

МЕЖКУЛЬТУРНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ И МУЗЫКА

DOI: <https://doi.org/10.26176/МАЕТАМ.2024.16.3.003>

Шэнь Хунбо

ДРЕВНЕКИТАЙСКАЯ ПОЭЗИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ ЕВРОПЕЙСКИХ ВОКАЛЬНЫХ МИНИАТЮР (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА АЛЬБЕРА РУССЕЛЯ)

Аннотация. Среди европейских вокальных миниатюр на стихи китайских поэтов представлено множество стилей, направлений и имён композиторов. Из всего многообразия в качестве материала для анализа в настоящей статье выбраны вокальные циклы А. Русселя как весьма ценные в плане воплощения переводного китайского текста и раскрывающие в музыке стихотворный подтекст. Данные сочинения представляют интерес как иллюстрация эволюции композиторского стиля, воплощают в камерно-вокальном жанре художественные тенденции своего времени.

Ключевые слова: Камерно-вокальные жанры, ориентализм, французская музыка, китайская поэзия, поэтические переводы, Альбер Руссель.

В ряду культурных достижений Древнего Китая литература и, прежде всего, поэзия, занимает центральное место. Именно поэзия аккумулировала и бережно хранила духовный опыт китайцев. Во многих странах поэтам поставлены памятники, но только в Китае в честь поэтов возводились храмы.

Китайская поэзия в течение многих столетий развивалась изолированно от литературных традиций остального мира, прежде всего, по причине исторической и географической удалённости от этих самых традиций. Классический, кульминационный период развития поэтического искусства Китая наступил уже в VII веке новой эры, когда первые национальные европейские поэтические школы ещё только начали формироваться. Как отмечал В. Алексеев: «Китайская поэзия разрослась до невероятных размеров, совершенно не подозревая о западной» [1, 55]. Столь длительное развитие самобытной поэзии обусловлено множеством факторов, среди которых важнейшими представляются герметичность китайской культуры, а также раннее формирование письменной традиции.

Уникальный путь китайской поэзии протяжённостью почти в три тысячи лет начинался с народно-поэтических форм, сложившихся задолго до нашей эры, пролегал через становление устойчивого круга образов и жанров на рубеже тысячелетий и привёл к высочайшему расцвету в эпоху династий Тан (618–907) и Сун (960–1279). Китайские авторы поэтических текстов оказались отделены от европейских авторов вокальных миниатюр многовековым, а иногда и тысячелетним временным массивом. Поразительная актуальность поэтики и формы высказывания китайских поэтов для европейского художественного пространства XX века является импульсом к поиску корней этого феномена в самой китайской поэзии – текстах стихов и культурном контексте их бытования.

Литературная основа любого вокального сочинения на иностранные стихи складывается из *поэтического источника и перевода*.

К китайской литературе обращались многие композиторы XX века, в том числе А. Веберн, А.Н. Черепнин, Г.В. Свиридов, Э.В. Денисов и другие [3]. Рассмотрим

последовательно поэтические источники, используемые французским композитором первой трети XX века Альбером Русселем. Главным источником китайской поэзии для него стала книга песен «Шицзин» (詩經), стихи для которой, по преданию, были отобраны Конфуцием. «Шицзин» сложился в XI–VI веках до новой эры и в качестве второй части вошёл в У Цзин (五经) – каноническое конфуцианское пятикнижие. Книга песен – уникальный памятник литературы, отражающий самые разные стороны жизни Древнего Китая. Конфуций призывал изучать «Шицзин» как универсальный источник знаний о человеке, обществе и природе [2].

На тексты стихов из «Шицзин» написаны миниатюры Б. Бриттена «Большая колесница» и «Танцевальная песня» из цикла «Песни из Китая» (1957). Из того же литературного источника в Европу попало стихотворение «К молодому господину», англоязычная версия которого легла в основу соответствующих миниатюр С. Скотта (1905) и Дж. Карпентера (1916). Французский вариант «Молодого господина» использован для одноимённой вокальной поэмы Альбера Русселя (1908).

