

© Медведева, Ю.П., 2021

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-31-40

КИТАЙ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX в.

Ю.П. Медведева¹

¹ Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 603005, Нижний Новгород, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматривается последовательное изменение образа Китая в отечественной музыке второй половины XIX – начала XX в. Актуальность исследования обусловлена активным развитием в последние годы культурных связей между Россией и Китаем и очевидной необходимостью всесторонне осмыслить динамику процессов межкультурного взаимодействия. Цель работы – выявление особенностей музыкальной интерпретации Китая в наиболее значительных произведениях отечественных авторов: опере «Сын мандарина» Ц.А. Кюи, «Китайском танце» («Чай») П.И. Чайковского, опере «Соловей» И.Ф. Стравинского, балете «Красный мак» Р.М. Глиэра. Для достижения поставленной цели используются культурно-исторический, социологический, сравнительно-исторический и музыкально-аналитический методы. Как доказывается в статье, образ Китая в русском музыкальном искусстве претерпел явную эволюцию, которая была обусловлена не только сменой художественной парадигмы рубежа столетий, но и реакцией на политические и социальные процессы своего времени. Сначала Китай рассматривался как обобщенный и почти сказочный Восток (Кюи), затем приобретал все более реальные и достоверные черты (Чайковский, Стравинский). Наиболее явная трансформация представлений о Китае возникла под влиянием формирующейся советской идеологии (Глиэр). Тем самым эволюция музыкальных воплощений «китайского» направлена от романтического экзотизма к пролетарскому интернационализму.

Ключевые слова: Китай в русской музыке, пингуазри, ориентализм, экзотизм, романтический Восток, интернационализм, «Сын мандарина», «Соловей», «Красный мак», Тао Хоа.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Медведева, Ю.П. Китай в русской музыке второй половины XIX – начала XX в. // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 31–40. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-31-40.

CHINA IN RUSSIAN MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES

Yu.P. Medvedeva¹

¹ Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, 603005, Nizhny Novgorod, Russian Federation

Abstract. The article examines the consistent change in the image of China in domestic music of the second half of the 19th – early 20th centuries. The relevance of the study is determined by the active recent development in cultural relationships between Russia and China and the obvious need to comprehensively comprehend the dynamics of the processes of intercultural interaction. The aim of the work is to reveal the peculiarities of the musical interpretation of China in the most significant works of Russian authors: the opera "Son of a Mandarin" by Cui, "Chinese Dance" ("Tea") by P.I. Tchaikovsky, opera "Nightingale" by I. Stravinsky, ballet "Red Poppy" by R.M. Glier. To achieve this goal, cultural-historical, sociological, comparative-historical and musical-analytical methods are used. As the article proves, the image of China in Russian musical art has undergone a clear evolution, which was caused not only by the

change in the artistic paradigm at the turn of the century, but also by the reaction to the political and social processes of its time. At first, China was viewed as a generalized and almost fabulous East (Cui), then it acquired more and more real and reliable features (Tchaikovsky, Stravinsky). The most obvious transformation of ideas about China arose under the influence of the emerging Soviet ideology (Gliere). Thus, the evolution of musical incarnations of the "Chinese" is directed from romantic exoticism to proletarian internationalism.

Keywords: China in Russian music, chinoiserie, orientalism, exoticism, romantic East, internationalism, "Mandarin's Son", "Nightingale", "Red Poppy", Tao Hoa.

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interest.

For citation: Medvedeva, Yu.P. (2021), "China in Russian music of the second half of the 19th – early 20th centuries", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 31–40. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-31-40.

На протяжении многих столетий складывалось и развивалось представление о двух мирах и двух культурах – западной и восточной. Для России одним из важнейших географических локусов Востока издавна стал Китай, контакты с которым – сначала торговые, затем политические, религиозные и культурные – с XVII в. ширились и росли. Нашли они отражение и в русском искусстве.

