

10. Pen, I. (1997) *Traktat o sovremennoy zapadnoy fantasticheskoy literature* [A Treatise on Modern Western Fantastic Literature]. Shankhay: Izdatel'stvo dlya detey i yunoshstva. (In Chinese).
11. E, Chzhudi. (2004) *Rozhdenie fantasticheskikh romanov i khod ikh sozdaniya* [The birth of science fiction novels and the course of their creation]. Chuntsin: Roman-revyu. (In Chinese).
12. Yan, Ningning (2008) “Lyu San'tsze” – plod smesheniya natsional'nostey chzhuan i khan' [The birth of science fiction novels and the course of their creation]. *Sovremennyy Guansi – Modern Guangxi*. 16. pp. 58–59. (In Chinese).
13. Lo, Chzhaolyan (2008) “Pesni” i “ballady” v dinastiyakh Khan', Vey i Tszin': my raznye [“Songs” and “Ballads” in the Han, Wei and Jin Dynasties: We Are Different]. [Online] Available from: https://www.sohu.com/a/503029409_121119387 (Accessed: 17.10.2024). (In Chinese).
14. Xu, Yanping (2022) Chzhao Yuan'zhen': khorovaya ballada “Morskaya rifma” kak simvolicheskiy obraz novogo vremeni [Zhao Yuanren: Choral Ballad “Sea Rhyme” as a Symbolic Image of the New Time]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 2 (85). pp.25–29.
15. Li, Er Yun. (2011) Simvolika sodержaniya i formy vokal'no-poeticheskogo proizvedeniya (na primere pesni Van Di na stikhi Lu Yu Veter drevnosti”) [Symbolism of the content and form of a vocal-poetic work (based on the example of Wang Di's song based on Lu Yu's poems “The Wind of Antiquity”)]. *Lingua mobilis*. 5 (31). pp. 19–26.
16. Ordzhonikidze, G. (1997) R. Shtraus [R. Strauss]. In: *Muzyka XX veka* [Music of the 20th century]. Moscow: Muzyka. pp. 199–238.
17. Eremenko, G.A. (2008) *Muzykal'nyi teatr Zapada v pervoi polovine KhKh veka. Analiticheskie ocherki* [Musical theatre of the West in the first half of the twentieth century. Analytical essays]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka.
18. Osipenko, O.A. (2018) *Muzykal'nyi tematizm strunnykh kvartetov D.D. Shostakovicha: zhanrovyy genезis i semantika* [Musical themes of string quartets by D.D. Shostakovich: genre genesis and semantics]. Cand. Sc. Thesis. Krasnoyarsk.
19. Peng, Cheng & Tang, Hanwei, Usacheva, O., Hu, Yinjiao, Qu, Wa (eds) *Novyi russko-kitaiskii i kitaisko-russkii slovar' muzykal'nykh terminov* (2022) [New Russian-Chinese and Chinese-Russian Dictionary of Musical Terms]. Nizhnii Novgorod: Dekom.

УДК 78.02

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-2-111-120

Се Линлин

К ПРОБЛЕМЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ И ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА ТАН ДУНА НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «МАРКО ПОЛО»

В центре внимания статьи – опера «Марко Поло» Тан Дуна (1957 г.р.). Предмет исследования – генезис содержания оперы, воздействующий на организацию ее структуры, драматургии и образно-художественного мира. Методы и подходы: историко-стилевой, герменевтики, компаративистики, музыковедческого анализа. Доказывается, что узнаваемые знаки-сигналы, техники исполнения *Sprechstimme* и *bel canto*, цитаты и жанровые шаблоны (хорала, псалмодии, песни) становятся важными средствами для воплощения в опере идей, актуальных для творчества композитора.

Ключевые слова: Тан Дун, опера «Марко Поло», стилевой синтез, сюжетная, монтажная и медитативная драматургия.

Актуальность исследования обусловлена сложностью и многоплановостью оперы «Марко Поло» Тан Дуна: ее содержания, драматургии, образов главных героев, музыкального языка. Одночастная опера «Марко Поло», состоящая из четырех сцен, была завершена композитором в 1995 году по заказу Эдинбургского международного музыкального фестиваля. Ее премьера состоялась в 1996 году на Международном фестивале нового музыкального театра в Мюнхене [1. С. 152]. За премьерой последовал ряд ее новых показов: прошли спектакли в Гонконге (1997) и США (в 1997 году, в Нью-Йоркской городской опере и в Нью-Йоркском государственном театре).

