



Юлия Петровна Медведева

**«КИТАЙСКИЙ СТИЛЬ» В МУЗЫКЕ
РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ**

Во II веке до н.э. Великий шелковый путь соединил Китай и Средиземноморье. С этого момента начались контакты между Европой и Поднебесной, которые, то прерываясь на время, то возникая вновь, заложили первые камни в фундамент будущего диалога Запада и Дальнего Востока. Впоследствии, на рубеже XIII–XIV веков, европейцы познакомились с Китаем благодаря «Книге чудес света» Марко Поло. Интригующие и во многом фантастические описания далекого государства надолго обеспечили Китаю репутацию «страны чудес». В XVI веке в нее прибыли первые португальские и испанские купцы и миссионеры, вскоре опубликовавшие более достоверные книги о Китае: Г. да Круш, Б. де Эскаланте, М. де Рада, Х. де Мендоса. К началу XVII века в Европе были изданы дневники иезуита М. Риччи, прожившего в Поднебесной около 30 лет. Они стали основой европейского китаеведения.

С середины XVII века под влиянием установившихся торговых и религиозных контактов между Европой и Азией в обществе возникает отчетливый интерес к Китаю. Вскоре он перерастает в моду, отразившись в архитектуре и декоративном убранстве дворцов и парков, а также в полотнах Франсуа Буше. «Китайские» беседки, павильоны и кабинеты, статуэтки, фарфор и чайные традиции захватывают всю Ев-

История музыки

ропу. Так, в искусстве конца XVII – начала XVIII века впервые возникает «китайский стиль» или шинуазри (*chinoiserie*, в дословном переводе – «китайщина») – одно из наиболее популярных направлений ориентализма. Основными его приметам стало использование мотивов и стилистических приемов китайского искусства. Шинуазри явился художественной реакцией на начавшуюся экспансию Европы на Восток. Как указывают исследователи, он не только стал «выражением европейского взгляда на Китай» [12, 7], но и воплощением западного колониализма и его «покровительственного отношения завоевателей к побежденным» [14, 6]. Как бы то ни было, современное российское искусствоведение считает шинуазри «первым развивающимся поныне интернациональным стилем или стилевой надстройкой, визуализирующей в искусстве диалог культур» [7, 332].

В музыке XVII–XVIII веков Китай выступал как полусказочная далекая страна и почти не имел реальных этнографических примет. Характерный пример этому – «Королева фей» Г. Перселла, где в финале обитателями райского сада оказываются Китаец и Китайка. Ряд произведений музыкального шинуазри продолжают оперы А. Вивальди, А. Хассе, К.В. Глюка, Б. Галуппи, Ж.Ф. Рамо, Дж. Паизиелло, Д. Чимарозы и т.д.

Новая волна «китайской моды» нахлынула на Европу на рубеже XIX–XX столетий. В работах Н.Я. Данилевского и О. Шпенглера был провозглашен кризис европейской цивилизации, и в попытке найти новую опору взгляды устремились на Восток. Как пишет В.Д. Конен, на рубеже веков, «выражаясь фигурально, рухнула “китайская стена”, отделяющая культуру европейских и внеевропейских народов. “Европоцентристский” подход к искусству оказался несостоятельным и несовременным» [5, 45].

История музыки

Интерес к экзотике усилился после Всемирных выставок. Начиная с 1867 года на них появились павильоны искусства отдельных стран, в том числе, в американском, турецком, китайском, японском, русском стиле. На парижской выставке 1878 года была построена так называемая «Улица Наций», представившая публике архитектуру не только европейских стран, но и Америки, Азии, Африки, а в 1889-м европейцы впервые услышали звучание индонезийского гамелана.

Романтическому ориентальному мифу в эту эпоху задается новое географическое направление: в Юго-Восточную Азию. Во многом это было вызвано открытием в середине XIX века китайских портов, а затем и Японии для активной торговли с Европой. Интерес вызывает теперь и культура других стран этого региона: Монголии, Кореи, Индонезии. В отличие от Ближнего Востока и стран Магриба, вдохновлявших экзотизм романтиков, Дальний Восток, в силу своей территориальной и культурной отдаленности, приобретает в сознании европейцев особую окраску и кажется носителем вековой мудрости и безмятежной гармонии. Одним из важнейших «центров притяжения» становится Китай – далекая загадочная страна, огромная Поднебесная империя, колыбель конфуцианства. Кажется, что Китай способен дать ответ на многие неразрешимые вопросы Европы.

Н. Гумилев пишет:

Все мы знавали злое горе,
Бросили все заветный рай,
Все мы, товарищи, верим в море,
Можем отплыть в далекий Китай...¹

...И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,
Оно — колокольчик фарфоровый в желтом Китае
На пагоде пестрой... висит и приветно звенит,
В эмалевом небе дразня журавлиные стаи².

¹ Н. Гумилев «Путешествие в Китай» (1910).

² Н. Гумилев «Я верил, я думал» (1911).

