

3. Выготский Л. Педагогическая психология / Л. Выготский ; [под ред. В. В. Давыдова]. – М. : Педагогика, 1991. – 480 с.
4. Гуревич П. Игра / П. Гуревич // Культурология. XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 133–135.
5. Каган М. Музыка в мире искусств / М. Каган. – С.-П., 1996. – 232 с.
6. Кушлик Н. Музично-просвітницька діяльність О. Порфирія Бажанського в контексті соціокультурної практики греко-католицького духовенства Галичини в XIX – початку XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Н. І. Кушлик. – Львів, 2007. – 20 с.
7. Лихачев Д. Развитие русской литературы X – XVII века / Д. Лихачев. – Л. : Наука, 1973. – 254 с.
8. Лотман Ю. Искусство в ряду вторичных моделирующих систем / Ю. Лотман // Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 387–400.
9. Тейяр де Шарден П. Божественная Среда / П. Тейяр де Шарден ; [пер. с франц. : А. Козырев, А. Миначёв, М. Рунова]. – М. : Гнозис, 1994. – 220 с.
10. Флоренский П. Из богословского наследия / П. Флоренский // Богословские труды. – М., 1977. – Т. XVII. – С. 85–248.
11. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга ; [пер. с нидерланд.]. – М. : Прогресс-Академия, 1992. – 464 с.

#### References

1. Berkii O. Stabat mater v aspekti zhanrovo-stylovoi dynamiky : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / O. V. Berkii. – Lviv, 2006. – 19 s.
2. Verbytska-Shokot I. Zhanr rekviiemu v khorovii tvorchoosti ukrainskykh kompozytoriv porubizhzhia tysiacholit : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / I. V. Verbytska-Shokot. – Lviv, 2007. – 17 s.
3. Vygotskii L. Pedagogicheskaja psichologija / L. Vygotskii ; [pod red. V. V. Davydova]. – M. : Pedagogika, 1991. – 480 s.
4. Gurevich P. Igra / P. Gurevich // Kul'turologija. XX vek. Slovar'. – SPb.: Universitetskaia kniga, 1997. – S. 133–135.
5. Kagan M. Muzyka v mire iskusstv / M. Kagan. – S.-P., 1996. – 232 s.
6. Kushlyk N. Muzychno-prosvitnytska diialnist O. Porfyriia Bazhanskooho v konteksti sotsiokulturnoi praktyky hreko-katolytskooho dukhovenstva Halychyny v XIX – pochatku XX stolittia : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / N. I. Kushlyk. – Lviv, 2007. – 20 s.
7. Likhachev D. Razvitie russkoi literatury X – XVII veka / D. Likhachev. – L. : Nauka, 1973. – 254 s.
8. Lotman Iu. Iskusstvo v riadu vtorichnykh modeliruiushchikh sistem / Iu. Lotman // Ob iskusstve. – Spb., 1998. – S. 387–400.
9. Teiar de Sharden P. Bozhestvennaia Sreda / P. Teiar de Sharden ; [per. s frants. : A. Kozyrev, A. Minachev, M. Runova]. – M. : Gnozis, 1994. – 220 s.
10. Florenskii P. Iz bogoslovskogo nasledia / P. Florenskii // Bogoslovskie trudy. – M., 1977. – T. XVII. – S. 85–248.
11. Kheizinga I. Homo ludens. V teni zavtrashnego dnia / I. Kheizinga ; [per. s niderland.]. – M. : Progress-Akademiia, 1992. – 464 s.

УДК 78.03

**Лю Бинцян**

кандидат искусствоведения, профессор,  
проректор консерватории Тайшаньского  
государственного университета (КНР)  
докторант, Национальная музыкальная  
академия Украины им. П.И. Чайковского  
e-mail: [taiianlbq@aliyun.com](mailto:taiianlbq@aliyun.com)

### КИТАЙСКИЙ ВКЛАД В МОДЕРН-АВАНГАРД ЕВРОПЫ

В статье автор прослеживает исторические этапы сближения китайского (восточного) и европейского (западного) музыкальных ареалов на протяжении XX столетия, вплоть до диффузии культурных стимулов в творчестве Тан Дуна и других представителей Востока в европейском культурном пространстве. Это определено итоговостью поставангардной культурной волны современности, в которой интегративные показатели "Восток-Запад" занимают значительное место.

*Ключевые слова:* модерн, авангард, постмодерн, поставангард, Восток, Запад.

**Лю Бінцян**, кандидат мистецтвознавства, професор, проректор Тайшаньського університету (КНР), докторант, Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського

**Китайський вклад в модерн-авангард Європи**

У статті автор прослідковує історичні етапи зближення китайського (східного) і європейського (західного) музичних ареалів протягом XX століття, аж до дифузії культурних стимулів у творчості Тан Дуна та інших пред-

ставників Сходу в європейському культурному просторі. Це визначено підсумковістю поставангардної культурної хвилі сучасності, в якій інтегративні показники "Схід-Захід" займають значне місце.

*Ключові слова:* модерн, авангард, постмодерн, поставангард, Схід, Захід.

