

4. Petrenko (Gurova) O.V. Vtoroy Zapadno-Sibirskiy gosudarstvennyy Sinteticheskiy teatr kak fenomen provintsial'noy kul'tury [The Second West Siberian State Synthetic Theater as a phenomenon of provincial culture]. *Kul'turologicheskie issledovaniya v Sibiri [Cultural studies in Siberia]*. (In Russ.). Available at: <http://sfrik.omskreg.ru/index.php> (accessed 30.04.2019).
5. *Podari lyudyam radost': Khabarovskomu teatru muzykal'noy komedii 50 let [Give People Joy: Khabarovsk Musical Comedy Theater 50 years]*. Comp. L.N. Malinovskaya. Khabarovsk, Khabarovskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1976. 168 p. (In Russ.).
6. *Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv Dal'nego Vostoka [Russian State Archive of the Far East]*, F. R-2480, Op. 1, D. 46. (In Russ.).
7. Syrvacheva S.S. Na yazyke polupravdy: muzykal'no-teatral'naya stsena Khabarovska 1930-kh godov kak platforma antireligioznoy propagandy [In the Language of Half-Truth: the Musical-Theatrical Scene of Khabarovsk in the 1930s as a Platform of Anti-Religious Propaganda]. *Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]*, 2017, no. 1 (26), pp. 128-136. (In Russ.).
8. Syrvacheva S.S. Opera na khabarovskoy stsene v kontse 1920-kh godov [Opera on the Khabarovsk stage in the late 1920s]. *Kul'tura i nauka Dal'nego Vostoka [Culture and Science of the Far East]*, 2018, no. 2 (25), pp. 137-146. (In Russ.).
9. *Tikhookeanskaya zvezda [Pacific Star]*. (In Russ.).
10. *Tikhookeanskiy komsomolets [Pacific Komsomol member]*. (In Russ.).

УДК 782.6

ЧЕРТЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА В ЛИБРЕТТО КИТАЙСКОЙ КАМЕРНОЙ ОПЕРЫ «ПРОЩАНИЕ С КЕМБРИДЖЕМ»

Чжу Линьци, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования, Российский Государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: 534366380@qq.com

В XXI веке все больше китайских композиторов начали обращаться к постмодернистским приемам и техникам в создании оперных произведений, активно и плодотворно исследуя этот пришедший с Запада стиль. Одним из результатов данного творческого поиска стала постмодернистская опера «Прощание с Кембриджем». Произведение привлекло немало внимания уже с момента своего создания, а после первого показа постановка была продемонстрирована в крупнейших оперных театрах 25 раз, более того, каждая крупная консерватория Китая включила «Прощание с Кембриджем» в репертуар обязательной образовательной программы. Таким образом, эта опера стала не только всячески превозносимым в музыкальном мире произведением авангардного искусства, но и редко встречающимся примером «стандартизированного» учебного материала, принятого музыкальным академическим сообществом. Свежий, простой и изящный музыкальный стиль, понятное каждому либретто максимально подчеркивают повествовательность и лиризм произведения, но еще более уникальной эту оперу делает тот факт, что автор применил в ней приемы и техники постмодернизма.

В данной работе автор использует оперу «Прощание с Кембриджем» в качестве предмета исследования, тогда как целью исследования является изложение сущностного значения постмодернистских литературных и кинематографических приемов в структуре сюжета и либретто оперы. Посредством детального анализа либретто «Прощания с Кембриджем» автор подробно рассматривает его децентрализованную структуру, коллажность поэтического языка, а также особенности позиционирования действующих лиц в данном оперном произведении.

Ключевые слова: китайская камерная опера, опера «Прощание с Кембриджем», либретто, постмодернизм.

