

УДК 78.2і

Лу Цзе

ВПЛИВ НАЦІОНАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ І ПОЕЗІЇ НА ФОРТЕПІАННУ ПРОГРАМНУ МУЗИКУ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

В статті розглядаються специфічні естетико-філософські засади китайської поезії та живопису в їх спрямованості на програмну тематику фортепіанної музики. Наводяться приклади тем і образів, однаково притаманних як китайській, так і європейській культурі, проте вказується, що в різних цивілізаційних зрізах однакові явища і об'єкти тлумачаться відмінно, виходячи з різного смислового навантаження, яке склалося в духовній традиції Заходу і Сходу. Найбільш очевидними і показовими в цьому сенсі виступають образи природи, що є універсальними для будь-якого національного мистецтва, проте символіка китайського художнього світосприйняття щодо того чи іншого природного явища чи предмету істотно відрізняється від звичного для європейського розуміння місця природи в житті людини та його мистецького перевтілення. Як приклади наводяться поетичні твори Танської і сунської епох, зокрема Лі Бо і Су Ши, та їх проєкція на фортепіанні твори сучасних китайських композиторів – Дінь Шанде та Олексини Луї. Докладніше простежується втілення символіки китайської поезії і живопису у системі виразових засобів програмних фортепіанних п'єс, вказується, яке смислове навантаження отримує та чи інша ритмоінтонація, фактурне розташування чи принципи розвитку в узгодженні з національно характерною живописно-поетичною символікою і алегоричністю програмних назв.

Ключові слова: програмність, китайська фортепіанна музика, поетичний символ, живописність музичного виразу, поезія Танської і Сунської епох.

Тематика китайського мистецтва відзначається значною синкретичністю, будучи тісно пов'язаною у різних його видах. Тому прагнучи поглибити тлумачення певних образів у програмній фортепіанній музиці, неможливо поминути їх інтерпретації в інших видах мистецтва, передусім в літературі, поезії, театрі та живописі.

Їх вагомість зростає істотно, якщо врахувати єдність китайського філософсько-естетичного світогляду та мистецьких традицій. При тім згаданий синкретизм проявляється в китайському духовному просторі в різноманітних аспектах: як у вищезазначеній єдності музично-поетичного начала, спрямованій на досягнення етичної мети і, відповідно до неї, дидактичного впливу, формування національно свідомого і морального суспільства засобами мистецтва і музики, так і через філософію цілісності універсуму, який у мистецтві може бути відображений лише сукупними засобами всіх видів, як просторових, так і часових, як конкретніших завдяки вербальному вираженню або візуальному зображенню, так і спрямованих – як музика – на емоційно-асоціативний пласт рецепції без вербальної конкретизації. Наприклад, живопис являє собою синтетичну єдність поезії, каліграфії, гравюри і суто живопису, що нерідко поєднуються в одній картині. Багато видатних поетів було водночас видатними художниками, наприклад Ван Вей.

На цю особливість національного світосприйняття китайців звертає увагу мистецтвознавець Дж. Роулі: «Китайці дивились на життя через призму не релігії, філософії чи науки, а, головним чином, мистецтва. Видається, що всі інші види їх діяльності були забарвлені художнім світовідчуттям. Китайці віддавали перевагу мистецтву жити в цьому світі над релігією, поетичному мисленню, що дає простір уяві, – над раціоналізацією. А замість науки вони слідували фантазіям астрології, алхімії, геомантії і передбачень долі. Якщо ці спостереження видаються занадто вільними, зверніться до живопису як такого. Китайський живопис ніколи не був служником релігії, за виключенням періоду найбільшого впливу буддизму – віри, для Китаю іноземної. Він унікав пасток розуму» [6, с. 8].

Звертаючись до принципів втілення провідних концептосфер китайського мистецтва: концептосфери природи, національних ритуалів та казково-легендарних концептосфер – в літературі, поезії, театрі, живописі, особливий акцент цілеспрямовано ставитиметься на тих артефактах, які найближчі до музики: у випадку літературно-поетичних та драматичних текстів обиратимуться ті, які є найбільш музикальними не лише за тематикою, але й за формою (на жаль, для не китайських читачів/слухачів немає можливості передати специфічну музичну інтонаційність самого китайського вірша чи монологу драматичного твору так, як він звучить рідною мовою) або доволі часто інтерпретуються в музичній творчості (інструментальній – у вигляді програми, або вокальній, якщо на ці слова написаний солоспів чи хор); якщо ж розглядатиметься артефакт живопису – особлива увага звертатиметься на алегоричні символічні зображення, пов'язані з виконанням музики, її творцями, і загалом, перевага надаватиметься сюжетам, що викликають звукові аналогії.

