



ЧЖУ ЛИНЫЦЗИ

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена
г. Санкт-Петербург, Россия*

ORCID: 0000-0002-8409-9495, 534366380@qq.com

**Черты постмодернизма в музыкальной композиции
оперы «Прощание с Кембриджем»**

Премьера классического образца китайской камерной оперы «Прощание с Кембриджем», музыку к которому написал Чжоу Сюэши, а сценарий – Чэнь Юй, состоялась 25 декабря 2001 года в Пекинском камерном театре народного искусства. Это произведение было названо первой китайской камерной оперой, а также первой оперой, поставленной частной организацией. Многие китайские средства массовой информации, среди которых можно назвать газеты «Китайская молодёжная газета», «Китайская культура», «Музыкальный еженедельник» и др., высоко оценили эту оригинальную камерную оперу. В частности, 7 января 2001 года «Музыкальный еженедельник» при поддержке Пекинского управления культуры организовал научный семинар, связанный с данным произведением.

В статье автор описывает особенности оперы с точки зрения постмодернистских идей и приёмов, используемых в её музыкальной композиции. Посредством подробного анализа музыкального компонента автор рассматривает экспериментальные техники, применённые композитором Чжоу Сюэши для того, чтобы привнести разнообразие в своё произведение. Среди них: смешанная структура оперы, техники коллажа и заимствования, а также разнообразие в создании действующих лиц.

Ключевые слова: опера «Прощание с Кембриджем», постмодернизм, коллаж, музыкальные заимствования, китайские композиторы, Чжоу Сюэши.

Для цитирования / For citation: Чжу Линьцзи. Черты постмодернизма в музыкальной композиции оперы «Прощание с Кембриджем» // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 102–110. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.102-110.

ZHU LINJI

*Herzen State Pedagogical University of Russia
St. Petersburg, Russia*

ORCID: 0000-0002-8409-9495, 534366380@qq.com

**Characteristics of Postmodernism in Composition Techniques
of the Opera “Farewell to Cambridge”**

The premiere of a classical specimen of Chinese chamber opera “Farewell to Cambridge,” the music to which was written by Zhou Xueshi, and the scenario – by Chen Yu, took place on December 25, 2001 at the Beijing Chamber Theater of People’s Art. This composition was called the first Chinese chamber opera, as well as the first opera produced by a private organization. Many Chinese media outlets, among which we can name the “China Youth Daily,” “Chinese Culture,” “Musical Weekly,” etc., highly evaluated this original Chinese opera. In particular, on January 7,

2001 the “Musical Weekly” with the support of the Beijing Cultural Department organized a musicological seminar connected with this composition.

In the article, the author describes the peculiarities of the opera from the point of view of postmodernist ideas and techniques used in its musical composition. With the help of detailed analysis of the musical component the author examines the experimental techniques applied by composer Zhou Xueshi in order to bring in stylistic diversity to his composition. They include: the mixed structure of the opera, techniques of collage and derivation, as well as diversity in the creation of the protagonists.

Keywords: the opera “Farewell to Cambridge,” postmodernism, collage, musical derivations, Chinese composers, Zhou Xueshi.

Будучи произведением камерной оперы XXI века, «Прощание с Кембриджем» композитора Чжоу Сюэши обладает типичными чертами постмодернизма в области музыкальной композиции. Это выражается в следующем: сочетание оперы и драмы; разнообразие музыкального языка, порожаемое использованием таких постмодернистских техник, как заимствование, коллаж и т. д.; разупорядочение музыкального стиля, вызванное передачей прав на создание музыки.

Расцветивание музыкального фона с помощью приёмов заимствования и коллажа

В музыкальном искусстве коллаж обычно трактуется как «соединение стилистически разнородных отрывков или введение стилистически чуждых фрагментов (чаще всего – из творчества композиторов прошлого) в ткань собственного произведения» [2, с. 42]. В опере «Прощание с Кембриджем» такого рода постмодернистская техника также имеет конкретное применение в создании музыки.

Картина двенадцатая «Я люблю это небо после дождя» пред-

ставляет собой отрывок с обратным ходом повествования, в этой части композитор Чжоу Сюэши искусно применяет технику заимствования и коллажа, вводя в действие музыкальную тему Ноктюрна Шопена ор. 9 № 1, как это видно в примере № 1.