FEATURES OF POSTMODERNISM IN THE CHINESE LIBRETTO OF THE CHAMBER OPERA “FAREWELL TO CAMBRIDGE”

Zhu Linji, Postgraduate of Department of Musical Upbringing and Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: 534366380@qq.com

In the 21st century, more and more Chinese composers began to turn to postmodern techniques and techniques in creating the opera works, actively and fruitfully exploring this style that came from the West. One of the results of this creative search was the postmodern opera “Farewell to Cambridge.” This work has attracted a lot of attention since its inception, and after the first show, the production was demonstrated in the largest opera houses 25 times; moreover, each major Chinese conservatory included “Farewell to Cambridge” in the repertoire of the compulsory educational program. Thus, this opera became not only the most avant-garde work in the musical world, but also a rare example of the “standardized” educational material adopted by the academic musical community. A fresh, simple and elegant musical style, understandable to everyone libretto, emphasize the narrativity and lyricism of the work to the maximum, but the fact that the author had used the techniques of postmodernism makes it even more unique.

In this paper, the author uses the opera “Farewell to Cambridge” as a subject of study, while the purpose of the study is to set out the essential meaning of postmodern literary and cinematographic techniques in the structure of the plot and libretto of the opera. Through a detailed analysis of the libretto of “Farewell to Cambridge,” the author considers in details its decentralized structure, the collage of the poetic language, as well as the peculiarities of positioning the characters in this opera work.

Keywords: Chinese chamber Opera, opera “Farewell to Cambridge,” libretto, postmodernism.

Опера «Прощание с Кембриджем» стала самым характерным произведением камерной оперы в Китае с начала XXI века, оригинальность и революционность в создании ее либретто считаются поистине беспрецедентными. Будь то нарушение традиционной оперной структуры, внедрение «неопределенных» действующих лиц, – все это несет на себе следы активного влияния постмодернистского театрального и литературного искусства. В данной работе автор анализирует литературную основу либретто оперы, чтобы выяснить, какие черты постмодернизма в нем содержатся.

1. Децентрализованная структура либретто

Прежде всего, действие оперы «Прощание с Кембриджем» обладает формой, разделяемой на так называемые «сцены», что уже само по себе нарушает строгое классическое правило разделения оперного произведения на «акты» и является опытом создательницы либретто Чэнь Юй по театризации структуры оперы. В свою очередь, такого рода усилия и попытки появились благодаря бурному развитию театра абсурда в Китае в 1980-х годах. В 1982 году известные пекинские и шанхайские режиссеры организовали в Пекине

«Конференцию режиссеров Пекина и Шанхая», которая впоследствии была названа «Первая в истории театра Китая режиссерская конференция». Главным образом, на этой встрече обсуждались вопросы, связанные с изменениями в пространственной форме китайского театра, что помогло определить и задать вектор развитию «камерного театра» с китайской спецификой. В октябре того же года режиссер Линь Чжаохуа поставил драматический спектакль «Сигнал тревоги» на сцене Пекинского народного художественного театра. Эта постановка была названа первым в Китае произведением авангардистского «камерного театра». Театральный критик Тун Даомин дал этому поистине экспериментальному спектаклю очень высокую оценку, он писал: «Линь Чжаохуа своей камерной постановкой «Сигнала тревоги» в корне разбил концепцию сценических рамок... Он обратился не только к опыту европейских коллег, но и к обладающему долгой историей искусству традиционной китайской музыкальной драмы, главными чертами которого является превосходство идейного содержания над формой и высокая степень условности. В этой пьесе такие свежие приемы, как экстернализация психологической деятельности, переплетение психологиче-

ских и физических пространства и времени и т. д. используются настолько гениально еще и потому, что здесь есть китайские традиции и китайская мудрость» (цит. по [7, с. 93]).

