

ИНТЕГРАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ И ЕВРОПЕЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОПЫТА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ВАН ЛИСАНА

*Работа представлена кафедрой музыкального воспитания и образования.
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Р. Г. Шитикова*

Статья посвящена рассмотрению взаимодействия национальных традиций и европейского музыкального опыта в творчестве современного китайского композитора Ван Лисана.

Ключевые слова: национальные китайские музыкальные традиции; китайская музыка для фортепиано; европейский музыкальный опыт.

The article deals with the interaction of national traditions and European musical experience in the works of the modern Chinese composer Van Leesan.

Key words: national Chinese musical traditions, Chinese piano music; European musical experience.

Настоящее время отмечено интенсивным сближением западной и восточной цивилизаций. Множащиеся контакты в политической и социально-экономической областях порождают развитие и упрочение связей в культурной сфере, что, в свою очередь, обуславливает актуальность двустороннего обращения к изучению национальных традиций. Однако если использование европейского музыкального опыта в Китае все чаще позиционируется как необходимая составляющая профессионального национального звукотворчества, то наследие китайских композиторов для европейского (и российского) музыковедения все еще остается своего рода *terra incognita*. Между тем эта малоизученная область представляет большой интерес для науки с точки зрения взаимодействия национального музыкального своеобразия с западным опытом.

Одним из известнейших в Китае композиторов, в чьем творчестве органично переплетаются уникальность китайской музыкальной традиции и современные европейские композиционные техники, является Ван Лисан. Его сочинения не раз ста-

новились объектом исследовательского внимания у себя на родине¹, но в российском и европейском научном пространстве практически не освещены². Творчество Ван Лисана приходится на непростое для страны время – XX столетие в Китае отмечено чередой неоднозначных и в силу недостаточной временной дистанции трудно поддающихся объективной оценке событий. Противоречивость эпохи, разумеется, не могла не сказаться на произведениях композитора, поэтому, прежде чем обратиться к обзору его творчества, необходимо, пусть кратко, обозначить основные вехи его жизненного пути.

Китайский композитор Ван Лисан родился 24 марта 1933 г. в городе Ухань провинции Хубэй. После того как в 1937 г. в Китае началась война против японских захватчиков, семья Ван Лисана переезжает в город Чэнду провинции Сычуань, где будущий композитор получает начальное образование в миссионерской школе. К этому времени относится зарождение устойчивого интереса Ван Лисана к западной культуре, музыке и искусству. В 1948 г. Ван Лисан поступает в музыкальный класс Худо-

жественного института провинции Сычуань, там он участвует в прогрессивном студенческом движении.

В 1951 г. Ван Лисан становится студентом одновременно двух классов Шанхайской консерватории – композиции и фортепианного, однако выбирает первый. Он обучается у китайских профессоров Чэн Сандуна, Дин Шаньдэ и советского музыканта Ф. Г. Арзаманова, параллельно совершенствуясь в игре на фортепиано. В написанной Ван Лисаном в 1953 г. фортепианной пьесе «Лан Хуа Хуа», вызвавшей в музыкальных кругах Китая большой резонанс, ярко проявляется творческий потенциал ее создателя. В 1957 г. за Сонатину Ван Лисан получает первую премию на конкурсе фортепианных произведений Шанхайской консерватории. В это же время он занимает ключевые руководящие посты в комсомольской организации консерватории.

1958 год – переломный в судьбе и творчестве Ван Лисана. Он подвергается несправедливым гонениям, вызванным «Движением против правых элементов», и год спустя, в 1959-м, ссылается в Бэйдахуан³ (провинция Хэйлунцзян) на «перековку идеологии путем физического труда»⁴. Здесь, помимо обязательной сельскохозяйственной работы, он занимается в кружке художественной самодеятельности Управления освоения целины, участвует в концертах как исполнитель и дирижер. Кроме того, Ван Лисан уделяет время и творчеству – сочиняет песни, например «Девушки в Бэйдахуан», пьесу для фортепиано «Бегающие олени» и другие произведения.