Переважно, саме в такому синкретичному вигляді просторові та часові види мистецтв і поєднувались у ритуальній практиці. В цьому випадку східна мистецька практика цілком природно кореспондує з естетичною позицією славетного німецького романтика Роберта Шумана, який стверджував, що ідеї всіх видів мистецтва єдині, лише матеріал різний. Китайська традиція підтверджує цю єдність в різноманітні способи.

Для того, щоб зрозуміти сенс програмної тематики китайської музики, неможливо оминати літературно-поетичні першооснови національного естетичного світогляду, тим більше, що він теж істотно відрізняється від європейського, зокрема тим, що практично не розділяє у поетично-метафоричному тексті буквального виразу від переносного сенсу (це зауваження буде вельми важливим для розуміння сутності звукозображальності в китайській програмній музиці). Смісл кожного поетичного рядка приховує ряд алюзій, сформованих символікою національної культури. В цій поезії слід шукати виходів поза межі конкретного денотату, розуміти натяки і символи, знайомі читачам, вихованим у китайській духовній традиції. Отже, слід визнати, що основною властивістю поетичного тексту завжди є його ігрова метафорична природа, як наприклад, у вірші Лі Бо, пов'язаному з музичною інтонаційністю:

Слухаю, як чернець Цзюнь З Шу //грає на цитрі // Чернець, мій знайомий, // з західного краю прибув, // З вершини Емей // свою цитру чудову приніс, – // Для мене він струни // легкою рукою торкнув, // І я мов почув, // як гуде по ущели-

нах ліс. // Струмком почуттів // обізналася в серці луна, // Від гір смарагдових // до неба відкрилася путь, // А цитра замовкла - // така залягла тишина, // Що чути було, // як ті хмари осінні пливуть [4, с. 132].

Європейцям не завжди може бути зрозумілим такий ряд, він може видатись їм надто заплутаним, а навіть штучним у поєднанні об'єктів, що знаходяться в різних екзистенційних площинах. Наприклад, політичні конфлікти, симпатії і антипатії у сфері державотворення в поезії можуть відображатись як сповідь закоханої жінки. Крізь контури поетичного пейзажу майже завжди проступає глибока думка про життєві колізії, про універсальні закони буття тощо. Ніколи поетичний ландшафт не буває просто описом красот природи – це не завдання китайської поезії. Її призначення полягає цілком в іншому – не просто висловити думку, а навпаки, створити цікавий, захоплюючий «лабіринт думок» для читача, якому доведеться самотужки розплутувати цей клубок Аріадни.

Навіть коментарі, які нерідко дають до своїх текстів самі китайські поети, не мають на меті прояснити змістовні колізії і зробити їх цілком зрозумілими для читача, а навпаки, можуть їм ще більше заплутати, і це цілком свідомий спосіб спілкування: захопити його багатогранністю і несподіваністю символічних пов'язань.

Твором, який вельми промовисто ілюструє подану гіпотезу, обрано вельми популярні серед китайських піаністів «Варіації на тему китайської народної пісні «Нижній циня звук» Дінь Шанде. Сам інструмент – цинь – на який міститься вказівка в назві пісні, спрямовує увагу національного слухача у сферу давньої китайської духовної традиції через особливе тлумачення природи народного інструменту і пояснення його ритуального призначення та емоційного забарвлення. Цинь – струнний щипковий інструмент – набув виняткової популярності в епоху Чжоу, в добу, що відповідала європейській античності, а значить була тією «золотою добою», яка сформувала засади китайської культури. За формою цинь належить до класу цитр.

Суворо обумовлювались всі елементи цього особливого інструменту. Наприклад, пильно стежили за тим, щоби кількість шокових ниток, які використовувались для виготовлення струн, строго відповідала традиційному канону, в якому ретельно вираховувались числові співвідношення між окремими звуками. Делікатний вібруючий звук цинь інспірував розмаїте використання його тембрових можливостей у формі своєрідних варіацій основного звучання – особливо в ансамблевому виконанні.

