

7. Gusev, S.S. (1997) The evolution of philosophical ideas: in the way to HH1. Idea. – SPb. : p.h. St. Petersburg University, 6 [in Russian]
8. Gusev, V.V. (2008) Metaphysics of the text. Communicative logic. St. Petersburg: P.H. "Izdatelskaya Akademia". 172 [in Russian]
9. Kagan, M.S. (1996) Philosophy of Culture. – SPb.: Petropolis. 21[in Russian]
10. Lakoff, G. (1995) Cognitive modeling. Yazyk i intellekt.- Progress M., 143-145 [in Russian]
11. Maynberger, G.K. (1997) One Mind and diversity of rationalities. Voprosy Filosofii, 9, 57-66 [in Russian]
12. Mezhuiev, V.M. (2006) Ideas Culture: Essays on the Philosophy of Culture. – M.: Progress-Tradition. 5.
13. Mole, A. (2005) Sociodynamics of culture. (B.V. Biryukova, Trans.) Ed. 2nd, stereotypical. – M.: KomKniga, 353. [in Russian]
14. Malinowskiy, B. (1999) Scientific theory of culture. – M.: OGI, 129.
15. Giovanni, R. & Antiseri, D. (1996) Western philosophy from the beginnings to the present days. Vol. 3. Novoe vremia / (From Leonardo to Kant). SPb.: Petropolis. 713. [in Russian]
16. Semenov, S.A. (1968) The development of technology in the Stone Age. – L.: Nauka. 351. [in Russian]
17. Wilbur, C. (2005) Integrative ideas into practical life . Voprosy filosofii, 11, 80. [in Russian]
18. Fedotov, G.P. (1993) Is and will be. Chelovek, 1, 80 [in Russian]

УДК 78 (510+4)

Лю Бінцянь

доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з навчальної і наукової роботи
Державної консерваторії
Тайшаньського університету (КНР)
taianlbq@aliyun.com

ПРО ТИПОЛОГІЧНУ ІЗОХРОНІЮ У РОЗВИТКУ ПІСЕННОГО ТА ОПЕРНОГО ЖАНРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ І ЄВРОПИ VI–XIX СТОЛІТЬ

В статті розглянуто чотири приклади типологічної ізохронії пісенного та оперного жанрів музичного мистецтва Китаю і Європи VI–XIX століть. На основі міждисциплінарного, синхроністичного, типологічного та ін. методів аналізу музично-історичного процесу доводиться ізохронність творчих феноменів китайської пісенної поезії епох Тан, Сун та європейської музичної гімнографії VI–VIII століть, південно-китайського і європейського музичного театру XII–XVI століть, тайпінських й гарібальдійських гімнів, опери Цзінцзюй та європейського музичного театру XIX століття. Робиться висновок, що внутрішня протилежність Сходу і Заходу, їх глибинна самостійність як типів цивілізацій, форм історико-культурного розвитку людства не заперечує зв'язку в "надфізичному" вимірі, зумовленому світовим континуумом.

Ключові слова: музичне мистецтво Китаю та Європи, пісенний жанр, оперний жанр, музична гімнографія, тайпінські й гарібальдійські гімни, опера Цзінцзюй, європейський музичний театр.

Лю Бінцянь, доктор искусствоведения, профессор, проректор по учебной и научной работе госконсерватории Тайшаньского университета (КНР)

О типологической изохронии в развитии песенного и оперного жанров музыкального искусства Китая и Европы VI–XIX веков

В статье рассмотрены четыре примера типологической изохронии песенного и оперного жанров музыкального искусства Китая и Европы VI–XIX веков. На основе междисциплинарного, синхронистического, типологического и др. методов анализа музыкально-исторического процесса доказывается изохронность творческих феноменов китайской песенной поэзии эпох Тан, Сун и европейской музыкальной гимнографии VI–VIII веков, южно-китайского и европейского музыкального театра XII–XVI веков, тайпинских и гарибальдийских гимнов, оперы Цзинцзюй и европейского музыкального театра XIX века. Осуществляется вывод о том, что внутренняя противоположность Востока и Запада, их глубинная самостоятельность как типов цивилизаций, форм историко-культурного развития человечества не отрицает связи в "надфизическом" измерении, обусловленном мировым континуумом.

Ключевые слова: музыкальное искусство Китая и Европы, песенный жанр, оперный жанр, музыкальная гимнография, тайпинские и гарибальдийские гимны, опера Цзинцзюй, европейский музыкальный театр.

