

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ

DOI: <https://doi.org/10.26176/МАЕТАМ.2023.12.3.001>

Цзо Чжэньгуань

КИТАЙСКАЯ КУЛЬТУРА В МУЗЫКЕ РОССИИ

Аннотация. Статья посвящена различным аспектам взаимодействия китайской и русской музыки. В исторической ретроспективе представлены произведения русских авторов на китайские темы, показаны фигуры русских композиторов, работавших в Китае и китайцев в России. Охарактеризованы средства, использованные для создания образов Китая в русской музыке, условия обращения к китайской теме мастеров, особенно внимательно относившихся к культуре этого дальневосточного народа.

Ключевые слова. Русско-китайские музыкальные связи, композиторское творчество, Китайская Народная Республика, СССР, взаимовлияние Востока и Запада.

Введение. Русская культура, являющаяся мостом между Западной Европой и Дальним Востоком, всегда была открыта всем художественным традициям Евразийского материка. Однако основным вектором развития светского профессионального музыкального искусства с петровских времён стала западная творческая модель. Она достаточно долго прививалась в России, но когда привилась, оказалось, что русские музыканты проявили значительный интерес к этномузыкальному наследию Востока и показали готовность адаптировать к этой системе внеевропейский звуковой мир. Например, уже М.И. Глинка продемонстрировал, что русский человек внимателен к неевропейской культуре. Он готов слышать внеевропейский мир таким, каков он есть, а не продуцировать собственные представления об этом мире. В частности, это видно на отношении к образу Китая в искусстве. В настоящей статье указаны наиболее важные работы, позволяющие читателям сформировать относительно полную картину художественных явлений, существующих в рамках данной темы. Автор не ставит своей задачей представить исчерпывающую картину русско-китайского взаимодействия в музыке, но стремится показать основные параметры существующих связей.

Приступая к изложению основных фактов, мы хотим обратить внимание, что в китайской культуре Россия воспринимается как часть западного мира, хотя и особенная, поэтому, прежде всего, коснёмся фактов истории западноевропейской музыки на китайскую тему, и лишь после этого сосредоточимся на творчестве русских композиторов.

Образы Китая в музыке западноевропейских авторов. Долгое время Китай для Запада был самой большой страной на Востоке и являлся невероятно привлекательной, далекой, таинственной и великой древней цивилизацией. У английского поэта Р. Киплинга (1865–1936) есть знаменитая фраза: «Запад есть Запад, Восток есть Восток,

вместе им не сойтись никогда»¹. Но в последние столетия западная и восточная цивилизации сблизились и стали искать пути общения. Особую и очень значительную роль в этом процессе играла музыка. Сегодня нам трудно представить мировую музыкальную культуру без «Песни о земле» (1910) Г. Малера, опер «Турандот» (1924) Дж. Пуччини, «Соловей» (1914) И. Стравинского, балета Б. Бартока «Чудесный мандарин» (1919) и других музыкальных произведений, связанных с китайскими темами.

С XVIII века в Европе появился ряд музыкальных произведений, где нашли отражение образы Китая. Среди самых ранних – опера «Китайская принцесса» французского композитора Л. Рише (1729), оперы К.В. Глюка «Китаянки» (1754), – Дж. Паизиелло «Китайский идол» (1766), музыка к пьесе Ф. Шиллера «Турандот китайская принцесса» К.М. фон Вебера (1805), «Маленькая китайская полька» Дж. Россини, опера «Бронзовый конь» Д.-Ф.Обера (1835), «Китайский галоп» И. Штрауса (ор. 20) и другие.

Кроме присутствия в названии слова «Китай», эти произведения не имеют ничего общего с традиционной китайской музыкой, в них есть лишь поверхностная «восточная экзотика». Композиторы не пытались проникнуть в глубину китайской культуры, чтобы понять особенности её музыки и духовного мира. Лишь в начале XX века западные авторы стали обращать внимание на мелодику, ритм, лад китайской музыки. В. Дж. Конен в своей известной статье «Значение внеевропейских культур для музыки XX века» писала: «Великая стена, разделяющая европейскую и внеевропейскую музыку, в начале XX века пала, и европоцентризм устарел» [3, 45]. Эпоха вестернизации завершилась, и теперь неевропейская музыкальная культура вливает свою свежую кровь и становится источником обновления жизненных сил западной музыки.

В результате в первые десятилетия XX века в Европе появилось много музыкальных произведений с китайскими элементами. Кроме знаменитых произведений, упомянутых в начале статьи, есть еще фортепианные произведения К. Дебюсси «Золотые рыбки», «Пагоды», в сюите М. Равеля «Моя матушка-гусыня» – пьеса «Дурнушка, императрица Пагод». Нужно упомянуть также вокальное произведение Дебюсси «Китайский рондель». Некоторые из его фортепианных композиций написаны в пентатонном ладу. Широко известный скрипичный шедевр Ф. Крейслера «Китайский тамбурин» был создан в 1910 году. Композитор был так очарован звуком тамбурина в музыке, исполняемой заморскими китайцами в чайнатауне, что создал об этом композицию. Ритм и пентатонная гамма традиционной китайской музыки используются в этом произведении и создают определенный китайский колорит.