Целью данной статьи является анализ трансформации образа Китая в русской музыке второй половины XIX – начала XX в. В качестве основных объектов избраны наиболее значительные произведения, связанные с Китаем: «Сын мандарина» Ц.А. Кюи, «Китайский танец» («Чай») П.И. Чайковского, «Соловей» И.Ф. Стравинского, «Красный мак» Р.М. Глиэра. Актуальность исследования обусловлена тем, что российско-китайские культурные связи в последние годы активно развиваются, и динамика процесса межкультурного взаимодействия требует глубокого и всестороннего осмысления. В то же время в музыковедении проблема эволюции русских музыкальных представлений о Китае до сих пор не ставилась, что свидетельствует о принципиальной новизне работы. Исходная гипотеза автора следующая: трансформация

музыкального образа Китая проходила под влиянием общехудожественных, культурных и политических процессов второй половины XIX – первых десятилетий XX в. В процессе работы над исследованием был применен комплексный подход и использованы культурно-исторический, социологический, сравнительно-исторический и музыкально-аналитический методы.

Увлечение Китаем началось в европейском искусстве в конце XVII в. под влиянием установившихся торговых и религиозных контактов с Поднебесной. Формирующаяся мода на китайские и псевдокитайские изделия дает начало шинуазри (от фр. *chinoiserie* – китайщина) – одному из популярных направлений ориентализма, в основе которого лежит использование мотивов и стилистических приемов китайского искусства. Тенденции шинуазри развивались и в России, примерами чему служат Китайский дворец в Ораниенбауме, «китайские кабинеты» Екатерининского дворца в Царском Селе и Большого дворца в Петергофе, «китайские беседки» в усадебных парках, фарфор, статуэтки, веера, заполнившие русские гостиные XVIII–XIX вв. и т.д.

В русской музыке образцы шинуазри не столь многочисленны. Оте-

чественный музыкальный ориентализм долгое время был привязан к другим географическим целям: Кавказу, Средней Азии, Персии. В сравнении с архитектурой и декоративно-прикладным искусством, русская музыка отреагировала на шинуазри довольно поздно. В XVIII в., когда впервые в западном и русском искусстве возникла мода на Китай, воплощения в отечественной музыке она не получила, вероятно, в силу того что отечественная композиторская школа находилась на стадии становления. И только вторая волна шинуазри, нахлынувшая к концу XIX в. на европейское искусство, нашла отражение в творчестве русских композиторов.

Художественному явлению шинуазри посвящен обширный круг литературы. Наиболее основательное описание его эстетики и истории дается в работах Х. Хонора и Д. Джекобсона. Эволюция взаимного восприятия России и Китая проявилась в работах философов, политологов, филологов, искусствоведов (Лу Лэй, В.И. Исаченко, А.В. Лукина, Е.В. Сениной, М.А. Неглинской и др.). В музыкальной науке наиболее развернутое исследование шинуазри предпринято в диссертации А. Канг. Этапы взаимодействия европейской и китайской музыки рассматриваются в статьях А.В. Даниловой, А.А. Амраховой, Шэнь Хунбо, Сун Юй, Ю.П. Медведевой. Отдельные явления русского музыкального искусства в аспекте шинуазри исследуют Н.А. Брагинская, О.Л. Девятова. При этом эволюция отражения Китая в русской музыке до сих пор не становилась предметом специального изучения.

У истоков отечественного музыкального шинуазри стоит одноактная комическая опера Ц.А. Кюи «Сын мандарина» (1859). Источником вдохновения для композитора послужил французский романтический музыкальный театр, а точнее сюжет «китайской» оперы-феерии «Бронзовый конь» Д.Ф.Э. Обера на либретто Э. Скриба (1835). Очевидно и влияние на Кюи установок русского музыкального романтизма и «кучкистских» представлений о Востоке. Опера была написана автором в клавире, оркестровка же создавалась при активном участии М.А. Балакирева – вдохновителя многих замыслов новой русской школы. Известно, что в оркестровке «Сына мандарина» он даже пошел вразрез с представлениями автора: со стороны Кюи «сомнение вызывало слишком частое, как ему казалось, использование арфы в сопровождении как к женской, так и к мужским партиям». Однако Балакирев настоял на ее включении в партитуру для создания «необходимого восточного колорита» (Назаров А., 1989, с. 45).

