

10. Bakumenko, G.V. & Luginina, A.G. (2022) Virtualizatsiya sotsiokul'turnogo frontira “Tertius Romae” [Virtualization of the Socio-Cultural Frontier “Tertius Romae”]. *Zhurnal frontirnykh issledovaniy – Journal of Frontier Studies*. Vol. 7. 1 (25). pp. 265–293.
11. Bakumenko, G.V. & Biryukov, I.L. & Scherbak, N.F. & Luginina, A.G. (2023) Hierarchical Metamodel of Communication in the Experience of Resacralization of Spiritual Practics. *Galactica Media: Journal of Media Studies*. Vol. 5. 2. pp. 15–45.
12. Bondar, M.V. (2012) Metakul'turnyy podkhod v osmyslenii razvitiya mezhdunarodnogo sotrudnichestva muzykal'nykh obrazovatel'nykh uchrezhdeniy DV Rossii i stran ATR [Metacultural approach to understanding the development of international cooperation between musical educational institutions of the Far East of Russia and Asia-Pacific countries]. *Etnosotsium i mezhnatsional'naya kul'tura – Etnosocium (Multinational Society)*. 2 (44). pp. 57–61.
13. Abdulaeva, M.S. (2022) Musical Culture of The Region: Structure, Content, Directions of Development. In: Bataev, D., Gapurov, S.A., Osmaev, A.D. [and etc.] (eds.) *Social and Cultural Transformations in the Context of Modern Globalism (SCTCMG 2022)*. London: European Publisher. Vol. 128. pp. 40–44.
14. Yudina, V.I. (2023) The Musical Culture of the Russian Province in the Mirror of Prerevolutionary Periodicals. *Music Scholarship*. 3. pp. 47–57.
15. Yudina, V.I. (2013) *Muzykal'naya kul'tura rossiyskoy provintsii (ot zarozhdeniya do nachala XX veka)* [Musical culture of the Russian province (from its inception to the beginning of the 20th century)]. Abstract of Culturology Dr. Diss. St. Petersburg.
16. Shafeev, R.N. (2007) *Muzykal'naya kul'tura kak sistema* [Musical culture as a system]. Abstract of Philosophy Cand. Diss. Kazan.
17. Soboleva, E.A. (2019) Rol' festival'nogo dvizheniya Soyuza kompozitorov v razvitiy muzykal'noy kul'tury regionov (na primere astrakhanskogo festivalya sovremennoy muzyki) [The Role of the Festival Movement of the Union of Composers in the Development of Regional Musical Culture (On the Example of the Astrakhan Festival of Contemporary Music)]. *Philharmonica. International Music Journal*. 1. pp. 43–52.
18. Soboleva, E.A. (2021) Postroenie modeli muzykal'noy kul'tury v ramkakh sistemnogo podkhoda [Building a Model of Musical Culture in the Framework of a Systematic Approach]. *Sovremennaya nauka: aktual'nye problemy teorii i praktiki. Seriya: Poznanie – Modern science: current problems of theory and practice. Series: Cognition*. 1. pp. 102–105.

УДК 7.072.2

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-2-138-145

Е Цзяхуэй

**«ДОЧЬ ПАРТИИ»: К УСВОЕНИЮ ОПЫТА ВОПЛОЩЕНИЯ
ГЕРОИКО-ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ ЕВРОПЕЙСКОГО ТИПА
С КИТАЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ СПЕЦИФИКОЙ**

В статье рассматривается специфика воплощения героико-патриотической темы в китайской опере «Дочь партии». Акцентируется внимание на том, что этот жанр, считающийся высшей формой всеобъемлющего театрального искусства, в Китае сформировался благодаря интеграции элементов различных национальных культур, в числе которых – синтез принципов вокального звукоизвлечения *belcanto* и технологии исполнения, свойственные традиционному певческому искусству. Китайская опера – жанр, порожденный взаимодействием восточной и западной музыкальных культур XX века, в художественной концепции которого, как правило, отражаются важнейшие тенденции политической жизни страны.

