

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ПЕСНЕ ХУ ЛИ И ЛИ ЮЙГАНА «НОВАЯ “ОХМЕЛЕВШАЯ ФРЕЙЛИНА”»

Часть 1

А.К.И. Забулионите^{1, 2}, Цзян Тяо²

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, 199034, Российская Федерация

² Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. В современной китайской поп-музыке сложилась заметная тенденция обращаться к образам и темам традиционной китайской культуры, получившая название *шинуазри*. Среди исследователей музыки развернулась полемика: положительно ли влияет эстетическое направление *шинуазри* в поп-музыке на современного слушателя, приобщая его к традиционной культуре, или эта тенденция есть проявление постмодернизма, искажающее классические образы, фрагментирующее китайскую национальную традицию, тем самым оказывая на культуру негативное влияние. Анализ этой полемики, представленный в нашей статье «Шинуазри как направление в китайской поп-музыке и как понятие в музыковедении», показал, что дискуссия не касалась выявления существенных характеристик ни эстетики *шинуазри*, ни постмодернизма. В статье была проведена мысль, что оба эти эстетические направления – и *шинуазри*, и постмодернизм – обращаются к классической традиции, но принципиально по-разному. В разведении этих эстетических тенденций важно обратить внимание на то, что духовные корни постмодернизма связаны с кризисными процессами, что принципиально отличает его от *шинуазри*, которое сложилось на волне признания ценности традиционной культуры, ее осмысления в контексте и с точки зрения современности. На основе разграничения этих эстетических направлений мы обращаемся к анализу поп-песни «Новая "Охмелевшая фрейлина"» с целью показать, что способ переосмысления традиционных форм культуры позволяет отнести ее к эстетике *шинуазри*. Анализируется текст песни, написанной Ху Ли, выявляются смещения акцентов, посредством которых лексика и образы традиционной литературы обретают новые смысловые оттенки, не приводящие к деформации образов, так как не нарушают самих принципов классической китайской эстетики. Делается вывод, что особенности истолкования классических образов в тексте Ху Ли позволяют утверждать, что в этом случае мы имеем дело со стилизацией, т.е. песню следует отнести к эстетике *шинуазри*, но не к эстетике постмодернизма.

Ключевые слова: поп-музыка, шинуазри, постмодернизм, стилизация, традиционная китайская культура, современная китайская музыка

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Забулионите А.К.И., Цзян. Тяо Переосмысление классической традиции в песне Ху Ли и Ли Юйгана «Новая "Охмелевшая фрейлина"». Часть 1 // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 2. С. 94–104. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-94-104.

REINTERPRETATION OF THE CLASSICAL TRADITION IN THE SONG OF HU LI AND LI YUGANG “THE NEW «DRUNKEN BEAUTY»” PART 1

А.К.И. Zabulionite^{1, 2}, Jiang Tao²¹ Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, 199034, Russian Federation² A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. In contemporary Chinese pop music, there is a noticeable tendency to refer to images and themes of traditional Chinese musical tradition, called chinoiserie. A polemic has arisen among pop music researcher, whether the aesthetic trend of chinoiserie has a positive influence on modern listeners, introducing them to traditional culture, or whether this trend is a manifestation of postmodernism, which distorts classical images, fragments the Chinese national tradition, thus having a negative impact on culture. The analysis of this controversy presented in our previous article “Chinoiserie as a Trend in Chinese Pop Music and as a Concept in Musicology” showed that the discussion was not concerned with identifying the essential characteristics of either the aesthetics of chinoiserie or postmodernism. The article advanced the idea that both of these aesthetic movements, chinoiserie and postmodernism, appeal to the classical tradition, but in fundamentally different ways. When dividing these aesthetic trends, it is important to pay attention to the fact that the spiritual roots of postmodernism are associated with crisis processes, which fundamentally distinguishes it from chinoiserie, which emerged on the wave of recognition of the value of traditional culture, its comprehension in the context and from the point of view of modernity. Based on the distinction made between these aesthetic directions, we turn to the analysis of the pop song “The New “Drunken Beauty”” in order to show that the way it reinterprets traditional cultural forms allows us to attribute it to chinoiserie aesthetics. The article analyzes the text of the song written by Hu Li, reveals the shifts of emphasis through which the vocabulary and images of traditional literature acquire new semantic shades that do not lead to the deformation of images, as they do not violate the very principles of classical Chinese aesthetics. It is concluded that the peculiarities of the interpretation of classical images in Hu Li’s text allow us to say that in this case we are dealing with stylization, i. e. the song should be attributed to the aesthetics of chinoiserie, but not to the aesthetics of postmodernism.