Действительно, ориентальный колорит в музыке Кюи вне оркестровки Балакирева практически не ощущается даже в таких «портретных» эпизодах, как ария-характеристика Мандарина и ариозо его потерянного наследника Мури («Я бедный сирота»): «Сын мандарина» основан на романтической европейской интонационности, характерной для жанров оперы и романса, и только арфа, введенная в партитуру Балакиревым, придает музыке условно-ориентальное наклонение. Тем самым опера Кюи лишь с натяжкой, прежде всего,

с позиций сюжета может быть рассмотрена как образец шинуазри. В музыке же она стала одним из образцов русского романтизма – с едва заметным экзотическим оттенком. Задача создания китайского колорита автором не ставилась.

Симптоматична сценическая судьба оперы. Изначально предназначенная для любительского спектакля в квартире Керзиных (1859 г.), она продолжала свою жизнь в домашнем кругу (в 1876 г. – в доме генерала Н.Н. Головачева). И только начавшийся в конце XIX в. расцвет шинуазри вывел «Сына мандарина» на сценические подмостки: в 1878 г. опера прозвучала на сцене Клуба художников в Петербурге, а в 1901 г. была, наконец, поставлена в Большом театре. С этого времени – рубежа XIX–XX вв. – начинается настоящая жизнь русского музыкального шинуазри.

Первая, еще весьма робкая попытка прикоснуться к музыкальному Китаю принадлежит среди русских композиторов П.И. Чайковскому: «Китайский танец» («Чай») из балета «Щелкунчик» (1892). Главный штрих, который указывает в нем слушателям того времени на Поднебесную – это солирующий тембр флейты: в сознании европейцев он мог ассоциироваться с китайской музыкой (не случайно вышедший вскоре, в 1907 г. сборник переводов поэзии эпохи Тан был назван Хансом Бетге «Китайская флейта»). Но в целом черты шинуазри и здесь создаются не столько музыкой, сколько иными средствами. Прежде всего, национальный колорит рождается за счет ассоциативного ряда: чай – Китай (как известно, чай был основным товаром, ввозимым в Россию из

Поднебесной). Эффект «достоверности» усиливают костюмы и танцевальная пластика. А музыкальные средства создают скорее обобщенно-восточный колорит: вьющаяся орнаментальная мелодия в высоком регистре, поддержанная скухими «низкими». Сходные примеры можно найти в музыкальных портретах экзотических стран, весьма далеких от Китая: например, в начальной теме 3-й части «Шехеразады» Н.А. Римского-Корсакова.

Рождение настоящего русского музыкального шинуазри связано с оперой И.Ф. Стравинского «Соловей» (1914). Подробному рассмотрению этой оперы в аспекте «китайского стиля» посвящен ряд статей Н.А. Брагинской. Она отмечает, что стилистика шинуазри проявилась у Стравинского «в двух важнейших параметрах композиции: темброво-фоническом (звонно-ударное начало) и ладовом (пентатоника)» (Брагинская Н., 2012, с. 194). При этом Н.А. Брагинской вскользь высказано и важное замечание о том, что в «Соловье» возникает портрет не столько китайской, сколько дальневосточной музыки. Действительно, в либретто оперы был введен дополнительный пласт, представленный фигурами трех японских послов и Бонзы, а музыка создавалась автором под влиянием японской поэзии и музыкального Востока, представленного в «Мадам Баттерфлай» Дж. Пуччини.

Таким образом, в «Соловье», при всей яркости и очевидной экзотичности музыкального материала, национальный колорит на поверку не всегда оказывается достоверно-китайским. Он несет на себе явный отпечаток «кучкистского» музы-

кального Востока: уроки Римско-Корсакова дали в этой опере богатые плоды. На это указывает и сам Стравинский: «Мой учитель (Римский-Корсаков) очень поощрял эту работу. И сейчас еще я с удовольствием вспоминаю, с каким одобрением он встречал первые наброски... Как часто я сожалел, что ему не пришлось услышать их в законченном виде! Думаю, что они пришлись бы ему по сердцу» (Стравинский И., 2005, с. 64). В 1-м акте «Соловья» можно видеть явную отсылку к творчеству Римского-Корсакова: колоратуры Соловья напоминают пассажи из арии Шемаханской царицы – а эта героиня, как следует из ее слов, явилась вовсе не из Китая и даже не из реальных восточных стран, а из «отчизны сказочной мечты».

