия. Октавное удвоение композиторы чаще всего используют как средство достижения пространственно-изобразительных эффектов (разделения фактуры на пласты). Анализируя хор «Восход солнца» С. Танеева на стихи Я. Полонского, В. О. Семенюк отмечал проявление при проведении в октавный унисон хоровых фраз фонического свойства широкого интервала, «необходимого для выражения художественной идеи пространства» [174, с. 202].

Гань Линь использует прием октавного удвоения для выделения хоровой партии как единой мелодической линии, в которой все разнообразие фактуры сводится лишь к тембровому контрасту мужских и женских голосов. Данная лаконичность выразительных средств способствует сосредоточению слушательского внимания на самой мелодии. Она сохраняет черты народной песни (натуральные лады гармонических оборотах, незатейливые интонации), однако характерная для академической романтической музыки гомофонная фактура приближает мелодию к образцам оперных хоровых разделов.

Завершается увертюра небольшой гимнической кодой, в которой совершается преодоление минора одноименным мажором. Отметим и приемы оркестровки, задействованные композитором в коде: с целью обогащения

темброколорита финальных тактов композитор вводит в оркестровое звучание маримбафон, подчиняя его партию логике звучания всей ударной группы и таким образом создавая линию оркестрового крещендо. Помимо этого введение маримбафона выполняет и конструктивную функцию: полнота оркестрового звучания выступает в качестве маркера завершения увертюры.

Подытоживая проведенный анализ увертюры, отметим, что драматургия увертюры основывается на демонстрации основных сфер сочинения: лирико-драматической и героической, стратегия их развития уже намечена и нацелена на оптимистический финал.

1 часть симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» – «Пань-гу – творец мира» (Pan Gu Creates World). Часть содержит три эпизода: «Сотворение мира» (Creation of the World), «Свет сотворения» (Light of Creation), «Чудеса жизни» (Wonders of Life). Все они связаны с образом Пань-гу [Pangu, 盘古]. Это творец мира, героизм его деяний заключается в этой созидательной функции.

Именно этот персонаж китайской мифологии участвует в процессе сотворения мира. Показательно, что один из вариантов мифа о Пань-гу содержит мотив жертвенности: умирая, Пань-гу отдал миру все, что имел: «вдох превратился в ветер, голос стало громом, левый глаз – солнцем, правый – луной, туловище с руками и ногами – четырьмя сторонами света, кровь – реками, жилы – дорогами, волосы – травами» [253, с. 34]. Прием стихийной аналогии между миром природным и человеческим позволял человеку в этот период осознать процессы возникновения жизни и смерти, космических явлений<sup>20</sup>. На этой стадии развития человеческого мироощущения возникает органицизм, тенденция к «оживотворению» всего, в том числе, окружающего мира [180, с. 55]. В истории о Пань-гу проявляется характерная черта героического образа – жертвенность, связанная с мотивом гибели.

Мифологемы, связанные с образом Пань-гу, оказывают существенное влияние на формирование национально-этнического своеобразия картины мира

---

<sup>20</sup> Приложение, рис. 24 (стр. 219)

китайской нации. Письменные источники о Пань-гу появились примерно в III в. н.э., в «Исторических записях о трех правителях и пяти императорах» («Сань у ли цзи») Сюй Чжэна описывается процесс сотворения мира: рождение героя, его участие в отделении земли от неба [162, с. 282].

Компаративный анализ мифов народов мира позволяет выявить сюжетную общность в раскрытии тем происхождения мира и человека, обнаружить концептуальное единство разнообразных космогонических мифов, в которых обычно раскрываются два аспекта: «диахронический, т. е. рассказ о прошлом и синхронический, т. е. средство объяснения настоящего или будущего» [88, с. 72]. Вместе с тем, мифологемы, связанные с китайской культурой, имеют свою специфику. В частности, в отличие от русской культуры, они приобретают преимущественно положительную оценку в мифах и сказаниях. Божественные персонажи китайской мифологии воспринимаются как помощники человека, а в русской картине мира могут иметь отрицательную коннотацию [220, с. 17] и восприниматься как опасные существа (Баба-Яга, Кощей и др.).

При анализе сюжетных метаморфоз образа Пань-гу в первой части симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» необходимо выявить средства поэтической и музыкальной драматургии. Авторы проекта стремились реконструировать не столько западноевропейскую академическую традицию кантатно-ораториальных жанров, сколько приемы дописьменного, речевого высказывания. Этим обусловлено использование, в частности, диалогического приема последовательного подключения мужского и женского составов хора.

1 эпизод «Сотворение мира» (Creation of the World) рисует картину сна божества, по легенде долгое время (свыше 18 тыс. лет) находившегося в замкнутом пространстве (яйце). Звучат призывы: «Ночь длинная, ночь тихая, просыпайся, ночь слишком длинная, быстро просыпайся, просыпайся...». Можно отметить характерные композиторские приемы, используемые в этом разделе для воплощения образно-эмоционального содержания эпизода: выбор

«темных» тональностей (*es-moll*, *c-moll*), акцент на плотную хоральную фактуру, «стесненные» (с малым интервальным объемом) интонации.

Эпизод композиционно ясен и прост. В его основе – трехчастная контрастная форма с чертами репризности (*A – B – A1*), основанная на сопоставлении гимнической и драматической сфер.

Первые такты вступления – мерцание минорно-мажорных красок (*es-moll – Es-dur*), динамическое нарастание от *mp* до *ff*, мотивная подготовка основной темы. Хоральная фактура, четкое мотивное членение фраз, обусловленное текстом (сопрано скандируют напевно слог «*a-a-a*», затем тенора повторяют призыв: «Паньгу, Паньгу, Паньгу...»), полифонизация фактуры (последовательный перенос во втором предложении основной мелодии из партии сопрано в партию теноров) – все это признаки традиционного западноевропейского академического хорового письма.

Своеобразие темы заключается в ладогармонических решениях темы: два схожих мотива даются с перегармонизацией (разрешение доминантового аккорда сначала в тонику, *es-moll*, затем в III ступень, *Ges-dur*). Вариантное разрешение функциональных тяготений из минора в одноименный или параллельный мажор характерно для фольклора, в дальнейшем этнический колорит подчеркивается введением мажорного аккорда на IV ступени (*as – c – es*), создающего суровый, и вместе с тем героический колорит дорийской ладовости (см. рис. 28).



избежать лишних знаков отказа от понижения/повышения звука при достаточно интенсивном модуляционном процессе.

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. The vocal parts are labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The piano part is labeled B. (Bass). The music is in 4/4 time and features a dynamic marking of 'f' (forte). The lyrics are in Chinese characters: '盘古 盘古 盘古 啊!' for the voices and '啦 啦 啦 啦 啦 啦 啦 啦 啊!' for the piano accompaniment.

Рис. 29. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». 1 часть симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» – «Пань-гу – творец мира». 1 эпизод «Сотворение мира». С. 39 партитуры, Тт. 10-13

Кульминационное резкое повышение динамики в сочетании с выходом на предельно высокие рубежи звучности и резким переключением на тишину (полтакта пауз) позволяет очертить рамки первого раздела, отделить его от новой, контрастной части.

Средний эпизод (*c-moll*) раздела контрастирует с начальным быстрым темпом, акцентированной ритмикой, краткостью мотивов, переходящих в фигурации. Вокальные партии отсутствуют, основная роль в создании взволнованного, тревожного образа отводится оркестру. Происходит нагнетание стихийного начала, которое доводится до кульминации и также резко обрывается, как предыдущий раздел и отделяется от репризного раздела чередой пауз.

Репризность формы подчеркивается интонационной близостью первого и третьего разделов, хоральным типом фактуры вокальных партий, оригинальностью ладогармонических решений (обилие плагальных оборотов, введение терцовой аккордики на II пониженной степени для создания эффекта фригийской ладовости). Вместе с тем вносится разнообразие эпизодическим введением приема полихорности (сначала – мужской состав хора, затем подключается женский), создающего театральный эффект диалога, вносящий элемент концертности в тесситурные вариации раздела. Третье проведение

темы происходит только у оркестра, туттийное звучание на *ff* и *fff* придает гимнический характер теме, окончательно принимающей мажорное (*Es-dur*) звучание. Заключение раздела является кульминацией части, активизацией призыва к спящему Пань-гу: «ночь слишком длинная, быстро просыпайся».

2 эпизод «Свет сотворения» (*Light of Creation*) раскрывает сюжет сотворения неба и земли. Композитор вводит расширенный состав медных духовых и ударных инструментов при оркестровке данного эпизода (6 валторн, 4 трубы, 4 валторны, 4 тромбона, бас-тромбон, туба, литавры, цимбалы, малый и большой басовый барабан, китайский барабан, колокольчики), что позволяет добиться особой яркости и мощи звучания в кульминационных зонах.

После эффектного оркестрового вступления, содержащего фрагмент резкого крещендного нарастания звучности, небольшой паузы, после которой у струнных проводится лирическая тема «широкого дыхания», сначала стремительно охватывающей диапазон сексты, затем расширяющейся свыше трех октав, строго и эпично звучащая на фоне прозрачных терцовых (преимущественно трезвучных) гармонических последовательностей (см. рис. 30). Ее песенный склад подчеркивается плавностью мелодических линий, завершенностью фразировок и их симметричностью (2+2 такта).

The image displays a musical score for five staves, likely representing different sections of an orchestra. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *fff* (fortissimo), with some sections marked *pp* (pianissimo). The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The music features a mix of melodic lines and harmonic textures, with some sections showing a clear crescendo and decrescendo.

Рис. 30. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». 1 часть симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» – «Пань-гу – творец мира». 2 эпизод «Свет сотворения». С. 48 партитуры, Тт. 7-9, С. 49 партитуры, Тт. 1-11.

Развитие основной темы (4+4 такта) заключается в ее стремительном тесситурном взлете на высокий регистр, переходе на широкие интервальные ходы (кварты, квинты), введении ярких неожиданных звучаний (трезвучия и их обращения на IV ступени с повышенной VI, на II пониженной, создающие эффект дорийского и фригийского минора (*e-moll*), на VII натуральной, также привносящей колорит архаики).

Форма части в дальнейшем следует за поэтическим текстом. Четыре строфы раскрывают логику мифического процесса: постепенного пробуждения Пань-гу и начала жизни, появления океанов, рек, времен года.

Первая строфа (А, стр. 49-51 партитуры) обращена к эпохальной истории разделения героем Пань-гу неба и земли «Восемнадцать тысяч лет – это долго, энергично и энергично, Небо над головой, ноги на землю, Восемнадцать тысяч лет, чтобы сохранить вечность, Блестящее в своем величии, оно никогда не погаснет» (тт. 21-36). По легенде, Пань-гу зародился в мире, где небо и земля были не разделены. После пробуждения Пань-гу решил разбить окружающий его мрак, нашел под рукой предмет (топор), с помощью которого разбил неподвижный мир. Светлое и легкое поднялось наверх и образовало небо, темное и тяжелое опустилось вниз, так появилась земля. Но грани мира еще были неустойчивы. «Долго ли они останутся разделенными? Сможет ли

держаться небо без опоры?» – эти тревожные мысли вспыхнули в мозгу первого человека, и он тотчас же уперся головою в небо, а ногами в землю» [65, с. 250]. 18 тысяч лет прошло, пока не утвердилось положение неба и земли, и все это время стоял Пань-гу между небом и землей: расстояние между ними росло, вытягивался и герой соразмерно величине мира.

Хоральная фактура с песенной мелодической линией в партии сопрано, приглушенная звучность (*p*, *mf*) создают строгий возвышенный образ эпического повествования о героическом деянии Пань-гу. Композитор придерживается четкой формы (2 повторяющихся предложения с разными типами каденций: в *e-moll* 1 предложение заканчивается на доминанте, второе предложение демонстрирует применение яркого гармонического оборота, уже использованного композитором в инструментальном вступлении:  $t - VI - II$  пониженная – III (15-20 тт. 2 раздела), но не с возвращением в тонику, а с остановкой на аккорде III ступени, т.е. переходе в параллельный мажор. Мелодически также можно выявить близость инструментального вступления к хоральному фрагменту: первые мотивы также обрисовывают диапазон сексты, используются схожие приемы опевания, постепенного движения. Даже хоральная фактура смягчена в своей контрастности с использованной во вступлении гомофонной фактурой, чему способствует функциональное разделение партий на мелодическую (сопрано, альт) и гармоническую (тенора, басы).

Таким образом, выявляется принцип вариативного развития музыкального материала раздела, основанный на приемах прорастания тематизма инструментального вступления и первого хорального фрагмента, близости их гармонических решений.

В небольшом связующем оркестровом фрагменте, предваряющем новый раздел, воспроизводятся интонации инструментального вступления, что позволяет, с одной стороны, наметить грани формы, а другой стороны, добиться интонационного единства раздела.

Во второй строфе (*B*, стр. 52-53 партитуры) изначально сохраняется метр (4/4), тональность (*e-moll*). Пробуждение героя начинается: «Не знаю, через тысячу или десять тысяч лет, наконец-то проснулся / Ясный и яркий свет. / Потом пасмурно и солнечно. Тысячелетие, наконец, встало» (тт. 52-53, партии сопрано и альтов). Более разнообразными становятся фактурные решения: если в первой строфе хоральность проявлялась как и вокальных, так и оркестровых партиях, то теперь композитор использует прием частой фактурной смены, концертного способа организации музыкального материала: появляются полихорные фрагменты (скандирование в партии отдельно мужских голосов, имитационные переключки женских и мужских партий).

В третьей строфе (*C*, стр. 54-55 партитуры) ускоряется темп, усиливается динамика, меняется лад (*E-dur*), активно подключаются разнообразные ударные инструменты. Нагнетается экспрессия, отражающая эпичность космогонического процесса, инициированного Пань-гу: «Начать новую жизнь – это замечательная история. / С тех пор это обширная земля, явились реки и океаны, четыре сезона / Это вечность»). Повышение тесситуры гетерофонных хоровых фрагментов (сначала проведение темы отдельно в партии теноров и басов, потом – с подключением женских голосов), мажорный лад, украшение мелодической линии многочисленными опеваниями, напоминающих хоральные юбилеи, придает гимнический характер звучанию фрагмента.

Заключительная, четвертая строфа (*B1*, стр. 55-59 партитуры) повторяет музыкальный материал второй строфы, формируя следующую цикличность: *A – B – C – B1*. Она обусловлена возвращением образов, содержащихся во 2 строфе: «Просыпаться так тяжело, вытирать глаза и видеть мир ясно, а-а-а-а, / Потом пасмурно и солнечно, холодно и жарко, а-а-а-а, / Как только он просыпается от сна, его тело возвышается и держит мир, а-а-а-а». Возвращаются эффектные приемы скандирования, имитационной переключки. Затем дважды проводится тема раздела в основной тональности, а последние такты снова меняют ладовые краски: минор перекрашивается в одноименный мажор (*e-moll – E-dur*).

3 эпизод «Чудеса жизни» (Wonders of Life) продолжает логику драматургического развития части, сюжетно раскрывая тему деяний Пань-гу, концентрируя внимание слушателей на актах сотворения жизни на земле. Текст вокальных партий эпизода связан с перечислением событий, происходящих по воле героя на земле: «Ты превращаешь жизнь в землю, земля живая, зеленая повсюду, ты превращаешь душу в голубое небо, появляются заря и закат, быстро летят облака, мигрируют птицы, приливы морской воды возникают и снова падают. / Ты даришь звуки птицам, птицы научились петь, их песни звонкие и приятные / Ты даришь улыбку цветам, и они становятся яркими и красивыми / От Солнца до Луны, от древности до современности, жизнь никогда не прекращается».

Музыкальная драматургия эпизода выстраивается на основе принципа постепенного нарастания динамического и тематического развития, приводящего к яркой кульминации в третьей четверти формы. Композиционные решения эпизода характеризуются продолжением принципов ясности членений, симметричной завершенности. Регулярность применения данных композиционных и драматургических принципов в сочинении свидетельствует об их важности в понимании стилистики не только сочинения, но и, в целом, музыкального языка композитора.

Форму эпизода, в котором преобладает хоровое и симфоническое звучание, можно отнести к трех-пятичастной (с контрастной серединой:  $A - B - C - B - A$ ), предваряемой инструментальным вступлением.

Композитор проявляет мастерство в применении приемов симфонизации формы: в инструментальном вступлении (см. рис. 31) постепенно кристаллизуется основная тема средней части.

Largamente rubato (♩=64) Frescamente (新鲜、清新、年轻地)

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat. It features dynamic markings of *mp* and *mf*, and a *div.* (divisi) instruction for the Violin I part. The tempo is marked *Largamente rubato* (♩=64) and *Frescamente* (新鲜、清新、年轻地).

Рис. 31. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». 1 часть симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» – «Пань-гу – творец мира». 3 эпизод «Чудеса жизни». С. 60 партитуры, Тт. 1-5.

Впервые в сочинении вводится прием *da capo*, позволяющий закрепить в сознании слушателя небольшие, быстро чередующиеся контрастные фрагменты. Во вступлении очерчивается основная интонационная, образная, ладотональная сфера эпизода: в *d-moll* (основной тональности увертюры) лирические, скерцозные образы, которые получают дальнейшее развитие в основном вокально-симфоническом разделе.

Тематизм части *A* эпизода, который будет репризно повторен в конце эпизода при экспозиции подчеркнуто отделен от вступления резким переходом в *f-moll*. В оживленном темпе (*Animato*) детский хор, впервые зазвучавший в сочинении, проводит тему в форме периода из двух повторяющихся почти без изменений предложений (с повторением всего фрагмента *da capo*). Тембры детских голосов прозрачны и чисты, вокальные партии в этом фрагменте наиболее приближены к инструментальному типу звучания: мелодия дробится на короткие мотивы, обильное введение пауз способствует усилению впечатления прерывистости фразировки партий. Данный агогический прием придает речитативный характер вокальным партиям, усиливает их артикуляционную четкость. Натуральный минор, используемый в данном фрагменте, подчеркивает суровость его образно-эмоционального содержания.

Наиболее яркой является средняя часть эпизода (*B*), в центре которой достигается кульминация предыдущего развития (оформленная как контрастная середина) с последующим репризным повторением фрагмента *B*. Общая схема этого эпизода: *B – C – B*. Песенная мелодия широкого дыхания, изложенная в партиях женского хора, обогащенная обильными подголосками в партиях мужского хора и симфонического оркестра (струнные и духовые инструменты), в процессе повторного проведения набирает динамическую мощь (переход от *mp* к *f*). Постепенно усиливается сложность фактурного оформления с введением развернутых партий практически у всех оркестровых групп, эффектно выделяются восходящие глиссандо арфы.

Кульминация эпизода – вокализ гимнического характера, кульминация всего эпизода (см. рис. 32).

Рис. 32. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». 1 часть симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» – «Пань-гу – творец мира». 3 эпизод «Чудеса жизни». С. 73 партитуры, Тт. 3-11.

Изменяется ладовый колорит эпизода: впервые появляется одноименный мажор (*F-dur*). Темп оживляется (*Piu mosso*), но более крупной становится

метрическая пульсация (4/4 вместо 3/4 в предыдущем фрагменте), усиливается динамика (*ff*). Характер взаимодействия вокальных и оркестровых партий радикально изменяется: они начинают пронизывать друг друга, образуя единые фактурные пласты вокально-оркестрового звучания. Основная тема переходит в партии струнных инструментов и сохраняет общий ритмический и мелодический рисунок (затактовое начало с последовательным подъемом и спуском мелодической линии), но интервальные ходы становятся шире, хроматизируются. Партии мужского хора (вокализ на слог «а») вступают в мотивную переключку с партиями струнных инструментов. Женские партии играют роль длительной гармонической педали (ее поддерживают пульсирующие повторяющиеся аккорды в партиях медных духовых инструментов). Гармоническое решение этого фрагмента чрезвычайно интересно: он соединяет черты классической и современной гармонии, основываясь на логике функциональной завершенности (начало и конце гармонической цепочки – тоника), и, в то же время, на введении ярких аккордов с применением альтераций (мажорное трезвучие на VII пониженной ступени: *Es – g – b*, в окружении аккордов на V ступени с эффектом «мерцания» гармонической и натуральной окраски).

После репризного проведения эпизодов *B* и *A* без существенных видоизменений, но сближенных тонально (*f–moll*) композитор достигает равновесия формы, и в финальных тактах применяет свой излюбленный прием ладовой «перекраски» звучания, перехода из минора в одноименный мажор (*F–dur*). Завершается первая часть сочинения, посвященная подвигам Пань-гу.

Обобщая вышесказанное, отметим, что образ Пань-гу обладает безусловной аксиологической ценностью для представителей китайской культуры. Его фундаментальная роль преобразователя добытийственного хаоса в гармоничное мироздание раскрывается в древних китайских мифах и сказаниях. При помощи искусства прошлое приобретает для современного слушателя и зрителя актуальные черты, становится фактором сохранения своей национальной идентичности. В симфонической хоровой поэтической драме

«Миф о Китае» образ Пань-гу позволяет напомнить о национальных корнях, он раскрыт во всех важных деталях своей космосозидающей деятельности.

Композитор в первой части сочинения использует последовательно-сюжетный тип программности, который получит развитие в последующих разделах частях симфонической хоровой поэтической драмы. О наличии в драматургии сочинения данного типа программности свидетельствуют использованные композитором приемы введения программных заголовков частей и их составляющих эпизодов. Отдельные жанровые ориентиры (увертюра), сформулированные композитором, вытесняются преобладающим числом программных названий, поэтических фрагментов, задействованных в хоровых партиях, которые позволяют уточнить образно-эмоциональное содержание музыкального текста, выявить в нем сквозную линию сюжетного развития.

Анализ 1 части симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» позволил выявить характерные для композиторского мышления Ган Линя композиционные приемы, способствующие созданию архитектурной завершенности, симметричности (иногда зеркальной) формы. Ган Линь использует прием «композиционной арки», который, по мнению С. А. Мозгот, структурирует форму, отделяя разделы и обнаруживая подчас «внешнюю» позицию наблюдателя, дополняющую «внутренний» событийный план композиции [127, с. 20]. Данный прием проявляется в задействовании симметричных форм (трехчастная контрастная форма с чертами репризности в первом эпизоде:  $A - B - A_1$ , трех-пятичастной с контрастной серединой в третьем эпизоде:  $A - B - C - B - A$ ). Прием «композиционной рамки» вводится в кодовые разделы форм, когда происходит ладовое «перекрашивание» минора в одноименный или параллельный мажор, что позволяет замкнуть, обрмить конструкцию (в 1 эпизоде 1 части:  $es-moll - Es-dur$ , во 2 эпизоде 1 части:  $e-moll - E-dur$ , в 3 эпизоде 1 части:  $d-moll - D-dur$ ).

В организации формы симфонической хоровой поэтической драмы важную роль играют экспозиционные приемы, проявляющиеся в фиксации и

повторении тематического материала в оркестровых и хоровых партиях, но вместе с тем композитор активно применяет и разработочные приемы, демонстрируя мастерство владения приемами оркестровки, интонационного и ладогармонического развития. Композитор использует традиционные и современные приемы оркестровки, мелодического гармонического, фактурного развития, придавая, таким образом, актуальность древним сюжетам и образам.

### 3.2 Богиня Нюй-ва чинит небо

Героический образ первой части «Пань-гу – творец мира», основывающийся на сочетании эпических, драматических, гимнических эпизодов, сменяется лирической образностью, все же не лишенной героических оттенков. Рассмотрим подробнее эволюцию образно-эмоционального содержания симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» на примере анализа ее второй части – «Богиня Нюй-ва чинит небо» [Goddess Nu Wa Patching the Sky]. В части сохраняется трехчастное строение, основывающееся на чередовании эпизодов: 1 – «Материнская земля» [Mother Earth], 2 – «Жизнь в любви» [Life of Love] и 3 – «Очищение разноцветных камней для починки неба» [Refine Colorful Stones to Mend the Sky].

Вторая часть симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» посвящена героическим деяниям богини Нюй-вы. В архаических представлениях о Нюй-ве (в пер. с кит. – «рожающей детей») сформировался ее образ как матери, создательницы семейных обычаев и спасительницы мира. Как повествует «Толкование нравов и обычаев» («Фэнсу тун») Ин Шао (2 в. н.э.) Нюй-ва вылепила людей из глины, оживила их и в дальнейшем установила обряд бракосочетания [164, с. 233]. Образа матери в различных культурах при всей вариативности сюжетных решений выявляет глубинное родство представлений о сущности материнства, проявляющейся в созидательной и охранительной функции. Материнский образ является универсальным,

фундаментальным для космогонических мифов, в нем проявляется общность архетипических представлений человечества [254, с. 169].

