

1. 陈兵. 新编佛教词典. 北京. 1994 = Чэнь, Бин. Новый словарь Буддизма / Бин Чэнь. – Пекин, 1994. – 688 с.
2. 葛兆光. 禅宗与中国文化. 上海. 1986 = Гэ, Ю-гуан. Чань-буддизм и китайская культура / Ю-гуан Гэ. – Шанхай, 1986. – 225 с.
3. 田青. 净土天音. 山东. 2002 = Тянь, Цин. Чистая земля и красивая музыка / Цин Тянь. – Шаньдун, 2002. – 476 с.
4. 田青. 宗教音乐—佛教和基督宗教. 北京. 2005 = Тиань, Ц. Религиозная музыка – буддизм, христианство. – Пекин, 2005. – 271 с.

*И. В. Ухова, кандидат искусствоведения,
доцент, профессор кафедры теории музыки
и музыкального образования*

ОБРАЗЫ КИТАЯ В РУССКОМ И БЕЛОРУССКОМ ИСКУССТВЕ (ПО ТРУДАМ КИТАЙСКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ)

В научной литературе последних десятилетий появилось множество работ, посвященных культурным взаимодействиям Китая и Беларуси, Китая и России. Особый научный интерес вызывают вопросы культурных пересечений и заимствований, «диалога культур», сделавшиеся весьма актуальными на рубеже XX–XXI вв. Очевидные отличия восточной и западной культур позволяют исследователям легко обнаружить красочные признаки заимствования в самых разных областях духовной жизни – религиозных и художественных концепциях, научной и бытовой лексике, произведениях литературы, декоративно-прикладного искусства, живописи, музыки. Интерес к восточной тематике в славянском искусстве возник не вчера и не объясняется только активностью политических, экономических и культурных контактов наших стран в постсоветскую эпоху. Китайский стиль, китайские мотивы и образы проникают в культурную жизнь Европы в начале XVIII в. Прежде всего это относится к сфере быта: лаковая мебель, шелковые ориентальные обои в домах европейской знати, беседки в виде пагод в садово-парковых ансамблях и чайные церемонии с тончайшим китайским фарфором, ширмы, зонтики и веера, вазы и табакерки с китайскими узорами – все это продукты стиля ши-

нуазри (от фр. *Chinoiserie* – китайский стиль, китайщина), утвердившегося в XVIII–XIX вв.

Вслед за декоративно-прикладной сферой этому стилю подчиняются архитектура и живопись. По всей Европе во дворцах появляются многочисленные «китайские комнаты» (павильон Пагоденбург в Баварии, замок Аранжуэц в Испании, королевская вилла Портичи в Неаполе, Калейдон-хауз в Англии, Екатерининский дворец в Царском селе), «китайские павильоны» (подобные тому, что выстроили для Леопольда II в Брюсселе или Сан-Суси для Фридриха Великого), строятся Китайские дворцы в Палермо и Ораниенбауме, Китайские деревни в дворцовых комплексах Дроттнингхольма, Царского села. В моду входят рисунки и картины в китайском стиле – «Китайские мотивы», «Китайский сад», «Китайская охота» Ф. Буше, гравюры Ж.-Б. Мартина «Костюм китайца» и «Китайская танцовщица», рисунки Дж. А. Таллини «Сцена из китайского балета» и А. Умбло «Китайская свадьба», фрески Дж.-Д. Тьеполо на вилле Вальмарана. В литературном творчестве китайскими мотивы присутствуют в прозе («Соловей» Г. Х. Андерсена, «Китайская царица Силянчи» Л. Толстого), драматургии («Турандот» К. Гоцци, «Китайский сирота» Вольтера). К концу XIX в. интерес к шиноазри в Европе угасает; исключение составляет музыка, где действие китайского стиля стало проявляться достаточно поздно («Пагоды» К. Дебюсси, «Турандот» Дж. Пуччини, «Дурнушка, императрица пагод» М. Равеля). В русском искусстве китайская тема полностью раскрывается в эпоху Серебряного века (стихотворения К. Бальмонта, В. Брюсова, Н. Гумилева; «Натюрморт с тигром», «Китайский лубок» Н. Гончаровой, иллюстрации Г. Нарбута к андерсеновскому «Соловью», декорации А. Бенуа к постановкам опер «Турандот» Дж. Пуччини, «Соловей» И. Стравинского), сохраняя творческую привлекательность еще несколько десятилетий (стихи В. Маяковского и С. Третьякова; две «Китайские сюиты» и опера «Сын Солнца» С. Василенко, балет «Красный мак» Р. Глиэра).

Интерес ко всему китайскому в европейском искусстве не ограничивался одним любованием: уже в начале XX в. искусствоведение ощущает насущную потребность научного анализа и осознания этого красочного и многообразного материала

(А. Бенуа «Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны и др.). Предметы прикладного искусства и быта активно исследуются в 50–70-е гг. – в процессе реставраций многочисленных европейских дворцов и замков (Н. Бирюкова «Французская фарфоровая пластика XVIII века», З. П. Попова «Русская мебель: конец XVIII века»). Менее же вещественные произведения литературы и музыки находят свое научное осмысление позже – ближе к концу XX в.