Ключевые слова: *«Дочь партии», героико-патриотическая опера европейского типа, восточные и западные тенденции в музыкальной культуре Китая, отражение политической жизни в искусстве.*

В любую эпоху и в любой стране вокальное искусство всегда занимало одно из главных мест в музыкальной жизни. В Древнем Китае бытовала поговорка: «В игре на музыкальных инструментах струнная музыка не так хороша, как духовая, а духовая музыка не так хороша, как певческий голос», то есть пение – лучший способ выразить дух музыкального искусства. Как разновидность искусства, обладающая большим этическим и эстетическим потенциалом, вокальное искусство заняло важное место в истории цивилизации. С интеграцией глобальной экономики мировые культуры в разной степени сливаются в процессе культурного взаимодействия и обмена, формируя тенденцию мультикультурного развития. И в этом сложном разнонаправленном и многоуровневом процессе вокальное искусство, проявляющее свои плюралистические качества, остается важной частью культуры, с исторической неизбежностью обусловленной социально-политическими процессами.

Вокальное искусство, развиваясь в различных регионах мира, имеет специфические черты, однако при этом обнаруживает типологическое сходство. Так, академическое пение распространило свое влияние и является основой элитарной музыки; народное пение представлено в бесчисленном множестве локальных певческих стилей и сохраняет свои позиции повсеместно, и, наконец, эстрадное пение (от простейших самодеятельных образцов до высокопрофессиональных индивидуальных проявлений) все больше завоевывает мировую сцену.

Эти три магистральные линии существования вокального искусства развиваются как по самостоятельным траекториям, так и периодически пересекаясь, образуя замысловатые симбиозы. Последнее все чаще подкрепляется современным композиторским творчеством, которое все чаще предполагает участие в исполнении своих произведений артистов-вокалистов, в равной степени владеющих всеми тремя манерами пения, или же соединяют в единой партитуре исполнителей, владеющих разными манерами.

Так, в опере Р. Щедрина «Мертвые души» все главные герои поют в академической манере, а «народный рефрен» между картинами поется в народной манере (в одной из постановок – ансамблем Д.В. Покровского). Данный микст предполагается в хоровом концерте «для трех мужских “народных голосов” (определение автора) и вокализирующего академического хора» “Сам Един еси Безсмертный” А. Микиты» [1. С. 243]. А в действе «Ночь в Галиции» В. Мартынова манера пения меняется в соответствии с сюжетом, где «соответственно прохождению различных этапов “взросления” меняется и манера исполнения: от открытой, кричащей, “с надрывом” к церковной, академизированной в рождественской колядке “Поспешите пастушата”» [2. С. 83]. Примеры «микширования» трех магистральных форм вокального искусства в рамках одной жанровой формы можно множить. Современная китайская вокальная музыка – не исключение: в ней можно наблюдать процессы, коррелирующие с общим ходом развития музыкального искусства в мире. Поэтому оперативная фиксация данных примеров и их научное осмысление представляется нам актуальным.

Музыкальное искусство Китая в последние десятилетия вступает во все более активный творческий диалог с искусством Запада, и в данном контексте именно оперный жанр является богатейшим полем для деятельности композиторов [см. подробнее об этом: 3]. Он вызывает у слушателей неизменный интерес и является важнейшим средством на пути взаимопонимания народов при сохранении их национального самосознания. Актуальность изучения и научного осмысления данной проблемы связана с тем, что, по справедливому утверждению Чжан Личжэнь, «успешность овладения китайскими композиторами основами и опытом сценического воплощения европейской оперы, ставшей в настоящее время общемировым явлением музыкальной культуры, зависит, прежде всего, от понимания исторически

обусловленных различий китайской и европейской культур и (что не менее важно) особенностей национального менталитета [4. С. 3].