Keywords: pop music, chinoiserie, postmodernism, stylisation, traditional Chinese culture, contemporary Chinese music

Conflict of interest. The authors declares the absence of conflict of interest.

For citation: Zabulionite, A.K.I., Jiang Tao (2025), “Reinterpretation of the classical tradition in the song of Hu Li and Li Yugang «The New “Drunken Beauty”». Part 1”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 94–104. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-94-104.

Введение. *Шинуазри* – эстетическое направление в китайской культуре (архитектуре, литературе и драматургии, музыке, кино, одежде и других областях), сложившееся на волне обращения к темам и образам традиционной китайской культуры в 1980–1990-е гг., после долгого периода нигилистических тенденций и критики старой культуры. Проявление этого эстетического направления в китайской поп-музыке вызвало в китайском музыковедении полемику, в которой мнения относительно его художественной ценности и значимости для культуры в целом кардинально разошлись (Забулионите А., 2021, с. 70–72). Одни исследователи убеждены, что в этом направлении китайская поп-музыка достигла нового уровня гармонического сочетания китайской и западной музыкальных форм

и играет значимую роль в современной китайской культуре. Другие – выражают обеспокоенность и ставят этому направлению поп-музыки в упрек искажение классических образов, обвиняют его в постмодернистской деконструкции и фрагментации китайской национальной традиции.

Размышляя над полемикой, развернувшейся в китайском музыковедении в связи с направлением *шинуазри* в поп-музыке, нам представляется, что аргументы с обеих сторон недостаточно убедительны. С одной стороны, трансформация классического образа сама по себе не говорит о постмодернистской эстетической ориентации *шинуазри*, с другой – положительные оценки *шинуазри* также не имеют под собой научно обоснованной базы. Например, Чжэн Кай

в статье «Исследование модели национализации современной китайской поп-музыки» пишет, что «в произведениях модели “шинуазри” органическое сочетание элементов восточной и западной музыки выражается в интеграции элементов традиционной китайской культуры в западную. Национальный характер этих произведений, благодаря которому они получили признание аудитории, воплощен либо в национальных символах, либо во всестороннем использовании визуальных и аудиальных образов, а также в образах, навеянных традиционной поэзией» (2015, с. 134).

На наш взгляд, в этой дискуссии китайских музыковедов не разграничены два эстетических направления – *шинуазри* и постмодернизм, которым присущи разные установки при обращении к китайской классической культурной традиции. Следует более внимательно присмотреться к сущностным характеристикам феномена *шинуазри* и постмодернизма, прежде всего в аспекте характера их обращения к классической традиции.

Вопрос о том, как найти критерии, позволяющие развести два эстетических течения, и установка занять в этой полемике аргументированную позицию предполагают выйти на междисциплинарный уровень в анализе самих произведений, относимых к направлению *шинуазри*. Поэтому в исследовании мы будем применять междисциплинарный подход, сочетающий как музыковедческие методы анализа, так и культурологические техники познания.

Выявление сущностных характеристик эстетики *шинуазри* и эстетики постмодернизма, безусловно, является предметом самостоятельного анализа. Однако, не введя хотя бы рабочих характеристик этих двух направлений, невозможно продвинуться ни в анализе направления *шинуазри* в китайской поп-музыке, ни

выдвинуть свои аргументы в полемике музыковедов о художественной ценности направления *шинуазри* и его значимости в культуре.

Характер осмысления традиции в направлениях *шинуазри* и постмодернизма. Мы исходим из положения, что в исторической динамике культуры традиция не воспроизводится в неизменной форме, а неизбежно переосмысливается в контексте современности, причем характер осмысления классической традиции является разным в направлениях *шинуазри* и постмодернизма. В статье «Шинуазри как направление в китайской поп-музыке и как понятие в музыковедении» (Забулионите А.К., 2021), опираясь на философскую концепцию стиля, предложенную в фундаментальном исследовании Е.Н. Устюговой (2003, с. 225–240), мы показали, что направление *шинуазри* представляет собой стилизацию, и играет важную роль в коммуникативных процессах в культуре, в ее исторической динамике. *Шинуазри* как стилизация есть переосмысление традиции, не оказывающее разрушающего воздействия на китайскую ментальность (Забулионите А.К., 2021, с. 67–76). Немаловажно отметить, что эстетическое направление *шинуазри* формируется в культуре на волне подъема интереса к национальной самоидентичности китайской цивилизации после долгого периода активной рецепции разных форм западной цивилизации.