Китай в русской музыке до XX века. Россия является соседом Китая. Еще в XVIII веке две страны установили дипломатические и экономические отношения, а культурная элита России всегда очень интересовалась китайской культурой. Пушкин, после знакомства с монахом Иакинфом Бичуриным (1777–1853), который был миссионером в Китае, захотел поехать в Китай. Л. Толстой также глубоко интересовался китайской философией в последние годы своей жизни и даже собрался учить китайский язык. Русские композиторы (в том числе и в советский период) также создали ряд произведений, отразивших китайские образы и темы. В русской музыке первым произведением, в котором появилась тема и образы, связанные с Китаем, был не китайский танец «Чай» П.И. Чайковского в балете «Щелкунчик» (как часто думают), а опера «Сын мандарина», написанная еще в 1859 году Ц.А. Кюи (1835–1918). Опера в стиле комедии, близкой к французской оперетте, с легкой, тонкой и юмористической музыкой. Впрочем, кроме имен и костюмов персонажей пьесы, здесь мало общего с реальным Китаем. В этом она схожа с вышеупомянутым «Китайским танцем» Чайковского.

¹ Сам Киплинг был связан с Индией, однако его. «Баллада о Западе и Востоке» применима к отношению европейца и другим внеевропейским культурам.

Опера была впервые поставлена 22 февраля 1859 года в доме супругов Керзиных при участии Кюи и Балакирева в качестве аккомпаниаторов. Жена Кюи исполняла роль Йеди, а Мусоргский исполнял роль Мандарина. Это сочинение принадлежит к числу ранних в портфеле композитора, однако уже достаточно характерно для его стиля. Простота в плане сценической реализации и лаконичный музыкальный язык сделали оперу популярной и исполняемой во многих городах России, в том числе и в Большом театре в Москве. Это свидетельствует об интересе россиян к китайской культуре в XIX веке.

Образы Китая в советской музыке 1920-1930 годов. Композитор первой половины XX века С.Н. Василенко (1872–1956) в 1928 году сочинил «Китайскую сюиту № 1» для симфонического оркестра. Сочинение стилистически типично для композитора, написано на высоком уровне мастерства. Василенко никогда не был в Китае, но был знаком с известным русским исследователем и географом П. Козловым, который подарил ему свою работу об экспедиции на Восток. Именно этот труд пробудил в композиторе интерес и желание создать «китайские произведения».

Музыка сюиты основана на оригинальных китайских народных мелодиях с использованием европейских средств композиторской техники. Можно считать, что это произведение наследует традиции русской музыки XIX века. Д. Житомирский относил такие опусы к «экзотико-романтической линии» в русской музыке («Шехеразада» Н. Римского-Корсакова, «В Средней Азии» А. Бородина и другие).

Первая китайская сюита (соч. 60) состоит из шести частей, каждая из которых имеет свое название. Она воплощает китайские обычаи и природу. В предисловии к опубликованной партитуре (1928 год) есть краткая аннотация:

1. «Хождение по Храму Предков». Его тема – древняя мелодия, за которой следует народная песня и звон колоколов на башне.

2. «Весенним вечером». Короткий ноктюрн и танцевальная музыка.

3. «Похоронное шествие». Похоронная церемония, сопровождаемая плачем. Его имитирует звук большой трубы, используемой в Китае на похоронах.

4. «Веселый танец». Радостная атмосфера праздника².

5. «Жалоба принцессы». Грустная музыка, с использованием старинной мелодии XIV века.

6. Финальная часть состоит из двух разделов: «Эхо Золотого озера» и «Китайский базар». Автор не дает пояснений про «Эхо Золотого озера», «Китайский базар» – крики продавцов на рынке, шум оживленных улиц.

Помимо этого Василенко сочинил Вторую китайскую сюиту (1931), «Китайский скетч» для квартета деревянных духовых инструментов (1933) и симфоническую сюиту «Китайские народные мелодии» (1954)³.

Говоря о китайской теме в русской музыке, нельзя обойти вниманием «Красный мак» Р.М. Глиэра (1874–1956), как известно, ставший первым балетом на современную тему, появившимся после образования Советского Союза. Композитор незначительно изменил привычный контур жанра классического балета, но в этом произведении неожиданно появляется «китайская тематика».

Тема Китая здесь полностью соответствует исторической реальности того времени. После успеха социалистической революции 1917 года пример Советского Союза вдохновлял национально-освободительное движение в разных странах. Молодая Советская Россия с симпатией относилась к революционному движению в Китае.

² Используется трехдольный ритм, что редко встречается в китайской музыке – прим. автора.

³ Василенко интересовался и другими внеевропейскими культурами. У него есть «Индийская сюита».

Сочинение Глиэра вошло в число классических произведений советской музыки, тем не менее, обойти его вниманием мы не можем, поскольку оно занимает важное место в русской музыкальной китаистике.

Прежде, чем начать сочинять балет, композитор изучал традиционную китайскую музыку. В произведении были использованы китайские пентатонные лады. Драматургия, в основном, дивертисментная. «Красный мак» продолжил линию, намеченную Ц. Пуни и Л. Минкусом. Музыка балета дансатна, мелодична. В балете присутствуют разные популярные танцы: русская народная пляска «Яблочко», фокстрот и чарльстон, но основное место занимают танцы с китайскими элементами (их более десятка): «Танец с золотыми пальчиками», «Сольный танец Тао Хоа», «Танец с зонтиками», «Танец чаши», «Танец с красными шелками», «Танец кули» и другие. Композитор учел музыкальные и танцевальные традиции различных национальных меньшинств Китая, что значительно способствовало успеху балета.

