

23. Над чим працюють сценаристи? [Текст] : [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 14. — С. 14.
24. Нариси з історії кіномистецтва України [Текст] / Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистец. ; [ред.-упоряд. І. Зубавіна]. — К. : Інтертехнологія, 2006. — 862 с.
25. Не затримуйте руху [Текст] // Герман М., Іваницький І. Фільми виробництва фабрик Українфільму. — Харків : Мистецтво, 1934. — С. 54.
26. Нові постановки [Текст] : [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 6 (30). — Червень. — С. 28.
27. Нові фільми [Текст] : [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1927. — № 8. — 26 лютого. — С. 5.
28. Нові фільми ВУФКУ [Текст] : [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — Ч. 8 (44). — Серпень. — С. 28.
29. Ноткін С. «Дві жінки» [Текст] / С. Ноткін // Радянське мистецтво. — 1929. — № 6 (25). — 18 листопада. — С. 7.
30. Орелович С. Л. Молоде кіно творять молоді руки [Текст] / С. Л. Орелович // Кіно. — 1930. — № 8. — С. 2.
31. Плеський М. «Темрява». Кінокартина виробництва ВУФКУ [Текст] / М. Плеський // Сільський театр. — 1928. — № 1 (23). — Січень. — С. 51.
32. Плеський М. Дві кінокомедії виробу ВУФКУ [Текст] / М. Плеський // Культробітник. — 1928. — № 2 (49). — 31 січня. — С. 31.
33. «Поток» [Текст] : [Ред. ст.] // Сидуэты. — 1923/24. — № 4 (18). — [Ноябрь, 1923]. — С. 12.
34. Роміцин А. А. Українське радянське кіномистецтво [Текст] : нариси / А. А. Роміцин. — К. : Вид-во акад. наук УРСР, 1959. — 227 с.
35. «Свіжий вітер» [Текст] : [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 12. — С. 18–19.
36. Секрет рапіда [Текст] // Герман М., Іваницький І. Фільми виробництва фабрик Українфільму. — Харків : Мистецтво, 1934. — С. 40.
37. Советские художественные фильмы [Текст]. — М. : Искусство, 1961. — Т. 1. — 528 с.
38. «Солоні хлопці» [Текст]. — К. : ДВОУ, В-во «ЛіМ», [1930]. — 8 с.
39. «Ступати заважають» [Текст] : [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 21/22. — С. 3.
40. Сучасний побутовий фільм [Текст] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 8. — 6 березня. — С. 11.

41. Фельдман К. Что на экране [Текст] / К. Фельдман // Советский экран. — 1928. — № 9. — С. 13.
42. Фельдман К. Что на экране [Текст] / К. Фельдман // Советский экран. — 1928. — № 21. — С. 8.
43. Френкель Л. Реабілітація моря [Текст] / Л. Френкель // Кіно. — 1928. — № 9. — С. 3.
44. Х. К-та. Свіжий вітер [Текст] // Нове мистецтво. — 1927. — № 4 (45). — 25 січня. — С. 12–13.
45. Х [мур]ий В. «Людина з лісу» [Текст] / В. Х [мур]ий // Нове мистецтво. — 1928. — № 2 (72). — 10 січня. — С. 12–13.
46. Чорний бір [Текст] // Герман М., Іваницький І. Фільми виробництва фабрик Українфільму. — Харків : Мистецтво, 1934. — С. 52–53.
47. Швидлер А. Про цемент і целулойд [Текст] / А. Швидлер // Кіно. — 1927. — № 8. — С. 12.
48. Шимон А. А. Страницы биографии украинского кино [Текст] / А. А. Шимон. — К. : Мистецтво, 1974. — 151 с.
49. Ятко М. Про «Темряву» на екрані [Текст] / М. Ятко // Кіно. — 1927. — № 12. — С. 6–7.