1 эпизод – «Материнская земля» [Mather Earth] второй части «Богиня Ньюйва чинит небо» симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» драматургически не содержит контрастного противопоставления образов и тем, она монолитна по общему эмоциональному строю. В его основе – раскрытие материнской сущности Ньюй-вы, признание ее заслуг в создании людей («Ньюй-ва – наша мать, / Мама, мы созданы тобой .... У нас есть твой трудолюбивый характер, твоя бесстрашная храбрость / Ты передаешь нам мудрость»), молитву («Дай мне кости почвы, дай мне речное дыхание, / Дай мне вечную жизнь») и благодарственные слова потомков («Под белыми облаками мы с тобой.... Мы всегда будем твоими детьми»).

«Материнская земля» имеет колоритное начало с ярко выраженным национальным характером. Его задает соло гуди (Qudi, Zhúdí) – китайской бамбуковой флейты с высоким диапазоном звучания – обладает почти невесомым, прозрачным звучанием, к которому вскоре подключаются характерные тембры традиционных щипковых инструментов (2 пипы и 1 чжунжуань). Архаизм инструментального звучания (бамбуковые флейты известны в Китае с XII в. до н.э. [224, с. 396]) усиливает ощущение прикосновения к древней и величественной истории сотворения мира.

Представляется, что данные выразительные средства были избраны композитором для воссоздания «музыкального модуса пасторальности» [73, с. 492] с опорой как на традиционные китайские и общеевропейские композиторские приемы. Выбор композитора в области инструментария данной части изначально сугубо национален, но, вместе с тем, близок к подходу западноевропейских композиторов по использованию темброво-колористического звучания духовых инструментов (флейта, гобой, валторна) для воплощения пасторальных образов. Вместе с системой устойчивых и часто употребляемых лексических структур, связанных с воссозданием темброво-акустического облика пасторальных духовых инструментов (обильная

мелизматика, «фигурации неги»: восходящие и нисходящие хроматические пассажи) в западноевропейском музыкальном искусстве уже к середине XVIII в. сформировался целый арсенал выразительных средств, способствовавших формированию знаков-образов пасторальных инструментов. Как правило, целью их введения в партитуру являлось воссоздание атмосферы пасторальности, гармонии человека и природы при помощи приемов «имитации звуковых элементов “очеловеченной” природы (наигрыши пастушеской свирели, охотничьи сигналы, гудение волынки на сельском празднике)» [240, с. 88]. Показательна ремарка композитора по темпу и свободному характеру исполнения «в сельском духе» в этом эпизоде: *Largamente rubato*.

Использование Ган Линем инструментально-оркестровых приемов создания пасторальной образности мы обнаруживали и в Увертюре симфонической хоровой поэтической драмы. Акцент композитора на бурдонном фоне или темброво-акустическом колорите традиционных инструментов в первые минуты звучания новых разделов сочинения позволяет определить их функцию как маркеров национальной идентичности, народности и архаики, задающей тон всему последующему музыкальному развитию.

Драматургическая цельность части обуславливает отсутствие контрастного тематизма. В оркестровом вступлении экспонируются две основные темы, которые в дальнейшем получают развитие в партии сопрано и хоровых эпизодах. Темы близки ладово (обе – в *E-dur*), интонационно (преобладание пентатонических ходов), гармонически (максимальная консонантность вертикали), но вместе с тем имеют свою специфику.

Первая тема, изложенная в *A-dur*, обладает характерным «зачином» (кварто-квинтовые интонации), она обогащена разнообразными декоративными элементами (форшлаги, морденты) (см. рис. 33).

Рис. 33. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». 2 часть «Богиня Ньюва чинит небо». 1 эпизод – «Материнская земля». С. 81 партитуры, Тт. 1-8.

В дальнейшем изложение темы передается от гуди к скрипкам, затем – виолончелям, пипам. Меняются регистры, динамика, тема постепенно раскрывает свои темброво-акустические возможности. Мелодия носит преимущественно инструментальный характер: она широкого диапазона, с обилием больших интервальных скачков (часты квинты), с преобладанием диатонических попевок, что еще больше усиливает фольклорный колорит ее оркестрового звучания.

Необычна гармонизация мелодии: композитор словно стилизует простоту незатейливых деревенских концертов с элементарной гармонизацией простыми трезвучными мажорными аккордами, порой с нарушением академических правил (неизбежные параллельные квинты, нарушение высотности ступеней:

T – мажорное трезвучие на VII низкой ступени – мажорное трезвучие на VI низкой ступени – S – T).

Вторая тема сохраняет преимущественно пентатоническую интонационную основу, широту «дыхания» (диапазон свыше полторы октавы), но отличается строением фраз и агогикой (см. рис. 34).

Рис. 34. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». 2 часть «Богиня Ньюва чинит небо». 1 эпизод – «Материнская земля». С. 81 партитуры, Тт. 9-10, С. 82 партитуры, Тт. 1-6.

Композитор мастерски использует концертные возможности оркестровых групп, применяя в изложении второй темы принцип «горизонтальных диалогов» [37, с. 26] (передачи начальной темы от гуди к скрипкам, затем – виолончелям, пипам). Это позволяет актуализировать концертные, темброво-колористические возможности оркестрового звучания.

Вступление (подготовка и первая экспозиция музыкального материала разделов *A* и *B*) подводит к яркому вступлению солирующего сопрано, подготовленному стремительным динамическим ростом и эффектными фактурными решениями (восходящие пассажи струнных инструментов) (см. рис. 35). Начинается первый сольно-хоровой раздел (*A*), прославляющий великие созидательные деяния Нью-вы: «Вода как кровь, земля как кость и

плоть, / а Нюй-ва – наша мать, / Мама, мы созданы тобой, / Дай мне кости почвы, дай мне речное дыхание, / Дай мне вечную жизнь». Соло сопрано звучит приподнято, мелодия в своей самой высокой точке украшена мордентом на большой длительности звучания (половинная с точкой), содержит много распевов на один слог, что придает ей характер юбилейный. Для усиления гимнического характера в момент исполнения мордента композитор даже меняет метр (с 4/4 на 5/4), что позволяет выделить этот важный такт в общей фразировке, подчеркнуть красоту и значимость декоративных элементов в мелодии.

The image shows a page of a musical score for a symphonic choral poem. It features multiple staves: Soprano (Sop.), Piano (P), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The Soprano part is the focus, showing a melodic line with a mordent and a change in meter from 4/4 to 5/4. The piano accompaniment includes strings and woodwinds.

Рис. 35. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». 2 часть «Богиня Нюйва чинит небо». 1 эпизод – «Материнская земля». С. 84 партитуры, Тт. 2-4, начало соло сопрано.

Первая тема имеет традиционное изложение в форме периода (1 предложение – соло сопрано, 2 предложение – хор), но каждое предложение не симметрично по своей внутренней мотивной структуре (9 тактов: 3+4+2). Такая фрагментация музыкального текста обусловлена поэтическим словом. При проведении второго предложения в партии хора используются

традиционные средства хорового звучания (хоральная фактура, плавное голосоведение, простота диатонических мелодий), дополненного оркестровыми эффектами (арпеджио арф, дублировка вокальных партий у духовых и струнных инструментов). В таком изложении мелодия приобретает возвышенный, эпический характер.

Вокально-хоровые фрагменты части строго симметричны и оформлены в виде куплетно-припевной формы (*A* – куплет из 2 предложений, *B* – припев, *A1* – *B1*). Вторая тема, выполняющая роль своеобразного припева, выполняет важную драматургическую функцию: ее развитие приводит сначала к яркой динамической кульминации (*ff*) с выразительным вступлением на фоне хора соло сопрано и достижения им самой пика мелодического движения (си 2 октавы) с долгой фермой и непродолжительным, но самым насыщенным эффектами оркестровым эпизодом (глиссандо и арпеджио арф, удвоения в партии медных духовых и струнных, подключение традиционных инструментов). При повторном проведении (*B1*) второй темы композитор использует прием «горизонтальных диалогов», ранее примененный во вступлении этой части. Однако теперь этот прием проводится не в оркестровых группах, а в хоровых партиях. Таким образом, с одной стороны, усиливается концертно-сопоставительная функция партий мужского и женского хоров, а, с другой стороны, формируется своеобразная «арка» композиторских приемов, собирающая форму и придающая ей завершенность.

Отмеченная выше тяга композитора к конструктивной ясности и симметричности разделов формы можно связать как с классицистской музыкальной эстетикой, в которой данные принципы формообразования являются признаком совершенства композиции, так и с традициями китайской культуры. В частности, представляется оригинальным подход исследователей в обнаружении параллелей между симметричностью структур фортепианных сочинений Ло Чжунжуана и приемами построения архитектурных форм древними китайскими зодчими, которые также основывались в своих созидательных деяниях на принципах повторяемости, соразмерности и

симметрии конструктивных элементов [215, с. 68]. Подобные параллели позволяют выявить глубинную общность художественных принципов древней китайской культуры, осознать их значимость в творчестве современных деятелей искусства.

Концептуальным оказывается тональный план эпизода: долгое нахождение в *E-dur* (с модуляциями в *A-dur*) только в финальных последних тактах сменяется переокраской оркестрового звучания в *e-moll* (с остановкой на минорной доминанте). Это позволит композитору в дальнейшем плавно перейти ко второму эпизоду (его основная тональность – *e-moll*). Возникает тональная арка со 2 эпизодом «Свет сотворения» 1 части «Паньгу – творец мира», также основывающимся на контрастном сопоставлении одноименных тональностей *E-dur* и *e-moll*. Но если в эпизоде «Свет сотворения» начальный *E-dur* быстро сменяется одноименным минором и возвращается лишь в конце, после длительного развития драматических образов и тем, то здесь, в 1 эпизоде 2 части господствует *E-dur*. Он выбирается композитором для передачи благодарственных слов и возвышенных чувств к создательнице людей, богине Нюй-ве.

2 эпизод «Жизнь в любви» второй части «Богиня Нюйва чинит небо» симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» раскрывает лирическую грань образа, его укрепленность в чувстве любви, которая обладает значимостью на личностном и социальном уровнях. Почитание Нюй-вы в Китае связано с оценкой ее созидательной деятельности, основополагающей ролью в создании семейных традиций.

Драматургическое значение 2 эпизода – прославление материнского подвига Нюй-вы, считающейся праматерью человечества. В песне-гимне, являющейся основой эпизода, используется короткий поэтический текст, закрепляющий в памяти основные концепты: «Нюйва, Моя мать, / Нюйва, Моя мать, / Нюйва, Благородная мать, / Моя мать, Святая Мать».

Концептуальное и драматургическое единство эпизода подчеркивается архитектурно: композитор избирает простую репризную трехчастную

форму с неконтрастной серединой ( $A - A_1 - A$ ). Особенно отметим разноуровневую «арочность» конструкции: она проявляется как в масштабе эпизода (фиксация границ формы вступлением и краткой кодой), так и всего сочинения: во вступлении звучит первая (лирическая) тема увертюры. Изменены тональность (вместо  $c\text{-moll} - a\text{-moll}$ ) и фактура изложения (гомофонная фактура с характерным «баркарольным» аккомпанементом арф используется подголосочный тип полифонии, выявляющий диалог скрипки и виолончели).

Вступление задает достаточно мрачный тон эпизоду (в инструментальном звучании задействован низкий регистр, полифоническое взаимодействие солирующих партий приводит к обилию диссонансов). Диссонантность ансамблевого звучания, ритмическая изысканность мелодий и агогическая сложность фразировки придает ультрасовременный характер первым тактам вступления. После проведения этой темы резко меняется тональность ( $e\text{-moll}$  на  $E\text{-dur}$ ) и вводится короткий хоровой фрагмент (6 тактов), выполняющий своеобразную роль «эпиграфа». Хоральная фактура, четкая пульсация четвертями в партии мужского хора, приглушенная динамика ( $mp$ ), длинные ферматы – все эти выразительные средства используются для усиления значимости произносимых слов, создания атмосферы благочинного почитания.

В дальнейшем композитор все внимание сосредоточивает на экспозиции основной темы (вокально-инструментальный фрагмент  $A$ ), ее вариативном развитии (чисто инструментальный фрагмент  $A_1$ ) и репризном повторении (вокально-инструментальный фрагмент  $A$ ) с небольшим кодовым завершением. И хотя весь эпизод не содержит резких образно-эмоциональных контрастов, композитору удается разнообразить общее звучание колористическими оттенками тембрового, фактурного и ладогармонического развития.

Основная тема (фрагмент  $A$ ) изложена в миноре ( $e\text{-moll}$ ), песенного склада, симметричная по форме (два предложения по 8 тактов). Она дается в эффектном исполнении сопрано в сопровождении смешанного хора. Суровый колорит мелодии подчеркнут элементами дорийской ладовости в гармонии

(введение мажорного трезвучия на IV ступени), обилием волевых восходящих и нисходящих кварто-квинтовых интонаций. Как отмечала Т. Н. Ливанова, квартовые интонации, дополненные пунктирными ритмоинтонациями, выступают в качестве интонационного стереотипа героики [95, с. 150]. По мнению М. А. Гареевой, подобные типы интонаций входят в сферу героической лексики и часто используются в оперной музыке для характеристики персонажей, отличающихся «внутренней силой, отвагой и решительностью, возвышенностью и благородством чувств» [37, с. 87]. Именно такая традиция семантического использования героических музыкальных лексем была сформирована в оркестровых и оперных сочинениях западноевропейских композиторов XVII-XVIII вв. [72, с. 74]. Ган Линь использует хорошо узнаваемые музыкальные лексемы для раскрытия концептуального плана эпизода. Мифологический образ богини Нюй-вы содержит огромный пласт героической тематики, что обуславливает введение героической лексики в музыкальную ткань сочинения.

Композитор применяет разнообразные фактурные решения, демонстрирует мастерское владение профессиональными приемами академической оркестровой и хоровой музыки. Наиболее ярко они проявляются в разработочном (A1) и репризном фрагментах 2 эпизода. В разработочном эпизоде проведение основной темы (в мажорном варианте) поручается пипам. Яркая динамика (*ff*, *f*), трезвучная аккордовая фактура в партиях медных духовых инструментов выделяет фрагмент в качестве кульминационного, с сильно выраженным национальным колоритом. В репризном разделе хоровая фактура становится более рафинированной, активно насыщается подголосками. Усложнение хоровой и оркестровой фактуры (диалогизм хоровых реплик женского и мужского хоров, глиссандо и арпеджио арф, приемы дублировки), наращивание динамики приводит к наивысшей точке драматургического развития эпизода – кульминации, гимну и прославлению созидательного материнского начала, символом которого является Нюй-ва.

В кратком завершении (3 такта) восходящие стремительные пассажи струнных обрисовывают верхние рубежи звучности, а завершающий кадансовый оборот возвращает исходную тональность эпизода (*e-moll*), обрамляя, таким образом, основной музыкальный материал и придавая завершенность форме.

3 эпизод «Очищение разноцветных камней для починки неба» [Refine Colorful Stones to Mend the Sky] второй части «Богиня Нюйва чинит небо» симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» связан с деянием, в котором наиболее ярко раскрывается героическая функция богини: стремясь ликвидировать последствия природного катаклизма (разрушение пределов-опор земли, по другой версии – столкновения вод реки и горы) и восстановить космическое равновесие, Нюй-ва расплавила разноцветные камни и заделала ими образовавшуюся в небе дыру, усмирила разбушевавшиеся воды, победила черного дракона, олицетворяющего мировое зло.

В премьерном исполнении опущен большой фрагмент оркестрового текста данного эпизода, в котором происходит постепенное нагнетание общего напряжения (обилие коротких ломаных мотивов, дробной пульсации пунктирными ритмоформулами). Эпизод в премьерной аудиозаписи начинается сразу с фрагмента, отмеченного в тексте характерной авторской темповой ремаркой *trionfante* (торжественно, ликующе, победоносно). Подобное купирование музыкального текста допустимо в условиях концертного исполнения. Немного изменяется восприятие формы эпизода: сложная двухчастность (оркестровый раздел *A – A1*, хоровой фрагмент *B* с удвоением *da capo*) преобразуется в простую двухчастную форму (хоровой фрагмент *da capo*) с небольшим оркестровым вступлением. Помимо этого, проведенный в оркестровом тексте плавный модуляционный переход утрачивается в купированном исполнении, получается резкий ладотональный сдвиг между эпизодами от *e-moll* в *As-dur*, что несвойственно композиторскому мышлению Ган Линя, стремящегося, с одной стороны, к архитектурной завершенности эпизодов и, вместе с тем, добивающего плавности переходов между разделами

формы за счет сохранения или максимального сближения тональных центров рубежных фрагментов.

Ликующие фанфарные интонации вступления к 3 эпизоду проникновенным соло гобоя на фоне арпеджио арф. Композитор вводит характерную ремарку «в сельском духе», имеющуюся и в 1 эпизоде 2 части («Материнская земля»): *Rustico*. Террасная динамика (*mp*, *mf*) придает интонационной переключке духовых инструментов (гобой – флейта – кларнет – тромбон) пространственный эффект эха, столь характерный для пасторальных сочинений.

Далее дважды (*da capo*) проводится хоровой фрагмент, прославляющий подвиги Нюй-вы: «Ты облачена в облака, ветер, дождь, гром, / Ты со священным камнем в руке, летишь в воздухе, / Моя любящая мать, моя решительная мать. / Потомки не могут забыть тебя, Сердце наполнено любовью и надеждой». Композитор использует тесситурно плотную хоральную фактуру в изложении партий женского и мужского составов хора, обеспечивая монолитность звукового потока и артикуляционную четкость фразировки. Чрезвычайно эффектными являются небольшие фрагменты полихорности, разделения вокальной партитуры на пласты, которые в силу различия мелодических и ритмических формул обретают свойства диалогизма и состязательности (см. рис. 36). Многочисленные арпеджио и глиссандо арф, гармонические последовательности, пассажи у струнных и духовых инструментов создают эффект объемного полнозвучного музыкального полотна, насыщенного оркестровыми красками.

Рис. 36. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». 2 часть «Богиня Нюйва чинит небо». 3 эпизод «Очищение разноцветных камней для починки неба». С. 115 партитуры, Тт. 4-7.

В целом отметим, что 2 часть «Богиня Нюйва чинит небо» симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» характеризуется следующими особенностями:

– демонстрацией эволюции трактовки мифологического образа Нюй-вы как богини-прародительницы людей (1 эпизод «Материнская земля»), лирического персонажи (2 эпизод «Жизнь в любви») и актуального примера для современного человека и общества в преодолении разрушительных тенденции времени (3 эпизод «Очищение разноцветных камней для починки неба»);

– продолжением в драматургии 2 части линии последовательно-сюжетного типа программности, раскрываемой в программных заголовках части и ее эпизодов. Картинную программность можно выявить в начале 1 эпизода, рисующего пленэрную идиллическую картину;

– усилением черт театральности при помощи активизации темброфонической красочности инструментального звучания, преобладанием экспонирования над разработочностью в процессе музыкального развития, опоре на сюитный принцип построения части, раскрывающей разные грани мифологического образа Нюй-вы;

– преобладанием лирического начала в драматургии части. Мифологический образ Нюй-вы раскрывается преимущественно с позиций любви к людям, в поэтическом тексте подчеркивается материнская и созидательная функция. Лиризация главного мифологического образа проявляется в опоре на песенный жанр, интонационно близкий к лирическим городским песням, а также в усилении значения в общей партитуре солирующей женской партии (сопрано) в 1 и 2 эпизодах части. Подобная тенденция проявлялась в российской послевоенной культуре второй половины XX в., когда в музыкальном дискурсе эпохи отразилась новая «советская идентичность», обусловившая главенство лирической песенности [156, с. 203]. Лирический модус 2 части симфонической поэтической драмы «Миф о Китае» выявляется не только в песенном характере музыкального тематизма, но и опоре на репризные формы, которые продлевают и закрепляют основное образно-эмоциональное содержание эпизодов.

– реализацией экспериментов в области структуры оркестра: создание индивидуализированного оркестрового состава (усиленная группа медных духовых инструментов, введение традиционных китайских инструментов: гуди, пипы, чжунжуань). При этом композитор не отказывается от классицистских традиций организации оркестрового пространства, сохраняет принципы функционирования оркестровых групп, получая в результате экспериментов новый темброкolorистический эффект, расширяя выразительные возможности оркестра за счет традиционных инструментов. Их архаические тембры присутствуют в 1 и 2 эпизодах 2 части и служат наряду с опорой на пентатонику колоритными средствами создания пасторальной картины.

– гармоничностью и архитектурным равновесием, структурной завершенностью музыкальной формы. Композитор использует в этой части простые формы (куплетная в 1 эпизоде, простую трехчастную – во 2 эпизоде, простую двухчастную (*da capo*) – в 3 эпизоде), дополняя их вступлением и небольшой кодой, обрамляющих основной музыкальный текст. Прием «композиционной арки» используется не только на внутреннем уровне

композиции, но и на внешнем благодаря использованию тематизма увертюры в начале 2 эпизода «Жизнь в любви». Таким образом определяется концептуальное значение цитируемой темы, выступающей в качестве презентанта образов любви как основы жизни;

– выразительностью мелодических, фактурных гармонических и ритмических решений: в хоровых фрагментах композитор применяет базовые приемы хоровой музыки (плавность и осмысленность голосоведения, традиционная хоральная фактура), обогащая их современными техниками письма (введение эффектных полихорных приемов разделения пластов, выявления их темброфонической контрастности). Гармонический язык части основан на преимущественно гармонически ясной, максимально консонантной вертикали, порой утрированно упрощенной (параллельные квинты) для стилизации простоты и незатейливости народных гуляний (1 эпизод).

### 3.3 Куа Фу гонится за солнцем

Третья часть симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» связана с мифологическим персонажем Куа-фу (夸父, в пер. с кит. – «отец цветущего»). Он упоминается в «Шань хай цзине» («Каталоге гор и морей»). Там излагаются две версии судьбы Куа-фу: согласно первой, Куа-фу – великан, внук Хоу-ту, правителя подземного царства<sup>21</sup>. Куа-фу жил на севере, у горы Чэндуц-зайтянь, где, согласно верованиям древних китайцев, находился вход в подземное царство.

Желая спасти людей от палящего солнца, не уходящего с небосклона ни днем, ни ночью, спалившего леса и посева людей, Куа-фу погнался за солнцем. Настигнув солнце в долине Юйгу, он почувствовал небывалую жажду и выпил воды рек Хуанхэ и Вэйшуй, побежал к озеру Дацзе, но по пути умер. По второй версии, Куа-фу погиб в схватке с драконом Ин-Лун, участвуя в битве против Хуан-ди [68, с. 167-268].

<sup>21</sup> Приложение, рис. 25 (стр. 219)

Юань Кэ упоминает о племени куа-фу, название которого позднее стало именем великана. Племя состояло из потомков духа Хоу-ту, повелителя царства тьмы Юду, где жили черные змеи, лисы, барсы, драконы [253, с. 101]. В племени был смельчак, совершивший поступок, «удививший небо и тронувшее землю»: решил посостязаться с солнцем в беге<sup>22</sup>. Устремившись словно ветер за солнцем, он добежал до горы Яньцзышань, где заходит солнце, но умер от жажды, не добежав до Великого озера. Брошенная им перед смертью палка превратилась в персиковую рощу, плодами которой стали утолять жажду. Как отмечала синолог Э. М. Яншина, «семантика имени Куа-фу («Отец цветущего») и символизм его палки-посоха (杖 – «чжан») имеют сравнительные мифологические параллели с оскоплёнными божествами, оплодотворяющими своим семенем землю: древнегреческие (Уран), древнеегипетские (Осирис)» [257, с. 97].

Память о Куа-фу закрепились в названии горы Куафушань, в популярной сказке «Куа-фу гонится за солнцем», в поговорке «夸父追日» (в пер. с кит. – «Славьте отца и гоняйтесь за солнцем») о герое, который поставил себе цель выше возможностей, и хотя он переоценил свои силы и не смог добиться желаемого, но все же стал примером для отчаянных храбрецов. Ведь только завышенные планки целей позволяют человеку превозмочь себя и вырасти.

Третья часть «Куа Фу гонится за солнцем», располагающаяся в самом центре симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае». Она драматургически едина, состоит из небольшого вступления (1 эпизод – *Intermezzo* «Сын богини Хоу-ту [Son of Goddess Houtu]») и объединенных под общим названием «Погоня и закат [Chasing and Sunset]», следующих без цезуры 2 и 3 эпизодов. Интермеццо имеет программный заголовок, отражающий достаточно позднюю версию трактовки имени Хоу-ту, когда оно стало ассоциироваться с женским божеством и приобрело простонародную приставку няннан («матушка») [222].