История музыки

Наряду с другими искусствами, музыка конца XIX – начала XX века оказывается захвачена новой волной шинуазри. Ниже приводится хронограф, включивший наиболее значительные музыкальные произведения рубежа столетий, связанные с его идеями и стилистикой:

- 1881 – К. Дебюсси. «Китайский рондель» L. 17 для голоса и фортепиано
1892 – П.И. Чайковский. «Китайский танец (чай)» из балета «Щелкунчик» ор. 71, либретто Мариуса Петипа по мотивам сказки Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и мышинный король», хореография Л. Иванова и М. Петипа
1903 – К. Дебюсси. «Пагоды» (№1 из цикла «Эстампы» L. 100) для фортепиано
1905 – Ф. Бузони. «Турандот» ор. 41 (BV 248), сюита для оркестра
1908 – М. Равель. «Дурнушка – императрица пагод» из цикла детских пьес «Моя матушка-гусыня» М. 60 для фортепиано в четыре руки³
1908 – А. Руссель. «Две китайские поэмы» ор. 12 для голоса и фортепиано на текст А.-П. Роше по английскому переводу Г.А. Джайлза стихотворений неизвестного поэта и Ми Фэя
1910 – Ф. Крейслер. «Китайский тамбурин» ор. 3 для скрипки и фортепиано
1910 – М. де Фалья. «Chinoiserie» из цикла «Три мелодии» IMF 7 на стихи Т. Готье для голоса и фортепиано
1912 – Г. Малер. «Песнь о Земле», симфония для тенора, альты (или баритона) и оркестра на стихи китайских поэтов эпохи Тан в переводе Х. Бетге
1914 – И.Ф. Стравинский. Опера «Соловей», либретто С. Митусова на сюжет сказки Х.К. Андерсена
1914 – А. Веберн. «Одинокая» на стихи Ван Сен-Ю в переводе Х. Бетге из цикла «Четыре песни» ор. 13 для сопрано и камерного оркестра
1917 – Ф. Бузони. Опера «Турандот» BV 273, либретто Ф. Бузони по пьесе К. Гоцци
1917 – А. Веберн. «Таинственная флейта» на стихи Ли Тай-Бо в переводе Х. Бетге из цикла «Четыре песни» ор. 12 для голоса и фортепиано
1917 – А. Веберн. «На чужбине» на стихи Ли Тай-Бо в переводе Х. Бетге из цикла «Четыре песни» ор. 13 для сопрано и камерного оркестра
1918 – Б. Мартину. «Таинственные ночи» Н. 119 на стихи китайских поэтов в переводе Х. Бетге для голоса и оркестра
1919 – Б. Барток. Балет «Чудесный мандарин», сценарий М. Лендьела, хореография Х. Штробаха
1926 – Дж. Пуччини. Опера «Турандот» SC 91, либретто Дж. Адами и Р. Симони

³ Оркестровый вариант этой пьесы представлен также в балетной версии цикла (М. 62) 1911–12 года.

История музыки

1927 – Р. Штраус. «Дары любви» из цикла «Восточные напевы» на стихи из «Китайской флейты» Х. Бетге

1927 – А. Руссель. Две китайские поэмы ор. 35 на текст А.-П. Роше по английскому переводу Г.А. Джайлза стихотворений Ли Хи и Цянь Ци

1932 – А. Руссель. Две китайские поэмы ор.47 на текст А.-П. Роше по английскому переводу Г.А. Джайлза стихотворений Ий Ли и Хуан Фурана

На протяжении нескольких десятилетий понимание и отражение китайского в музыке претерпело значительную эволюцию.

Первая фаза этого процесса тесно связана с романтической традицией. Китай в ее русле полностью укладывается в созданный романтиками ориентальный миф и выступает как воплощение далекого и упоительно-прекрасного мира. Так, Хуан Мэй отмечает крайнюю условность и фантазийность изображения Китая русской культурой рубежа XIX–XX веков. Говоря о специфических образах «Путешествия в Китай» Н. Гумилева (1909), она замечает: «Может быть, русские читатели без труда чувствуют здесь восточный колорит, но с точки зрения китайцев, они не представляют собой типичный образ Китая» [11, 502]. Европейские композиторы тоже не стремятся к этнографической точности, их прежде всего интересует создание изысканного колорита далекой страны, и Китай нередко изображается как обобщенно понимаемый Восток. Не случайно Ф. Бузони в своей оркестровой сюите «Турандот» (1905), навеянной сказкой о китайской принцессе, в качестве тем-цитат использует, наряду с китайскими, персидские, турецкие и индийские темы.

Для воплощения квази-китайских (а по сути – просто восточных) образов на этом этапе композиторами используются нарочито необычные звучания – в частности, контраст очень высокого и низкого регистра в оркестре: сочетание флейты и фагота у П.И. Чайковского в «Китайском танце» из балета «Щелкунчик» (1892). О точном следовании модели в таких случаях говорить не приходится, перед нами образец

История музыки

обобщенного музыкального ориентализма. Он вызывает параллели с романтическим музыкальным изображением других экзотических стран: Испании (танец поло из антракта к IV действию «Кармен» Ж. Бизе) или арабского Востока (тема Царевича из «Шехеразады» Н.А. Римского-Корсакова). В каждом из этих случаев композиторы создают восточный колорит при помощи выходящей мелодии в верхнем регистре в сочетании с глубокими «низами».