Премьера балета состоялась в Большом театре в 1927 году. Он сразу завоевал огромную симпатию у советской публики. За четыре года балет был показан более 300 раз с неизменным успехом. Вслед за московским Большим театром и ленинградским Кировским «Красный мак» был поставлен в Свердловске (ныне – Екатеринбург).

Танцевальная драма постоянно подвергалась переделке, появлялись различные новые версии. После основания Китайской Народной Республики в 1949 году Большой театр возобновил балет в новой версии (вторая редакция). На спектакль планировали пригласить председателя Мао Цзэдуна, который собирался посетить Москву.

Первого посла Китая в Советском Союзе Ван Цзясяна заранее пригласили на просмотр. Однако сразу же после знакомства с постановкой посол выразил недовольство советским официальным лицам, считая, что сюжет пьесы абсурден, личность Тао Хоа подозрительна, а советские моряки не могут нести истину и марксистско-ленинские идеи китайскому рабочему классу с помощью китайских проституток. Посол сказал: «По нашему мнению, появление КНР – это не подарок других, а победа нашего народа, завоеванная упорной борьбой». Сообщение об этом эпизоде было опубликовано в Китае, и во время пребывания Мао в Москве ему предложили посмотреть «Лебединое озеро» с Г. Улановой. В Китае сочинение редко упоминалось, и китайцы мало знают о нем.

Интерес российской публики к этому балету не исчез. Глиэр еще раз переработал партитуру балета для новой, третьей редакции спектакля, поставленной Большим театром в 1957 году. Четвертая редакция реализована на сцене недавно: в Красноярске (2010) и Ростове-на-Дону (2015). В постановках XXI века идеологическое содержание полностью исчезло, название балета было изменено на «Красный цветок», а сюжет стал освещать лишь историю любви Тао Хоа и советского капитана. Не так давно в российских СМИ было сообщение о том, что Мариинский театр в Санкт-Петербурге также собирается возобновлять балет.

«Красный мак» также был признан в других странах мира. С 1943 по 1945 год американская балетная труппа исполняла «Красный мак» более чем в 100 американских городах. Кроме того, балетные труппы Чехословакии (1955) и Римского оперного театра в Италии (2010) также представляли этот балет.

Тот факт, что столь значительное произведение было отвергнуто в Китае, связан не только с политическими или идеологическими причинами. Типично «западный» сюжет и эмоциональная модель воспринимаются китайской аудиторией порою с обратными смысловыми значениями. Образ маков, связанных с опиумом, особенно негативно воздействует на эмоции в современной китайской культуре, символизируя «зло» и «унижение», напоминает об «Опиумной войне» в Китае в середине XIX века. Хотя создатели советской танцевальной драмы не имели в виду неуважение к Китаю, но культурные различия и недоразумения привели к тому, что эмоции, которые изначально предназначались для выражения доброй воли, были смещены. Конечно, популярность танцевальной драмы во многих западных странах также показывает, что такие культурные

недоразумения существуют не только между Китаем и Советской Россией, но возможны между китайской и западной культурами вообще.

Последние десятилетия у музыкальной общественности возникло особое внимание к «забытым композиторам», в частности, к наследию В. П. Задерацкого (1891–1953). Этот композитор стал музыкальным открытием и оказался в поле внимания лишь в начале XXI века, во многом благодаря стараниям сына – профессора Московской консерватории Всеволода Всеволодовича Задерацкого и выдающихся исполнителей, которые вернули феноменальное творчество забытого композитора XX века. В числе его наиболее значимых произведений нужно отметить «Китайский марш» (1935), который является одним из трех симфонических плакатов⁴ (жанр, определенный самим композитором). Сочинение известно и под другими названиями: «Марш народной армии Китая», «Марш китайской Красной Армии». Однако первоначальное – именно «Китайский марш». Заголовки появлялись под воздействием политической конъюнктуры, в ответ на критику «безыдейного» заголовка. Пожелания были приняты композитором, но под этими титулами «Марш» никогда не исполнялся.

Написанный полностью в пентатонном ладу, «Китайский марш» является довольно крупным произведением, предназначенным для оркестра тройного состава. Его продолжительность около 12 минут. В пьесе три темы, использующие различные виды пентатоники. Произведение было исполнено в 1940 году, и это был единственный концерт в жизни композитора, когда он слышал музыку своего оркестрового произведения.

Помимо «Китайского марша», у Задерацкого также есть ряд других произведений с китайскими элементами: изящная фортепианная пьеса «Китайский ноктюрн» и вокальная миниатюра «Китайская безделушка». Кроме того, им написано литературное произведение – увлекательная новелла о русском торговце чаем, ведущем бизнес в Китае. Почему русский композитор так увлечен написанием «китайских произведений» – сын композитора В. В. Задерацкий объяснял так: «Когда человек полностью закрыт и изолирован в небольшом пространстве, его сердце и разум жаждут войти в другой огромный мир и ощутить чувства других народов»[2]. Это его стремление отразилось и в других сочинениях, связанных с испанской, французской, иранской, арабской и даже африканской тематикой.

