

ТЕМА КИТАЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЕВРОПЫ

Сун Юй,

*соискатель ученой степени кандидата наук
учреждения образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств»*

Интерес к восточной культуре начал проявляться у европейцев в эпоху Великих географических открытий, особенно в XVII в., когда она (восточная культура) стала оказывать все более заметное влияние на духовную жизнь общества, становясь темой размышлений философов, ученых, писателей. В период XVII–XVIII вв. общество в целом уже имело представления о социально-политическом, религиозном устройстве китайского государства, о закономерностях его художественной жизни. Деятели же искусства, обращаясь к теме Китая, предпочитали создавать изысканные картины и образы идеальной страны. Это проявилось, прежде всего, в формировании художественно-стилевого направления шинуазри (*chinoiserie*), которое возникло как подражание китайскому искусству и было популярным со второй половины XVII до конца XVIII в.

В XVIII – первой половине XIX в. в европейском музыкальном искусстве тема Китая была представлена как некий ориентальный миф, выступающий как «особый художественный феномен, рожденный одной культурой в результате ее взаимодействия с другой далекой <...> и представляющий собой образ, возникающий в сознании художника в его индивидуально-неповторимом видении и воплощаемый в соответствии с ним» [1, с. 6]. В музыкальных произведениях китайской тематики этого времени ориентальное начало присутствовало преимущественно в виде сценического фона или программного названия. Это такие сочинения, как комическая опера «Китайская принцесса» А. Р. Лесажа и Ж. Ф. Д'Орневаля (1729), комическая опера (театральная серенада) «Китайянки» К. В. Глюка (1754), опера «Китайский идол» Дж. Паизиелло (1766), музыка К. М. Вебера к пьесе Ф. Шиллера «Турандот, принцесса Китая» по драме К. Гоцци (1821), опера-феерия «Бронзовый конь» Д. Обера (1835) и др. Вместе с тем в увертюре к «Турандот» К. М. Вебер уже использовал подлинные китайские мелодии.

Во второй половине XIX в. обращавшиеся к китайской тематике музыкальные деятели проявили особую заинтересованность в «этнографической достоверности» музыки, тяготение к конкретизации места действия и передаче локального колорита. В музыкальном искусстве вырабатывались нормы и методы музыкального ориентализма, включавшие в себя «заимствование сюжетов из литературы Востока, использование

музыкальных цитат, особых интонаций и ладо-гармонических приемов, специфических протяженных педалей в музыкальной фактуре, увлечение декоративностью и орнаментальностью» [2, с. 89]. Однако китайское начало в музыкальных произведениях второй половины XIX в. в большей степени условно. Например, в опере Ц.А. Кюни «Сын мандарина» (1859), пьесе для фортепиано «Маленькая китайская полька» Дж. Россини из сборника «Грехи старости» (1855–1868), романсе «Китайский рондель» К. Дебюсси (1881), китайском танце «Чай» из балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского (1892) и т. д.

XX в. вошел в историю культуры и искусства как этап, разрушивший многовековую изоляцию европейского и внеевропейского начал в музыкальном (и музыкально-театральном) искусстве. Понятие «мировое искусство» перестает отождествляться всецело с европейским искусством. Некоторые композиторы уделяют большое внимание музыкально-этнографическому богатству восточного региона (например, К. Дебюсси), «другие ищут опору в философско-мистическом фундаменте восточного мировоззрения <...>, находят новые творческие импульсы в обращении к открывшемуся им богатству восточной поэзии, оставаясь при этом в рамках европейского [музыкального. – С. Ю.] мышления (Г. Малер, А. Веберн)» [2, с. 90].