Вначале дадим необходимое пояснение относительно жанра, выбранного Русселем. Слово «поэмы» в названии циклов относится не только и не столько к поэтической основе вокальных миниатюр, сколько к французскому вокально-инструментальному жанру «роэте». Камерно-вокальное искусство Франции первой половины XX века демонстрирует значительное жанровое своеобразие. Из трёх основных разновидностей – «*mélodies*», «*chanson*» и «роэте» именно последняя обнаружила глубокое внутреннее соответствие эстетическим тенденциям отражения китайской тематики. Почву для возникновения жанра «роэте» подготовило вокальное творчество Ж. Массне с характерным для него ариозным вокальным стилем, отчётливо заметным в «Пасторальной поэме», «Поэме зимы», «Поэме апреля», «Поэме октября», «Поэме любви» и «Поэме воспоминаний».

В XX веке форма вокальной «роэте» был разработана Эриком Сати («Три поэмы любви»), Франсисом Пуленком («Четыре поэмы Гийома Аполлинера»), Дариусом Мийо («Поэмы Джюс») и Оливье Мессианом («Поэмы для Ми»). Она в корне отличается от масштабной одночастной формы с признаками цикличности с функциональным равновесием вокальной и инструментальной составляющих, сложившихся в лоне немецко-австрийской традиции, где преобладает инструментальная модель в формообразовании.

Французская «роэте» – это омузыкаленное стихотворение, произведение, в котором доминирует вербальный текст, а музыкальный компонент имеет целью озвучить скрытую интонационную природу и ритмику стиха, раскрыть образные аллюзии, многообразие смыслов и изменчивость значений. В типологии жанров он соответствует стихотворению с музыкой. Для него характерно предельное внимание к личности рассказчика, особенно значимой в создании художественного образа, равнозначность вокального и инструментального начал (включая подробно проработанные инструментальные разделы и вокализы вне поэтического текста), а также общая тенденция сквозного развертывания формы при наличии замкнутых эпизодов. В вокальных поэмах высока значимость тесситурных красок и дыхания как существенных составляющих комплекса выразительности. Кроме Русселя в жанре «роэте» работали Жорж Орик (1914) и Фердинанд Барлоу (1916).

Вокальные циклы для голоса и фортепиано op. 12 (1908), op. 35 (1927) и op. 47 (1932) занимают в творческой биографии Русселя особое место. Все они называются одинаково – «Две поэмы на стихи А.-П. Роше» («*Deux poèmes chinois sur des poèmes de H. P. Roché*» pour chant et piano). При этом в каждом из опусов разные тексты. Охватывая по времени появления почти четверть века, они характеризуют стилиевой переход композитора от импрессионизма к неоклассицизму. С литературной стороны данные циклы необычны, поскольку в них применена двуязычная – английская и французская

вокальная строчка. Все три цикла написаны на двойные поэтические переводы – французские версии Анри-Пьера Роше английских текстов Герберта Аллена Джайлза.

На рубеже веков Руссель посетил Индию и Китай¹, что нашло непосредственное отражение в его творчестве. Как и Н.А. Римский-Корсаков, он в чине офицера совершил ряд морских путешествий – сначала на крейсере «Победитель», а затем на канонерке «Стикс». В 1889 – начале 1890-х годов художник участвовал в кругосветной экспедиции на фрегате «Ифигения». Таким образом, его знакомство с Востоком было масштабным, многоплановым и непосредственным.

Г.Т. Филенко отмечает тему Востока в качестве одной из доминирующих в творчестве Русселя, акцентируя внимание на близости её воплощений к импрессионизму [2, 20]. Уже в ранних экспериментах, в частности в Сонате для скрипки и фортепиано композитор тяготел к использованию экзотических ладов (древнегреческих, древнеиндийских и китайских – чему отдал дань уважения Оливье Мессиаан, продолжая сложившуюся традицию) как к средству обогащения собственного музыкального словаря.