Цей інструмент високо цінувався в китайському естетичному «табелі про ранги». Цитра цинь була єдиним музичним інструментом, який благородний муж вважав достойним своєї уваги. Вміння грати на ній вважалось правилом доброго тону. Більше того, саме походження інструменту пов'язували з легендою про божественного Фу Сі, одного з основних персонажів китайської міфології, який вважався її винахідником. А вдосконалення і поширення інструменту приписують Хуан Ді – одному з п'яти богів, правителів сторін світу, який займав позицію божества центру, фактично верховного небесного божества. «Про цинь згадується в канонах «Ші цзин» і «Лі цзи». Сима Цянь в главі 47 «Ші цзи» («Історичні записки») за назвою «Кун-цзи ші цзя» («Життєпис роду Конфуція») повідомляє, що

навіть великий Конфуцій вчився грати на цитрі цинь, проявлючи вишукані здібності у сприйнятті створених для неї мелодій» [3].

Як же переосмислює символіку цинь у своїх фортепіанних варіаціях Дінь Шанде? Саму пісенну тему варіацій композитор трактує як основне смислове зерно і в подальших п'яти варіаціях докладно розробляє не лише сам мелодичний пентатонний мотив (він якраз піддається доволі суттєвим видозмінам), але й ті елементи, які згідно належать до неспецифічних в ієрархії музичної виразовості. Так, наприклад, дуже важливого значення в подальших варіаціях набуває просторовий ефект «луни», який в китайській міфології та поезії уособлює концепт «тіні»: предмету і його ідеального, умовного відображення (а також світлового в живописі, акустичного в музиці). Графічно ясна диференційована фактура, що своїми тонкими лініями нагадує каліграфічну гравюру Ван Вея, витриманий басовий тон, що становить основу викладу¹, а загалом кожна з інтонаційно-ритмічних та фактурно-регістрових характеристик, закладених в темі, отримує цікаві трансформації у наступних варіаціях. Тут закономірно виникає аналогія з системою люй-люй, яка виявляє свою основу в незчисленних версіях у різних царинах людського духу і думки.

В першій варіації основним прийомом варіювання стає просторово-об'ємне експонування теми, причому сам її мелодичний ряд не повторюється точно, а зазнає доволі істотних видозмін, тобто співвідноситься з темою за принципом алюзії. Важливим для створення відповідного художнього ефекту стає регістрове розміщення: завдяки перекиданню тематичних елементів-мотивів в партії правої руки на витриманому басі в лівій руці створюється враження «тривимірного простору», який вбирає в себе час, його постійний плин, помітний лише у мікросмінах. Ця просторова домінанта у перевтіленні образу пісні і відповідно – інструменту, про який у ній йдеться, нагадує вищезитований вірш Лі Бо.

Окрім вельми винахідливої імітації тремтливого об'ємного звучання цинь в партії правої руки виразно прослуховується імітація звучання китайської флейти ді з її делікатним ніжним тембром, придатним для вираження ліричної рефлексії.

Друга варіація зберігає те ж широке просторове дихання, що й перша, але в ній змінюється фактура, сама мелодична тема, як і в попередній варіації, доволі гнучко видозмінена, передусім тим, що переноситься в нижчий регістр лівої руки. В правій же з'являється пасажно-арпеджіюваний орнамент, який легким візерунком накладається на проведення теми. Власне тип викладу у правій руці є вельми типовим для манери гри на цинь, особливо для тих творів, в яких цинь виступає в ансамблі з іншими інструментами або з голосом, і завдяки тому часто орнаментально «оплітає» мелодичну лінію, яку веде голос або інший інструмент.

Авторська ремарка *dolce espressivo* передбачає і зміну емоційного тону: вже не стримане зосереджене споглядання, що переважало у викладі теми та першої варіації, а активний рух, піднесеність, схвильованість, не позбавлена певного драматизму, хоча драматичними ефектами і відвертою експресією китайське мистецтво користується вкрай рідко і дуже обережно, як невідповідною для національних

¹ Тут теж можемо згадати типовий для китайського живопису й ієрогліфіки символ дерева, стовбура, довкола якого обростають гілля і листя, оплітаючи його барвистим орнаментом.