*Liu Bingqiang, PhD in Arts, doctoral student, P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Vice-Rector of the Taishan University (China)*

#### **Chinese contribution to modernist style avant-garde of the Europe**

The purpose of the article to follow the historic stages of the rapprochement between Chinese-east and European-west music area in last century, till the diffusion of the cultural stimulus in creative activity Tan Dun and other representatives of the Orient in European cultural space.

The declared subject is determined by sum of the postavant-garde cultural wave of modernity where the integrative factors "Orient-West" occupy the significant place. In music world Tan Dun, chinese genius in european composer system of self-expression symbolizes deep diffusion of corresponding to cultural quality.

The value of the chinese influence on French was displayed by C. Debussi. R. Retie states that C. Debussi's harmonic harmony is illusory, but the reality of the harmony constructions emerges melodious tonality, linked his style with the Orient. Debussi, with delight said about to "rococo" painting, and used it in his composition "Chinese rondel" one of that this sort gallant (in initial meaning – kind, exquisite polite and good-hearted) art. This approach in analysis of the semantic esthetics become clear when "ethnological fine", which easy to reach by dint of quotation half tone melody, obvious and comprehensible all sign of the Orient. The composer didn't use this instance.

M. Voloshin in his essay put the "exotic" of romantic of the romantics an against the symbolists. It is well known that in Russian music culture the ideas of symbolism art original were refracted in creative activity of the national Russian music leader of the modernist style A.Skrjabin and S. Rachmaninov.

Beside A. Skrjabin's aesthetic principles of symbolism and style particularities sounded diversionary and declarative, pointing on the theosophical installation and on indian sources, Buddistical forming and its connection with Chinese religious world. In S. Rachmaninov's compositions that symbolism style factors are given in the complex joining of artistic inclines. In A. Skrjabin melodies the ideas of the cosmic gigantism found specific russian maximalism in faithfulness of the Ideal Rachmaninov intended to national folklore tradition. At same time in Rachmaninov's compositions we can see the obvious installation on symbolism and estheticism in vocal lyric poet. The Role of the russian music in shaping the modernist style as a whole global has defined G. Eimert, which pointed out the russian root of the world avant-garde, generalised position chapters Köhln schools of K. Stockhausen comparatively the one of the Skrjabin base searching for "world theatre" in avant-garde tendencies in the second part of the XX century.

The transformation from symbolism-expressionism modernism of A. Skrjabin to "new business ability" type "Gebrauchtmusik" german school 1920 years became the expressionism-primitiveness manifestations of the type "Miraculous tangerine" of B. Bartók (1919). This composition is exceedingly original, has carried out "chinese stamp" in european music. It was an pentatonic of the Tangerine as semantic join her with pentatonic style oldeuropean melodic, in Hungarian variant united with Asiatic origins, which have been given the European nation.

The theatre of B. Brecht is determined in adjectives such as "epic" theatre, its epic principle has generated his deep knowledge of music. The music part of such show is subordinated by popular-cultural type of the expression, where the structure of songs-hits includes the scenic actions in timeless. In this context music of Brecht's performances can be compared with the cian of Chinese opera moreover, in variant ciuj-pe, "provincialism", which nature forms their deep value. But the main expressive acceptance, which has invented the theatre of Brecht and Peking opera was the agitation-sharp manner of scansion in pronouncing of the text. It is enough to match the fragments an readings from Czincziuj's shows with alive authentic record (not all theatres capable to do it, but only Moscow Theatre level on Taganka with participation V. Vysockij 1970 years!) of the shows Brecht to make sure these phenomena in deep sense resemblance.

The one line of the Czincziuj's influences is a ballet of R. Glier "Red flower". It is well known that this show got significant success in 1927 in Soviet Russia (Moscow, Big theatre), but then it was subsequently postponed on the secondary scenes of the country. Glier's ballet did not take categorically the individual psychology traditional music thinking, in revenge after "new youth" blast 1920 years. His ballet consisted of duet of Soviet Captain and Tai Hoa, dancers, the main to heroines on motive of the Internationale such as joining of ideological music sign and intimacy of larval relations did not comply with the classics of the ballet european theatre by the most categorical image.

The new stage is an interaction with Chinese theatre, where the culture of the ballet naturally has grown up from dance-acrobatic "military" shows of Beijing operas Jingju. The Opera of J. Adams "Nixon in China" has opened the way of Chinese art in the popular cultural area and became the triumph in 2000 years of the production kuncuy in USA then the process was marked amicable agreement popularity Tan Dun as the genius of American music and the megaphone of Chinese cultural music in system of European music.

*Key words:* modernist style, vanguard, postmodern postvanguard, Orient, West.

Начало XX века ознаменовано драматическими событиями Русско-японской войны, поражение в которой России во многом стимулировало и Первую русскую революцию 1905-1907 годов, а также Китайскую революцию 1911 года. В материалах выходившего в Одессе Русского музыкального вестника за 1915 год собраны сведения о Китае как союзнике России и с большим интересом и уважением популяризированы сообщения о классическом китайском искусстве и культурных открытиях Китая: изобретение бумаги, структуры четверостишия и др., которые стали достоянием мирового культурного пространства.