Liu Bingqiang, D.Sc. in Arts, Professor, Vice Rector for Academic and Research Work of the State Conservatoire of Taishan University (China)

About typological isochronous in the development of song and opera genres of musical art of China and Europe in the 6th-19th centuries

Scientific interest of the domestic art criticism to the national cultures of the East and West seems important because this is the way of creating conditions for further cross-cultural contacts of international community. Cultural integration is a global process, which defines the strengthening of cultural, communicational, and civilizational links between national cultures. The achievements of science and art are distributed and absorbed in the modern world, forming its integrity. The problem of the comparative analyses of the Chinese and European music needs a comprehensive research. During the 6-19th centuries in both geographical areas the bright individual cultural and artistic traditions were formed, but their analysis on the level of aesthetic consciousness of the Renaissance and the Middle Ages epochs, the stereotypes of musical thinking, the typology of musical genre give an opportunity to see the similarity, classified by us as an isochronism.

Thus, the first example of the typological isochronism can be seen in a comparison of the Chinese Tang and Sung Dynasties' poetry and European musical hymnography. On the basis of the research of analogues we can emphasize the division of the medieval period of cultural worlds under study into two qualitatively different phases, where China is represented by the eras of the Tang and Sung Dynasties (the dominance of the literature, music and painting, respectively), while Europe is represented by Byzantium, Britain and Franco-Germanic area (the flourishing of the musical-poetic hymns creation – the art of the troubadours (trouvère) and minnesingers, respectively). The significance of the separate musical thinking in hymnography and song sphere inspired the birth of ballad-typed theatrical forms in China and Europe (zhugongdiao – "a story accompanied by the musical instrument", "performances" of the troubadours) as well as Yuan drama in China and liturgical drama in Europe in the 13th century. All these factors prove the isochronism on the level of music genre typology.

Thus, the next example of the typological isochronism can be seen in the embodiment of the early romantic expression into the artistic system of South Chinese and European musical theater of the 12-16th centuries. The artistic and aesthetic experience of Kunqu opera (Kunshun) and Yuan drama (Zaju) shows that this cultural phenomenon is a unique one in terms of performance techniques, vocal pronunciation, specific features of orchestral accompaniment's participation in the performance, use of dance elements, acrobatic stunts. The artistic system of Kunqu included dance elements and comic domestic scenes. This system stuck to the general orientation of the art work for the mythological literary themes which can be viewed as the analogy of European liturgical drama and early opera drama with a definite order of the components. Cantilena expression in its aria (singing with instrumental accompaniment) can be paralleled with a song and aria essence of zhugongdiao ballads. They are compared with the lyricism of liturgical dramas and mysteries in the European culture. It has to be said that vocal performances were identical to the ballads of the troubadours and minnesingers. To our mind Chinese opera Kunqu has the same mixture of serious and funny, sacred and domestic, symbolic and realistic elements, and this feature is typical for European, primarily French liturgical drama and mystery of the 12-15th centuries. Kunqu differs from the magnitude of European mystery by the chamber features of music. It is also similar to the early Italian opera by J. Perry and Giulio Caccini and to such opera-mystery as "Rappresentazione di anima et di corpo" by Emilio de Cavalieri.

The third example of the typological isochronism of the cultural worlds under research is the artistic and semantic parallelism of Taiping and Galibaldi hymns. This example shows the specific and similar features of song genres of Chinese and European music of the 19th century. The analysis of the sample hymn, created by the Taipings, has proved the idea of the imitation of aesthetic principles of ancient Chinese poetry and music, combined with the use of modern musical and poetic means of expression. The examples of the Chinese genre of hymn creation of the mid-19th century correlate with European song art of the Biedermeier era and Romantic period. Comparative analysis of the Chinese hymns and European songs as for the implementation of philosophical works and national-patriotic ideas, the system of musical expression (intonation profile, rhythm, harmony, form creation) shows the similarity of the artistic ideas, which is explained by the synchrony in the development of polar cultural worlds. The mentioned above genres reveal the principle of combining the political and artistic creative activities. They integrate the ideas of a high moral aim achievement, patriotic inspiration, and the rejection of life realities, characterized by the romantic aesthetic features in Chinese and European art music.