Опера «Марко Поло» была поставлена Королевским оперным театром в Амстердаме (1997, 2008), представлена в музыкальных театрах Вены, Лондона, Загреба и других городов Европы. Она получила как множество восторженных отзывов, так и критических замечаний. Оперу и ее композитора обвиняли в «эклектичности, которая присуща современной классической композиции» (Р. J. Smith, «The New-York Times») [2], подчеркивали ее ритуальную направленность и концептуализм (М. Swed, «Los-Angeles Times») [3]. Как отмечают музыкальные критики в «South China Morning Post»: «“Марко Поло” Тан Дуна – это скорее зрелище, чем театр: грандиозный ритуал, а не грандиозная опера... Сцена пуста, как в Ветхом Завете, поэтому персонажи, медленные, чопорные, строгие, несмотря на яркие костюмы, выглядят как величественные жрецы. В этом и заключается секрет этого непростого произведения. Тан Дун создал то, к чему не может даже приблизиться ни один другой ныне живущий композитор: по-настоящему мировую музыку... Это блестящая личная концепция Тан Дуна, и результаты, очевидно, должны поражать любой взыскательный ум» [4].

Сам композитор объяснял специфику содержания оперы тем, что «все композиторы, от Моцарта до Бетховена и Вагнера, были авангардистами... от “Битлз” до Филипа Гласса... были успешными не потому, что они были доступны, а потому, что они предложили что-то сложное молодому поколению, потому что они установили связи с обществом» [2]. Постигание смыслов «сложного» в опере «Марко Поло» и шире, творчестве композитора, привлекает к осмыслению музыки Тан Дуна множество исследователей.

Степень научной разработанности темы. Исследованию оперного жанра в творчестве Тан Дуна посвящено достаточно много статей и полномасштабных научных исследований в России и за рубежом. Обобщению ведущих направлений исследований творчества Тан Дуна в европейской музыкальной науке посвящен ряд работ, опубликованных Кристианом Утцем [приведено по: 5. С. 138]. Исследование музыкального языка постмодернизма в контексте современных авангардных исканий – один из векторов работ В.Н. Холоповой [6]. Поликультурный диалог в мультимедиа-проектах Тан Дуна становится определяющим в дискурсах В.Н. Юнусовой [7]; различные направления в понимании эстетики, философии, музыкальной драматургии, формы и языка оперы «Марко Поло», характеризуют работы китайских музыкантов – Ло Шимины [8], Ду Лишина [9], У Вэйфэня [10], Цинь Хуэйдуо [11] и многих других отечественных и зарубежных исследователей.

Большинство работ посвящено разгадыванию загадок постмодернистской оперы, включающей синтез языков, стилей и жанров, представленных композитором в концептуальном решении тех проблем, которые он хочет обсудить в музыке. Это проблемы, актуальные для современного музыкального театра и пост-оперы (термин Е. Новак) [12. С. 4–5] – борьбы против угнетения человека, включая различные формы технического прогресса и развития цивилизации (например, в операх Ф. Гласса), а также налаживания и укрепления культурных связей, осуществляемых Китаем в его «путешествии» на Запад. Эти философские темы тревожат композитора, что определило им выбор жанра «путешествия» для оперы «Марко Поло».

Цель данного исследования – установить генезис содержания и техник композиторской работы в качестве репрезентанты авторского стиля Тан Дуна. *Методы исследования* – историко-стилевой подход, методы компаративного, герменевтического, музыковедческого анализа. *Новизна исследования* обусловлена осмыслением приемов творческого метода, создающих индивидуальность самовыражения композитора, а также обоснованием последующих перспектив исследования.

Выбор жанра оперы композитором противоречив. С одной стороны, это «путешествие», с другой стороны – авторская ремарка композитора гласит: «опера в опере». В «Марко Поло» есть воссоздание различных ритуалов (молитвы), есть черты ораториальности, мистериальности. От оперы как масштабного и консервативного вида искусства остается «пение в костюмах». Оперный жанр в «Марко Поло» трансформируется благодаря техникам музыкального экспериментализма и концептуализма, что приводит к ее пониманию через «текст в тексте».

Российский литературовед, семиотик Ю.М. Лотман выделяет несколько функций бытия «внедренного текста»: декоративную, моделирующую и метатекстовую. Действие первой функции обусловлено тем, что «чужой текст» не наделяется «существенными смысловыми функциями»; при актуализации второй моделирующей функции «чужой текст» выступает «смысловым катализатором» действия. Суть действия метатекстовой функции выражается в изменении «характера основного смысла». «Находясь в подтекстовом пространстве сценического произведения, она оказывается способом вскрыть глубинные смыслы произведения [цит. по: 13. С. 30–34].