Китайская национальная опера прошла трудный путь становления, начиная с Нового времени, через изучение и внедрение практики оперного исполнительства западного типа. И западная опера, и традиционная китайская опера сосредоточены на важной роли пения в изображении персонажей, раскрытии сюжета и выражении тем. Но каждый из них отличается своим подходом к разворачиванию повествования; в конце концов, субъекты-исполнители западной и китайской оперы прошли разный путь к доминированию в жанрах, на которых они основаны, и их концепции и практики различны по своей природе. Большинство западных опер создано по образцу итальянской оперы, и их жанр богат уникальностью и разнообразием, поскольку в разное время он в разной степени влиял на западные страны, но с точки зрения техники пения все они перенимают американский метод пения. Зрелость китайской оперы в целом характеризуется преобладанием Юаньской оперы и Южной оперы, которые представляют различные языковые и культурные особенности Севера и Юга соответственно и их сложное вокальное искусство, в результате чего сосуществуют большие и малые оперы с красочными программами. Сравнивая их с традиционной китайской оперой, мы видим, что введение концепции западного оперного исполнительского искусства играет важную роль в восстановлении понимания национального оперного исполнительского искусства в новую эпоху в Китае, и это глубокое знание оперного искусства также является лучшей точкой интеграции между западной оперой и китайским оперным исполнительским искусством.

К 1980-м годам, вследствие освобождения от идеологии восстания, вокальное образование в Китае вступило в свой лучший период со времен основания Нового Китая. С быстрым развитием культурных обменов между китайскими и зарубежными вокалистами, уходом старшего поколения артистов, приглашением зарубежных мастеров пения, восстановлением порядка преподавания и постепенным улучшением качества пения в музыкальных школах, а также возобновлением отбора исполнителей для различных международных конкурсов, новые китайские вокалисты продемонстрировали рост их творческого потенциала. Освоение и внедрение технологии *belcanto* способствовало достижению зрелости китайской вокальной школы и совершенствованию ее исполнительских приемов. «Национализация» академического пения эволюционировала довольно быстро, методы вокального звукоизвлечения успешно усвоены и интегрированы в практику [об этом подробнее: 6].

Накануне 70-летия со дня основания Коммунистической партии Китая, в 1991 году, на повестку дня был поставлен вопрос о создании произведения, идейно теснейшим образом связанного с современной национальной идеологией. В результате была создана опера «Дочь партии», основанная на синтезе жанровых особенностей европейских классических и китайских национальных оперных традиций. Постановка данного оперного спектакля – это ответ деятелей культуры на своего рода социальный заказ.

Генеральным режиссером ранних репетиций был Чжоу Бин, а в актерский состав вошли такие известные артисты, как Пэн Лиюань, Чэн Гуйлань, Сунь Лиин, Ян Хунчжи, Цинь Луфэн и Ван Пин. Подготовка спектакля проходила со значительными сложностями, премьера переносилась трижды (она была запланирована на 1 июля, но в итоге была перенесена на 1 августа, а затем на 1 октября 1991 года). Основной причиной задержки стало то, что в какой-то момент 11 черновиков сценария не прошли проверку, и в итоге либретто заказали Янь Су.

Янь Су – талантливый либретист, в произведениях которого не только воссоздана история китайского народа и представлены психологически убедительные образы героев, но и мастерски передана революционная атмосфера эпохи. На материале романа Юн Чжана и фильма Линь Нуна «Дочь партии» Янь Су должен был за 18 дней написать либретто оперы. «Сюжеты романа и фильма были так хорошо известны, – вспоминал Янь Су, – что мне постоянно приходилось вносить новшества, чтобы предоставить режиссеру новаторскую текстовую основу и простор для творчества в его искусстве» [5. С. 34–35].

В 2001 году, к 80-летию со дня основания компартии, оперная труппа Главного управления возобновила постановку и провела гастроли по всей стране. «В Лючжоу, Гуанси, городе с населением менее миллиона человек, опера шла 18 представлений подряд в театре на 1500 мест, и каждое представление было с аншлагом, что является редкостью в истории оперных представлений в Китае» [5. С. 36].

Сочинение «Дочь партии» было совместной работой известных композиторов Ван Цзуцзина, Чжан Чжоуй, Ван Сирена, Инь Цина, Цзи Чэна и Фан Тяньсина. Перед этими композиторами была поставлена задача популяризации для китайского массового зрителя такого жанра европейской академической музыки, как опера. Считалось, что единственный способ сделать это – «адаптировать» его под китайские реалии; тем более, что в Китае подобная «национализация» свойственна не только жанру оперы. Так, композиторы, сочиняющие песнопения для китайских православных храмов, тоже по-своему адаптируют их. «Одни стараются сохранить традиции сочинения для церкви, свойственные русским композиторам, другие – максимально адаптировать звучание богослужебного слова к новым реалиям, в том числе и языковым», – утверждают Ю. Чжен и С.И. Хватова [8. С. 90].