---

<sup>22</sup> Приложение, рис. 26 (стр. 220)

Жанровый ориентир, избранный композитором, раскрывает его функциональное значение. Напомним, что традиция вставных спектаклей (интермедий), заполняющих антракты драматических постановок, комедий и пасторалей, сформировалась в итальянском искусстве уже в XVI в. Как правило, интермедии представляли собой музыкально-театральные или танцевальные эпизоды на мифологические и аллегорические сюжеты. Позднее «мифологические» интермедии стали активно использоваться в оперных спектаклях, «подчеркивая роскошь постановки и праздничность общей атмосферы» [107, с. 110]. Во второй половине XIX в., в творчестве И. Брамса инструментальные интермеццо стали выразителями «спонтанной непредсказуемости музыкального процесса» [98] как важнейшей черты идиостиля композитора.

Представляется, что Ган Линь в Интермеццо «Сын богини Хоу-ту» соединяет традиции, присущие генезису и развитию жанра в истории западноевропейской музыкальной культуры. Программный заголовок указывает на явную мифологическую программность эпизода, а его сугубо оркестровое решение позволяет сконцентрировать драматургическое развитие в рамках инструментального эпизода без подключения всего исполнительского состава симфонической хоровой поэтической драмы.

Портретная характеристика сына богини Хоу-ту носит в Интермеццо обобщенный и, вместе с тем, индивидуализированный характер. Назначение портрета в искусстве определяется его целью воссоздания облика персонажа, «раскрытия его внутренней – эмоциональной и духовной – сущности в единстве индивидуальных и типических черт» [175, с. 6].

Интермеццо продолжает линию картинных музыкальных образов сочинения. Мы уже отмечали картинную программность в увертюре и 1 эпизоде «Материнская земля» 2 части «Богиня Нюйва чинит небо». В отличие от перечисленных эпизодов, в которых темброкolorистическими, фактурными средствами воссоздавались пленэрные идиллические картины, Интермеццо имеет резко контрастирующий сумрачный колорит. Композитор активно

использует низкие регистры в оркестровом звучании (введение солирующих партий виолончелей и контрабасов), приглушенную динамику (авторская ремарка «*Teneramente*»), плотную аккордовую фактуру. Выбор таких выразительных средств обусловлен художественной задачей передачи картины подземного царства, правителем которого являлся Хоу-ту, и вход в которое охраняли его потомки, племя добродушных и наивных великанов куа фу. Для усиления эпического колорита в первых тактах проводится арпеджированная тема аккордового склада в партии арф.

Если типические черты сына богини Хоу-ту (под ним, очевидно, в данном сочинении подразумевается Куа Фу, хотя по легендам, он являлся не сыном, а внуком) связаны с раскрытием его соотнесенности с темными, хтоническими силами ( $\chi\theta\acute{o}\nu\iota\omicron\varsigma$  – пер. с греч. «внутри, под землей»), то воссоздание индивидуализированных характеристик героя обусловило привлечение средств, способных передать его кинетические особенности (манеру движения, походки).

Целый спектр выразительных средств используется композитором для передачи образа великана, энергичного, но неуравновешенного: широкие резко очерченные интонации (последовательные квартовые ходы в объеме септимы), синкопы, частые смены темпа (при указании на *Andante* длительность четвертной ноты колеблется от 70 до 102 ударов в минуту, что явствует из авторских отметок в партитуре), обилие диссонансов на уровне мелодики и гармонии, метрическая переменность (на протяжении первого фрагмента из 36 тактов – 11 перемен с исходного размера  $3/4$  на  $5/4$ ,  $4/4$ ). Метрическая переменность в данном случае выполняет колористическую функцию, способствуя подчеркиванию «затейливости музыкального изложения» [244, с. 168]. Благодаря использованию сложных размеров ( $5/4$ ) и частой смены метрической сетки архитекtonика формы *Интермеццо* оказывается чрезвычайно гибкой, изменчивой.

Инструментовка *Интермеццо* вновь демонстрирует мастерство композитора, применяющего приемы сопоставления инструментальных соло,

звучания оркестровых групп и *tutti*. Традиционно *tutti* выполняет формообразующую роль, полнотой звучания выделяя кульминационные зоны, выполняя функцию динамического и темброкolorистического контраста по отношению к солирующим и ансамблевым фрагментам партитуры. Фактура отличается мелкой детализацией вертикали, в которой прослеживаются разнообразные приемы: выделения мелодии при сохранении равновесия музыкальной ткани за счет динамической регулировки; удвоения звуков аккордовой последовательности или мелодического движения для создания контрастных пластов музыкальной ткани; дифференциации мелодического движения внутри одной оркестровой группы.

Присутствуют и элементы звукописи: короткие мотивы фигурационного характера (мелкие длительности, приглушенная динамика – *mf*) производят впечатление шелеста листвы, колебания воздуха (см. рис. 39).

Рис. 39. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». 3 часть «Куа Фу гонится за солнцем». Интермеццо «Сын богини Хоу-ту». С. 133 партитуры.

На фоне этих фигураций в партии духовых инструментов (флейта, кларнет) звучит слегка видоизмененный, но узнаваемый «золотой ход валторн» (*gis – fis – e – fis – gis* на фоне остинатного повторения звука *cis*), что является

неизменным атрибутом пасторальных (охотничьих) сцен в западноевропейской классицистской музыке.

Подытоживая анализ типологических особенностей картинности в Интермеццо, отметим, что внешне-изобразительные образы выполняют вторичную функцию по отношению к преобладающей эмоционально-образной выразительности эпизода. Данная черта характерна и для русской «музыкальной картины», специфика которой заключается в схожем соотношении «внешне-изобразительного и эмоционально-выразительного образов в рамках одного произведения, когда первый играет роль импульса по отношению ко второму», в отличие от «французской традиции, нацеленный на передачу красочного, театрально-декоративного начала» [171, с. 18].

Слитно-циклическая компоновка эпизодов 2&3 усиливает черты поэмности, которая характеризуется композиционной свободой и, как правило, связана со стремлением композитора «создать в произведении ощущение обостренно-личного и при этом потенциально программного, т.е. содержащего импульсы, посылаемые образами внешнего мира» [243, с. 121]. Форма объединенных эпизодов – сложная трехчастная с контрастной серединой ( $A - B - A_1 - C - D - E - D_1$ ) со вступлением и кодой. Объединенные второй и третий эпизоды («Погоня и закат [Chasing and Sunset]») образуют драматургически выстроенную композицию, сюжетно связанную с деянием Куа Фу. Герой почти одержал победу в споре с солнцем, догнав его у самой кромки земли, там, где светило закатывается за горы.

Оркестровое вступление к объединенным второму и третьему эпизодам сосредоточивает внимание слушателя обилием фанфарных интонаций, яркой динамикой, плотной аккордовой фактурой, словно предвещая разворачивание важного, значительного действия. Комплекс выразительных средств, используемый композитором в оркестровом вступлении, способствует активизации слушательского внимания, подчеркиванию торжественности отображаемых событий и их героического модуса.

Для раскрытия образно-смыслового содержания данных эпизодов композитором привлечен целый арсенал выразительных средств. Рассмотрим их последовательно.

Первый раздел композиционно симметричен ( $A - B - A1$ ), все фрагменты соединены короткими связками, не столько сглаживающими контрастность музыкального материала, сколько, напротив, демонстрирующих композиционные «швы», что облегчает осознание конструктивных решений. Авторская ремарка в начале эпизода – «*Vigoroso*» – раскрывает композиторскую установку на динамизм и экспрессию звучания. Это оркестрово-хоровой фрагменты, объединенный высоким темпом, единой тональностью (*e-moll*), и общим типом инструментального мелодизма в оркестровых и хоровых партиях. Хоровые партии здесь являются концертными хоровыми вокализациями. Одним из первых композиторов, введших вокальное остинато в оперную партитуру стал С. С. Прокофьев. В нескольких эпизодах оперы «Огненный ангел» вокальное остинато используется, как отмечает В. В. Красов, для выражения «сильных эмоций, экстремальных состояний психики героев», а в опере «Война и мир», в сцене смерти Князя Андрея, «монотонный повтор фоном “Пи-ти, пи-ти”, который исполняет хор за сценой, придает общему звучанию особый драматизм» [80, с. 44]. Позднее данный тип вокализов стал достаточно распространен в академической музыке, в частности, он представлен в сочинениях Г. В. Свиридова, Р. К. Щедрина, А. Г. Шнитке, В. Г. Кикты, Е. И. Подгайца и др. Вокализы также применяются в отечественной и зарубежной поп- и рок-музыке, в джазе. Активность использования вокализов в современной музыке обусловлена семантическим потенциалом пения без слов. Как отмечает В.В. Красов, партитура, содержащая фрагменты вокализации, представляет особую трудность для исполнителей и дирижера, так как предполагает усиленную работу над выстраиванием тембровой фактуры, но, вместе с тем, это «расширяет ассоциативное поле восприятия музыки, как слушателями, так и исполнителями» [80, с. 137].

Ган Линь в данном случае использует слоги с одним и тем же гласным «*da la da la da la da la da*», смещая слушательское внимание с вербально-смыслового уровня на темброкolorистический. Хоровые партии представляют собой череду коротких повторяющихся мотивов преимущественно в терцовом и октавном удвоении с небольшим расширением интервального пространства до сексты. Пульсация мелких длительностей (тридцать вторых нот) с маркированным выделением сильных долей при размере 4/4 придает напористый, динамичный характер фрагменту. Композитор мастерски использует прием диалогического взаимодействия в переключках фрагментов партий женских и мужских хоров. Использование приема вокального остинато усиливает экспрессию фрагмента.

Раздел *B* отмечен авторскими ремарками «*Fuocoso*» и «*Con brio*», подчеркивающими особый, оживленный, «огненный» характер исполнения. Здесь воспроизводится оркестровый вариант хоровой темы из эпизода 2 «Свет сотворения» части 1 «Пань-гу – творец мира» (см. рис. 40).



Рис. 40. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». 3 часть «Куа Фу гонится за солнцем». Интермеццо «Сын богини Хоу-ту». С. 144 партитуры. Тт. 1-9. партии струнных инструментов

Введение узнаваемой темы (сохранены мелодия, гармония, фактура, лишь выполнен тональный сдвиг из *e-moll* в *g-moll*) из первой части симфонической хоровой поэтической драмы позволяет концептуально сблизить образы Пань-гу, сотворившего свет посреди окружающего его мрака, и его потомка, великана Куа Фу, вступившего в состязание с солнцем.

Далее в разделе *B* используется весь исполнительский состав (хор, оркестр), но основную драматургическую нагрузку выполняет хор, оркестр выступает в качестве аккомпанемента, эпизодически дублируя вокальные партии. Партии женского и мужского хоров различны по функциям: ведущую роль играют партии сопрано и альтов, призывая к повторению подвига Куа Фу: «Погоня за солнцем, Не бойтесь преград гор, / Гонитесь за солнцем, не бойтесь волн морской воды, гонитесь за солнцем». Партия женского хора мелодически развита, энергично начинается со скачка на октаву. Партии мужского хора, скандирующего повторяемое слово «догонять», представляют собой соединение коротких мотивов преимущественно фигуративного плана (повторение, опевание звука). Песенная основа мелодии обуславливает симметричность формы оркестрово-хорового фрагмента раздела *B* (период из двух предложений с каденцией в первом случае на трезвучии III ступени, в параллельной тональности *B-dur*, в конце периода – на тоническом трезвучии в основной тональности *g-moll*). Ритмическая четкость, маршевый ритм, поддержанный продолжительной пунктирной пульсацией в партиях теноров, басов, струнной и ударной групп оркестра, динамическая яркость (*f*) придают мелодии энергичный характер, формируют героический облик всего раздела.

После небольшой связки начинается раздел *A1*. В нем подвергается вариационному преобразованию тема-цитата из эпизода 2 «Свет сотворения» части 1 «Пань-гу – творец мира». Сохраняется начальная трихордовая попевка, но устраняются триоли, пунктиры, мелодическая линия становится более плавной, торжественной. Здесь подвергается символическому переосмыслению поступок Куа Фу, так как его деяниям вторят все элементы мироздания: «Небо и земля, солнце и луна, / Свет и тьма, вода и огонь, догоняющие солнце» (сопрано, альт).

Фактурные решения демонстрируют изобретательность композитора, его умение создавать «арки» не только на уровне тематизма, но и с позиций фактуры, ритмических решений: партии мужского хора теряют свою мелодическую основу и становятся наряду с партиями фаготов и альтов

полными экспрессии пластами учащенной ритмической пульсации (отрывистое исполнение слогов «*ba la ba la ba la...*» тридцать вторыми длительностями). Этот прием уже был использован в разделе *A*.

Композитор полифонически соединяет тематизм хорового вокала первого фрагмента с вариативным изложением темы-цитаты из эпизода 2 «Свет сотворения» части 1 «Пань-гу – творец мира», выстраивая драматургический процесс по диалектическому принципу «тезис – антитезис – синтез». На протяжении длительного времени сохраняется усиленная динамика звучания (на *f*), все выразительные средства задействуются, чтобы сохранять динамизм музыкального потока и держать слушателя в напряжении.

Средний раздел объединенных второго и третьего эпизодов (*C*) носит контрастный характер. Динамика и мощь звукового потока сменяется задушевностью и мягкостью (*mf*, *p*) напевной мелодии, насыщенность и полновесность оркестрового звучания – изысканной прозрачностью и минималистическими решениями оркестровки, в которой участвуют теперь преимущественно струнная группа инструментов. Композитор сохраняет композиционную стройность, оформляя данный раздел в виде двух периодов (каждый из которых симметрично состоит из двух предложений). Вопросительные, молитвенные интонации, звучащие из уст Куа Фу, исполняются хором с благоговением: «Почему на Земле нет солнца, / Ночь наступает, а я хочу, чтобы солнце светило на земле. / Солнце дает мне мужество и смелость. / Лишь бы солнце принесло тепло, солнце дарит мне одежду. / Дай мне солнце, дай мне свет, / Я хочу тепла, я ищу надежду». Безыскусная простота напевной мелодия пентатонического склада, с обилием опеваний, с выразительными короткими диалогическими переключками женского и мужского хоров закрепляет общее светлое лирическое настроение раздела.

Заключительные фрагменты объединенных второго и третьего эпизодов (*D – E – D1*) посвящены воспеванию сверхчеловеческих усилий Куа Фу, стремившегося догнать солнце: «Через горы, через равнины, через пляжи». Эту

фразу многократно повторяют участники женского и мужского хоров, к которым эффектно присоединяются соло тенора и баритона. Начало фрагментов носит эпический колорит: вновь используется арпеджированное звучание арф, фанфарные пунктирные мотивы у валторн, темп замедлен, мелодия у солирующего баритона «широкого дыхания», ее звуковой объем свыше 1,5 октавы. Композитор использует эффектный прием хроматизации мелодии (VI натуральная, VI повышенная ступени лада), что придает минору (*e-moll*) колорит дорийского лада.

После проведения темы в момент начала ее развития (2-е предложение периода), дробления на отдельные мотивы, в партии женского хора начинает звучать тема-цитата из эпизода 3 «Чудеса жизни» части 1 «Пань-гу – творец мира». Мелодическое строение музыкальной цитаты, ее фактура, гармония почти не претерпевают изменений, что позволяет добиться узнаваемости темы при новом текстовом оформлении (вместо «Ты превращаешь жизнь в землю, земля живая, зеленая повсюду, ты превращаешь душу в голубое небо, появляются заря и закат...» – «Через горы, через равнины, через пляжи»). Таким образом, мы обнаруживаем еще один прием создания тематической «арки» при помощи включения материала предыдущих разделов. Это позволяет концептуально сблизить разделы, посвященные мифологическим персонажам Пань-гу и Куа Фу, выявить общий героический пафос в их поступках.

Небольшой оркестровый фрагмент (*D*) выполняет функцию среднего, разработочного раздела. В нем повышенная динамика (*ff*), четкие ритмоформулы (фигурации тридцать вторых нот в размере 4/4), двукратное ускорение темпа (согласно авторским ремаркам *stringendo* – «ускоряя» цифровым указателям, четверть равна уже не 88 колебаний в секунду, как в предыдущем фрагменте, а 116) создают нарастание напряжения, которое приводит к финальному фрагменту и коде. Данные разделы являются кульминационными в объединенных 2 и 3 эпизодах. Темп еще больше ускоряется (четверть равна 148 колебаний в секунду), исполнительская авторская ремарка указывает на экспрессивную манеру исполнения:

«*Precipitamente*». Скандированное пение (обилие знаков маркатто и пауз, делающих прерывистым звучание) позволяет сделать смысловое ударение практически на каждом звуке мелодической фразы: «Расслабься, беги к солнцу, / Погоня за солнцем, погоня за солнцем...». Активно подключается группа ударных инструментов, фактура насыщается стремительными гаммообразными восходящими пассажами. В дальнейшем хор переходит с вокализации на крик, многократно повторяя одно слово («догонять, догонять, догонять...») как призыв не останавливаться в стремлении достичь цели, даже если силы на исходе.

Кодовый раздел (*da capo*) – гимн силе человеческого духа, присущей подлинным героям. Здесь используется вся мощь оркестрового и хорового звучания, подключаются соло баритона и тенора, происходит традиционный для завершения эпизодов переход из минора в мажор (*e-moll – E-dur*).

Обобщая проведенный анализ, отметим, что 3 часть «Куа Фу гонится за солнцем» симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» характеризуется драматургическим и композиционным единством: история героического персонажа раскрывается в объединенных эпизодах, предваряемых оркестровым Интермеццо. Стремление к слитно-циклической компоновке фрагментов музыкального текста отражает поэмный замысел композитора, укрупняющего «волны» драматургического развития, придающего программной образности эпический смысл.

Диалектизм композиционных решений 3 части заключается в сочетании приемов укрупнения формы, объединения ее эпизодов (2&3) и, в то же время, применения связок фигурационного плана. Их функциональная контрастность определяется способностью не только соединять фрагменты музыкального текста, но и подчеркивать композиционные «швы», подготавливать к наступлению нового тематического материала.

С целью усиления концептуальной значимости музыкального тематизма 3 части используется прием автоцитирования. Введение тем-цитат из 1 части «Пань-гу – творец мира» (эпизоды 2 «Свет сотворения» и 3 «Чудеса жизни»)

позволяет сблизить Пань-гу и Куа Фу, выявить их общность не только в принадлежности к пантеону божеств древнекитайской культуры, но и в героизме совершенных деяний. В мелодических линиях хоровой фактуры прослеживается опора на национальные традиции: распевность, преобладание пентатоники, натуральных ладов.

3 часть выделяется из предшествующего музыкального материала активным использованием хорового вокализа. Его функция многомерна: вокализ выступает в качестве важного элемента музыкальной драматургии и фактуры. Он выполняет важную драматургическую функцию усиления экспрессии, способствует симфонизации хоровой фактуры.

### 3.4 Цзин Вэй наполняет море

4 часть – «Цзин Вэй наполняет море [Jing Wei Reclamation]» симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» посвящена воспеванию стойкости девушки Нюйвы, о которой повествуют древние китайские мифы. При схожести имен здесь подразумевается не богиня Нюй-ва [女媧], прародительница людей, а девочка Нюйва [女娃], которая, как повествует «Каталог гор и морей», была дочерью императора Янь-Ди, бога огня, правителя Лета и Юга [68, с. 192]. Однажды она решила поиграть во время шторма на берегу Восточного моря. Огромная волна захватила девочку и унесла ее в море. Утонувшая девочка превратилась в птичку, постоянно щебетавшую «Цзинвэй! Цзинвэй!», поэтому люди так ее и называли. Цзин Вэй не теряет терпения в надежде засыпать погубившее ее море, и каждый день приносит и бросает в него маленькие камушки<sup>23</sup>.

Ее стойкость вошла в поговорку «Птичка Цзин Вэй засыпает море» [精卫填海, jīng wèi tián hǎi], которая применяется для характеристики человека, проявляющего упорство в своем решении добиться поставленной цели, не

<sup>23</sup> Приложение, рис. 27 (стр. 220)

взирая на ее трудность. О популярности у современного читателя истории о птичке Цзин Вэй свидетельствует множество переводов легенды на языки мира, в том числе и на русский язык [217]<sup>24</sup>.

Цзин Вэй стала для китайского человека символом верности данной клятве. К имени этой птички часто прибавляют слова «Шиняо» (誓鳥, ши – «клятва») или Чжиняо (志, чжи – «воля»). Выражение «тяньхай» (填海 – «засыпать море» часто используется для характеристики цели или мечты, которую трудно осуществить. О популярности образа Цзин Вэй и легенд о ней свидетельствует их использование в национальных культурных мероприятиях. В частности, на концерте в честь открытия всемирной выставки ЭКСПО в Шанхае в 2010 г. демонстрировали танец, посвященный Цзин Вэй.

Вся 4 часть симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» связана с образом Цзин Вэй, драматической историей ее судьбы. Композитор сохраняет трехчастность в структуре раздела, выделяя три эпизода с программными заголовками: 1 эпизод – «Спрашивая у моря [Asking the Sea]», 2 эпизод – «Превратиться в птицу [Change into Bird]», 3 эпизод – «Попробуй наполнить море [Try to Fill the Sea]». Каждый эпизод последовательно раскрывает драму героини. Сюжетно-композиционное целое, в котором мы можем рассмотреть авторскую позицию, определяется при компоновке разделов, в выборе принципов их соотношений.

Короткий 1 эпизод «Спрашивая у моря [Asking the Sea]» выполняет функцию завязки действия. Он един по образно-эмоциональному содержанию и монотематичен.

Основное образно-эмоциональное содержание эпизода – лирическое. Для его раскрытия композитор минимизирует контрастность, обращаясь к вариативному способу развития музыкального материала. Композиционно эпизод представляет собой простую двухчастную форму, предваряемую оркестровым вступлением (А-В-В1).

---

<sup>24</sup> Приложение, рис. 28 (стр. 221)

В небольшом оркестровом вступлении подготавливается основной тематизм. В солирующих партиях кларнета, скрипок излагается изысканная мелодия танцевального склада в размере  $7/8$ , что подчеркивает специфический национальный колорит темы. Напомним, что подобные несимметричные размеры ( $7/8, 7/4, 11/4, 11/8$  и т.п.) часто встречаются в фольклорном искусстве Восточной Европы, Индии, Китая. Своеобразный национальный колорит подчеркивается также приемами инструментовки: в качестве контрапункта к соло кларнета выступает ритмическая фигурация у группы ударных инструментов (China Drum – китайские ударные инструменты, а также малый барабан, бубен).

Конструктивные и драматургические особенности основного раздела обусловлены поэтическим текстом. Его три строфы (B), получающие вариативное развитие во второй части эпизода (B1), характеризуются субъективностью поэтического высказывания, так как содержат обращение от первого лица, от девушки Нюйвы, которая вопрошает, обращается к морю: «Вы – море? Откуда ты? Хотите увидеть пляж, хотите увидеть море? / Я хочу почувствовать ваше дыхание, оценить ваш внешний вид, / Я пришла за дружбой, чтобы слышать голос моря».

Для раскрытия смысла поэтических строк композитор использует хорошо понятные слушателю средства музыкальной выразительности. Прежде всего, в комплексе выразительных средств отметим тип мелодики, свойственный лирическим песням. Для усиления эпико-лирического характера тематизма, уже появлявшегося в оркестровом вступлении, при наступлении основного раздела композитор выравнивает метрическую пульсацию (вместо  $7/8 - 4/4$ ), слегка замедляет темп. Словно в отдалении (авторская ремарка «*smorzando*») начинается тема, излагаемая в трехстрочной форме. Песенный склад хоровых партий подчеркивается приемами дублирования мелодических линий (преимущественно в терцию), подголосочной фактурой.

Помимо песенного типа мелодизма, для раскрытия семантики поэтического текста используется ресурс тембровой драматургии. Как и

в 3 эпизоде «Чудеса жизни» 1 части «Паньгу – творец мира» здесь вводятся партии детского хора. Однако его функции здесь иные: вместо экстатического дополнения к общему хоровому звучанию, детский хор здесь часто солирует. Тембр детских голосов выступает в качестве выразительного средства, подчеркивающего лирическое начало эпизода [247, с. 210] и усиливающего впечатление о нежности и чистоте души героини части – девушки Ньювы. В оркестровой фактуре большую роль здесь начинают играть партии арф. Все остальные оркестровые группы выполняют преимущественно функцию поддержки (дублировка) хоровых партий. Арпеджио арф, их неспешные гармонические фигурации придают колорит архаики и эпичности в раскрытии образно-смыслового содержания музыкального материала.