Выбор жанра «путешествия» Тан Дуном в опере «Марко Поло» имеет в своей основе не только фантастическую репрезентацию событий путешествия венецианского купца XIII века Марко Поло, продиктованную и записанную в генуэзской тюрьме его сокамерником Рустичелло Пизанским [5. С. 138]. Выбор жанра «путешествия» служит отсылкой к многотомному роману «Путешествие на Запад», причисляемого многими исследователями к жанру плутовского романа, авторство которого приписывают У Чэн-энью (родился в уезде Хуайань, провинция Цзянсу, в 1500 году) [14. С. 5]. В основу своего романа У Чэн-энью положил наблюдения буддийского монаха Сюань-цзана (596–664), сделанные в его путешествии-паломничестве в Индию, снабдив их элементами фантастики, типичными для китайской мифологии и народных сказаний и эпоса.

Как отмечает переводчик романа А. Рогачёв, от реального путешествия Сюань-цзана осталось всего лишь несколько исторических имен и дат, и его образ отходит на второй план. Доминирующее место принадлежит фантастическому существу Сунь У-Куну – Царю обезьян, обладающему сверхъестественной силой, помогающей ему побеждать злых духов и взаимодействовать с небесными силами. Сам Сюань-цзан – человек нерешительный и сомневающийся. Когда он встречается с препятствиями, отчаивается и впадает в уныние. Сунь У-Кун совершает множество подвигов, через описание которых автор проводит идею поддержки буддизма (таков образ Будды и всех положительных героев романа) и раскрывает сущность даосизма (его представители показываются недалекими, лживыми людьми, способными обманом притеснять народ).

В то же время буддисты и даосы в романе помогают друг другу. Властитель мира Нефритовый император просит помощи у Будды для усмирения Царя обезьян, Сунь У-Кун обращается за помощью к даосским небожителям, и охрану монаха в пути несут буддийские и даосские духи. Примечательно, что духи в романе живут жизнью смертных людей: обитают в обычных жилищах, построенных смертными, нуждаются во сне и пище, женятся, рожают детей, ездят в гости к родственникам и т.д. Сюжет романа разворачивается в различных локусах мира небесного, земного и подземного. Такая пространственная структура романа, вероятно, обусловлена желанием автора зафиксировать в аллегорической форме устройство древнекитайского феодального общества [14. С. 10–11].

Очень похоже на структуру образно-художественного мира романа У Чэн-эня устройство и взаимодействие персонажей оперы Тан Дуна «Марко Поло». Таковы Марко и Рустичелло, который выступает в функции комментатора происходящего вокруг. В постановке Королевского оперного театра в Амстердаме Рустичелло представлен двойственно. Он появляется в синем костюме, словно сшитом из лоскутов-ромбов, держа в руках длинное гусиное перо, с белой грим-маской на лице. Его визуальная репрезентация отсылает к одному из ярких персонажей итальянской *commedia dell'arte* Арлекину, выступающему как глупый слуга. Похожее толкование получает этот персонаж и в постановке оперы «Марко Поло» Тан Дуна на Музыкальном биеннале в Загребе (2001).

В то же время на протяжении оперы Рустичелло периодически надевает круглый китайский костюм-маску в красно-белых тонах. Согласно амплуа Пекинской оперы, в гриме комической роли «Чоу» преобладает белый цвет с фрагментарным использованием красного, а в манере речи – «простой разговорный язык, декламация, отличающаяся персонажей, принадлежащих к низкому социальному сословию» [15. С. 24].

В опере в качестве характерной манеры выражения Рустичелло композитор выбирает технику *Sprechstimme* (в переводе с немецкого – речевой голос) [16], объединяя ее с характерными приемами исполнения речитатива юньбай в Пекинской опере, представляющими собой «постоянное скольжение рече-вокальной линии вверх-вниз» [10. С. 85] (пример 1).

Пример 1. Тан Дун. Опера «Марко Поло». Ариозо Рустичелло



Таким образом, благодаря сочетанию этих техник Рустичелло очень ярко и непосредственно выражает свои эмоции в комментариях событий, происходящих с Марко. Появление пары Марко Поло – Рустичелло создает параллель к классическому китайскому роману и его авторам – буддийскому монаху Сюань-цзану и его более современному интерпретатору У Чэн-эню.