В свою очередь, опера «Прощание с Кембрижем» подверглась глубокому влиянию данной постановки театра абсурда. В композиции повествования драматург и режиссер Чэнь Юй использовала модель камерного театра как одну из форм театра абсурда, поэтому «Прощание с Кембрижем» в мире музыкального искусства также было названо первой китайской «камерной оперой». В частности, успех мастерски примененной, основанной на «сценах» организационной структуры позволил избежать порождаемых промежутками между актами в традиционной опере дискретности и бессвязности в сюжете. Чэнь Юй постаралась заставить действие каждой сцены, с одной стороны, стать независимой единицей, а с другой стороны, создать необходимую естественную логическую связь между сценами. Из самостоятельных названий этих девяти сцен мы можем вынести, что, во-первых, драматург хотела не просто подчеркнуть эффект независимости сцен друг от друга, но и тем самым разрушить традиционные связи между главным и второстепенным в действии оперы. Во-вторых, если последовательно объединить заглавия сцен, то публика получит возможность в кратчайшее время получить информацию о примерном содержании сюжета оперы. И наконец, несмотря на то, что первые пять заглавий довольно ясно передают основные повороты сюжета, тем не менее, зрителю (слушателю) нелегко из последовательности заглавий понять содержание повествования. Во время трактовки сжатых заглавий промежутки между ними могут породить эффект «различаний», концепцию которых выдвинул в свое время Деррида. Такого рода эффект наделяет значения заглавий смутной неопределенностью и чертами деконструкции. Размышление над заглавиями может способствовать рождению у слушателя богатого ряда ассоциаций касательно развития действия сюжета, а также вызвать бесконечный цикл трактовок текста оперы, тем самым стимулируя его к сознательному участию в создании сюжета. В этих творческих приемах во многом и воплощается суть постмодернистского экспериментально-театрального искусства.

Далее, с точки зрения средств повествования в опере, Чэнь Юй попыталась разрушить структуру и последовательность традиционного нарратива, перевернув хронологическую последовательность, а также децентрализовав и сделав подвижной конструкцию физического пространства. В начале оперы в сцене «Стихи на кладбище» Чэнь Юй демонстрирует нам «недиакроническую» литературную технику, заключающуюся в инверсии времени: Цзин Юэлинь в уже преклонном возрасте приходит на кладбище почтить память Линь Хуэйинь и в процессе поиска ее могилы случайно встречает ее «дух». Автор совмещает реальность и фантазию, создавая образ души умершей героини, таким образом, не только усиливая ощущение тревоги, но и с помощью подобной аллюзии достигая драматического эффекта, превосходящего общую трагедийную тональность оперы. Драматург использует сожаления Цзин Юэлиня о недостижимости настоящей любви в качестве намека, предваряющего несчастья и неудачи главного героя Сюй Чжимо на его пути к любви. Можно сказать, что в этом эпизоде возможность вести повествование с линейной структурой, согласно хронологическому порядку событий, не является первостепенной задачей драматурга, напротив, как нам кажется, главной целью здесь стала возможность выделить тему «сожалений о любви» и, более того, возможность предоставить воображению слушателя достаточно пространства для предстоящей, еще более драматичной любовной трагедии.

Прием инверсии времени также появляется в пятой сцене «Встреча в Шуанцин», в которой Сюй Чжимо и Линь Хуэйинь слушают звуки дождя в беседке, вспоминая свою влюбленность во времена обучения в Англии. В этот момент происходит инверсия времени, перед зрителями появляется дождливый Кембридж, где Линь Хуэйинь, одетая в местную студенческую форму, с нежностью исполняет арию «Я люблю это небо после дождя», выражая свою любовь к дождю и росе. Сюй Чжимо смотрит на нее глазами, полными любви, и открывает ей свои чувства. Небо после дождя озаряется красочной радугой. Обращение к этому полному нежности эпизоду из прошлого открывает зрителям моменты влюбленности главных героев в их студенческие годы в Кембридже.

Однако мир грез, в конечном счете, сменяется реальностью; радуга, которую надеялись вновь увидеть главные герои, так и не появляется. Создатель сценария использует этот прием контраста в качестве скрытого сравнения, чтобы показать, что чистая любовь между Сюй Чжимо и Линь Хуэйинь, столкнувшись с реальностью и рациональным мышлением, постепенно превратилась в воспоминание, и теперь их реальность заключается в том, чтобы каждому найти новое направление в жизни.

«Это не просто продолжительность времени, которая инстинктивно чувствуется в течение просмотра спектакля, но и своего рода гибкий, условный процесс, свободный от всевозможных ограничений» [3, с. 206], – таков отзыв теоретика театрального искусства Линь Кэхуаня на пьесу «Сигнал тревоги». Конечно, подобного рода положительные оценки адресовались и опере «Прощание с Кембриджем». Используемые Чэнь Юй приемы инверсии времени сделали модель повествования в опере более живой, гибкой и целенаправленной. Таким образом, Чэнь Юй избавилась от ограничений линейного повествования и в то же время смогла усилить и выделить основные темы, выражаемые в опере.

