

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 2. С. 52–63
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 2, pp. 52–63
ISSN 2308-1031

© Усачева, О.В., 2025
УДК 78.03
DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-52-63

РАЗГОВОР О НАПРАВЛЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ МЫСЛИ (ЛИ СИАНЬ, ЦЮЙ СЯОСУН, Е СЯОГАН, ТАНЬ ДУНЬ) ЧАСТЬ II

О.В. Усачева¹

¹ Музыкальный институт Университета г. Линьши, Линьши, 276000, Шаньдун, Китайская Народная Республика

Аннотация. Вторая часть беседы китайских композиторов посвящена обсуждению ряда актуальных для музыкальной культуры периода «реформ и открытости» вопросов, среди которых пути и перспективы развития современного китайского искусства, уникальность китайской музыки, роль западной культуры и традиций малых народностей в ее обновлении, различия восточного и западного типов музыкального мышления, соотношение всеобщего, национального и индивидуального в композиторском творчестве. По мнению участников «Разговора...», в китайском искусстве находят отражение такие ключевые для восточной картины мира концепты, как статика, тишина, покой, пустота. В современной китайской музыке эти концепты реализуются через особую трактовку музыкального времени, мелодии, тембра, звука, через воплощение различных аспектов взаимоотношения человека и природы, культуры и цивилизации, порядка и хаоса. В ходе дискуссии композиторы обсуждают творческие планы, идеи и подходы к сочинению музыки, влияние на их творчество различных эстетических концепций, композиторских техник, трудности, с которыми им приходится сталкиваться в поисках собственного творческого метода и индивидуального стиля. В заключение «Разговора...» поднимается проблема возрождения национальной китайской культуры, сохранения ее целостности в условиях стилевого плюрализма и предельной индивидуализации творчества, выдвигается идея возвращения к истокам культуры хуася как неизбежного этапа развития современного китайского искусства.

Ключевые слова: китайская музыка, китайское искусство, культура хуася, восточная концепция музыкального времени, мелодия, тембр, культура малых народностей Китая

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Усачева О.В. Разговор о направлениях современной музыкальной мысли (Ли Сиань, Цюй Сяосун, Е Сяоган, Тань Дунь). Часть II // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 2. С. 52–63. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-52-63.

CONVERSATION OF THE TRENDS OF MODERN MUSICAL THOUGHT (LI XIAN, QU XIAOSONG, YE XIAOGANG, TAN DUN) PART II

O.V. Usacheva¹

¹ Linyi University, Music Institute, Linyi, 276000, Shandong, People's Republic of China

Abstract. The second part of the conversation between the four Chinese composers is devoted to discussing a number of issues relevant to the musical culture of China during the period of “reform and openness”, including: the uniqueness of Chinese music, the comparison of Eastern and Western types of musical thinking, the problem of individual and national, original and ordinary in modern compositional work, the role of culture of small nationalities in the renewal of Chinese music, ways and the prospects for the development of contemporary Chinese arts. The composers reflect on the peculiarities of the Eastern concept of musical time, the modern interpretation of melody, and the possibilities of enriching the timbres of Chinese and European musical instruments. Traditional and modern Chinese music is considered in the context of the philosophical problem of the relationship between man and nature, culture and civilization. According to the participants of “Conversation...” the uniqueness of Chinese music is due to its reflection of such key concepts for the Asian worldview as static, silence, peace, and emptiness. Composers discuss their creative plans, ideas and approaches to composing music, reflect on the role of various aesthetic and stylistic influences in their own work, and share the difficulties they face on their way to find one’s own creative method. In conclusion, the problem of the national culture integrity in conditions of pluralism and extreme individualization of creativity is raised, and the idea of a “returning” to the origins of Huaxia culture is put forward and regarded as an inevitable stage in the development of modern Chinese arts.

Keywords: Chinese music, Chinese arts, Huaxia culture, Eastern concept of musical time, melody, timbre, traditional culture of Chinese ethnic groups

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

For citation: Usacheva, O.V. (2025), “Conversation of the trends of modern musical thought (Li Xian, Qu Xiaosong, Ye Xiaogang, Tan Dun). Part II”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 2, pp. 52–63. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-2-52-63.

ЦС: Китайская музыка, говоря с позиций психологии времени, – явление статическое. Статика – это область очень обособленная и глубоко таинственная – то, чего в западной музыке с ее динамичностью достичь невозможно. Почему мы время от времени засматриваемся на горы, на звездное небо? Потому что именно их статика, а не движение, вызывают ощущение таинственности.