Н.А. Брагинская отмечает, что постепенно обобщенный Восток уступает в опере место более реальному. Не оспаривая это утверждение, заметим все же, что «интонационность Шемаханской царицы» с вьющимися колоратурами в дважды увеличенном ладу вовсе не исчезает к концу оперы. Она сохраняется в партии Соловья вплоть до его последнего ариозо в 3-м акте («Буду прилетать к тебе и петь я каждой ночью»). Финальная песня Рыбака («Солнце взошло, кончилась тьма») также основана на стандартном для русского романтического Востока наборе приемов: далекая от пентатоники орнаментально-фигуративная мелодия на фоне «застывшего» остинатного сопровождения. Тем самым композитор до конца сохраняет верность «кучкистским» традициям, соединяя их с открытиями в сфере создания жестковатых музыкальных образов ритуально-

архаического Востока («Китайский марш», 2-е действие). Найденные композитором приемы воспроизводятся им позже в еще двух произведениях, написанных на основе музыки оперы: в симфонической поэме «Песнь соловья» (1917) и в переложении двух фрагментов для скрипки и фортепиано (1932). Как видим, даже в таком образцовом явлении русского музыкального шинуазри, как «Соловей» Стравинского изображение Китая опирается на традиции романтического экзотизма XIX в.

Поставленный с большим успехом в 1914 г. в Париже и в Лондоне, «Соловей» на отечественной сцене до 1990-х гг. признания не получил. И причины столь печальной сценической судьбы гениальной оперы – общественно-политические, а вовсе не художественные. Через четыре года после создания, в 1918 г., в Петрограде состоялась российская премьера «Соловья», собравшая блестящее созвездие авторов и постановщиков: И.Ф. Стравинский, В.Э. Мейерхольд, А.Я. Головин. Но произведение композитора-эмигранта было уже бесконечно далеким от эстетики советской постреволюционной эпохи. После единственного представления опера сошла со сцены. По словам тогдашней критики, прилет «Соловья» в Петроград «свершился не ко времени и не к месту» (Малков Н., 1997, с. 381). В стране, ввергнутой в водоворот революционных потрясений, сказочный восточный сюжет казался далеким и чуждым, а явление в 3-м акте оперы к Императору самой Смерти в человеческом обличье в 1918 г. в Советской России приобрело смысловые обертоны, вовсе не задуманные авторами.

В то же время в послереволюционные годы китайская тема не уходит из отечественного музыкального искусства. Свидетельства этому, в частности – произведения С.Н. Василенко: опера «Сын солнца» (1929), а также две «Китайские сюиты» для оркестра (1928 и 1931). Но самым репертуарным произведением о Китае во всей русской музыке XX в. стал «Красный мак» Р.М. Глиэра (1927), заложивший основы для развития советского балета. В отличие от «Соловья» успех на отечественной сцене пришел к нему сразу же: в течение двух театральных сезонов балет был исполнен в Большом театре более 200 раз, а затем поставлен в Ленинграде, Одессе, Харькове, Свердловске.

С музыкальной точки зрения открытия Стравинского значительно ярче, чем Глиэра, хотя «Соловей» написан на 13 лет раньше. Осторожность и умеренность Глиэра по части новаций сразу обращает на себя внимание при сравнении этих произведений. Конечно, эти отличия связаны с характером дарования авторов. Но есть и еще одна причина: зритель, для которого создавался балет Глиэра, был в большинстве своем иным. Если на парижской премьере «Соловья» в зале находилась знакомая с современным искусством публика – почитатели дягилевских «Русских сезонов», то «Красный мак» Глиэра писался для отечественной послереволюционной зрительской аудитории, значительная часть которой была совершенно не искушенной в искусстве. Поэтому музыка Глиэра должна была опираться на «общие места», на привычные идиомы, чтобы не шокировать и тем самым не отпугнуть нового зрителя.

Композитор ставил перед собой двойственную задачу: сохранить лучшие традиции искусства предшествующей эпохи и при этом воплотить в музыке дыхание нового времени. Тем самым балет Глиэра занял промежуточное положение между русским романтизмом и рождающимся соцреализмом. Его музыка, яркая и стилистически пестрая, не отличается цельностью, хотя обладает несомненной художественной ценностью и содержит в себе явные открытия.