УДК 78.03 : 784.3 (510) «19»

У Хун Юань

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЖАНРОВЫХ ЧЕРТ «ПОЭЗИИ ВОД И ГОР» (ШАНШУЙ) И НЕМЕЦКОЙ KUNSTLIED В КИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕСНЕ (на примере анализа произведения Цин Чжу «Великая река течёт на Восток. Медитации реки» на стихи Су Ши)

Актуальность темы. Вокальное творчество Ляо Шанго, творившего под псевдонимом Цин Чжу, принадлежит первому этапу китайского музыкального романтизма (1920–1930), сопряжённому с утверждением жанра китайской художественной песни. Её жанровые основы, заложенные Цин Чжу, «классическим композитором» (это определение утвердилось за основоположником данного жанра в китайском музыковедении), обусловлены синтезом национальных

традиций искусства Китая и Европы. Если национальные корни китайской художественной песни связаны со средневековой китайской поэзией, то её европейские истоки восходят к немецкой *Kunstlied* XIX ст., обобщённо представляя её историю от Ф. Шуберта до Г. Вольфа [5; 7; 8]. Следуя европейским романтическим традициям, Цин Чжу воссоздал в китайской художественной песне основы национального мышления, заключенного в поэзии «старого Китая» (определение В. М. Алексеева [1]).

Одна из наиболее значительных художественных песен «классического композитора» – «Великая река течёт на Восток», написанная на стихи выдающегося китайского средневекового поэта Су Ши, в поздний период творчества избравшего псевдоним Су Дунпо. Цин Чжу создал её в 1920 г., находясь в Германии, где испытал влияние вокальной музыки немецкого романтизма [5; 7; 8].

Изучение взаимодействия традиций китайской средневековой поэзии и немецкой *Kunstlied* XIX ст., синтезированных в китайской художественной песне 1920–1930 гг., представляется одной из *актуальных задач современного музыковедения*. Исследование связей музыкальных культур Китая и Европы обрело значение отдельного научного направления, о чём свидетельствует широкий спектр подходов к их рассмотрению. Так, докторская диссертация Лю Бинцяна [4], как и принадлежащая перу учёного монография [3], посвящены задаче установления исторической синхроничности, аказуальных связей между типологически близкими явлениями музыкального искусства Китая и Европы. В отличие от монументального труда Лю Бинцяна, *данное исследование призвано выявить историко-типологические связи между художественными феноменами, отдалёнными не только в пространстве, но и во времени*. Обнаружение общих типологических черт в художественной песне Европы и Китая способствует установлению диахронных связей между различными национально-историческими проявлениями единой жанровой модели. Для данного исследования актуально и обнаружение диахронных типологических связей между явлениями, находящимися внутри единого национального поля – китайской художественной культуры: образцами средневековой поэзии и композиторского творчества XX в. Наконец, одна из важнейших граней актуальности разрабатываемой

темы – перспектива введения китайской художественной песни в современный европейский музыкально-поэтический и исполнительский контекст. Реализации этой перспективы в значительной степени способствует наличие «европейской матрицы» в качестве жанрового архетипа китайской художественной песни.

Цель исследования – установить особенности взаимодействия жанровых черт «поэзии вод и гор» (шаншуй) и немецкой *Kunstlied* в китайской художественной песне. **Задачи исследования:**

– выявить черты типологической общности творческих индивидуальностей средневекового поэта Су Ши и «классического композитора» первой половины XX в. Цин Чжу;

– раскрыть специфику диахронных типологических связей между явлениями, пребывающими как внутри единого национального поля – китайской художественной культуры (образцы средневековой поэзии и композиторского творчества XX в.), так и в различных хронотопах (немецкая *Kunstlied* и китайская художественная песня).

Объект исследования – китайская художественная песня XX–XXI вв.; **предмет** – синтез жанровых черт «поэзии вод и гор» (шаншуй) и немецкой *Kunstlied* в китайской художественной песне. **Материал исследования** – китайская художественная песня «Великая река течёт на Восток. Медитации реки» Цин Чжу на стихи Су Ши.

Методы исследования. Задаче установления типологически близких черт, присущих творческим личностям поэта XI в. и композитора XX ст., призваны способствовать методы сравнительно-типологического и биографического анализа. Для установления жанровых черт «поэзии вод и гор» (шаншуй) в китайской художественной песне избраны методы жанрово-стилевого, структурно-функционального анализа, необходимые для исследования музыкально-поэтической целостности.