ТД: Китаец и иностранец по-разному подходят к восприятию симфонического оркестра. В звучании огромного симфонического оркестра западный человек распознает использование различных технических приемов, а восточный человек открывает для себя, что такое тишина. Когда в оркестре из ста человек ударяют в *муюй*¹, восточный человек легко обнаруживает этот характерный звук.

ЦС: Сказано очень точно. В китайском искусстве очень важна пустота. На картинах Ци Байши² есть только цыпленок, все остальное – пустота. Сила пустоты очень значительна. Покой в музыке – это когда звучит только один *муюй*, в этом и есть пустота.

ЕС: Поэтому некоторые говорят, что китайская музыка – это общение между

сознанием человека и пространством, западное искусство – это социальная коммуникация.

ТД: Западный мистицизм – это тоже атрибут эстетического восприятия. В одном из моих произведений есть эксперимент с ударами в *муюй*. Я хотел сделать так, чтобы в нотах прочитывалось акустическое ощущение, ощущение места происходящего. Мне кажется, что для музыканта задача создания эффекта свободного пространства решается легче, чем для художника. По силе воздействия на человека музыкальное произведение не имеет себе равных ни в одном из других видов искусств. Психологический эффект от музыкального произведения может быть сильнее, чем от живописи, сильнее, чем от мелодии.

ЕС: Наши сочинения часто критикуют за отсутствие мелодии. На самом деле это не так, просто наша мелодическая концепция отличается от других, мы не хотим, чтобы наша собственная музыка возникала только как определенный тип сигнала.

ТД: Я думаю, что мелодия – это своего рода идея соединения, переход из одного

пространства в другое. В современной музыке ее роль выражения и сообщения не работает. Для выражения некой концепции в моих произведениях совершенно невозможно использовать только мелодию.

ЦС: Я восхищен этой твоей позицией: «мелодия – мост через пространство». Здорово!

ЕС: Эта идея может быть применима не только по отношению к мелодии. Все музыкальные средства можно трактовать с этой точки зрения. Я рассматриваю два пространства как два поля, а все выразительные средства – ритмические, мелодические, тембровые – вводятся в качестве соединения между этими полями, так ведь возможно?

ЦС: Современная музыка – это, в большей степени, искусство непосредственного воздействия на слушателя. Приведу простой пример: китайская народная музыка для ударных. Нельзя сказать, что у нее нет мелодии, но ее очарование – именно в сочетании тембра и ритма. Мелодия – не единственный элемент, не нужно думать о ней как о чем-то важном и уникальном. Главное – передать определенное «прозрение» композитора.

ЦС: Что мы называем мелодией? Например, «Горная песня»³ Тань Дуня. Похоже, что она соответствует тому, что мы называем мелодией, но кто-то может сказать, что там ее нет, что мелодия – это линия.

ТД: Я думаю, мы трое еще не добились того, чтобы сочинять хорошую музыку, не используя мелодии. Пока это только на уровне рефлексии, направления усилий. Но довольно смешно, что в последнее время многие постоянно говорят, что у нас нет мелодии. Позволю себе не согласиться. Мне кажется, это именно то, из-за чего в Японии очень гордятся Минору Мики⁴. Его мелодии, исполняемые ансамблем традиционных инструментов, иногда не сформированы, не имеют песенной

формы, но вопреки ожиданиям он может сделать так, чтобы музыкальная энергия длилась очень долго. Это очень впечатляющее мышление именно восточного человека.

ЛС: Сейчас всеобщее представление о мелодии укладывается в некий тип балладно-песенной формы – гладкой и стабильной. Ганслик критиковал мелодии Чайковского за старомодность, старшее поколение китайских композиторов использовало фольклорный материал – в этом проявлялось их понимание мелодии. Представление людей о мелодии постоянно меняется.

ЕС: Мое произведение «Сицзян Юэ»⁵ – это мелодия, от начала до конца. Другой техники я не использовал. Однако некоторые говорят, что здесь нет мелодии. Не могу объяснить, но это меня очень раздражает.

ЦС: Когда я пишу музыку, в голове нет ничего, даже цвета, только тембр инструмента, только звук. Особенно «Mong Dong»⁶, когда я его сочинял, вспоминал немецкого философа Шпенглера, который говорил, что музыка – это единственное искусство, способное заставить человека абстрагироваться от мира⁷. Многие мои произведения нельзя назвать продуктами культуры, я довольно много размышляю о человеке и природе.