Одновременно с инверсией времени автор также заостряет внимание на множественном чередовании точек физического пространства, в которых разворачивается действие оперы. В опере насчитывается семь основных мест действия: кладбище, Храм Неба, место проведения банкета в честь дня рождения Рабиндраната Тагора, Кембридж, дом Сюй Чжимо, резиденция Шуанцин, актовый зал Сехэ в Бэйпине, при этом Кембридж и дом Сюй Чжимо появляются в опере дважды. Можно сказать, что для камерной оперы частота смены мест действия довольно высока. Автор считает, что создатели оперы посредством этого приема пытались усилить и выделить сложность противоречий в повествовании. Подобно инверсии времени, особая организация физического пространства также играет роль скрытого сравнения. Так, выражающий мечту интеллектуала Кембридж и символизирующий расточительство и разврат шанхайский развлекательный клуб Paramount Hall стали двумя локациями, обладающими определенной символичностью, они

подчеркивают колоссальные различия в мировоззрениях и взглядах на супружество Сюй Чжимо и Лу Сяомань, что в итоге приводит к гиперболизированной двойственности противоречий героев и их непрерывному противостоянию.

Упоминание о переключении хронологического порядка и инверсии времени, равно как и о множественном переключении локаций, дает нам все основания полагать, что в ходе создания оперы авторы активно заимствовали привычные для постмодернистской литературы и кинематографа повествовательные техники монтажа. Творческий прием обратного монтажа производит пространственно-временную инверсию посредством изложения событий в обратном порядке, предвосхищая несчастливую любовь как Сюй Чжимо, так и Цзин Юэлиня. В свою очередь, чередующийся монтаж порождает эффект «путешествия во времени», позволяя зрителям заглянуть в прошлое любовной истории Сюй Чжимо и Линь Хуэйинь в Кембридже. Два этих повествовательных приема монтажа децентрализовали, рассеяли хронологическую последовательность сюжета оперы, обнаружив, таким образом, в структуре повествования оперы специфическую черту постмодернизма – нелинейность. Стоит отметить, что данная децентрализация вовсе не усиливает неопределенности в сюжете. Можно сказать, Чэнь Юй диалектически использовала теорию постмодернистского театрального искусства, оптимизировав нерушимую связь между децентрализацией и неопределенностью, чтобы гарантировать, что развитие сюжета не будет хаотичным, а стиль повествования станет свободным и разнообразным.

2. Коллажность поэтического языка либретто

Театр, опера и поэзия – это идеальное сочетание, чему в истории оперного искусства есть немало подтверждений в виде эталонных классических произведений. «Дон Жуан» Моцарта, «Евгений Онегин» Чайковского – эти оперные шедевры, основанные на романах в стихах, имеют долгую историю постановок и до сих пор пользуются огромной популярностью во всем мире, став своего рода каноническими музыкальными произведениями. Либретто этих опер унаследовали язык и композицию поэтического стиля оригиналов, поэтому в них можно увидеть волшебство

метафор и романтику поэзии. Так, Чайковский писал о создании оперы «Евгений Онегин»: «Какая бездна поэзии в “Онегине”. Я не заблуждаюсь; я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере. Но общая поэтичность, человечность и простота сюжета в соединении с гениальным текстом заменит с лихвой эти недостатки» (цит. по [6, с. 492]).