Во второй части эпизода (*В1*) сохраняется поэтический текст, музыкальный тематизм, применяются эффектные приемы вариативного развития в области ладовой окраски (в первой строфе *a-moll* сменяется *A-dur*), задействуются ресурсы фактурного разнообразия (диалогизм реплик женского и мужского хоров), динамического нагнетания к финалу эпизода (*ff*). Продолжается линия ладотонального «высветления» последних тактов звучания минорного эпизода (переход от *a-moll* к *A-dur* с остановкой на доминанте). Этот прием позволяет смягчить переход к следующему эпизоду, начинающемуся в *e-moll*, а затем мягко модулирующему в основную тональность – *d-moll*. Композитор стремится сгладить ладотональные сдвиги, сформировать плавные модуляционные переходы, создать эффект «просветления» (при финальном завершении минорного эпизода в одноименном мажоре) или, напротив, «затемнения» общего звучания (при переводе, как в данном случае, мажорной каденции предыдущего раздела во вступление в одноименном миноре).

В финальных тактах эпизода на фоне арпеджио арф звучит дуэт флейты и кларнета, дублирующие в терцию краткий вокализ в партии детского хора. Холодный динамически приглушенный (*mf*) тембр деревянный духовых инструментов в сочетании с деформированной (начало с септимы) мелодии

раскрывает трагедию судьбы девушки Нюйвы, погибшей в пучине моря и превратившейся в птичку Цзин Вэй.

2 эпизод «Превратиться в птицу [Change into Bird]» симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» усиливает патетическое состояние раздела. Загадочность и свежесть оркестрового звучания создается приемами оркестровки краткого вступления: соло маримбы, вибрана, юньлоу производят необычный темброкolorистический эффект. Юньлоу (Yunluo) – древний китайский музыкальный инструмент, входящий в состав ансамблей национальной музыки уже в XIV в. Он состоит из нескольких небольших гонгов, соединенных в общую вертикальную панель при помощи креплений. В сочетании с маримбой и вибраном юньлоу способствует формированию архаического и довольно экзотического для европейского слушателя акустического образа. Введение аккордовых структур нетерцового строения (секунды, квинты) пентатонического диапазона ( $c - d - e - g - a$ : см. рис. 43), с одной стороны, усиливает архаизм звучания, а, с другой стороны, делает его современным по общей повышенной гармонической диссонантности.

Рис. 43. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». 4 часть «Цзин Вэй наполняет море». 2 эпизод «Превратиться в птицу». С. 188 партитуры. Тт. 1-9. партии хора и струнных инструментов

Композитор сохраняет приемы построения симметричной формы, использованные в предыдущем эпизоде: здесь снова простая двухчастная форма ( $A - A1$ ) с небольшим вступлением и кодой. Поэтический текст в эпизоде отсутствует. Элементы хорового вокала активно применяются композитором, при этом основную роль в раскрытии художественного замысла начинают играть темброкolorистические средства: образ птички Цзин Вэй формирует тембр деревянных духовых инструментов при исполнении коротких сольных каденций, а также тембр детского хора, который становится доминирующим в 4 части.

Каждый раздел простой двухчастной формы ( $A - A1$ ) представлен в виде 2 строф (24 + 24 тт.), в которых используется принцип вариационного развития. В первой строфе ( $d-moll$ ) экспонируется тема, фрагментарно звучавшая в оркестровом вступлении. Хоральная фактура насыщена секундово-кварто-квинтовыми интервалами, однако в каденционных зонах восстанавливается четкость гармонических решений и академический характер соотношения половинной и полной каденций ( $D - T$ ). Мелодия «широкого дыхания» неспешно разворачивается на фоне гармонических фигураций, арпеджио и волнообразных глиссандо арф, изображающих всплески морской пучины. Эффектно вводятся ладовые краски: обилие плагальных оборотов, появление в неспешном темпе мажорной IV ступени (дорийская ладовая красочность) придают архаический колорит звучанию.

Начало второй строфы подчеркнуто резким переходом с тональность IV ступени ( $g-moll$ ), здесь наиболее активно используются ресурсы варьирования хоровой фактуры (подголосочность, диалогические переключки). Дифференциация оркестровых и хоровых партий достигает максимума, усиливая динамизм и создавая насыщенность общего звучания, определяя кульминационную функцию строфы в драматургии формы. Перед началом фрагмента  $A1$  проводится оркестровая связка, в которой экспрессия оркестрового звучания достигается при помощи плотной аккордовой фактуры,

смены метра в каждом такте (3/4, 4/4), диссонантностью гармонической вертикали.

После почти буквального (с небольшими модификациями оркестровой фактуры) повтора основного тематизма в разделе *A1* следует небольшой кодовый фрагмент, выполняющий иллюстративную функцию, а также имеющий важное концептуальное значение. Вновь в финальных тактах эпизода на фоне арпеджио арф звучит дуэт соло гобоя. Мотив, начинающийся с септимы (соло флейты и кларнета из предыдущего 2 эпизода) хорошо узнаваем. Он закрепляется в кодовых разделах эпизодов 4 части и приобретает функцию лейтмотива Цзин Вэй.

Два лирико-драматических эпизода 4 части подготавливают кульминационный 3 эпизод «Попробуй наполнить море [Try to Fill the Sea]».

Оркестровое вступление выделяется колористическим разнообразием. Образ моря, птички Цзин Вэй здесь раскрывается при помощи звукоизобразительных приемов и лейтмотивной техники. Рассмотрим их подробнее.

В большом оркестрово-хоровом вступлении используются приемы звукописи: «дробящуюся волну» живописуют стремительные восходящие пассажи (тридцатьвторыми длительностями) в низком регистре в партиях духовых и струнных инструментов с длительной фиксацией на вершине («гребне») звукового потока. Короткое соло кларнета с узнаваемой нисходящей квинтовой интонацией из лейтмотива Цзин Вэй способствует объединению музыкального материала эпизодов и последовательному развитию образно-эмоционального содержания части.

В оркестровом изложении проводится патетическая тема будущего раздела *A*, здесь она предельно расширена интонационно, что подчеркивает ее инструментальное начало, но тип ее мелодического изложения уже достаточно четко прорисовывается. Этому во многом способствует ритмический рисунок с характерными пунктирами, придающими экспрессию и выразительность общему звучанию.

Весьма ярким с точки зрения темброкolorистической выразительности является фрагмент вступления, в котором используется хоровой вокализ. В нем получает развитие мотив из соло гобоя. Здесь он ритмически сглажен, на одном гласном звуке, словно пролонгированный вздох, исполняется хроматизированный мотив, поддержанный аккордовыми последовательностями (в партии арфы) как терцового, так и нетерцового строения (кварта+секунда, терция+секунда и т. д.). Благодаря этим выразительным средствам усиливается диссонантность общего звучания, формируется его необычный и ультрасовременный тембровый колорит.

Романтический лирико-драматический образ особенно ярко проступает в фортепианной каденции-связке между двумя хоровыми вокализами. Соло рояля в партии синтезатора несколько тактов звучит без оркестровой поддержки, являясь единственной музыкальной линией партитуры, лишь позднее подключается струнная группа. Здесь получает развитие основная тема эпизода. Virtuозность, проявляющаяся в сложной полифонизированной фактуре каденции, разнообразных пассажах и фигурациях, придает ей ярко выраженный блестящий концертный характер. Историческая ретроспектива фортепианной каденции, как отмечает Е. С. Фоменко, позволяет раскрыть ее способность концентрировать в себе «традиции импровизационной культуры эпохи, так как в основе ее лежат принципы спонтанного музицирования» [186, с. 16].

В трактовке Ган Линем выразительного потенциала фортепианной каденции можно обнаружить подходы, сформировавшиеся в позднеромантической европейской музыке, в частности, в сочинениях Ф. Листа. Это подтверждается избранной Ган Линем системой выразительных средств фортепианной каденции: широта диапазона звучания (почти 5 октав), сложность фактуры, декламаторский пафос (движение от *f* к *fff*, яркие скачки в фигурациях, подобные патетическим восклицаниям), обилие альтерированных пассажей, придающих страстность и напряженность музыкальному высказыванию, усиливающих его выразительность (см. рис. 44) [120, с. 178].

Постепенно в фортепианной каденции подключается группа струнных инструментов, в партиях которых продолжает развиваться основная патетическая тема эпизода.

The image displays four systems of piano music notation. Each system is labeled 'Pno.' and consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The notation includes various musical elements such as slurs, triplets, and dynamic markings. The first system shows a complex texture with many notes and slurs. The second system continues this texture with more slurs and triplets. The third system features a more rhythmic pattern with triplets. The fourth system ends with a dynamic marking of 'fff' and a final cadence.

Рис. 44. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». 4 часть «Цзин Вэй наполняет море». 2 эпизод «Превратиться в птицу». С. 205 партитуры. Тт. 5-7. С. 206 партитуры. Тт. 1-6. С. 207 партитуры, Тт. 1-7. Партия фортепиано

Основной раздел эпизода оформлен в виде простой трехчастной формы с контрастной серединой ( $A - B - A_1$ ). Первый раздел формы ( $c-moll$ ) изложен в виде двух предложений (8+8 тактов), отличающихся только мелодическим завершением каденции. Мелодия, формировавшаяся на протяжении всего вступления, предстает здесь в виде песенной темы «широкого дыхания», ее диапазон заметно сужен (не 2,5 октавы, а 1,5), но сохранены характерные опорные точки мотивов, что позволяет сделать тему узнаваемой как в оркестровом, так и в хоровом изложении.

Тема исполняется полным составом хора (женский, мужской, детский составы). Именно детский хор формирует высокие рубежи интонирования, придает лиричность звучанию мелодии. Волнообразный характер мелодической линии словно иллюстрирует поэтический текст фрагмента: «Море катится, волны бьют по песку». Аккордовые арпеджио арф, являющиеся единственным инструментальным фоном для хоровых партий, усиливают звукоизобразительный эффект.

Средний раздел простой трехчастной формы включает в себя несколько коротких контрастных фрагментов. Начинаясь как развитие темы первого раздела (диалогические переключки женского и мужского хоров), он развивается как патетическое хоровое высказывание речитативного характера: «Ветер дует, / Облака плывут по небу, / Птица унесла камень в море». Единство хорового звучания обеспечено плотной хоральной фактурой, каждая фраза здесь отделена паузами, пунктирный ритм усиливает смысловые акценты поэтического текста.

Тематическое развитие и динамическое нарастание приводят к кульминационной точке эпизода. Авторская ремарка «*Patetico*» уточняет характер эмоциональной выразительности кульминационного фрагмента. Здесь доминирует группа струнных и духовых инструментов, в исполнении которых на *ff* звучит начало основной темы эпизода. Она излагается в том же виде, как и во вступлении, с широким диапазоном звучания. Полнота и мощь оркестрового звучания придает ей монументальный, героический характер.

Мастерство владения приемами полифонизации оркестровой и хоровой фактуры композитор демонстрирует в заключительном, третьем разделе простой трехчастной формы (*A1*). Основная мелодия, размещенная в партиях детского хора и сопрано, расцвечивается разнообразными подголосками, мелодическими волнами, пронизывающими всю фактуру. В этом разделе основная тема объединяется с поэтическим текстом среднего раздела «Ветер дует, / Облака плывут по небу, / Птица унесла камень в море».

Вновь концептуально важным оказываются финальные такты эпизода, в которых основной смысл придается гармоническим краскам, мерцанию минора и мажора. Дважды производится смена терцовых тонических аккордов (*c-moll – C-dur*), в итоге фиксируется мажорное трезвучие с секстой (*c – e – g – a*). Данный прием способствует сглаживанию трегедийности эпизода и всей части в целом. Драматизм судьбы Цзин Вэй в полной мере раскрывается в 4 части симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае», но в итоге доминирует жизнеутверждающее начало, пафос героической стойкости маленькой птички, бросившей вызов морю.

Обобщая вышесказанное, отметим, что 4 часть «Цзин Вэй наполняет море» симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» выполняет функцию лирико-драматического интермеццо в драматургии эпического сочинения. Образ девушки, превратившейся в птичку Цзин Вэй, стремящуюся маленькими камешками закидать погубившее ее море, обладает героическими чертами, связанными со стойкостью и упорством.

Для раскрытия художественного образа 4 части композитор использует комплекс традиционных и современных средств. Сохраняется тенденция композиционной ясности, симметричности и арочности формы эпизодов (простые двух- и трехчастные формы, часто со вступлением и кодой). В логике тонального плана и ладогармонического развития проявляется стремление подчеркнуть драматизм образа и сюжета при помощи доминирования минорных тональностей (1 эпизод – *a-moll*, 2 эпизод – *d-moll*, 3 эпизод – *c-moll*). Однако последний эпизод, завершающийся игрой минорной и мажорной красок в аккордике, демонстрирует идею композитора наделить оптимистическими чертами трагический образ, подчеркнуть в нем целеустремленность и героизм.

С целью реализации программного замысла части вводится прием лейтмотивного развития, в котором задействованы кодовые разделы 1 и 2 эпизодов. Короткие мотивы соло духовых флейты, гобоя, звучащие в финалах 1 и 2 эпизодов, во вступлении 3 эпизода закрепляют в памяти слушателя образ

птички Цзин Вэй. Композитор использует приемы звукоподражания для раскрытия морских образов (эффект «дробящейся волны» в восходящих пассажах мелкими длительностями с фиксацией на вершине звукового потока, волнообразные глissандо арф и др.).

Современная стилистика музыкального языка проявляется в хоровых вокализах, активно используемых в 4 части, особенно в 3 эпизоде. Элементы хорового вокализа применяются композитором достаточно часто в сочинении, но наиболее активно – во 2 и 3 эпизодах («Превратиться в птицу» и «Попробуй наполнить море») 4 части «Цзин Вэй наполняет море» и в 3 эпизоде «Чудеса жизни» 1 части «Паньгу – творец мира». Интенсивность введения приемов хорового вокализа в данных эпизодах позволяет концептуально сблизить их и объединить в общую сферу чудесного, волшебного. Семантика хоровых партий здесь не определяется поэтическим текстом, а формируется при помощи комплекса специфических музыкальных средств, прежде всего, темброкolorистических. Основная драматургическая функция в 4 части возложена на хоровые партии, в которых доминирует детский хор. Он становится тембровым презентантом образа девушки Нюйвы, превратившейся в птичку Цзин Вэй.

Большую роль в раскрытии художественного замысла части играют темброкolorистические средства не только хорового, но и оркестрового звучания. Короткие мотивы, ассоциирующиеся с пением одинокой птицы, исполняются в разных эпизодах деревянными духовыми инструментами (флейта, гобой, кларнет), порой (во вступлении к основной части 1 эпизода) в качестве колористической поддержки вводятся китайские традиционные ударные инструменты (China Drum). Для усиления романтической образности композитор использует в 3 эпизоде блестящую концертную фортепианную каденцию (синтезатор), стилистически близкую сочинениям Ф. Листа и Ф. Шопена. Синтез приемов европейской и китайской музыки придает своеобразие сочинению Ган Линя и демонстрирует актуальность его композиторского творчества в пространстве современной культуры.

### 3.5 Богиня Чаньэ летит навстречу Луне

5 часть – «Богиня Чаньэ летит навстречу Луне [Goddess Chang E Fly towards the Moon]» завершает симфоническую хоровую поэтическую драму «Миф о Китае» и выполняет итоговую функцию в масштабном цикле. Панорама персонажей китайских мифов и легенд (Пань-гу, Нюй-ва, Куа Фу, Цзин Вэй) дополняется героиней Чаньэ. Будучи супругой стрелка И, она, согласно мифу («Хуайнаньцзы», 2 в. до н.э.) выпила одна волшебный напиток, подаренный мужу Владычицей Запада<sup>25</sup>. Он «выпросил у Си-ванму эликсир бессмертия. Чаньэ украла его и вознеслась на луну. И был очень опечален, но не смог последовать за ней» [253, с. 316].

Разные версии мифа связывают ее с антропоморфным образом или с обликом жабы, в которую она превратилась, обманув мужа [253, с. 158]. Спутником Чаньэ, ставшей богиней Луны и поселившейся в лунном дворце является лунный (нефритовый) заяц [165, с. 624]. Чаньэ часто вспоминала свою жизнь на земле, в которых было много радости и веселья. Теперь она обречена жить вечно в одиночестве, не имея возможности искупить вину<sup>26</sup>.

История Чаньэ является самой популярной в Китае, она часто встречается в современной китайской литературе. Мифологический образ Чаньэ появляется в стихотворении «Побег на луну» («奔月», 1981) китайской поэтессы и прозаика Шу Тин (舒婷), которая стремится обнаружить в древнем образа черты современной женщины: «Один прекрасный слабый звук / В сотнях и тысячах исполнений / Бессмертен». В стихотворении «Чаньэ» («嫦娥») танского поэта Ли Шаньинь (李商隐) в строках «О краже чудесного снадобья зачем горевала Чаньэ? Лазурное море, синее небо и думы каждую ночь») отражается сострадательная позиция автора [218, с. 108]. Отрицательные черты героини (капризность, своеволие, эгоизм) подчеркиваются в стихотворении

<sup>25</sup> Приложение, рис. 29 (стр. 221)

<sup>26</sup> Приложение, рис. 30 (стр. 222)

«Старые легенды в новой редакции. Побег на луну» («故事新編・奔月») Лу Синя (鲁迅), одного из мэтров современной китайской литературы. Такая позиция представляется традиционной, связанной с историей установления патриархата и распространения конфуцианской этики.

Представляется, что завершение цикла образом Чаньэ и сюжетами, связанными с ней, обусловлено тем, что образ Луны обладает особой значимостью в китайской культуре. Как показали экспериментальные исследования в области психолингвистики, образ Луны в китайском языковом сознании занимает центральное положение и является доминирующим в пространстве традиционных национальных символов. Как отмечает Ван Чжицян, образ Луны часто связан с темой родины и семьи, что обусловлено многовековыми национальными традициями, берущими начало в древних мифах [24, с. 94]. Образ Чаньэ и Луны сближаются в сюжетах, связанных с воспеванием «красоты и бессмертия, тоски по своему дому, родине, друзьям или возлюбленным» [24, с. 99].

1 эпизод с программным заголовком «Наблюдая за Луной [Watching the Moon]» открывает сюжетную линию побега Чаньэ. Это идиллический образ, раскрывающийся в поэтическом тексте эпизода: «Там голубое небо, белые облака, / цветы и трава, там прекрасная жизнь / Луна, луна, мечты людей». Цельность художественного образа обуславливает отсутствие резких контрастов во всем эпизоде и опору на вариационные методы работы с музыкальным материалом. Это вновь простая двухчастная форма ( $A - A1$ ) со вступлением и коротким кодовым фрагментом.

Открывается эпизод яркими (на *fff*) фанфарными интонациями, возвещающими начало новой части. Композитор поручает сигнальные фанфарные реплики группе ударных инструментов (литавры, тарелки, большой барабан, трубчатый металлофон), уточняя ремаркой «*Pomposo*» величественный, торжественный характер исполнительской интерпретации. На фоне арпеджио арф неторопливый вокализ смешанного хора (женский, мужской и детский составы) создает романтический образ, в котором

присутствует элемент звукоизобразительности. Череда гармонических арпеджио уподоблена накатам небольших волн, а хоровой вокализ на открытую гласную («*a-a-a*») также чист и прозрачен, как облака над водной гладью. Динамическое крещендо приводит к основному разделу.

Фрагмент *A* дан в форме периода из трех предложений. Восторженный характер фразе «Там голубое небо, белые облака, / цветы и трава, там прекрасная жизнь» (первое предложение) придает мелодия «широкого дыхания» (частые скачки на квинту, сексту, стремительные взлеты фраз в объеме октавы и проч.). Национальный колорит основной мелодии подчеркивается приемами гармонизации (введение VI высокой ступени в тему, изложенную в *e-moll*). Оркестровка фрагмента прозрачная (арпеджио и гармонические фигурации арф, струнных инструментов, протяжные интервалы и аккорды у духовых: см. рис. 47. Все внимание сосредоточено на дуэте (см. рис. 48).



S.  
A.  
T.  
B.

里 有 玉 宇 琼 楼, 那 里 有 美 酒 锦 绣。 那

*mf*

那 里 有 玉 宇 琼 楼, 琼 楼 美 酒 锦 绣。

Рис. 48. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». 5 часть «Богиня Чаньэ летит навстречу Луне». 1 эпизод «Наблюдая за Луной». С. 224 партитуры. Тт. 2-5. партии сопрано соло и тенора соло

Первое проведение темы поручено дуэту сопрано и тенора. Соло сопрано уже использовалось как художественный прием во 2 части «Богиня Нюй-ва чинит небо» (эпизоды 1 «Материнская земля» и 2 «Жизнь в любви»). Соло сопрано выступает в произведении в качестве тембрового презентанта женского образа, связанного с чувствами материнской и супружеской любви. Неслучайно соло сопрано встречается во 2 части, посвященной образу Нюй-вы и сюжетам спасения мира и сотворения людей, а также в 5 части, связанной с образом Чаньэ. Дуэт сопрано и тенора в 1 эпизоде 5 части можно персонифицировать как диалог Чаньэ и ее мужа стрелка И. Соотношение партий сопрано и тенора выстраивается на основе приемов подголосочной полифонии. Это позволяет сделать партии индивидуализированными, сохранив возможность их сближения на уровне фразировки, ритмической пульсации. В первом проведении все же наиболее развитой в мелодическом и ритмическом плане является тема сопрано.

Показательно, что во втором предложении сопрано и тенор меняются своими мелодиями. Тембровая перекраска мелодий позволяет передать инициативу тенору, продемонстрировать выразительные возможности его партии. В третьем предложении периода более дробная фразировка направлена на выполнение задачи многократного повтора фразы «Луна, луна, мечты людей». После двух фраз в исполнении дуэта детских голосов вступает весь

состав женского и мужского хоров. Это суммирующее предложение периода, подытоживающее все предыдущее тембровое, динамическое, фактурное развитие музыкального материала.

Во фрагменте *A1* вариационному развитию подвергается основной тематизм эпизода: повторяются все три предложения предыдущего фрагмента, только в более плотной фактуре. Это полностью оркестрово-хоровой фрагмент, без солирующих партий. Постепенно угасает взволнованность и патетика, динамика спускается до *ppp*, укрупняется пульсация в партии детского хора (вокализ, движение половинными длительностями). В небольшом кодовом фрагменте практически устраняются все басовые звучания, кварто-квинтовые созвучия в партии духовых инструментов поднимаются на вершины диапазона звучания (*ppp*), растворяясь в длительных ферматах. Показательно, что перекраски минора в мажор в этом эпизоде нет.

2 эпизод – «Скучаю по Луне [Missing the Moon]» развивает тему восхищения Чанъэ красотой небесных пейзажей: «Луна в небе, облака быстро движутся, / не зная, когда снова встретятся, / Уходит вслед за облаками, / в погоне за мечтой». В поэтическом тексте вокальных (сольных и хоровых) партий неоднократно повторяются эти строки, закрепляющие образ постоянного движения, устремленности к мечте.

Эпизод композиционно симметричен, оформлен в виде простой двухчастной формы (*A – A1*) с развернутым оркестровым вступлением. Несмотря на четкость строения эпизода, важной чертой его музыкальной драматургии является калейдоскопичность, быстрота чередования коротких фрагментов формы, раскрывающих тонкие грани основного лирико-гимнического состояния. Это проявляется в частоте смены метра, темпа, тональности, динамики. Рассмотрим последовательно процесс раскрытия музыкальной драматургии эпизода.

Уже в самом начале оркестрового вступления задается идиллический характер при помощи введения колоритного соло пайсяо (排箫, páixiāo) – многоствольной флейты, одного из древнейших китайских

духовых инструментов. На фоне арфовых арпеджио и тремоло струнных инструментов словно издалека (на *pp*) звучит обильно украшенная мордентами и форшлагами лирическая мелодия меланхолического характера (медленный темп и неспешная метроритмическая пульсация в изложении темы и ее оркестровом сопровождении, *cis-moll*). В партитуре данный фрагмент дополнен авторскими ремарками «*Rubato*», «*Cantabile*», подчеркивающими особенности агогики (установка на ритмическую свободу и гибкость, акцент на певучести интонирования). Начальный песенный мотив темы сменяется колоритными наигрышами (фигурациями), подчеркивающими ее инструментальное начало (см. рис. 49).



Рис. 49. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». 5 часть «Богиня Чаньэ летит навстречу Луне». 2 эпизод «Скучаю по Луне». С. 232 партитуры. Тт. 1-10. Соло пайсяо.