Главный герой Марко Поло в опере представлен двумя персонажами – Марко и Поло. Марко – это реальный герой, совершающий путешествие, а Поло – виртуальный персонаж, олицетворяющий его память. Роль Марко исполняет меццо-сопрано, певица переживает на сцене события путешествия из Италии в Китай. Этот персонаж раскрывает внешние, чувственные проявления личности Марко, выражая непосредственное восприятие мира. В свою очередь, Поло – это персонаж, олицетворяющий память, его роль исполняет драматический тенор. Он воплощает на сцене три стадии человеческого существования (прошлое, настоящее, будущее) как его естественный цикл и символизирует рациональную сторону духовного мира, отражая различные формы размышлений и саморефлексии.

Эти два персонажа в начале оперы разделены, в завершении, в момент достижения Великой стены, – сливаются в одно целое, что ярко отображает противоречия

человеческого существования и конфликт между сознанием и подсознанием. Для уяснения сущности этой пары уместно обратиться к роману «Путешествие на Запад», в котором спутником монаха становится хитрый и ловкий Царь обезьян. А. Рогачёв в предисловии к роману отмечает, что наличие подобной пары – монаха и волшебной обезьяны – весьма типично для житийной буддистской литературы и встречается в произведениях Юаньской эпохи (1280–1367) [14. С. 7]. В теории западной психологии такому типу взаимодействия героев в наибольшей степени соответствует архетипическая пара Герой – Тень, обоснованная К.Г. Юнгом [17]. В начале оперы Поло объявляет: «Я не рассказал и половины того, что видел», при этом стиль выражения Поло – *bel canto*, что также создает отсылку к прошлому (пример 2).

Пример 2. Тан Дун. Опера «Марко Поло». Монолог Марко

The musical score for Example 2 consists of two systems. The first system features a Harp (Hr.) staff and a Melody (M.) staff. The Hr. staff has a treble clef and a key signature of one flat. The M. staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second system also features a Hr. staff and a M. staff. The Hr. staff has a treble clef and a key signature of one flat. The M. staff has a treble clef and a key signature of one flat. The M. staff includes dynamic markings like *mp*, *mf*, and *ppp*, and performance instructions like 'from high' and 'optional'.

Почти сразу же в первой сцене оперы «Марко Поло» появляется Данте. Он говорит: «Это место было лес и город. Некогда прежде. Такой темный и мрачный лабиринт. Его памяти облик» (пример 3).

Пример 3. Тан Дун. Опера «Марко Поло». Монолог Данте

The musical score for Example 3 consists of two staves labeled D and P. The D staff has a treble clef and a key signature of one flat. The P staff has a bass clef and a key signature of one flat. The D staff includes dynamic markings like *ff* and performance instructions like 'dark - ness' and 'leading me a-long'.

Тем самым Данте уподобляется Вергилию, который был проводником по кругам ада в «Божественной комедии». Далее он перевоплощается в Шекспира. Эти два персонажа, Данте / Шекспир, выполняют двойную функцию проводника по событиям истории путешествия, всплывающим в памяти Поло. Кроме Данте на сцене почти постоянно с главными героями находится Рустичелло – хроникер путешествия, его роль исполняется актером пекинской оперы. Он также выступает в роли китайского поэта Танской эпохи Ли Бо (701–762), принимая на себя функции повествователя.

В роли внешних фигур, следящих за повествованием, выступает правитель мира – Хубилай Хан и Императрица в блестящих одеждах и скипетром в руке. Примечательно, что и они толкуются композитором неоднозначно. Они сопровождают Марко и Поло

в их путешествии, выражая в опере идею долженствования, социальных обязательств, которая актуализируется в бессознательном личности во взаимосвязи с образами родителей, что определяется традициями Китая и принципами У лунь, репрезентирующими пять видов социальных отношений в Китае между императором и подчиненными, отцом и сыном, мужем и женой, между братьями, друзьями [14. С. 458].

В то же время в опере в сцене «В пустыне» Императрица сбрасывает сверкающие одежды и остается в белом полупрозрачном платье, символизируя своим поступком освобождение от социальной маски и осознание себя в иной роли – женщины, почти одновременно с этим на сцене появляется Шехерезада в соблазнительном танце. Одновременное присутствие двух женщин на сцене иллюстрирует неясную власть женской природы, поданной авторами оперной постановки как галлюцинации, свойственные Пустыне. Одновременно в опере действует еще один женский образ – виртуальный персонаж «Вода», исполняемый сопрано. Он символизирует природные силы и является своего рода защитником, сопровождающим Марко и Поло в их путешествии, создавая для приключений фантастический фон. Функции этого персонажа – активизировать действие.