ідеалів гармонії. В аналізованій варіації швидкий і активний емоційний підйом досягається концентрованою дією всіх засобів виразності – завдяки рівномірному наповненню всього широкого фортепіанного діапазону, динамічними наростаннями і спадами, кульмінаційними спалахами у високому регістрі. Підвищена експресивність, як доволі нехарактерна для китайського естетичного світовідчуття, може пояснюватись впливом європейського мистецтва.

Новий образно-смісловий модус вносить третя варіація з авторською ремаркою *Scherzando*. Тема зазнає передусім ритмічної видозміни, оскільки викладається пунктирними фігурами, та відтак набуває рис грайливості і танцювальності. Вона залишається, як і в попередній варіації, у партії лівої руки, проте переноситься на дві октави вище. Зміна регістрово-просторових площин взагалі належить до дуже важливих художніх прийомів китайського мистецтва, в тому числі й музики. Легкі політні перебіжки в третій октаві, які орнаментально обрамлюють тему, створюють винятково світлий сонячний колорит.

Яскраво контрастною за характером є четверта варіація, яка являє собою експресивний діалог, що розгортається у широкому діапазоні трьох з половиною октав. Контрастно-поліфонічний виклад створює можливість зіставити дві розмаїті версії теми, кожна з яких доволі істотно відрізняється від інваріанту. Швидше тут можна говорити про вільну імпровізацію, парафразу на тему, вичленення окремих мотивів та їх подальшу розробку. Але якщо пригадаємо, по-перше, про первісний ареал побутування сімейства цинг (від цинг, се – до піпа) у китайському культурному просторі, де головною ознакою майстерності виконавця вважалось його вміння імпровізувати на інструменті, по-друге, про початковий етап освіти самого Шань Де, який був виконавцем на піпа – учнем майстра імпровізації, то такий підхід до варіаційної техніки видається цілком слушним.

Тихою кульмінацією цієї варіації є коротка однотова каденція, побудована на хвилеподібному стрімкому русі. Тракуємо її у цих варіаціях, як символічну «точку Дао» – момент зникання, розчинення об'єкту (мелодичної лінії) у порожнечі на шляху до вищої досконалості. Після цього ще раз, наче проростаючи наново, проводиться початковий п'ятитакт варіації, створюючи репризну 3-частинну форму.

Фінал варіаційного циклу витриманий у танцювальному ритмі, мотивна розробка теми головно спрямована на створення ефекту безупинного обертання, його можна порівняти з популярним в європейській музиці типом розвитку *perpetuum mobile*. Але в китайській музичній традиції такий рух знову ж таки можна співвіднести з тими радісними святкуваннями на честь божеств Фу Сі та Нюй-Ва, які супроводжувались грою на різних інструментах, в тому числі й на цинг. Саме у фінальній варіації дуже яскраво проступають характерні китайські національні елементи музичного виразу – послідовно підкреслюється пентатонність мелодичного ряду, характерна ритмічна пульсація, що об'єднує повторність – і водночас імпровізаційну свободу розгортання, перемінність акцентності, виняткова роль і частота просторово-об'ємних переміщень тощо.

Підсумовуючи аналіз цього розгорнутого фортепіанного твору, який дослідники відносять до одного з кращих у спадщині митця, відзначаємо природність перетину національних і європейських елементів в самій стилістиці фортепіанних Варіацій Дінь Шанде. Адже цинг, як і деякі інші інструменти, сприймається біль-

шістю китайських слухачів в органічному і нерозривному зв'язку з усім культурно-міфологічним підґрунтям, на якому постає новітня китайська культура (можна провести паралель із сприйняттям, наприклад, бандури українським слухачем чи гітари – іспанським). Саме ця обставина і викликала потребу окреслити коло найімовірніших асоціацій, які постають в процесі слухання фортепіанних Варіацій Дінь Шанде, незважаючи на його суттєву європейську складову, представлену як у авторських ремарках, так і в багатьох елементах музичного виразу.

Звертаючись до витоків національної літератури, зазначимо, що найдавнішим пам'ятником китайської поезії є «Книга гімнів і пісень» (Ши-цзин), що увійшла в конфуціанський канон – збірник поетичних творів, які відносяться до періоду XII–VI ст. до н. е. За легендою, автором «Книги» був сам Конфуцій. Не менш суттєво і те, яким чином сприймалися ці давні наспіви і яка роль відводилася в них саме інтонаційній виразності: тут передусім слід звернутись до поглядів на музику Конфуція, бо вони згодом визначають шлях не тільки розвитку музичної культури, але і погляд на сутність людини і суспільства.