Особую страницу в формировании русской и европейской модернистской "китайщины", как известно, внесли П. Клодель и М. Волошин. Хотя демонстративны китайские заимствования у Ф. Бузони и Дж. Пуччини (у обоих опера "Турандот"), китайские источники – в "Песне о земле" Г. Малера, определяемого в современных изданиях как носителя немецко-австрийской оригинальной линии символизма [13, 319-320],

у Б. Бартока (балет "Чудесный мандарин"), у создателя советского политического балетного театра Р. Глиэра ("Красный цветок") и многое другое. Но именно М. Волошину принадлежит теоретическая разработка проблемы Китай-Европа на XX столетие, в частности в статье "Клодель в Китае".

Актуальность темы определена итоговостью поставангардной культурной волны современности, в которой интегративные показатели Восток-Запад неизбежно занимают значительное место, а в музыкальном мире творчество Тан Дуна, китайского гения в европейской композиторской системе самовыражения, символизирует глубинное диффундирование соответствующих культурных качеств. Цель данной работы – проследивание исторических этапов сближения китайско-восточного и европейско-западного музыкальных ареалов на протяжении минувшего столетия, вплоть до диффузии культурных стимулов в творчестве Тан Дуна и других представителей Востока в европейском культурном пространстве.

Методологической основой работы являются как традиционные труды историков Н. Конрада, А. Меза, Л. Гумилева [14; 27; 10], так и искусствоведческие ракурсы разработки А. Лосева, Б. Асафьева, Б. Ярустовского, В. Холоповой, Е. Марковой [16; 4; 26; 24; 25, с. 76-128]. С китайской стороны это труды Сунь Ятсена, Дэн Сяопина [23; 28], а также музыковедческие работы, посвященные параллелям интонационной теории и традиционному китайскому учению о форме в поэзии и музыке (Ма Вей, Ву Голин [7; 18] и др.). Объект исследования – влияние культуры Востока на европейский модерн XX века, предмет – китайский срез указанных влияний. Научная новизна в том, что впервые систематизированы в концепцию парадигматического смысла китайских стимулов модерна, разрозненно констатированные в монографических работах, посвященных отдельным субъектам указанного художественного процесса. Практическая ценность – пополнение материалов курсов истории культуры и искусства в гуманитарных вузах и соответствующих музыкальных учебных заведениях.

Значимость китайского воздействия на Францию, бывшую союзницей России в начале XX века по союзу Антанты, запечатлел К. Дебюсси, у которого, по свидетельству Р. Рети [21, 5-16], гармонический лад иллюзорен, тогда как реальностью ладового строения выступает мелодическая тональность, сроднившая его стиль с Востоком.

Смысл представления К. Дебюсси о восточном вкладе в импрессионистско-символистскую музыку показывает его во многом неповторимое для его творчества произведение: "Китайский рондель". При этом композитор не стремится "изображать" Китай – цитатой пентатонных построений, как принятого в фольклоризме XIX столетия средства отсылки к колориту Дальнего Востока (именно так поступил Дж. Пуччини в "Чио-Чио-сан", он же повторил данный прием в "Турандот"). Дебюсси символизировал китайскую поэтику – с помощью авторских, им сочиненных оригинальных стихов (что он редко делал в своей вокальной музыке), представив в них стилизацию китайской поэзии.

В тексте сочинения К. Дебюсси – образ, часто встречающийся у китайских поэтов: лодка, движущаяся по реке, красота пейзажа – и нежный облик девушки, спрятавшейся и уснувшей в тростнике. Но Дебюсси вводит мотив эротический, совершенно невозможный для китайских авторов – сон красивой девушки наблюдает чиновник-мандарин, никак не соотносимый с ее красотой и юностью [12, 17-18]. Указанные в сюжете Ронделя мотивы тонко схватывают некоторые характерные для китайской поэзии моменты не-действия, запечатлевающие квиетическую составляющую китайского рационализма. В стихотворениях представителя эпохи Тан Бо Цзюйи и поэтессы эпохи Сун Ли Цинчжао находим картинность, напоминающую ту, которую представил К. Дебюсси в строках своего Ронделя, в целом, жанра, наследующего колорит ...старофранцузской поэзии ([Бо Цзюйи, "На озере", II, 11, с. 351], [Ли Цинчжао, "Гладь озерную..." 11, 216].

Дебюсси, с восхищением отзывавшийся о живописи рококо, фактически воспользовался в своем "Китайском ронделе" одной из тем этого рода галантного (в первоначальном значении слова – любезного, изысканно вежливого и добросердечного) искусства (см. картину "Китайская свадьба" Ф. Буше). Данный подход в анализе от семантики эстетизма становится осваиваемым, когда "этнологическая изобразительность", легко достижимая цитированием бесполутоновой мелодики, очевидного и понятного всем знака Востока, – композитором в данном случае не применяется. Названная ладовая "краска" ангемитонных соединений использовалась им для запечатления изысканности и тонкости образов отнюдь не восточных: "Холмы Анакапри", "Девушка с волосами цвета льна" в Прелюдиях №№ 5 и 8, темы Мелизанды в опере "Пеллеас и Мелизанда" и др.