Русские композиторы в Китае. В 1930-е годы, когда Задерацкий создавал «Китайский марш», в Китае жили и работали два композитора российского происхождения: Аарон Аширович Авшаломов (1894–1965) и Александр Николаевич Черепнин (1899–1977)⁵. Оба глубоко знали и понимали сущность традиционной китайской музыкальной культуры. Они не только создали многочисленные произведения с китайской тематикой и образами, которые полностью освобождены от влияния «экзотики» или «западноевропейского романтизма». Своим опытом и пониманием традиций композиторы обозначили вектор взаимопроникновения традиционной музыки Китая в западную культуру, и, напротив, западной – в китайскую, показали творческие перспективы китайским композиторам, работающим в западных музыкальных жанрах.

Авшаломов родился в Николаевске (ныне – Николаевск-на-Амуре). В то время там жило много китайцев, и он с детства мог слышать бытовую китайскую музыку. В 1910 году по воле отца он уехал изучать медицину в Швейцарию, однако предпочел музыку и в 1914 году окончил Цюрихскую консерваторию. Когда началась Первая мировая война, он попал в Китай и прожил там более тридцати лет до своего отъезда в США в 1948 году.

⁴ Два других – «Завод» и «Конная армия»

⁵ Подробные статьи о творчестве А. Авшаломова и А. Черепнина можно прочитать в книге [8].

Авшоломов прекрасно говорил по-китайски, возможно, думал по-китайски. Большой перечень произведений, созданных им в Китае, включал симфонии, оперы, балет и другие жанры. Его сочинения можно считать поистине «китайскими произведениями». В сущности, он по праву может называться «китайским композитором».

В 1925 году Авшаломов создает оперу «Гуаньинь» («Богиня Милосердия») на сюжет древней китайской легенды. Это европейская по форме опера на английском языке, но с использованием мелодики и интонаций пекинской музыкальной драмы. «Гуаньинь» – первая опера, созданная на китайской земле и имевшая шумный успех в Пекине; позже она была показана в США. В 1935 г. в Шанхае состоялась премьера еще одной крупной работы композитора – балета «Чудесные сны в древнем монастыре».

Одним из центральных произведений Авшаломова стала музыкальная драма (или, как ее называли в Китае, – опера-балет) «Мэн Цзянньюй» («Великая китайская стена»), над которой композитор работал довольно длительное время. Он создавал спектакль совместно с китайскими балетмейстером, либреттистом и артистами. В спектакле – китайские танцы, вокальные номера и речевые диалоги. Здесь использовались жесты и движения, заимствованные из пекинской музыкальной драмы. Музыкальная драма имела грандиозный успех и была многократно показана в Китае и США.

Произведения Авшаломова, связанные с китайской культурой, весьма многочисленны. Самое известное его сочинение – симфоническая поэма «Пекинские хутоны»⁶, которая мастерски передает атмосферу и звуки пекинских улочек. Это произведение популярно и сегодня, звучит достаточно часто.

Александр Черепнин после Октябрьской революции, в 1920-х годах эмигрировал во Францию вместе с отцом – композитором Николаем Николаевичем Черепниным. В эмиграции (позже он переехал в США) им были написаны более 100 произведений, из которых 15 связаны с культурой Китая. Обращение к китайской теме связано с событиями из биографии композитора.

В 1934 году Александр Николаевич приехал на гастроль в Китай. Здесь и в Японии он провёл три года. Его чрезвычайно заинтересовала китайская традиционная музыкальная культура. Черепнин не просто внимательно наблюдает за ней, но активно изучает и учится у нее. В результате «китайская тема» на определенном этапе оказывается в центре его творческого внимания. Он не пошел по пути внешней изобразительности (наподобие «Китайского тамбурина» Крейслера или «Турандот» Пуччини). Об одном из таких его китайских сочинений очень показательно отзывался Чжан Ижань: «Пьеса Черепнина «Посвящение Китаю» для фортепиано имитирует звучание пипа (*китайский струнный щипковый инструмент – прим. автора*), но, когда я слушаю это сочинение, возникает нереальное ощущение. Думаешь, что музыку написал китаец – великий китайский композитор. Простая мелодия становится бесконечно изменчивой и обретает нечеловеческую силу. Я начинаю верить, что в недалеком будущем в Китае появится много Черепниных с таким же композиторским мастерством. Тогда и наступит возрождение китайской нации» [9, 28].

«Китайское» творческое наследие композитора включает «Семь песен на стихи китайских поэтов» (ор. 71), "Пентатонные этюды для фортепиано" (ор. 53), «Концертные этюды» (ор. 52), оперу «Нимфа и крестьянин» (ор. 73), "Семь китайских песен" (ор. 95) и другие камерные сочинения.

Черепнин написал четыре симфонии. Третью симфонию (ор. 83) в исполнительской практике принято обозначать подзаголовком «Китайская», хотя в изданной партитуре этого названия нет. Темы в симфонии близки к китайской народной музыке. В медленной третьей части протяжная китайская мелодия неожиданно приобретает интонации русской.

⁶ Хутон – переулок в Пекине.

Верно отметила Л. Корабельникова, что «именно А. Черепнин – из числа не только русских, но и вообще европейских композиторов – первым обратился к фундаментальным свойствам музыкального мышления и языка дальневосточного региона не как экзотической и локальной краске» [4, 246].

Значение Черепнина в современной музыкальной культуре Китая велико еще и в связи с его просветительской деятельностью. Он активно призывал китайских композиторов сочинять музыку, исходящую из «китайских народных или традиционных источников». Для этого в 1934 г. он устроил в Шанхае специальный конкурс на «лучшее фортепианное произведение в китайском стиле». Именно с этого конкурса идет отсчет истории китайской фортепианной музыки, а произведение композитора Хэ Лутина «Дудочка пастуха», получившее первую премию, стало «визитной карточкой» фортепианного искусства Китая.