Большой интерес к китайской тематике европейские композиторы проявили в первые десятилетия XX в., когда под влиянием идей символизма в музыкальном искусстве появился целый ряд сочинений, связанных с образами Древнего Китая. Были написаны музыкальные и музыкально-театральные сочинения, в которых китайское начало воплотилось как на уровне сценарной основы, так и на уровне музыкального языка и музыкальной драматургии. Это пьеса «Пагоды» из фортепианного цикла «Эстампы» К. Дебюсси (1903), пьеса для симфонического оркестра «Дурнушка, императрица пагод» из цикла «Моя Матушка-Гусыня» М. Равеля (1908–1910), симфония «Песнь о Земле» Г. Малера (1909), опера «Сын солнца» (1929) и две «Китайские сюиты» для оркестра (1931) С.Н. Василенко, миниатюра для скрипки и фортепиано «Китайский тамбурин» Ф. Крейсlera (1936), а также опера «Соловей» и симфоническая поэма «Песнь соловья» И.Ф. Стравинского (1914), комическая опера «Турандот» Ф. Бузони (1917) опера «Турандот» Дж. Пуччини (1926), одноактный балет «Чудесный мандарин» Б. Бартока (1926), балет «Красный мак» Р.М. Глиэра (1927). В перечисленных произведениях композиторы особое внимание уделяли применению пентатонического звукоряда, элементов декора и орнаментики; расширению модальной основы гармонии, ее колористической трактовке; широкому использованию вариантного метода развития; созданию

эффекта медитативности (специфический баланс статики и динамики, многократные повторения музыкального материала).

Говоря о теме Китая в европейском музыкальном искусстве начала XX в., исследователи, как правило, особое внимание уделяют опере И.Ф. Стравинского «Соловей» как наиболее яркому выражению стилистики шинуазри в музыке. Особенности этой стилистики проявляются в опере уже на уровне либретто. В литературно-сценарной основе сочинения либреттист С. Митусов воссоздает «иллюзию восточной поэзии, изобилующей определенными типизированными метафорами, «мистической» недосказанностью и пейзажно-пантеистической интонацией» [4, с. 198]. Китайские интенции проявляются также на темброво-фоническом, ладовом и интонационном уровнях оперы. Ангемитонные мелодические построения сочетаются с особым темброво-акустическим рядом музыкально-сценического произведения, разнообразными фоническими эффектами, связанными со звучаниями китайских колоколов и создаваемыми различными ударными инструментами.

Чжан Юань отмечает, что И. Ф. Стравинский создает восточный мир «путем свободной «контаминации» и взаимодействия образов, связанных с Китаем и Японией одновременно» [4, с. 197]. Подобные смешения и взаимодействия китайских и японских образов присущи музыкальному театру вообще. Особенно ярко это проявилось, например, в таких опереттах, как «Чайный цветок» («Микадо», 1868) и «Козики» (1877) Ш. Лекока, «Желтая принцесса» («Принцесса Джун», 1872) К. Сен-Санса, «Микадо» (1885) У. Гилберта и А. Салливана, «Гейша» (1896) С. Джонса и др.

Для середины XX в. характерна новая волна интереса к китайской тематике, культуре, философии и религиозным воззрениям этой страны. Во многом это было обусловлено обращением представителей экспериментального творческого авангарда к художественным принципам неевропейских культур. Происходило заимствование и претворение тематики, образности, а также форм музыкального выражения. Кроме того, «особое внимание музыкантов стали привлекать различные формы поэтического искусства времен танской и юаньской династии и аутентичная китайская музыка в качестве ведущей темы музыкального произведения» [3, с. 516]. Появляются такие произведения, как балет «Принцесса Турандот» Г. фон Эйнама (1944), Третья «Китайская» симфония А.Н. Черепнина (1952), вокальный цикл «Китайские песни» Б. Бриттена на основе стихотворений китайских поэтов танской эпохи в переводе сиолога А. Вэйли (1957), три хора на древне-китайские тексты («Юэфу») Б. И. Тищенко (1959), опера «Никсон в Китае» Дж. Адамса (1987) и др. В перечисленных сочинениях воссоздаются звуковые картины неевропейской музыкальной реальности, возрастает роль созерца-

тельно-медитативного начала, тембра, исчезает направленность в движении музыкальной формы.