М. Волошин в своем эссе противопоставил "экзотизм" романтиков и романтического века в целом, с их следованием в восточном направлении не дальше "пределов цвета и формы" [7, 189], – символистам. В ряду художников Франции, обратившихся к Востоку (Ж. Готье, А. Рембо, П. Гоген), Волошин особо выделил П. Клоделя, отъезд которого в Китай символизировала "новое отношение Европейца к земле и человеку" [7, 192]. Клодель в Китае осознал, и это выделил в своей теоретической апробации его творчества М. Волошин, архетипическую значимость человеческого существа – посредством отождествления ее сути – с символом Дерева [7, 194].

Эту свою мысль, по Волошину, Клодель уточнил, изучая архитектуру храма – пагоды в Китае. И находит в нем, в отличие от вертикальности дерева в Европе и составляющего основу линий латинской-европейской традиции, горизонтальный знак-символ Китая [7, 198].

Волошин извлек из описаний Клоделя представление о "китайском романтизме", воплощенном в культуре "сада из камней", в котором нерукотворные массивные изделия природы скупотте-

нены зелеными насаждениями. И в этом искусственном пейзаже природное буйство земной тверди всячески утверждало, по-символистски, "музыкальную тему мечты и тайны" [7, 200].

Автор работы ссылается на опыт посещения мемориальных сооружений в Европе – и с уверенностью констатирует, что ничего подобного мемориальному кладбищу в Китае, где имеются захоронения Конфуция (VI век до н.э.!) и его потомков, в Европе просто нет. И в этом плане земное притяжение цивилизации Китая, в отличие от "доверия к абстракции" у европейцев (по А. Уотсу [22, 31]), обуславливает опыт, в котором однажды европейцы ощутили нечто недостающее им. И в лице П. Клоделя – М. Волошина оказались персонифицированы те чаяния, которые разрозненно-множественно определили "русскую-французскую (и иную – Л.Б.) китайщину" начала XX века. Последняя, будучи окрашена символистскими предпочтениями, буйно определила выход Тан Дуна в условиях неосимволизма конца XX-начала XXI века в качестве одного из достойнейших представителей европейского музыкального мира, при том что в своих композициях он осознанно обращался к китайскому музыкальному материалу.

К концепции Китая Клоделя Волошин пришел через преклонение перед Францией. И в этом его подобие представителям "серебряного века русской поэзии", поскольку и А. Белый, и В. Иванов, и В. Брюсов, и К. Бальмонт, И. Анненский, В. Хлебников, Н. Гумилев, иные авторы отдали дань "восточному стремлению", черпая от классиков символизма, от А. Рембо и М. Метерлинка, Э. Верхарна и С. Малларме.

Взаимодействие смысловых построений в композициях символистов, в числе которых стало сопряжение образов-понятий, географически и временно несоединимых, декларативно подано в стихах И. Анненского. В строках его поэтической зарисовки "Буддийская месса в Париже" само название содержит парадоксальную примирительность близкого и далекого, актуального и иллюзорного... [3, 155]. У И. Анненского, как у истинного символиста, решающий смысл стихотворного выражения складывался не из контекстного значения слов, но из фонически-ритмических их согласований, осознаваемых в их музыкальности. Соответственно, поэт уделял значительное внимание запечатлению музыки в словесных образах: "После концерта", "Do, re, mi, fa, sol...", "Смычок и струны", "Decrescendo", "Nocturno"... и т.д. И все же "китайщина" Анненского имеет более общевосточный характер по сравнению с четкостью китайских устремлений М. Волошина.

Как известно, в русской музыкальной культуре идеи символистского искусства оригинально преломились в творчестве лидеров национальной русской музыки эпохи модерна – А.Скрябина и С. Рахманинова. При этом у Скрябина символистские эстетические принципы и стилевые особенности прозвучали демонстративно и декларативно, указывая, через теософские установки, на индийские источники, буддистские составляющие которого косвенно обращены были и к китайскому религиозному миру. У Рахманинова указанные символистские стилевые показатели запечатлелись в сложном соединении художественных устремлений.

И если у Скрябина идеи космического гигантизма обнаруживали специфически русский максимализм в почитании Идеального [25, 24-36], тогда как демонстрация национальной привязки в фольклорно-популистских элементах не обнаруживалась, то у Рахманинова очевидна приверженность национальной традиции фольклоризма. И одновременно в сочинениях Рахманинова очевидна установка на символистский эстетизм в вокальной лирике. Б. Асафьев писал об исключительной красивости романсов С. Рахманинова, которая, как он это понимал, подчеркнута близка эстетизму символистского искусства [4, 44]. Наиболее знаменитыми романсами в указанном ракурсе являются два – "Сирень" ор. 21 № 5 и "Здесь хорошо" ор. 21 № 7, созданные "на слова отнюдь не выдающихся поэтов", по характеристике В. Брянцевой [5, 306] – Ек. Бекетовой и Г. Галиной. Однако гений Рахманинова услышал в данных текстах нечто глубоко актуальное, связанное с выраженными целотонно-ангемитонными оборотами, весьма соотносимыми с Песней Мелизанды из оперы К. Дебюсси ("Пеллеас и Мелизанда") в начале III действия.