Если говорить о постмодернизме, который сформировался в западной цивилизации, то духовные корни этого явления связаны с кризисными процессами. Сам термин «постмодернизм» впервые был использован в начале XX в. для описания авангардных опытов в книге Р. Панвица «Кризис европейской культуры» (Pannwitz R., 1917), а содержание понятия «постмодернизм» начало формироваться после Первой мировой вой-

ны, в эпоху радикально отличающуюся от предыдущей эпохи модерна. В 1960–1970 гг. оно употреблялось для обозначения новаторских течений в области архитектуры и искусства, а с 1979 г., после появления книги Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна» (1998) постмодернизм становится понятием, обозначающим состояние культуры.

Концептуальное осмысление постмодернистского видения мира, понятийные средства, необходимые для его описания, были выработаны в постмодернистских теориях культуры и философии, которая дистанцировалась от рационалистической философии. Постмодернизм как парадигма выработал особую модель видения реальности, воспринимая ее хаотической и фрагментарной. Нелинейный способ видения мира – новый стиль мышления – нуждался в соответствующем языке описания. По выражению М. Фуко, постмодернистскую культуру невозможно описать языком Г. Гегеля – «тысячелетним языком диалектики» (1994, с. 129). Новый понятийный аппарат должен уловить смену культурных парадигм: от модернизма к постмодернизму, причем художественная практика, согласно теоретикам постмодернизма, наиболее чувствительна к выражению социокультурных изменений эпохи.

Постмодернистская ситуация в культуре носила характерные черты, которые были выявлены и раскрыты в ряде исследований. На важной черте постмодернизма – снятии границ между элитарной и массовой культурой – сосредоточил внимание Л. Фидлер в статье «Пересекайте границы, засыпайте рвы» (Fiedler L., 1979). Ч. Дженкс сформировал понятие «двойного кодирования». Он обсуждал вопрос изменения трактовки преемственности и преодоления линейной направленности в поддержании традиций и обосновал неизбежность эклектики

в художественном творчестве (Дженкс Ч., 1985). Теоретик постмодерна Ж. Липовецки полагал, что постмодернизм – это тенденция культуры, главной чертой которого является эклектизм, следствие «состояния равнодушия <...> все вкусы, все виды поведения могут сосуществовать, не исключая друг друга; при желании выбрать можно все – как самое обыкновенное, так и самое эзотерическое, как новое, так и старое» (2001, с. 180). В этом эклектизме и проявляется постмодернистская «логика равнодушия» и апатия.

Кризисные явления культуры в дискурсе постмодернизма сопровождались фрагментарностью мировосприятия, лишённого смысла и упорядоченности. Эклектизм в постмодернистском искусстве нарочитый, предполагающий обращение к прошлому культурному наследию, включается в канву постмодернистского искусства как сформировавшиеся раньше культурные коды, представления о нормах и ценностях, художественные стили, традиции, ритмические структуры, образы и пр. Опыт прошлой культуры вмещается при этом в текст постмодернистского искусства в виде фрагмента, цитаты, которая привлекается анонимно. Поэтому нередко постмодернизм именуют цитатным мышлением, характеризуют французским термином *déjà vu* (уже виденное).

Обращение к прошлому опыту, включение цитат определяется переосмыслением концепции времени и пространства культуры. О. Пас отмечает, что в постмодернизме изменилось отношение к линейному времени: оно потеряло прежнюю связанность. В постмодернизме нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего – все эти времена совмещаются. То же самое наблюдается и в пространстве. Разные времена и разные пространства сходятся в каждом из нас, в едином восприятии «здесь и сейчас». «На смену

идею поступательного развития искусства встает единовременность», поэтому «в основе произведений этого нарождающегося времени будет не линейная последовательность, а сочетание – наложение, рассеяние и союз языков, пространств и времен» (Пас О., 1996, с. 122).

Программные установки постмодернизма по отношению к прошлому содержатся в тексте У. Эко «Заметки на полях "Имени розы"»: «Прошлое давит, тяготит, шантажирует» и есть два способа его преодолеть. Один способ присущ авангарду, который «разрушает, деформирует прошлое», другой – постмодернизму. «Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» (Эко У., 2003, с. 77). И эта вторая стратегия отношения к прошлому стала одним из важных признаков постмодернистского художественного творчества.

Степень и характер пародирования ироничности могут быть разными. Есть два термина: пародия и пастиш. Пародия всегда несет в себе дистанцию по отношению к тому или иному художественному приему или стилю, сатирическое отношение к нему. *Пастиш* – пустая пародия – лишен критического осмеивания, это нейтральная мимикрия без сатирического импульса.