The artistic integrity of Beijing opera Jingju, as a synthesis of dramatic, timbre and imaginative principles, and its comparison with European opera of the 19th century, is based on the dramaturgy of the contrasts, timbres-positions, subordination to the rhetorical theme. It is the fourth example of the typological isochronism of cultural areas under study. The analysis of the Beijing Opera samples in correlation with synchronous European opera performances lets us make a conclusion that there exists a principle of parallelism, in particular, between their systems of the artistic expression. The vocal dramaturgy of the Beijing opera is realized through the male parts. It shows a variety of registers, but it became famous because of falsetto, extremely affective and declamatory singing, which included the natural wide range male timbre. We've correlated this style with verism's declamatory style of the second half of the 19th century. The comparison of the Beijing Opera performances with European samples has shown that they have similar dramatic and plot lines ("Du Shynyan" – "La Traviata" J. Verdi's, "The challenge of family loyalty" – "Taras Bulba" by M. Lysenko, etc). This fact shows the need of the European art works' analysis in terms of their determination by the rhetorical theme. It is a typological factor of the musical and intonation dramaturgy of the opera drama, usually ignored by the traditional intonation approach.

Key words: musical art of China and Europe, song genre, opera theatre, music hymnography, Taiping and Garibaldi hymns, Beijing opera, European musical theatre.

Науковий інтерес вітчизняного мистецтвознавства до національних культур народів Сходу та Заходу видається важливим, оскільки саме так створюються умови для подальших міжкультурних контактів світового співтовариства. Культурна інтеграція, на думку В.Шевелева, є глобальним процесом, в якому визначається зміцнення культурних, комунікаційних, цивілізаційних зв'язків між національними культурами; а досягнення науки і мистецтва поширюються та засвоюються у сучасному світі, формують його цілісність [10]. Такої ж позиції дотримується й Н.Цивінська, яка вважає, що процес інтеграції національних музичних культур світу – характерна риса сучасного культурного простору [8, 6]. Незважаючи на численні дослідження з проблеми культури Сходу і Заходу (О.Завадська, В.Зайцев, М.Конрад, О.Лосев, Л.Люкс, Н.Петякшева та ін. [6]), мистецтвознавчі праці з питань методології музикознавства, музичного мислення й сприймання творів, історії опери, вокального мистецтва, риторики (П.Барб'є, Б.Горович, О.Захарова, Г.Кречмар, О.Левашова, О.Маркова, В.Медушевський, І.Нестьєв, В.Осіпова, О.Стахевич, Ту Дуня, Е. Фуцзюань та ін. [6]) проблема порівняльного аналізу музичного мистецтва Китаю і Європи потребує всебічного наукового висвітлення. Відсутність дослідження із доведенням типологічної ізохронії в розвитку пісенного та оперного жанрів музичного мистецтва Далекого Сходу і Заходу в межах теорії синхроністичності обумовлює актуальність теми статті.

Мета статті – довести на основі міждисциплінарного, синхроністичного, типологічного та ін. методів аналізу музично-історичного процесу ізохронності творчих феноменів китайської пісенної поезії епох Тан, Сун і європейської музичної гімнографії VI–VIII століть, південно-китайського та європейського музичного театру XII–XVI століть, тайпінських й гарібальдійських гімнів, опери Цзінцзюй та європейського музичного театру XIX століття.

Відомо, що метафізичний спосіб пізнання історії культури людства, зокрема, синхроністичний підхід до інтерпретації мистецьких явищ, розпорошених в різних епохах культурного шляху Китаю і Європи, дозволяє їх наукове спостереження та оцінку як фрагментів динаміки полярних культурних світів. Упродовж VI–XIX століть в обох географічних ареалах формувалися яскраво виражені індивідуальні культурно-мистецькі традиції, але їх аналіз на рівнях естетичної свідомості епох середньовіччя та відродження, стереотипів музичного мислення, типології музичного жанру дозволяє вбачати подібність, класифіковану нами як ізохронія.

Зокрема, перший зразок типологічної ізохронії можна спостерігати на прикладі зіставлення китайської пісенної поезії епох Тан, Сун і європейської музичної гімнографії. Спостереження над фрагментами історичної плинності в розвитку середньовічної китайської і європейської музичної культури, визначених у роботах М. Конрада [2; 3] та О. Лосєва [5] як прояв проторенесансу, демонструє як відмінності, так і збіги.