Так, щоби визначити стан держави і рівень її розвитку, Конфуцій слухав китайську церемоніальну музику. Через неї він осягав гармонію світостворення сам, музичне виховання вважав найважливішим державним завданням – і в цьому його погляди співпадають з переконаннями давньогрецького філософа Платона [5, с. 56–59].

«Ши Цзин» пояснює сутність літературної творчості в синкретизмі і єдності різних видів мистецтва, причому вибудовує їх у безперервному ланцюгу: «Поезія – це вираз устремління. Перебуваючи в серці, вона відповідає устремлінню; виражаючись в словах, вона стає поезією. Коли всередині народжується почуття, воно шукає виразити себе в словах; коли слів стає недостатньо, воно сумує за цим і виражає себе у віршах; не знаходячи задоволення навіть у віршах, воно змушує людину мимовільно пускатись у танок» [9, с. 143].

Оскільки китайська філософія, література, мистецтво, музика мають вельми давню історію, протягом тисячоліть в ній виникло надто багато артефактів, важко, а навіть неможливо охопити всі фундаментальні філософсько-естетичні теорії китайської духовної традиції, що розвивались протягом кількох тисяч років. Тому дозволю собі наголосити на формуванні особливого погляду на музику і мистецтво у епоху Тан – вона сумірна з європейською античністю і фактично обґрунтувала ті основоположні цінності, які залишаються дієвими і в сучасних переконаннях та естетично-світоглядних системах китайських митців.

Епоха династії Тан (618–905) в історії Китаю була епохою політичного і економічного піднесення країни, зростання могутності і культурного впливу Китаю, об'єднаного під владою танських імператорів після багатьох віків занепаду і роздробленості. Позитивні суспільні зміни мали благодатний вплив на розквіт всіх видів мистецтва, сформували визначені канони художнього мислення і системи виразності в руслі провідних релігійних і філософських систем, актуальних в Китаї протягом тисячоліть: буддизму, даосизму і конфуціанства. Це була також найбільш плідна в історії національної духовності епоха, що дала світові ряд істинних шедеврів літератури і мистецтва, істотних не лише для суто китайської, але й для всієї світової цивілізації наступних епох. Достатньо сказати, що імператорське видання поетів цієї епохи, видане в 1703 р.), складається з 900 розділів авторства

2200 поетів (в число їх входять всесвітньо відомі поети, чії вірші приваблювали в майбутньому також європейських композиторів, як Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей, Мін Хао-Жань, Бо-Цзюй-і та інші), а число віршів досягає майже 49 тисяч.

В цей період (VII–X ст.) найбільш повно і досконало втілились закладені в китайській поезії світоглядні пріоритети і сформувався особливий національний погляд на світ, на людину і на її основні цінності. Тоді творила плеяда поетів, що не мали собі рівних за розмаїтістю і яскравістю талантів ні в попередні, ні в наступні сторіччя розвитку китайської поезії: Лі Бо і Ду Фу, Мен Хао-жань і Бо Цзюй-і, Хань Юй і Лю Цзун-юань, Лі Хе і Лі Шан-інь, Ду Му і Юань Чжень і багато інших. Можливо, лише пізніша, суньська епоха (X - XIII ст.), епоха Су Ши і Лу Ю, Сінь Ци-ци і Лі Цін-чжао, частково співставна с епохою Тан.

Представивши короткий огляд давньої китайської поезії в її основних естетичних засадах, та втілення основних поетичних сфер та онтологічних категорій в сучасній програмній китайській музиці, варто звернути увагу ще на кілька суттєвих для музичної інтерпретації цієї ж поезії історико-культурних обставин. Вельми важливим в контексті теми є те, що поезія історично розвивалась в китайській культурі в нерозривному зв'язку з музикою і інакше не мислилась.