Образы Китая в советской музыке 1950-1980-х годов. 1950-е годы были периодом «медового месяца» дружбы между Китаем и Советским Союзом. В СССР издано большое количество книг по китайской культуре, в частности, четыре шедевра классической китайской литературы («Троецарствие», «Сон в красном тереме», «Речные заводи», «Путешествие на запад»), четырехтомная «Антология китайской поэзии» и многое другое. Появляются также книги, которые знакомят с китайской музыкой, в частности, «Китайская музыкальная культура», «Композитор Си Синхай» Г. Шнеерсона.

После провозглашения Китайской Народной Республики в эту страну были посланы тысячи советских специалистов в помощь строительству Нового Китая. В Китай также приехали музыканты – композиторы, исполнители и музыковеды. Они работали в Центральной (в Пекине) и Шанхайской консерваториях. В частности, в Центральной консерватории с 1950 года преподавал композитор и музыковед Борис Александрович Арапов (1905–1992). Его лекции по анализу музыкальных произведений были изданы в Китае как учебник, по которому учились несколько поколений студентов консерватории.

Арапов был подлинным мастером творческой переработки народного музыкального материала. Во время Великой Отечественной войны композитор вместе с Ленинградской консерваторией эвакуировался в Ташкент. Здесь он пишет оперу «Ходжа Насреддин» на узбекский сюжет. Учитывая его глубокое знание восточных музыкальных традиций, советское правительство направляет его в Китай для работы в Центральной консерватории.

В 1958 году Арапов пишет Вторую симфонию «Свободный Китай» к предстоящей десятой годовщине основания Китайской Народной Республики. Это большое произведение для оркестра тройного состава в четырех частях: I. «Солнце взошло над страной», II. «В горах», III. «Танец дракона и льва», IV. «Битва».

Первая часть передает праздничную атмосферу и написана в сонатной форме. В середине звучит короткая мелодия народной песни «Дом за 30 ли». Вторая, медленная часть – с лирической, немного грустной мелодией. В ней использована народная песня «Цветы орхидеи». Третья часть изображает сцену танца дракона и льва. Здесь используется музыка народности бая провинции Юньнань. Постепенное нарастание звучания от слабого до сильного – изображение постепенного приближения издалека. Четвертая часть – через битву к победе – использует мелодии песен «Моя Родина» и «Марш добровольцев»⁷. Затем звучание достигает кульминации, на гребне которой звучит гимн КНР «Алеет Восток». В эпилоге происходит полифоническое объединение «Марша добровольцев» и темы первой части. Сам подбор привлекаемых знаковых интонаций и мелодий говорит о скрытой программе симфонии в духе времени и конкретных политических тенденций.

⁷ гимн КНР.

Вторая симфония несколько раз исполнялась в СССР, партитура была опубликована в 1960 году ленинградским издательством «Композитор». Там же изданы «Шесть фортепианных пьес на темы китайских народных песен», написанные Араповым во время его работы в Китае. Это сочинение издавалось и в Китае, стало образцом для китайских композиторов.

В 1950-х годах советскими композиторами был написан еще ряд произведений. Ваню Ильичу Мурадели (1908–1970) создает композицию под титулом «Мы всегда будем вместе» для меццо-сопрано и смешанного хора⁸. Клементий Аркадьевич Корчмарёв (1899–1958) стал автором кантаты «Свободный Китай» для чтеца, меццо-сопрано, смешанного и детского хоров, большого симфонического оркестра на слова М. Матусовского (1951). Следует упомянуть произведение Вадима Николаевича Кочетова (1898–1951) «Свободный Китай» (Четыре вокальных композиции для баритона: 1. Марш Народной армии, 2. Баллада о молодых солдатах. 3. Колыбельная. 4. Праздник после освобождения (1952).

Выдающийся татарский композитор Назиб Гаязович Жиганов (1911–1988) посетил Китай в 1957 году в составе делегации советских музыкантов. Впечатление от китайской культуры оказалось очень глубоким. В 1960-е годы он начинает писать балет «Сказка о жёлтом аисте»⁹. Сюжет взят из древнекитайских легенд, что потребовало от композитора максимально широкого и глубокого ознакомления с традиционной музыкой Китая. Из-за ухудшения китайско-советских отношений работа была приостановлена. В 1980-х годах, когда вновь возникает перспектива сценической реализации произведения, композитор из-за ухудшения здоровья не смог закончить эту работу. Когда уже в новой России, 2007 год был объявлен «годом Китая», вдова Жиганова предложила композитору Леониду Зиновьевичу Любовскому закончить этот балет. Он взялся за эту работу. Музыка балета была исполнена в 2011 году на юбилейном вечере по случаю 100-летия со дня рождения Жиганова. Так как музыка и сюжет балета имели определенно выраженное китайское начало, Любовский обратился к китайской балетной труппе с предложением поставить балет. Однако это не было осуществлено.

В России подавляющее большинство музыкальных произведений, связанных с Китаем, основаны на русских переводах из китайской поэзии, больше всего из классической поэзии (поэтов династий Тан и Сун, таких как Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-И, Су Ши и других). Материалом послужили тексты из сборников китайской поэзии «Свирель Китая» (перевод В. Егорьева и В.Маркова, 1914), «Фарфоровый павильон» (свободный перевод Н. Гумилева, 1918), «Антология китайской лирики (VII-IX вв.)», в переводе известного синолога Ю. Щуцкого (1923). Поэзия, переведенная Щуцким, была ближе к особенностям китайского языка, с другой стороны, она более органично соответствовала стилистике русской речи.