В 1963 г. Ван Лисан переводится в музыкальный класс Харбинского художественного института, где преподает композицию и полифонию. Это время ознаменовано созданием фортепианной музыки (одной из наиболее известных является пьеса «Мы идем вперед по пути»), обработок национального музыкального фольклора, вокальных опусов (к примеру, «Африкан-

ские боевые барабаны»), музыкально-сценических сочинений (оперетта «Прогулка в деревне»). В 1965 г. Харбинский художественный институт объединяется с Харбинским педагогическим институтом⁵, и Ван Лисан получает новые возможности для профессиональной преподавательской деятельности. Однако вскоре в Китае начинается так называемая культурная революция, и композитор вынужден снова возвратиться в деревню для «исправительных» занятий земледелием. После Третьего пленума ЦК партии Одиннадцатого созыва, состоявшегося в декабре 1978 г., с Ван Лисана снимается ярлык «правого элемента».

В 1979 г. Ван Лисан избирается членом Союза китайских музыкантов. Он продолжает работать в Харбинском педагогическом университете, много сочиняет. В творчестве исключительное место занимает фортепианная музыка: «Брат и сестра осваивают целину» (1977), «Партизанская песня» (1977), сюита «Живопись Хигашияма Кайи» (1979), «Мэнтянь» и «Император Чинь пьет водку» (1980), «Воспоминание о эржэнчжуан»⁶ (1981), полифонический сборник «Ташань» (1981).

В 1985 г. Ван Лисан избирается постоянным членом Союза китайских музыкантов, председателем отделения Союза китайских музыкантов в провинции Хэйлунцзян, заместителем председателя Хэйлунцзянского культурного объединения. В 1986 г. он становится ректором Харбинского педагогического университета и получает звание профессора.

Сравнительно небольшой объем наследия композитора объясняется трудными жизненными обстоятельствами, обусловленными историко-социальной ситуацией в стране, а также необходимостью отдавать силы и время педагогической деятельности. Устремления Ван Лисана в основном сосредоточены на фортепианном творчестве, в котором можно условно выделить три периода: пятидесятые-шестидесятые, семидесятые и восьмидесятые годы.

1. Пятидесятые-шестидесятые годы.

В указанный период осуществляются первые «пробы пера» Ван Лисана в области фортепианной композиции – пьесы «Лан Хуа Хуа», «Бегающие олени», «Мы идем вперед по пути», Сонатина и другие опусы. Произведения, написанные в это время, характеризуются большим вниманием к национальным музыкальным традициям, что впоследствии становится одной из отличительных черт стиля композитора. Как наиболее значимые следует выделить два сочинения – пьеса «Лан Хуа Хуа» и Сонатина.

Фортепианная пьеса «Лан Хуа Хуа», созданная в 1953 г., является первой работой, в которой проявляется недюжинная одаренность Ван Лисана. «Лан Хуа Хуа» представляют собой полные глубокого драматического содержания и подлинного лиризма вариации на тему одноименной шэньпэйской⁷ народной песни. Техническая сторона опуса отличается богатством и разнообразием ладовой сферы, обилием диссоциирующих созвучий, несущих, помимо красочной, и эмоционально-образную нагрузку. В «Лан Хуа Хуа» находит яркое воплощение местный национальный колорит.

Фортепианная Сонатина, написанная в 1957 г. и снискавшая огромный успех, является настоящим шедевром китайского фортепианного творчества 1950-х гг. Данное сочинение пользуется популярностью по всей стране, становится неотъемлемой частью концертного и учебного репертуара пианистов. Ориентация произведения на педагогические цели обуславливает его светлую образность, простоту и скромность фактуры.

В Сонатине три части – «На солнце», «После дождя» и «Танец горцев». В первой части в музыкальную ткань сопровождения вплетается имитация звучания шэна⁸, на фоне которых как будто «парят» легкие фигурации главной темы. В связующей партии также усматривается стремление автора к воспроизведению фортепианными средствами манеры игры народных инстру-

ментов⁹. Композиция второй, очень лиричной части Сонатины – «После дождя» – также включает в себя множество сугубо национальных элементов. Это касается раздела «Vivo», в котором интонационная структура мелодии построена на свойственных китайскому музыкальному фольклору последовательностях интервалов. Иллюстративность встречается и в третьей, подвижной и праздничной части, основанной на материале сычуаньской народной песни. Фактура в некоторых моментах «Танца горцев» подражает звучанию бамбуковой флейты.

Подлинная мелодия, как уже было указано, присутствует только в последней части Сонатины, однако благодаря тому что автор уделяет внимание опосредованному отображению фольклорных мотивов, национальный колорит произведения очень ярок. Несмотря на то что каждой части Сонатины предпослано название, это сочинение нельзя назвать программным в европейском смысле этого слова. Программность здесь выступает в обобщенном качестве, помогая слушателю не столько «нарисовать» в своем воображении ту или иную «картину», сколько проникнуться ее внутренним настроением, что также генетически связано с национальным пониманием самого феномена программности¹⁰.