Самый ранний из циклов Русселя – «Две китайские поэмы» op.12, написанный в 1908 году, образуют два романса:

1. «À un jeune gentilhomme» («К юному джентльмену»)
2. «Amoureux séparés» («Разделённые влюбленные»).

В основу первой композиции положен французский перевод стихотворения Г. А. Джайлса «К юному джентльмену» на текст из книги «Шицзин». Премьера этого произведения состоялась в Гавре 28 июня 1907 в исполнении певца М. Пирона и автора (фортепиано). Поэтический текст демонстрирует присущее британской традиции балансирование между поэзией эпохи Тан и викторианскими представлениями о Востоке: освобождение от жестких общественных условностей континентальной державы в колонии, подчеркнутая чувственность и одновременно целомудренная духовность. Франкоязычный перевод очень точно следует за образностью и поэтической формой английской версии.

Композитор выстраивает куплетно-вариантную форму согласно строфике стиха. Вокальная партия последовательно выдерживается в высокой тесситуре, а её интонационная природа гибко следует за языковыми оборотами. Каждая строфа содержит яркое тональное смещение в центре с последующим изменением характера: от взволнованной беспомощности, борьбы чувства и правил приличия до трогательного признания во влюбленности и строгой речитации. Фортепианная партия раскрывает психологический подтекст: примечательно, что ритмическое строение первого раздела строфы близко к аккомпанементу шубертовского № 7 «Mein!» из «Прекрасной мельничихи». Далее появляются широкие восходящие арпеджиато и экспрессивные пунктиры в сочетании с октавными колебаниями. Между строфами вводятся небольшие пятитактовые связки-ритурнели.

¹ Биографические сведения почерпнуты из книг [5, 6].

Пример 1. Две китайские поэмы, ор.12. «К молодому господину».

Vir et léger

CHANT

N'entrez pas, Monsieur, s'il vous
Don't come in, good Sir, if you

PIANO

plait, — Ne bri - sez pas mes fougè - res, Non pas que ce - la me fas - se grand'
please, — Don't break my wil - low... trees, — 'Tis not that your en - trance would much dis.

mf Au mouv! *più p et*

pei - ne; Mais que di - raient mon père et ma mè - re? Et
tress me; But what would fa - ther and moth - er say? And

Пример 2.

Au mouv!

Res - tez de - hors, Monsieur, s'il vous
Then stay out - side, good Sir, if you

plait, — Ne pous - sez pas mon pa - ra - vent, — Non pas que ce -
please, — Be - tween my shut - ters do not squeeze; — 'Tis not that your

— la me fas - se grand'pei - ne, Mais, mon Dieu! qu'en di - raient les
pres - ence would much dis - tress me, But, O dear, what the world might

Вторая композиция из ор 12 «Amoureux séparés» («Разлучённые влюблённые») написана на текст стихотворения выдающегося живописца-экспериментатора и необычного мыслителя, поэта и каллиграфа Ми Фу, известного также как Хайюэ-вайши (海岳外史). Произведение впервые прозвучало также в Гавре 14 февраля 1909 в исполнении С. Бершу (вокал) с фортепианным сопровождением автора.

При общем лирическом содержании² в стихотворении чувствуется даосское триединство мироздания: человека (пара влюбленных), земли (горного хребта с королевствами с разных его сторон) и неба (мощного ветра, играющего со стихиями, но не могущего соединить любящие сердца). Содержанием поэзии продиктовано и строение вокальной миниатюры: безрепризная трехчастная форма, где третий раздел имеет признаки суммирования.

В отличие от предыдущего соло, где практически отсутствовала палитра стереотипных средств ориентальной стилизации, здесь налицо широкое применение квинтовых интервальных созвучий, аккордика на основе ангемитонных звукорядов, пентатоника в вокальной партии.