Разнообразные проявления постмодернизма в искусстве, его некие общие черты попытался выделить и сравнить с чертами эпохи модерна американский исследователь И. Хассан в работе «Постмодернистский поворот: Очерки теории и культуры постмодерна», увидевшей свет в 1987 г. (Hassan I., 1987). Мы приведем только основные черты, которые присущи и постмодернистскому искусству, и культуре постмодернизма в целом: 1) неопределенность, 2) фрагментарность,

3) отказ от канонов, 4) утрата «Я» и «глубины» (их сменяет ризома, поверхность), 5) не-показывание и не-обнаружение, 6) ирония, 7) гибридизация или репродуктивное от центра-мутации под пародию, травести, пастиш, 8) карнавализация, 9) перформанс и др.

В европейском постмодернистском искусстве следует отметить, что оно относится к прошлой традиции избирательно – игнорирует логоцентричный пафос в прошлой культуре. Оно направлено на деконструкцию мифа, традиции, ценности прошлой культуры. Для постмодернистского искусства характерна сознательная установка сочетания несочетаемого, смешение традиций, стилей, трансформация былых, казалось бы, неизблемых принципов. Эту установку, а не только отдельные характеристики постмодернизма, следует иметь в виду, относя конкретное произведение к направлению постмодернизма.

Итак, исходя из положения о том, что в исторической динамике культуры традиция не воспроизводится в неизменной форме, а неизбежно переосмысливается в контексте современности, мы зададимся вопросом о том, что привлекало или, напротив, заботило художников в прошлом. Что воспринимается, переписывается, анализируется в художественном творчестве и, главное, как? С какой целью? Какие преследуются задачи? При этом подчеркиваем, что традиция никогда не может быть точным воспроизведением, она всегда осмысливается уже в новой ситуации жизни народа.

Поэтому обращаясь к анализу песни «Новая "Охмелевшая фрейлина"» (текста, музыки, исполнения и видеоклипа) и ставя вопрос о том, с каким эстетическим феноменом (*шинуазри* или постмодернизмом) мы имеем дело, будем выявлять не только характерные признаки, но и общую установку по отношению

к традиции и культурному наследию. Действительно ли происходит деградация, разрушение целостности китайского мировоззрения в этом конкретном произведении?

Анализ текста песни Ху Ли «Новая “Охмелевшая фрейлина”». Поп-песня «Новая “Охмелевшая фрейлина”» (автор текста и музыки Ху Ли) – одна из наиболее известных песен направления *шинуазри*. Она была включена в одноименный альбом 2010 г. популярного певца Ли Юйгана, а в 2011 г. отмечена наградой «Золотая песня в Материковом Китае». Благодаря тому, что в этой песне содержится, с одной стороны, большое количество китайских традиционных элементов (символов и приемов китайской традиционной культуры), а с другой – западных (формы и ритмы современной поп-музыки), она является интересным объектом исследования в контексте интересующих нас вопросов.

Создавая текст песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”» Ху Ли обратился к реальному историческому сюжету, имевшему место в истории во времена династии Тан – к трагической истории любви императора Сюань-цзуна и наложницы красавицы Ян Гуйфэй. Этот сюжет не раз привлекал к себе внимание поэтов и художников. Он послужил темой такому известному произведению китайской классической поэзии, как «Вечная печаль», написанному Бо Цзюй-и, выдающимся поэтом династии Тан. В XIX в. трагическая история любви ожила на подмостках пекинской оперы, где «Охмелевшая фрейлина» стала репрезентативным произведением пекинской оперы школы Мэй. Следует отметить, что к этой теме Ху Ли обратился не непосредственно, а через переосмысление традиции пекинской оперы, что декларируется и в названии поп-песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”». Для дальнейшего анализа приведем построчный перевод текста песни:

Часть А

那一年的雪花飘落梅花开枝头
那一年的华清池旁留下太多愁
不要说谁是谁非感情错与对
只想梦里与你一起再醉一回

В тот год разлетелись снежинки, на ветках расцветали цветы сливы
В тот год у пруда Хуацзин оставили слишком много грусти
Не говори, кто прав, кто виноват, любовь достойная или нет
Просто во сне с тобой опять напиться хочется.

金雀钗玉搔头是你给我的礼物
霓裳羽衣曲几番轮回为你歌舞

Шпильку с золотой птичкой – подарок ты мне подарил
«Радужный наряд из сверкающих перьев» тебе показывала
танец под песню снова и снова

剑门关是你对我深深的思念
马嵬坡下愿为真爱魂断红颜

Перевал Цзяньмэнь – глубокая у тебя тоска по мне
У подножия склона Мавей готова пойти на путь исчезновения души красавицы ради настоящей любви.

Часть В

爱恨就在一瞬间
举杯对月情似天
爱恨两茫茫
问君何时恋.

Любовь и ненависть просто в одно мгновение
Лицом к луне поднимая бокал с подобной Небу любовью
Любовь и ненависть обе расплывчаты
С вопросом о поре влюбленности.