Текст "Сирени", написанный Ек. Бекетовой, породил лаконизм этого романса, сосредоточение на пейзажности, но не воспеваемой, а благоговейно наблюдаемой – нечто привнесенное в романсовую лирику и соотносимое с "китайщиной", с классикой стихов поэтов Тан. Стихи Ек. Бекетовой по тону и строю весьма соотносимы со строками гения Лю Цзунъюаня (см. "Ранняя весна в Линьлине" [11, 187]). Заметим, мелодия романса ( $f^1-es^1-as^1, \dots es^1-f^1-as^1-b^1-c^2-es^2-c^2-b^1-c^2$ ...) – абсолютно бесполутонова (вырисовывается пентатоника  $es^1-f^1-as^1-b^1-c^2-es^2$ ).

Удивительное в этом романсе – это "созвучие китайщине", при том что "китайщина" как таковая отсутствует.

Романс "Здесь хорошо" на слова Г. Галиной – представляет еще одну ипостась запечатления образа символизма (ор. 21 составлен из "портретов" разностилевых качеств: от В. Гюго и В. Жуковского до А. Апухтина и С. Надсона). Остраненная поэтизация безлюдья, образующая смысловую параллель к монашеской-отшельнической лирике, фиксирована текстом, воспеваящим – тишину. И такой тип поэзии составил специальную ("неодаосскую") линию танской поэзии Китая (см. Ли Бо, "Храм на вершине горы" [15, 129]). Музыкально вся палитра мелодических и гармонических построений уложена, моделируя импрессионизм-символизм Дебюсси, в "сложный аккорд" терцового ряда  $a-cis-e-gis-h-d-fis$ , в котором бесполутоновые соединения преобладают.

Из сказанного следует реактивность, через символистский эстетизм текста, соотносимого с китайской созерцательной лирикой, музыки Рахманинова на увлечение тем Востоком и "китайщиной", откровенным рупором которых были М. Волошин, И. Анненский, но в той или иной мере подвержены были все символистски ориентированные круги художественного "высшего света", составлявших осознанные параллели салонам типа собиравшихся вокруг С. Малларме и К. Дебюсси.

Роль русской музыки в формировании модерна в целом глобально определил Г. Эймерт, который указывал на "русские корни мирового авангарда" (цитируется по материалам Д. Гойови [9, 77]), обобщив позицию главы Кельнской школы К. Штокхаузена относительно скрябиновской основы поисков "мирового театра" в авангардных устремлениях второй половины XX века.

Переходным качеством от символистского-экспрессионистского модернизма А. Скрябина к "новой деловитости" типа "Gebrauchtmusik" немецкой школы 1920-х годов стал символизм с выраженными экспрессионистско-примитивистскими проявлениями типа "Чудесного мандарина" Б. Бартока (1919). Это сочинение чрезвычайно оригинально претворило "китайский штамп" в европейской музыке – пентатонику Мандарина – в качестве смыслового соединения ее с пентатоникой староевропейского мелоса, в венгерском варианте соединенного с азиатским истоком данной европейской нации.

Не экзотика Востока, но моральное превосходство "дикости желания" Мандарина в противовес "дикости разбоя и глумления" низов европейской цивилизационной среды определяет смысл появления этого условно китайского персонажа. Впоследствии, в последнем крупном сочинении Б. Бартока, в его Концерте для оркестра 1943 года, "китайская" тема вновь обозначится в образах I части названного произведения – в виде побочной партии Allegro, в которой ангемитонный ладовый колорит и тембро-динамика, создающие эффект отдаленности, явно указывают на "дали Востока", составляющие источник и стимул обновления нации, проходящей испытания-искушения в настоящем.

Признание Сун Ятсеном, возглавившем вышеупомянутую Китайскую революцию 1911 года, особой роли В.И. Ленина в мировом революционном процессе во многом обусловило внимание Коминтерна к китайскому политическому и культурному феномену. В том числе это специальная значимость китайской Цзинцзюй, Пекинской оперы в становлении выразительного ряда одного из наиболее радикальных проявлений модерна – экспрессионистского-примитивистского театра Б. Брехта. Общая ссылка на такого рода влияние всегда имеется в работах о данном авторе [19, 15].

Театр Б. Брехта определен в характеристиках в качестве "эпического" театра, эпический принцип которого породил его глубокую музыкальность. Музыкальная часть такого спектакля подчинена масс-культурному типу выражения, в котором структура зонгов-шлягеров включает конкретику сценического действия во вневременной ряд. В этом плане музыка спектаклей Брехта соотносима с цян китайской оперы, причем, в варианте чюй-пе, "провинциализмов", типовой характер которых составляет их глубокое достоинство. Но главный выразительный прием, который породил театр Брехта и Пекинскую оперу и который воспринят был Брехтом от последней, – это надбытовая, агитационно-резкая манера скандирования в произнесении текста. Достаточно сопоставить фрагменты речитативов из спектаклей Цзинцзюй с живой записью аутентичных (не все театры способны это сделать, но только постановки уровня московского Театра на Таганке с участием В. Высоцкого 1970-х годов!) спектаклей Брехта, чтоб убедиться в глубоком смысловом подобии этих явлений.