Среди композиторских работ на эти тексты следует назвать, в первую очередь, «Песни странника» Георгия Васильевича Свиридова (1915–1998). Между 1941 и 1943 годами он создаёт произведение на основе переводов Ю. Щуцкого, написанное для баритона и фортепиано (в рукописях можно увидеть несколько попыток превратить камерное сочинение в вокально – оркестровое). В 2015 году, когда отмечалось 100-летие со дня рождения композитора, впервые появилась оркестровая версия «Песен странника» в инструментовке Г. Белова. Некоторые исследователи считают, что мотивацию для

⁸ В те годы большой популярностью пользовалась песня «Москва – Пекин», воспевающая китайско-советскую дружбу (написана Мурадели на слова М. Вершинина в 1950 году).

⁹ В Китае к тому времени уже была создана симфоническая поэма «Сказка желтого аиста» композитора Ши Юнкана.

написания этого произведения можно найти в ранних письмах композитора, где упоминается «Песня о Земле» Г. Малера.

Как известно, «Песни странника» состоит из 6 песен:

1. «Отплытие» (Ван Вэй. «Последняя южная гора»)
2. «Хуацзыган» (Пэй Ди. «Хуацзыган»)
3. «Закат» (Пэй Ди «Магнолия Чай»)
4. «Древняя гробница» («Гора Шань»)
5. «В далекой деревне» (Бо Цзюй-И. «Пипа»)
6. «Возвращение» (Хэ Чжичжан. «Возвращение в родной город»)

Композитор не «украшает» свое произведение китайскими музыкальными элементами, а целиком полагается на свою личную интуицию и находит вдохновение в китайской поэзии. В ходе творческого процесса Свиридов внес изменения в перевод Щуцкого, выпуская или добавляя некоторые фразы, избегая некоторых топонимов и заменяя их поэтическими русскими словами. Таким образом, композитор также становится отчасти редактором и соавтором текстов.

В 2019 году состоялась премьера авторской оригинальной вокально-фортепианной версии. Возможно потому, что автор изначально предполагал написать это произведение для голоса с оркестром, фортепианная партия «Песен странника» особенно сложна, музыкальная фактура многослойна, что также является особым заданием для пианиста.

Будучи студентом (в 1954 году), Эдисон Васильевич Денисов (1920-1996) прочитал стихи Бо Цзюйи в переводе Л. Эйлина и был очарован. Композитор создал на эти тексты цикл из семи романсов "Ноктюрн": «На вечерней реке», «Расстаемся на южном заливе», «Ночью в лодке», «Флейта на реке», «Печальный странник», «Ночь холодной пищи», «Песни и пляски». Композитор испытывал те же ощущения, что китайцы, с древних времен видевшие себя и природу единым целым. Об этом своем произведении Денисов сказал: «Природа для меня – не декорация, в которой живет человек, а пусть внешняя – но часть меня самого, она так же живет, дышит, как я сам, и она наполнена большим и таинственным смыслом» [5, 77].

При знакомстве с сочинением Денисова никто не рискнул бы предположить, что этот автор станет лидером русских «авангардистов» несколько лет спустя, президентом Второй ассоциации современной музыки (АСМ-2)¹⁰. «Ноктюрн» довольно традиционен. Денисов, как и Свиридов, не собирался воплощать «экзотические ароматы», поэтому выбранные им стихи не имели топонимов и не связывали слушателя с Китаем. В целом в подходе Денисова к восточной поэзии есть сходство с «Шестью романсами на стихи японских поэтов» Шостаковича. Однако в «Ноктюрне» ощутимо смешение пентатонных и хроматических гамм, есть интонации восточной мелодики и тонкая гармония.

В 1970-х и 1980-х годах из-за прохладных отношений между СССР и Китаем книги по китайской культуре издавались редко. Но малочисленные переводы и публикации классической китайской поэзии, не связанные с идеологией, все-таки появлялись на прилавках книжных магазинов и всегда быстро расходились. Это показывает, что даже в период отчуждения между двумя странами интерес к китайской культуре в России не ослабевал. Во время правления М. Горбачева китайско-советские отношения потеплели. Одним из знаков этой оттепели стал сборник «Романсы советских композиторов на стихи китайских поэтов» (1991) [6].

В сборник вошли произведения четырех авторов. Первый – известный советский композитор и педагог Николай Иванович Пейко (1916–1995). Здесь представлены шесть его романсов, в том числе четыре на стихи Бо Цзюйи, один на стихи Ван Вэя и один на

¹⁰ Его называли в то время «знаменосцем авангарда».

стихотворение Лю Юйси в переводе Шуцко. Пейко был тонким знатоком и ценителем классической китайской поэзии¹¹. Второй автор – российский композитор китайского происхождения Цзо Чжэнтгуань, (1945 г.р.). В названном сборнике представлены три его вокальных произведения на стихи Ли Юя, Ван Цзяня и Лю Юйси (в переводе М. Басманова). Третьим был Виктор Алексеевич Усович (1950 г.р.) из Улан-Удэ. Здесь его произведения, основанные на пяти стихотворениях Ли Бо (перевод А. Гитовича). Четвертый – представитель Казахстана Толеген Мухамеджанович Мухамеджанов (1948 г.р.), написавший семь романсов на стихи Ли Бо (в переводе А. Гитовича).