菊花台倒影明月
谁知吾爱心中寒
醉在君王怀
梦回大唐爱

Глядящий месяц в террасу Хризантем
Кто знает, что любовь у меня в сердце холодна
Пьяна в объятиях императора
Во сне вернулась к любви в династии Тан.

По настроению в тексте песни мы не чувствуем ни иронии, ни пародии, ни характерного для пастиша нейтрально-го равнодушия. Нет основания говорить о попытке какой-либо деконструкции, обесценивании смыслов и ценностей традиционной китайской культуры. Но переосмысление традиции в тексте Ху Ли явно присутствует, несмотря на то что в способах создания текста он обращается к приемам творчества традиционной китайской классической литературы как в создании формы стиха, так и в содержании (к лексике, символам и другим элементам). В создании стихов Ху Ли использует форму «классического китайского стиха» (*люйши*). По форме стихосложения текст песни можно разделить на две части – А и В.

В части В мы видим, что поэт обращается к «стихам современной формы» (*цзиль ти ши*, 近体诗), которая широко использовалась уже в эпоху Тан (618–907 гг.). Она именовалась «стихами современной формы», ибо отличалась от «стихов древней формы» (*гу ти ши* 古体). Анализируя *люйши*, известный российский востоковед А.Г. Сторожук обращается к базовой форме танских уставных стихов – пятисловному восьмистишию, выявляет его структурные принципы (2006, с. 17–18) и отмечает, что «современная форма стихов» была весьма характерна для поэтов династии Тан, в частности, для поэтов Ли Бай и Ду Фу.

Композиционным и символическим центром стихотворения Ху Ли в *части В* являются две первые строки: оба предложения представляют собой «уставные семисловные стихи» (Любовь и ненависть просто в одно мгновение / Лицом к луне поднимая бокал с подобной Небу любовью). Иероглифы 间 (*jian*) и 天 (*tian*) в конце каждой строки благодаря рифме *ān* формируют гармоничную фонологию, полную ритмичности и музыкальной красоты.

Ху Ли использует также прием *изоколлона* – один из характерных проявлений ритма в традиционной китайской поэзии. Как фигура речи и риторический прием, *изоколон* отличается повышенной симметрией. Он проявлялся в мелодике и ритме и в рифме и тоне. Именно к нему и прибегает Ху Ли, создавая выраженные *изоколоны* с использованием ровных и ломаных тонов. Например, иероглифы 爱恨 и 举杯 в начале предложения формируют «*изоколон глаголов*» (*изоколон Пинцзы* 平仄 – закономерности чередования ровных и ломаных тонов в пяти- и семисловных стихах), а иероглифы 间 и 天 в конце предложения составляют *изоколон существительного*. Благодаря этому приему текст песни обладает сжатостью языка, упорядоченностью структуры предложений, гармоничностью рифмы, богат чувством ритма и музыкальной красотой.

Обращением к приему *антитезы* в организации структуры текста достигается общая сжатость языка. А взаимно дополняя и оттеняя друг друга, *антитезы* (верхних и нижних абзацев) позволяют усилить эффект трогательности. Следует отметить, что творческий прием *антитезы* является выражением традиционной китайской конфуцианской идеи «Золотой середины» (*чжун-юн* 中庸) с точки зрения формы произведения и его конкретного содержания. Как отмечает исследователь Чжан Гоцин, «красота срединной гармонии» (*чжун-хэ-чжи-мэй* 中和之美) оказывает широкое влияние на теорию древнекитайской поэзии. Такого рода влияние довольно четко проявляется в теории мелодики и ритма древней поэзии, теории поэтических стилей, теории поэтической расстановки, а также во множестве эстетических категорий поэзии (таких как художественное состояние, теория соответствия формы и содержания)» (2009, с. 102).

Структура части А более современная, но и в ней присутствуют форма и особенности китайской классической поэзии. В части А это прежде всего использование рифмы китайских иероглифов, которые создает фонологически гармоничное звучание текста. В этой части также используется прием антитезы (шпилька с золотой птичкой – танец радужного наряда из сверкающих перьев; перевал Цзяньмэнь – склон Мавей; тоска – любовь). Антитезу образуют верхняя и нижняя строфы, дополняющие и оттеняющие друг друга. В части А мы видим прием изоколona, в котором реализуется «красота срединной гармонии» (*чжун-хэ-чжизми*), в конфуцианстве характеризующаяся как справедливость и спокойствие, цельность, гармоничность, стремление избегать крайностей.