В данном исследовании **впервые** устанавливаются:

– типологическая общность творческих индивидуальностей средневекового поэта Су Ши и «классического композитора» XX в. Цин Чжу;

– специфику диахронных типологических связей между явлениями внутри национального поля китайской художественной культуры – образцами средневековой поэзии и композиторского творчества XX в.;

– результаты синтеза традиций средневековой «поэзии вод и гор» и немецкой романтической *Kunstlied* в китайской художественной песне (на примере анализа сочинения Цин Чжу «Великая река течёт на Восток. Медитации реки» на стихи Су Ши).

Около восьми столетий разделяют творческие судьбы Су Ши (1039–1101) и Цин Чжу (1893–1959), принадлежащих разным эпохам в истории художественной культуры Китая. Тем не менее, целый ряд параллелей, проявившихся диахронно, способствует установлению типологически близких черт творческих личностей этих художников. Типологическая близость творческих фигур Су Ши и Цин Чжу выявляется на *общественно-политическом* и *биографическом* уровнях.

Сходство творческих устремлений Су Ши и Цин Чжу во многом обусловлено подобием общественно-политических ситуаций, сопровождавших жизненный путь обоих мастеров, а также общностью некоторых событий и фактов в их биографиях. Жизнь и творчество Су Ши, как и Цин Чжу, неразрывно связаны с политической обстановкой в Китае, соответственно, XI и XX вв. Формирование творческой индивидуальности каждого из художников было обусловлено переменами в области государственного устройства.

Су Ши был видным государственным деятелем своего времени – управлял провинциями Китая, участвовал в обсуждениях планов переустройства системы власти в стране. Однако по причине непринятия им «нового политического курса» Ван Аньши, министра-реформатора, Су Ши был сослан в деревню (1079), где провёл, по разным источникам, от пяти до семи лет. Вдали от придворной жизни Су Ши проявил талант поэта, став одним из зачинателей средневековой китайской поэзии эпохи Сун, установив её основополагающие черты. Кратковременное возвращение Су Ши к дворцовой жизни явилось лишь прелюдией к его новому изгнанию (1094). Название селения, в которое Су Ши был сослан вторично, поэт принял в качестве псевдонима – Су Дунпо («восточный склон») [5; 7; 8].

Хотя, в отличие от средневекового поэта, Цин Чжу не был бунтарём, восставшим против общественно-политической системы, как не был он и изгнанником, тем не менее, перемены в области политического устройства Китая, а затем пребывание в ином простран-

ственном измерении обусловили проявление художественного начала и в его деятельности.

Синьханьская революция 1912 г. предопределила будущую жизнь Ляо Шанго, 19-летнего учащегося военной школы (творившего впоследствии как музыкант под псевдонимом Цин Чжу). После её окончания он был отправлен в Германию для изучения юриспруденции и военного дела. Помимо занятий в Берлинском университете, Ляо Шанго занимался частным образом музыкой (уроки фортепиано, композиции, теории музыки). Музыка отнюдь не помешала его успехам в юриспруденции: окончив в 1920 г. Берлинский университет, в 1922 он защитил в Гамбурге диссертацию «К китайской теории государства и права», получив степень доктора права. Вернувшись в Китай (1922), Ляо Шанго (Цин Чжу) работал по основной (военной) специальности, занимая довольно высокие руководящие посты в структурах армейских подразделений [5; 7; 8].

Общее обстоятельство биографий средневекового поэта и композитора XX в. – *перемещение из привычной социальной среды в ино-пространственную сферу* – свидетельствует в пользу типологической близости их творческих личностей. Разрыв с традиционной обстановкой способствовал пробуждению в душах Су Ши и Цин Чжу художественного дара. Для Су Ши таким ино-пространственным локусом стала деревня: проведя в изгнании несколько лет, 42-летний опальный политик, привыкший к интригам и изысканности придворной обстановки, превратился в поэта, написав стихи, вошедшие в число жемчужин китайской поэзии. Для того, чтобы голос музыканта пробудился в душе Ляо Шанго (будущего Цин Чжу), 19-летнему юристу, военному специалисту, следовало покинуть пределы родины и в течение десяти лет пребывать в Германии, изучая немецкую романтическую музыку. Ино-пространственные сферы в обоих случаях сыграли роль своего рода духовного «трамплина», способствовавшего рождению из политика – поэта, из юриста – музыканта. Характерной чертой, сближающей китайских мастеров, является и *сохранение художественной компоненты* по возвращении в изначальную для каждого из них пространственную сферу (для Су Ши – это дворцовая атмосфера, для Цин Чжу – Китай как таковой).