Интересно, что в балете Чайковского воскрешается давняя музыкально-театральная традиция, берущая свое начало в XVIII столетии: Китай как бы наряжен в одежды «галантного века», когда шинуазри переживал первый период своего взлета в европейском искусстве. Многочисленные «китайские» гостиные, павильоны, беседки оформлялись тогда в стилистике рококо. Среди китайских товаров одним из самых популярных стал чай, активные поставки которого в Европу начались в XVII веке. Вместе с этим напитком европейцы заимствовали и традиции чаепития, которые долго ассоциировались с экзотикой (вспомним Чайный павильон в парке Сан-Суси в Потсдаме, при входе в который публику ожидают золоченые фигурки китайцев, пьющих традиционный напиток). Мода на китайские кабинеты, фарфор и чайные столики проникает и на музыкально-театральную сцену XVIII столетия. Так, в опере К.В. Глюка «Китаянки» героини сидят за чайным столиком, и декоративное оформление этой сцены, с лакированными панелями, китайскими вазами и фарфором, по свидетельству К. Диттерсдорфа, вызвало у публики небывалый энтузиазм [13, 90]. Таким образом, Чайковский, в своем балетном царстве сластей оживляющий разные лакомства, не просто естественным образом ассоциирует чай с Китаем, но и опирается при этом на музыкально-театральную традицию рококо. А

История музыки

звуковой колорит «Китайского танца» имеет намеренно «игрушечный», изящный и изысканный характер, напоминая не столько о самом Китае, сколько о камерной музыке «галантного века».

Единственная явная отсылка к Китаю в этом танце – тембр флейты. Бамбуковая флейта сяо (簫) появилась более двух тысяч лет назад и с давних времен считалась символом Китая. Недаром популярный на рубеже XIX–XX веков сборник переводов старинной китайской поэзии, сделанных Хансом Бетге, был назван «Китайская флейта». Разумеется, в музыке Чайковского не ставится задача стилизовать звучание национального инструмента: публике предъявляется одна из мифологем ориентализма, связанная с восприятием европейцами культуры Поднебесной.

Образцы шинуазри с возвращением к традициям рококо можно видеть и в других произведениях западноевропейской музыки рубежа XIX–XX столетий. Так, в пьесе М. Равеля «Дурнушка – императрица пагод» из цикла «Моя матушка-гусыня» (1908) автор изображает сценку из сказки французской писательницы М.К. д'Онуа «Зеленая змея»: принцесса Дорагли попадает в волшебный мир садов и сверкающих фонтанов, где ее встречают его чудесные жители: пятьдесят маленьких китайских куколок и их король, невестой которого она становится. М.К. д'Онуа рисует игрушечный идеальный мир в духе рококо. Равель, откликаясь на ее замысел, создает пьесу, в которой явственно угадывается музыкальный прообраз: миниатюры французских клавесинистов. В основной теме «Императрицы пагод» узкий диапазон звучания, компактность фактуры, темброво-артикуляционная «звончатость», трели и мелкие украшения указывают на стилизацию клавесинных звучаний композиторов рококо.

История музыки

Наряду с опорой на романтические традиции и «играми в ретро», шинуазри рубежа XIX–XX веков приобретает и новые черты. Они возникают под влиянием модерна – главного стиля этой эпохи. Его представители далеко раздвигают границы контактов европейской культуры; в поле зрения художников и деятелей декоративно-прикладного искусства попадают Япония, Китай, Монголия, Корея, Индонезия и т.д. В парижских магазинах известного коммерсанта С. Бинга, ориентированных на искусство модерна, наряду с произведениями крупнейших мастеров этого стиля – А. Тулуз-Лотрека, Р. Лалика, П. Боннара и других – продаются товары из Китая и Японии, а на дверях одного из этих заведений написано «La Porte Chinoise» («Китайские ворота»⁴).

Изысканная красота, причудливость и загадочность Китая манят к себе представителей модерна:

...Хочу я в китайские рощи,
хочу китайско влюбиться,
там легче всего и проще
мне сон китайский приснится.
Может,
желтый и темный вельможа
мой сон, шелестя, озвучит
и в шелковых ширмах ложа
китайским тайнам научит?
Тайным
тайнам тутовых ягод,
перламутровой мути,
драконов, пунцовых пагод
и потайной моей сути⁵.

⁴ «Китайские ворота» Чжунхуамэнь (中华门) – самые большие городские ворота в Китае, построены в эпоху Мин (XIV в.). Они открывали вход в город-крепость Нанкин – древнюю столицу Поднебесной.

⁵ М. Павликовская-Ясножевская (1891–1945). Chinoiserie (Пер. с польского А. Эппеля).

История музыки

Китай становится идеальным, почти утрированным воплощением красоты, приобретшей теперь самодовлеющее значение («Красота – вот наша религия!» – вдохновенно утверждает М. Врубель). Особую роль в искусстве модерна получает орнамент, который становится не только приемом, но и объектом изображения.

В романсе К. Дебюсси «Китайский рондель» (1881) орнамент – основа музыкальной ткани. Его сложные, причудливые изгибы в полной мере отвечают эстетике модерна и при этом имеют ярко выраженный восточный колорит. Обратим внимание, что прихотливо выющаяся мелодия скорее ассоциируется со сложными цветистыми орнаментами арабского Востока, чем с настоящей китайской музыкой или китайским искусством. Более того, при слушании этого романса возникает явная параллель с музыкой, воплощающей другой, не менее экзотический, но вовсе не китайский мир: с темой Шемаханской царицы из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» (примеры 1 и 2) [15, 21], [17, 1].