Важно подчеркнуть, что основательно продуманная равновесная форма классической поэзии, опирающаяся на принципы взаимной оппозиционности и взаимного порождения, прослеживающиеся на всех уровнях организации, не была формальной, а играла ритуальную мироустроительную функцию. Поэтому, как отмечал А.Г. Сторожук: «Основы классической китайской словесности неизменно признавались неразрывно связанными с концептами важнейших философских течений Китая, поэтому теоретическое понимание роли художественных концептов в литературе дает возможность выйти на новый уровень осознания проблематики в области истории и теории традиционной китайской философии» (2006, с. 8).

Не только форма стиха, но и лексика песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”» сопоставима и с традиционной китайской классической литературой. Ху Ли широко использует образы с определенными метафорами и символическими значениями такие, как «цветы сливы», «склон Ма-

вей», «шпилька с золотой птицей», «хун-янь» (краснощекая – о красавице), «луна» и другие, обладающие ярким колоритом китайской классической литературы. В этой связи важно отметить, что, согласно китайской традиционной эстетике, главная задача литературы и искусства – выразить сущность человека, но не прямолинейно.

В соответствии с требованиями конфуцианского этикета не принято выражать свои мысли напрямую, чтобы не нарушить основную идею «нежности и честности» (*унь-жоу-дунь-хоу* 溫柔敦厚). Согласно китайской традиционной литературно-художественной эстетике «Шан-сян» (尚象), стремление к образам обусловлено необходимостью выражать эмоции посредством предметов, скрытно передавать мысль с помощью зрелища, соединять эмоции с изображением пейзажей так, чтобы образ (*и-сян* 意象) объединял невидимое и материальное и, таким образом, достигал «художественного состояния» (*и-цзин* 意境), где мысль и пейзажи сливаются (Ци Чжисян, 2018, с. 285).

Принимая эти основополагающие принципы китайского этикета и литературно-художественной эстетики, обращаясь к традиционным образам китайской классической поэзии, Ху Ли не пытается иронизировать над ними, дистанцироваться или каким-либо иным способом отменять их смыслы, которые на протяжении веков укреплялись в этнокультурной психологии, китайской ментальности и репрезентируют ее коллективное бессознательное. Понимая силу и значимость этих образов для китайской ментальности, Ху Ли использует в песне традиционную лексику и образы, придавая ей многомерность, и углубляет переживания современного лирического героя. В проекции на исторический сюжет индивидуальные эмоции обретают до-

полнительные трагические коннотации, некую общую глубинную культурно-психологическую структуру и национальные черты.

Выводы. Анализ текста песни не выявил признаки постмодернизма ни на уровне стихосложения, ни на уровне лексики. В обращении к классическому сюжету любви эпохи Тан поэт повествует о любви и переживаниях современного лирического героя. Очевидно, мы имеем дело с переосмыслением и стилизацией классической темы. Но в чем они обнаруживаются?

Представляется, что стилизация в поп-песне «Новая «Охмелевшая фрейлина» затрагивает прежде всего «художественное состояние» (*и-цзин* 意境), целью которого в традиционной китайской культуре было достичь эстетического состояния «единства Неба и человека» (*тянь-жэнь-хэ-и* 天人合一). Ключевое суждение в китайской философии и традиционной культуре – «Единство Неба и человека» – это особая «метафизика», пронизывающая все сферы китайской культуры, не только эстетику, но и этику. В эстетическом смысле оно воплощает образ мышления, согласно которому люди видят материальное состояние с точки зрения человеческих чувств и измеряют чувства на основе материального состояния (Чжу Чжижун, 2019, с. 139).

В «художественном состоянии» поп-песни Ху Ли можно констатировать некоторую перестановку смысловых акцентов по сравнению с классической традицией. Принцип «Единства Неба и человека» не отрицается, но «в художественном состоянии» акцент переносится на историю трагической любви, на *ценный* образ, вошедший в культурную традицию Китая.

Приведем фрагмент из текста песни Ху Ли: «Любовь и ненависть просто в одно мгновение / Лицом к луне поднимая

бокал с подобной Небу любовью / Любовь и ненависть обе расплывчаты / С вопросом о поре влюбленности. / Глядящий месяц в террасу Хризантем / Кто знает, что любовь у меня в сердце холодна / Пьяна в объятиях императора / во сне вернулась к любви в династии Тан». Мы видим, в этой строфе присутствует классический образ природы – луна – который часто встречается в произведениях поэтов династии Тан Ли Бай и эссеиста эпохи Сун Су Ши. Но все же образ луны в тексте Ху Ли несет иную смысловую нагрузку: «лицом к луне поднимая бокал с *подобной Небу любовью*». И новый оттенок еще более усиливается фразой: «во сне вернулась к любви в династии Тан».