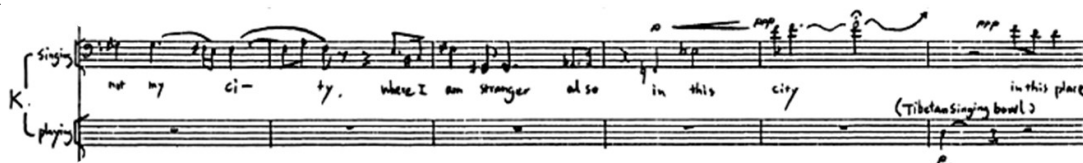
Противоречивость наблюдается и в музыкальной драматургии оперы. Она возникает от сочетания линейной драматургии, что раскрывается в поочередной смене пространственных локусов – «Площадь», «Морское путешествие», «Базар», «Пустыня», «Гималаи», «Стена» и приемов нелинейной драматургии. С помощью свойственных постмодернистским театральным опусам приемов монтажа и медитативной драматургии в сценах «Гималаи», «Стена» формируется широкое ассоциативное поле, позволяющее слушателям находить в собственном когнитивном и эмоциональном опыте близкие явления, формируя собственный ментальный сюжет и образ оперы Тан Дуна. В выстраивании сложных взаимосвязей между разными явлениями в развитии оперы раскрывает действие еще один принцип китайской философии. Это – У син, определяющий взаимосвязь пяти элементов: пяти стихий, пяти действий, пяти движений, пяти столбцов, пяти фаз, пяти состояний.

Музыкальный язык персонажей является зеркалом стиля выражения главных героев. Они принимают формы выражения, соответствующие месту и времени. Присутствие в опере выдающихся личностей западной и восточной культур – Данте, Шекспира, Ли Бо, Малера, которые становятся частью путешествия Марко и Поло, напрямую отсылает к оперным шедеврам Ф. Гласса и его опере «Сатьяграха» (1979), в которой участниками повествования становятся Л. Толстой, Р. Тагор, Кришна, принц Арджуна, демоны. Кроме того, в работе с ритмическими конструкциями Тан Дуна также можно уловить влияние минимализма. Таково использование принципа *ostinato* и повторной репетитивности, вносящих в оперу «Марко Поло» признаки медитативной драматургии. Тем самым композитор показывает, что композиционно-структурную основу оперы «Марко Поло» составляют принципы постмодернистской оперы. В то же время, как было отмечено ранее, структура образно-художественного мира перекликается с ней, но имеет и свои уникальные черты, опосредованные связью с китайской мифологией, философией и эпосом.

Важную драматургическую функцию выполняют также приемы стилизации, цитирования, стилевой аллюзии, стилевого и жанрового синтеза. Тан Дун стилизует игру ударной группы оркестра Пекинской оперы учан. Музыка учан выступает в роли рефрена, отделяя эпизоды путешествия один от другого. Использование национальных инструментов выполняет декоративную функцию, иллюстрирует национальное своеобразие географических территорий, на которые попадают Марко и Поло. Наиболее яркими в стилевом отношении являются эпизоды нахождения в Тибете, где применяются и тибетские колокольчики, и благодаря необычной подаче вокального звука воссоздается техника «Дзокё», что на тибетском языке означает «совершенство». Техника «Дзокё» – это тибетское горловое пение, суть которого состоит в воспроизведении низкочастотных

звучков, имеющих мистический оттенок. Звук, представленный техникой «Дзокё», дает людям ощущение глубины и торжественности [18. С. 17]. Также в аккомпанементе партии Хана участвуют Тибетские поющие чаши как признак ритуальной церемонии тибетцев (пример 4, т. 6).

Пример 4. Тан Дун. Опера «Марко Поло». Монолог Хубилай Хана



В эпизоде приближения к Великой стене и путешествия по Монголии хор, повторяя на английском слово «ты» (звук «ю»), воссоздает звучание варгана, символизируя погружение в медитативное состояние. С этой же целью композитор применяет множество приемов проговаривания отдельных звуков «в», «с», «р», повторов слогов и слов «go», «come» и др., шепот хора на протяжении оперы. Тан Дун использует не только национальные инструменты – ситар, пипу, шэн, табла, тибетские гонги, поющие чаши и колокольчики, но и заставляет инструменты европейского оркестра звучать как узнаваемые звуковые символы той или иной географической территории.