Пример 1. К. Дебюсси Китайский рондель

The image shows a musical score for the song 'Le Jardin sous la pluie' by Claude Debussy. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics in Russian and French, and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The score is written in a key with one flat (F major or D minor) and a 3/4 time signature. The vocal line features a melodic line with some chromaticism and a receding cadence. The piano accompaniment is characterized by a complex, ornate texture with many sixteenth and thirty-second notes, creating a shimmering, rain-like effect.

История музыки

Пример 2. Н.А. Римский-Корсаков. Золотой петушок.
Песня Шемаханской царицы

The image displays a musical score for the song 'The Golden Rooster' by Rimsky-Korsakov. It is divided into two systems. The first system shows the piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system shows the vocal line (Голос) and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics 'Отвѣть мне,' and 'douce' above it. The piano accompaniment includes markings such as 'rit. poco' and 'rit. molto'.

В орнаменте вокализа-рефрена из романса Дебюсси и в изгибах темы Шемаханской царицы очевидна опора на одни и те же приемы: скрытое двухголосие в мелодии, хроматическое сползание вниз, чередование изящного движения мелкими длительностями и «томных» остановок. Как видим, персонажи этого романса Дебюсси – молодая китаянка и мандарин – не более реальны и достоверны, чем героиня «Золотого петушка», явившаяся, как она заявляет, из «отчизны сказочной мечты».

Интересно, что, в отличие от обобщенно-восточной музыки, текст этого романса, написанный самим Дебюсси, при всей его современной самодовлеющей изысканности, содержит отдельные действительные приметы китайского искусства. Это образы активного мужского начала ян (мандарин) и пассивного женского инь (китаянка), непреклонной стойкости (бамбук), а также рефреном возникающий символ изысканной женской красоты (цветок азалии). Как видим, освоение образного словаря китайской поэзии и живописи в европейском искусстве предшествовало освоению собственно музыкальных явлений.

История музыки

Первыми музыкальными приметами действительно-китайского на рубеже XIX–XX веков становятся пентатонические лады: к ним обращаются, например, К. Дебюсси в «Пагодах» (1903), М. Равель в «Дурнушке – императрице пагод» (1908), Ф. Крейслер в «Китайском тамбурине» (1910) и т.д.

Специфические особенности пентатоники разных народов Юго-Восточной Азии еще не освоены европейцами – отсюда некоторые парадоксальные решения. Так, «Пагоды» Дебюсси были созданы, как известно, под впечатлением от игры яванского гамелана на Всемирной выставке [4, 20]. Но композитор использует в этой пьесе не яванский, а китайский вариант пентатонического лада (см. пример 3) [16, 1]. Для китайской музыки характерно использование ангемитонной (бесполутоновой) разновидности пентатоники – к ней и обращается в своей пьесе Дебюсси (пример 4).

Пример 3. К. Дебюсси. Эстампы. Пагоды



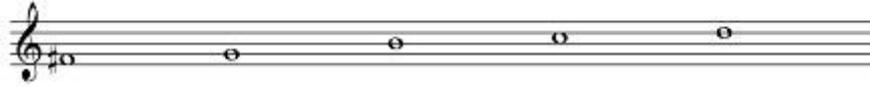
Пример 4. Звукоряд Дебюсси – китайская пентатоника



Для индонезийского гамелана типичны иные звукоряды: это слендро и пелог, звуки которых либо не совпадают с тонами и полутонами, либо создают полутоновую пентатонику [10, 532] (пример 5):

История музыки

Пример 5. Индонезийский пентатонический звукоряд слендро
(по Ю.Н. Холопову)



Как видно из примера 4, пентатонический звукоряд «Пагод» представляет собой ангемитонную пентатонику. В примере 5 для сравнения приведен индонезийский пятиступенный звукоряд, построенный от того же звука *фа-диез*. Очевидно, что три из пяти звуков этих звукорядов не совпадают. Общим для них является лишь опора на трихорд в кварте, являющийся «ладовым архетипом музыки Юго-Восточной Азии» [1, 791].

Таким образом, в своей пьесе Дебюсси, вдохновляясь индонезийской музыкой, обращается к китайскому варианту пентатоники. Этот лад был более привычным для европейского слуха. Известно, что мелодия китайской народной песни «Жасмин» («茉莉花») проникла в Европу еще в XVIII веке. Столетие спустя появились и печатные источники с отдельными образцами песен Поднебесной, китайские музыкальные шкатулки стали деталью европейского быта, а в 1884 году была опубликована книга Й. ван Аальста «Китайская музыка». В то же время музыка яванского гамелана была для европейцев в начале 1900-х годов в новинку. Поэтому китайский лад воспринимается композитором в данном случае как обобщенно-дальневосточный – и большего ему, по-видимому, не требуется.

Быстро развивающиеся контакты Запада и Востока приносят в музыку стремление к все большей точности и достоверности в изображении модели. Обобщенный ориентализм постепенно уходит в прошлое, и Китай приобретает в музыке все более конкретные очертания.