Традиции музыки XIX в. ощущаются в «Красном маке» очень отчетливо. Прежде всего, это традиции романтического балета, которые автором сознательно культивируются: новый советский балет должен был опираться на лучшие достижения предшествующих эпох. Поэтому даже в номерах, посвященных образу китайской танцовщицы Тао Хоа, музыка Глиэра временами ориентирована на западноевропейскую балетную классику: так, «Танец с веером» (№ 6) – первая развернутая характеристика героини – совершенно лишен не только китайских, но и каких-либо экзотических черт. Своей гармонической логичностью, квадратностью и подчеркнутой «дансантичностью» он напоминает о балетах А. Адана и Ц. Пуни (недавний опыт редактирования «Эсмеральды» не прошел для композитора даром).

Русский балет немислим без опоры на традиции Чайковского – и они тоже явственно ощущаются в музыке китайских сцен «Красного мака». № 19 – вступление к «Сцене в курильне опиума» – вальсовой ритмикой с использованием гемиолы с секундовым секвенционным нагнетением.

танием отчетливо ассоциируется со стилистикой Чайковского. При этом время от времени в романтический музыкальный язык как бы инкрустируются стилевые приемы шинуазри: пентатонические попевки, «пустые» кварто-квинтовые созвучия, светлые звучности в высоком регистре (лейтмотив Тао Хоа, «Танец с золотыми пальцами», «Танец китаянок» и т.д.). Средоточием стилистики шинуазри становится 2-й акт балета: сцены в курильне опиума и сон Тао Хоа. Но при всем обаянии и яркости музыки этих эпизодов, они, по сути, следуют по намеченному традициями пути.

Открытия композитора связаны с музыкой народных сцен. Казалось бы, они могли показать «настоящий Китай» и стать средоточием национального начала в музыке балета. Но Глиэр трактует коллективные образы иначе. Именно здесь проявилось изменившееся отношение к культуре Поднебесной и к национальным культурам как таковым.

Романтизм XIX в., стремясь показать индивидуальное, акцентировал внимание на различии национальных художественных традиций и на специфических особенностях музыки каждого народа. В отличие от этого, в Советской России базой для решения национальных вопросов стали выдвинутые К. Марксом и Ф. Энгельсом идеи пролетарского интернационализма. Лозунг Манифеста коммунистической партии «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» стирал различия между народами и их национальными культурами. С идеями пролетарского интернационализма связано деление мира не по национальному, а по социально-экономическому принци-

пу: противостояние различных традиций и культур сменилось противостоянием классов – пролетариата и буржуазии.

В 1922 г. IV конгресс Коминтерна выдвинул идею создания единого антиимпериалистического фронта. Особенно близким СССР кажется в это время Китай, поскольку революционные преобразования в нем в начале XX в. идут почти синхронно с событиями в России: в 1912 г. последний китайский император Пу И отрекся от престола, была провозглашена Китайская республика; в 1924 г. всекитайский съезд партии Гоминьдан взял курс на союз с коммунистической партией Китая и сотрудничество с СССР. Как пишет историк и дипломат А.В. Лукин, «до конца 1920-х гг. советские власти видели в китайцах дружественных представителей “пролетариата” соседней страны» (2007, с. 197). Отношение к Китаю как к братской стране ярко проявилось в советской литературе этого времени: в стихотворениях В. Маяковского («Московский Китай», «Прочти и катая в Париж и Китай»), М. Светлова («Провод»), Д. Бедного («Китайские тени»).

Противостояние различных политических и экономических сил Китая в СССР рассматривалось с позиций коммунистической идеологии как противостояние «старого» и «нового мира». В «Красном маке» Глиэра это противостояние подчеркнуто музыкальным контрастом. В музыке балета обособленно представлены два социально-политических слоя китайского общества: кули (苦力, kùlì – чернорабочие, пролетариат) и их хозяева (буржуазия). И те, и другие в музыке балета нередко

лишены национальных или даже обобщенно-ориентальных примет.