Зокрема, відзначимо філософсько-естетичну опору художнього мислення китайського мистецтва VI–XIII століть на буддистсько-даосько-конфуціанські закони світосприймання, тоді як духовним підґрунтям мистецтва Європи періоду середньовіччя та проторенесансу стають філософсько-релігійні концепції Аристотеля, Платона, християнства. В історії культури Китаю констатується значний художньо-філософський злет літературно-поетичних досягнень епохи Тан (VI–IX ст.) та музично-поетичної творчості й образотворчого мистецтва (живопис) періоду Сун (X–XIII ст.). Мелодійне мислення епох Тан і Сун характеризується поступом до набуття пентатоніки: "китайським народним пісням притаманні одноголосся і гетерофонія. В інструментальній музиці спостерігаються елементи багатоголосся, яскраво виявлені у ансамблевому виконанні, побудовані на пентатоніці, розширеній до семи ступенів типу лідійського ладу. Однак реальна картина давніх мелодичних побудов значно складніша" [6, 100].

Аналогічною видається нерівномірність досягнень візантійської, британської, ірландської (VI–IX ст.) і франко-німецької (X–XIII ст.) культур, з урахуванням дефіциту збережених артефактів у першому випадку та їх чисельності у другому. Візантія вважається лідером храмового будівництва й жанру гімнотворчості у VI–IX століттях, а музично-поетична й образотворча (іконопис, живопис) активність характеризує Європу у X–XIII століттях. В європейському ареалі переважає гетерофонія в комбінації з поліфонічним мисленням як домінанта риторичної основи музичного твору.

На підставі аналогізації можна констатувати розчленованість середньовічного періоду досліджуваних культурних світів на дві якісно різних фази, де Китай репрезентують епохи Тан і Сун (домінування літератури і музики й живопису відповідно), а Європу – Візантія, Британія та франко-германський ареал (розквіт музично-поетичної гімнотворчості – мистецтва трубадурів (труверів) і міннезінгерів відповідно). Значущість монодійного музичного мислення в гімнографії й пісенній сфері інспірувала в Китаї і Європі зародження театралізованих форм баладного типу (чжугундяо – "розповідь під інструмент", "гри" труверів), Юаньської драми в Китаї та літургічної драми в Європі в XIII ст., що підтверджує ізохронність на рівні типології музичного жанру.

При наявності полярних характеристик культур Китаю і Європи VI–XIII ст., зумовлених географічними, культурно-генетичними, соціально-психологічними та ін. об'єктивними факторами, ми виявляємо в історико-культурному матеріалі смислові збіги акаузального типу. Їх можна пояснити, на нашу думку, не тільки "духом епохи" (за Г.Гегелем [1]), але й об'єктивним (за О. Шпенглером [11]) входженням до першої (народження) і другої (розвиток) стадії 1000-літнього циклу китайської та європейської культур на рівні їх зв'язку зі світовими релігіями.

На підставі зазначеного вище, є виправданою думка про можливість наукової інтерпретації ренесансу як більш тривалого, аніж вважалося раніше, художнього процесу. В межах концепції нашого дослідження це твердження підкріплюється ізохронністю раннього східного ренесансу (за М. Конрадом) в Китаї, представленого епохами Тан і Сун (VI–XIII ст.), та європейського ренесансного процесу, утворюваного, окрім відзначеного К. Кузнєцовим "музичного ренесансу IV століття" [4], Каролінгським VIII–X століть, Македонським IX–XI століть і проторенесансом XII–XVI століть (за О. Лосєвим) як принципами світобачення [5].

Другий зразок типологічної ізохронії можна спостерігати на прикладі втілення ранньоромантичної виразності в художній системі південно-китайського і європейського музичного театру XII–XVI століть. Аналітичний матеріал, представлений у нашій дисертації [6], на всіх можливих рівнях синхронізації яскраво висвітлює принципові особливості китайської опери на літературно-драматургічному, змістовно-естетичному рівнях. Художньо-естетичний досвід опери Куньцюй (Куньшанської) та Юаньської драми (Цзацзюй) свідчить, що це культурне явище є унікальним в аспекті виконавської техніки, вокальної вишуканості, специфіки участі у спектаклі оркестрового супроводу, використання хореографічних елементів, акробатичних прийомів. Невипадково "визнання Куньцюй в країнах європейської культурної традиції на початку третього тисячоліття співпадає із зростаючим запитом на ранні оперні цінності" [6, 124].

Художня система Куньцюй передбачала наявність танцювальних вставок, комічних побутових сцен, дотримуючись загальної орієнтації твору на міфологічні літературні сюжети, що можна аналогізувати з європейською літургічною драмою і ранньою оперою з компонентним драматургічним упорядкуванням. Кантіленний вираз в її аріозо (спів з інструментальним супроводом) може розглядатися як паралель до пісенно-аріозної практики балад чжугундяо, співвідносної в європейській культурі з ліриз-

мом літургічної драми і містерії, в яких вокальні номери були споріднені з баладами трубадурів і міннезігерів. Куньцюй систематизувала мелодійну систему аристократичного Півдня Китаю, впровадила в практику високохудожні літературні тексти, наповнені релігійно-філософським і міфологічним змістом.