Якщо подивитись на програмну тематику сучасних китайських фортепіанних творів, то більшість з них вельми співзвучна мотивам, основоположним для давньої китайської поезії, а навіть для філософії конфуціанства – бо спирається на китайську філософсько-естетичну основу, хоча на перший погляд може видаватись, що вона продовжує традицію європейського імпресіонізму. Наприклад, мініатюра Чен Пейсуна «Осінній місяць відображається в тихому озері» - програма на перший погляд начебто співвідноситься з «Відображеннями» К. Дебюссі і М. Равеля. Але у французьких авторів ця естетико-філософська категорія природи направлена на людину, так само, як і художники-імпресіоністи, експериментує з колоритом, простором і світлом. Європейські митці в центрі своєї антропоцентричної художньої системи ставлять передусім саму людину, її переживання, її враження від того, що вона споглядає.

Не те в китайській філософії. Для традицій її естетичного сприйняття світу характерний гілозоїзм, що є основою східної культури і світогляду, виражений в розумінні природи як живого організму. Людина в цій культурній системі стримиться до життя у всій його природній повноті і раціональній влаштованості.

Однією з основних образних сфер, яка в китайській духовній традиції займає основоположне місце, є природа. Ставлення до природи у національній філософії й естетиці є винятковим і складає один з основоположних постулатів світосприйняття, у всіх трьох основних філософсько-релігійних вченнях: буддизмі, конфуціанстві і даосизмі. Наприклад, для послідовників буддистського філософсько-релігійного напрямку природа є не просто «оточуючим» світом, який для автономного європейського homo sapiens є джерелом життєдайності, але також взірцем гармонії і досконалості². До того ж розширеного тлумачення природи як першопочатку й

² Така позиція притаманна багатьом європейським мислителям, зокрема Й. В. Гете з його концепцією єдності природних процесів чи одному з провідних французьких енциклопедистів-просвітників Жан-Жаку Руссо, засновнику новітньої концепції виховання людини,

завершення всього суцього, тяжіє і даосизм. Хоча його засади стисло розглядалися у попередньому розділі, варто ще раз наголосити основний постулат даосизму – дао перекладається як «дорога», «шлях», причому ці поняття трактуються широко, узагальнено, як шлях, визначений як природі, так і людині, що його належить правильно знайти і гідно пройти.

Слід наголосити винятково шанобливий стосунок давніх китайських філософів до природи, яку вони ставлять безмежно вище від людської істоти, останню ж вважають невід'ємною часткою природного універсуму. Як слушно окреслює англійський культуролог Майкл Томпсон, схиляння перед природою знаходить вираз у «миттєвому усвідомленні власної безособовості, тобто втрати відчуття особистого «Я» в цілісній картині світобудови. Особливий вплив ця концепція оказала на творчість китайських пейзажистів і поетів. Чітке бачення перспективи ландшафту та простота і природність образної мови китайських художників і поетів в певному сенсі відображають принципи вчення Чжуан-цзи. Ідея природної гармонії втілена в багатьох аспектах китайського мистецтва. Наприклад, в картинах пейзажистів гори (ян) як правило врівноважені якоюсь водою (інь). Іноді художники умисно створюють враження динамічності своїх сюжетів (процес перемін); так, під напором коренів дерев скеля покривається тріщинами. Як правило, люди і житлові будови займають на картині певне місце і в порівнянні з оточуючим їх величним ландшафтом видаються мізерними» [7, с. 268].

Можна переконливо стверджувати, що як буддизм, так і даосизм та конфуціанство, в різних формах постулювали єдину ідею: органічну і нерозривну єдність людини з природою, аж до самоідентифікації з якоюсь природною силою чи живою істотою і неможливістю розрізнити, що в цьому зв'язку первинне, а що – вторинне. На це звертає увагу М. Еліаде: «Знаменита притча ілюструє релятивістські погляди Чжуан-цзи³ на відносність станів свідомості: «Одного разу мені, Чжуан Чжоу, приснилось, що я метелик; метелик, який пурхає, і я був щасливим, я не знав, що я – Чжоу. Раптом я проснувся, і я був справжнім Чжоу. І я не знав, чи Чжоу я, котрому сниться, що він метелик, чи я метелик, котрому сниться, що він – Чжоу» Дійсно, в колообігу дао стани свідомості легко переходять один в інший» [1].