В такте 93 скачок вниз в партии кларнета великолепно связывает мелодию с партией фортепиано. С такта 94 по 101 музыка полностью переключается на фрагмент Ноктюрна Шопена. В это время действие оперы переносится в студенческие годы Сюй Чжимо и Линь Хуэйинь, когда влюблённые молодые люди прогуливаются под дождём в Кембридже.

Пример № 1

Опера «Прощание с Кембриджем», картина 12, такты 93–106



Линь Хуэйинь слышит, как где-то в здании неподалёку звучит Ноктюрн Шопена. Согласно замыслу композитора, это произведение должно стать фоновой музыкой для диалога, который происходит между главными героями:

«Хуэйинь: Чжимо, бежим скорее, пошёл дождь!

Чжимо: Подожди, Хуэйинь, я тебя заслоню!

Хуэйинь: Это и есть погода в Англии: стоит заговорить о дожде, и он тут же начинается.

Чжимо: Кембридж под дождём полон одухотворения. Посмотри, позади Клэр Колледжа смутно вырисовывается силуэт гордости Кембриджа – Тринити Колледж, в его библиотеке находится потрясающая статуя поэта Байрона.

Хуэйинь: Я тоже преклоняюсь перед Байроном.

(Свет направляется на пианиста, он играет Ноктюрн Шопена.)

Смотри, в том здании кто-то играет на фортепиано.

Чжимо: Это Ноктюрн Шопена?

Хуэйинь: Да, это Ноктюрн Шопена» [7, с. 54].

В тактах 94 и 97 прима многократно дополняется стаккато для придания музыке звукоподражательного эффекта падающих капель дождя, при этом ломанный аккорд, исполняемый левой рукой, превосходно подчёркивает изящество и лиричность настроения, передаваемого Ноктюрном. В тактах 95 и 96 используется метод неполного контрапункта, подчёркивая ритмическую нерегулярность и свободу. После такта 102 происходит музыкальный переход к арии Линь Хуэйинь «Я люблю это небо после дождя», продолжающейся до такта 117. Следует отметить, что хотя для того, чтобы выделить в этой арии

лирический характер Линь Хуэйинь, композитор определяет стиль пения как свободный и импровизированный, однако из паттернов аккомпанемента очевидно, что Чжоу Сюэши принципиально продолжает подражать манере Шопена, максимально сближая и объединяя стили арии и ноктюрна.

Начиная с такта 116, ария постепенно подходит к завершению, в это время вновь возникает музыкальная тема Ноктюрна, двое главных героев по-прежнему погружены в воспоминания о прошлом, Сюй Чжимо признаётся Линь Хуэйинь в любви. Следует подчеркнуть, что Ноктюрн Шопена в качестве фоновой музыки используется таким образом, что его ритм полностью соответствует ходу реплик. В партитуру (пример № 2) композитор внёс особую пометку: «Фортепиано продолжает исполнять Ноктюрн ор. 9 № 1; вслед за диалогом действующих лиц звучание постепенно затухает».

Пример № 2

Картина 12, ария «Я люблю это небо после дождя», такты 113–118

Можно сказать, что в опере «Прощание с Кембриджем» композитор Чжоу Сюэши, используя Ноктюрн Шопена как прямое заимствование и коллаж, добился закономерного соответствия сцене театрального произведения. Повторение примы из основной темы Ноктюрна великолепно воспроизвело романтическую атмосферу непрерывно морозящего дождя, а нерегулярность ритмического рисунка помогла отразить богатство свободного поэтического духа двух увлечённых литературой молодых людей.