В 1940–1950-е гг. в КНР уже были созданы монументальные произведения – таковы, например, «Белая дева», «Красная дымка», «Красный коралл» и «Сестра Цзян». Однако эти сочинения были достаточно сложны для восприятия неподготовленным слушателем. Выбор пути, уникального для китайской национальной оперы со времен яньаньской литературы и искусства, был первоочередной задачей, и только таким образом можно было обеспечить существование собственно национальной оперы. Поэтому в создании народных героико-патриотических опер на историческую тему, принимая во внимание характеристику героического характера героини Юмэй и особенностей места, где разворачивались события, было решено, что одним из композиторских принципов станет, по образному китайскому идиоматическому выражению, «сидеть на севере и смотреть на юг», то есть синтез элементов музыкальной поэтики разных провинций Китая.

Как известно, народная опера является народной только в том случае, если она обладает уникальным музыкальным материалом, поэтому выбор фольклорных источников имеет большое значение. Процесс сочинения подобного рода оперы – работа наукоемкая и в большей степени интеллектуальная, чем связанная с вдохновением, озарением, словом, всем тем, что обычно характеризует творчество. Предварительная работа в данном случае была связана с собиранием и изучением аутентичных источников и оценкой их эстетических качеств с точки зрения пригодности для включения в контекст большого сочинения академического жанра европейской традиции.

Вдохновение для главной мелодии «Дочери партии» пришло из неожиданного источника. Когда Ван Цуцзе и Чжан Чжоуй пытались выбрать тему среди довольно большого числа народных песен, «случилось так, что во время просмотра телевизора транслировалась местная шэньсийская опера из северного региона Пусан Цисан, которая мгновенно очаровала обоих композиторов» [6. С. 121]. Такой непреднамеренный поступок в итоге привел к созданию основной лейттемы музыки к фильму «Дочь вечеринки». Героиня Тянь Юмэй – мужественная и смелая, поэтому для выражения ее сильного и грубого характера была выбрана основная мелодия в стиле оперы Пу; характер Гуйин мягкий и добрый, поэтому для его формирования и отражения была выбрана мелодия горной песни Цзянси Сингуо.

Композиторы Ван Цуцзе и Чжан Чжоуй в «Дочери партии» используют стилистические особенности народных песен и оперной музыки Шэньси Пу, органично их сочетая. Музыкальная тема «Кровь, огонь и душа» фактически является шлягером всей оперы – трансплантацией оперного стиля оперы Пу «Су Сань Ци Цзе», в которой основные виды сценического движения и оригинальная народная манера исполнения задействованы в полной мере. Это душа национальной оперы. В то же время опера написана в западной жанровой форме, в которой основное внимание уделяется характеристике персонажей, а арии являются основными номерами, характеризующими персонаж и позволяющими ему показать все свои вокальные данные.

Песня «Азалия» ярко изображает и раскрывает простой и добрый характер Тянь Юмэй и ее возвышенные чувства верности партии. Использование структурных принципов регионального певческого стиля «панно» с его техническими возможностями для создания художественного эффекта значительного драматического напряжения, создаваемого за счет сочетания традиционных принципов вокального звукоизвлечения и западных методов оперного пения (*belcanto*), потребовало привлечения нового поколения артистов, обученных в Америке академическому пению и одновременно владеющих пением народным, – таких как Пэн Лиюань (рис. 1).



Рис. 1. Кадры из представления оперы «Дочь партии» (Пэн Лиюань в роли Тянь Юмэй, Ян Хунчжи в роли Седьмого дяди, Сунь Лиин в роли Гуйин)

ление западного типа с традиционным китайским сюжетом и персонажами; играла и создавала его, успешно раскрывая сложный внутренний мир Тянь Юмэй в различных драматических ситуациях, выражая отношение героини к товарищам, родственникам, врагам и к смерти. Музыкальный портрет цельной богатой натуры Тянь Юмэй, созданный Пэн Лиюань, подчинен «восхвалению железной веры героини в революционное дело, ее высоким морально-нравственным качествам» [7. С. 13].