Зрозуміло, що й програмна тематика китайської інструментальної музики не тільки не могла поминути цього кола образів, як одного з фундаментальних для національного світогляду, але й досягала більшого результату – розкривала за допомогою характерного інтонаційного компендіуму, всієї системи музично-виразових засобів той особливий стан абсолютного єднання людини з природним оточуючим світом, який вважається в національній етиці та естетиці найвищим ідеалом. Тим більше у всіх мислителів – особливо у конфуціанців і даосистів – не раз

котрий постулював досконалість життя, а відтак виховання дітей лише на лоні природи, в натуральному середовищі протиставляючи цьому ідеальному образу ваді сучасного цивілізованого суспільства. Тільки природне життя, гармонія з оточуючим світом здатна відвернути людей від зла і ворожнечі.

³ Чжуан-цзи (Мудрець Чжуан, або Чжуан Чжоу, 369–286 рр. до н. е.) – філософ періоду Чжаньго – воюючих країн, автор однойменного даоського трактату «Чжуан-цзи», або «Наньхуа чжень цзин» – «Істинний канон країни Південних Квітів».

зустрічаються розмірковування про універсально-космологічне значення музики, її вплив на природу і, відповідно, про відображення природи в музиці. Тож законо-мірно, що саме ця тематика стала вельми поширеною і знайшла своє відображення в численних фортепіанних п'єсах з програмними поясненнями.

Наведемо конкретний приклад, пов'язаний з вищенаведеним фрагментом Чжуан Цзи. Це мініатюра «Метелики пурхають» з циклу «Веселі канікули» Дінь Шанде. Взагалі образ барвистого метелика, що ширяє у височині, – дуже популярний в європейській програмній тематиці, особливо в творах для дітей: від А. Діабеллі до Р. Шумана, від Е. Гріга до О. Майкапара. Цикл Дінь Шанде загалом теж має дидактичне спрямування, призначений для юних піаністів.

Проте якщо зіставити трактування образу метелика в європейській і сучасній китайській музиці, виявляються відмінності європейської та східної мистецьких традицій. У всіх згаданих європейських композиторів (як і в багатьох інших) асоціативний ряд, пов'язаний з метеликом, насамперед зосереджується у безупинному русі, часто умисне розкиданому по різних регістрах, в об'ємній фактурі. Рельєф мелодичної лінії примхливий і нерівномірний, наче відтворюючи траєкторію польоту метелика. Такий підхід втілює звукообразальну природу картинної програмності, тим більше спрямованої на дитяче сприйняття.

Дещо іншими музичними засобами передає пурхання метеликів китайський композитор. В його трактуванні європейському слухачеві може видатись незвичним остинатність повторення тривзвуків, тривале перебування в доволі вузькому діапазоні, щільність фактури, значна градація динаміки з кількома кульмінаційними підйомами до *f* і неодноразовими спалахами *sf* – все це не надто природно в'яжеться з легким помахом крил метелика. Проте в китайській філософсько-мистецькій традиції цей символ зі світу природи сприймається інакше, як було вище вказано в цитаті з притчі Чжуан-цзи. Звідси походить більша «матеріальність» його музичного втілення (світ природи і людина – єдині, тому легкість метелика може дещо «ушільніюватись» в людській уяві), а опора на пентатоновий звукоряд безперечно вказує на національну природу інтонації.

«Міфологічну єдність з природою» теж доволі часто виражають сучасні китайські композитори у програмних фортепіанних творах. Наприклад, в п'єсах «Заповнена зірками ніч» та «Музика протягом тисячі осей» із збірки «Музика для фортепіано» китайська композиторка, що живе у Канаді, Олексина Луї вельми тонко відчула і передала в музичних образах головну сутність згаданого філософсько-естетичного постулату: саморефлексію індивідуума в органічному зв'язку з природою і досягнення гармонії тільки в ній і через неї.

Прикладів використання подібного поетичного першоджерела у програмних творах китайських композиторів можна знайти доволі багато. У своїй творчості вони цілеспрямовано досягають головну філософсько-етичну сутність давньокитайської літератури, поезії, живопису – усієї художньої синкретичної цілості, і переносять її на сучасний ґрунт європейських досягнень композиторської техніки. Але незважаючи на модерність мислення, в творах китайських композиторів майже завжди присутня та медитативна самозаглибленість, яка репрезентує інше відчуття простору і часу, відмінне від лінійної європейської спрямованості. Вони завжди залишаються представниками культури свого народу.