Еще одной линией влияний цзинцзюй – и недооцененной в указанном качестве – является балет Р. Глиэра "Красный цветок". Как известно, данный спектакль имел значительный успех при его постановке в 1927 году в Советской России (Москва, Большой театр [8, 1015]), однако впоследствии был отодвинут с первых сцен страны. Индивидуалистский психологизм традиционного музыкального мышления, определившийся в реванше после "новомолодежного" взрыва 1920-х, не принимал категорически балет Глиэра с его паде-де Советского Капитана и Тай Хоа, танцовщицы, главной героини – на мотиве Интернационала: такое совмещение идеологического музыкального знака и интима личностных отношений не совпадало с классикой балетного европейского театра самым категорическим образом.

Однако деперсонализация и депсихологизация персонажей музыкального театра XX века (сочинения И. Стравинского, К. Орфа, в определенной мере Б. Бриттена и др.) создала типологические характеристики, к которым оказался причастным Р. Глиэр. Мотив Интернационала в балете Глиэра – это тема, совершенно уподобленная чюй-пэ, то есть типовому мотиву данного времени и места действия, преломления которого допустимы как по "горизонтали" сюжетных перипетий, так и по "вертикали" обобщающе-массовых и интимно-личностно-обставляемых сцен представления.

Через революционную Советскую Россию, через СССР осуществилось триумфальное шествие Мэй Ланфаня по сценам мира, в исполнении которого актерство Пекинской оперы определилось в качестве актуального феномена мирового искусства. В 1920-е годы, когда театр Коминтерна в лице Б. Брехта, театр Е. Вахтангова в Советской России отчетливо апеллировали к завоеваниям китайской театральной сцены, выводить драматургию Глиэра только из "канонов" европейского балета доклассического периода – искусственно. Не забываем, что одновременно с написанием названного балета Р. Глиэра в окружении Б. Брехта в период выстраивания агитационного коммунистического, опиравшегося на самодеятельность участников революционного движения театра, в Германии выдающимся драматургом Ф. Вольфом была написана пьеса "Тай Янь пробуждается" о восстании ткачих в Шанхае в 1928 году [19, 15].

Новый этап – взаимодействие с театром КНР, в котором культура балета органично выросла из танцевально-акробатически оформленных "военных" спектаклей пекинской оперы цзинцзюй. В ре-

зультате – самостоятельность линии драматического мюзикла в театре Китая 1950-х–1960-х годов ("Седая девушка" Ма Кэ), изохронная американскому феномену этого жанра как порождения европейского типа культуры.

Выдвижение музыкального авангарда 1950-х – 1960-х годов знаменовало обращение к восточному искусству, индийскому в первую очередь (О. Мессиян, Б. Бриттен), но также и к завоеваниям Дальнего Востока (Б. Бриттен, К. Штокхаузен, П. Булез). В этот период активизируется деятельность японских композиторов-авангардистов (Такимацу), среди последователей О. Мессияна блистает высокоотантливый вьетнамец Нгуен Тхиен Дао.

В Китае в этот период выдвигается оригинальная реформированная пекинская опера типа драматического мюзикла ("Седая девушка" Ма Кэ), но на европейскую культуру эта китайская молодежная музыка не оказала заметного воздействия. Эра интенсивных влияний китайской художественной идеи наступила на сломе 1970-х – 1980-х годов, с выдвижением поставангарда – и минимализма в особенности. В ряду музыкальных событий, обозначивших диффузию китайского и европейского, специальное место заняла опера Дж. Адамса "Никсон в Китае", в которой объемной цитатой представлен образцовый спектакль Культурной революции, объективно представляющий развитие идеи "китайского драматического мюзикла" 1950-х годов. Именно спектакль "Красный женский батальон" определил эффект "сцены на сцене" в вышеупомянутой опере Дж. Адамса "Никсон в Китае", стилистический склад которой – проявление эстетики минимализма [2, 103-104, 161-162] – определили четко черпание из староевропейских и внеевропейских источников вдохновения.

Названная опера Дж. Адамса – прорыв к международной известности" композитора, она сопровождалась успехом, который автор не смог повторить в других подобных сочинениях. Эта опера открыла путь китайской теме в масскультурной области, апогеем принятия которой стал триумф в 2000-е годы постановок Кунцюй в США, тогда как в параллель к данному процессу обозначилась мировая известность Тан Дуна как гения американской музыки и рупора китайской культурной ноты в системе европейской музыки.