Фактором, подчёркивающим типологическое родство личностей средневекового поэта и музыканта первой половины XX в., является *совмещение видов деятельности*. Официального – далёкого от искусства (политическая карьера Су Ши; юридическая профессия Цин Чжу) и, поначалу лишь дополняющего, а затем преобладающего – творческого. При этом художественная составляющая предопределила историческое значение деятельности как Су Ши, так и Цин Чжу, что позволило вписать их имена в историю китайской и мировой культуры. Подобная *двойственность натуры* – одно из свидетельств типологической общности их творческих индивидуальностей.

Показательным с этой точки зрения является избрание каждым из мастеров псевдонима для занятия художественной деятельностью. Су Ши-поэт в качестве псевдонима, как упоминалось выше, избрал название деревни – Су Дунпо, куда он был изгнан и где реализовал свой поэтический дар. Псевдонимом Ляо Шанго-музыканта стало имя Цин Чжу. Избрание псевдонимов подчеркивает не только двойственность натур Су Ши и Ляо Шанго, но и возможное желание «спрятать» своё «я» политика или юриста, обратившегося к искусству, под «завесой» вымышленного имени.

Чертой, способствующей установлению типологического единства между средневековым поэтом и композитором XX в., предстаёт *универсальность творческого дарования, свойственного им гения*.

Су Ши – классик древнекитайской поэзии, эссеист, художник, каллиграф, автор трактата о лечебных травах, государственный деятель эпохи династии Сун, реформатор системы государственного управления.

Цин Чжу – юрист, историк военного дела, композитор, музыковед, литератор, переводчик, филолог-германист. С середины 1920-х, помимо работы по военной специальности, Цин Чжу стал писать статьи и трактаты – «О музыке», «Теория музыки». Наряду с музыковедческой деятельностью, Ляо Шанго под псевдонимом Цин Чжу (с 1929 г.) работал как композитор. На рубеже 1920–1930 гг. он опубликовал два тома своих вокальных сочинений (около 60 произведений). Это были художественные песни, написанные на основе образцов древнекитайской классической поэзии и традиций немецкой *Kunstlied*. Теоретический и практический потенциал Цин Чжу был высоко оценен со-

временниками: с 1929 г. он преподавал в Шанхайском национальном институте музыки и был главным редактором выпускавшихся там изданий [5; 7; 8].

К сожалению, творческая деятельность Цин Чжу-музыканта, несмотря на успешность, была непродолжительной, не более 10-летия. С 1934 г. и в течение следующих 25 лет он сосредоточил свое внимание на филологически-литературоведческой сфере деятельности, преподавая на отделении германистики в университетах Тунзи и Фундань. В этой творческой сфере Цин Чжу получил известность как переводчик с немецкого языка на китайский (в числе его работ – перевод повести Анны Зегерс «Человек и его имя») [8].

Су Ши и Цин Чжу вошли в историю Китая как реформаторы и новаторы. Сун Ши – как реформатор системы государственного управления и новатор в области классического стихосложения; Цин Чжу – в области музыкальной культуры и литературы Китая.

Осуществляя сравнительно-типологический анализ, отметим *различия*, присущие творческим фигурам гениев китайского искусства. Так, если Су Ши прошел фазу ино-пространственного пребывания, путь превращения в художника, будучи зрелым человеком, то Цин Чжу – будучи юношей. Следует учесть и тот факт, что продолжительность творческого пути средневекового поэта и композитора первой половины XX в. – различны. Если Су Ши до конца своих дней – в течение последовавших за превращением 25 лет – продолжал заниматься поэзией, то Цин Чжу, помимо «годов учения», посвятил музыке лишь десятилетие, в оставшуюся четверть века предпочитая музыке и юриспруденции слово. Кроме того, если творчество Су Ши связано с Китаем и только Китаем, а творческая личность самого поэта предстаёт как воплощение исключительно китайского художника, то музыкальное наследие Цин Чжу, как и его деятельность юриста и переводчика, теснейшим образом связаны с немецкой культурой. Не случайно внучка Цин Чжу – Гун Ляо – посвятила творчеству деда труд, в котором определила композитора в плане творческой индивидуальности как «немецкого китайца» [8].