Открывающая начальный номер балета лейттема кули – экспозиция китайского народа. Она рисует образ безысходной жизни, наполненной подневольным трудом. Ее краткие мелодические вздохи и тяжелая раскачивающаяся ритмика неожиданно вызывают в сознании русскую «Дубинушку»: тяжелый труд показан как понятие вненациональное. Не случайно эта же тема в дальнейшем характеризует и русских, работающих на разгрузке корабля (№ 12 – «Работа советских моряков»). Интернациональные смыслы классовой борьбы намеренно акцентируются композитором. Так, № 17 как бы специально лишен национальной принадлежности и назван «Танцем матросов разных национальностей», а темой советского капитана, несущего китайским кули надежду на освобождение, стала не русская песня, а «Интернационал».

Музыка «хозяев жизни», в свою очередь, тоже практически не имеет национальных примет. Являясь воплощением мирового империализма, «хозяева»-китайцы как бы копируют жизнь Запада: их характеристиками становятся модные европейские танцы (рэгтайм, вальс-бостон), а также суетливо-авантюрная музыка, сотканная из фигур «общего движения» (№ 23 – «Сцена заговора»). Все это – негативный образ всего, что должно быть чуждо не только китайским кули, но и советскому человеку.

Таким образом, сохраняя связь с романтизмом и используя временами эффекты в духе пинуазри, Глиэр вместе с тем создает музыкальную картину нового Китая – брата или даже «двойника» Советской страны.

Балет заинтересовал простого зрителя не столько роскошным экзотизмом, сколько интернациональными смыслами. Авторы «Красного мака» еще до премьеры выступали перед рабочими крупнейших предприятий Москвы. Привлекая внимание к создающемуся балету, они рассказывали о том, что его героиня близка каждому из них: она «жаждет свободы и не жалеет своей жизни ради светлого будущего своей родины» (Гулинская З., 1986, с. 128). В ленинградской редакции 1929 г. интернациональные идеи были еще усилены: постановщики отказались от изображения экзотического Китая и акцентировали «тревожную, чреватую опасностью взрыва атмосферы нарастающей борьбы» (Гулинская З., 1986, с. 136).

Балет Глиэра иносказательно рисовал то, что недавно пережила Россия. Кроме того, в нем отразился формирующийся миф об СССР – вожде мировой революции: советские моряки во главе с Капитаном открывают китайским рабочим надежду на освобождение. Образ Капитана – пришельца с Запада – становится в «Красном маке» как бы зеркальным отражением образа Пинкертона из «Мадам Баттерфлай»: морской офицер из далекой страны, явившийся в чуждый экзотический мир, приносит с собой новые ценности и становится смыслом жизни для нежной и стойкой героини. Но, в отличие от Пинкертона, Капитан и его мир несут с собой добро и свободу.

В завершение остановимся на одном парадоксе, до сих пор не получившем объяснения в музыковедческих исследованиях. Речь пойдет об имени главной героини и об истории переименования «Красного мака»

в «Красный цветок». Общепринятая точка зрения на происхождение названия балета изложена в наиболее развернутой монографии о Глиэре: «Балету дали название по имени героини. Тао Хоа в переводе с китайского – красный мак» (Гулинская З., 1986, с. 127). В статье современного исследователя Н.В. Киселевой эта идея полностью повторяется (2011, с. 234). Известно, что название балета – «Красный мак» – вызвало в 1950 г. протест китайской делегации во главе с Мао Цзэдуном: мак был воспринят ими как намек на опиум и тяжелое колониальное прошлое Китая с его Опиумными войнами (Чжэн Юй, 2017, с. 214), в результате чего балет был переименован в «Красный цветок».