В нашій дисертації [6] розроблено ідею паралелізму типових сюжетів Куньцюй з європейськими міфами, які органічно проникали до оперних лібрето й забезпечували містеріальну привабливість дії, укоріненій в буттєвих "пристрастях людських". Китайська опера Куньцюй володіє, на нашу думку, тими ж рисами змішення серйозного та смішного, священного й побутового, символічного і реалістичного, яке властиве європейській, насамперед, французькій літургічній драмі та містерії XII-XV ст. Відносна камерність Куньцюй відрізняє її від масштабності європейської майданової містерії, проте виявляє подібність до ранньої італійської опери Я. Пері і Дж. Каччіні, а також до опери-містерії типу "Уявлення про душу та тіло" В. Кавальєрі.

Виразовий потенціал Куньцюй з класичними для цього жанру сюжетами про жінку-змію, про "китайських Ромео і Джульєтту" та ін. забезпечує зіставлення речитативних і аріозних номерів з нейтралізованим співвідношенням чоловічих та жіночих сцен, висуванням на перший план лагідного героїзму освічених прекрасних жінок, в чому, на наш погляд, закарбовується тяжіння опери до романтичного комплексу. Ця ознака, аналогічно, характеризує й ранньоромантичну та реалістичну європейську оперу XIX століття, у якій виділяємо подібні сюжети, жіночий нахил у типі співу, включаючи ліричну баладність та ін. Лірична навантаженість (баладність) китайського та європейського музичного матеріалу розглядається нами як типологічний показник ранньоромантичної системи світосприймання та є тим рівнем, на якому методологічно підтверджується явище ізохронії.

Відомо, що лірична баладність арій опери Куньцюй, підкріплена пластикою танцювальних рухів задля вишуканості та витонченості висловлень героїв, навіть у комічних побутових сценках, на наш погляд, є визначальним фактором її тривалого застосування у театральній практиці Китаю й підґрунтям феміністичної конкуренції з оперою Цзінцзюй до середини XIX ст. Цей факт можна аналогізувати з пануванням європейського "світлого" співу кастратів у XVIII ст. та жіночих голосів, тяжючих до баладності в опері першої половини XIX ст.

Отже, на підставі доведення ізохронії у втіленні ранньоромантичної виразності в художній системі південно-китайського і європейського музичного театру XII–XVI століть можна помітити, що у східному і у західному варіантах панує установка на "виставу для слухання", а головним виражальним засобом залишається мелодизоване слово як типологічний показник музичної виразності. Вставні танцювальні номери в Куньцюй, що мають необов'язковий характер у дії, але відтіняють основну ліричну лінію, співвідносні з подібними вставками в літургічній драмі й містерії. Танцювальна пластика співаючих акторів Куньцюй демонструє балетну компоненту оперної дії, яка визначає європейський оперний романтизм, тяжючий до світу ундин, лорелей, русалок та ін. фантастичних персонажів.

Третім прикладом типологічної ізохронії досліджуваних культурних світів вважаємо художньо-смысловий паралелізм тайпінських і гарібальдійських гімнів, який є конкретизацією аналогічності пісенних жанрів китайської та європейської музики XIX століття.

Поширення пісенної культури в Китаї пов'язане з Тайпінським селянським повстанням 1850-1864 рр., ідеологи якого пропагували відродження законів минулого за допомогою військових дій. Військові гімни тайпінів на музично-естетичному рівні поєднують риси народної музики та професійної оперної традиції. Синтез високої поезії, старовинних типових мелодичних структур з інноваційними діалектними "вбудовуваннями", позанаціональними запозиченнями визначає художній потенціал жанру й до сьогодні.

По роках життя біографія Хун Сюцюань (1814-1864) співвідносна, на нашу думку, з віхами життя та творчості великого українського поета і революціонера Т. Шевченка (1814-1861), який також схилився до оспівування "закликів до сокири" в ім'я прийдешньої вольності Батьківщини. І якщо Т.Шевченко писав свої дивовижні вірші, натхненний мелодіями українських народних пісень, то й творчість тайпінів ґрунтувалася на мелодійних моделях, вироблених колективним художнім досвідом народу. Зазначене поєднання літературно-творчої та політичної діяльності знаходимо також у представників італійського Рісорджіменто А. Мандзоні, У. Фосколо та ін. Зокрема, А.Мандзоні, як автор "Священних гімнів", художньо-політичною ідеєю яких було досягнення Вільної Італії, викликає аналогію з гімнотворчістю Хун Сюцюаня і Ян Сюціна. Однак політична поміркованість й релігійність А.Мандзоні несумісна з радикалізмом гасел тайпінів.