Lu Cze. The impact of the national painting and poetry program on the piano music of Chinese composers. The national unique intonation is especially organically synthesized with the work it expresses and it will be differently decoded by a European and a representative of the Chinese cultural tradition. This is a very important prerequisite for the correct understanding of the content of music works of various genres composed outside of the European cultural continuum. This very understanding pertains to the image and sense load of their interaction with the word, ritual and symbolism of the timbral sound and other elements of the integral artistic image, as well as the intonation complex itself underlying the music work.

This fact was noticed by ancient Chinese philosopher Confucius, who considered: the order and harmony in a people's music to be the most effective means for maintaining the order in society and for the best spiritual and intellectual upbringing of people. To determine the state of a country and its level of development, Confucius listened to the Chinese ceremonial music. Through it, he grasped the harmony of world construction himself, and considered music education to be the most important state task.

In this respect, we can formulate the following hypothesis: the guidelines of artistic content that arise on the basis of adaptation of essentially European elements of music culture in the widest spectrum of notions that were integrated in Chinese music life around a hundred years ago, in Chinese national music will most certainly reflect unique mental signs, as well as unique concepts that do not always overlap with the European ones, even if verbal or other concepts that are key to this or that sound artefact seem to be similar.

The above hypothesis can be exemplified with such a self-evident "crossing point" of two distant cultural traditions as program instrumental music. The general psychological basis for perception of program music in different civilizations is the natural desire to find an adequate objective and notional range for music intonation, texture juxtaposition, rhythmic complexes and other musical expressive means, as well as an opportunity to outline the sphere of specific emotions, feelings and associations, and contrast music images with verbal (or occasionally visual ones that are after all also transformed into the verbal plane) notions and images.

Keywords: *verbal explanation, Chinese piano music, poetic character, picturesque musical expression, Tang and Sang poetry.*

Література

1. Ван Аньго. Дослідження китайських фортепіанних творів в контексті гармонії нової епохи. Ухань: Видавництво Синаньського університету, 2004. 246 с. (китайською мовою).
2. Ван Юйхе. Нова і новіша історія музики Китаю. Пекін : Хуа-вень, 1991. 277 с. (китайською мовою).
3. Васильченко Е. В. Музицирование на цине и его место в китайской культуре // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. Москва, 1986. С. 99–129.
4. Елиаде М. *История вери и религиозних идей*. Том второй: от Гаутама Будди до триумфа християнства. Режим доступу в Інтернеті: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Eliad_3/index.php
5. Желуховцев А. Н., и др. Танская поэзия VII–IX вв. // *История всемирной литературы*: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Москва : Наука, 1983–1994. Т. 2. 1984. С. 116–129.
6. *Китайська поезія*: переклади Ярослави Шекери. Режим доступу в Інтернеті: <http://www.angelfire.com/tn/tysovska/contest05/translation04.html>
7. Лян Маочунь. Музыка нашего часу: Китай, 1949–1989. Пекін : Культура и мистецтво, 1993. 257 с. (китайською мовою).

8. Первомайський Л. С. Твори: В 7-ми, т. Т. 6: Переклади / Упоряд. С. Пархомовський. Київ : Дніпро, 1986. 502 с.
9. Переломов. Л.С. *Конфуций: «Лунь юй»*. Москва : Восточная литература: РАН, 1998. 588 с.
10. Роули Дж. *Принципи китайской живописи*. М.: Наука, 1989. 160 с.
11. Томпсон М. *Восточная философия*. Пер. с англ.. Ю. Бондарева. Москва : ФИАР-ПРЕСС, 2000. 384 с.
12. У На. Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма. Автореферат Дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова 2009. 18 с.
13. Хе Лугін. Вибрані статті про музику. Шанхай : Шанхайська музика, 1981. 324 с. (китайською мовою).
14. Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм в фортепіанній музиці китайських композиторів: Дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03; Харк. нац. ун-т мист. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014.
15. Шекера Я. В. *Гене́за і функціонування художніх образів у китайській поезії епохи Тан (VII–X ст.)*. Автореф. канд. дис. за спеціальністю 10.01.04 – література зарубіжних країн. Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. Київ, 2006. 18 с.
16. Ши Цзин. *Книга песен и гимнов*. Перевод с кит. А. Штукин. Москва : Художественная литература, 1987. 352 с.