Таковы *знаки-сигналы* низких медно-духовых инструментов, появляющихся в эпизоде показа жизни в Гималаях. Они напоминают трубный глас индийских слонов. В такой же функции знака-сигнала звучат фигурации арфы и струнных инструментов в эпизоде морского путешествия, иллюстрируя движение морских волн; сочетание этих же тембров живописует биевание воды в фонтане в сцене «Базар»; таков и узнаваемый знак-сигнал трубы, призывающий путешественников на корабль. Кроме знаков-сигналов, в организацию композиционного пространства оперы Тан Дун включает *стилевые* и *жанровые шаблоны*. К ним относятся техники исполнения *Sprechstimme* и стиль *bel canto*, импрессионистическая звукопись, передающая начало морского плавания при помощи *стилевой аллюзии* на музыку Ф. Мендельсона и К. Дебюсси; цитата из части «Пьяница весною» из «Песен о Земле» Г. Малера в характеристике Воды; воссоздание музыкальных признаков жанра хора при помощи знака-сигнала колокольного звона и многоголосного хорового пения статичных гармонических комплексов в завершении сцены «Площадь»; псалмодия слова «Ги-ма-ла-и» в манере тибетского горлового пения, иллюстрирующая молитву уходящих монахов в сцене пребывания в Тибете.

Сделаем некоторые обобщения. Как говорил сам композитор, в опере он описывает три формы путешествия – духовное, физическое, музыкальное [4], что создает полифоничность смыслов, воплощаемых визуальными, аудиальными и интертекстуальными перекрещиваниями, контрастами и взаимодополнениями. Основой творческого метода становится вызов, который композитор бросает всему устоявшемуся, что определяет поиски им нового взаимодействия средств выразительности в композиции, драматургии, структуре образно-художественного мира, толковании героев оперы. Основу творческого метода создает техника *стилевого синтеза*, репрезентированная через приемы цитаты, стилизации, *стилевой аллюзии*, в применении которых композитор показывает себя как виртуозный конструктор-иллюзионист, моделирующий в опере полисмысловую множественность. Несмотря на сложность структуры и музыкального языка оперы «Марко Поло», композитор высказывается о тех проблемах, которые тревожат его через различные формы музыкального искусства, понятные для европейца.

Одной из таких проблем для Тан Дуна является проблема дуализма и взаимосвязи «всего со всем» – востока и запада, традиционного и ультрасовременного, музыкального и шумового, органического и неорганического, рационального и иррационального и многих других явлений. Методы дуального сопоставления и поиска взаимосвязи,

демонстрируемые, в том числе и в опере «Марко Поло», отсылают заинтересованного слушателя произведений Тан Дуна к китайской философии и культуре, которые сформировали автора оперы как личность.

Еще одна тема, актуальная для осмысления композитором в опере, – тема свободы и взаимоотношения с властью. Она завуалирована, но весьма выразительна. Особенно это показательно в постановке Нидерландской оперы, когда прутья железной решетки опускаются на путешественников в сцене «Площадь» и они же вновь возникают на сцене, когда путники добираются до Великой стены. Возможно, прутья решетки не ассоциированы композитором с реальной властью, а скорее выражают идею должностования, реализованную в опере фигурами Хубилай Хана и Императрицы.

Взаимосвязь решетки в дизайне сценического антуража оперы с различными формами социальной жизни человека, представленными площадью в Венеции и Стеной в Китае, показывает особое значение темы Родины, к образу которой он постоянно возвращается в своих произведениях. Представление себя как гражданина мира и создание «мировой музыки» служит снова «декорацией», скрывающей процессы моделирования в творчестве Тан Дуна ментального образа Родины – идеального конструкта, воплощенного через ее великие символы – традиции Пекинской оперы, ритуалы, «голоса», тембры и образы мифов и эпоса.