Современное музыкальное искусство позиционирует себя как феномен, которому присущи общие для всех народов, стран, континентов тенденции. Одной из них и наиболее значимой стала тенденция интеграции различных национальных музыкальных культур, проявляющаяся в стремлении авторов к разным формам синтеза европейского и внеевропейского музыкального языка, средств музыкальной выразительности. На сегодняшний день самые многообразные проявления такой интеграции являются движущей силой процесса развития мирового музыкального искусства, наполняющей его новым содержанием, способствующей рождению новых, прогрессивных идей, форм, выразительных средств, особенно в том случае, когда начинают взаимодействовать принципиально различные музыкальные системы. Вместе с тем в настоящее время все больший интерес вызывают особенности социально-философских и художественно-эстетических установок музыкантов самых разных творческих направлений, их приверженность и принадлежность к конкретной национальной традиции, во многом определяющей самобытность их музыкальной речи как художественно-уникального явления.

На современном этапе обращение композиторов к теме и образам Китая проявляется в соединении принципов западного музыкального мышления с постижением и претворением традиций китайской музыкальной культуры, синтезе западной и восточной звуковысотных систем, совмещении западных музыкальных жанров и инструментов с китайскими. Яркими примерами тому являются произведения П. Ритцена (симфоническое произведение «Последняя императрица», 1994; «Китайский реквием», 1990–1994), Б. И. Тищенко («Река времен», кантата для солистов и хора, 2006), белорусских композиторов Г. Гореловой, В. Кузнецова, В. Копытько, С. Бельтюкова и др.

Таким образом, XVIII – середина XIX в. – начальный этап освоения и претворения темы и образов Китая в европейской музыке, преимущественно в области музыкально-сценических и инструментальных жанров. Традиции музыкального ориентализма были заложены композиторами-классиками в XIX в. Новые подходы к воплощению темы Китая сложились на рубеже XIX–XX вв. в творчестве К. Дебюсси, Г. Малера, И.Ф. Стравинского, Дж. Пуччини, Б. Бартока и др. Следующим этапом в художественном освоении и претворении европейскими композиторами китайской философии, музыки и поэзии стала середина XX в. Рубеж XX–XXI вв. явился новым этапом в формировании инновационных подходов к воплощению темы Китая в творчестве европейским композиторов с точки зрения диалога культур Запада и Востока.

1. Герштейн, Э. Г. Французский музыкальный экзотизм конца XIX – XX веков : к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока : автореф. дис. ... канд. искусствоведения по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство / Э. Г. Герштейн ; Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации. – М., 1995. – 24 с.

2. Данилова, А. В. Образы Китая в зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства / А. В. Данилова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 3 (28). – С. 89–93.

3. Сун, Юй. Влияние китайской культуры на творчество европейских композиторов : (XVII – первая половина XX в.) / Сун Юй // Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва : матэрыялы навуковай канферэнцыі прафесарска-выкладчыцкага складу Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў, прысвечанай Году культуры ў Рэспубліцы Беларусь (Мінск, 24 лістапада 2016 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2018. – С. 513–518.

4. Чжан, Юань. Восточные рецепции в творчестве И. Стравинского / Юань Чжан // Науч. труды. Белорус. гос. акад. музыки. – Минск, 2015. – Вып. 34: Музыкальный театр: история и современность / сост. Н. О. Артюнова. – С. 195–201.

ШЛЯХ ДА НАЦЫЯНАЛЬНАЙ УНІВЕРСАЛЬНАЙ ЭНЦЫКЛАПЕДЫІ: АД ПЕРАКЛАДУ ДА АРЫГІНАЛЬНАГА ПРАЕКТА

К. В. Суша,

*суіскальнік вучонай ступені кандыдата навук
установы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
культуры і мастацтваў»*

Універсальная энцыклапедыя – гэта даведачная праца, як правіла, выкананая калектыўна, якая мае на мэце сістэмна адлюстраваць ўвесь назапашаны чалавецтвам запас ведаў. Аднак у культуралагічным дыскурсе ўніверсальную энцыклапедыю варта разглядаць не толькі як звод ведаў, але і як тэкст культуры, які ўбірае ў сябе значны комплекс ідэй, каштоўнасцей, ідэалаў, норм, традыцый, сімвалаў і іншых структурных элементаў культуры. І асабліва яскрава ўніверсальная энцыклапедыя як адмысловы тып выдання ўвасабляе нацыянальную ідэю.

З XVIII ст., калі адбыўся пераломны момант у развіцці энцыклапедычнай справы і аформілася ідэя ўніверсальнай энцыклапедыі сучаснага