История музыки

Прежде всего, истинно-китайское проникает в музыку через тексты. В 1907 году выходит в свет сборник переводов древнекитайской поэзии – знаменитая «Китайская флейта» Х. Бетге. Тексты из этого сборника дали возможность композиторам находить резонирующие западному сознанию смыслы. Именно с этой целью были использованы стихи поэтов эпохи Тан в «Песне о земле» Г. Малера, в вокальных циклах ор. 12 и ор. 13 А. Веберна, в «Таинственных ночах» Б. Мартину и «Восточных напевах» Р. Штрауса. Интересно, что использование китайской поэзии у композиторов начала XX века все же не приводит в большинстве случаев к стилизации или свободному претворению китайской музыки.

В вокальном цикле Штрауса «Восточные напевы» (1927) песня № 3 «Дары любви» на стихи из «Китайской флейты» Бетге совершенно лишена китайского и даже восточного колорита: она целиком основывается на европейском позднеромантическом стиле, с его лирически наполненной мелодикой, опирающейся на романсовые интонации секунд, терций и секст. В «Таинственной флейте» Веберна из цикла Четыре песни ор. 12 для голоса и фортепиано музыкальная стилистика выдержана в характерной для композитора манере, с декламационной вокальной партией, атональной гармонией и пуантилистической фактурой фортепиано.

Глубокое погружение в философский мир китайской поэзии возникает в «Песне о земле» Г. Малера (1912). Но, несмотря на использование в музыке пентатонического лада, отдельных ангемитонных оборотов и трихордовых попевок (особенно отчетливо слышимых в III части – «О юности»), по содержанию симфония Малера далека от любования образами экзотической культуры. Лирико-философские смыслы старинной китайской поэзии приобретают у Малера вневременной и вненациональный характер. Как пишет И.А. Барсова, «это не была дань

История музыки

увлечению Востоком, характерному для европейской культуры начала века. Разве что распространившийся интерес к Востоку помог композитору открыть для себя китайских поэтов – ведь нужная книга часто как бы случайно идет в руки. К китайским поэтам эпохи Тан (VIII в.) композитора привело нечто более глубокое, а именно созвучие мыслей и настроений» [2, 296].

Новое отношение к китайским образам обозначается в «Соловье» И. Стравинского (1914), где заметно расширяется спектр средств для изображения «китайского». Кроме пентатоники, композитор использует также особые тембровые решения: расширенную группу ударных, «ударную» трактовку струнных, арфы, фортепиано.

Работа Стравинского над «Соловьем» была прервана сотрудничеством с Дягилевым и растянулась на шесть лет. I акт написан в Петербурге в 1908–1909 годах, II и III акты – в Париже в 1913–1914 годах, после триумфальных балетов композитора для дягилевской труппы. Показательно данное в статье Н.А. Брагинской сопоставление высказываний автора о звуковом колорите оперы на начальном этапе работы над ней – и потом, когда Стравинский вновь возвращается к ее партитуре. В июне 1909 года в письме к соавтору по либретто С. Митусову композитор пишет: «Дух восточный, я очень рад». Национальная принадлежность этого Востока для автора, очевидно, не важна – и это роднит его и с экзотизмом его учителя, Н.А. Римского-Корсакова, и с традициями русского романтизма в целом. Позже Стравинский конкретизирует свои планы, и в июне 1911 года в письме к А. Бенуа отмечает: «Пикантно до чертиков сочинить такую *Chinoiserie*» [3, 20]. Обратим внимание на то, что композитор обращается в письме к французскому термину «шинуазри», который широко использовался в те годы в Париже, где уже звучали рассмотренные выше произведения Дебюсси и Равеля. Восприимчивый к новому в искусстве, Стравинский и здесь не

История музыки

мог не впитать в себя влияния художественной атмосферы французской столицы.

В результате музыкальный Китай I акта заметно отличается от того, что мы находим во II и III действиях. В начале оперы перед нами условно-изысканный Восток в позднеромантическом ключе. Вокальные реплики Соловья вновь напоминают выющиеся обобщенно-восточные колоратуры «Китайского ронделя» или Шемаханской царицы. И так же, как у Чайковского – главного русского предшественника Стравинского в области шинуазри – для воплощения условного китайского колорита здесь используется флейта: ей поручаются многочисленные соло в I действии.

Во II и III актах тембровая окраска музыки меняется: вперед выходит звучание ударных и резкие, как бы «ударные» приемы у фортепиано, струнных (*pizzicato*), духовых (форшлагги); вместо чарующих тембров флейты и высоких деревянных духовых ярко и агрессивно заявляют о себе солирующие медные. Звучание пентатоники утрачивает свойственный музыке предшественников Стравинского «игрушечный» характер и оказывается агрессивным и «варварским». Церемониальный китайский марш в финале оперы концентрирует в себе новые найденные композитором приемы. Таким образом, в «Соловье» причудливо-изысканный Восток уступает место ритуально-архаическому. Обратим внимание на эту эволюцию. Путь от изысканной красоты к первозданной стихийности, от модерна к экспрессионизму – общий для шинуазри в первые десятилетия XX века. Большую роль в этом переосмыслении китайского начала сыграли драматические события истории.