В основе либретто камерной оперы «Прощание с Кембриджем» также заложено немало поэтического материала, однако стоит отметить, что либретто само по себе не является адаптацией романа в стихах, а возникающие в действии оперы стихи вовсе не были написаны для создания воображаемых образов персонажей. В либретто Чэнь Юй напрямую использует реальные стихи и прозу, некогда сочиненные Сюй Чжимо и Линь Хуэйинь, чтобы с их помощью герои оперы могли выражать эмоции и способствовать развитию сюжета. В 22 поочередно сменяющих друг друга картинах, составляющих действие оперы, поэзия используется в 12, при этом в 8 из них названия стихотворений стали заглавиями картин: картина третья «Вдохновение» (ария Линь Хуэйинь), картина седьмая «Прощание с Кембриджем» (вокальный дуэт Сюй Чжимо и Линь Хуэйинь), картина восьмая «Иди» (ария Сюй Чжимо), картина десятая «Я не знаю, в какую сторону дует ветер» (вокальный дуэт Сюй Чжимо и Лу Сяомань), картина одиннадцатая «Цветок персика» (ария Линь Хуэйинь), картина пятнадцатая «Это трусливый мир» (ария Лу Сяомань), картина шестнадцатая «Жизнь» (ария Сюй Чжимо), картина семнадцатая «Если бы ты, подобно свежему ветерку, была рядом со мной» (вокальный дуэт Сюй Чжимо и Лу Сяомань). В картине двенадцатой «Я люблю это небо после дождя» (ария Линь Хуэйинь) и картине четырнадцатой «Внезапно – вернулись душевные силы» (дуэт Сюй Чжимо и Линь Хуэйинь), хотя и использовалась поэзия Сюй Чжимо и Линь Хуэйинь, тем не менее названия картин в некоторой степени отличаются от названий оригинальных стихотворных произведений. Эти картины были озаглавлены на основании развития сюжета оперы. Оставшиеся картина пятая «Песнь мечты» (ария Сюй Чжимо) и картина восемнадцатая «Погребальная элегия» (монолог Ху Ши) в основе имеют прозаический материал, написанный Сюй Чжимо и Ху Ши.

Можно сказать, что эти широко известные в Китае стихотворения стали для оперы «Прощание с Кембриджем» своего рода движущей силой, благодаря которой поэтический язык буквально пронизывает все произведение. В этой опере мы можем выделить три особенности, характерные для приема поэтического коллажа:

Во-первых, хотя создатели либретто и использовали в нем напрямую написанные реальные историческими лицами поэтические произведения, тем не менее эти заимствования в опере не имеют четкого соответствия реальной хронологии их написания. Другими словами, арии, основанные на оригиналах стихов, являются не истинным выражением чувств первоначальных произведений, но самостоятельными вымышленными драматическими произведениями, содержащими в качестве основного элемента реальные стихи. Чэнь Юй, создавая либретто оперы, смело применила концепцию «готового изделия», пришедшую из западного постмодернизма, основываясь на потребности в выражении чувств и развитии сюжета, использовав в либретто в качестве творческого материала непосредственно заимствованные оригинальные тексты стихотворений. Посредством рационального применения этих лирических произведений она не только добилась романтики поэтического языка в опере, но и в максимальной степени восстановила дух современной литературной интеллигенции в образах персонажей оперы.

Во-вторых, ария «Это трусливый мир», которую в картине пятнадцатой исполняет Лу Сяомань, в действительности основана на стихотворении, написанном Сюй Чжимо. То есть автор оригинального произведения и исполнитель не соответствуют друг другу. В этом приеме воплощается зрелость и гибкость создателей оперы в сфере выбора литературного материала. «Фактически, как только тексты стихов располагаются в определенном пространстве и в лице говорящих персонажей обретают плоть и кровь, поэзия переходит из защищенного пространства мысли в общественное пространство, открытое для всех. Таким образом, поэзия внезапно обретает тело» [4, с. 258]. В опере, как только данное стихотворение в качестве текста арии перешло к персонажу Лу Сяомань, его идейное содержание тут же наполнилось совершенно новым смыслом.

В результате не только создан образ свободной женщины, которая пытается вырваться из оков патриархальной конфуцианской этики, но и проявилось сильное восхищение Лу Сяомань поэзией Сюй Чжимо, а также активное влияние этих стихов на ее образ мыслей.