ТД: Несмотря на эти твои размышления, все же следует помнить, что личность каждого человека всегда формируется только в хорошо знакомой для него обстановке. Чтобы вникнуть во взаимосвязи человека и природы, тебе придется использовать только твой собственный путь.

ЦС: Каждому типу культуры присуща своя атмосфера, определенная система эстетических ценностей. Например, для китайской культуры характерно собственное ощущение близости и мимолетности.

ЕС: Вероятно, мы по-разному понимаем проблему отношений человека и природы. Ты довольно много рассуждаешь об этом. Но каковы законы природы? Это своего рода «увеличение энтропии» – от упорядоченного к неупорядоченному. Развитие человечества – это уменьшение энтропии (слово из термодинамики), и чем дальше, тем способность человека преобразовывать природу становится все сильнее.

ЦС: Ты подходишь с материалистической точки зрения, а я с позиции макроцелого. Я предпочитаю думать, что связь человека с природой основана не на завоевании, а на взаимозависимости. Человек – часть природы, а не что-то отдельно появившееся, наблюдающее за чем-то. Мне нравится, когда отношения человека и природы скоординированы. Я даже назвал одно из произведений «Первобытное спокойствие». До появления различных религиозных течений, до формирования христианства, буддизма, даосизма, ислама в культуре было очень мало различий. В те времена человечество обладало самыми естественными свойствами. Поэтому меня очень интересует все первобытное. Я думаю, в нем очень много очарования. Современная западная цивилизация уже давно и болезненно переживает утрату человечеством чувства природы. Экология предлагает рассматривать экосистему именно с этой позиции.

Во всей мировой цивилизации ближе всего к природе китайская культура. Лао-цзы уделял особое внимание спокойствию, многие китайские представления о природе основаны на устойчивой вере в небеса, в императорскую власть, дарованную Богом, в то, что император – сын неба. Самая ранняя жертвенная музыка тоже была связана с миром природы. Иногда я пишу довольно дикуую музыку, я очень люблю большие горы, они величественны, в них есть мощь. В Гуаньчжоу

некоторые горы во время дождя – это очень взрывоопасная материя; здесь один водопад, там – другой, плиты голубого камня излучают холодный свет, птицы поют, цветы благоухают, дикие фрукты можно сбивать и есть – это бесконечное, неисчерпаемое удовольствие. Жизнь учит меня ощущать себя частью природы.

Горные народности наиболее близки к природе, жизнь в такой окружающей среде приносит массу удивительных ощущений. Но я также хорошо понимаю цивилизованное общество, я и сам человек цивилизации, тоже могу ощущать приносимые ею депрессию, одиночество, отчаяние, человеческое непонимание. Однако мне кажется, что в природе гораздо больше жизненной силы. И в моей музыке часто можно обнаружить такую жизненную силу. С точки зрения цивилизованного человека она выглядит довольно грубой, музыка кажется очень нервной, напряженной. Мне нравится полное и напряженное звучание, контрасты большой амплитуды.

ТД: Недавно я слушал одно из твоих произведений и заметил некоторые изменения. Раньше ты записывал все, что обнаруживал. В последних сочинениях много моментов тишины, много пауз, и хотя звуков теперь меньше, но смысла стало больше. Я как-то слушал одну твою кассетную запись, сделанную в Гонконге: в той музыке было слишком много «придуманного» тобой⁸. Хотя между твоими концепциями тогда и сейчас нет большой разницы, все же ингредиент «придуманного» тогда был немного выше.

ЦС: Действительно, когда я сочинял «Mong Dong», я испытывал чувство покоя. Это было во время поездки в Юннань, куда я направился, чтобы посмотреть на скальную живопись в местечке Цань Юань⁹. Фрески дают удивительное ощущение покоя, их форма чрезвычайно проста и незатейлива, иногда они похожи

на детские рисунки. Текстура камня напоминает об очень давних временах и очень отдаленных местах. Первобытная эпоха по отношению к человеку была довольно беспощадна, но по прошествии времени возникает некое ощущение спокойствия, человек и природа становятся неразделимы и взаимно интегрированы. В своих произведениях я все больше стремлюсь к такого рода тишине и покою, заимствуя спокойствие скал.

ТД: Написанное мною иногда не соответствует предварительным черновым наброскам. Почему так происходит? Чем больше ты обнаруживаешь, тем больше склоняешься к простому царству «ничто».

ЦС: Среди нас троих Е Сяоган – композитор, пишущий, главным образом, «от первого лица». В своих произведениях ты уделяешь большое внимание деталям внутренней психологии, микроощущениям. В твоей музыке всегда слышны возвышенные чувства интеллектуала.