Аналіз гімнів тайпінів необхідно здійснювати з позицій китайської міфології, орієнтованої на ідею Неба (Тянь) як Вищого начала. Конфуціанський принцип виховання людини за допомогою музики детермінував високу цінність гімноспіву в державно-організаційних заходах тайпінів, підкреслюючи культуротворчу ідею їх "Небесної держави" як спадкоємиці "Тянься" (Піднебесної) конфуціансько-даосської мудрості. Аналіз зразків гімнотворчості тайпінів підтверджує думку про наслідування естетичних принципів стародавньої китайської поезії та музики, поєднане з використанням сучасних музично-поетичних засобів виразності. "Художня цінність гімнів тайпінів підтверджується їх визнанням у наступні історичні періоди: вірші, створені представниками різних провінцій Китаю на типові мелодії, були прийняті масовою свідомістю як зразок популярної музики, що за жанровими показниками вирівнював релігійну, революційну та морально-виховну пісенність" [6, 163].

Існування "Небесної держави" у Нанкіні – історичній столиці Китаю наприкінці XIV – початку XV ст. аналізується нами з концепцією "Небесної держави загального благоденства" в Європі. Вважаємо, що наведені в нашій дисертації [6] приклади жанру китайської гімнотворчості середини XIX століття співвідносяться з європейською пісенною творчістю епохи романтизму й бідермайера. Порівняльний аналіз китайських гімнів та європейської пісні на рівнях втілення у змісті творів філософських та національно-патріотичних ідей, системи музичної виразності (інтонаційний профіль, метроритм, лад, формотворення) виявляє збіги, зумовлені подібністю художніх ідей, пояснюваною синхроністичністю в розвитку полярних культурних світів. Означені жанри втілюють принцип поєднання політичної та пісенно-творчої діяльності, інтегрують ідеї досягнення високої моральної мети, патріотичного натхнення, неприйняття реалій буття з рисами романтичної естетики в китайському та європейському музичному мистецтві.

Зокрема, спільним моментом аналізованих китайських гімнів є "опора на національні жанрово-стильові показники у поєднанні з наднаціональним виразовим фактором піднесеної лірики" [6, 169], в європейській традиції "мелодія і текст "Марсельєзи" стали моделлю революційних пісень Франції XIX століття" [6, 173]. Отже, даний приклад ізохронії китайської та європейської традиції торкається таких рівнів пісенного жанру як зміст та музичне формотворення.

Художня цілісність Пекінської опери Цзінцзюй, як синтез драматургічних і темброво-образних принципів, та її порівняння з європейською оперою XIX століття, заснованою на драматургії контрастів, тембрів-амплуа, підпорядкованості тематизму риторичній темі демонструють четвертий приклад типологічної ізохронії музичного мистецтва досліджуваних культурних ареалів. Аналіз зразків Пекінської опери у співвіднесенні з синхронними з нею постановками європейської опери дозволяє дійти висновків щодо принципового паралелізму, зокрема, систем їх художньої виразності.

Відомо, що Цзінцзюй, сформована на початку XVIII століття, тільки в середині XIX століття отримала статус лідера в китайському національному музичному театрі. У монографії Сюй Ченбея характеризується процес географічного охоплення Пекінської оперою культурного простору Китаю: "Після 1860 р. Пекінська опера швидко поширилася по всіх куточках Китаю. ... У 1867 році Пекінська опера прийшла в Шанхай" [7, 16].

Пекінська опера Цзінцзюй орієнтувалася на суто маскулінізований склад дійових осіб, де жіночі ролі виконували чоловіки-актори, що не використовувалося на більш ранньому етапі її розвитку. В європейській опері до середини XIX ст. також затвердились "чоловічий" виконавський стиль, зокрема, "баритональний" спів "вердієвських тенорів", орієнтація на силову масу звучання, перевага чоловічої вольової спрямованості дій персонажів, у тому числі героїнь-жінок тощо. При цьому ряд національних опер, особливо українська і російська, культивували басові звучання, тоді як у жіночих партіях виділялися драматичні або "полегшені" голоси. Зокрема, європейська опера, включаючи українську та російську традиції, зосереджує "дію навколо звучання басово-баритонового тембру, контрастів змін оркестрових (хорових) та сольних фрагментів, а також експресивних речитативів та споглядално-ліричних звучань, що наслідують просвітленість піднесеної кантילени" [6, 183] й увагу до переважно чоловічого вирішення балетних сцен як виразу героїки [6, 184]. Відзначимо, що орієнтація, переважно, на чоловічий балет притаманна українській опері, що аналогічно представленою художньому досвіду Китаю.