И наконец, использование литературных произведений в опере разнообразно, в дополнение к сольному исполнению арий и вокальному дуэту в картине восемнадцатой «Погребальная элегия» персонаж Ху Ши также выражает свою скорбь по поводу преждевременной смерти Сюй Чжимо в форме чтения прозы. Форма чтения в стиле повествования появляется в опере в большей степени для соответствия реальной ситуации, но также и в силу потребностей развития оперного сюжета.

3. Полная неопределенности позиция персонажа «чтец»

В создании оперы внедрение в ее структуру отрывков художественного чтения всегда представляло собой новый метод, призванный разрушить рамки традиционного оперного стиля. Будь то образец классики – «Волшебная флейта» Моцарта или же постмодернистская опера Филипа Гласса «Эйнштейн на берегу», повествовательные реплики играют крайне важную роль в направлении развития сюжета и в соединении между собой его событий. Несмотря на то, что в обеих этих операх позиция «чтеца» определена и однозначна, тем не менее следует отметить, что Зорастро в «Волшебной флейте» обладает как монологическими репликами, так и глубоко задействованными в сюжете ариями, являясь, таким образом, важным действующим лицом, играющим не последнюю роль в развитии сюжета. Однако в «Эйнштейне на берегу» «традиционные для оперного жанра сольные вокальные номера практически отсутствуют. Их заменяют лишённые смысла монологи и инструментальные соло» [2, с. 18], более того, Филипп Гласс не прописывал в либретто конкретного содержания монологов, оставляя их на усмотрение артистов. Таким образом, становится ясно, что он использовал декламацию только в качестве своего рода фона для событий, развитие которых происходит на сцене, чтобы подчеркнуть роль нелинейной деконструкции, воплощаемой в опере посредством монологической «случайной музыки».

В «Прощании с Кембриджем» монолог участвует в разработке сюжета и в то же время отвечает за его интерпретацию. Разнообразное позиционирование ролей стало изюминкой этого глубокого оперного сценария. Все три роли Цзин Юэлиня, Рабиндраната Тагора и Ху Ши исполняет один актер, данный прием впервые в истории китайской оперы был применен именно в «Прощании с Кембриджем». Всем известно, что главной особенностью камерной оперы является малый масштаб, и прием исполнения трех ролей одним артистом в полной мере помогает сэкономить человеческие ресурсы на сцене, что прекрасно соответствует духу камерной оперы. Кроме того, монологическая речь обогатила выразительные средства художественного языка постановки и в то же время искусно воплотила в себе связующую функцию в развитии сюжета.

Тем не менее гораздо более ценно, что в процессе превращения этих трех персонажей основная линия противоречий, возникающих между действующими лицами, выражается крайне четко, при этом публика, благодаря этим трем «чужакам», может вынести собственное суждение о «сожалении о любви». Автор считает, что эта оригинальная задумка очень близка постмодернистской теории Б. Брехта об «эффекте отчуждения», а, кроме того, Брехт еще в 1992 году в совместной с Анной Смит работе над пьесой «Туманный Лос-Анджелес» обращался к активному исследованию приема исполнения нескольких ролей одним актером.

В концепции создания и исполнения драмы Брехт отрицал и критиковал использование психологических намеков, побуждающих аудиторию создавать унифицированный эмоциональный отклик и присущих традиционному драматическому искусству. Он считал, что «такого рода отклик (унифицированный) является социальным явлением, на определенном историческом этапе он знаменует серьезный прогресс, однако чем дальше, тем большим препятствием на пути развития роли общества в исполнительном искусстве он становится... Сегодня, когда “свободный” индивид представляет собой препятствие для развития производственных сил, в искусстве подобного рода техника резонанса также потеряла смысл существования» [1, с. 175]. Вслед за этим он выдвигает концепцию применения «эффекта отчуж-

дения», который, по его мнению, может вывести слушателей из заблуждения, в которое их ввел унифицированный отклик.