Дальнейшее развитие начальной темы основывается на приемах темброколористического варьирования: короткие мотивы попеременно звучат в партиях струнных и китайских традиционных инструментов (эрху, пипа, гуди, цюйди). Обилие китайских инструментов в оркестровке эпизода придает ему ярко выраженный национальный колорит. Оркестровое звучание постепенно набирает динамическую мощь (*fff*) и достигает гимнической кульминации (см. рис. 50). Проведение в октавном удвоении темы в партии пип и группы духовых инструментов симфонического оркестра на фоне глissандо арф придает общему звучанию эпичность, монументальность.

Рис. 50. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». 5 часть «Богиня Чаньэ летит навстречу Луне». 2 эпизод «Скучаю по Луне». С. 235 партитуры. Кульминационная зона.

После небольшого скерцозного фрагмента танцевального характера, формирующего новую волну нагнетания драматического напряжения, начинается основной вокально-оркестровый раздел (*A*) эпизода. Основу драматургического развития здесь составляет дуэт сопрано и тенора. Прозвучавшая в оркестровом вступлении тема получает здесь окончательную кристаллизацию, диалог сопрано и тенора выстроен по правилам подголосочной полифонии. Интонационная близость партий сопрано и тенора свидетельствует об общности их образно-смыслового содержания. Идиллический характер мелодий формирует целый комплекс выразительных средств: диатоническая основа мелодий, их плавность и ритмическая четкость, мажорный лад.

Хоровой вокализ, дополняющий дуэт сопрано и тенора, выполняет функцию гармонической педали, вносящей терпкость в общее звучание благодаря введению мягких диссонансов. Плавное движение четвертными длительностями аккордовых последовательностей в партиях детского хора имеет также и звукоизобразительный эффект, так как происходит в момент исполнения сопрано и тенором фразы «Уходит вслед за облаками, / в погоне за мечтой».

Композитор вновь обращается к форме периода из трех предложений для компоновки первого раздела эпизода, распределяя драматургические функции предложений следующим образом: 1 период из двух предложений – экспозиция, 2 период (1 предложение с исполнительской ремаркой «*da capo*») – развитие основного тематического материала, 3 период из двух предложений – зона кульминации и завершения. Таким образом достаточно статичная двухчастная форма (*A – A1*), в основе которой лежит одна тема, наделяется ресурсами драматургического развития внутри каждого фрагмента.

Второй раздел (*A1*) отличается большей яркостью, масштабностью вокального и оркестрового звучания. Благодаря небольшой оркестровой связке, повторяющей фрагменты вступления, не только актуализируется колорит звучания традиционных инструментов (соло эрху), но и осуществляется

модуляция из *G-dur* в *As-dur*. Незначительное тесситурное повышение позволяет, тем не менее, поддержать динамическое нарастание и уплотнение оркестровой и хоровой фактуры, и придать разделу роль основной драматургической кульминации. Мелодические линии сопрано и тенора здесь полностью совпадают (октавное удвоение), уже нет фрагментов подголосочной полифонии. Интонационное максимальное сближение солирующих партий способствует формированию концептуальной общности между ними как отражению любви между Чанъэ и ее мужем стрелком И. Композитор не стремится передать все перипетии древнего мифа, а, прежде всего, раскрыть в своих сочинениях чувства любви, красоты, национальной гордости.

В целом второй эпизод «Скучаю по Луне» 5 части «Богиня Чанъэ летит навстречу Луне» можно определить функционально как лирическое интермеццо (доминирующая мажорность, песенный тематизм, выделение в общей фактуре партий солирующих сопрано и тенора), предваряющее масштабный финал всего произведения.

3 эпизод «Лети навстречу Луне [Fly towards the Moon]» выступает в качестве итогового, завершающего фрагмента всего сочинения, что обуславливает его особую значимость в драматургии произведения. Это развернутый, масштабный эпизод, в котором драматургическое развитие основано на принципе повтора тематического материала и постепенного нагнетания эмоционального напряжения за счет динамического усиления и фактурного развития.

Композитор использует простые формы, позволяющие осуществить задачу последовательного движения к финальной кульминации. Эпизод написан в простой двухчастной форме с большим оркестровым вступлением. Оно имеет своеобразный колорит, в котором сочетаются элементы архаики и современности. Кварто-квинтовые интонации в партии струнных инструментов и развернутые ритмичные реплики ударных напоминают звучание старинной народной музыки. Однако сложные гармонические решения (ведение резких модуляционных ходов, обогащение аккордики альтерациями) и

рафинированная оркестровая фактура все же привносят современный колорит в общее звучание.

Эпический характер эпизода формируется целой системой выразительных средств: медленным темпом (*Adagio*), последовательным длительным движением к заключительной масштабной кульминации, сложной оркестровой и хоровой фактурой.

Для основного тематизма эпизода композитор использует фактурные и ритмические решения, уже применявшиеся в эпизоде 2 «Превратиться в птицу» части 4 «Цзин Вэй наполняет море»: это повторяющиеся хоральные фрагменты из четырех восьмых и половинной ноты (сравни рис. 51 и 52).

Figure 51 shows a musical score for a vocal ensemble. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Chinese. The music features a rhythmic pattern of eighth and half notes. The lyrics are: 飞向天空, 飞向月亮, 给每一个童年种下去. The score is marked with a forte (f) dynamic.

Рис. 51. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». 5 часть «Богиня Чаньэ летит навстречу Луне». 3 эпизод «Лети навстречу Луне». С. 259 партитуры. Тт. 11-16. Партии хора

Figure 52 shows a musical score for a vocal ensemble. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Chinese. The music features a rhythmic pattern of eighth and half notes. The lyrics are: 波 澜 险 兮, 人 为 鱼 虫! 魂 不 息 兮, 躯 化 为 鸿! The score is marked with a forte (f) dynamic.

Рис. 52. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». 4 часть «Цзин Вэй наполняет море». 2 эпизод «Превратиться в птицу». С. 190 партитуры. Тт. 7-10. Партии хора

При различии мелодического движения, именно ритмическая и фактурная схожесть фрагментов нотного текста позволяет концептуально сблизить эпизоды и определить их содержательную функцию – раскрытие темы магического преобразования главных героинь сочинения и их устремленности к цели. Однако если во втором эпизоде 4 части использовался хоровой вокализ, то при проведении песенной темы 3 эпизода 5 части появляется поэтический текст, позволяющий конкретизировать общее образно-эмоциональное содержание. В строках текста раскрывается и неоднократно повторяется главная цель жизни героини Чанъэ: «Лететь к небу, к луне – мечта детства / Лететь к небу, к луне – мечта детства / Лететь к небу, к луне – мечта детства. / Лететь в вечность».

Итоговая функция эпизода проявляется в синтезировании приемов фактурного развития, характерных для всего сочинения. В эпизоде применяется разнообразная вокальная фактура: хоральная, сольная, дуэтная (сопрано и тенор). Эффектным оказывается прием наложения на дуэт сопрано и тенора хорового вокализа в исполнении детского, женского и мужского хоров (см. рис. 53).

The image displays a complex musical score for a vocal and symphonic work. It consists of multiple staves, including vocal lines for various parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a full symphonic orchestra. The score is written in a standard musical notation with clefs, time signatures, and various musical symbols. The vocal lines feature lyrics in Chinese characters. The symphonic parts include woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), strings (violins, violas, cellos, double basses), and percussion (timpani, snare, cymbals, etc.). The score is divided into measures and systems, with a large number '4' at the top center indicating a specific measure or system.

Рис. 53. Ган Линь. Симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». 5 часть «Богиня Чаньэ летит навстречу Луне». 3 эпизод «Лети навстречу Луне». С. 262 партитуры. Тт. 4-12.

Во второй части эпизода достигается максимальная фактурная полнота вокально-симфонического звучания, его динамическая мощь. Солисты и хор

скандируют призыв: «Пусть наш народ вместе с Солнцем и Луной / Летит к небу, к Луне, к Солнцу / Оставит след нашей истории, / К небу, к Луне, к небу, к Луне! / К небу, к Луне, к небу, к Луне!». История Чаньэ обретает надвременный смысл, расширяется до масштабов проекции будущего развития всего китайского народа.

Драматический накал всего сочинения достигает пика в кодовом разделе эпизода. В нем оркестровое и хоровое звучание отличается особой полнотой, динамической мощью (*fff*). Композитор использует излюбленный прием ладовой перекраски (переход из минора в одноименный мажор (fis–moll – Fis–dur), позволяющей раскрыть общее оптимистическое начало сочинения.

\* \* \*

Обобщая анализ симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» Ган Линя отметим, что это одно из самых значимых по масштабу и культурной значимости произведение современных китайских композиторов на темы древних мифов. Композитор на основе поэтического текста стихотворения «Мифологический Китай» Чжэн Цзыся сформировал концепцию пятичастного сочинения, раскрывающего панораму героических образов из мифов и легенд древнего Китая. Истории Пань-гу, Нюй-ва, Куа Фу, Цзин Вэй и Чаньэ стали основой для раскрытия традиционных смыслов китайской национальной картины мира.

Композитор обращается к глубинным, мифологическим корням своей страны и использует тщательно отобранные, лексически ясные и узнаваемые выразительные средства. Музыкальная драматургия сочинения базируется на последовательно-сюжетном и картинном типах программности. Они позволяют раскрыть логику развития образно-содержательного плана сочинения, воссоздать пленэрные идиллические картины, раскрыть «музыкальный модус пасторальности» [73, с. 492], придать архаический колорит общему звучанию. Композитор использует систему устойчивых лексических структур (бурдоны,

наигрыши пастушеской свирели, охотничьи сигналы, гудение волынки на сельском празднике и др.) и темброво-колористическое звучание китайских традиционных и европейских инструментов (пипа, чжунжуань, гуди, флейта, гобой, валторна и др.) для раскрытия идеи гармонии человека и природы.

Композитор создал продуманную систему выразительных средств, в которой сочетаются традиции и новации для раскрытия концепции сочинения. К традиционным выразительным средствам относятся решения в области оркестровки (введение традиционных духовых, струнных, ударных инструментов), мелодизма (трихордовость, пентатоника, натуральные лады), формообразования (опора на простые двух-трехчастные формы), фактуры (подголосочность). Помимо фольклорных традиций композитор использовал исторически устойчивые приемы академической западноевропейской музыки классицистского и романтического стилей (конструктивная четкость, продуманная логика ладотонального развития, фактурное разнообразие, сольные фортепианные виртуозные каденции). Современные техники композиции применяются в сочинении, обогащая его стилистику. Прежде всего, экспериментальный характер сочинения проявляется в хоровых вокализах, усиливающих экспрессию звучания, в разнообразии тесситурных и фактурных решений (введение детского хора, солирующих партий, полихорности, использование хорального, подголосочного типов фактуры).

В целом сочинение отличается четко продуманной композиционной логикой и выразительностью музыкального языка, основанного на синтезе традиций китайской и западноевропейской музыки.

По материалам главы осуществлена публикация автора: [237].

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Тема «искусство и миф» имела на протяжении XIX-XXI вв. различные грани раскрытия в науке, искусстве и культуре. Стремление ученых реставрировать принципы архаического мышления, выявить связь мифа и ритуала в древних культурных практиках постепенно дополнилось осознанием огромной роли мифа в творческой и социальной жизни человека. Следствием новых исследовательских подходов к проблеме мифа и мифологического сознания в области истории, этнографии, антропологии, культурологии, языкознания стали романтические тенденции мифологизации искусства и культуры первой половины XIX в. Открытия в области психологии (идеи З. Фрейда и К. Г. Юнга) конца XIX – первой половине XX в. стали импульсом для осмысления в науке мифологического сознания как неизменного атрибута мышления человека.

Проявление мифологического сознания в искусстве XX-XXI вв. отличается свободной интерпретацией образов, сюжетов, основных параметров архаических мифов (логика чуда, суггестивность, сближение реального и ирреального миров, надперсональный характер основных героев, цикличность времени и т. д.). Данная художественная система и стратегия получила определение как неомифологическая. Изучение специфики ее проявления в различных стилях западноевропейского, русского искусства (от символизма до постмодернизма) позволило исследователям сделать вывод об усилении социальной функции мифа и использовании разнообразных приемов реитерации, воспроизводства ключевых мифологических образов и сюжетов в искусстве XX-XXI вв. В области искусства и культуры феномен мифа и мифологического обретает особую привлекательность именно благодаря содержательной, функциональной многоплановости и огромному потенциалу раскрытия аксиологических, социальных, онтологических тем. Популярные

мифологемы подвергаются активному переосмыслению, а сам миф начинает выполнять функцию интерпретатора современных событий.

Трактовка современными исследователями неомифологизма как художественной системы и творческой стратегии XIX-XX вв. сохраняет свою актуальность для понимания векторов развития искусства XXI в. Демифологизация и постмиф характеризуют постмодернистское состояние культуры и искусства. Однако это один из путей развития современной культуры. Его дополняет метамодернистская тенденция, в рамках которой продолжает эволюционировать неомифологический подход в решении творческих задач. Какой из этих векторов развития культуры и искусства станет определяющим – покажет время.

Отношение к древнему духовному наследию в Китае на сегодняшний день переживает ренессанс. Сожжение древних книг в эпоху Цинь, сложный процесс реконструкции старинных мифологических текстов последователями Конфуция и современными учеными обусловили многочисленные сложности в реализации неомифологических тенденций на протяжении XX в. Культурная политика страны еще более усугубила проблему продолжения национальных традиций: в период 1950-1980-х гг. осуществлялся полный запрет на религии и исполнение древней церемониальной музыки. Лишь в 1990-е гг. началась легализация религиозных и культовых мероприятий, что вызвало повышенный интерес деятелей искусства и науки к истокам национальных традиций. В 2017 г. на заседании Государственного Совета страны было торжественно объявлено о полном возрождении традиционной китайской культуры. Проводимые совместно с ЮНЕСКО фестивали церемониальной культуры древнего Китая свидетельствуют о прогрессе страны в реализации целей изучения и реконструкции традиционных форм искусства.

Развитию сложившихся в древности национальных традиций способствует творческая деятельность современных китайских композиторов. В результате проведенного исследования было выявлено, что сюжеты и образы древних национальных мифов стали основой для творчества многих китайских

композиторов рубежа XX-XXI веков. Благодаря их деятельности усилилась тенденция неомифологизма, характерная для всего мирового искусства XX-XXI веков. Реконструкция мифа в неомифологизме предполагает его «пересотворение», актуализацию и свободную интерпретацию. Китайские композиторы возрождают сюжеты и образы древних мифов, используя как синтетические, так и сугубо инструментальные жанры, применяя архаические и ультрасовременные техники композиции, внедряя в академический состав оркестра старинные традиционные инструменты. Такой комплексный подход позволяет обновить старинные сюжеты и образы, наделить их способностью раскрывать проблемы, понятные современному зрителю и слушателю.

В отличие от западной культуры и искусства, где героем неомифа выступает, как правило, антагонист (трикстер), в современном китайском искусстве возрождается трактовка культурного героя из глубин национальных мифов. В них герой охраняет установленные законы, побеждает хаос и восстанавливает гармонию мира людей и природы. В этом видится ценность китайского современного искусства, обретающего культурную мощь и перспективы будущего развития в глубинах собственной истории.

Образ богини Нюй-вы является одним из наиболее часто раскрываемых в современных китайских художественных произведениях: танцевальной драме «Нюй-ва» Пекинского театра песни и танца (композитор Ляо Юн, режиссер Тао Чэнь, премьерная постановка состоялась 25.08.2011 г.), танцевальной драме «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (режиссер Ма Линь, композиторы Ян Хуа и Чжоу Ча, 2019 г.), фортепианной пьесе «Нюй-ва» Цао Гуанпина (1985). Произведения отличаются масштабом, жанровой спецификой и композиционными особенностями, но все они объединены задачей актуализации социокультурных функций современного искусства, усиления его когнитивной ценности. Этому способствует обращение к древнейшим национальным мифологическим темам и образам, которые обладают глубокими философскими смыслами.

В качестве ведущих художественных принципов данных творческих проектов отметим традиционность и инновационность. Традиционность проявляется как в опоре на мифологические сюжеты и образы, так и в воссоздании в танцевальных драмах «Нюй-ва» и «Легенда о дуновении ветра» ритуальной слитности древнейших видов искусства (музыки, танца, театра). Инновационность проектов заключается в привлечении богатого арсенала визуальных эффектов, способствующих усилению зрелищности и привлекательности постановок для современников. Выявлены тенденции эпизации и лиризации драм, проявляющиеся в создании эпического многоголосия (большой состав действующих лиц), особой трактовки художественного времени, то обладающего качеством значительной временной удаленности, то приобретающих свойство приближенности в лирических эпизодах, вызывающих интенсивный эмпатийный отклик у зрителя.

На основе анализа интерпретации мифологических образов в избранных произведениях современных китайских композиторов и режиссеров выявлена преобладающая преимуществом трактовки лирико-героического образа Нюй-вы. Его модернизация обусловлена стремлением современных китайских деятелей искусства придать актуальные черты мифологическому образу при помощи введения разнообразных приемов концертно-зрелищных представлений (активное использование мизансцен, спецэффектов и т.д.).

Самым масштабным сочинением китайских композиторов в первых десятилетиях XXI вв., связанным с архаическими образами и сюжетами, является симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае». Его авторы – композитор Ган Линь, автор поэтического текста Чжэн Цзыси – представили целую панораму мифологических образов, каждый из которых является частью культурного наследия китайской нации.

Неомифологические черты творческого мышления Ган Линя проявляются в данном сочинении на различных уровнях. Прежде всего, отметим стремление авторов к символизации формы сочинения. Опора на пятичастность обусловлена особой ролью числа «пять» («у син» (五行) в китайской

философии. В ее рамках синкретический символ «у син» означает число первоэлементов, лежащих в основе мироздания. Число «пять» также входит в графическую систему «Книги перемен» как знак баланса и порядка.

Жанровый полиморфизм произведения имеет ритуальные черты. Он свойственен китайской драме, основанной на синтезе литературного, разговорного слова, музыки и танца. В «Мифе о Китае» объединены поэтическое слово и музыка, что позволяет провести жанровые параллели с кантатой, которая является устойчивым жанром западноевропейской музыки. Вместе с тем композитор усиливает черты театральности в симфонической хоровой поэтической драме «Миф о Китае» благодаря активизации темброфонической красочности инструментального и хорового звучания, преобладанию экспонирования над разработочностью в процессе музыкального развития, опоре на сюитный принцип построения частей. Сочетание данных композиторских приемов позволяет раскрыть различные грани мифологических образов.

Неомифологические смыслы в сочинения содержат, прежде всего, персонажи, которым посвящены части и эпизоды сочинения. Своеобразие авторского прочтения мифологических сюжетов в сочинении Чжэн Цзыся и Гань Линя проявляется в выборе персонажей китайского пантеона. Здесь присутствуют как ведущие герои китайской мифологии Пань-гу – преобразователь добытийственного хаоса в мировой порядок, Нюй-ва – создательница людей, Чаньэ – богиня Луны и супруга легендарного стрелка И. Помимо них в сочинении присутствуют разделы, посвященные популярным персонажам китайских легенд и сказаний. Это Куа Фу и Цзин Вэй, подвиги которых вошли в народные поговорки и стали образцом отваги, стойкости и последовательного движения к поставленной цели. Выбор этих персонажей в огромном пантеоне китайских божеств и легендарных личностей представляется, с одной стороны, традиционным и логичным, так как они являются наиболее почитаемыми и популярными, но, в то же время, отличается

оригинальностью благодаря введению в поэтический текст сюжетов национальных легенд и сказок.

Лиризация мифологических женских образов (Нюй-вы, Цзин Вэй, Чаньэ) является ведущей характеристикой интерпретационного подхода автора. В симфонической хоровой поэтической драме «Миф о Китае» Ган Линь тенденция лиризации проявляется в опоре на песенный жанр, интонационно близкий к лирическим городским песням, на репризные формы, которые продлевают и закрепляют основное образно-эмоциональное содержание эпизодов, а также в усилении значения в общей партитуре солирующих женских партий, детского хора. Лирическая линия сочинения уравнивает и даже превосходит эпико-героическую. Данная тенденция обусловлена социокультурными традициями трактовки женских мифологических персонажей, являющихся образцом для обретения национальной и гендерной идентичности в китайском обществе. Так, в образе Нюй-вы современный человек осознает важность культуры эмоций, основанных на любви, сострадании, творческом созидании, стоящих на вершине этической иерархии любых сообществ и, вопреки идеологии, чаще всего трактуемых субъективно и лирически окрашенно.

Для создания масштабного полотна мифологических образов и сюжетов композитор использует различные типы программности. Последовательно-сюжетный тип программности, о наличии которого свидетельствуют многочисленные заголовки разделов и их эпизодов, фрагменты поэтического текста, позволяет уточнить образно-эмоциональное содержание музыкального языка, способствует выстраиванию сквозной линии сюжетного развития. Приемы картинной программности, применяемые в начальных и кодовых разделах многих эпизодов, выполняют различные содержательные функции. Однако главная их задача – создание эмоциональной атмосферы, национального колорита, конкретизация места и времени.

Поликультурный характер используемых в симфонической хоровой поэтической драме «Миф о Китае» композиторских техник и приемов

соответствует жанровому полиморфизму сочинения. С целью создания архаического колорита композитор активно использует темброколористические возможности древних традиционных инструментов. В частности, сольные партии чуура, гуди, пипы, чжунжуаня в различных фрагментах нотного текста в начале отдельных эпизодов (первые эпизоды 1, 2, 4 разделов) создают пленэрную идиллическую картину. В оркестровую фактуру автор ввел также партии эрху, цюйди, разнообразных китайских ударных инструментов. Композитор задействовал также академические средства выразительности в эпизодах, связанных с приемом звукоподражания. Для обрисовки морской стихии, с которой сражается отважная птичка Цзин Вэй, создания эффекта «дробящейся волны» композитор ввел в оркестровую фактуру разнообразные пассажи арф (волнообразные глиссандо, восходящие линии мелодического движения мелкими длительностями с фиксацией на вершине звукового потока и т.д.). Автор задействовал широкий арсенал академических и авангардных техник западноевропейского музыкального искусства, традиционных китайских приемов инструментовки, типов мелодизма (преобладание пентатоники, натуральных ладов), ритмоформул, придающих фольклорный колорит общему звучанию. Однако сложные гармонические решения (ведение резких модуляционных ходов, обогащение аккордики альтерациями) и рафинированная оркестровая фактура все же приносят современный колорит в общее звучание. Персонажи и сюжеты древнекитайской мифологии приобрели остросовременный смысл, обогатились множеством смысловых коннотаций универсального общечеловеческого характера.

Ритуальные черты сочинения проявляются в приемах усиления суггестивного воздействия музыки. Для этого Ган Линь разработал и применил систему лейтмотивного развития (лейттема птички Цзин Вэй в 4 разделе) и тематических арок. Усилению экспрессии способствовал прием введения многочисленных фрагментов вокализа (во 2 и 3 эпизодах 4 части «Цзин Вэй наполняет море» и в 3 эпизоде 1 части «Паньгу – творец мира»). Отказ от конкретики слова актуализирует экспрессивное начало хоровых партий, их

инструментальный характер отражает стремление композитора к симфонизации хоровой фактуры. Отметим мастерство композитора в овладении современными техниками усиления темброкolorистического звучания оркестра и хора (введение эффектных полихорных приемов разделения пластов, выявление их темброфонической контрастности и др.). В результате взаимодействия нескольких контрастных музыкальных пластов (сонорного вокализа женского и мужского хоров, солирующих партий баритона и тенора, оркестровой фактура с усиленной функцией духовой и ударной групп) была сформирована полифактура, которая позволила композитору выразить эмоциональный накал, раскрыть нюансы мифологического сюжета.

