

КИТАЙСКИЕ РЕЦЕПЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ И. Ф. СТРАВИНСКОГО

Чжан Юань,

аспирант кафедры истории музыки

Белорусской государственной академии музыки

Стремление народов к позитивному творческому взаимодействию характеризовало многие периоды их исторического развития. Не является исключением и Европа, нередко устремляющая взоры на далекий Восток. Достаточно вспомнить клавирную пьесу «Китайцы» французского композитора Ф. Куперена, одноактную оперу «Китайянки» творившего в Милане, Вене, Париже К. В. Глюка. Однако, как справедливо отмечают исследователи, именно «XX век в Европе отмечен новым художественным постижением неевропейских народов, глубоким и уважительным проникновением в их тайны (изучение ладовых систем, инструментария, музыкальных жанров и т.п.)» [2, с. 88]. Интерес композиторов XX в. вызывают музыкальные культуры Индии, Японии, Китая.

Одним из первых музыкантов России начала XX в., обратившихся к китайской тематике, стал И. Ф. Стравинский, предложивший собственную интерпретацию сказки Х. К. Андерсена «Соловей». Обращение композитора к восточной экзотике было вполне закономерным, так как не только русский модерн, но и европейская композиторская школа начала века активно «подпитывались» новыми образами далеких азиатских стран. Это поэтические произведения «Жемчуга», «Фарфоровый павильон» Н. Гумилева, «Пагоды» К. Дебюсси, монументальная симфоническая притча Г. Малера «Песнь о Земле», опера «Турандот» Дж. Пуччини и др.

Несмотря на новаторские интенции оперы «Соловей» (1908–1914), справедливо указанные в статьях Н. Брагинской, все же нельзя согласиться с автором по поводу утверждения о том, что Стравинский выступил первопроходцем в освоении китайской темы. Нельзя забывать о комической опере Ц. Кюи «Сын мандарина» (1859), которая была не только первой с точки зрения освоения условно-декоративного китайского стиля *шинуазри* (фр. *chinoiserie*), но и тем комедийно-игровым контекстом,

опосредованно подготавливающим художественные поиски в данном направлении.

Рассматривая оперу Стравинского с позиций начавшегося со времен Серебряного века диалога культур, обратим внимание на проблему адекватности восприятия и интерпретации традиций того или иного культурного региона в художественном творчестве. В этом плане, на наш взгляд, логично обратиться к категории «рецепция», которая сегодня активно используется в различных областях искусствоведения. С конца 90-х гг. XX в. этот термин стал широко применяться в литературоведении, однако в отечественных научных и энциклопедических изданиях он почти не встречается. Полагаем, одним из наиболее точных определений данной категории является приведенное в украинском литературоведческом словаре-справочнике: «Рецепция (лат. *receptio* – восприятие) – заимствование писателем идей, мотивов, образов, сюжетов из произведений других писателей или литератур с их дальнейшим творческим осмыслением (трансформацией)» [4, с. 592].

Восточные рецепции – восприятие истории, культурных и фольклорных традиций стран Дальнего и Ближнего Востока – по-разному представлены в творчестве композиторов европейских национальных школ. Именно различие типов рецепций-восприятий (в нашем случае это стилевые подходы в интерпретации инокультур) помогает дистанцировать музыкальные явления, близкие по стремлению прикоснуться к культурам Востока. Так, в известном марше (опера «Турандот») Дж. Пуччини использует три подлинные темы из китайской храмовой музыки. Фольклорные цитаты обнаруживаются и в опере «Мадам Баттерфляй», что свидетельствует о стремлении автора к стиливому взаимодействию «Запада» и «Востока» и музыкально-этнографической достоверности «восточных» опусов итальянского мастера.

Совершенно иной подход мы обнаруживаем у И. Ф. Стравинского. Идея *инвенторства*, сознательного конструирования музыки, отразилась практически на всех уровнях музыкальной формы «Соловья». С одной стороны, Стравинский сознательно выстраивает цепь аллюзий на известные произведения и приемы музыкальной выразительности своего учителя Н. А. Римского-Корсакова (имеются в виду оперы «Садко», «Снегурочка», «Золотой петушок»). В трагических ситуациях оперы неожиданно звучат интонации русского знаменного распева, амбивалентно

воспринимаются многочисленные колокольные звучания. С другой стороны, композитор «выстраивает» мир Востока путем свободной «контаминации» и взаимодействия образов, связанных с Китаем и Японией одновременно. Причем последняя, по всей видимости, воспринимается композитором более «познанной» страной, благодаря написанному циклу «Три японских стихотворения». (Этим объясняется тот факт, что по инерции Стравинский называет стихи арий Соловья «танками».) Сознательное избегание аутентичных свойств китайской музыки, которая, по словам композитора, представлена в опере «псевдокитайской гаммой», с позиций времени будет мотивировано музыкантом следующим образом: «На Востоке действительно обращаются к малым интервалам (small intervals), но мы же не восточные люди. Наша музыка берет начало в Греции, и нелегко переделать всю образовательную систему, сохранявшуюся в течение тысячелетий. Для этого надо переделать нас самих» [3, с. 128].