«Дочь партии» открывает новые акценты в интерпретации образов других персонажей. Например, Ян Хунчжи, известный исполнитель роли Седьмого дяди – человека спокойного и эмоционально устойчивого – характеризует свой персонаж мягким баритональным тембром с бесчисленным многообразием оттенков и специфических тембровых находок. Он уделяет особое внимание углублению дикции, орнаментации мелодических фраз, чтобы подчеркнуть национальный колорит пения. Кроме того, его реплики, язык тела и сценические движения – это отражение его мировоззренческой позиции, твердости убеждений и мудрости. Все усилия исполнителя направлены на создание реалистического и психологически убедительного образа.

Кроме того, инновации в исполнении «Дочери партии» проявляются в пении хора, которое сохраняет особенности традиционного звукоизвлечения. Композитор Ван Цзунцин смело включил в состав коллектива «Восемь тонов в гармонии» как народных, так и академических певцов, назвав его «группой, сохраняющей этнический аромат» народного пения. Для того, чтобы соответствовать пению, оркестровка включает в себя игру на народных инструментах эрху, флейте и пипе, наряду с фортепиано, что не только гармонизирует сложную игру на народных инструментах в соответствующие музыкальные мелодии, придавая народной опере более отчетливый «оперный» характер, но и обеспечивает более интенсивную передачу характерного тембра народного колорита.

Подготовка к исполнению оперы было непрерывным процессом внедрения инноваций, поиска способов привнесения разнообразия в певческую интерпретацию. В частности, Пэн Лиюань плодотворно практикует пение в американском, народном и оперном стилях, а также стиль пения «без границ», полностью овладевая художественной выразительностью народного языка в отражении эмоций и чувств, а также обогащая свой исполнительский багаж в сценической практике.

В спектакле Пэн Лиюань целенаправленно искала тот художественный язык, который позволил бы виртуозно связать оперное представ-

В итоге авторы «Дочери партии» создали произведение уникальной жанровой формы, построенной на синтезе западной оперы и китайской традиционной музыкальной поэтики. В то время, когда оперная модель, унаследовавшая творческое мышление опер «Белая дева» и «Два черных брака», казалось бы, переживает в Китае упадок и кризис маргинализации, трудный процесс рождения и постановки оперы «Дочь партии» вызвал переосмысление художественной онтологии народной оперы в мире искусства и академических кругах, а также нашел отражение в трудах исследователей [9; 10; 11].

Начиная с «Белой девы» и до создания «Дочери партии», китайская народная опера создавалась по социальному заказу под идеологическим руководством государства и партии. Однако в академических кругах существует предубеждение, сохранившееся со времен движения «Четвертое мая», что искусство должно оставаться достаточно независимым. Но правда заключается и в том, что политика и искусство в данном случае «сработали» на пользу делу и способствовали появлению новых сочинений в стиле «Желтого колокола» и «Великого Люя», представляющих коллективный дух нации, чувства «большого я», сопричастности общему большому делу.

Написание героико-патриотической оперы «Дочь партии» и ее успешное исполнение были необходимостью времени. Успех постановки заключался в том числе и в том, что композиторы опирались на сильные стороны китайской традиционной оперы, продвигая национальную культуру и не пренебрегая привнесением нового. Это позволило сохранить и обновить китайскую оперу – подлинный символ национальной художественной культуры.

Таким образом, оперное искусство Китая развивается в тесной корреляции с ходом истории страны и сегодня, в эпоху открытости. Влияние процессов глобализации на китайское вокальное искусство огромно. Для него жизненно важно обогащать и совершенствовать свой собственный художественный уровень путем постоянного взаимодействия с традициями мирового искусства и культуры, но при этом создавать новые звуковые образы, основанные на эстетике китайской культуры. В современной музыкальной культуре Китая, и, конкретнее, в опере равноправно бытуют академическая, народная и эстрадная манеры пения, развиваясь как по собственному оригинальному пути, так и взаимодействуя, пересекаясь. Китайские композиторы и певцы постоянно пытаются интегрировать западные научные вокальные методы с китайской языковой системой, стремясь использовать европейские методы для расширения и укрепления технологии вокального звукоизвлечения, обеспечивая при этом как сохранность китайского стиля, так и усиливая влияние академического пения европейской и американской традиции.