Цин Чжу, как яркая творческая личность, готовая к освоению всего ценного, находящегося за пределами круга национальных традиций, не мог не осознать, что множество связующих нитей через века

и расстояния объединяют китайскую средневековую поэзию и немецкий музыкальный романтизм.

Понятия «пейзажная лирика» в средневековом Китае не существовало; его заменяло определение «поэзия вод и гор» или «поэзия садов и полей». В этих видах поэтического высказывания поэзия была «голосом сердца», а стихотворец уподоблялся медиуму, духовному посреднику между человеком и безмолвным Ничто, Небытием – обителю Великого Дао – восходящему путем созерцания красот природы к Абсолюту [1].

Поиск пути приобщения к Абсолюту, определявший сущность китайской средневековой «поэзии вод и гор», являлся и ведущей задачей немецкого романтического искусства, основанного на философских концепциях трансцендентального идеализма. Подобно тому, как средневековый китайский поэт предстал в роли медиума, гений эпохи романтизма ощущал себя посредником между Абсолютом и человечеством, призванным транслировать явившиеся ему в пророческом откровении фрагменты Трансцендента [6].

О типологическом родстве поэзии китайского средневековья и искусства немецкого романтизма (в частности, музыкального) свидетельствует и трактовка пейзажа как своего рода «полотна», на фоне которого раскрываются переживания лирического героя. Пейзаж предстал символом того неизменного, вечного, что позволяло установить некую данную извне константу, благодаря которой становилось возможным сопоставить воспоминания о событиях далекого исторического прошлого с переживаниями настоящего. Пейзаж в поэзии китайского средневековья и музыке немецкого романтизма, помимо собственно живописной функции, обретал метафорическое значение, становясь способом передачи настроений лирического героя – иногда оттеняя или дополняя их, иногда контрастируя им. Образы мира внешнего привлекались для передачи тонких движений внутреннего мира лирического героя. Традиция трактовки картин природы как «пейзажа в эмоциях», свойственная китайской средневековой поэзии, близка их романтической интерпретации в немецкой культуре как «пейзажа души». Созерцание предстало как предпосылка постижения закономерностей бытия, объединяющих природу и человека, прошлое, настоящее и будущее.

Трактовка искусства как способа достижения Абсолюта, художника – как посредника между Трансцендентом и человечеством, трактовка пейзажа как «полотна», сообщение ему метафорического значения были, по-видимому, осознаны Цин Чжу как связующие нити, объединяющие удалённые во времени и пространстве средневековую китайскую «поэзию вод и гор» (шаншуй) и немецкий музыкальный романтизм. В музыке немецкого романтизма Цин Чжу обнаружил звуковое воплощение Абсолюта, достижимого через посредство медиума-поэта, что определяет и сущность китайской средневековой поэзии. Черты общности между средневековой поэзией и немецким романтизмом, в том числе, музыкальным, позволяют утверждать, что между столь далекими художественными хронотопами существует целый ряд уровней типологической близости.

Осуществляемый Художником-Посредником поиск Абсолюта, единство поэзии и музыки стали для Цин Чжу теми философскими основаниями, которые позволили связать в новом художественном синтезе две далекие национально-исторические традиции – средневековой китайской поэзии и немецкой романтической музыки.

В трудах по теории и эстетике музыки Цин Чжу рассматривал музыкальное искусство как данный человеку свыше язык общения с трансцендентным, позволяющий сопротивляться социальному и идеологическому давлению со стороны окружающего мира [8]. Истоки этой концепции следует искать в философии трансцендентального идеализма, разработанной Ф. Шеллингом и Ф. Шлегелем на рубеже XIX–XX вв., – основе идеологии романтизма. Следовательно, философия музыки Цин Чжу сформировалась под влиянием европейских романтических традиций, преломленных сквозь призму мировоззренческих принципов, выработанных в поэтическом искусстве «старого Китая». По мнению Цин Чжу, поскольку трактовка музыки как способа сопротивления враждебному человеку окружению оказалась чрезвычайно плодотворной в Западном мире, музыканты Китая должны перенять этот опыт, благодаря которому станет возможным интонационное воссоздание традиций древнекитайской поэзии. С этой целью Цин Чжу – композитор и музыковед – знакомил китайскую аудиторию с музыкой Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Шопена, Вагнера, Дебюсси, утверждая, тем не менее, что

сочинения, написанные композиторами Китая, остаются китайскими по духу, даже если используют европейские заимствования в области инструментария и музыкального языка [8]. В вокальных сочинениях Цин Чжу – «классический композитор» – следовал традициям немецкой *Kunstlied*, обобщив её черты, формировавшиеся на протяжении XIX в.