Хотя такого рода целесообразное заимствование и принадлежит к художественным приёмам, характерным для искусства постмодернизма, тем не менее, Ноктюрн Шопена не обладает здесь функцией «аллюзии», зачастую используемой постмодернистами. Композитор Чжоу Сюэши многократно объявлял миру: «В этой опере моим первым требованием к самому себе стало сокращение дистанции между музыкальным языком оперы и эстетическим вкусом широких масс. Моей целью стала “изысканная общедоступность”» [7, с. 3]. В свою очередь, мы считаем, что приём коллажа, который Чжоу Сюэши применил в «Прощании с Кембриджем», отбросил эффект многообразия интерпретаций музыкального языка, на котором акцентировали внимание многие авангардистские композиторы. В некоторой степени это стало диалектической, рациональной, обладающей богатым конструктивным потенциалом концепцией постмодернистского музыкального творчества. Техника коллажа вовсе не добавила углубляющих сюжет аллюзий, раскрыв ещё более многообразный «эффект различения», но всего лишь придала музыке черты массовости и общедоступности. Целью заимствования Ноктюрна также стало создание драматического эффекта «изысканной общедоступности» посредством придания опере романтического оттенка. Другими словами, Чжоу Сюэши использовал в опере постмодернистские приёмы, исходя из рациональной потребности, а не ради слепого следования постмодернистским концепциям, поддерживающим экспериментальный характер искусства. Этот факт также отражает зрелость и осознанность, с которыми современные китайские композиторы подходят к использованию западных передовых идей в области сочинения музыки и, в частности, для оперных произведений.

Разнообразие действующих лиц камерной оперы

Камерная опера «Прощание с Кембриджем» с точки зрения творческих концепций подверглась глубокому влиянию экспериментальной пьесы «Сигнал тревоги», являющейся представляющей яркий пример китайского постмодернистского театрального искусства. Композитор и драматург определили в качестве места постановки оперы камерный театр, то есть использовали для оперы сцену, на которой обычно исполняются камерные спектакли, что, очевидно, породило немало трудностей. Ограниченное пространство сцены, а также нехватка мест в оркестровой яме стали серьёзной проблемой для композитора. Однако Чжоу Сюэши посредством разнообразия позиций действующих лиц оперы задействовал все находящиеся в его распоряжении артистические ресурсы для исполнения на сцене и искусно превратил недостатки постановки оперы в камерном театре в достоинства.

«Заимствование» персонажей в опере проявилось в следующем.

Прежде всего, в «заимствовании» участников оркестра. Состав оркестра в этой опере небольшой, в подавляющем большинстве инструментальных партий используется лишь один музыкант, что полностью соответствует особенностям исполнения камерной музыки. Композитор и оперный режиссёр, основываясь на условиях отсутствия оркестровой ямы в театральном зале, разместили оркестр, состоящий из немногим более десяти человек, прямо на сцене. Чтобы как можно сильнее выделить китайский стиль в опере, Чжоу Сюэши добавил четыре вида ударных музыкальных инструментов, характерных для китайского традиционного музыкального искусства: колокольчики, тамбурины, деревянная рыба,

тун цин. Среди них колокольчики и тун цин представляют собой древние музыкальные инструменты императорского дворца, тамбурин – народный ударный инструмент, а деревянная рыба – ритуальный музыкальный инструмент, использующийся в буддийских монастырях. Многообразие традиционных китайских музыкальных инструментов не только обогащает звучание оперной музыки, но и привносит национальный колорит, характерный для китайского стиля.

В то же время, альтовый саксофон совмещён здесь с гуаньцзы, традиционным китайским духовым инструментом. По форме он близок пикколо и обладает высоким и звонким тембром и простым звучанием, присущим народным инструментам, распространённым в деревнях. Гуаньцзы звучит в опере дважды – в качестве фоновой музыки в моменты, когда Линь Хуэйинь читает стихотворение «В монастыре Тяньнин в Чанчжоу слышится звук покаяния в грехах». Стилетика этого произведения Сюй Чжи-мо пронизана колоритом китайского Чань-буддизма, поэтому, чтобы оттенить атмосферу чтения стихотворения на сцене, композитор в качестве инструментов для фоновой музыки использовал гуаньцзы, тун цин, деревянную рыбу.

Следует отметить, что для этой партии, исполняемой на гуаньцзы, композитор не стал выписывать ноты, вместо этого он целиком отдал творческие права музыканту. Это можно увидеть в примере № 3.