Литература

1. Хватова С.И., Сергеева П.А. Расширение арсенала вокальных выразительных средств песнопений на канонические православные тексты // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». 2015. № 1 (148). С. 241–245.
2. Хватова С.И. Изучение хоровых жанров в курсе истории современной отечественной русской музыки. Краснодар: КГИК, 2020. 150 с.
3. Лу Ань. Сравнение и интеграция восточного и западного театра. Шанхай: Шанхайское издательство социальных наук. 2000. 88 с. (На кит. яз.)
4. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2010. 24 с.
5. Чжан Цяолин. обзор развития китайской оперы в XX веке // Музыкальные исследования. 2005. № 1. С. 34–36. (На кит. яз.)
6. Чжан Цян. Классический пересмотр национальной оперы в новом веке // Искусство пения. 2011. № 8. С. 120–125. (На кит. яз.)
7. Чжоу Сяовэнь. О художественном образе Тянь Юмэй в национальной опере «Дочь партии» // Китайская этническая выставка. 2015. № 7. С. 12–15. (На кит. яз.)

8. Чжен Юйтсинь, Хватова С.И. Композиторское творчество для православных церковных хоров в Китае: сохранение традиции и языковая адаптация // Образование и культурное пространство. 2023. № 3. С. 89–96.

9. Вэй Мин. Свободная теория китайского оперного музыкального театра. Пекин: Изд-во Китайской федерации литературы и искусства. 2010. 352 с. (На кит. яз.)

10. Вэнь Сюань. Художественные особенности и стиль пения в китайских национальных операх 1950-х и 1960-х годов. Чанша: Хунаньский нормальный университет. 2011. 65 с. (На кит. яз.)

11. Сяо Чжикан, Чжан Тин. Анализ текущей ситуации и тенденции развития китайских исследований музыкального театра за сорок лет реформ и открытости // Театральное искусство. 2019. № 6. С. 125–136.

“The Party’s Daughter”: Towards Learning the Experience of Implementing Heroic-Patriotic Opera of the European Type with Chinese National Specifics

Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2024, 2 (93), 138–145. DOI: 10.24412/2070-075X-2024-2-138-145

Ye Jiahui, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: yjh94@qq.com

Keywords: Daughter of the Party, heroic-patriotic opera of the European type, Eastern and Western trends in the musical culture of China, reflection of political life in art.

Vocal art, developing in different regions of the world, reveals universal and specific features, however, revealing typological similarities. Thus, academic singing has spread its influence and is the basis of elite music, folk singing is represented in countless local singing styles and retains its position everywhere, and, finally, pop singing (from the simplest amateur samples to highly professional individual manifestations) is increasingly conquering the world stage. These three main lines of existence of vocal art develop both along independent trajectories and periodically intersecting, forming intricate symbioses. The latter is increasingly reinforced by modern composers’ creativity, which increasingly involves the participation in the performance of their works of vocal artists who are equally proficient in all three styles of singing, or combine performers with different styles in a single score (for example, in the opera by R. Shchedrin “Dead Souls”, choral concert “If One is Immortal” by A. Mikita, stage performance “Night in Galicia” by V. Martynov). The author focuses on the heroic-patriotic painting “Daughter of the Party.” The work is created based on the strengths of Chinese traditional opera, promoting ethnic culture and not neglecting to introduce new things. The idea is emphasized that the genre was gradually formed through the integration of various national cultures and is considered the highest form of comprehensive theatrical art. Chinese opera is a product of the fusion of Eastern and Western musical cultures of the 20th century, it is socially responsive, reflecting the most important trends in the country’s political life. Particular importance is attached to the synthesis of the principles of bel canto vocal sound production and those characteristic of traditional singing art.