Первая строфа (*Modérément animé*, 4/4) в соответствии с содержанием, делится на два контрастных предложения, которыми характеризуются королевства Ен и Чао – родина каждого из влюбленных, разделенных высоким горным хребтом. Лирическая выразительная мелодия достигает кульминации в завершении строфы и подчёркивает тем самым мысль о разделённости влюблённых. Этой же цели служит и тональное сопоставление *Es-dur* и *H-dur* при сохранении единства ритмичной пульсации.

Вторая строфа (*Un peu plus animé*, 3/4) пронизана страстным обращением к мощному ветру. Этим обусловлена смена типа фактуры, членение на короткие фразы повторного ритмического строения с акцентированными аккордами и пунктирными формулами. Мелодика вокальной партии приобретает характер патетической декламации с широкими решительными интервальными ходами без выраженного тонального центра и лишается пентатонности и квинтовости.

² В царстве Ен
Находился молодой кавалер,
В королевстве Чао
Жила молодая девушка.

По правде говоря, эти королевства
Находились не очень далеко
Но канал с крутых гор
Разделял их.

"Вы, облака, отнесите меня
На ваших сильных грудях.
Ветры, будьте моими конями
И скачите!"

Облака неба
Не слушают голоса,
Меняющийся бриз
Возносится и снова падает,

Я остаюсь в горечи
С моими мыслями,
Думая о любимой,
Которую я не дождусь.

(Здесь и далее перевод поэтических текстов осуществлён автором статьи).

Пример 3. Две китайские поэмы для голоса и фортепиано ор.12. №2 «Разделённые влюблённые».

Заключительный раздел (Modérément animé, 4/4) возвращает к ритмике первой строфы, но на новом интонационном материале. В нем сопоставляются и политонально сочетаются тональности героев (Es-dur и H-dur) и фактурные приемы первого и второго разделов (синкопированные аккордовые вертикали и восходящие пассажи).

Второй цикл Русселя «Две китайские поэмы» ор. 35, завершённый в 1927 году, включает романсы:

1. «Des fleurs font une broderie sur le gazon» («Цветы, вышитые на траве»)
2. «Réponse d'une épouse sage» («Ответ мудрой жены»).

Первый из них написан на стихи Ли Хо, стилю которого присуще широкое использование поэтических фигур³.

³ Вышивка сделана из цветов

Вышивка сделана из цветов на поляне.

Мне двадцать лет, приятный взрыв вина в моей голове,
Золотые кисточки сверкают в уздечке моего белого скакуна,
И запах ивы тянется над ручьем.

Пока она не улыбнулась, эти цветы были без лучей,
Когда её косы распустились, открылось прекрасное зрелище.
Моя рука на ее рукаве, мои глаза в её глазах ...
Даст ли она мне шпильку из своих волос?

Французский текст содержательно и стилистически близок к англоязычному прототипу. Поэма имеет сквозную контрастно-составную форму, гибко следуя за поэтическим текстом. Первый раздел (Allegro), ведущими образами которого являются трава, цветы и ива (в данном комплексе – олицетворение расцвета весны, а также молодости и невинности), активный и бурный, лишенный признаков ориентальной стилизации или экзотизма. Атональная, силлабическая по синтаксису вокальная партия полностью построена на эмоционально проинтонированных линиях декламации, фортепианное сопровождение пронизано непрерывной пульсацией восьмых.

Пример 4. Две китайские поэмы, ор.35. «Цветы, вышитые на траве».

Второй раздел (Meno allegro), в котором образ любимой нарисован по принципу эстетики шань-шуй (цветы в траве и пейзаж) средствами традиционно лирического романсового типа: развернутая фраза вокальной партии, в основе которой разложенное трезвучие на фоне фигуративной гармонизации.

Небольшая связка (четыре такта) подводит к заключительному разделу (Andante) – трепетному и возвышенному, рисующему образ влюбленного юноши, полного ожидания. Он создаётся благодаря развитию вопросительной интонации в вокальной партии, наложенной на застылые аккорды фортепианного сопровождения.