К концу XIX века экономическое и политическое присутствие иностранцев в Китае все больше усиливается. Неравноправные дого-

История музыки

воры с европейскими странами, усиление безработицы среди беднейших слоев населения, экспансия христианства – все это вызывает в китайском обществе волну протеста. В 1898–1901 годах происходит восстание ихэтуаней («боксерское восстание»), поддержанное императрицей Цыси. Тысячи ихэтуаней при поддержке китайских войск движутся на Пекин, уничтожая иностранцев и китайцев-христиан. Под удар попадают и сотрудники европейских посольств и христианских миссий, и работники КВЖД; поджигаются дома иностранцев и христианские храмы; начинается жестокое истребление сотен людей. В результате в Китай одновременно вторгаются войска восьми европейских государств: России, Германии, Великобритании, Франции, США, Японии, Австро-Венгрии, Италии. Разгорается битва за Пекин, результатом которой стало беспощадное уничтожение «боксеров»-ихэтуаней.

Эти кровавые события имели огромный резонанс в Европе и сообщили китайским образам в искусстве новые смыслы. Романтический взгляд на Поднебесную, изысканность и восточная нега уходят в прошлое. Теперь Китай изображается как дикий, стихийно-необузданный и смертельно опасный. Новый подход к музыкальному воплощению китайского отчетливо заметен в двух наиболее показательных произведениях 1910–20-х годов: «Турандот» Дж. Пуччини и «Чудесном мандарине» Б. Бартока.

В «Турандот» Пуччини (1926) наследница китайского престола – жестокая «принцесса смерти» – противопоставлена чужестранцу Калафу как на уровне сюжета, так и на уровне музыкального материала. Неся смерть, Турандот олицетворяет тайну и опасность Востока. Хор палачей, казнь персидского принца, рассказы министров о жестокостях принцессы, марш 2 картины II акта – все это активизирует варварскую окраску происходящего. Китайские министры Пинг, Панг и Понг,

История музыки

предостерегая Калафа от любви к Турандот, говорят: «Все кости переломают! С живого снимут кожу!» Эти фразы составляют разительный контраст к образному миру приведенного выше стихотворения М. Ясножевской «Chinoiserie».

Опера «Турандот» оказывается как бы грандиозным ритуалом: самоубийство Лю выступает как жертвоприношение, необходимое для того, чтобы соединить между собой Турандот и чужестранца, Восток и Запад [8, 21]. Калаф и его отец Тимур, напротив, выступают в опере как воплощение западной культуры и характеризуются типично европейским музыкальным материалом, основанном на традициях *bel canto* (не случайно Ария Калафа «Nessun dorma» стала одним из звуковых символов итальянской оперы).

В музыке Пуччини возникают разнообразные музыкальные средства «деевропеизации». Прежде всего, это создание обобщенно-восточного музыкального колорита. Здесь композитор использует и традиционные, проверенные романтиками средства: как бы застывшие медленные темпы, долгие педали, бесконечные повторения материала (эффект медитативности), «дикие» перепады настроений. Среди новых, непривычных средств – гармоническая «экзотика»: кластеры, битональные образования, аккорды нетерцовой структуры.

Нередко Пуччини намеренно акцентирует то, что идет вразрез с европейской традицией: обратим внимание на нарочито нарушенное, как бы экзотическое соотношение текста и музыки в эпизодах с тремя министрами. В I акте на обращенных к Калафу страшных словах предостережения «Все кости переломают! С живого снимут кожу!» в высоком регистре звучит легкая, «игрушечная», причудливо-подпрыгивающая мелодия в сопровождении ксилофона. В ансамблях Пинга, Панга и

История музыки

Понга самая низкая из партий (Пинг – баритон) записана выше остальных (теноровых), что демонстрирует искажение привычных норм европейской вокальной партитуры.

Наряду с приемами изображения обобщенного Востока или не-Европы, Пуччини прибегает и к более географически конкретизированным музыкальным средствам. Прежде всего, это цитирование образцов китайской музыки. В опере использовано восемь подлинных тем: популярных народных песен, китайских церемониальных маршей и гимнов. Часть из них была заимствована из опубликованного в Европе сборника нидерландского миссионера Й. ван Аальста. Другие представляют собой записи мелодий музыкальной шкатулки приятеля Пуччини, барона У. Фоссини, служившего послом в Китае [9, 29]. Обращается Пуччини и к традиционному и почти эмблематическому использованию пентатоники – она возникает в массовых сценах оперы, темах Пинга, Панга и Понга, сольных эпизодах партий Альтоума и Лю. Китайский колорит создается в музыке оперы также за счет оркестровки, моделирующей звучания отдельных национальных музыкальных инструментов и дворцового оркестра. Так, в сцене второго появления императора Альтоума из II действия автор использует саксофоны, засурдиненную медь, ксилофон, челесту, малый барабан. Выбор инструментов здесь не случаен: китайский исследователь У Цзин Юй отмечает близость звучания этого оркестрового состава к традиционной китайской ритуальной музыке с участием ксилофона, бамбуковой флейты дицзы, многоствольной флейты пайсяо, «китайской волынки» шэн, духового инструмента сюнь и барабанов [9, 54].

Как видим, у Пуччини шинуазри теряет значение «причудливой китайщины» и становится стимулом для обновления авторского стиля.

История музыки

Отдельные использованные автором средства (мрачные краски, акцентуация образа смерти, «дикие» перепады настроений) тяготеют к экспрессионизму.