Литература

1. Чжун Цянь. Небольшое обсуждение оперы «Марко Поло» слияния китайской и западной культур // Искусствоведческая оценка. 2018. № 5. С. 152–153. (На кит. яз.)
2. Smith P. J. Opera Review. Marco Polo's Voyage to a World of Ideas. URL: <https://www.nytimes.com/1997/11/11/arts/opera-review-marco-polos-voyage-to-a-world-of-ideas.html> (дата обращения: 19.03.2025).
3. Swed M. Opera on the Edge. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1998-jan-05-ca-5106-story.html> (дата обращения: 18.03.2025).
4. Tan Dun's "Marco Polo". Reviews. Score URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33573/Marco-Polo-Tan-Dun> (дата обращения: 18.03.2025).
5. Сы Ян. Опера Тан Дуна «Марко Поло»: мультипространственное, философское и транскультурное музыкальное путешествие // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 3 (82). С. 137–145.
6. Холопова В. Н. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М.Е. Тараканов: Человек и фоносфера: Воспоминания. Статьи. СПб.: Алетейя, 2003. С. 243–251.
7. Юнусова В.Н. Видеоряд в мультимедийных проектах Тань Дуня // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 33–41.
8. Ло Шимин. Анализ эстетических особенностей и стиля исполнения современной оперы Тан Дуна «Марко Поло» // Хунаньский педагогический университет. 2011. № 1. С. 14–16. (На кит. яз.).
9. Ду Лишин. Интерпретация темы «путешествие» в опере Тан Дуна «Марко Поло» // Журнал Шаньшаньского педагогического университета. 2022. Т. 24. № 4. С. 77–82. (На кит. яз.).
10. У Вэйфэнь. Реконструкция культурных различий – художественное выражение оперы Тан Дуна «Марко Поло» // Китайская драма. 2022. № 1. С. 84–85. (На кит. яз.).
11. Цинь Хуэйдуо. Проявление постмодернизма в опере Тан Дуна «Марко Поло» // Голос реки Хуанхэ. 2015. № 11. С. 67–69. (На кит. яз.).
12. Novak J. Postopera: Reinventing the Voice-Body. London: Routledge, 2015. 192 p.
13. Бегичева О.В. Жанровые метаморфозы романтической баллады в искусстве XIX–XXI веков. Майкоп: Магарин О.Г., 2019. 192 с.
14. У Чэн-энь. Путешествие на Запад / пер. А. Рогачёва. М.: Худож. лит-ра, 1959. 460 с.

15. Ли Ян, Мозгот С.А. Амплуа персонажей в пекинской опере и формы их репрезентации // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 1(80). С. 21–27.
16. Utz Ch. Neue Musik und Interkulturalitat: von John Cage bis Tan Dun. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2002. 533 s.
17. Юнг К. Человек и его символы. М.: Timoty, 1996. 422 с.
18. Ли Бинь. Творчество Чжан Сяофу и развитие электроакустической музыки в Китае: автореф. ...канд. иск. Санкт-Петербург, 2022. 22 с.

On the Problem of Individual Style and Creative Method of Tan Dun on the Example of the Opera “Marco Polo”

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 2 (93), 111-120
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-2-111-120

Se Linlin, Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 171204487@qq.com

Keywords: Tan Dun, opera “Marco Polo”, stylistic synthesis, plot, montage and meditative dramaturgy.

The article focuses on the opera *Marco Polo* by the American composer of Chinese origin Tan Dun (born in 1957). The subject of the study is the genesis of the opera's content, which influences the organization of the structure, dramaturgy, and figurative and artistic world of the opera. Methods and approaches: historical and stylistic, complex; methods of hermeneutics, comparative studies, and musicological analysis. As the composer himself said, in the opera he describes three forms of travel - spiritual, physical, musical, which creates a polyphony of meanings embodied in visual, auditory, and intertextual intersections, contrasts, and complementarities. The basis of the creative method is the challenge that the composer throws down to everything established, which determines his search for a new interaction of expressive means in composition, dramaturgy, the structure of the figurative and artistic world, and the interpretation of the opera's heroes. The basis of the creative method is the technique of stylistic synthesis, represented through the methods of quotation, stylization, stylistic allusion, in the application of which the composer shows himself as a virtuoso designer-illusionist, modeling polysemantic multiplicity in the opera. Despite the complexity of the structure and musical language of the opera “Marco Polo”, the composer speaks about the problems that worry him through various forms of musical art, understandable to a European. One of such problems for Tan Dun is the problem of dualism and the relationship of “everything with everything” – the East and the West, the traditional and the ultra-modern, musical and noise, organic and inorganic, rational and irrational and many other phenomena. The methods of dual comparison and search for interrelation, demonstrated, among other things, in the opera “Marco Polo”, refer the interested listener of Tan Dun's works to Chinese philosophy and culture, which formed the author of the opera as a person, including, among other things, the period of the Cultural Revolution (1966-1976). From here, another theme arises, relevant for the composer's understanding in the opera – the theme of freedom and relationships with power. Perhaps it is not associated by the composer with real power, but rather expresses the idea of obligation, realized in the opera by the figures of Kublai Khan and his wife. The novelty of the study lies in the study of the themes of the opera, as a representative of ideas relevant to the composer's work.

References

1. Zhong, Qian (2018) Nebol'shoe obsuzhdenie opery “Marko Polo” sliyaniya kitaiskoi i zapadnoi kul'tur [A short discussion on the opera “Marco Polo” the fusion of Chinese and Western cultures]. *Iskusstvovedcheskaya otsenka – Art Criticism Assessment*. 5. pp. 152–153. (In Chinese).