Архитектоническое равновесие симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае», достигаемое задействованием симметричных (а иногда – зеркальных) форм, часто сопровождается в сочинении приемом ладового «перекрашивания» минора в одноименный или параллельный мажор, что позволяет замкнуть, обрмить конструкцию, а также придать оптимистический смысл драматическим эпизодам. Можно сделать вывод о том, что персонажи китайских мифов становятся основой для построения идиллической и, вместе с тем, драматической картины прошлого китайской цивилизации и формирования оптимистических футурологических ожиданий ее будущего развития. Заслуга композитора состоит в том, что при помощи искусства прошлое приобретает для современного слушателя и зрителя актуальные черты, становится фактором сохранения своей национальной идентичности. Музыка в сочинении выполняет важные контекстно-символические функции, она обращается к сознательным и бессознательным сферам мышления, что обогащает процесс художественного восприятия, а в целом, благодаря задействию широкого арсенала китайских мифологических образов и сюжетов, расширяет наше представление о культурных традициях страны.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Литература на русском языке:

1. Аверинцев, С. С. К истолкованию символики мифа о Эдипе // Античность и современность [Сборник статей] : К 80-летию Ф.А. Петровского / [Ред. коллегия: М. Е. Грабарь-Пассек и др.] ; [АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького]. – М.: Наука, 1972. – С. 90–102.
2. Аверинцев, С. С. Порядок космоса и порядок истории / Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Coda, 1997. – С. 88–113.
3. Акопян, Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. – М.: Практика, 1995. – 255 с.
4. Акопян, Л. О. Мифотворчество и музыка в XX веке / Л. О. Акопян // Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995. – С. 138–150.
5. Алкон, Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада, континуальное и дискретное: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Алкон Елена Мееровна. – СПб., 2002. – 45 с.
6. Алкон, Е. М., Юсупова Т. С. Традиционная модель звуковысотных норм музыки стран Юго-Восточной Азии / Е. М. Алкон, Т. С. Юсупова // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад. Вып. 1. Научная конференция, март 1994, ДВГИИ / Ред. коллегия: С.Б. Лупинос, О.М. Шушкова, Л.Е. Фетисова. – Владивосток: Дальневосточный государственный институт искусств, 1994. – С. 120–124.
7. Алябьева, А. Г. Китайская опера провинции Хэнань: проблемы анализа / А.Г. Алябьева, Дин Яо // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 2 (39). – С. 104–111.

8. Алябьева, А. Г. Феномен циюнь в китайской музыкальной культуре: опыт постановки проблемы / А.Г. Алябьева, Го Хаоюй // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2023. – № 1 (21). – С. 21–32.

9. Алябьева, А. Г. Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Алябьева Анна Геннадьевна. – Новосибирск, 2009. – 345 с.

10. Амрахова, А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий / А. А. Амрахова // Журнал Общества теории музыки. – 2016. – № 3 (15). – С. 18–29.

11. Андреева, Н. М. Магия – ритуал – миф в теориях культуры (Дж. Фрэзер и Б. Малиновский) / Н. М. Андреева // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2018. – № 3. – С. 76–83. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/magiya-ritual-mif-v-teoriyah-kultury-dzh-frezer-i-b-malinovskiy?ysclid=lyik5xq0yw256703355> (дата обращения: 29.01.2025)

12. Антипов, Г. А., Донских, О. А. Миф и мифологическое в современном обществе / Г. А. Антипов, О. А. Донских // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2020. – № 54. – С. 39–50.

13. Апрелева, В. А. Музыка как фундаментальное выражение культуры и предвосхищение особенностей ее развития : автореф. дис. ... доктора философских наук : 09.00.04 / Апрелева Виктория Александровна. – М., 1999. – 51 с.

14. Аракелова, А. О. Творческие принципы И. Стравинского в свете неомифологизма культуры России начала XX в. : автореф. ... дис. канд. искусствоведения : 17.00.02 / Аракелова Александра Олеговна. – М., 2002. – 24 с.

15. Астапова, К. Д., Волкова, Т. А. Социокультурные основания традиционной индийской хореографии / К. Д. Астапова, Т. А. Волкова //

Вестник Кем ГУКИ. – 2018. – № 44. – С. 50–55.

16. Афолина, Л. А. «Китайская специфика» регулирования религиозной сферы / Л. А. Афолина // Общество и государство в Китае. – Т. XLV. – Ч. 1 / редкол.: А.И. Кобзев и др. – М., 2015. – С. 497–508.

17. Бакиров, М. Х. Обрядово–мифологический синкретизм – колыбель древнейшей поэзии / М. Х. Бакиров // Филология и культура. – 2017. – № 3 (33). – С. 168–171. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obryadovo-mifologicheskiiy-sinkretizm-kolybel-drevneyshey-poezii> (дата обращения: 29.01.2025)

18. Барт, Р. Из книги «Мифологии» / Р. Барт. Избранные работы: Семиотика: Поэтика : пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – С. 72–164.

19. Бахтин, М. М. Слово в романе / М. М. Бахтин. – СПб. : Пальмира, 2017. – 229 с.

20. Бахтин, М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 447–483.

21. Бодде, Д. Мифы древнего Китая / Мифологии древнего мира [Сборник статей] : Пер. с англ. / [Отв. ред. В.А. Якобсон]. – М.: Наука, 1977. – С. 367–405.

22. Вагнер, Р. Избранные работы [Пер. с нем.] / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова ; Редкол.: М. Ф. Овсянников (пред.) и др. – М.: Искусство, 1978. – 695 с.

23. Валькова, В. Б. Музыказнание в поисках «вечного» : о понятии «музыкальные архетипы» / В. Б. Валькова // Музыковедение к началу века : прошлое и настоящее : сб. тр. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2002. – С. 60–71.

24. Ван, Чжицян. Образ луны в языковом сознании китайцев: экспериментальное психолингвистическое исследование / Ван Чжицян // СибСкрипт. – 2023. – №1 (25). – С. 94–101.

25. Варакина, Г. В. Дягилевский балет: мифологизация музыкального театра в начале XX века / Г. В. Варакина // Теория художественной культуры. Выпуск 13 / ред. Н. А. Хренов. – М.: ГИИ, 2010. – С. 240–261.
26. Варакина, Г. В. Проблема мифологизации искусства в русском музыкальном театре Серебряного века / Г. В. Варакина // Культура и образование: научно–информационный журнал вузов культуры и искусств. – № 1 (20). – С. 29–35.
27. Васильев, Л. С. Этика и ритуал в трактате Ли Цзи / Л. С. Васильев // Этика и ритуал в традиционном Китае. – М.: Наука, 1988. – С. 173–201.
28. Вейман, Р. История литературы и мифология : Очерки по методологии и истории литературы : Пер. с нем. / Р. Вейман. – М.: Прогресс, 1975. – 343 с.
29. Верба, Н. И. Архетипический образ морской девицы в музыкальной культуре : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Верба Наталья Ивановна. – СПб., 2021. – 562 с.
30. Верба, Н. И. Проблематика архетипического в музыкальном искусстве / Н. И. Верба // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 1 (51). – С. 32–40.
31. Верба, Н. И. Проблематика архетипического в музыкальном искусстве / Н. И. Верба // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 1 (51). – С. 32–40.
32. Вернер, Э. Мифы и легенды Китая = Myths and Legends of China : Myths and Legends of China / Эдвард Вернер ; [пер. с англ. С. Федорова]. – Москва : Центрполиграф, 2005 (Н. Новгород : ГИПП Нижполиграф). – 365 с.
33. Веселовский, А. Н. Избранное: Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – СПб.: Университетская книга, 2011. – 687 с.
34. Волкова, П.С., У Лиян. «Лебединое озеро» П.И. Чайковского в акробатическом балете Чжао Мина / П. С. Волкова, У Лиян // Зарубежная музыка о России (музыкальная россика): коллективная монография / ред.–сост. Л. П. Казанцева. – СПб.: Издательство «Союз художников», 2023. – С. 234–244.

35. Волкова, С. П. Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Волкова Светлана Петровна. – М., 1990. – 24 с.
36. Габай, Ю. С. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма / Ю. С. Габай // Проблемы музыкального романтизма: Сб. науч. тр. – Л., 1987. – С. 5–30.
37. Гареева, М. А. Художественные компоненты смысловой организации фортепианных сонат В. А. Моцарта : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Гареева Маргарита Айратовна. – Уфа, 2017. – 202 с.
38. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика : В 4 т. : [Перевод. Под ред. с предисл. М. Лифшица]. – М.: Искусство, 1968–1973. – Т. 3. – 1969. – 621 с.
39. Георгиевский, С. М. Мифические воззрения и мифы китайцев : с таблицами китайских иероглифов : [репринтное издание] / С. М. Георгиевский. – Изд. 2–е. – М.: ЛЕНАНД, 2015. – 118 с.
40. Гервер, Л. Л. А. Н. Скрябин и античные мотивы нового мифотворчества / Л. Л. Гервер // Учёные записки Государственного мемориального музея А.Н. Скрябина. – М., 1998. Вып. 3.62. – С. 18–25.
41. Гервер, Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов : Первые десятилетия XX в. : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Гервер Лариса Львовна. – М, 1997. – 290 с.
42. Гердер, И. Г. Идеи к философии истории человечества / И. Г. Гердер. – М., 1977. – 705 с.
43. Го, Тинтин. Значение конфуцианской церемониальной музыки в Китае в прошлом и в современности / Го Тинтин // Культура и цивилизация. – 2022. – Том 12. № 2А. – С. 405–415. DOI: 10.34670/AR.2022.66.15.042.
44. Гудожникова, О. Н. Программность в сонатах для виолончели и фортепиано композиторов XX века / О. Н. Гудожникова // Манускрипт. – 2019. – Том 12. Выпуск 7. – С. 151–158.

45. Гуревич, П. С. Социальная мифология / П. С. Гуревич. – М.: Мысль, 1983. – 175 с.
46. Гуторович, О. В. Герой и героизм: сущность, историческая эволюция, проявление / О. В. Гуторович // Вестник Челябинского государственного университета. – 2020. – № 8 (442). Философские науки. Вып. 57. – С. 68–78.
47. Девуцкий, В. Э. Вселенская мистерия 1906 года : духовная концепция восьмой симфонии Густава Малера / В. Э. Девуцкий // Проблемы музыкальной науки : российский научный специализированный журнал; гл. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – 2016. – № 2 (2016). – С. 97–107.
48. Демченко, А. И. Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции : исследование / А. И. Демченко. – М.: Композитор, 2017. – 446 с.
49. Демченко, А. И. Отечественная музыка XX века: реалии и мифы / А. И. Демченко. – М.: Русайнс, 2024. – 318 с.
50. Денисенко, Г. В. Мифопоэтика как эстетическое основание символизма в музыкальном творчестве : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Денисенко Георгий Владиславович. – М., 2012. – 24 с.
51. Денисов, А. В. Античные мифологические оперные сюжеты в контексте культуры первой половины XX века – семантический анализ : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 24.00.01 / Денисов Андрей Владимирович. – СПб, 2008. – 37 с.
52. Денисов, А. В. Античный миф в опере первой половины XX века : монография / А. В. Денисов. – СПб : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2006. – 233 с.
53. Драгомирецкая, Н. В. В.Г. Белинский на пути к исторической поэтике. Лиризация как жанрообразующий принцип «эпоса нашего времени» / Н. В. Драгомирецкая // Теория литературы. – 2003. – Т. 3. – С. 64–80.
54. Дябкин, И. А. Неомифологизм как этнорелигиозный феномен культуры дальневосточного зарубежья : дисс. ... канд. философских наук : 09.00.14 / Дябкин Игорь Анатольевич. – Благовещенск, 2014. – 186 с.

55. Евсюков, В. В., Комиссаров, С. А. Бронзовая модель колесницы Чуныцю в свете сравнительного анализа колесничных мифов / В. В. Евсюков, С. А. Комиссаров // Новое в археологии Китая. Исследования и проблемы. – Новосибирск, 1984. – С. 52–66.

56. Евтушенко, Е. Н. Эволюция понимания феномена героя: от Древней Греции до селебритиз электронных медиа / Е. Н. Евтушенко // Universum: общественные науки. – 2015. – № 6 (16). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-ponimaniya-fenomena-geroya-ot-drevney-gretsii-do-selebritiz-elektronnyh-media> (дата обращения: 29.01.2025)

57. Житенев, А. А., Стрельникова, Е. С. Нео-мифо-логика: опыт уточнения современной исследовательской терминологии / А. А. Житенев, Е. С. Стрельникова // Научный диалог. – 2022. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neo-mifo-logika-opyt-utochneniya-sovremennoy-issledovatel'skoj-terminologii> (дата обращения: 29.01.2025)

58. Забияко, А. А. Ремифологизация в художественном сознании русского эмигранта-харбинца / А. А. Забияко // Религиоведение. – 2006. – №3. – С. 161–178.

59. Зинцов, О. Видео в театре. Инструмент и метафора / О. Зинцов // Искусство кино. – 2011. – № 5. – С. 71–79.

60. Иванов В. В. Об одной параллели к гоголевскому «Вию» / В. В. Иванов // Труды по знаковым системам. – 1973. – Вып.5. – С. 133–142.

61. Иванов В. В. Структура стихотворения В. Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» // В. В. Иванов. Труды по знаковым системам. – 1967. – Вып.3. – С. 143–150.

62. Иванов, В. В., Топоров, В. Н. Исследования в области славянских древностей: (Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов) / Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. – М.: Наука, 1974. – 42 с.

63. Игонина, Н. А. Способы лиризации в малых жанрах русской классической прозы : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / Игонина Наталия Александровна. – М., 2011. – 195 с.

64. Калошина, Г. Е. Философско–символические аспекты драматургии мифологического театра Вагнера / Г. Е. Калошина // Южно–Российский альманах. – 2018. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofsko–simvolicheskie–aspekty–dramaturgii–mifologicheskogo–teatra–vagnera> (дата обращения: 29.01.2025)

65. Карамазов, В. Д. Всеобщая история религий мира / В. Д. Карамазов. – М.: Астрель; СПб: Полигон, 2011. – 703 с.

66. Карташова, Т.В., Новоселова, А. В. Категория звука и музыки в традиционной музыкальной терминологии Индии и Китая / Т. В. Карташова, А. В. Новоселова // Музыка и время. – 2023. – № 5. – С. 9–14.

67. Кассирер, Э. Техника современных политических мифов / пер. с нем. И. В. Егорова // Феномен человека : Антология / сост., вступ. ст. П. С. Гуревича. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 108–123.

68. Каталог гор и морей (Шань хай цзин) / Пер. с кит. Э.М. Яншиной. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977. – 236 с.

69. Ключко, С. И. Специфика традиционной музыкальной письменности Восточной Азии : на примере Китая и Кореи : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Ключко Светлана Иосифовна. – Владивосток, 2009. – 27 с.

70. Кокорева, Л. М. Дебюсси и музыкальный символизм / Л. М. Кокорева // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова / науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 36. – М.: МГК, 2002. – С. 317–329.

71. Кон, Ю. Г. Миф и музыка: к вопросу об одном направлении и современном музыкознании Финляндии / Ю. Г. Кон // XI Всесоюзная конференция по изучению истории, экономики, литературы и языка скандинавских стран и Финляндии: Тезисы докладов. – М., 1989. – С. 269–271.

72. Конен, В. Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) / В. Д. Конен. – 2–е изд. – М.: Музыка, 1974. – 376 с.

73. Коробова, А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра : исследование / А. Г. Коробова. – Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2007. – 656 с.

74. Коробова, А.Г. О музыкальной топике новоевропейской пасторали / А.Г. Коробова // Пастораль как текст культуры: теория, топика, синтез искусств. Сборник научных трудов [редкол.: Т. В. Саськова (отв. ред.), Н. В. Забабурова, Н. Т. Пахсарьян]. – М.: Моск. гос. открытый пед. ун–т им. М. А. Шолохова, 2005. – С. 53–75.

75. Коршунова, Н. Н. Мифологические образы в мировой музыкальной культуре / Н. Н. Коршунова // Вестник Красноярского аграрного института. – 2012. – № 4 (67). – С. 213–217.

76. Кравцова, М. Е. История культуры Китая : Учеб. пособие для студентов вузов по специальности «Культурология» / М. Е. Кравцова. – 3 изд., испр. и доп. – СПб.: Лань, 2003. – 416 с.

77. Краснова, О. Б. Миф в концепции культуры и музыкальном театре Б. Бартока / О. Б. Краснова. – Саратов: ФГБОУ ВО «Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова», 2018. – 102 с.

78. Краснова, О. Б. О соотносимости категорий мифопоэтического и музыкального / О. Б. Краснова // Музыка и миф: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – 1992. Вып. 118. – С. 22–39.

79. Краснова, О. Б. Идея природы и культуры в художественном мире Б. Бартока как миф и романтическая традиция / О. Б. Краснова // Грамота. – 2015. – № 12 (62): в 4–х ч. Ч. I. – С. 124–127.

80. Красов, В. В. Хоровой вокализ в отечественной музыке: жанровые и стилевые особенности : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Т. 1 / Красов Владимир Владимирович. – М., 2020. – 160 с.

81. Куан, С., Ян, Ч. Архетипическая литературная критика и структурализм / Куан С., Ян Ч. // Философия и культура. – 2023. – № 5. DOI: 10.7256/2454–0757.2023.5.40083 EDN:BIMJNUURL: – URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=40083](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40083) (дата обращения:

29.01.2025)

82. Кузнецов, В. К., Миронов, В. В. Миф / В. К. Кузнецов, В. В. Миронов // Религиоведение: энцикл. словарь / под ред. А. П. Забияко, А. Н. Красникова, Е. С. Элбакян. – М.: Академический проект, 2006. – С. 819–820.

83. Кулигина, Е. А. Ремифологизация в XX и XXI вв. и ее роль в осмыслении природы современного мифа (на материале новостных текстов англоязычных СМИ) / Е. А. Кулигина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2023. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/remifologizatsiya-v-xx-i-xxi-vv-i-ee-rol-v-osmyslenii-prirody-sovremennogo-mifa-na-materiale-novostnyh-tekstov-angloyazychnyh-smi/viewer> (дата обращения: 29.01.2025)

84. Куранова, Ю. А. Модус мистериальности в музыкальном театре И.Ф. Стравинского: «Весна священная», «Персефона», «Потоп» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Куранова Юлия Александровна. – Москва, 2017. – 26 с.

85. Куранова, Ю. А. Поэтика и логика мифа в «Персефоне» И. Стравинского / Ю. А. Куранова // Исследования зарубежной и отечественной музыки : сб. науч. ст. и материалов; автор–составитель О. В. Шмакова. – Ч. III: Музыкальное содержание : современный взгляд на вечные темы. – Волгоград: ВИИ им. П. А. Серебрякова; ООО «МИРИА», 2013. – С. 130–153.

86. Курис, И. Символика танца Шивы / И. Курис // Вестник Балтийской педагогической академии. – 2016. – Вып. 119. – С. 40–45.

87. Кэмбелл, Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмбелл. – СПб.: Питер, 2024. – 544 с.

88. Лебедев, А. В. Формирование национально–этнического компонента мифологической картины мира (на материале концепта «сотворение мира») / А. В. Лебедев // Финно–угорский мир. – 2015. – № 4. – С. 70–75.

89. Леви–Брюль, Л. Первобытное мышление = La mentalité primitive :

коллективные представления в сознании первобытных людей и их мистический характер / Л. Леви-Брюль ; пер. с фр. под ред. В. К. Никольского, А. В. Киссина. – Изд. 2-е. – Москва : КРАСАНД, 2012. – 337 с.

90. Леви-Брюль, Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль. – М. : Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с.

91. Леви-Стросс, К. Мифологии. Т.1 Сырое и приготовленное / К. Леви-Стросс; [Пер. с фр. А. З. Акопяна, З. А. Сокулер]. – М.: FreeFly, 2006. – 398 с.

92. Леви-Стросс, К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс; [Пер., вступ. ст. и примеч. Островского А. Б.]. – М.: Республика, 1994. – 382 с.

93. Леви-Стросс, К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс; [Пер. с фр. под ред. и с примеч. Вяч. Вс. Иванова]. – М.: Наука, 1985. – 535 с.

94. Ли Япин, Кром, А. Е. Пять элементов мироздания в симфонической сюите «У син» Чэнь Цигана / Ли Япин, А.Е. Кром // Музыкаведение. – 2021. – № 2. – С. 34–43.

95. Ливанова, Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств / Т. Н. Ливанова. – М.: Музыка, 1977. – 528 с.

96. Липич, Т. И., Евсюкова, Н. А. Патриотический аспект в мифоритуальном оперном наследии Н. А. Римского-Корсакова / Т. И. Липич, Н. А. Евсюкова // НОМОТНЕТКА: Философия. Социология. Право. – 2018. – Том 43, № 2. – С. 361–364.

97. Лисевич, И. С. Моделирование мира в китайской мифологии и учение о пяти первоэлементах / И. С. Лисевич // Теоретические проблемы восточных литератур. – Сборник статей : Материалы I Симпозиума по теорет. проблемам вост. литератур / Ред. коллегия: З. Берзинг [и др.] ; АН СССР. Ин-т востоковедения. – М.: Наука, 1969. – 416 с.

98. Литвих, Е. В. Интермеццо И. Брамса ор. 119 № 3: неклассические тенденции в музыке позднего романтизма / Е. В. Литвих // Философия и культура. – 2021. – № 12. – С. 33–45. DOI: 10.7256/2454-0757.2021.12.37234 – URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=37234](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37234) (дата обращения:

29.01.2025)

99. Лобанова, М. Н. Миф и бессознательное в эстетике Р. Вагнера / М. Н. Лобанова // Вестник культурологии. – 2016. – №1. – С. 165–182. – URL: [https://inion.ru/site/assets/files/4713/2016\\_kul\\_turologiia\\_1.pdf](https://inion.ru/site/assets/files/4713/2016_kul_turologiia_1.pdf) (дата обращения: 29.01.2025)

100. Лобанова, М. О. О Культурных истоках психоанализа. Миф и бессознательное в эстетике Вагнера / М. О. Лобанова // Методические проблемы исследования культуры. – М., 1984. – 18 с.

101. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – С. 21–186.

102. Лосев, А. Ф. Исторический смысл эстетического воззрения Р. Вагнера / А. Ф. Лосев // Р. Вагнер. Избранные работы. Пер. с нем. – М.: Искусство, 1978. – С. 7–49.

103. Лосев, А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.

104. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.

105. Лотман, Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Ученые записки Тартуского университета. – Тарту, 1981. – Вып. 567. – URL: <https://iedtech.ru/files/journal/2014/1/lotman-text-in-text.pdf> (дата посещения 29.01.2025)

106. Лотман, Ю. М., Успенский, Б. А. Миф–имя–культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 201–347.

107. Луцкер, П. В. Традиции итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров: дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Луцкер Павел Валерьевич. – М., 2015. – 469 с.

108. Лю Суйя, Кром, А. Е. «Времена года» в Китае: национальные традиции в пьесе Чэнь И / Лю Суйя, А.Е. Кром // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 2 (52). – С. 45–51.

109. Макарова, А. Л. Мистериальные прообразы в оперном творчестве П. И. Чайковского : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Макарова Антонина Леонидовна. – Екатеринбург, 2017. – 260 с.

110. Малявин, В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – М.: Астрель, Дизайн. Информация. Картография, 2000. – 632 с.

111. Манафова, М. М. Темброкolorистические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века : на примере творчества Э. Денисова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Манафова Марина Маликовна. – Санкт–Петербург, 2011. – 22 с.

112. Медведева, Ю.П. Китай в русской музыке второй половины XIX – начала XX вв. / Ю.П. Медведева // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т.9. – № 1. – С. 31–40.

113. Мейясу, К. После конечности: эссе о необходимости контингентности / К. Мейясу. – Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015. – 196 с.

114. Меланьин, А. А. Генезис пластического мотива в хореографии / А. А. Меланьин // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2009. – № 4. – С. 74–86.

115. Мелетинский, Е. М. Мифологические теории XX в. на Западе / Е. М. Мелетинский // Культурология. Энциклопедический словарь. В 2 т. Т.1 / Ред. С. Я. Левит. – М.: РОССПЭН, 2007. – С. 57.

116. Мелетинский, Е. М. О происхождении литературно–мифологических сюжетных архетипов / Е. М. Мелетинский // Литературные архетипы и универсалии. – М.: Изд–во РГГУ, 2001. – С. 73–149.

117. Мелетинский, Е. М. От мифа к литературе : учебное пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров» / Е. М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 2000. – 169 с.

118. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 408 с.

119. Мелетинский, Е. М. Происхождение героического эпоса : ранние формы и архаические памятники / Е. М. Мелетинский. – Изд. 2–е, испр. – М.: «Восточная литература» РАН, 2004. – 460 с.

120. Мильштейн, Я. И. Ференц Лист / Я. И. Мильштейн. – 3. изд.– М.: Музыка, 1999. – 651 с.

121. Минералова, И.Г. Художественный синтез в русской литературе XX века : дис. ... доктора филологических наук : 10.01.02. / Минералова Ирина Георгиевна. – М., 1994. – 367 с.

122. Минц, З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Ученые записки Тартуского университета. – 1979. – Вып. 459 : Блоковский сборник. 3. Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. – С. 76–120.