Отмечаемая нами переакцентировка, имеющая место в тексте Ху Ли, особенно очевидна в сравнении со стихами поэта Ли Бай. Так, в стихах «В одиночестве пью вино под луной. Четыре стихотворения» состояние одиночества поэт передает как безлюдную и холодную атмосферу, в которой лирический герой в одиночестве пьет среди цветов лунной ночью. У него на сердце грустно и тяжело, поэтому, принимая «луну» как приятеля, поднимая чашу вина, он начинает петь и жить одной минутой. Цикл стихов богат воображением и переливами чувств: от одиночества к неодинокости, а затем снова от неодинокости к одиночеству. На первый взгляд, поэт действительно может испытывать удовольствие, но в глубине сердца царит безмерная заунывность и грусть.

Текст Ху Ли можно сравнить и со стихами поэта Су Ши, чье стихотворение «Мелодия воды», сочиненное в жанре *цы*, начинается с образа луны. Обращаясь в воображении к светлой луне во время Праздника середины осени, автор вводит человеческие печаль, радость, разлуку и встречу в процесс поиска философской мудрости по отношению к жизни во Вселенной. В произведении отражается

его тоска по родным, звучат добрые им пожелания. Ху Ли тоже использует образы Неба и «светлой луны». Но центрируется ли «художественное состояние» поп-песни на принципе «единства Неба и человека»? Да, любовь приравнивается Небу («подобная Небу любовь»), но чувства устремляются и сосредоточиваются на историческом сюжете («во сне вернулась к любви в династии Тан»). Фраза «во сне вернулась к любви в династии Тан» по-своему выражает идею «реинкарнации» (лунь-хуэй 轮回), присущую философскому мышлению традиционного китайского буддизма.

Итак, если Ли Бай и Су Ши воспевают чувство печали, пытаются искать успокоения души (хотя и не находят) в природе, во Вселенной, то лирический герой Ху Ли своими чувствами обращается к прошло-

му и погружается в историю. Не природа, а «красота женственности» (инь-жоу-чжун-мэй 阴柔之美) – «подобная Небу любовь» – центрирует чувства. В такой переакцентировке лексика и образы традиционной литературы обретают новые смысловые оттенки: луна, «хун-янь» (краснощекая, о красавице), «шпилька с золотой птицей», «туманный дождь», «текущая вода» и другие, которые в традиционной китайской культуре носят яркий оттенок женственности. Переакцентировка, безусловно, есть уже стилизация, но по сути она не идет вразрез с китайской классической традицией, ибо тенденция оказать предпочтение «красоте женственности», на которой стоит особый акцент в стихотворении Ху Ли, является известным принципом классической китайской эстетики.

ЛИТЕРАТУРА

Забулионите А.К.И., Цзян Тао. Шинуазри как направление в китайской поп-музыке и как понятие в музыковедении // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Н. Новгород, 2021. № 2. С. 67–76.

Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодерна. М., 1985. 137 с.

Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.; СПб., 1998. 160 с.

Липовецки Ж. Эра пустоты: Очерки современного индивидуализма. СПб., 2001. 330 с.

Пас О. Поэзия. Критика. Эротика. М., 1996. 191 с.

Сторожук А.Г. Художественные концепты и проблемы творчества в литературе эпохи Тан: Автореф. ... д-ра филол. наук. СПб., 2006. 46 с.

Устюгова Е.Н. Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та. 2003. 257 с.

Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. 344 с.

Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». СПб., 2003. 91 с.

Fiedler L.A. Cross the Border – Close the Gap. N.Y.: Stein&Day, 1979. 148 p.

Hassan I. The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture. [Columbus]: Ohio State University Press Collection 1987. 267 p.

REFERENCES

Eco, W. (2003), *Zametki na polyakh "Imeni Rozy"* [Notes on the margins of "The Name of the Rose"], Saint Petersburg, 91 p. (in Russ.)

Fiedler, L.A. (1979), *Cross the Border – Close the Gap*, Stein&Day, New York, 148 p. (in Eng.)

Foucault, M.O. (1994), "About transgressions", *Tanatografiya Erosa: Zhorzh Bataj i francuzskaya mysl' serediny XX veka* [The thanatography of Eros: Georges Bataille and French Thought of the mid-20th century], Saint Petersburg, 344 p. (in Russ.)

Hassan, I. (1987), *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture* [Columbus]: Ohio State University Press Collection, 267 p., Available at: <https://culturolog.ru/content/view/2765/> (Accessed 10 March 2025). (in Eng., in Russ.)

Jenks, C. (1985), *Yazyk arkhitektury postmoderna* [The Language of Postmodern Architecture], Moscow, 137 p. (in Russ.)