ЕС: Мне нравится выражать определенный процесс, психологическую рефлексию человека в социальном окружении. Я стремлюсь к освобождению от оков, ищу свое собственное понимание красоты, свой идеал самоанализа и самопознания. Мне нравится в хаотичности искать самосовершенствование ума и возвышенности духа.

ТД: Я тоже стремлюсь к свободе, но также считаю, что слишком много вольностей может повлиять на характер контраста, на тип движения, поэтому, будучи свободным, одновременно я обращаю внимание на то, от чего невозможно отстраниться, на то, что определяет мою личную судьбу.

ЦС: В произведениях Е Сяогана нет выражения цвета, нет зримых образов. Интересно, каким образом ты рассуждаешь при выборе характера звучания, при организации звуков, при тембровом планировании?

ЕС: Сильные контрастные звучания, о которых ты говорил и которые тебе так нравятся, тоже являются своего рода отражением психологического состояния: гармония с природой – это и определенное отражение состояния твоей души. Я стремлюсь к гармонии с самим собой. Душа любого человека, если ее приоткрыть, это целая вселенная, макромир, который не поддается точному измерению. Конкретизируя это с точки зрения сочинения музыки, можно сказать, что я стремлюсь к определенному ци¹⁰. Очевидно, наши позиции не совпадают.

ЦС: Симфоническая музыка «Лисао»¹¹ – это самое раннее и впечатляющее произведение Тань Дуня, в том числе благодаря использованию в нем элементов китайской классической культуры. Некоторые из них пришли из опыта познания природы. Цюй Юань¹² был как раз таким человеком.

ТД: Несмотря на технику, концепцию и музыкальные идеи «Лисао», все же это произведение принадлежит периоду моего музыкального старта, является отправной точкой. Когда я его сочинял, многое для меня было не вполне ясно, осознание некоторых вещей пришло только во время работы над «Фу»¹³.

ЦС: Звучание «Лисао» насыщенное, очень динамичное, в «Фу» все по-другому.

ТД: Одним из самых больших недостатков «Лисао» является то, что оно слишком субъективно, «Фу» – объективнее. Потом я написал Фортепианный концерт, на этот раз уже включающий элементы национальной инструментальной музыки. Если немного отстраниться и взглянуть со стороны, то можно заметить, что в этих нескольких достаточно удачных с моей точки зрения произведениях уровень объективности намного выше. До этого я думал, что в музыке для симфонического оркестра следует использовать приемы письма симфони-

ческой музыки, а в музыке для народного оркестра – только приемы национальной инструментальной музыки. Но с недавних пор понял, что оба подхода не противоречат друг другу. Поэтому, когда я пишу музыку для европейских духовых инструментов, везде использую мышление, характерное для *соны*¹⁴. Партия фортепиано в Фортепианном концерте полностью основана на технике *гуцин*¹⁵. Теоретически, так играть на фортепиано прошлого было бы невозможно, также это не похоже и на трактовку фортепиано романтической школы. В моем Концерте фортепианная техника соответствует характерному для культуры *вэньжень*¹⁶ приему *луань сао цинь*¹⁷. Мне кажется, что я почти нашел то, что искал. Но я постоянно все меняю.

ЦС: Это твоя самая сильная сторона. И все же, несмотря на крутые перемены, развитие идет в прежнем направлении.

ТД: То, что я для себя обнаружил, уже проявилось в «Лисао»: например, если использовать скользящие звуки арфы во время соло *сяо*¹⁸, они немного напоминают *гучжэн*¹⁹. Но я не смог удержать этого. Во время сочинения «Фу» я отбросил этот прием. Теперь я намерен продолжать в том же духе, не откладывая найденное в сторону.

ЦС: Е Сяоган, каковы твои рассуждения при выборе тембра?

ЕС: Выбирая тембр, я рассуждаю очень реалистично. Сначала смотрю, какие у меня есть возможности. Например, есть симфонический оркестр, значит, я работаю только в этом диапазоне.

ТД: Е Сяоган часто подчеркивает развитие и противопоставление звуковых блоков. Его «тембровые группы» насыщенные и интересные. Я же, напротив, выделяю тембр одного звука. Иногда качественные преобразования одного звука достигают шести стадий. Я почерпнул этот прием, главным образом, из китайской музыки.

ЕС: Я тоже стремлюсь к изменению, но пока не знаю, может ли оно касаться всех аспектов моей музыки. Очевидно, мне хочется достичь какого-то совершенства, но с точки зрения конкретных методов письма определенности пока так и нет. А неопределенность в технике порождает расплывчатость.