123. Мирой, Я. Балет из Поднебесной. В Москву из Китая привезли “Легенду о дуновении ветра” / Я. Мирой // Новости культуры. 21.02.2019. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/balet-china-moscow-2019/?ysclid=la3oigr57r26999450> (дата обращения: 29.01.2025)

124. Митрофанова, Н. Ю. «Песнь мира Ж. Люрса как эпическое многоголосье» / Н. Ю. Митрофанова // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Материалы XXV международной научной конференции. – СПб.: Издательство Санкт–Петербургского государственного университета технологии и дизайна, 2022. – С. 305–309.

125. Мифология Древнего Китая // Мифы: Египет, Греция, Китай: Энциклопедический справочник. Минск: Харвест, М.: АСТ, 2000. – С. 240–290.

126. Михайлюта, А. В. Миф и музыка в философской культуре позднего немецкого романтизма: на примере творчества Р. Вагнера : автореферат дис. ... канд. философских наук : 24.00.01 / Михайлюта Алина Владимировна. – Белгород, 2007. – 23 с.

127. Мозгот, С. А. Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве : автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Мозгот Светлана Анатольевна. – Новосибирск, 2018. – 45 с.

128. Музыкальная эстетика стран Востока : Сборник / Общ. ред. и вступ. статья В. П. Шестакова. – М.: Музыка, 1967. – 414 с.

129. Неклюдов, С. Ю. Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России / под ред. К. Аймермахера, Ф. Бомсдорфа, Г.А. Бордюкова. – М., 2000. – С. 17–38.

130. Новоселова, А. В. Шёлк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Новоселова Анастасия Владимировна. – М., 2015. – 32 с.

131. Осадчая, О. Ю. Мифология музыкального текста / О. Ю. Осадчая // Миф. Музыка. Обряд : сб. статей; ред.–сост. М. И. Катунян. – М. : Композитор, 2007. – С. 11–25.

132. Осадчая, О. Ю. Мифология музыкального текста : монография / О. Ю. Осадчая. – Волгоград: Издатель, 2005. – 208 с.

133. Панченко, А. М., Смирнов, И. П., Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в., в кн.: Труды Отдела древнерусской литературы. – Т. 26: Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв. – Л.: Наука, 1971. – С. 33–49.

134. Переверзин, В. М. Концепции «эпизации» и «романизации» в изучении большой эпической формы / В.М. Переверзин // *Alexandr Veselovskij a dnešek : (materiály konference konané ve dnech 22.–24. října 1996)*. Kšicová, Danuše (editor); Pospíšil, Ivo (editor). Vyd. 1 – Brno: Masarykova univerzita, 1998, – Pp. 222–235.

135. Перич, О. В. «Мифологичное» в музыкальном наследии Клода Дебюсси : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Перич Олеся Валерьевна. – Владивосток, 2009. – 28 с.

136. Перич, О. В. Р. Вагнер и К. Дебюсси: к вопросу о мифологических основах творчества / О. В. Перич // *Знание. Понимание. Умение*. – 2010. – № 1. – С. 246–250.

137. Перич, О. В. Тематизм произведений Клода Дебюсси в контексте музыкального мышления мифологического типа // *Культура Дальнего Востока*

России и стран АТР: Восток–Запад: материалы научной конференции (29–30 апреля 2008 г.) и III научно–практической конференции Проблемы и перспективы музыкального образования на Дальнем Востоке (17–19 ноября 2008 г.). – Владивосток: Изд–во ТГЭУ, 2008. – Вып. 15. – С. 71–76.

138. Петрова, А. М. Жанровая панорама скрипичного творчества китайских композиторов после «Культурной революции» / А. М. Петрова // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т.10. – № 1. – С. 157–167.

139. Петрова, А. М. Исполнительство на эрху и волончели в системе китайского музыкального образования / А. М. Петрова // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т.10. – № 1. – С. 157–167.

140. Петрушевич, Ю. Ю. Архетипические мотивы в оперном творчестве Н.А. Римского–Корсакова : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Петрушевич Юлия Юрьевна. – М., 2008. – 27 с.

141. Пикар, Ф. Классификация инструментов из восьми материалов в Китае / Ф. Пикар // Китайские исследования. – 1996. XV. – № 1–2. – С. 159–180.

142. Погребная, Я. В. Неомифологизм В.В. Набокова: способы литературоведческой идентификации особенностей художественного воплощения : автореф. дис. ... доктора филологических наук : 10.01.01 / Погребная Яна Всеволодовна. – Ставрополь, 2006. – 40 с.

143. Полещук, Л. З. «Петербургский текст» и Петербургский миф в концепции В. Н. Топорова / Л. З. Полещук // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2008. – № 1. – С. 98–101.

144. Попов, П. С. Китайский Пантеон : (Доложено в заседании Ист.–филол. отд–ния 15 февр. 1906 г.) / П.С. Попов. – Санкт–Петербург : тип. Имп. Акад. наук, 1907. – 88 с.

145. Портнова, Т. В. Живописное решение пространства сцены (свето–цветовое состояние балетного спектакля) / Т. В. Портнова // Успехи современного естествознания. – 2011. – № 5 – С. 110–113.

146. Порфирьева, А. Л. Вагнеровский миф и германский эпос (К вопросу о средневековых источниках «Кольца нибелунгов») / А. Л. Порфирьева //

Музыкальная культура средневековья. Теория. Практика. Традиция: сб. науч. тр. – Л.: ЛГИТМиК, 1988. – С.149–167.

147. Порфирьева, А. Л. «Парсифаль и его средневековые корни / А. Л. Порфирьева // Проблемы музыкознания: Традиция в истории музыкальной культуры. Вып. 3. – Л.: ЛГИТМИК, 1989. – С. 108–128.

148. Порфирьева, А. Л. Драматургия Вячеслава Иванова (Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера) / А. Л. Порфирьева // Проблемы музыкального романтизма: сб. науч. тр.– Л.: ЛГИТМиК, 1987. – С. 31–58.

149. Порфирьева, А. Л. Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера : (драматургия Вячеслава Иванова) / А. Л. Порфирьева // Проблемы организации музыкального произведения : сборник научных трудов / ответственный редактор М. А. Смирнов. – М., 1979. – С. 31–58.

150. Порфирьева, А. Л. Тень оперы / А. Л. Порфирьева // Поэтическое пространство Александра Блока: Сб. статей / Российск. ин–т истории искусств; [отв. ред. Д. Д. Кумукова]. – СПб., 2013.– 256 с. – С. 14–36.

151. Преодоляк, А. А. Из истории жанра мистерии / А. А. Преодоляк // Старинная музыка сегодня : материалы научно–практической конференции. – Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. – С. 167–173.

152. Преодоляк, А. А. Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX–XX веков : от Вагнера к Штокхаузену : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Преодоляк Анна Анатольевна. – Ростов н/Д., 2007. – 226 с.

153. Приходько, И. С. Лиризация символистской трагедии на античный сюжет / И. С. Приходько // Античность и культура Серебряного века : К 85–летию А.А. Тахо–Годи / Составитель Е. А. Тахо–Годи; Отв. ред. Е. А. Тахо–Годи. – М.: Наука, 2010. – С. 104–111 .

154. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2009. – 336 с.

155. Пропп, В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. – М. : АЛЕТЕЙЯ, 2006. – 128 с.
156. Раку, М. Г. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930– 1940–х годов: лиризация дискурса / М. Г. Раку // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 100. – С. 184–203.
157. Раку, М. Г. «Начало «реабилитации» Чайковского и «Пиковая дама» Мейерхольда / Раку М.Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи: [механизмы «редукции классического наследия»]. Глава 5. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 720 с. – URL: <https://hum.hse.ru/lyubimov/raku/opike> (дата обращения: 29.01.2025)
158. Раку, М. Г. Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре : автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Раку Марина Григорьевна. – М., 2015. – 55 с.
159. Раку, М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи: [механизмы «редукции классического наследия»] // Раку М.Г. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 720 с.
160. Рахманова, М. П. Н. А. Римский–Корсаков. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. – 240 с.
161. Рифтин, Б. Л. Китайская мифология // Мифы народов мира / Энциклопедия в 2–х т. Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т.2. – К – Я. – 719 с. – С. 652–662.
162. Рифтин, Б. Л. Пань–гу // Мифы народов мира / Энциклопедия в 2–х т. Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т.2. – К – Я. – 719 с. – С. 282–283.
163. Рифтин, Б. Л. Лун. Фэнхуан. Ципинь / Б.Л. Рифтин // Мифы народов мира. Энциклопедия; гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 2000. – Т. 2. – С. 77–78, 574, 621–622.
164. Рифтин, Б. Л. Нью–ва / Б.Л. Рифтин // Мифы народов мира / Энциклопедия в 2–х т. Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т.2. – К – Я. – 719 с. – С. 232–233.

165. Рифтин, Б. Л. Чан–Э / Б.Л. Рифтин // Мифы народов мира / Энциклопедия в 2–х т. Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т.2. – К – Я. – 719 с. – С. 624.

166. Ровнер, А. А. Мистериальные сочинения в XX веке : «Лестница Иакова» Шенберга, «Предварительное действие» Скрябина, «Вселенская симфония» Айвса и гепталогия «Свет» Штокхаузена / А. А. Ровнер // Музыкант–классик. – 2008. – №1. – С. 8–12.

167. Ровнер, А. А. Мистериальные сочинения в XX веке : «Лестница Иакова» Шенберга, «Предварительное действие» Скрябина, «Вселенская симфония» Айвса и гепталогия «Свет» Штокхаузена / А. А. Ровнер // Музыкант–классик. – 2008. – № 04–05. – С. 6–11.

168. Рочняк, Е. В. Миф и музыка как основополагающие компоненты культуры / Е. В. Рочняк // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2016. – № 3. – С. 41–44.

169. Рубин, В. А. Личность и власть в Древнем Китае / В. А. Рубин. – М.: Восточная литература, 1999. – 384 с.

170. Руднев, В. П. Неомифологическое сознание / Руднев В. П. Словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1999. – 381 с. – URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culture-dictionary/articles/68/neomifologicheskoe-soznanie.htm> (дата обращения: 29.01.2025)

171. Рыбак, Н. Я. Картинность и картинные образы музыки: история и типология : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Рыбак Наталья Яковлевна. – Магнитогорск, 2006. – 28 с.

172. Рязанова, С. В. Социальный миф в пространстве гуманитарного знания: научный потенциал понятия / С. В. Рязанова // Религиоведение. – 2010. – №1. – С. 78–89.

173. Сапонов, М. А. Менестрели : Очерки музыкальной культуры зап. средневековья / М. А. Сапонов; Коллегия старин. музыки Моск. консерватории им. П. И. Чайковского. – М.: ПРЕСТ, 1996. – 359 с.

174. Семенюк, В. О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства / В. О. Семенюк. – М.: Композитор, 2008. – 328 с.

175. Сидорова, М. А. Портрет героя в западноевропейской опере XVII – XVIII вв.: Проблемы формирования и эволюции : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Сидорова Марина Альбертовна. – Магнитогорск, 2002. – 23 с.

176. Сисаури, В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии / В. И. Сисаури. – СПб., 2008. – 290 с.

177. Скрынникова, О. А. Славянский космос в поздних операх Н. А. Римского–Корсакова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Скрынникова Ольга Анатольевна. – М., 2000. – 23 с.

178. Слесарев, А.Г. Мифическое начало жанра баллады : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.08 Теория литературы. Текстология / Алексей Георгиевич Слесарев. – М., 2003. – 22 с.

179. Сниткова, И. И. Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре (о концептуально–структурных парадигмах современной музыки) / И. И. Сниткова // Музыка в контексте духовной культуры: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1992. – Вып. 120 – С. 16.

180. Соколов, В. В. Мировоззренческие константы древнейших мифологий / В. В. Соколов // Философия и общество. – 1998. – № 5. – С. 50–103.

181. Сорокин, В. Ф. Китайская классическая драма XIII–XIV вв. : Генезис. Структура. Образы. Сюжеты / В. Ф. Сорокин. – М.: Наука, 1979. – 334 с.

182. Стравинский, И. Ф. Хроника. Поэтика / [сост., ред. пер., коммент., указ. и заключит. ст.: С. И. Савенко] ; [пер. с фр. Л. В. Яковлевой–Шапориной [и др.]. – М.: РОССПЭН, 2004. – 367 с.

183. Стрекаловская, Е. В. Роль традиционной китайской мифологии в культуре современного Китая / Е. В. Стрекаловская // Китай и соседи. Сборник

материалов 4–й всероссийской научной конференции молодых востоковедов. – СПб.: изд–во ЛЕМА, 2019. – 114 с. – С. 73–79.

184. Строева, О. В. Неомифологизм и концептуализм в визуальной культуре: от модернизма до метамодернизма / О. В. Строева // Наука телевидения. – 2020. – № 16 (1). – С. 11–29.

185. Су, Юйчен. О претворении программности в Концерте Чжао Цзипина для виолончели с китайским традиционным оркестром «Сон Чжуан Чжоу» / Су Юйчен // Южно–Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 1. – С. 27–32.

186. Сюн, Инвэнь. Лю Саньцзе: Образ женщины в музыкальном искусстве Гуанси второй половины XX – начала XXI века: дис. ... канд. искусствоведения : 5.10.3 / Сюн Инвэнь. – Санкт–Петербург, 2023. – 276 с.

187. Сюн, Инвэнь. Онтология мифа в современных исследованиях Китая / Сюн Инвэнь // Манускрипт. – 2020. – Том 13. Выпуск 3. – С. 208–211.

188. Тайлор, Э. Б. Первобытная культура : [Пер. с англ.] / Э. Б. Тайлор; [Предисл. и примеч. А. И. Першица]. – М.: Политиздат, 1989. – 572 с.

189. Такер, М. Э. Конфуцианство как форма религиозного натурализма / М. Э. Такер // Век глобализации. – 2018. – №. 2 (26). – С. 115–125.

190. Тamarли, Г. И. Чехов и Брехт: эпизация драмы / Г.И. Тamarли // Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова. – 2008. – № 1. – С. 111–115.

191. Татаринцева, И. В. Малая модель мифа в музыкальной драме Р. Вагнера / И. В. Татаринцева. – Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2003. – 113 с.

192. Татаринцева, И. В. Миф как способ интеллектуального освоения мира в западноевропейском искусстве XIX–XX вв. / И. В. Татаринцева // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2015. – № 8 (148). – С. 257–262.

193. Татаринцева, И. В. Мифологические аспекты структурно-композиционного мышления Р. Вагнера / И. В. Татаринцева. – Тамбов: Муз.–пед. ин–т, 1997. – 32 с.

194. Татаринцева, И. В. Мифотворчество Р. Вагнера как психологический феномен в западноевропейском искусстве эпохи романтизма / И. В. Татаринцева // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки. Тамбов. – 2012. Вып. 12 (116). – С. 250–254.

195. Татаринцева, И. В. Символ в системе мифологического мышления Р. Вагнера / И. В. Татаринцева // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2011. – №. 12 (104). – С. 273–278.

196. Терещенко, В. П. «Прометей» С.И. Танеева и А.Н. Скрябина: стилевые параллели в интерпретации мифосимволического образа / В. П. Терещенко // Philharmonica. International Music Journal. – 2023. – № 3. – С. 48–58.

197. Тимофеев, А. А. Синтезатор – инструмент новой эпохи? / А. А. Тимофеев // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – № 2 (55). – С. 130–140.

198. Тихонова, Ю. В. Хоровая музыка Валерия Калистратова: к проблеме «фольклор и композитор сегодня» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Тихонова Юлия Валериевна. – М., 2014. – 24 с.

199. Ткаченко, Г. А. Формирование этических идей в Китае / Г. А. Ткаченко // Этическая мысль. – 2000. – № 1. – С. 16–31.

200. Топорков, А. Л. Мифологические теории в русской филологической науке XIX века : дис. ... доктора филологических наук : 10.01.09 / Топорков Андрей Львович. – М.: Индрик, 1997. – 455 с.

201. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М.: Прогресс: Культура, 1995. – 621 с.

202. Топоров, В. Н. Мифология : статьи для мифологических энциклопедий / В. Н. Топоров. – М.: Языки русской культуры. – Т. 2: П–Я. Т. 2. – 2014. – 530 с.

203. Топоров, В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (введение в тему) / В. Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. – М., 1995. – С. 259–367.

204. Тураева, Б. Б. Теоретические основы концепции художественного времени и художественного пространства / Б. Б. Тураева // Ученый XXI века. – 2023. – № 1 (92). – С. 31–36.

205. У Цзин Юй, Медведева, Ю.П. Судьбы российской музыкальной синологии в контексте советско–китайских отношений 1920–1940–х гг. / У Цзин Юй, Ю. П. Медведева // Музыковедение. – 2019. – № 10. – С. 41–46.

206. У, Ген–Ир. Конфуцианство о роли музыки в обществе / У Ген–Ир // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 6. – С. 261–263.

207. Успенский, Б. А. Семиотика иконы / Б. А. Успенский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с.

208. Фефелова, А. Г. Миф и ритуал в либретто оперных циклов Р. Вагнера и Н. Римского–Корсакова / А. Г. Фефелова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2012. – № 1 (17). – С. 173–179.

209. Фишман, Л. Г. Героизм и универсализм / Л. Г. Фишман // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук. – 2012. – Вып. 12. – С. 227–234.

210. Фоменко, Е. С. Каденция в фортепианном концерте эпохи венского классицизма: Историко–источниковедческий анализ : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Фоменко Елена Станиславовна. – Санкт–Петербург, 2006. – 23 с.

211. Фрай, Н. Анатомия критики / Пер. А. Козлов, В. Олейник / Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. : Трактаты, ст., эссе /

Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – 511 с. – URL: [https://readeralexeu.narod.ru/Library/Frye\\_1987.pdf?ysclid=lyinacy3an229216670](https://readeralexeu.narod.ru/Library/Frye_1987.pdf?ysclid=lyinacy3an229216670) (дата посещения 29.01.2025)

212. Фрай, Н. Фабулы тождества: исследования поэтической мифологии. // Русская литература XX века: направления и течения : [Сб. ст.] / Урал. гос. пед. ун-т ; [Редкол.: Лейдерман Н. Л. (отв. ред.) и др.]. – Вып. 3. – Екатеринбург : УрГПУ, 1996. – С. 204–220.

213. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М.: Наука, 1978. – 605 с.

214. Фрэзер, Д. Д. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Пер. М. Рыклина / Д. Д. Фрэзер. – М.: Академический Проект, 2012. – 256 с.

215. Фу, Ичэн, Фоменко, Е. С. Неофольклористские тенденции в музыке китайских композиторов «новой волны» / Фу Ичэн, Е. С. Фоменко // Искусство и образование. – 2023. – № 5 (145). – С. 62–69.

216. Фу, Шуай. Роль костюма и маски в пекинской опере / Фу Шуай // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2012. – № 152. – С. 157–163.

217. Фэн, Цзяньнань. Цзинвей засыпает море / Пер. Н.О. Поверинова / Фэн, Цзяньнань. – М.: Шанс, 2020. – 56 с.

218. Хайдапова, М. Б.–О. О традиционности поэзии Шу Тин / М. Б.–О. Хайдапова // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. – 2011. – № 8. – С. 106–110.

219. Хань, Фан, Ван, Цзичао. Ритуал и церемониальная музыка в Китае: бронзовые изделия эпох Шан и Чжоу из провинции Хубэй и уникальность китайской культуры / Хань Ф., Ван Ц. – URL: [https://china.ivran.ru/f/Han\\_Fan,\\_Van\\_Czichao.\\_Ritual\\_i\\_ceremonialnaya\\_muzyka\\_v\\_Kitae\\_\(bronzovye\\_izdeliya\\_epoh\\_SHan\\_i\\_CHzhou\\_iz\\_provincii\\_Hubej\\_i\\_unikaln\\_ost\\_kitajskoj\\_kultury\).pdf](https://china.ivran.ru/f/Han_Fan,_Van_Czichao._Ritual_i_ceremonialnaya_muzyka_v_Kitae_(bronzovye_izdeliya_epoh_SHan_i_CHzhou_iz_provincii_Hubej_i_unikaln_ost_kitajskoj_kultury).pdf) (дата обращения: 29.01.2025)

220. Хань, Цзинхуэй. Мифологические персонажи в современной русской языковой картине мира : на фоне китайского языка : автореф. дис. ...

канд. филологических наук : 10.02.01 / Хань Цзинхуэй / Санкт–Петербургский государственный университет. – СПб., 2012. – 19 с.

221. Хорькова, И. В. «Диалектика мифа» профессора А. Ф. Лосева как наиболее последовательное учение о мифологическом сознании / И. В. Хорькова // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. – 2018. – Вып. 17 (815). – С. 274–282.

222. Хоу–ту // Энциклопедический словарь. – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/92214/ХОУ?ysclid=ltk4o7uzad488037468> (дата обращения: 29.01.2025)

223. Хюбнер, К. Истина мифа : [Пер. с нем.] / Курт Хюбнер; [Ст. И. Касавина]. – М.: Республика, 1996. – 448 с.

224. Цзи, Яньи. Искусство китайской бамбуковой флейты / Цзи Я. // Сборник статей по итогам проведения V Международной научно–практической конференции «Научные исследования и инновации» (г. Саратов, 2021). – С. 395–399.

225. Чен Р., Сяо Ю. (автор, ответственный за переписку). Творчество и художественное мышление китайских композиторов–музыкантов, учившихся в СССР / Чен Р., Сяо Ю. // Вопросы истории. – 2023. – №3 (1). – С. 138–145. – (0,58 п.л.) – DOI: 10.31166/VoprosyIstorii202303Statyi23

226. Чен, Р. История развития героических образов в китайских и русских классических музыкальных произведениях. Влияние фортепианных произведений Бетховена на историю музыки / Чен Р. // Вопросы истории. – 2023. – № 7 (2). – С.110–119. – (0,6 п.л.) – DOI: 10.31166/VoprosyIstorii202307Statyi53

227. Чжао, Нюлань. Историзация китайских мифов в «Шуцзине» / Чжао Н. // Ученые записки. Вып. 11: Вопросы языка и литературы. – М.: МГИМО, 1973. – С. 134–153.

228. Чистякова, А. Н. «Феникс» в мифологизированных описаниях (по материалам мифов и сказок Китая) / А. Н. Чистякова // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История. Филология. –

2007. – № 3 (6). – С. 179–188.

229. Чистякова, А. Н. Происхождение и эволюция образа феникса в культуре Китая по данным археологии : дис. ... канд. исторических наук : 07.00.06 / Чистякова Агния Николаевна. – Новосибирск, 2007. – 26 с.

230. Чэн, Ж. (Chen Rui). Трактовка героических образов в культуре и искусстве Древнего Китая (2023) (Chen Rui. Traktovka geroicheskikh obrazov v kul'ture i iskusstve Drevnego Kitaya) [Interpretation of heroic images in the culture and art of Ancient China] / Чэн Ж. // Материалы II Международной научно–практической конференции «Глобальная наука: перспективы и инновации» (Ливерпуль, Великобритания 5–7 октября 2023 года). – С. 395–397.

231. Чэн, Синьхэн. Китайские балеты периода Культурной революции: связь с европейской традицией : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Чэн Синьхэн. – Нижний Новгород, 2022. – 232 с.

232. Чэнь, Ж. Образ героя в античных и китайских мифах: сравнительный анализ / Чэнь Ж. // Тенденции развития науки и образования. – 2023. – № 86 (3). – С. 171–173. doi: 10.18411/trnio-04-2023-169.

233. Чэнь, Ж. Образ Нюй–вы в современном китайском музыкальном искусстве / Чэнь Ж. // Искусствоведение. – 2024. – № 1. – С. 102–109.

234. Чэнь, Ж. Танцевальная драма «Нюйва» Ляо Юна: особенности постановки Пекинского театра песни и танца (2011 г.) (2024) / Чэнь Ж. // Материалы XXII научной конференции «General Question of World Science» (Флоренция, Италия, 15 января 2024 г.). – С. 29–31.

235. Чэнь, Ж., Зайцева, М. Л. Особенности воплощения национальных мифологических образов в современном китайском искусстве / Чэнь Ж., М. Л. Зайцева // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, № 4. – С. 138–148. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-164-174.

236. Чэнь, Ж., Зайцева, М. Л. Специфика воплощения героических образов в танцевальной драме «Нюйва» Пекинского театра песни и танца (2011 г.) / Чэнь Ж., М. Л. Зайцева // Музыковедение. – 2023. – № 3. – С. 23–28.

237. Чэнь, Жуй. Трактовка образа Пань–гу в симфонической хоровой

поэтической драме «Миф о Китае» / Чэнь Ж. // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. 2024. – № 2. – С. 50–56.