Вторая композиция «Réponse d'une épouse sage» («Ответ мудрой жены») написана на текст известного поэта Танской династии Цянь Ци, три стихотворения которого вошли в антологию «Триста стихов династии Тан». Музыка представляет собой пример поэмы-портрета, исповедального, монологического характера. Это скорбный образ китайки-аристократки, жены высокого военного чиновника, верной супружескому долгу в условиях длительной, возможно, пожизненной разлуки⁴. В отличие от предыдущего

⁴ Господин, зная о моем статусе жены,
Вы отправили мне две драгоценные жемчужины,
И я, зная о Вашей любви,
Холодно пришила их на шелк своего платья.
Так как мой дом высокого рода,
Мой муж капитан охраны Короля

номера, ориентальная стилизация здесь присутствует, поскольку речь идет об изображении ситуации, характерной для особых этнических и хронологических условий.

Текст стихотворения богат меняющимися трактовками символа жемчуга. Прежде всего, жемчужина – олицетворение энергии Инь, месяца женской природы. Ценная жемчужина (а именно на этом сделан акцент в тексте стихотворения) воплощает сокровища просветления, чистоты и мудрости. Две жемчужины – поэтический образ сожаления, печали, слёз. Второй блок символов – холодный шёлк и высокий дом (символы богатства, власти, высокого социального статуса), свидетельствуют об аристократизме женщины – автора рассуждения-исповеди, высказанного в стихотворении.

Во вступлении (*Andantino*, 8 тактов, *e-moll*) композитор пользуется традиционными нисходящими вариантными пентатонными повторными оборотами-фразами с малосекундовым опеванием опорных звуков, что сразу придаёт мелодике черты сдержанного причитания. Басовая линия синкопирована, изложена импрессионистическими лентами параллельных квинт. Строгая, метрически переменная (2/4, 4/4) вокальная партия декламационного типа накладывается на точный повтор материала начального инструментального предложения.

Основная часть композиции открывается разделом (*Poco più animato*, переменный *dis-moll – Fis-dur*), построенным на мерном движении четвертными, совмещенном с пентатонным мотивом вступления и нисходящей трагедийной речитацией. Короткая связка на жестких акцентированных колебаниях параллельных квинт подводит к следующему, маршевому эпизоду (*Allegretto*, *h-moll*) с фанфарным характером вокальной партии (косвенная характеристика мужа-военного) с фермой-кульминацией на высокой ноте (на слове «*du Roi*») и резкой обессиленной скандированной фразой-завершением, которая звучит как страшный приговор (*slargando*). В конце композиции присутствует сокращённая динамизированная реприза (*Tempo I*) с миниатюрной двутактовой кодой на материале пентатонного оборота из вступления.

Такой человек как Вы, должен бы сказать:
«Узы супруги не должны быть развязаны».
С обеими жемчужинами я отсылаю Вам две слезы,
Две слезы, чтобы не знать Вас, как раньше.

Пример 5. «Две китайские поэмы» для голоса и фортепиано op.35. №2 «Ответ мудрой жены».

Третий из парных циклов (op. 47), написанный в 1932 году, объединил контрастную пару романсов:

1. «Favorite abandonnée» («Покинутая фаворитка»)
2. «Vois! De belles filles courent en bande» («О! Красавицы распустили ленты»).

Первый из них написан на стихотворение поэта танского периода Ли И «Дворцовая печаль». Во французском переводе упрощён символический ряд оригинала, однако заострён мотив личной драмы из-за неразделенной любви⁵.

Примечательно, что лаконичное музыкальное решение Русселя оказывается ближе атмосфере китайского оригинала, нежели озвучиваемого переводного текста. В лаконичной миниатюре (Andante, 15 тактов) декламационно-речитативная мелодия дополняется графически чёткой фортепианной партией, наполненной экономными гармоническими вертикалями, далекими колористическими тональными смещениями и выразительными цезурами между фразами силлабического строения.