Необходимо отметить и то, что в 1950-е–1960-е гг. Ван Лисан по большей части демонстрирует исключительное внимание к претворению национальных музыкальных традиций; обращение и творческое освоение им европейского музыкального опыта будет присуще произведениям композитора более поздних периодов.

2. Семидесятые годы. Окончание культурной революции, явившейся настоящим бедствием для жизни страны, вызывает у Ван Лисана новый прилив творческих сил. Композитор много сочиняет, и среди произведений этого периода привлекает к себе внимание сюита «Живопись Хигашияма Кайи», созданная в 1979 г. под впечатлением от

выставки японского художника. Обращение к искусству этого мастера во многом объяснимо неподдельным увлечением самого Ван Лисана живописью. В сюите композитор реализует не только изобразительные задачи поиска звукового «эквивалента» увиденных картин, но и, что самое важное, находит способы выражения сугубо музыкальных, обобщенных и сложных образов, вдохновленных живописными. Подобная, отнюдь не «визуальная» программность, так характерная для китайской культуры в целом, обогащается еще и предвосхищением каждой пьесы сюиты стихотворением-эпиграфом, написанным самим Ван Лисаном¹¹.

Сюита состоит из четырех частей: «Зимние узоры», «Осенний лес», «Озеро», «Шум волн». В музыкальной ткани всех составляющих цикла большую роль играет применение композитором традиционного японского «Ту-Цзе лада»¹². Указанная ладовая особенность как будто «одевает» музыку в «японские одежды», придает ей изящество и поэтичность. Последняя часть ощутимо отличается от предыдущих «пейзажных», камерно-интимных пьес и по настроению, и по средствам музыкальной выразительности. «Шум волн» является кульминацией, динамическим и драматическим центром сюиты. Образность этой пьесы связана с фреской Хигашияма Кайи, на которой изображен легендарный китайский монах Цзянь Чжэнь, живший около двух тысяч лет назад и внесший большой вклад в культурный обмен между Японией и Китаем¹³. На фреске живописуется сам Цзянь Чжэнь с учениками на фоне бурного моря. Этот мужественный и величественный образ передан и в музыкальной «версии» картины. Существенными штрихами к указанному образу служат использование «Ту-Цзе лада», интонационные связи с известной буддийской мелодией «Мулянь спасает свою мать» и имитация колокольного звона, будто доносящегося из храма. Названные элементы музыкальной ткани сообщают пьесе яркий национальный характер.

Сама идея музыкального воплощения живописи, своеобразная фактура, иллюстрирующая набегающие друг на друга волны, и эффектная педализация вызывают вполне уловимые аналогии с музыкальным наследием импрессионистов. Необходимо отметить и то, что, с одной стороны, тонкость и красочность «Шума волн» (как, впрочем, и других пьес цикла), с другой – насыщенность и «событийность», переключаясь со звуковыми «полотнами» К. Дебюсси и М. Равеля, находятся в равновесии с поисками рациональности и строгой организации.

Сюита Ван Лисана «Живопись Хигашияма Кайи» становится настоящим событием в музыкальной жизни страны. Свидетельством ее ценности является мнение самого Хигашияма Кайи после прослушивания произведения. Как известно, японский художник дал высокую оценку циклу, назвав его мировым шедевром, и восхищался тем, с какой полнотой композитор выразил дух его искусства.

3. *Восьмидесятые годы.* Написанные в 1980 г. две пьесы – «Мэнтянь» и «Император Чинь пьет водку»¹⁴ – характеризуются глубоким взаимопроникновением китайской народной и западноевропейской традиций. С одной стороны, указанные работы отличаются подлинным национальным духом, выраженном в том числе, и средствами пентатоники. С другой – в обеих пьесах используется додекафонная техника. Поясняя свое обращение к современным западным композиционным принципам, Ван Лисан отмечает: «В искусстве нет универсальной техники и нет техники, которой бы абсолютно нельзя было воспользоваться – все зависит от цели... Я, как китайский композитор, считаю, что зарубежные техники должны заимствоваться не для того, чтобы стать их сторонником, но для того, чтобы учиться у прославленных мастеров и обогащать нашу национальную музыкальную культуру»¹⁵. Необходимо отметить, что в начале 1980-х гг. создание подобных про-

изведений в Китае можно рассматривать как очень смелую инициативу. «Мэнтянь» и «Император Чинь пьет водку» являются первыми изданными в стране фортепианными сочинениями, в которых используется додекафонная техника.