В балете Б. Бартока «Чудесный мандарин» (1919) воздействие экспрессионистской эстетики еще более заметно. Главный герой – Мандарин – подобно китайской принцессе Турандот, тоже оказывается силой, несущей смерть. Но преображение героя в конце не приводит в данном случае к романтическому катарсису: он воплощает страх Запада перед Востоком и одновременно – ощущение органической связи Востока с природным и бессознательным: тайны, которая неподвластна Западу.

Как и в «Турандот», китайское здесь ассоциируется с архаически-ритуальным. Именно в этом направлении Бартоком и его либреттистом М. Лендьелом был переработан текст первоисточника. Так, Девушка (в первоначальном сюжете пантомимы Лендьела – Мими) утрачивает имя и, по сути, становится персонификацией Любви-Смерти. Количество претендентов на ее любовь сокращается до трех (в первоисточнике Мандарин – четвертый из них, а не третий), в результате чего создается повторяемая трижды ситуация, типичная для сказок или ритуалов. Главный герой выступает в качестве жертвы и одновременно карающей стихии, мстящей за поругание любви. По мысли О. Красновой, балет Бартока воплощает идею двойного ритуала: «Мандарин-божество (Природа) овладевает отчужденной стихией любви, подчиняя ее своей воле, вслед за чем Мандарин-жертва (клиент) умирает» [6, 762].

Национально-характерное здесь уступает место стихийно-дикому. Главный герой персонифицирует варварски-первозданные силы, чуждые западной культуре и воспринимаемые ею как мистические: вопреки логике причинно-следственных связей, смерть персонажа воз-

История музыки

никает не в результате тройного жестокого убийства, а в результате утоления им страсти и тем самым – символического слияния с Западом. Пугающая гипертрофированность любовного влечения Мандарина, делающая его неуязвимым для петли и кинжалов, оказывается гиперболизированным воплощением романтического мифа о восточной чувственности. Но теперь эти горячие чувства вовсе не связаны с романтически-пряными гармониями, роскошными тембрами и орнаментально-декоративными мелодиями. Преувеличенность диких эмоций воплощается через лихорадочно-быстрые темпы, острые ритмы и частые, как бы внезапные смены контрастного материала, основанного на различных комплексах музыкальных средств. В соответствии с экспрессионистскими установками, музыкальная ткань балета изобилует острыми диссонансами и полигармоническими комплексами, а также жестко-механистичными ритмами, что выражено в «угрожающих» темах приближения и выхода Мандарина, а также в финале балета.

Два последних примера – «Турандот» Пуччини и «Чудесный мандарин» Бартока – демонстрируют двойственность в оценке Китая послевоенной Европой: от восхищения и попытки взаимодействия (Пуччини) до очуждения и остранения (Барток).

Таким образом, музыкальный шинуазри в период своего наивысшего расцвета – в конце XIX-начале XX века – демонстрирует очевидную эволюцию: от позднеромантических воплощений экзотики через «игры в рококо» и утрированную красоту модерна к варварски-диким звучаниям экспрессионизма, от «обобщенного Востока» – к все большей национальной характерности и расширению спектра специфических средств (фактура, лад, тембры, темпы и т.д.). Путь развития шинуазри в музыке рубежа XIX–XX веков – это путь ко все более свободному диалогу между Востоком и Западом. Открытия, сделанные на

История музыки

этом пути, получают дальнейшее развитие в XX веке: в сочинениях Кейджа, Бриттена, Мессиана, Адамса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алябьева А.Г.* Музыкальные акустические системы Китая и Индонезии: опыт сравнительного анализа // Общество и государство в Китае. Т. 44. Ч. 2 / Редколл.: А.И. Кобзев и др. М.: ФГБУИН Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2014. С. 789–796.
2. *Барсова И.А.* Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975.
3. *Брагинская Н.А.* Об ориентализме в опере Стравинского «Соловей» // Искусство музыки: теория и история. 2011, №1–2. С. 146–153.
4. *Кокорева Л.М.* Клод Дебюсси. М.: Музыка, 2010.
5. *Конен В.Д.* Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Музыкальный современник: Вып.1. М.: Советский композитор, 1973. С. 32–81.
6. *Краснова О.Б.* Мифоритуальный принцип в драматургии балета «Деревянный принц» и пантомимы «Чудесный мандарин» Б. Бартока // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2-2. С. 762.
7. *Неглинская М.А.* Шинуазри как фактор межкультурного диалога // Труды Института востоковедения РАН. 2018. №9. С. 313–318.
8. *Тихонова Т.В.* Диалог Восток – Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века (музыкально-театральные модели). Автореф. дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2003.

История музыки

9. УЦзин Ю. Опера Дж. Пуччини «Турандот» сквозь призму китайской культуры. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2015.

10. Холопов Ю.Н. Пентатоника // Музыкальная энциклопедия: Под ред. Ю.В. Келдыша: Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 532.

11. Хуан М. Диалог культур: риторическое отражение образа Китая в русской культуре // Риторика и культура речи в современном научно-педагогическом процессе и общественно-коммуникативной практике: Сборник материалов XXI Международной научной конференции по риторике. Москва: Издательство Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина, 2017. С. 498–505.

12. Honour H. Chinoiserie: the Vision of Cathay. New York: Harper and Row, 1973.

13. Kang A. Musical chinoiserie. Thesis for the degree of PhD. University of Nottingham, 2011.

14. Yang H.-L. Music, China, and the West: A Musical-Theoretical Introduction // China and the West: Music, Representation, and Reception. Edited by Hon-Lun Yang and Michael Saffle. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. Pp.1–20.