В «Прощании с Кембриджем» неопределенность позиции персонажа «рассказчик» является важным катализатором для создания «эффекта отчуждения» в опере. Разберем это утверждение на примере первой сцены оперы «Стихи на кладбище». Во время увертюры чтец медленно выходит на сцену, в сценарии это описывается следующим образом: «Свет фокусируется на фигуре мужчины, чья наружность выдает в нем ученого, мы не можем четко разглядеть его лицо, с букетом цветов в руках, он неторопливо бредет, опустив голову, будто бы что-то разыскивая» [8, с. 1]. Стоит отметить, что мы можем составить представление о месте действия только из заглавий сцен, более того, в либретто также нет какого-либо описания мест, в которых появляются действующие лица. Отсутствие красочного описания места действия, где «декорация не изображает, а схематично представляет тот или иной предмет или пространство» [5, с. 137], заставляет чувства публики и персонажей на сцене «рассредоточиваться», отделяться друг от друга, создавая таким образом основу, не обладающую унифицированным эмоциональным откликом и порождающую тот самый «эффект отчуждения», предложенный Брехтом.

В принципе «эффекта отчуждения» Брехта, помимо подчеркнутого отчуждения в обстановке, также представлен и конкретный способ отчуждения персонажей: «В актёрской игре исполнитель не перевоплощается в персонажа пьесы, он его показывает как бы на расстоянии, дистанцируясь» [5, с. 137]. В картине первой, во время увертюры, «чтец» не поясняет свой статус, не афиширует свою личность, а причину своего появления на кладбище излагает от третьего лица, можно сказать, что у слушателей нет возможности идентифицировать его, и позиция этого персонажа является нейтральной и неопределенной. Неопределенность персонажа, в свою очередь, вызывает неопределенность в развитии сюжета, которое происходит свободно и независимо. Только во второй картине из уст духа Линь Хуэйинь зрители узнают об истинном положении дел и понимают, что этот персонаж – Цзин Юэлинь. Непрерывное и мгновенное переключение занимающего нейтральное положение «чтеца» и

персонажей оперы происходит многократно, один актер, исполняющий три роли, может гарантировать беспрепятственную взаимосвязь между событиями в сюжете, и при этом в процессе переключения персонажей происходит стремительное отстранение слушателей, формируется «эффект дистанции», пробуждающий у слушателя необходимость к организации самостоятельного, независимого мышления, в результате чего избегается присущий традиционному театральному искусству унифицированный эмоциональный отклик.

Резюмируя вышесказанное, можно утверждать, что либретто оперы «Прощание с Кембриджем» подверглось глубокому влиянию идей постмодернистской литературы и театра, что предоставило создателям оперы более широкое пространство для творчества. Однако стоит отметить также, что использование таких приемов, как коллажность поэтического языка и децентрализованная структура либретто, а также неопределенность позиции действующих лиц, полностью основано на актуальных требованиях к созданию оперы, а вовсе не на авангардистской идее новаторства ради новаторства. В действительности, драматурга Чэнь Юй нельзя обвинить в слепом следовании постмодернизму, а применение ею постмодернистских концепций и техник не привело к тому, что средства выразительности и структура сюжета стали абсурдными и потеряли возможность интерпретации. Напротив, она рассматривает приемы постмодернизма как элементы разнообразия и использует их абсолютно рационально, и, таким образом, мы можем отчетливо видеть, что она сохраняет трезвое и разумное отношение к новаторскому по своей сути искусству постмодернизма, что, в свою очередь, соответствует концепции, выдвинутой философом Дэвидом Рэем Гриффином, – концепции «конструктивного постмодернизма». Автор считает, что, только придерживаясь подобного отношения, можно использовать постмодернистские техники, не доводя их до крайности, и добиться благодаря им свежести, актуальности и мощности художественного воздействия произведения.

Что же касается оперы «Прощание с Кембриджем», то рациональное и умеренное применение постмодернистских техник в ней наделяют это произведение большим значением для дальнейшего развития камерной оперы в Китае.