2. Smith, P.J. (1997) *Opera Review; Marco Polo's Voyage to a World of Ideas*. [Online] Available from: <https://www.nytimes.com/1997/11/11/arts/opera-review-marco-polos-voyage-to-a-world-of-ideas.html> (Accessed: 19.03.2025).
3. Swed, M. (1998) *Opera on the Edge*. [Online] Available from: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1998-jan-05-ca-5106-story.html> (Accessed: 18.03.2025).
4. Tan Dun's (1995) “Marco Polo”. *Reviews. Score* [Online] Available from: [https://www.wisemusicclassical.com/work/33573/Marco-Polo—Tan-Dun/\(accessed data 18.03.2025\)](https://www.wisemusicclassical.com/work/33573/Marco-Polo—Tan-Dun/(accessed%20data%2018.03.2025)).
5. Sy, Yan (2021) Opera Tan Duna “Marko Polo”: mul'tiprostranstvennoe, filosofskoe i transkul'turnoe muzykal'noe puteshestvie [Tan Dun's Marco Polo: A Multi-Spatial, Philosophical and Transcultural Musical Journey]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 3 (82). pp. 137–145.
6. Kholopova, V.N. (2003) Kitaiskii avangard: ot San Tuna do Tan Duna [Chinese Avant-Garde: From Sun Tong to Tan Dun]. In: *M.E. Tarakanov: Chelovek i fonosfera: Vospominaniya. Stat'i. Materialy konferentsii “Fonosfera – chelovek – soobshchestvo”* [M.E. Tarakanov: Man and the Phonosphere: Memories. Articles. Proceedings of the Conference “Phonosphere – Man – Community”]. Saint Petersburg: Aleteiya. pp. 243–251.
7. Yunusova, V.N. (2021) Videoryad v mul'timediinykh proektakh Tan' Dunya [Video sequences in Tan Dun's multimedia projects]. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh – South-Russian Musical Almanac*. 1. pp. 33–41.
8. Lo, Shimin (2011) Analiz esteticheskikh osobennostei i stilya ispolneniya sovremennoi opery Tan Duna “Marko Polo” [Analysis of the aesthetic features and performance style of Tan Dun's modern opera “Marco Polo”]. *Khunan'skiy pedagogicheskii universitet – Hunan Normal University*. № 1. C. 14–16. (In Chinese).
9. Du, Lishin (2022) Interpretatsiya temy “puteshestvie” v opere Tan Duna “Marko Polo” [Interpretation of the theme of “journey” in Tan Dun's opera “Marco Polo”]. *Zhurnal Shan'shan'skogo pedagogicheskogo universiteta – Journal of Shanshan Normal University*. Vol. 24. 4. pp. 78–82. (In Chinese).
10. Wu, Weifen (2022) Rekonstruktsiya kul'turnykh razlichii – khudozhestvennoe vyrazhenie opery Tan Duna “Marko Polo” [Reconstruction of Cultural Differences – Artistic Expression of Tan Dun's Opera “Marco Polo”]. *Kitaiskaya drama – Chinese drama*. 1. pp. 84–85. (In Chinese).
11. Qin, Huiduo (2015) Proyavlenie postmodernizma v opere Tan Duna «Marko Polo» [Postmodernism in Tan Dun's Opera Marco Polo]. *Golos reki Khuankhe – The Voice of the Yellow River*. 11. pp. 67– 69. (In Chinese).
12. Novak, J. (2015) *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. London: Routledge.
13. Begicheva, O.V. (2019) *Zhanrovye metamorfozy romanticheskoi ballady v iskusstve XIX-XXI vekov* [Genre metamorphoses of the romantic ballad in the art of the XIX-XXI centuries]. Maikop: Magarin O.G.
14. Wu, Cheng-en (1959) *Puteshestvie na Zapad* [Journey to the West]. Moscow: State Publishing House of Fiction.
15. Li, Yan & Mozgot, S.A (2021) Amplua personazhei v pekinskoj opere i formy ikh reprezentatsii [The Role of Characters in Peking Opera and Forms of Their Representation]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 1 (80). pp. 21–27.
16. Utz, Ch. (2002) *Neue Musik und Interkulturalitat: von John Cage bis Tan Dun* [New Music and Interculturality: from John Cage to Tan Dun]. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
17. Yung, K. (1996) *Chelovek i ego simvoly* [Man and his symbols]. Moscow: Timoty.
18. Li, Bin (2022) *Tvorchestvo Chzhan Syaofu i razvitie elektroakusticheskoi muzyki v Kitae* [The Work of Zhang Xiaofu and the Development of Electroacoustic Music in China]: Abstract of Musical Art Cand. Diss. Sankt-Peterburg.