### Литература

1. Альшванг А. П.И. Чайковский / Альшванг А. – М.: Музыка, 1967. – 927 с.
2. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: Уч. посібник для вузів мистецтв / Андросова Д. – Одеса: Астропринт, 2008. – 126 с.
3. Анненский И. Трактир жизни / Анненский И. – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 1998. – С.447.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Асафьев Б. – М.-Л.: Музыка, 1971. – 379 с.
5. Брянцева В. С.В. Рахманинов /Брянцева В. – М.: Советский композитор, 1976. – 645 с.
6. Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства "Наука", 1985. – 272 с.
7. Ву Гуо Линг. О предпосылках интонационных взаимодействий китайской и украинской песенности /Ву Гуо Линг//Музичне мистецтво і культура. – Одесса, 2001. – С. 169-178.
8. Глиэр Рейнгольд Морицевич / Г.М. Цыпин // Музыкальная энциклопедия в 6 т. ; Гл.ред. Ю. Келдыш. – М., 1973. – Т. 1, А-ГОНГ. – С. 1014-1016.
9. Гойови Д. Е. Голышев и дада-сериализм / Гойови Д. Е. // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. – Одеса, 1998. – С. 76-8396 -101.
10. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы / Гумилев Л.– М.:ЭКОПРОС, 1993. – 544 с.
11. Двенадцать поэтов эпохи Сун. Печали и радости. – М.: Издат. дом Летопись–2000. – 495с.
12. Дебюсси К. Романсы для голоса и фортепиано / Дебюсси К. – М.: Гос. муз. издат., 1956. – 37 с.
13. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч.ред и авт.послесл. В.М. Толмачев; пер.с фр. – М.: Республика, 1999. – 412 с.
14. Конрад Н. Запад и Восток / Конрад Н. – М.: Наука, 1966. – 561 с.
15. Ли Бо. Нефритовые скалы / Ли Бо. – С.-Петербург: Кристалл, 2000. – 383 с.
16. Лосев А. Эстетика Возрождения / А. Лосев. – М.: Мысль, 1982. – 623 с.
17. Лю Бинцянь. Веризм и его аналогии в музыкальном искусстве Европы и Китая: дис...канд. мист; ОГМА им. А.В. Неждановой /Лю Бинцянь. – Одесса, 2006. – 167 с.
18. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. автореф. дис...канд. мист / Ма Вей. – Одеса, 2004. – 17 с.
19. Назарова В. Ганс Эйслер – Бертольд Брехт. Творческое содружество. Исследование / Назарова В. – Л.: Сов.композитор, 1980. – 104 с.
20. Рахманинов С. Романсы для голоса и фортепиано. Полное собрание. Т.1, Т. 2.Общ.ред. П. Ламма, предисл. З. Апетян /Рахманинов С. – М.: Музыка, 1967. – Т.1. – 176 с.; Т. 2. – 160 с.
21. Рети Р. Тональность в современной музыке / Рети Р. – Л.: Сов.комп., 1967. – 67 с.
22. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве / Уотс А. – К.: София; М.: ИД "София", 2003. – 240 с.
23. Философский словарь. – М.: Издат.полит.лит., 1987. – 496 с.
24. Холопова В. Музыка как вид искусства /Холопова В. – М.: Научно-творч.центр "Консерватория", 1994. – 260 с.
25. Холопова В. Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже тысячелетий. Кн.1. / Холопова В., Канарис Л., Маркова Е., С. Таранец. – Одесса: Астропринт, 2006. – 162 с.
26. Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире /Ярустовский Б. – М.: Музыка, 1972. – 382 с.
27. Mez A. Renesans Islamu /Mez A. – Warszawa: PIW, 1980. – 492 s.
29. Дэн Сяопин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Polit/Sem/29.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Polit/Sem/29.php).