Пекінська опера Цзінцзюй, розрахована на величезні театральні приміщення й орієнтована на смаки широкої публіки (вона містила, зокрема, балетно-акробатичний елемент), зверталася, переважно, до історичних сюжетів. Персонажі Цзінцзюй є історико-героїчними характерами: це чоловіки (Чжу Гелян в "Маневрі в порожньому місті", Бао Чжень у "Виклику сімейній лояльності" та ін.) або жінки, що беруть на себе чоловічу силу, зокрема, типи дань-войовниці ("Му Гуїн командує військами"), "Фігаро в спідниці" ("Ху-Нян"), Ду Шиньян, що героїчно конфронтує з оточуючими ("Ду Шиньян"). Зазначене положення відповідає змісту традиції форсованого співу в європейській опері XIX ст. й пануванню французького типу опери з балетними сценами. До 1870-х рр. в європейській опері визначилася жіноча лінія богатирства (Валькірії у Р. Вагнера, Лібуше у Б. Сметани), що демонструвала абсолютизацію жіночої поведінкової активності та вирізняла героїнь романтичної й реалістичної музичної драми XIX ст., прирівнюючи за ознакою "чоловікоподібності" жіночі ролі до чоловічих.

Вокальна драматургія Пекінської опери Цзінцзюй, вирішена чоловічим складом, демонструвала розмаїття регістрів, але винятково уславилася фальцетним, надзвичайно афектованим, і декламаційним співом, що включав природність чоловічого тембру, охоплюючи найширший діапазон. Це положення співвіднесене нами з декламаційним стилем веризму другої половини XIX ст.

Драматургія Пекінської опери Цзінцзюй, що успадкувала від Куньцзюй принцип Цян, є художньою цілісністю, заснованій на втіленні певного смислового стрижня. Він конкретизований на рівні риторичної теми, з концентрацією на панівній ідеї твору, за допомогою якої сценічно поєднуються різні компоненти вистави. Музична тканина орієнтована на гетерофонний, з елементами поліфонії, фактурний принцип, що дозволяє створювати тембрально різноманітну палітру звучань.

Надбанням китайської опери є, зокрема, спектакль "Ду Шиньян", що називається "китайською Травіатою", хоча історичне становлення літературного джерела й самого типу вистави закладалося ще задовго до XIX століття. У центрі сюжету – образ жінки, поставленої життям у занадто драматичну ситуацію й готовою на боротьбу, протистояння, демонстративний протестуючий відхід з життя. Святкового, видовищного характеру цій соціально-психологічній драмі в постановці Пекінської опери нада-

ють "масовки", не менш, аніж в "Травіаті" Дж.Верді, наповнені танцювальним рухом, природним для китайської опери й невід'ємним від акробатичної специфіки сценічних виходів. У цьому плані тип Пекінської опери вносить в уявлення про "Ду Шиньян" риси "свята життя", яке супроводжує трагічні сплески відносин героїв, що, на нашу думку, відповідає драматургічній напрузі фіналу "Кармен" Ж.Бізе: хвилі життєвого руху – і трагедія нерозуміння на авансцені.

Порівняння вистав Пекінської опери Цзінцзюй з європейськими зразками, що мають споріднені сюжетно-драматичні лінії ("Ду Шиньян" – "Травіата" Дж. Верді, "Виклик сімейній лояльності" – "Тарас Бульба" М. Лисенка та ін.), призводить до необхідності аналізу європейських творів в аспекті їх обумовленості риторичною темою як типологічним фактором музично-інтонаційної драматургії опери, яку традиційний інтонаційний підхід зазвичай ігнорує. Ізохронними явищами, на нашу думку, є наявність надіндивідуальної естетичної цінності риторичної теми Покаяння в "Травіаті" Дж.Верді, яка детермінує високий моральний потенціал образів твору, і тип теми архуан в мелодійному вирішенні "Ду Шиньян", який надає всім похідним від неї темам-образам семантику високих ідеальних цінностей нації.