Художественная песня Цин Чжу «Великая река течёт на Восток» на стихи Су Ши – исторически первый образец этого жанра в Китае. В ней сформированы черты, определившие в дальнейшем данную жанровую традицию. Сущность последней заключается, прежде всего, в синтезе таких, казалось бы, далёких явлений, как структурно-семантический инвариант, присущий китайскому стихосложению эпохи Средневековья (в данном случае, «поэзии вод и гор» – шаншуй), и традиции немецкой романтической песни XIX в. Следовательно, выявление жанровых особенностей китайской художественной песни немыслимо без изучения специфики композиторской интерпретации обоих художественных феноменов – образцов китайской поэзии и немецкой романтической песни.

Одно из важнейших свойств китайской средневековой «поэзии вод и гор» заключается в том, что реальная и фантастическая картины природы словно бы накладываются друг на друга, воспоминания о былых героических событиях соотносятся с переживаниями лирического героя. В основе стихотворения Су Ши как образца поэзии «вод и гор» – принцип чередования картин природы, воспоминаний о событиях далёких лет, объединённых поэмно-повествовательным тоном рассказчика-поэта, созерцающего величественную картину природы, которая становится фоном для развёртывания героических видений прошлого. Смысло- и формообразование стихотворения отличается взаимодействием принципов чередования контрастных построений и единства изложения, обусловленного наличием повествовательного тона поэта-рассказчика.

Структурно-композиционной основой стихотворения Су Ши является двухчастность. Местонахождение смысловой цезуры позволяет сделать вывод о том, что поэт стремился установить структурную грань стихотворения в месте его арифметического деления на две равные части (каждую из них составляют четыре развёрнутых предложе-

ния). Первая из двух частей в большей степени, нежели вторая, связана с представлением «цепочки» пейзажных описаний, перемежаемых отсветами кратких воспоминаний о минувших героических днях. Во второй воспоминания о любви прекрасной Принцессы Сяо Цяо и славного героя Чжоу Лана и былых сражениях перемещаются на первый план. Воспоминания доминируют в первом разделе второй части (два развёрнутых предложения), тогда как её вторая половина (два заключительных предложения) переключает внимание на переживания лирического героя стихотворения.

Стихотворению, как и песне, свойственен ретроспективный принцип оформления художественного смысла на основе логики воспоминаний, реминисценций. Созерцание пейзажа становится фоном для оживления картин великой битвы, в далёкие времена отплывшей на берегах Янцзы. Претворение реминисцентно-медитативного метода, используемого в стихотворении Су Ши, связано с приёмом *умножения* в художественной песне Цин Чжу. Первичный уровень претворения данного метода сопряжен с тем, что лирический герой стихотворения, идентифицируемый с поэтом XI в., созерцая течение реки, словно бы погружается в атмосферу оживающих воспоминаний-видений далёкого прошлого китайской истории – сражения, произошедшего во II веке нашей эры. Второй уровень его претворения связан с тем, что, обратившись к поэтическому тексту XI в., Цин Чжу спустя девять веков превращает в объект воспоминаний не только события II в., но и историческую современность Су Ши. В результате события китайской истории II в. преподносятся словно бы через двойную «завесу» воспоминаний. Кроме того, к череде реминисценций в песне китайского композитора XX в. подключается и поэтика немецкой *Kunstlied*.

Цин Чжу сохранил свойственные поэтическому прообразу песни принципы смысло- и формообразования. Структурный инвариант стихотворения Су Ши стал основой песенного формообразования: две строфы, каждую из которых представляет последовательность из четырёх развёрнутых предложений, местонахождение главной кульминации, принцип контраста, связанный с сопоставлением картин природы и воспоминаний о прошлом. Вместе с тем, композитор сообщил стихотворению не только новое звучание, но и частично транс-

формировал его форму благодаря возможностям музыкальной драматургии и композиции.