## References

1. Al'shvang A. P.I. Chaikovskii / Al'shvang A. – M.: Muzyka, 1967. – 927 s.
2. Androsova D. Minimalizm v muzytsi: Uch. posibnyk dlia vuziv mystetstv / Androsova D. – Odesa: Astroprint, 2008. – 126 s.
3. Annenskii I. Traktir zhizni / Annenskii I. – M.: EKSMO-PRESS, 1998.–S.447.
4. Asaf'ev B. Muzykal'naia forma kak protsess / Asaf'ev B. – M.-L.: Muzyka, 1971. – 379 s.
5. Briantseva V. S.V. Rakhmaninov / Briantseva V. – M.: Sovetskii kompozitor, 1976. – 645 s.
6. Vostok – Zapad. Issledovaniia. Perevody. Publikatsii. – M.: Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury izdatel'stva "Nauka", 1985. – 272 s.
7. Vu Guo Ling. O predposylkakh intonatsionnykh vzaimodeistvii kitaiskoi i ukrainskoi pesennosti / Vu Guo Ling // Muzychne mystetstvo i kultura. – Odesa, 2001. – S. 169-178.
8. Glier Reingol'd Moritsevich // Muzykal'naia entsiklopediia v 6 t. Gl.red. Iu. Keldysh / G.M. Tsypin Glier Reingol'd Moritsevich T. 1, A-GONG. – M., 1973. – S. 1014-1016.
9. Goiovi D. E. Golyshev i dada-serializm / Goiovi D. E. // Transformatsiia muzychnoi osvity: kultura ta suchasnist. – Odesa, 1998. – S. 76-8396 -101.
10. Gumilev L. Etnosfera. Istoriia liudei i istoriia prirody / Gumilev L.– M.:EKOPROS, 1993. – 544 s.
11. Dvenadtsat' poetov epokhi Sun. Pechali i radosti. – M.: Izdat. Dom Letopis'–2000. – 495 s.
12. Debiussi K. Romansy dlia golosa i fortepiano /Debiussi K. – M.: Gos. muz. izdat., 1956. – 37 s.
13. Kassu Zh. Entsiklopediia simvolizma: Zhivopis', grafika i skulptura. Literatura. Muzyka / Zh. Kassu, P. Briunel', F. Klodon i dr.; nauch.red i avt.poslesl. V.M. Tolmachev; per.s fr. – M.: Respublika, 1999. – 412 s.,
14. Konrad N. Zapad i Vostok / Konrad N. – M.: Nauka, 1966. – 561 s.
15. Li Bo. Nefritovye skaly / Li Bo. – S.-Peterburg: Kristall, 2000. – 383 s.
16. Losev A. Estetika Vozrozhdeniia / A. Losev. – M.: Mysl', 1982. – 623 s.
17. Liu Bintsian. Verizm i ego analogii v muzykal'nom iskusstve Evropy i Kitai: dis...kand. mist; OGMA im. A.V. Nezhdanovoi / Liu Bintsian. – Odessa, 2006. – 167 s.
18. Ma Vei. Kontseptsii formy v muzytsi Kytau i Yevropy: aspekty kompozytsii ta vykonavstva. avtoref. dys...kand. myst / Ma Vei. – Odesa, 2004. – 17 s.
19. Nazarova V. Gans Eisler – Bertol'd Brekht. Tvorcheskoe sodruzhestvo. Issledovanie / Nazarova V. – L.: Sov.kompozitor, 1980. – 104 s.
20. Rakhmaninov S. Romansy dlia golosa i fortepiano. Polnoe sobranie. T.1, T. 2.Obshch.red. P. Lamma, predisl. Z. Apetian / Rakhmaninov S. – M.: Muzyka, 1967. – T.1. – 176 s.; T. 2. – 160 s.
21. Reti R. Tonal'nost' v sovremennoi muzyke / Reti R. – L.: Sov.komp., 1967. – 67 s.
22. Uots A. Mif i ritual v khristianstve / Uots A. – K.: Sofiia; M.: ID "Sofiia", 2003. – 240 s.
23. Filosofskii slovar'. – M.: Izdat.polit.lit., 1987. – 496 s.
24. Kholopova V. Muzyka kak vid iskusstva /Kholopova V. – M.: Nauchno-tvorch.tsentr "Konservatoriia", 1994. – 260 s.
25. Kholopova V. Neoevropotsentrizm: muzykal'naia kul'tura na rubezhe tysiacheletii. Kn.1 / Kholopova V., Kanaris L., Markova E., S. Taranets. – Odessa: Astroprint, 2006. – 162 s.
26. Iarustovskii B. Simfonii o voine i mire / Iarustovskii B. – M.: Muzyka, 1972. – 382 s.
27. Mez A. Renesans Islamu / Mez A. – Warszawa: PIW, 1980. – 492 s.
29. Den Siaopin [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Polit/Sem/29.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Polit/Sem/29.php).

УДК 130.2 + 78.01 (477)

**Скорик Адриана Ярославівна**

кандидат мистецтвознавства, докторант,  
 Національна музична академія України  
 ім. П. І. Чайковського  
 e-mail: [bo.zvarych@gmail.com](mailto:bo.zvarych@gmail.com)

**ЭКРАННЕ НАСИЛЛЯ У СУЧАСНОМУ МЕДІЙНОМУ КОНТЕНТІ**

У статті розкрито проблематику руйнівного начала людини – зла, яке залишається таємницею життя. Ця категорія за своїм типом є фундаментальною проблемою етики, а тому в телепросторі сучасності викоремлюється дискурс щодо деструктивних можливостей екранної культури. Соціологічні концепції зла в своїй основі утримують уявлення про гармонійність суспільства і наявність джерела зла у його певній частині. Мета статті полягає у тому, щоб антропологічно осмислити вплив екранної культури у суспільстві та ризики, з ним пов'язані, зрозуміти тенденційність цього процесу і зосередити увагу на його закономірностях.

*Ключові слова:* екранна культура, мас-медіа, філософія, соціум, зло, насилля, страждання, добро, агресія.

**Скорик Адриана Ярославівна**, кандидат искусствоведения, докторант, Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского

**Экранное насилие в современном медийном контенте**

В статье раскрыта проблематику разрушительного начала человека – зла, которое остается тайной жизни. Эта категория по своему типу является фундаментальной проблемой этики, поэтому в телепространстве современности выделяется дискурс по поводу деструктивных возможностей экранной культуры. Социологические концепции зла в свою основу положили представление о гармоничности общества и наличии источника зла в его определенной части. Цель статьи состоит в том, чтобы антропологически осмыслить влияние экранной культуры