

**ПРОБЛЕМЫ «ДИАЛОГА КУЛЬТУР» В ОБЛАСТИ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**  
(на примере творчества русских и белорусских композиторов  
XIX – начала XXI в.)

**Чжан Юань**

*аспирант УО «Белорусская государственная академия музыки»  
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Современные глобализационные процессы актуализируют проблемы «диалога культур». Сегодня метафоричность этой категории все более наполняется реальным смыслом, так как мы становимся свидетелями сложного явления, образно говоря, «разгерметизации» культурных пространств различных и порой весьма географически удалённых друг от друга стран. В 1995 году в шведском городе Фалуне прошла международная конференция под названием «Aspects on music and multiculturalism», на которой констатировались не только объективные социальные предпосылки подобного вседоступного мирового музыкального пространства, но и возникающие одновременно проблемы сохранения самобытности того или иного культурного региона. Одновременно учёные пришли к выводу, что «музыка отнюдь не является интернациональным, общепонятным языком, якобы не требующим «перевода». Напротив, музыка – наиболее герметичное и наименее понятное явление для других цивилизаций, не случайно в любой системе межкультурных контактов музыка, как правило, воспринимается в последнюю очередь» [1, с. 108].

Справедливость этого мнения доказывают процессы культурного взаимодействия между европейскими странами и странами восточного региона. Восточный регион привлекал скорее экзотическими предметами быта, коврами, посудой, украшениями, отчасти философскими идеями. Сама музыка, будь-то специфические тембры и интонации китайских исполнителей, или медитативность индийских раг, или японский театр гагаку, – все это обладало и обладает настолько сложными семантическими кодами и такой высокой степенью условности по отношению к европейскому музыкальному искусству, что вряд ли мы и в ближайшем будущем сможем говорить о том, что «настоящий» аутентичный Восток для европейца станет близким и понятным.

Тем не менее, культурный диалог, в частности между Россией, Беларусью и странами Востока, в том числе и с Китаем, имеет давнюю историю. В одной из статей исследователя Э.А. Олейниковой, посвященной данному вопросу, достаточно подробно представлен путь постижения культуры Востока русскими учеными, историками и музыкантами. Этот процесс активизировался с 20-х годов XIX века. Начиная с труда Е. Тимковского «Путешествие в Китай через Монголию в 1820 и 1821 годах» (СПб, 1824), постепенно формируется устойчивый интерес русских исследователей к далекому региону, который отражен в трудах В. Васильева («Материалы по истории китайской литературы», СПб, 1888), в учебных материалах по

всеобщей истории музыки А. Размадзе, Л. Сакетти, В. Чечотта. Немало внимания традициям народов мира, в том числе китайцев, японцев, персов, индийцев, уделяли такие известные в то время издания, как «Живописное обозрение», «Русский мир», «Биржевые ведомости». Интересен для нас взгляд на происхождение древних ангемитонных интонаций у различных народов исследователя П. Сокальского, представленный в статье «Китайская гамма в русской народной музыке» [2].

В русской профессиональной музыке первым сочинением, связанным с китайской образностью, стала комическая опера Ц. Кюи «Сын мандарина». Как пишут исследователи, композитор, «достаточно тонко, без откровенной стилизации, «по-русски» передал восточный колорит оперы, ориентируясь, скорее, на «китайский» характер декораций, особенности оркестровки, не стремясь к этнической точности музыкального материала» [3, с. 58]. В начале XX века по-своему оригинальной была опера «Соловей» И.Ф. Стравинского, написанная по китайской сказке Х.К. Андерсена, продолжившая традиции европейского условно-декоративного китайского стиля *шинуазри* (фр. – *chinoiserie*), о специфике которого пишет исследователь Н. Брагинская [4].

Активизация интереса к традициям Китая наблюдается в творчестве русских композиторов 20-х годов прошлого столетия. Социальные преобразования в России перекликались с национально-освободительным движением в странах Востока. В 1927 году появляется одно из знаковых сценических произведений Р. Глиэра балет «Красный мак» («Красный цветок»). История создания этого сочинения являет пример крайне ответственного и заинтересованного отношения к китайской тематике практически всех авторов балета, начиная от композитора и кончая исполнителями главных партий. Главным для создателей было максимально точно интерпретировать как на уровне музыкального языка, так и декоративного оформления, хореографической пластики многие нюансы эстетики Китая и его традиций. Известно, что постановщики активно читали китайскую литературу, посещали Китай, изучали театральные традиции Поднебесной. В итоге, балет стал одной из важных вех действительно реального культурного диалога между двумя странами. Русский балет обогатился традиционными типажам Китая. Например, Тао Хоа явно претендовала на положительную роль молодой девушки – *чжэندانь*; а Ли Шан-фу – жених главной героини вызывал ассоциации с персонажами *цзиньли дахуалянь*; персонажи «театрализованных» сцен – Фокусник, Глашатай перекликались с разновидностями комических ролей – *чоу*. С другой стороны, лирико-психологическое начало русского балета, утвердившееся в произведениях П. Чайковского и А. Глазунова, плодотворно сказалось на типично китайском персонаже ТаоХоа. Главная героиня органично воплощала в себе и определённую условность эмоций, а с другой стороны – постепенное их преобразование в сторону открытости чувства и глубоких переживаний, не свойственных традиционному театру Китая.