Первым двум предложениям стихотворения («На Восток течёт река, плещут волны, словно встают тысячи древних героев. Говорят, под этими старыми утёсами на Западе происходила великая битва воинов»), объединённым общим темпом – *Largo e maestoso* (первое из них обрисовывает пейзаж, другое вводит в атмосферу «великой битвы»), – композитор придал форму периода квадратной структуры (4+4). Следующее за первым периодом единственное в песне фортепианное соло выполняет функцию интерлюдии (6 тактов). В ней царит подлинно листовский дух: картине древней «великой битвы» сообщён inferнальный оттенок. Авторская ремарка «*Fugioso*», динамика *ff*, особенности фактуры, близкие Трансцендентному этюду «Дикая охота», позволяют уловить отголоски листовского стиля. Цин Чжу, утверждавший в китайской музыке XX в. одну из ведущих тем национальной средневековой поэзии – устремлённость к Абсолюту, мог вполне осознанно обратиться к «кладезю» трансцендентной образности европейского романтизма – этюдам Ф. Листа. «Листовская интерлюдия» в песне Цин Чжу вполне согласуется со столь значимым для этого сочинения реминисцентным методом – важнейшим в творчестве великого европейского пианиста и композитора [2]. «Листовская реминисценция» способствует претворению в песне семантических черт мифологемы «Дикого воинства», нашедшей отображение в творчестве «неистового романтика» [6]. Согласно мифопоэтическим традициям, объединяющим европейскую и китайскую мифологии, павшие на поле битвы воины восстают из мертвых, чтобы принять участие в сражениях за свободу своего народа. Сообщение картине битвы в фортепианной интерлюдии песни черт inferнальности трансформирует закреплённый за ней в поэтическом тексте характер стороннего созерцания: видение прошлого обретает реальные очертания.

Функции интерлюдии в музыкальной драматургии песни многообразны. Её введение расширяет масштабы первой части, разделяя вокальные построения на два равных раздела (по восемь тактов каждый), внося образный контраст между ними, а также уже в пределах первой части выводя образы «великой битвы» из тени «пейзажа» на первый план музыкально-поэтического действия.

В результате подобного музыкально-драматургического оформления в песне происходит трансформация структуры поэтического оригинала. Четыре построения как основа конструкции первой части стихотворения Су Ши обретают в сочинении Цин Чжу трёхчастную форму, в которой два квадратных восьмитактовых вокальных периода разделены шеститактовой фортепианной интерлюдией «*Fugioso*»: двоично организованная стихотворная структура первой части преобразуется в трёхсложную.

Показательно, что композитор, трансформируя структуру первой части стихотворения, сохраняет расположение кульминации, сформированное Су Ши. Она приходится на заключительные слова четвёртого предложения стихотворения в завершении первой части песни («Реки и горы как картина, в мгновение ока рисующая героев»). В кульминации Цин Чжу наделяет слово «картина» значением ключевого. Если в русском языке слово «картина» воспроизводится посредством трёх слогов, то в китайском – одним иероглифом и единственным слогом. Это придаёт расположенному в кульминации слову концентрированность и лаконизм. Кульминационная роль слова «картина» подчеркнута посредством ускорения темпа (*molto vivo*), *крещендо* в предшествующем кратком «разбеге» восьмых, увеличения половинной длительности (благодаря фермате), следующей после неё паузы, введения «стопаккорда» (в функции которого предстаёт квартсектаккорд IV ступени в ми-миноре).

Разграничив с помощью интерлюдии вокальные разделы первой части, композитор не стал углублять цезуру между первой и второй частями песни: две «половины» стихотворного прообраза, контрастируя друг другу, сопоставлены между собой. Одна «картина» сменяется другой.