Lipovetski, J. (2001), *Era pustoty: Oчерki sovremennogo individualizma* [Era of Emptiness: Essays on Modern Individualism], Saint Petersburg, 330 p. (in Russ.)

Lyotard, J.-F. (1998), *Sostoyanie postmoderna* [The State of Postmodernity], Moscow, Saint Petersburg, 160 p. (in Russ.)

Pannwitz, R. (1917), *Die Krisis der Europaischen Kultur*, Verlag H. Carl, Nuernberg, 261 p. (in Germ.)

Paz, O. (1996), *Poeziya. Kritika. Erotika* [Poetry. Criticism. Erotica], Moscow, 191 p. (in Russ.)

URL: <https://culturolog.ru/content/view/2765/> (дата обращения: 10.03.2025).

Pannwitz R. Die Krisis der Europaeischen Kultur: Nuernberg: Verlag H. Carl, 1917. 261 S.

祈志祥。中华传统美学精神。上海: 上海人民出版社, 2018, 320 p. (Ци Чжисян. Дух традиционной эстетики Китая. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2018. 320 с.)

张国庆。中和之美: 普遍艺术和谐观与特定艺术风格论。中央编译出版社, 2009, 173 p. (Чжан Гоцин. Красота золотой середины: Общий взгляд на художественную гармонию и теория специфических художественных стилей. Пекин: Центральное редакционное и переводческое издательство, 2009. 173 с.)

朱志荣。中国审美理论。上海: 上海人民出版社, 2019, 354 p. (Чжу Чжижун. Китайская эстетическая теория. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2019. 354 с.)

郑恺。中国当代流行音乐民族化模式研究//王思琦。娱乐时尚的文化解读—流行音乐研究文论集。郑州: 河南大学出版社, 2015, 294 p. (Чжэн Кай. Исследование модели национализации современной китайской поп-музыки // Ван Сици. Культурная интерпретация развлекательной деятельности и моды: Очерки по исследованию поп-музыки. Чжэнчжоу: Издательство Хэнаньского университета, 2015. 294 с.)

Qi Zhixiang (2018), *Zhongguo chuantong meixue jingshen* [The spirit of China's traditional aesthetics], Shanghai People's Publishing House, Shanghai, 320 p. (in Chin.)

Storozhuk, A.G. (2006), *Khudozhestvennye kontsepty i problemy tvorchestva v literature epokhi Tan* [Artistic concepts and problems of creativity in the literature of the Tang epoch], Abstract of D. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 46 p. (in Russ.)

Ustyugova, E.N. (2003), *Stil' i kul'tura: opyt postroeniya obshchej teorii stilya* [Style and culture: the experience of building a general theory of style], Saint Petersburg, 257 p. (in Russ.)

Zabulionite, A.K.I., Jiang Tao (2021), "Chinoiserie as a trend in Chinese pop music and as a concept in musicology", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher music education], vol. 2, Nizhnii Novgorod, pp. 67–76. (in Russ.)

Zhang Guoqing (2009), *Zhonghe zhimei: pubian yishu hexieguan yu teding yishu fenggelun* [The beauty of the golden mean: a general view of artistic harmony and the theory of specific artistic styles], Central Editing and Translation Publishing House, Beijing, 173 p. (in Chin.)

Zheng Kai (2015), *Zhongguo dangdai liuxingyinyue minzuhua yanjiu* [Research of nationalisation model of contemporary Chinese pop music], Wang Siqu. *Yuleshishangde wenhuajiedu-liuxingyinyue yanjiuwenlunji* [Wang Siqu. Cultural interpretation of entertainment and fashion: essays on pop music research], Henan University Press, Zhengzhou, 294 p. (in Chin.)

Zhu Zhirong (2019), *Zhongguo shenmei lilun* [Chinese aesthetic theory], Shanghai People's Publishing House, Shanghai, 354 p. (in Chin.)

Сведения об авторах

Забулионите Аудра Кристина Иосифовна, доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, ORCID: 0009-0000-7469-7902

E-mail: zkristi@mail.ru

Цзян Тао, аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: 372816639@qq.com

Authors Information

Audra Kristina Iosifovna Zabulionite, D. Sc. (Philosophy), Professor at Saint Petersburg State University, ORCID: 0009-0000-7469-7902

E-mail: zkristi@mail.ru

Jiang Tao, post-graduate at the Institute of Music, Theater and Choreography of the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: 372816639@qq.com

Поступила в редакцию 13.03.2025

После доработки 16.05.2025

Принята к публикации 18.05.2025

Received 13.03.2025

Revised 16.05.2025

Accepted for publication 18.05.2025