Пример № 3

Картина 18, такты 1–24

В партитуру оперы композитор поместил точный комментарий, согласно которому эта партия гуаньцзы «исполняется на основе импровизации Го Сяна» [6, с. 13] (Го Сян – известный китайский музыкант). Таким образом, чтобы дать возможность музыкантам ещё более соответствовать темпам театрального действия в рамках оперы во время выступления, конкретной атмосфере на сцене, а также, чтобы дать исполнителям на сцене более широкое поле для творчества, композитор полностью передал права на создание этого фрагмента музыкантам. Такого рода приём легко связать с передачей Джоном Кейджем прав на исполнение музыки на «подготовленном фортепиано» пианисту. При этом в Китае на протяжении всей истории музыкального искусства подобный феномен до этого момента не встречался никогда. Появление в опере этой алеаторной музыки указывает на то, что метод частичного отказа от творческих прав, использованный Чжоу Сюэши, является крайне смелым опытом заимствования авангардистских постмодернистских концепций в создании музыки. Это позволило китайской опере вплотную приблизиться к самым передовым западным идеям и техникам, а также добиться соответствия с эстетической ориентацией на общедоступность и популярность среди широких масс в Китае.

В 2009 году, когда опера «Прощание с Кембриджем» была поставлена в Камерном театре Национального центра исполнительских искусств в Пекине, музыкант, игравший на гуаньцзы, вместо того, чтобы всё время находиться в оркестре, поднимался на сцену в качестве действующего лица. Он сидел в центре, немного позади сцены, и начинал своё исполнение.



Одетый в белый традиционный китайский костюм, всем своим видом он воплощал моральный облик образованного человека в Китае. С точки зрения позиционирования действующих лиц, режиссёр, поместив таким образом музыканта на сцену, с одной стороны, определил его как участника оркестра, с другой же стороны, наделил принадлежностью к артистам-солистам. Другими словами, композитор и режиссёр оперы прибегли к методу «заимствования» музыканта, искусно задействовали как слух, так и зрительное восприятие публики, тем самым прямо представив на сцене традиционное китайское искусство. Одновременно с этим данный подход также позволил в полной мере использовать весь постановочный коллектив, чтобы максимизировать продуктивность сценической постановки.

Американский художественный обозреватель Сьюзен Сонтаг в работе «Под знаком Сатурна» высказала свои соображения относительно постмодернистских тенденций в театральном искусстве: «Строго разработанная театральная постановка должна отбросить помеху в виде тетрадных записей (сценария), только таким образом можно устранить дистанцию между автором и артистом» [4, с. 37]. Неважно, будь то передача прав на создание музыки исполнителю или же превращение музыканта в действующее лицо оперы, – всё это воплощает в себе то, каким образом в процессе создания оперы композитор Чжоу Сюэши, используя приёмы открытости и многообразия, позволил автору, артистам и музыкантам сохранить ещё более тесную связь между собой. Так, он однажды сказал: «В соответствии с логикой, позволить исполнителям оркестра принять участие в действии постановки, означает раскрыть гибкость, маневренность и ини-

циативность маленького камерного оркестра... В действительности, такая организация оркестра создана специально для камерного театра, самостоятельность каждой партии предоставила возможность музыкантам принимать непосредственное участие в действии, разворачивающемся на сцене» [7, с. 4].

Далее, помимо «заимствования» участников оркестра следует «заимствование» зрителей. Место исполнения оперы «Прощание с Кембриджем» – камерный театр, где ввиду отсутствия оркестровой ямы достигается эффект сокращения дистанции между оперными артистами и публикой. Нечто похожее в своём знаменитом труде «Театр и его двойник» описывал французский театровед Антонен Арто: «Мы уничтожим сцену и зал и заменим их единственной площадкой, без перегородок и барьеров, которая и станет местом действий. Будет установлена прямая связь между зрителем и спектаклем и между актёром и зрителем...» [1, с. 187]. Теория «жестокости театра», созданная этим новатором театрального языка, настойчиво критикует так называемую «четвёртую стену», характерную для традиционного театрального искусства, а именно тот факт, что по причине особенностей планировки в театре между актёрами и зрителями недостаточно взаимодействия. Что же касается оперы «Прощание с Кембриджем», в ней эта проблема великолепно преодолевается благодаря конфигурации сценического пространства камерного театра. Создатель либретто Чэнь Юй также использовала это преимущество, добавив в сюжет элемент взаимодействия артистов и публики, иными словами, драматург «позаимствовал» зрителей, превратив их в действующие лица и добившись таким образом большего драматического эффекта.