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

15. Дебюсси Клод. Романсы для голоса в сопровождении фортепиано. М.: Музыка, 1986.

16. Дебюсси Клод. Эстампы: для фортепиано. М.: Музгиз, 1987.

17. Римский-Корсаков Н.А. Песнь Шемаханской царицы из оперы «Золотой петушок» для сопрано в сопровождении фортепиано. М.: Музыка, 1968.

REFERENCES

1. *Alyabyeva A.G.* Muzykal'nye akusticheskie sistemy Kitaya i Indonezii: opyt sravnitel'nogo analiza [Musical acoustic systems of China and Indonesia: a comparative analysis experience] // *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and state in China]. Vol. 44. Part 2. / Redkollegiya [Ed. board]: A.I. Kobzev and others. Moscow: Institut vostokovedeniya Rossijskoj akademii nauk [Institute of Oriental Studies Russian Academy of Sciences], 2014. Pp. 789–796.
2. *Barsova I.A.* Simfonii Gustava Malera [Symphonies by Gustav Mahler]. Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1975.
3. *Braginskaya N.A.* Ob orientalizme v opere Stravinskogo «Solovej» [On Orientalism in Stravinsky's opera “The Nightingale”] // *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History]. 2011. №1–2. Pp. 146–153.
4. *Kokoreva L.M.* Claude Debussy. Moscow: Muzyka [Music], 2010.
5. *Konen V.D.* Znachenie vneevropejskih kul'tur dlya muzyki 20 veka [Significance of non-European cultures for 20th century music] // *Muzykal'nyj sovremennik* [Musical contemporary]: Issue 1. Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1973. Pp. 32–81.
6. *Krasnova O.B.* Miforitual'nyj princip v dramaturgii baleta «Derevyannyj princ» i pantomimy «CHudesnyj mandarin» B. Bartoka [The mythical principle in the drama of the ballet “The Wooden Prince” and the pantomime “The Miraculous Mandarin” by B. Bartok] // *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern problems of science and education]. 2015. № 2-2. P. 762.
7. *Neglinskaya M.A.* SHinuazri kak faktor mezhkul'turnogo dialoga [Chinoiserie as a factor in intercultural dialogue] // *Trudy Instituta vostokovedeniya RAN* [Proceedings of the Institute of Oriental Studies Russian Academy of Sciences]. 2018. №9. Pp. 313–318.

История музыки

8. *Tikhonova T.V.* Dialog Vostok – Zapad v tvorchestve evropejskih kompozitorov pervoj chetverti HKH veka (muzykal'no-teatral'nye modeli) [Dialogue East – West in the works of European composers of the first quarter of the twentieth century (musical and theatrical models)]. Avtoreferat dissertacii kandidata iskusstvovedeniya [Abstract of the Dissertation of the Candidate in Art Studies]: 17.00.02. Moscow, 2003.

9. *Wu Jing Yu.* Opera Dzh. Puchchini «Turandot» skvoz' prizmu kitajskoj kul'tury [Opera by G. Puccini “Turandot” through the prism of Chinese culture]. Nizhny Novgorod: Publishing house of the Nizhny Novgorod Conservatory, 2015.

10. *Kholopov Yu.N.* Pentatonika [Pentatonic] // Muzykal'naya enciklopediya [Musical encyclopedia] / Ed. by Yu.V. Keldysh. Vol. 4. Moscow: Sovetskaya enciklopediya [Soviet encyclopedia], 1978. P. 532.

11. *Juan M.* Dialog kul'tur: ritoricheskoe otrazhenie obraza Kitaya v russkoj kul'ture [Dialogue of Cultures: Rhetorical Reflection of the Image of China in Russian Culture] // Ritorika i kul'tura rechi v sovremennom nauchno-pedagogicheskom processe i obshchestvenno-kommunikativnoj praktike: Sbornik materialov 21 Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii po ritorike [Rhetoric and culture of speech in the modern scientific and pedagogical process and social and communicative practice: Collection of materials of the XXI International Scientific Conference on Rhetoric]. Moscow: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo instituta russkogo yazyka im. A.S. Pushkina [Publishing House of the State Institute of the Russian Language. A.S. Pushkin], 2017. Pp. 498–505.

12. *Honour H.* Chinoiserie: the Vision of Cathay. New York: Harper and Row, 1973.

13. *Kang A.* Musical chinoiserie. Thesis for the degree of PhD. University of Nottingham, 2011.

История музыки

14. *Yang H.-L.* Music, China, and the West: A Musical-Theoretical Introduction // China and the West: Music, Representation, and Reception. Edited by Hon-Lun Yang and Michael Saffle. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. Pp.1–20.

MUSICAL SOURCES

15. *Debussy C.* Романы для голоса в сопровождении фортепиано. Moscow: Muzyka [Music], 1986.

16. *Debussy C.* Этюды: для фортепиано [Prints: for piano]. Moscow: Muzgiz [State music publishing house], 1987.

17. *Rimsky-Korsakov N.A.* Песнь Шемаханской царицы из оперы «Золотой петушок» для сопрано в сопровождении фортепиано [Song of the Shemakhan Queen from the opera “The Golden Cockerel” for soprano with piano accompaniment] Moscow: Muzyka [Music], 1968.