Вторая часть представляет собой период из трёх предложений (7+6+7) и заключение типа коды (11 тактов). Во второй части также трансформирована структура поэтического прообраза. Объединив посредством интонационного родства три предложения стихотворного текста, Цин Чжу выделил в самостоятельный раздел – коду – его финальную фразу («Жизнь человека подобна сну, жертве, реке и луне»). Эту особенность формообразования песни следует объяснить тем, что композитор стремился подчеркнуть значение заключительного

предложения как своего рода «авторского голоса», лирического отступления, завершающего словесно-музыкальную «картину». О трактовке вокального голоса в коде песни как голоса автора свидетельствуют, в частности, тембровые особенности фортепианной партии, напоминающей звучание древнего китайского струнного инструмента – цитры, сопровождавшей пение поэта-сказителя [7]. Медитации реки, свободно изливавшиеся на протяжении обеих частей (вплоть до коды), переходят в медитации художника-созерцателя (поэта и композитора), сконцентрированные в коде.

Выводы. Руководствуясь задачами раскрытия музыкального содержания песни, китайский «классический композитор», подобно тому, как это происходило в музыкально-поэтических образцах немецкой романтической песни, трансформирует структуру поэтического образа. Воздействие немецкой *Kunstlied* на китайскую художественную песню выражается, в частности, в том, что, благодаря опоре на её традиции, формируется такой стилевой феномен, как китайский романтизм XX в. Влияние *Kunstlied* следует усматривать на жанровом (художественная песня) и стилевом (романтизм) уровнях. Связи китайской художественной песни с традициями европейского музыкального романтизма не ограничиваются только лишь жанрово-стилевыми перекличками с немецкой *Kunstlied*. О выходе за её пределы свидетельствует «листовская» реминисценция в фортепианной интерлюдии, разделяющая два раздела первой части сочинения Цин Чжу. Наличие широко понимаемого реминисцентного принципа, подчиняющего себе несколько различных национальных, стилевых и жанровых традиций, позволяет сделать вывод о том, что романтизм в китайской художественной песне Цин Чжу на стихи Су Ши «Великая река течёт на Восток» предстаёт не только как стиль, но и как творческий метод. Таким образом, сохраняя жанровые черты «поэзии вод и гор» (шаншуй), «классический композитор» Цин Чжу, вместе с тем, преобразует их, руководствуясь принципами музыкальной драматургии, присущими немецкой *Kunstlied* сквозного (балладного) типа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев В. М. *Китайская литература [Текст] : Избранные труды / В. М. Алексеев. — М. : Наука, 1978. — 596 с.*

2. Золотарьова Н. С. *Reminiscences Ф. Ліста: теорія жанру [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Н. С. Золотарьова. — Харків, 2013. — 17 с.*

3. Лю Бинцян. *Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы [Текст] / Бинцян Лю. — Одесса : Астропринт, 2014. — 440 с.*

4. Лю Бинцян. *Музично-історична синхроністичність мистецтва Китаю і Європи [Текст] : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03 / Бинцян Лю. — Київ, 2015. — 30 с.*

5. Лю Ян. *Отражение взаимосвязи музыки и живописи в песне современного китайского композитора Цин Чжу на стихи древнего поэта Су Ши [Текст] // Универсальное и национальное в культуре : сб. науч. ст. / Белорусский гос. ун-т, Гуманитарный ф-т. — Минск, 2012. — С. 342–348.*

6. Рощенко Е. Г. *Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) [Текст] / Е. Г. Рощенко. — Харьков : ХНУРЕ, 2004. — 288 с.*

7. Чэн Фань. *Анализ песни «На восток течет река» [Текст] / Фань Чэн // Литературное образование. — 2010. — № 12. — С. 91.*

8. *Энциклопедия Китая / Композиторы Китая – Цин Чжу [Электронный ресурс]. — Режим доступа : abirus.ru/content/564/623/625/645/653/13220/13249.html. — Загл. с экрана.*

УДК 78.071.2 : 782.1 (477) «1940/1960»

Олександр Сердюк

ІРА МАЛАНЮК: НА ШЛЯХУ ДО РІХАРДА ВАГНЕРА

Українські співаки завжди залишалися найвідомішими постатями, через яких світ дізнавався про Україну, про існування української нації. Достатньо згадати таких майстрів співу, як Модест Менцинський, Іван Алчевський, Соломія і Ганна Крушельницькі, Борис Гмиря. Проте, не всі прославлені у світі імена українських митців добре відомі широкому загалу в рідній країні. До маловідомих в Україні постатей, які прославили національне оперне мистецтво, належить Іра Маланюк, видатна співачка, найактивніший період творчої діяльності