References

1. Khvatova, S.I. & Sergeeva, P.A. (2015) Rasshireniye arsenala vokal’nykh vyrazitel’nykh sredstv pesnopeniy na kanonicheskiye pravoslavnyye teksty [Expanding the arsenal of vocal expressive means of chants on canonical Orthodox texts]. *Vestnik adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya “Filologiya i iskusstvovedeniye” – Bulletin of the Adyghe State University. Series “Philology and art history”*. 1 (148). pp. 241–245.

2. Khvatova, S.I. (2020) *Izucheniye khorovykh zhanrov v kurse istorii sovremennoy otechestvennoy russkoy muzyki* [Studying choral genres in the course of the history of modern Russian music]. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture.

3. Lu An. (2000) *Sravneniye i integratsiya vostochnogo i zapadnogo teatra* [Comparison and integration of Eastern and Western theater]. Shanghai: Shanghai Social Science Publishing House. (In Chinese)
4. Zhang Lizhen. (2010) *Sovremennaya kitayskaya opera: istoriya i perspektivy razvitiya* [Modern Chinese opera: history and development prospects]. Abstract of Art History Cand. Diss. St. Petersburg.
5. Zhang Qiaoling. (2005) *Obzor razvitiya kitayskoy opery v XX veke* [Review of the development of Chinese opera in the 20th century]. *Muzykal'nyye issledovaniya – Musical Research*. 1. pp.34–36. (In Chinese)
6. Zhang Qiang. (2011) *Klassicheskiy peresmotr natsional'noy opery v novom veke*. *Iskusstvo peniya* [A classic revision of national opera in the new century]. *Iskusstvo peniya – The art of singing*. 8. pp.120–125. (In Chinese)
7. Zhou Xiaowen. (2015) *O khudozhestvennom obraze Tyan' Yumey v natsional'noy opere “Doch' partii”* [About the artistic image of Tian Yumei in the national opera “Daughter of the Party”]. *Kitayskaya etnicheskaya vystavka. – Chinese Ethnic Exhibition*. 7. pp.12–15. (In Chinese)
8. Zheng Yutsin & Khvatova, S.I. (2023) *Kompozitorskoye tvorchestvo dlya pravoslavnykh tserkovnykh khorov v Kitaye: sokhraneniye traditsii i yazykovaya adaptatsiya* [Composer's creativity for Orthodox church choirs in China: preservation of tradition and language adaptation]. *Obrazovaniye i kul'turnoye prostranstvo – Education and cultural space*. 3. pp.89–96.
9. Wei Min. (2010) *Svobodnaya teoriya kitayskogo opernogo muzykal'nogo teatra* [Free Theory of Chinese Opera Musical Theatre]. Beijing: Chinese Federation of Literature and Arts Publishing House. (In Chinese)
10. Wen Xuan. (2011) *Khudozhestvennyye osobennosti i stil' peniya v kitayskikh natsional'nykh operakh 1950-kh i 1960-kh godov* [Artistic features and singing style in Chinese national operas of the 1950s and 1960s]. Changsha: Hunan Normal University. (In Chinese)
11. Xiao Zhikang & Zhang Ting. (2019) *Analiz tekushchey situatsii i tendentsii razvitiya kitayskikh issledovaniy muzykal'nogo teatra za sorok let reform i otkrytosti* [Analysis of the current situation and development trends of Chinese musical theater research over forty years of reform and openness]. *Teatral'noye iskusstvo – Theater Art*. 6. pp.125–136.

УДК 130.2:78.01

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-2-145-154

Н.С. Мудрян

К ВОПРОСУ КОНСТИТУИРОВАНИЯ СМЫСЛОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ И СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОДХОДЫ

В статье рассматриваются функционально-смысловые аспекты музыкальной культуры. Систематизация теоретических и эмпирических материалов продемонстрировала возможности структурно-функционального подхода в вопросе анализа социального функционирования музыкальной культуры, а семиотического подхода – в выявлении ее смыслового наполнения. Взаимодействие структурно-функционального и семиотического подходов позволило исследовать содержательные аспекты музыкальной культуры в парадигме выполняемых ею функций, значимых для конкретной социальной группы.

Ключевые слова: музыкальная культура, музыка, культура, функции, смысл, структурно-функциональный подход, семиотический подход, культурологическая парадигма.