Возникает вопрос: если красный мак дал имя не только балету, но и его главному действующему лицу, то почему было изменено название балета, а имя героини при этом осталось прежним и не вызвало дальнейших протестов? Казалось бы, оно, звуча по-китайски, должно было сильнее всего будить нежелательные ассоциации у соотечественников героини. Ответ прост: Тао Хоа – это не «красный мак». И многочисленные словари, и мои китайские коллеги подтвердили эту догадку. В действительности *táohuā* (桃花) – это цветок персика, традиционный китайский символ весны, любви и женского начала. Именно

так переводится имя нежной и отважной китаянки. Но и это «говорящее» имя появилось у героини не сразу. Первоначально, в издании клавира 1933 г., она называлась Тай-Хоа, что для русского уха звучит смутно «по-китайски», однако ничего не означает и никак не переводится. Цветок мака по-китайски – *yīngsùhuā* (罌粟花), и он не имеет ничего общего с именем героини, поэтому в новой редакции балета и не стали менять имя девушки. Красный мак – это не имя, а сценический символ: цветок цвета революционного знамени, с которым умирает героиня. И при смене названия балета имя цветка оказалось не важным, важнее было сохранить указание на его цвет. Красный цветок стал символом идеологии, которую принес в далекий мир Капитан советского корабля.

Приведенные выше факты, наблюдения и выводы и даже эта детективная история с названием подтверждают: балет Глиэра означал выход на новый виток в восприятии отечественным сознанием отношений Востока и Запада. Из сказочной экзотической страны Китай превращается в желанного союзника и собрата по борьбе. Тем самым обозначается эволюция в восприятии Китая русской музыкой второй половины XIX – первых десятилетий XX вв.: от романтического экзотизма – к пролетарскому интернационализму.

ЛИТЕРАТУРА

- Брагинская Н.А. «Соловей» Стравинского – Андерсена: Между Востоком и Западом // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2012. № 151. С. 188–196.
Гулинская З.К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. М.: Музыка, 1986. 220 с.

REFERENCES

- Braginskaya, N.A. (2012), “«Nightingale» by Stravinsky – Andersen: Between East and West”, *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Bulletin of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University], no 151, pp. 188–196. (in Russ.)

Киселева Н.В. Р.М. Глиэр «Красный цветок» (к вопросу о музыкальной драматургии) // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2011. № 1. С. 230–245.

Лукин А.В. Медведь наблюдает за драконом. Образ Китая в России в XVII–XXI веках. М.: АСТ: Восток–Запад, 2007. 598 с.

Малков Н. «Соловей» Игоря Стравинского // Мейерхольд в русской театральной критике. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 380–383.

Назаров А.Ф. Цезарь Антонович Кюи. М.: Музыка, 1989. 224 с.

Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005. 463 с.

Чжэн Юй. Балет «Красный мак» («Красный цветок») в контексте советско-китайских политических и культурных связей // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12, ч. 3. С. 212–215.

Chzhen, Yuj (2017), “Ballet «Red Poppy» («Red Flower») in the context of Soviet-Chinese Political and Cultural relations”, *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], no. 12, vol. 3, pp. 212–215. (in Russ.)

Gulinskaya, Z.K. (1986), *Reingol'd Moritsevich Glier* [Reingold Glier], Muzyka, Moscow, 220 p. (in Russ.)

Kiseleva, N.V. (2011), “R.M. Glier «Red Flower» (on the question of musical drama)”, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the A.Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet], no. 1, pp. 230–245. (in Russ.)

Lukin, A.V. (2007), *Medved' nablyudaet za drakonom. Obraz Kitaya v Rossii v XVII–XXI vekah* [The bear is watching the dragon. The Image of China in Russia in the 17th – 21st Centuries], AST, Vostok–Zapad, Moscow, 598 p. (in Russ.)

Malkov, N. (1997), “«The Nightingale» by Igor Stravinsky”, *Meierhol'd v russkoi teatral'noi kritike* [Meyerhold in Russian theater criticism], Artist. Rezhisser. Teatr, Moscow, pp. 380–383. (in Russ.)

Nazarov, A.F. (1989), *Cezar' Antonovich Kyui* [César Cui], Muzyka, Moscow, 224 s. (in Russ.)

Stravinskii, I.F. (2005), *Khronika moei zhizni* [Chronicle of my life], Kompozitor, Moscow, 463 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Медведева Юлия Петровна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru

Author information

Yulia P. Medvedeva, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor at the Department of Music History, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire
E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru

Поступила в редакцию 20.11.2020
После доработки 01.02.2021
Принята к публикации 04.02.2021

Received 20.11.2020
Revised 01.02.2021
Accepted for publication 04.02.2021