Важной работой является опера Владимира Александровича Кобекина (р. 1947) «Дневник сумасшедшего», поставленная в 1980 году Московским камерным оперным театром. Сочинение создано по одноименному роману Лу Синя. Сюжет "Дневника сумасшедшего" целиком основан на реалиях китайской жизни, описанной в романе. Либретто написано самим композитором, почти полностью сохраняет текст Лу Синя. Это одноактная моноопера, которая длится 35 минут и исполняется певцом-баритоном. В середине есть несколько чисто инструментальных интермедий, во время которых актер делает некоторые сценические движения: что-то подобное движениям китайских боевых искусств. В опере участвует инструментальный ансамбль из 6 музыкантов: флейта пикколо, флейта, две виолончели, контрабас и ударные. Музыка оперы не подчеркивает «китайскую национальную специфику», а фокусируется на раскрытии идей литературного источника.

Помимо названных работ большое значение имеют «Сычуаньские элегии» Николая Николаевича Сидельникова (1930–1992).

В ознаменование 1250-летия со дня рождения великого китайского поэта Ду Фу в Советском Союзе в 1962 году издали сборник из 140 его стихотворений в переводе А. Гитовича. Прочитав сборник, Сидельников пришёл к убеждению, что стихи Ду Фу опережают свое время. Написанные более тысячи лет назад, они также вызывают отклик в наше время, как будто говорят о сегодняшнем дне. Это вдохновило композитора на создание цикла. Сидельников так писал о своем произведении: «Почему я обратился к Ду Фу – китайскому автору VIII века? Потому что его поэзия несет глубочайший общечеловеческий смысл. Она, подобно поэзии Микеланджело или Шекспира, принадлежат всем временам и народам. Но самое удивительное его свойство, что, обладая сильнейшей и ярчайшей индивидуальностью, он считал себя частицей всего обездоленного люда и был готов пожертвовать своим личным счастьем и самой жизнью ради счастья всех угнетенных» [7].

Автор музыки выбрал поздние стихи Ду Фу, в том числе «Вижу во сне Ли Бо», «Стихи о том, как осенний ветер разломал камышовую крышу моей хижины», «У хижины моей», «Попугай», «Сумасшедший» и так далее. В этот период поэт находился в состоянии депрессии и меланхолии, что отразилось на поэтическом строе стихов. Поэтому композитор назвал свое произведение «Сычуаньские элегии». Оно состоит из двух сюит.

Сюита 1 – «Мысли о самом себе», написана в 1980 году включает 9 частей, предназначенных для смешанного хора, к которому добавлены флейта, арфа и вибрафон.

Сюита 2 – «Мысли, обращенные к другу» (1983-1984 годы). Она крупнее, чем первая сюита: в ней 12 частей. Автор называет вторую сюиту ораторией. Кроме смешанного хора здесь участвуют певцы-солисты, флейта-пикколо, большая флейта, арфа и ударные инструменты. Две части являются чисто инструментальными.

Стиль двух сюит един. Название «Сычуаньские элегии» определило характер музыки – нет большого контраста между частями, и темп тоже единый. Из выбора музыкальных инструментов видно, что автор намеренно хочет добавить немного

¹¹ Это был не первый опыт обращения композитора к китайской теме: еще в 1956 году в издательстве «Советский композитор» опубликованы его «Шесть романсов на стихи Бо Цзюйи».

«китайских элементов»: флейта пикколо, флейта соответствуют китайским флейтам ди и сяо, арфа – чжэн. Автор полагался, в основном, на личный слуховой опыт, не добавляя намеренно «китайских элементов». Однако в музыке можно отчетливо прочувствовать традицию русской хоровой музыки. Композитор словно говорит: китайская культура принадлежит всему человечеству. Она свободно покидает пределы родной земли и пределы конкретных эпох, породивших бессмертные мысли и чувствования.

Китайские композиторы в СССР. Особую роль в разработке русско-китайского взаимодействия в композиторском творчестве осуществляют китайские по происхождению музыканты, действующие в русской культуре. Тут следует начать с информации об авторе настоящей статьи, московском композиторе Цзо Чжэньгуане, в творчестве которого китайская тема занимает большое место. Говорить о собственном творчестве очень трудно, но воссоздание объективной картины требует этого. Хотя я провел большую часть жизни в России, но мои корни в Китае, где прошли мое детство и отрочество, и это определило мое творчество. Я думаю, что только хорошо зная китайскую и западную культуру, можно совершить прорыв в творчестве.

Цзо Чжэньгуань приехал в Советский Союз на постоянное жительство в 1961 году в возрасте 16 лет. Здесь получил образование – окончил Новосибирскую консерваторию по классу виолончели (1971) и Институт имени Гнесиных по композиции (1978). В год окончания Института был принят в Союз композиторов СССР. В 1999 году вместе с девятью другими российскими композиторами был приглашен в «Клуб русской музыки XXI века» сочинского фестиваля. Балет «Течет речка» вошел в постоянный репертуар «Русского балета» В. Гордеева, был показан десятки раз. Фрагменты этого балета включены в программу по музыке для общеобразовательных школ России (в теме «Диалог музыки Востока и Запада в нашей стране»).