Китайская парадигма прослеживается в творчестве русского композитора С.Н. Василенко. Среди наиболее ярких его сочинений «Китайская сюита»

для симфонического оркестра, которая включала древние обрядовые элементы народной культуры Китая («Шествие в храм предков»), бытовые зарисовки («Китайский базар», «Весёлый танец»), поэтические предания народа, красочные описания природы («Весенним вечером», «Эхо золотых гор»); вокальное сочинение «Цветы опиума», построенное на китайской мелодии; музыка к пьесе Герстля «Чу Юн-вай», поставленной в 1924 г. 4-й студией МХАТ им. М. Горького.

Однако наиболее значительным произведением С.Н. Василенко, обращённым к сложным историческим событиям Китая и его духовным лидерам, стала опера «Сын солнца» (1929). Мощное восстание 1900 года, направленное против колонизаторской политики европейских стран, возглавляли яркие личности, бесконечно преданные своему Отечеству. Именно таким предстает мыслитель, философ, патриот Лао Цзы – главный герой оперы. Любовь Лао Цзы и Авроры, представительницы враждебного лагеря, интерпретирована совершенно в иных, не привычных для европейской оперы традициях. Немногословность, загадочность, недоговоренность, налет мистики и отсутствие ярких экспрессивных сцен придают лирической линии оперы характер некоторой отстранённости. В то же время об условности и отсутствии ярких психологических характеристик логичнее говорить о сценах, связанных с описанием европейцев. Драматургический и музыкальный контекст оперы очень сложен и вместе с тем оригинален, его сценическая реализация подразумевает глубокие знания в области не только собственно традиций Китая, но и ментальности народа, во многом отличного от европейцев. В этой связи на сегодняшний день мало известное сочинение С.Н. Василенко могло бы стать некоей отправной точкой в новом витке интереса современных композиторов к истории и культуре Поднебесной.

Композиторы XX века предпочитают вести культурный диалог с Китаем на уровне более камерных музыкальных форм. Это характеризует и творчество белорусских композиторов. Надо сказать, что белорусская интеллигенция начала прошлого века также проявляла активный интерес к традициям Востока. Достаточно вспомнить «мистические» концепции композитора Л. Роговского, обнаруживавшего единый историко-духовный генезис европейских и восточных стран [5]. Аналогичная интеллектуальная доминанта отличает и современных композиторов Беларуси: их интерес к традициям Китая иницируется стремлением не столько передать экзотические звучания, сколько *познать* далекий регион сквозь призму литературы, поэзии, философии. Так, Галина Горелова, по ее собственным словам, уже в конце 60-х годов была увлечена творчеством китайской поэтессы XI в. Ли Цин Чжао. Гораздо позже в 1990 году стихи именно этой поэтессы вдохновили на создание одного из самых значительных произведений композитора – кантаты «Тысяча лет надежды». Семантическое поле кантаты и целостность драматургии во многом определяется её обрамлением стихами китайских поэтов. Оригинальность не только стилизованного, но и «духовного» облика программного цикла «Семь элегий Ли

Бо» для гитары и ударных (2007) достигается Г. Гореловой ее тонким проникновением в поэтическую лирику одного из наиболее ярких представителей средневекового Китая. Творчество Ли Бо вдохновило композитора на создание фантазии для ансамбля солистов «Иней на колоколах», китайские аллюзии возникают во многих камерных сочинениях белорусского автора: во второй части фортепианной сюиты «Пейзажи», пьесах для детей – «Оранжевые фонарики», «Бумажный журавлик».

Редким примером интерпретации китайской поэзии в хоровом жанре стало произведение Вячеслава Кузнецова «Хуэйчан. Лирическое стихотворение Мао Дзэ-дуна для баритона, хора басов и там-тама». Даже в переводе некоторые строки, ставшие основой сочинения композитора, свидетельствуют о поэтическом таланте известного политического деятеля Китая. Одним из последних сочинений В. Кузнецова стал вокальный цикл «Китайская шкатулка», в котором без лишней стилизации тонко интерпретируется китайская поэзия различных исторических времен.

Китайские образы не раз вдохновляли композитора Сергея Бельтюкова, который в свое время посетил Китай и был покорён красотой природы этой страны и ее древними традициями. Результатом этих впечатлений стали такие сочинения, как фортепианный цикл «Китайский альбом» (2006), «Китайские акварели» для ударных инструментов (2009).