Полифонический сборник «Ташань», созданный в 1981 г., еще одна важная веха на пути творческого становления Ван Лисана. Цикл состоит из пяти прелюдий и фуг, основанных на древних китайских ладах. Прелюдии и фуги имеют названия: «Мелодия китайской цитры», «Орнамент», «Песня земли», «Народные игрушки» и «Горная крепость». Как и в «Живописи Хигашияма Кайи», Ван Лисан предваряет каждую прелюдию и фугу написанным им же самим стихотворением, вводящим слушателя в образный мир музыки.

В данном опусе композитор стремится к соединению китайской национальной и европейской полифонической традиций¹⁶. Во многом поэтому сборник имеет важное значение и в контексте развития фортепианного искусства Китая в целом, так как обогащает его новыми формами. Разумеется, и до появления «Ташань» в области китайского фортепианного творчества осуществлялись попытки создания полифонических сочинений на национальном музыкаль-

ном материале¹⁷. Однако Ван Лисан в «Ташань» делает большой шаг вперед в композиционном, техническом и образно-содержательном планах.

К этому периоду творчества также относятся и другие фортепианные произведения. Написанная в 1981 г. пьеса «Воспоминание о эржэнчжуан», как и появившаяся ранее «Брат и сестра осваивают целину», основана на подлинных фольклорных образцах. В этих сочинениях Ван Лисан развивает полифоническую технику, делает попытки в отображении местного колорита Шэньпэя и северо-восточного региона Китая средствами фортепианной акустики.

Творчество Ван Лисана занимает значительное место в китайском фортепианном искусстве XX в. Верностью национальным традициям, с одной стороны, и открытостью «веяниям времени» – с другой композитор вносит большой вклад в развитие фортепианной культуры. В одном из своих выступлений Ван Лисан отмечает: «Ныне музыкальное искусство вступает в новую эпоху, когда китайские композиторы должны выходить на мировую арену, гибко сочетая современность с национальными традициями»¹⁸. По-видимому, именно это высказывание может служить ключом к пониманию творчества самого Ван Лисана.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пу Фан. О фортепианном творчестве Ван Лисана // Музыкальное искусство. 1989. № 1. С. 67–75; Шу Ланиэн. Интервью с Ван Лисаном // Музыкальное искусство. 1998. № 1. С. 4–9; Вэй Тингэ. О фортепианном творчестве в нашей стране // Сборник исследований по китайской музыке. Чон Цин, 1994. С. 242–280; и др.

² Исключение составляет исследование Бянь Мэн, которая в своей работе касается некоторых аспектов творчества Ван Лисана (Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры. СПб., 1994. С. 48–50; 83–85).

³ Бэйдахуан – северная целина.

⁴ Подобная формулировка значится в очень многих «обличительных» документах того времени, касающихся не только Ван Лисана, но и других деятелей китайской культуры и искусства. См. также: Бянь Мэн. Указ. соч. С. 51 – 54.

⁵ Ныне Харбинский педагогический университет.

⁶ Эржэнчжуан – местное название северо-восточной драмы.

⁷ Шэньпэй – север провинции Шэньси.

⁸ Шэн – китайский древний инструмент.

⁹ Исследователи отмечают, что решительный характер связующей партии напоминает звучание колокола. См.: Бянь Мэн. Указ. соч. С. 48.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

¹⁰ Там же. С. 49–50.

¹¹ Там же. С. 83–85.

¹² Этот лад имеет следующую структуру: *e-f-a-h-c-d*.

¹³ Памятником деятельности Цзянь Чжэна и его последователей является храм Танчжочи в японском городе Найлян.

¹⁴ Импульсом к созданию названных произведений послужили два одноименных стихотворения известного китайского поэта Ли Хэ.

¹⁵ *Ван Шухэ*. Современная китайская музыка. Пекин, 1987. С. 255.

¹⁶ Эта задача, пусть не в таких масштабах и в рамках другой музыкальной культуры, все же сопоставима с задачей, которую ставил себе М. И. Глинка, – «соединить узлами “законного брака” западную фугу и русскую песню».

¹⁷ Например, наследие композитора Ло Чжончжуна включает полифонические опусы, основанные на древних китайских ладах.

¹⁸ *Ван Шухэ*. Перспективы развития китайской фортепианной музыки // Исследования по фортепианному искусству. Пекин, 2005.