В конце XX – начале XXI в. появляется значительное количество статей, монографий и диссертационных работ, исследующих китайские мотивы в русской и белорусской музыке, театре, литературе, филологии, журналистике. Красочность образных и языковых «китаизмов» позволяет авторам легко диагностировать их присутствие в отечественных произведениях и убедительно описывать приемы их создания, способы включения в художественные тексты: «“Пустые” квинтовые созвучия, ангемионные лады, кварто-квинтовые созвучия, изысканная оркестровка ... – все это в итоге формирует устойчивый стереотип Востока, музыкально-поэтическое воспроизведение которого требует от композитора ... умения мыслить с определенной долей бесстрастности и отстраненности, что не характерно для славянского менталитета» [2, с. 62].

Самый интересный, на наш взгляд, этап этих исследований наступает в XXI в., когда к изучению привлекаются, так сказать, «носители языка» – магистранты и аспиранты, соискатели научных степеней из КНР. Они анализируют характер освоения и трансформации национальной образности и «лексики» в славянском искусстве, демонстрируя разные подходы к исследуемому материалу. Первый – описательно-констатирующий. Авторы таких работ отмечают все включения китайских образов в произведения, сопоставляют их с традиционными трактовками, но не стремятся оценивать удовлетворительность результата. Цель подобных исследований достаточно скромна и состоит «в сборе и комментировании корпуса текстов, циркулирующих в русской культуре и создающих определенных образ Китая и китайцев в сознании русских, в том числе и современных» [5, с. 5]. В этом проявляется, с одной стороны, свойственная Востоку оценочная осторожность и деликатность, с другой – уважительное отношение к чужому культурному ма-

териалу, представленному произведениями выдающихся и почитаемых авторов. Второй подход – откровенно критический, регистрирующий все неточности стилизации. Так, наиболее типичные ошибки в театральном-декорационной сфере – несоблюдение китайской символики цвета, использование декораций, украшений и костюмов, не соответствующих эпохе и социальному статусу персонажа, непонимание скрытого философского смысла традиционных жанров китайской живописи и, как следствие, их неверное применение в оформлении спектаклей [3, с. 8].

Надо сказать, что оценки заметно разнятся в зависимости от исследуемого искусства. Больше нареканий вызывают визуальные виды: живопись, рисунок, театральные декорации и костюмы – здесь все неточности очевидны. В музыке достоверность стилизации вызывает меньшие претензии; сожаления исследователей рождает, главным образом, ограниченность и очевидность используемых средств: «краткие ангемитонные лады, пентатоника, отдельные ритмо-интонационные формулы» [4, с. 18].

Большинство исследователей признает, что верность трактовки китайских образов прямо зависит от исследуемой эпохи. В искусстве XVIII–XIX вв. приметы китайского стиля нередко весьма условны и откровенно декоративны: «они иллюстрируют те по-детски наивные знания о Китае, которыми питалось вдохновение художника» [3, с. 12]. Более точной и художественно обоснованной стилизация делается в конце XIX и первых десятилетиях XX в., когда авторы, по-разному интерпретируя китайскую тему, не только находят «в ней родственное своему мировидению и собственным способам художественного самовыражения» [5, с. 18], но и специальными средствами воспроизводят «коренные особенности некоей монолитной китайской музыкальной культуры» [1, с. 150]. На рубеже XX–XXI вв. претворение китайской тематики предполагает не столько языковое правдоподобие, сколько воссоздание соответствующего типа ментальности, представлений о мире и месте человека в нем: «Стиль композитора, минимально соприкасающийся с аутентичными стилевыми особенностями китайской музыки, все же воспроизводит “дыхание” Востока, приближающегося к нам за счет глубокого постижения Поднебесной во всем разнообразии ее культурных проявлений» [4, с. 11].

В XXI в. ценным опытом освоения китайской темы стали, по мнению исследователей, произведения белорусских композиторов В. Бельтюкова, Г. Гореловой, В. Копытько, В. Кузнецова, тонко интерпретировавших «многие сущностные параметры восточной культуры, ее ментальные свойства, ... особый камерный стиль, камерную интонацию изложения материала» [4, с. 4]. «Особенностью преломления китайской образности в произведениях белорусских композиторов является не столько стремление постичь аутентичку Востока, сколько расширить своё представление о мире, проявляя активные восточные интенции к различным сторонам китайской культуры» [4, с. 13]. Тем самым, по мнению китайских исследователей, в трактовке темы Китая в белорусском искусстве наступает новый этап – не стилизации, но диалога культур, как и в самих художественных взаимоотношениях наших народов.

1. Брагинская, Н. Об ориентализме в опере Стравинского «Соловей» / Н. Брагинская // Искусство музыки: теория и история. – 2011. – № 1–2. – С. 146–153.

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

3. Сюй, И. Китайские мотивы в русском театральном декорационном искусстве : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 / И. Сюй ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2007. – 20 с.

4. Чжан, Юань. Образы Китая в творчестве русских и белорусских композиторов XIX – начала XXI веков : автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Юань Чжан ; Беларус. гос. академ. музыки. – Минск, 2016. – 25 с.

5. Яо, Чэнчэн. Образы Китая в русской литературе для детей и подростков : дис. ... академ. степ. магистра филологии / Чэнчэн Яо. – Екатеринбург, 2014. – 202 с.