Славянский менталитет, не тяготеющий к «переделыванию самих себя», умноженный на ироничную интонацию самого Андерсена, по-видимому, сыграл не последнюю роль в определенном дистанцировании Востока, который воспринимался как условная экзотика, не предполагающая глубокого постижения фольклорных и иных традиций. Тем не менее в партитуре оперы, несмотря на стилевую пестроту, мы находим массу интересных подходов, характеризующих условно-игровую природу спектакля и специфику его восточного колорита.

Восточные рецепции автора проявляются на вербально-поэтическом и акустико-интонационном уровнях формы. Либреттисту оперы С. Митусову удалось создать в литературной поэтике произведения иллюзию восточной поэзии, изобилующей определенными типизированными метафорами, «мистической» недосказанностью и пейзажно-пантеистической интонацией. К примеру, можно привести такие строки из песни Рыбака:

Невод бросал Небесный Дух,
В сети свои рыбу ловил.
В сети свои рыб морских наловил.
Много поймал Небесный Дух.

О стремлении автора, пусть и в ироническом контексте, передать моносиллабическую, одно-, двухсложную природу, фонизм китайской речи свидетельствует обыгрывание речевого взгласа «*тзинг-пэ!*», на многократном повторении которого, по сути, и

рождаются сквозная драматургия, симфонизм партитуры, музыка знаменитого «Китайского марша».

Акустико-интонационный «срез» формы свидетельствует о разнообразных приемах музыкальной *chinoiserie*. И если ангеми-тонные интонации воспринимаются достаточно традиционными, то темброво-акустический ряд, связанный с многообразием колокольных звучаний, столь типичных для культуры Китая, являет собой одну из оригинальных сторон оперы. «Колокольность» удачно «услышана» Стравинским в звуковой палитре литературного первоисточника. В сказке датского писателя серебряные колокольчики привязаны к цветам в императорском саду, звон колокольчиков раздается в молельне, с перезвоном стеклянных колокольчиков придворные сравнивают пение Соловья, большие китайские барабаны «участвуют» в момент угасания Императора.

Своеобразная «игра в Восток», представленная в опере «Соловей», воспринимается как оригинальная попытка композитора расширить «этническое пространство» своей музыки. Вместе с тем основная идея сочинения была решена им в традициях русской композиторской школы. Неожиданно сентиментальное признание Стравинского: «Соловей — это олицетворение души» — помогает почувствовать ретроспективные интонации оперной поэтики Римского-Корсакова. «В образах и драматургии “Соловья” Стравинский тонко почувствовал богатый художественно-философский и музыкально-театральный потенциал, — пишет Н. Брагинская, — сцена состязания певцов — живого и механического соловья — подразумевает аллегорию борьбы истинного и мнимого искусства, а в общей фабуле звучит вариация на орфическую тему с финальным гимном подлинному творчеству, способному победить даже смерть» [1, с. 138].

Восточные рецепции, характеризующиеся разнообразием восприятия и интерпретаций традиций неевропейских регионов, станут показательными для композиторов России XX в. В этой связи можно назвать фортепианный цикл «Из минувших веков» А. Кастальского (как своеобразный опыт реставрации этнографических образцов музыки стран Древнего мира, в том числе и Китая); оперу «Сын солнца», две китайские сюиты для оркестра, «Китайский скетч» для флейты, гобоя, кларнета и фагота С. Василенко; балет «Красный мак» и музыку к пьесе Го Мо-жо «Цюй Юань» Р. М. Глиэра. Значительную роль в укреплении

творческого интереса европейцев к Востоку сыграл русский композитор А. Черепнин, работавший в 30-е гг. прошлого века в Китае и Японии.

1. Брагинская, Н. Фантазия в манере chinoiserie / Н. Брагинская // Музыкальная академия . – 2002. – № 4. – С. 137–142.

2. Змиевская, С. Ритуальный танец как самобытное преломление восточной темы во французской инструментальной музыке XX века / С. Змиевская // Историко-теоретические вопросы современной музыкальной науки : поиски и перспективы : науч. тр. Белорус. гос. акад. музыки. – Минск : БГАМ, 2005. – Вып. 7. – С. 87–99.

3. И. Стравинский – публицист и собеседник / ред.-сост. В. Варунц. – М. : Сов. композитор, 1988. – 504 с.

4. Літературознавчий словник-довідник / под ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів. – Київ : Академія, 1997. – 749 с.

РЕПОЗИТОРІЙ БГУКМ