Этот приём «заимствования» появляется в восьмой сцене оперы из двадцатой картины «Прощание с Кембрижем»: смерть Сюй Чжимо стала тяжёлым ударом для Лу Сяомань, она напевает слова из написанного им стихотворения «Прощание с Кембрижем» и, пошатываясь, подходит к зрителям. После этого она начинает раздавать им сборники стихов Сюй Чжимо, постоянно повторяя: «Здесь стихи Чжимо... Почитайте, почитайте... Здесь стихи Чжимо, я сама сделала эти сборники, почитайте...» [6, с. 78]. Зрители принимают сборники стихов, в этой полной скорби атмосфере начинают листать их, читать его стихи, исполняя вместе с Лу Сяомань заключительную часть этой трагедийной сцены. В отличие от традиционной оперы, где для обрисовки атмосферы на сцене используются актёры-статисты, Чэнь Юй в своей постановке естественно превратила в статистов самих зрителей в зале. Таким образом, создатели оперы, с одной стороны, добились максимальной экономии и контроля над количеством актёров, выходящих на сцену, а также сохранения малых масштабов камерной оперы и её невысокой себестоимости, а с другой стороны, продемонстрировали интерактивность между артистами и зрителями, воплотив авангардистский дух современного постмодернистского театра, стремящегося к разрушению границ сцены.

Подводя итоги, можно сказать, что опера «Прощание с Кембрижем» обладает уникальной музыкальной композицией, оригинальностью замысла и воплощения персонажей, сценического исполнения. Посредством анализа этой наиболее каноничной китайской оперы XXI века были выявлены воплощённые в ней специфические черты постмодернистского искусства. Постмодернистские художественные приёмы, используемые

композитором и драматургом в этой изящной камерной опере, охватывают множество областей искусства, включая музыку, литературу, театр и кино.

Упомянутые выше приёмы монтажа, производящие эффект инверсии во времени и пространстве, а также техника исполнения одним артистом нескольких ролей, ликвидирующая дистанцию, разрушили структуру и порядок повествования, свойственные традиционному оперному искусству. Подчеркнув интригу и драматичность сюжета, они в то же время оставили зрителю достаточное пространство для воображения. Техники прямого заимствования и коллажа, применённые к Ноктюрну Шопена, а также передача творческих прав музыкантам и некоторые другие приёмы наделили музыкальную композицию оперы такими чертами постмодернизма, как вариативность, случайность, разнообразие. И наконец, приём «заимствования», благодаря которому музыканты оркестра становятся действующими лицами оперы, а зрители взаимодействуют с артистами в рамках сюжета, превращает всё пространство зала в место действия оперы. Так разрушается традиция и устраняется препятствие в виде границы между персонажами произведения, оркестром, актёрами и публикой.

Следует ещё раз подчеркнуть, что являясь выдающимся образцом камерной оперы XXI века, «Прощание с Кембрижем» применяет принципы искусства постмодернизма, основываясь исключительно на потребностях рынка, аудитории, требованиях сюжета, особенностях камерной оперы и других продиктованных соответствующими реалиями факторах. Это несёт в себе явное отличие от авангардистских экспериментальных оперных произведений, подобных опере «Эйнштейн на пляже» Ф. Гласса.



В отличие от 80-х годов XX века, когда создатели оперы в Китае стремились разрушать традиции ради следования передовым тенденциям, с наступлением XXI века они всё чаще стали демонстрировать рациональность и зрелость в использовании в сочинении музыки западных прогрессивных идей и концепций. В своём диалектическом мышлении они применяют постмодернистские приёмы и техники, чтобы произведения воплощали собой идею «эволюции на стыке наследственности и мутации – развития посредством объединения традиций и инноваций» [5, с. 24]. Есть все основания полагать, что такого рода отказ от слепого следования экспериментальным западным достижениям и впредь будет отражать новые тенденции в развитии китайской камерной оперы.