Музыкальная синология нашла яркое претворение в творчестве Виктора Копытько. Первый опыт преломления образов Востока был связан с написанием музыки к спектаклю Русского академического театра «Три ножа из страны Вэй». Однако более оригинальной по стилю стала фантазия «Северный ветер» с игрой, пением и речитацией для двух исполнителей на древние китайские тексты (1992). Некоторый аскетизм и условность повествования, отличающие театральные традиции Китая, несомненно, ощущаются в данном опусе, что достигается минимальными средствами: колокольчик в руках исполнительницы удачно акустически дополняет обаяние сольной архаичной мелодии, завораживающей своей искренностью и безыскусностью. В. Копытько одним из первых белорусских композиторов почувствовал необходимость сущностного понимания специфики китайской культуры (музыки, театра, поэзии), что невозможно без осмысления специфики китайского языка, интонационного богатства китайской просодии.

В этом отношении оригинальна и вместе с тем сложна по средствам выразительности музыкальная история «Сюцай из Ишуя» для сопрано и камерного ансамбля на текст из «Рассказов ЛяоЧжая о Необычайном» писателя Пу Сун-лина (1982–1983). Композитору удается представить свое видение и *слышание* Востока, не прибегая к традиционно-ориентальным стилизациям. Цель автора – создание тонкого интонационно-акустического пространства, которое могло бы претендовать на адекватность музыкально-речевым традициям и эстетическим представлениям Поднебесной. Как пишут исследователи, В. Копытько «оказывается созвучным иероглифическое мышление китайской цивилизации, предполагающее

лаконизм выражения при многозначности смысла» [6, с. 37]. Этим обуславливается свойственная китайскому менталитету объективность и внешняя неэмоциональность высказывания, предполагающая иное ощущение художественного времени, пространства, актёрской игры.

Китайские парадигмы ярко представлены и в других сочинениях В. Копытько. Примерами могут служить «Третье Китайское Путешествие» для сопрано, баритона, камерного хора (ансамбля), ударных и магнитофонной ленты на древнекитайские тексты (1998), композиция «Пишут Друг Другу» для ансамбля солистов с использованием стихов Ли Бо и Ду Фу (1998–2000; совместно с Ю. Красавиным), музыка к драматическому спектаклю «Розовая Бабочка».

Интерес белорусских композиторов к образам Китая и преломление их в своем творчестве свидетельствует о возможности нового культурного диалога между странами. Речь идёт, в первую очередь, о взаимообогащении культур с учетом специфики каждой. Это возможно при интеллектуальном подходе к данному процессу, не ориентированного на экзотический элемент, но устремлённого к пониманию самых существенных духовных констант того или иного народа. В этой связи трудно не согласиться с концепцией культурного и религиозного диалога каталонского мыслителя Раймона Паниккара, идеи которого противостоят гегемонии Запада, который, по его мнению, «бездумно навязывает свою ценностную систему в качестве необходимого условия для установления диалога с другими культурами» [7, с. 102]. Беларусь в этом плане, являясь европейской страной, сама, по сути, утверждает свой социально-политический статус в Европе, а потому в своём менталитете сохраняет тот высокий уровень уважения и почитания традиций любой страны, характеризующий ее древнее происхождение и глубину её культурных и духовных основ.

---

1. Каратыгина, М.И. «Musicalmulticulturalism» и современные возможности взаимопознания культур через звук и музыку / М.И. Каратыгина // Келдышевские чтения – 2005. К 60-летию Е.М. Левашева. Множественность научных концепций в музыковедении. Сб. ст. – М.: Издательство «Композитор», 2009. – С. 106–126.

2. Сокальский, П. Китайская гамма в русской народной музыке / П. Сокальский // Музыкальное обозрение – 1886. – № 26, 27, 28.

3. Олейникова, Э.А. Беларусь и Китай: диалог культур в музыкальном пространстве конца XX – начала XXI века / Э.А. Олейникова // Музыкальная культура Беларусі на скрыжаванні еўрапейскіх шляхоў: матер. навук. канф. – Нясвіж, 15 мая 2009 г. – С. 57–64.

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

5. Демска-Трембач, М. Славянский вектор – Восток или Запад? О некоторых идеях Людомира Михала Роговского / М. Демска-Трембач // Музыкальная культура на скрыжаванні эпох. Навуковыя працы Беларус. дзярж. акадэміі музыкі. – Мінск, БДАМ. – 2011. – Вып. 26. – С. 210–220.

6. Копытько, Н. Китайские путешествия Виктора Копытько / Н. Копытько // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2004. – № 5. – С. 36–38.

7. Можейко, Л.М. Межрелигиозный диалог: актуальность методологии Р. Паниккара / Л.М. Можейко // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: матер. междунар. науч. конф. посвященной памяти профессора У.Д. Розенфельда (Гродно, 25-26 марта 2010 г.). В 2-х ч. Ч. 1. – Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы. – 2011. – С. 101–106.