Оркестрово-гармонічна фактура європейської опери XIX ст. принципово відрізняється від гетерофонії Пекінської опери Цзінцзюй, але риторична обумовленість композиційно-драматургічних засад їх споріднює та дозволяє інтерпретувати як вияв типологічної ізохронії.

Висновок. На підставі вищевикладеного, можна дійти висновку, що внутрішня протилежність Сходу і Заходу, їх глибинна самостійність як типів цивілізацій, форм історико-культурного розвитку людства не заперечує зв'язку в "надфізичному" вимірі, обумовленому світовим континуумом. На основі міждисциплінарного, синхроністичного, типологічного та ін. методів аналізу музично-історичного процесу підтверджується типологічна ізохронність творчих феноменів китайської пісенної поезії епох Тан, Сун та європейської музичної гімнографії VI–VIII століть, південно-китайського і європейського музичного театру XII–XVI століть, тайпінських й гарібальдійських гімнів, опери Цзінцзюй та європейського музичного театру XIX століття. Вона стає підґрунтям часткової інтеграції полярних культурних світів Китаю і Європи у музичному мистецтві кінця XX – початку XXI століть.

Література

1. Гегель Г.В. Сочинения. Т.4: Система наук. Ч.1: Феноменология духа / Г.В. Гегель. -М.: Гос. соц-эконом. изд-во, 1959. – 438 с.
2. Конрад Н. Запад и Восток / Н.Конрад. – М.: Наука, 1966. – 561 с.
3. Конрад Н. Очерк истории культуры средневековой Японии / Н.Конрад. – М.: Искусство, 1980. – 144 с.
4. Кузнецов К. Введение в историю музыки. Часть первая / К.Кузнецов. – М.-Петроград: Гос.издат., 1923. – 128 с.
5. Лосев А. Эстетика Возрождения /А.Лосев. – М.: Мысль, 1982. – 623 с.
6. Лю Бинцян. Музыкально-историческая синхронистичность искусства Китая и Европы: дисс....доктора искусствования: 26.00.01/Бинцян Лю. – К., 2014. – 415 с.
7. Сюй Чэнбэй. Пекинская опера / Чэнбэй Сюй. – Харбин: Межконтинентальное издательство Китая, 2003. – 136 с.
8. У На. Фортепианная музыка Дин Шаньдэ: сопряжение китайских национальных традиций с европейскими приемами композиторского письма: Монография / На У / [Науч.ред. Н.П.Цивинская]. – СПб.: "Ut", 2013. – 224 с.
9. Хацкевич Д.Х. Природа как эстетическая ценность: Учебное пособие / Д.Х. Хацкевич. – М.: Высш.шк., 1987. – 120 с.
10. Шевелев В.Н. Культурная интеграция [Электронный ресурс] / В.Н. Шевелев. – Режим доступа: [http:// terme.ru/dictionary/858/word/kulturnaja-integracija](http://terme.ru/dictionary/858/word/kulturnaja-integracija)
11. Шпенглер Освальд. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. В 2 т./ О. Шпенглер. Т. 2: Всемирно-исторические перспективы. – Москва: Айрис-пресс, 2003. – 624 с.

References

1. Hegel, G. W. (1959). Works. The system of science. P.1. Phenomenology of Spirit. Moscow: Gos. soc-econom. izd-vo [in Russian].
2. Konrad, N. (1966). West and East. Moscow: Nayka [in Russia].
3. Konrad, N. (1980). Essay of the history of culture in mediaeval Japan. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
4. Kuznetsov, K. (1923). Introduction to the history of music. The First Part. M.-Petrograd: Gos.izdat [in Russian]
5. Losev, A. (1982). Aesthetics of Renaissance. Moscow: Musl' [in Russian].
6. Liu Bingqiang. (2014). Musical and historical synchronism of the art of China and Europe. Doctor's thesis. Kyiv [in Russian].
7. Siui Chenbei. (2003). Pekin Opera. Kharbin: Mezhkontynentalnoe yzdatelstvo Kytaiia [in Russian].
8. U Na. (2013). Piano music of Dean Shan'de: combination Chinese national traditions with European methods of composer's writing. St.Petersburg: Ut [in Russian].
9. Khatskevych, D.Kh. (1987). Nature as aesthetic value. Moscow: Vush.shk. [in Russian].
10. Shevelev, V.N. Cultural integration. Retrieved from [http:// terme.ru/dictionary/858/word/kulturnaja-integracija](http://terme.ru/dictionary/858/word/kulturnaja-integracija)
11. Spengler, O. (2003). The Decline of the West Part 2. World historical perspectives. Moscow: Airis-press [in Russian].