238. Чэнь, Цзин. Становление художественно–педагогической традиции китайского классического танца / Чэнь Ц. // *Вестник МГУКИ*. – 2012. – № 2 (46). – С. 112–116.

239. Чэнь, Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Чэнь Шуюнь. – Нижний Новгород, 2020. – 19 с.

240. Шаймухаметова, Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы : исследование / Л. Н. Шаймухаметова. – М.: Гос. институт искусствознания, 1999. – 311 с.

241. Шайтанов, И.О. Классическая поэтика неклассической эпохи / Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика. – СПб.: Университетская книга, 2011. – С. 5–50.

242. Шакирова, Т. В., Еренчинова, Е. Б., Чуманова, Н. А. Генезис неомифологизма: философский аспект / Т. В. Шакирова, Е. Б. Еренчинова, Н. А. Чуманова // *Общество: философия, история, культура*. – 2022. – № 1. – С. 61–66.

243. Шапошников, И. А. Взаимосвязь музыкальной поэмности и литературной поэмы / И. А. Шапошников // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. – 2016. – № 1 (21). – С. 118–122.

244. Шарабарин, М. И. Новаторские проявления метроритмического начала в музыке для смешанных ансамблей русских народных инструментов (период 1960–2010 гг.) / М. И. Шарабарин // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. – 2016. – № 3 (23). – С. 166–171.

245. Шарипова, Р. М. Кантатно–ораториальное творчество татарских композиторов / Р. М. Шарипова // *Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова*. – 2011. –

№ 2. – С. 98–102.

246. Шеллинг, Ф. В. И. Философия искусства / пер. П.С. Попова / Ф. В. И. Шеллинг. – М., 1966. – 498 с.

247. Шепшелева, О. В. Выразительность хорового тембра // О. В. Шепшелева // Южно–Российский музыкальный альманах. – 2005. – № 2. – С. 210–224.

248. Шестов, Н. И. Политический миф теперь и прежде / Н. И. Шестов. – М.: Олма–Пресс, 2005. – 169 с.

249. Шиман, М. В. «Псковитянка» и «Снегурочка» Н. Римского–Корсакова: история и миф / М. В. Шиман // Южно–Российский музыкальный альманах. – 2015. – № 1 (18). – С. 17–24.

250. Шинтяпина, И. В. Кантатно–ораториальное творчество отечественных композиторов в программе профессиональной подготовки дирижера–хормейстера / И. В. Шинтяпина // Проблемы современного педагогического образования. – 2018. – № 60 (1). – С. 408–411.

251. Шлегель, Ф. История древней и новой литературы // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. – М.: Искусство, 1983. – 480 с.

252. Шнеерсон, Г. М. Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон. – М.: Музгиз, 1952. – 251 с.

253. Юань, Кэ. Мифы древнего Китая / Пер. с кит. Послесловие Б. Л. Рифтина / Юань К. – М.: Наука, 1987. – 527 с.

254. Юй, Вэй. Образы женщин в живописи Китая и России: иконография социальных, эмоциональных и гендерных репрезентаций второй половины XX – начала XXI века. Изобразительные и художественно–выразительные средства : дис. ... канд. искусствоведения : 5.10.3 / Юй Вэй. – М., 2023. – 267 с.

255. Юй, Южун. От «мифа и истории» к «мифу и истории» – эволюция отношений между «мифом» и «историей» в XX веке как центр исследования / Юй Ю. // Фольклорные исследования. – 2014. – №. 2. – С. 90–98.

256. Юнг, К. Г. Архетип и символ / Пер. А.М. Руткевича, В.В. Бибихина / К. Г. Юнг. – М.: Канон+, 2022. – 336 с.

257. Яншина, Э. М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии / Э. М. Яншина. – М.: Наука, 1984. – 246 с.

### **Иностранная литература:**

258. Cicora, M. A. Modern Myths and Wagnerian deconstructions: hermeneutic approaches to Wagner's music-dramas / M. A. Cicora // Contributions to the Study of Music and Dance, N. 57. – Westport; Connecticut; London: Greenwood press, 2000. – 218 p.

259. Groenewald, A. Mythology, poetry and theology / A. Groenewald // Hervormde Teologiese Studies. – 2009. Vol. 62, no. 3. – P. 909–924. <https://doi.org/10.4102/hts.v62i3.391>.

260. Lau, F. Music in China / F. Lau. – Oxford University Press, 2010. – 512 p.

261. Lewis, M. E. The Flood Myths of Early China / Mark Edward Lewis. – NY: State University of New York Press, 2012. – 256 p.

262. Miller, R. D. Myth as Revelation / R. D. Miller // Laval théologique et philosophique. – 2014. Vol. 70, no. 3. – P. 539–561. <https://doi.org/10.7202/1032791ar>.

263. Reinach, S. L`art et magie / S. Reinach // L`Antropologie – T. XIV – Paris, 1903. – P. 230–295.

264. Stefanovic, L. Human or Superhuman: the Concept of Hero in Ancient Greek Religion and/in Politics / L. Stefanovic // Bulletin of the Institute of Ethnography. – 2008. – Vol. LVI (2). – P. 7–20.

### **Издания на китайском языке**

265. Ван Чжэньхуа. Ценностная интерпретация и практика преподавания китайских мифологических историй – на примере «Паньгу открывает мир» / Ван Чжэньхуа // Исследования в области образования Цзянсу (Jiangsu Education

Research). – 20 апреля 2023 г. – С. 76–78. (王振华. 中国神话故事的价值阐释和教学实践 – 以《盘古开天地》为例 // 江苏教育研究. 2023–04–20. P. 76–78.).

266. Ван Чуньсяо. Современная реконструкция мифа о лунном путешествии Чанъэ // Ван Чуньсяо. Гуйчжоу: Издательство Гуйчжоуского университета финансов и экономики. – 31 мая 2023. – 64 с. (王春晓. 嫦娥奔月神话的现代重构. 贵州: 贵州财经大学出版社. 2023–05–31. 64 p.).

267. Дин Инин; Хэ Луобин. Сдвигая горы, наполняя моря, гоняясь за солнцами: мысли о современном значении темы «покорения природы» в мифах и легендах / Дин Инин; Хэ Луобин // Журнал профессионально–технического колледжа Цзиюань. – 20 июня 2023 г. – С. 76–81. (丁逸宁, 何洛冰. 移山, 填海, 逐日: 神话传说中“征服自然”主题的现代意义思考 // 济源职业技术学院学. 2023–06–20. P. 76–81.).

268. Дин Шань. Древнекитайская религия и миф / Дин Шань // Издательский дом «Шанхайский книжный магазин». – 2011. – №. 6. – С. 219–221. (丁山. 中国古代宗教与神话 // 上海: 上海书店出版社. 2011.06. P. 219–221).

269. Дэн Фанпин. Легенда о Санджи Лю / Дэн Фанпин. – Наньнин: Национальная пресса Гуанси, 1995. – 324 с. (鄧凡平. 劉三吉傳奇. 南寧: 廣西民族出版社. 1995. 324 p.).

270. Е Шусянь, Ляо Минцзюнь. Изменения в концепции мифологии в новом столетии и новые направления в исследованиях мифологии: Пограничный диалог Китайского мифологического общества / Е Шусянь, Ляо Минцзюнь // Журнал Университета Байсэ. – 2013. – №. 26. – С. 1–8. (叶淑贤, 廖明军. 新世纪神话观念的变迁与神话研究的新方向: 中国神话学会前沿对话. 百色大学学报. 2013. 26. P. 1–8.).

271. Краткая энциклопедия Британника. – Пекин: Издательство Китайской энциклопедии, 1986. – 174 p. (简明大英百科全书. 北京: 中国大百科全书出版社. 1986. 174 p.)

272. Ли Пин. Шесть эстетических интерпретаций создания человека Нюй-вой / Ли Пин // Журнал «Признание шедевров». – 2023. – № 1. – С. 56–66. (李平. 《文女围》创作的六种美学诠释 // 《大师作品的认可》杂志. 28.01.2023. P. 56–66.)

273. Ли Сянлин. Распространение и влияние мифа о Нюй-ве за рубежом / Ли Сянлин // Журнал Академии искусств Внутренней Монголии. – 15 марта 2020 г. – С. 106–111. (李祥林. 女娲神话在海外的传播及影响 // 内蒙古艺术学院学报. 2020–03–15. P. 106–111.)

274. Ли Сяоян. Мифический Китай [Предисловие к нотному тексту кантаты «Миф о Китае» Ган Линя]. – Пекин: Народное музыкальное издательство Китая, 2017. – С. 1–9. (李潇湘. 神话中国：甘霖清唱剧《中国神话》音乐文本序言. 北京：中国人民音乐出版社. 2017. P. 1–9.)

275. Ли Тин. Хоу И от лучника в национальной мифологии до бога воды в местных верованиях / Ли Тин // Журнал Университета Вэньчжоу. – 2017. – № 3. – С. 9–10. (李婷. 后羿从民族神话中的弓箭手到当地信仰中的水神 // 温州大学学报. 2017. 03. P. 9–10.)

276. Ли Юцзе. Героический век древней истории и легенд Китая / Ли Юцзе. – Пекин: Научная пресса, 2010. – 219 с. (李友杰. 中国古代历史和传说的英雄时代. 北京：科学出版社, 2010. 219 p.)

277. Ло Синпин. О зарождении и эволюции концепции местного героя // Академический журнал Ханчжоуского педагогического университета (издание социальных наук). – 2008. – № 4. – С. 89–93. (罗兴平. 论地方英雄观念的起源与演变. 杭州师范大学学报 (社会科学版). 2008. P. 89–93.)

278. Лю Цзяньхуа. Певица Лю Санджи / Лю Цзяньхуа. – Наньнин: Издательство Северо-Восточного педагогического университета, 2013. – 185 с. (劉建華. 歌手劉三吉. 南寧：東北師範大學出版社. 2013. 185 p.)

279. Мао Дунь. Мифы / Мао Дунь. – Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 1999. – 177 с. (茅盾。神话。上海：上海古籍出版社, 1999. 177 p.)

280. Сто традиционных китайских историй / Сост. Юань Цзе. – Пекин: Сычуаньское народное издательство, 2015. – 257 с. (中国传统故事百篇 / 袁杰 编着。 – 北京：四川人民出版社, 2015, 257 p.)

281. У Сяодун. Исследование происхождения китайского мифа о Солнце / У Сяодун // Журнал Университета Янцзы (издание по социальным наукам). – 15 июля 2023 г. – С. 9–15. (吴晓东. 中国太阳神话溯源研究 // 长江大学学报(社会科学版). 2023–07–15. P. 9–15).

282. Хоу Яочжун, Гэн Баошань, Чжао Дэрунь. Культурные реликвии пангуа раскрывают целостность мифа о сотворении китайской нации / Хоу Яочжун, Гэн Баошань, Чжао Дэрунь // Китайский национальный выставочный журнал. – 15 мая 2022 г. – С. 18–21. (侯耀忠, 耿宝山, 赵德润. 盘古女娲文化遗存揭秘中华民族创世神话的完整性 // 中国民族博览. 2022–05–15. P. 18–21.)

283. Хуан Жун. Исследование композиции и исполнения фортепианного соло «Нюй–ва» с двумя гонгами Чаочжоу / Хуан Жун // Педагогический университет Цюйфу. – 2021. – №. 3. – С. 3–11. (黄蓉. 带两面潮州大锣的钢琴独奏曲《女娲》创作与演奏研究. 2021. 03. P. 3–11.)

284. Цинь Гуйцин, Лю Санджи. Исследуй тайну древней феи / Цинь Гуйцин, Лю Санджи. – Наньнин: Национальная пресса Гуанси, 1992. – 409 с. (秦桂清, 刘三吉. 探索远古仙女之谜. 南宁: 广西民族出版社. 1992. 409 p.)

285. Чжан Гохуа. Исследование образа Нюй–вы / Чжан Гохуа // Журнал Северо–восточного педагогического университета. – 2008. – №. 12. – С. 14–15. (张国华. 形象研究 // 东北师范大学. 2008. 12. P. 14–15.)

286. Чжан Гохуа. Исследование образа Нюй–вы / Чжан Гохуа. – Чанчун: Издательство Северо–Восточного педагогического университета, 2008. – 35 с. (张国华. 汝游形象研究. 长春: 东北师范大学出版社. 2008. 35 p.)

287. Чжао Хун. Эволюция мифа об И и его литературное влияние / Чжао Хун // Журнал Хайнаньского университета (издание гуманитарных и социальных наук). – 2007. – № 2. – С. 198–202. (赵虹. 我的神话的演变及其文学影响 //海南大学学报 (人文社会科学刊物). 2007 (02). P. 198–202.).

288. Чжао Цзяньюн. От последователей даосизма до даосского учения: изучение культуры «дао» во взаимодействии учений конфуцианства, буддизма и даосизма / Чжао Цзяньюн // Пекин: Китайские религии. – 2017. – № 5. – С. 52–54. (赵建永. 从道家、道教到道学—儒释道互动中的道文化研究 // 中国宗教. 2017. 05. P. 52–54).

289. Чжоу Сяомин. Исследование мифов и героев до Цинь / Чжоу Сяомин // Журнал Северо–Западного педагогического университета. – 2007. – № 11. – С. 25–26. (周晓明. 先秦神话英雄研究. 兰州: 与西北师范大学出版社. 2007. 11. P. 25–26.).

290. Юань Цзинфан. Народная инструментальная музыка / Юань Цзинфан. – Пекин: Издательство народной музыки, 1999. – 572 с. (袁静芳. 民族器乐/ 北京: 人民音乐出版社, 1999. 572 p.).

291. Ян Дэлян. Миф о создании Паньгу на Центральных равнинах / Ян Дэлян // Журнал Хэнаньского педагогического университета (издание философии и социальных наук). – 2005. – № 5. – С. 3–11. (杨德良. 中原盘古创世神话 //河南师范大学学报 (哲学社会科学刊物) 2005.05. P. 3–11.

## Приложение



Рис. 1. – Богиня Нюй-ва создает людей.



Рис. 2. – Изображение богов Нюй-ва и Фуиси. Музей Синьцзян-Уйгурского автономного района



Рис. 3. – Нюй-ва и Фуйси.



Рис. 4. – Нюй-ва чинит небо разноцветными камнями



Рис. 5. – Шэн, китайский традиционный инструмент



Рис. 6. – Сцена-дуэт Нюй-вы (Цай Мэн) и Фуиси (Лю Чань). Постановка танцевальной драмы «Нюй-ва» в Пекинском театре песни и танца (25.08.2011). Композитор Ляо Юн, режиссер Тао Чэнь, художник Ян Вэй. Акт 1 «Сотворение мира». Эпизод «Любовь»



Рис. 7. – Постановка танцевальной драмы «Нюй-ва» в Пекинском театре песни и танца (25.08.2011). Композитор Ляо Юн, режиссер Тао Чэнь.  
Акт 3 «Огонь и вода»



Рис. 8. – Постановка танцевальной драмы «Нюй-ва» в Пекинском театре песни и танца (25.08.2011). Композитор Ляо Юн, режиссер Тао Чэнь, художник Ян Вэй. 3 акт «Огонь и вода»



Рис. 9. – Постановка танцевальной драмы «Нюй-ва» в Пекинском театре песни и танца (25.08.2011). Композитор Ляо Юн, режиссер Тао Чэнь. Акт 4 «Исцеление неба»



Рис. 10. – Афиша танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (режиссер Ма Линь) на сцене Государственного Кремлёвского Дворца (Россия, г. Москва, 2019)



Рис. 11. – Постановка танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (2019, режиссер Ма Линь, в роли Ветра – Лю Цзя). Пролог



Рис. 12. – Постановка танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (2019, режиссер Ма Линь, в роли Ветра – Лю Цзя). Пролог



Рис. 13. – Постановка танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (режиссер Ма Линь) на сцене Государственного Кремлёвского Дворца (Россия, г. Москва, 2019). Пролог.



Рис. 14. – Постановка танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (2019, режиссер Ма Линь, в роли Ветра – Лю Цзя). Пролог



Рис. 15. – Постановка танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (режиссер Ма Линь) на сцене Государственного Кремлёвского Дворца (Россия, г. Москва, 2019). Первый акт – «Поиски»



Рис. 16. – Постановка танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (режиссер Ма Линь) на сцене Государственного Кремлёвского Дворца (Россия, г. Москва, 2019). 2 акт «Заблуждения»



Рис. 17. – Постановка танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (2019, режиссер Ма Линь, в роли Ветра – Лю Цзя, в роли Нью-вы – Ли Сяньцзян). Третий акт «Страдание»



Рис. 18. – Постановка танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (2019, режиссер Ма Линь, в роли Ветра – Лю Цзя, в роли Нюй-вы – Ли Сяньцзян). Третий акт «Страдание»



Рис. 19. – Постановка танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (2019, режиссер Ма Линь, в роли Ветра – Лю Цзя). Третий акт «Страдание»



Рис. 20. – Постановка танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (2019, режиссер Ма Линь, в роли Ветра – Лю Цзя, в роли Нюй-вы – Ли Сяньцзян). Третий акт «Страдание»



Рис. 21. – Постановка танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (режиссер Ма Линь) на сцене Государственного Кремлёвского Дворца (Россия, г. Москва, 2019). Третий акт «Страдание»



Рис. 22. – Постановка танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (режиссер Ма Линь) на сцене Государственного Кремлёвского Дворца (Россия, г. Москва, 2019). Четвертый акт – «Возрождение»

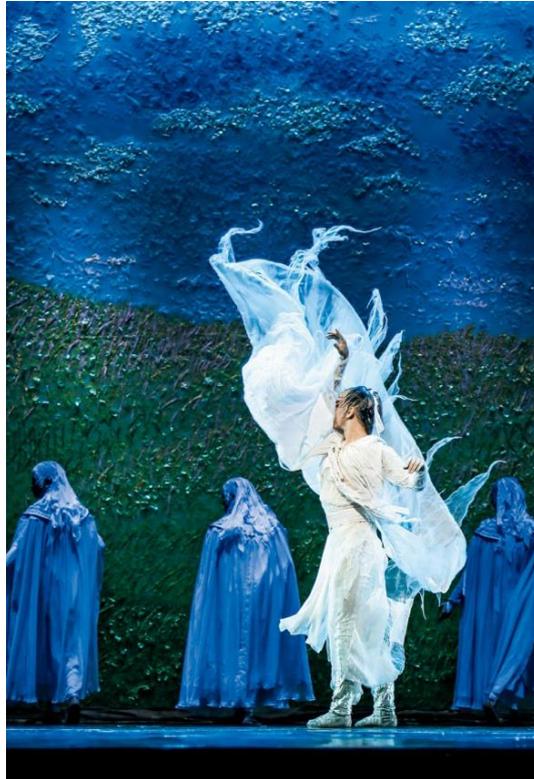


Рис. 23. – Постановка танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (режиссер Ма Линь) на сцене Государственного Кремлёвского Дворца (Россия, г. Москва, 2019). Эпилог



Рис. 24. Изображение Пань-гу

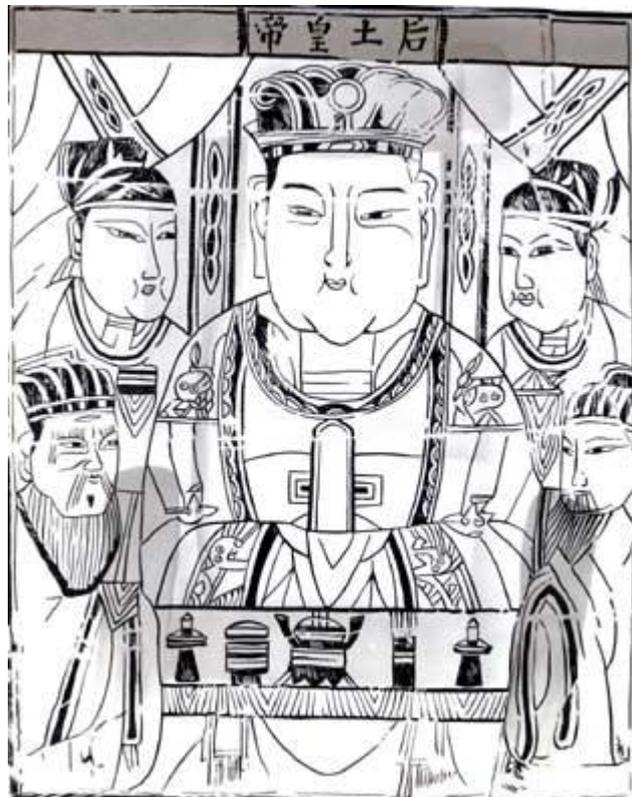


Рис. 25. Хоу-ту. Вверху надпись □ «Государь Хоу-ту». Китайская лубочная картина. Конец XIX – начало XX вв. Ленинград. Музей истории религии и атеизма. Коллекция академика В. М. Алексеева.



Рис. 26. Куа-фу гонится за солнцем.

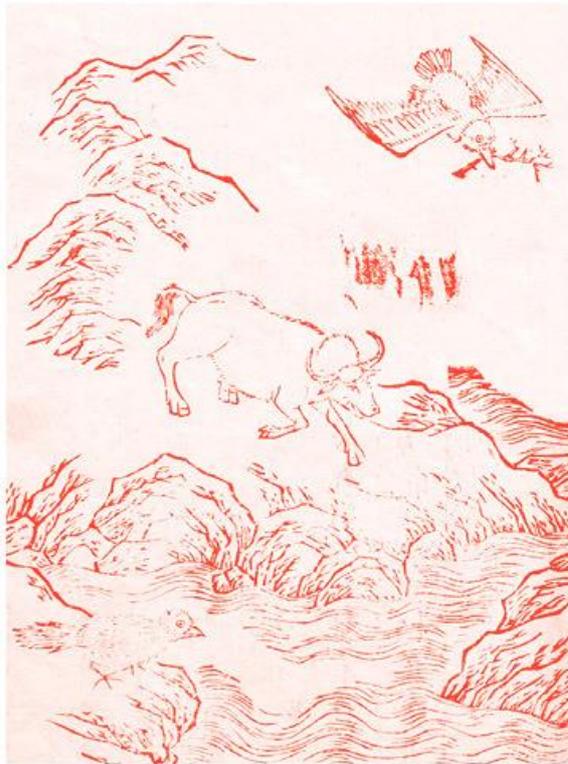


Рис. 27. Нюйва превращается в птицу цзинвэй. «Каталог гор и морей», издание эпохи Мин. Библиотека Конгресса, Вашингтон



Рис. 28. Фэн Цзяньнань. Цзин Вэй засыпает море / Пер. Н.О. Поверинова. М.: Шанс, 2020. – 56 с. Обложка книги.

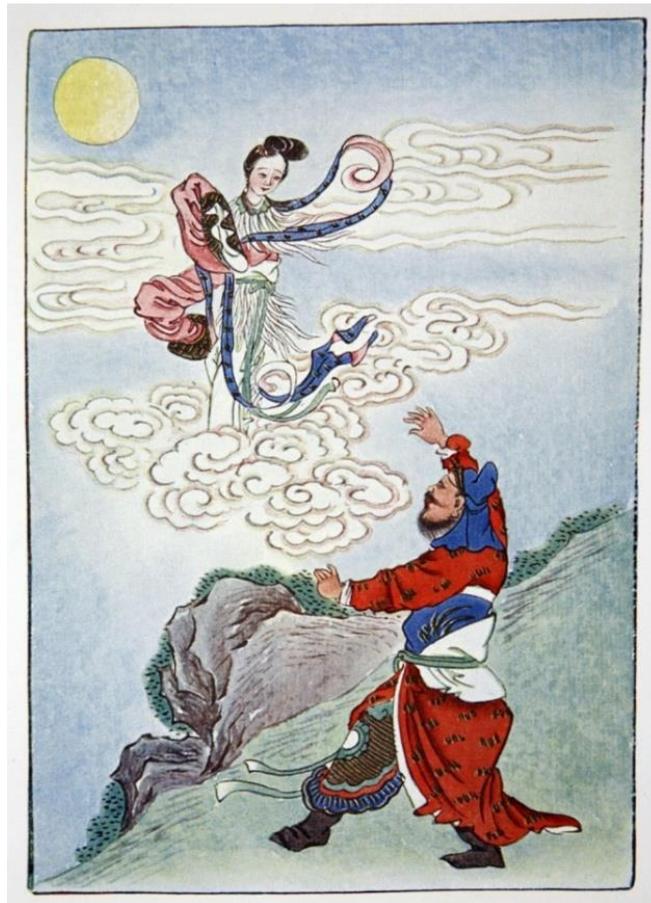


Рис. 29 – Чаньэ возносится на Луну.



Рис. 30 – Чанъэ – Богиня Луны.