Таким образом, обнаружив в музыкальной композиции оперы «Прощание с Кембриджем» техники коллажа и заимствования, приём разнообразия в создании действующих лиц, детально обрисовав черты постмодернизма в данной опере, мы приходим к выводу, что будучи классическим представителем акаде-

мизма, Чжоу Сюэши не стал придерживаться характерных для современного музыкального творчества приёмов серийной музыки, так же как не стал ради развития национальной оперы слепо ориентироваться на китайский традиционный стиль. Вместо этого композитор обратился к потребности народа в социализации, популяризации и доступности оперного искусства. Так, другой известный китайский композитор Го Вэньцин в своей знаменитой монографии «Шум» заявил: «Недавно я предъявил к себе новое требование: изо всех сил постараться отделаться как от западного влияния, так и от китайского влияния, утвердив, наконец, свой собственный стиль» [3, с. 160]. Тем самым, китайские оперные композиторы посредством своих произведений посылают нам сигнал: подвергаясь влиянию постмодернизма, китайская опера с точки зрения концепции стиля и музыкальных техник уже вступила на путь развития, отмеченный такой чертой, как разнообразие, а интеграция стилей неизбежно станет стойкой тенденцией в создании китайской оперы в будущем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арто А. Театр и его двойник. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / сост. и вступ. ст. В. И. Максимова, коммент. В. И. Максимова, А. Ю. Зубкова. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. 443 с.
2. Демченко А. И. Коллаж и полистилистика в искусстве XX в. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2005. № 2. С. 42–52.
3. Го В. Шум. Пекин: Изд-во народной музыки, 2009. 282 с. (На кит. яз.)
4. Сонтаг С. Под знаком Сатурна / пер. с англ., под ред. Яо Цзюньвэ. Шанхай: Шанхай Ивэнь, 2006. 202 с. (На кит. яз.)
5. Сун Цз. Записи с Симпозиума по современной музыке // Народная музыка. 1998. № 12. С. 24–27. (На кит. яз.)
6. Чжоу Сюэши, Чэнь Юй. Прощание с Кембриджем: камерная опера: партитура. Шанхай: Шанхай Иньюэ, 2017. 96 с. (На кит. яз.)
7. Чжоу Сюэши. О музыке камерной оперы «Прощание с Кембриджем» // Исследования оперного искусства. 2010. № 6. С. 3–4. (На кит. яз.)

8. *The Cambridge Companion to Chopin* / Ed. by Jim Samson. Cambridge University Press, 1992. 352 p.

Об авторе:

Чжу Линьцзи, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0002-8409-9495**, 534366380@qq.com

REFERENCES

1. Arto A. *Teatr i ego dvoynik. Manifesty. Dramaturgiya. Lektsii. Filosofiya teatra* [Artaud A. The Theater and Its Double. Manifestos. Dramaturgy. Lectures. The Philosophy of Theater]. St. Petersburg; Moscow: Simpozium, 2000. 443 p.
2. Demchenko A. I. Kollazh i polistilistika v iskusstve XX v. [Collage and Polystylistics in 20th Century Art]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [News of the Volgograd State Pedagogical University]. 2005. No. 2, pp. 42–52.
3. Go V. *Noise*. Pekin: Folk Music Publishing House, 2009. 282 p. (In Chinese).
4. Sontag S. *Under the Sign of Saturn*. Translation from the English, Edited by Yao Junwe. Shanghai: Shanghai Iven, 2006. 202 p. (In Chinese).
5. Sun Tsz. Records from the Symposium on Contemporary Music. *Folk Music*. 1998. No. 12, pp. 24–27. (In Chinese).
6. Zhou Xueshi, Chen Yu. *Farewell to Cambridge: Chamber Opera: The Score*. Shanghai: Shanghai Iven, 2017. 96 p. (In Chinese).
7. Zhou Xueshi. On the Music of the Chamber Opera “Farewell to Cambridge”. *Research of Opera Art*. 2010. No. 6, pp. 3–4. (In Chinese).
8. *The Cambridge Companion to Chopin*. Ed. by Jim Samson. Cambridge University Press, 1992. 352 p.

About the author:

Zhu Linji, Post-graduate Student at the Department of Musical Upbringing and Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (191186, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0002-8409-9495**, 534366380@qq.com