Второй номер цикла «Vois de belles filles» («О! Красавицы распустили ленты») написано по стихотворению Хуанфу Жаня⁶.

⁵ Под луной дворца гремят
Звуки лютней и песен.
Мне кажется, что мы заполнили
Песочные часы всем морем,
Чтобы эта длинная ночь
Никогда для меня не закончилась.

⁶ Посмотри! Красавицы бегают стайками,
Распустив длинные ленты
Широкими стежками
С музыкой и весельем,
Что рождены ветром.
Приходите! Скажите мне, она,
Которая в эту ночь будет выбрана,
Может иметь длиннее ресницы, чем эти?

Этот небольшой романс пронизан единым взволнованным пентатонным движением мелодии (*Allegretto*), образующей совместно с прозрачным фортепианным сопровождением фактуру комплементарного типа. Общность заострённых интонаций, жёсткие квартовые вертикальные параллелизмы, синкопы мелких длительностей – всё это придает музыке черты нервного возбуждения, контрастирующего с жизнерадостно-беззаботным характером текста. Завершающий романс ладово неустойчивый речитатив в сопровождении «сумрачных» диссонансов фортепиано передаёт тревогу и сомнения наложницы, на фоне которых окружающий девушку праздник выглядит мишурой.

Рассмотренные парные вокальные циклы демонстрируют стремление композитора передать скрытые за сюжетом слои содержания, приближаясь тем самым к многозначности китайского первоисточника. На примере «Китайских поэм» отчётливо заметна эволюция композиторского стиля Русселя, направленная в вокальном жанре в сторону миниатюризации и афористичности. Всё более свободно трактуется тональное начало, происходит поворот от жанра вокальной поэмы с сопровождением к вокально-фортепианному дуэту с единым интонационным материалом, включающим имитации и контрапункты. Поэмы Русселя – несомненно, относятся к числу наиболее ярких попыток внедриться в суть китайской культуры европейцем, который не стремится к экзотической трактовке древних текстов.

Литература

1. Алексеев В. Китайская литература. – М.: Наука, 1978. – 595 с.
2. Баньковская М.В. "Ши цзин" и Судьба. К 90-летию со дня рождения А.А. Штукина // Петербургское востоковедение. – СПб.: Центр "Петербургское востоковедение", 1994 – С. 579-614.
3. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. – Л.: Музыка, 1983. – 231 с.
4. Цзо Чжэньгуань. Китайская культура в музыке России // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность, 2023, №3. – С. 14-26.
5. Bernard R. Albert Roussel, so vie, son oeuvre. P.: Euterpe, 1948. – 127 p.
6. Top D. A. Roussel (1869 – 1937) – un marin musicien. – P. : Sequier, 2000. – 170 p.

Shen Hongbo

Ancient Chinese poetry in the space of Europe an vocal miniatures (using the example of Albert Roussel's work)

Abstract. The vast expanse of European vocal miniatures based on poems by Chinese poets is represented by a variety of styles, trends and names of composers. From the whole variety, vocal cycles of A. are selected as the material for analysis in this article. Roussel's works are very valuable in terms of embodying translated Chinese text and, to one degree or another, revealing poetic overtones in music. These compositions are of interest as an illustration of the evolution of the composer's style and embody the artistic trends of their time in the chamber vocal genre.

Keywords: Chamber vocal genres, orientalism, French music, Chinese poetry, poetic translations, Albert Roussel.

Сведения об авторе:

Шэнь Хунбо, соискатель кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки (РФ, г. Нижний Новгород)
e-mail: shblyh@icloud.com

Information about the author:

*Shen Hongbo, the applicant of the Department of Music Theory of the Nizhny Novgorod
M.I. Glinka State Conservatory (Nizhny Novgorod, Russian Federation)*

e-mail: shblyh@icloud.com