Долгие годы живя в России, в русском композиторском сообществе Цзо никогда не чувствовал себя чужаком. Ему присвоили звание «Заслуженный деятель искусств РФ», наградили орденом «Дружбы». В интервью журналу «Музыкальная академия» говорится: «Цзо Чжэньгуань – человек удивительной судьбы, необычной биографии. Он связал свою жизнь с Россией и стал перекрёстком-мостом, где пересекаются русские и китайские художественные традиции. Он свободно существует в двух своих родинах и двух своих культурах... Сегодня он нашел свой индивидуальный творческий путь и является славным представителем Московской композиторской школы» [1, 35].

Все работы Цзо связаны с традиционной культурой Китая. Например, вокальные произведения на стихи из книги песен конфуцианского канона «Шицзин», Ли Бо, камерная музыка «Гохуа» (Китайская живопись), «Усин» (Пять движущих начал) для ударных, Соната для виолончели соло, имитирующая технику гуцинь, симфония «Осенняя луна в ханьском дворце», балет «Течет речка» и так далее. Эти сочинения имеют отчетливый «китайский стиль», происходящий из глубины традиционной китайской культуры с использованием современной композиторской техники, что позволяет говорить о принадлежности к «межкультурной ветви» в русской музыке. Произведения Цзо исполняются во многих странах мира.

Во второй половине XX века еще один композитор китайского происхождения жил и работал в СССР – Чен Баохуа (1937-2008). Он вырос в Китае и в молодые годы вынужден был покинуть Родину. Попал на Дальний Восток Советского Союза. В 1972 году с отличием окончил Новосибирскую

консерваторию по классу композиции Г. Иванова. Затем все последующие годы своей жизни проживал в Бахчисарае, в Крыму. Чен Баохуа создал много произведений (восемь симфоний, восемь инструментальных концертов, более 60 фортепианных композиций и многое другое). Так как Чен Баохуа получил образование в СССР, он в своих сочинениях удачно сочетал европейскую технику композиции с китайскими мелодиями. Его произведения были исполнены с успехом на Украине. По словам Леси

Олейник: «Его музыка является уникальным преломлением китайской культуры сквозь систему европейского композиторского мышления» [9]. Композитору присвоили звание «Заслуженного деятеля искусств Украины» (2007). Получил он и другие государственные награды.

Заключение

Мощный, всеобъемлющий подъем и развитие Китая производят глубокое впечатление. Его культурные обмены с Россией в XXI веке становятся все более оживленными. Интерес русских музыкантов к китайской культуре непрерывно растет. Об этом, например, свидетельствует симфония «Шелковый путь» (2018) петербургского композитора Виктора Васильевича Плешака (1946 года рождения). Создание этого произведения было вдохновлено посещением пещер Могао¹² в Дуньхуане. Симфония состоит из 9 частей и длится 70 минут. В оркестре, наряду с европейскими инструментами, используются китайские пипа, эрху и шэн. В 2018 году премьера этой работы Плешака состоялась на Третьей международной конференции «Один пояс – один путь» в Ланьчжоу.

Образы советской и российской культуры появлялись и в творениях китайских композиторов, таких как опера Тан Цзяньпина «Зори здесь тихие» (2016) и мюзикл «Любовь в Харбине» (2018). Есть все основания полагать, что взаимопроникновение культур в творчестве китайских и российских композиторов будет усиливаться и станет положительной тенденцией в развитии отношений между нашими многонациональными странами.

Литература

1. Беринский С. Цзо Чжэньгуань: «Я открыт всему» // Музыкальная академия, 1994, №1. – С. 35-38.
2. Задерацкий В. «Per aspera...». М., «Композитор», 2009. – 320с.
3. Конен В. Дж. Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века // Музыкальный современник». Вып. 1. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 32-82.
4. Корабельникова Л. Черепнин: Долгое странствие. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 288с.
5. Неизвестный Денисов: из записных книжек. (1980/81 – 1986, 1995) – М.: Композитор 1997. – 160 с.
6. Романсы советских композиторов на стихи китайских поэтов. – М.: Советский композитор, 1991. – 80с.
7. Сидельников Н. Предисловие к программе концерта, в котором состоялось первое исполнение первой тетради «Сычуаньских элегий».
8. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – СПб: Композитор., 2014. – 334с.
9. Чжан Ижань. Впечатление от концерта Черепнина // Иньюэ цзяоюй (Музыкальное обозрение). Шанхай, 1937. № 4. – С. .28-29.
10. Чен Бао Хуа // https://ru.wikipedia.org/wiki/Чен_Бао-хуа

Zuo Zhengguan

Chinese Culture in Russian Music

Abstract. The article is devoted to various aspects of the interaction of Chinese and Russian music. Russian composers' works on Chinese themes are presented in the historical

¹² Другие названия: пещеры Чяньфодонг, пещеры тысячи Будд.

retrospective, figures of Russian composers who worked in China and Chinese in Russia are shown. The means used to create images of China in Russian music are characterized, the conditions for addressing the Chinese theme of masters who were particularly attentive to the Chinese material.

Keywords: Russian-Chinese musical relations, composer's creativity, the People's Republic of China, the USSR, the mutual influence of East and West.

Сведения об авторе:

Цзо Чжэньгуань, независимый исследователь (г. Москва).

e-mail: tszo@mail.ru

Information about the author:

Zuo Zhengguan, independent researcher (Moscow).

e-mail: tszo@mail.ru