Литература

1. Брехт Б. Брехт о театре: пер. с англ. / под ред. Я. Дин. – Пекин: Изд-во «Чжунго Сицзюй», 1990. – 370 с.
2. Кисеева Е. В. Принципы обновления музыкально-театрального спектакля в опере Ф. Гласса «Эйнштейн на берегу» // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – № 4. – С. 18–20.
3. Ма В. Постмодернизм и современный театр. – Пекин: Изд-во «Чжунго Шэхуэй», 1994. – 268 с.
4. Па В. Словарь театрального искусства – Шанхай: Изд-во «Шанхай Шудянь», 2014. – 548 с.
5. Скидан А. Пригов как Брехт и Уорхол в одном лице, или Голлем-советикус // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007): сб. ст. и мат-лов / под ред. Е. Добренко и др. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 137–138.
6. Туманина Н. В. Чайковский. Путь к мастерству. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. – 582 с.
7. Тянь Б. Выставка и международный симпозиум, посвященные китайскому камерному театру. – Пекин: Изд-во «Вэньхуа Ишу», 1996. – 252 с.
8. Чжоу С., Чэнь Ю. Партитура камерной оперы «Прощание с Кембриджем». – Шанхай: Изд-во «Шанхай Иньюэ», 2017. – 96 с.

References

1. Brekht B. *Brekht o teatre [Brekht on the theatre]*. Pekin, Chzhungo Sitszyuy Publ., 1990. 370 p. (In Chin.).
2. Kiseeva E.V. Printsipy obnoveniya muzykal'no-teatral'nogo spektaklya v opere F. Glassa "Eynshteyn na beregu" [Principles of updating the musical and theatrical performance in F. Glass's opera "Einstein on the shore"]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [The cultural life of the South of Russia]*, 2017, no. 4, pp. 18-20. (In Russ.).
3. Ma V. *Postmodernizm i sovremennyy teatr [Postmodernism and modern theatre]*. Pekin, Chzhungo Shekhuey Publ., 1994. 268 p. (In Chin.).
4. Pa V. *Slovar' teatral'nogo iskusstva [Theatre Art's Dictionary]*. Shankhay, Shankhay Shudyay Publ., 2014. 548 p. (In Chin.).
5. Skidan A. Prigov kak Brekht i Uorkhol v odnom litse, ili Gollem-sovetikus [Prigov as Brecht and Warhol in one person, or Golem-Sovetikus]. *Nekanonicheskiy klassik: Dmitriy Aleksandrovich Prigov (1940-2007): sbornik statey i materialov [Non-canonical classic: Dmitry Prigov (1940-2007): collection of articles and materials]*. Ed. E. Dobrenko. Moscow, Novoye literaturnoe obozrenie Publ., 2010, pp. 137-138. (In Russ.).
6. Tumanina N.V. *Tchaykovskiy. Put' k masterstvu [Tchaikovsky. The path to mastery]*. Moscow, Akademii nauk SSSR Publ., 1962. 582 p. (In Russ.).
7. Tyan B. *Vystavka i mezhdunarodnyy simpozium, posvyashchennyye kitayskomu kamernomu teatru [Exhibition and International Symposium on the Chinese Chamber Theatre]*. Pekin, Venkhua Ishu Publ., 1996. 252 p. (In Chin.).
8. Chzhou S., Chen Yu. *Partitura kamernoy opery "Proshchanie s Kembridzhem" [The score of the chamber opera "Farewell to Cambridge"]*. Shangkhay, Shangkhay Inyue Publ., 2017. 96 p. (In Chin.).

УДК 792.03+792.072+ 008(091)

СЕКЦИЯ КРИТИКОВ НОВОСИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ВТО В 1960–80-Х ГОДАХ. НАЧАЛО

Бураченко Алексей Иванович, кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры культурологии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: aleksbur@mail.ru

Проблема театральной критики в провинции является актуальной для культурного пространства региона. Критик, с одной стороны, осмысляет текущий театральный процесс, с другой – регистрирует факты из театрального быта и сохраняет облик реально идущего спектакля для последующего возможного исторического изучения. В то же время критик как участник театрального процесса выступает в качестве независимого наблюдателя и аналитика, что превращает его в необходимого эксперта в решении текущих проблем функционирования театров. В современности наблюдается дефицит критических кадров в регионах, поэтому обращение к опыту создания особой – критической – среды является попыткой провести ревизию предшествующего периода и применить ценное в реальной практике сегодняшнего дня.