ЛС: Что каждый из вас думает о своем ближайшем будущем?

ЦС: Техника моих сочинений, появившихся после выхода в Гонконге первой аудиозаписи, в принципе, практически не изменилась. Сейчас я в некотором замешательстве, поскольку для формирования индивидуального стиля все-таки необходимы достаточно концентрированные и ясные характеристики звукового сигнала. Я действительно оказался в затруднительном положении, столкнувшись с очевидным препятствием на пути самосовершенствования.

ТД: Прежде чем записывать произведение, я много думаю, делаю технические заметки, которые помогают обозначить диапазон поисков в соответствии с моим общим замыслом, и после этого я сочиняю уже в соответствии с заданным в заметках направлением, не выходя за его пределы. При работе над следующим произведением я тоже просматриваю эти заметки, хотя и не использую их. Заметки – это накопление: я записываю все, что неожиданно обнаруживаю. Сочиняя ту симфоническую музыку²⁰, я исписал двести три страницы, включая отметки о характере, технических приемах, определенных способах оркестровки и т.д., эти три страницы я помнил в течение двух лет.

ЦС: «Наньсянцзы»²¹ очень хорош. Когда я слушал тот твой концерт для национальных инструментов²², я отметил для себя, что разница между произведениями по характеру звучания относительно невелика, и, конечно, среди них было и несколько замечательных сочинений.

ТД: Любой автор, пишущий произведение, нередко может впадать в определенного рода патологию. Например, картины Хуан Юнъюя²³: если увидеть только одну его картину – она покажется замечательной, но если посмотреть выставку картин, можно обнаружить использование одних и тех же приемов. В этом есть и преимущество: можно проследить, как формируется и совершенствуется стиль конкретного человека на пути к зрелости. Концерты музыкальных произведений, выставки картин, сольные вокальные и инструментальные концерты – все они имеют эту общую проблему, которой, вероятно, можно было бы избежать. Сейчас, когда я сочиняю что-то новое, то всеми силами стараюсь избежать этой проблемы, каждое следующее произведение не должно быть похожим на предыдущее.

ЕС: Цюй Сяосун, что скажешь по поводу своих эстетических поисков?

ЦС: Мне нравятся очень многие композиторы, но боготворю я Моцарта. Его спокойствие, наивность имеют необыкновенную силу. Мне кажется, что этот человек обладал крепким умом и здоровым духом, особенно по сравнению с Бетховеном. Из современных авторов, например, есть испанский художник-сюрреалист Миро²⁴, который довольно поздно сформировал свой собственный стиль, структуру изображения, очень яркий и отточенный цвет, особенные формы и линии. Люди такого рода могли появиться только в культуре XX в., их внутренний мир очень здоровый, а сердца по-детски искренни. Они не боятся совершать отчаянные поступки, потому что с легкостью относятся к последствиям. Подобный мир спокойствия – это то, что я все время ищу. Пока среди моих произведений только в «Mong Dong» отражены отдельные аспекты этой идеи. Кроме того, если говорить о технике, сначала я придерживался определенных технических правил: на-

пример, некоторые технические приемы Первого струнного квартета возникли как бы в тени Мастера²⁵. Но я верю, что однажды приемы Мастера перестанут меня удовлетворять, и тогда я смогу освободиться от этого.

ТД: Ты начинаешь сочинять, находясь под влиянием техники Мастера, еще до того как возникает чувство неудовлетворенности ею. Но когда я открываю для себя какой-то прием Мастера, в этот момент я чувствую, что хотя прием этот необычайно хорош, я не хочу просто перенимать его. Сначала я должен подумать, например, о несоответствии между средствами Мастера и нашей национальной музыки или любыми привычными для нас звуками родной земли. Тогда появляется чувство неудовлетворенности. Обычно, после того как возникает это чувство, прием можно преобразовать. Но ты сочиняешь, когда чувство неудовлетворенности еще не появилось. (**ЕС:** То, о чем ты говоришь, относится не только к проблемам техники, в отношении идей это также справедливо.)

ЦС: В том, о чем ты говоришь, есть смысл. Мне все сильнее хочется избавиться от своих знаний.

ЕС: До недавнего времени мне нравились все композиторы, но, похоже, что одновременно не нравился ни один из них. Меня тоже одолевают сомнения. Каждое произведение я пишу по-разному, иногда очень насыщенно, иногда легко и прозрачно, как, например, «Сицзян Юэ». Пока не знаю, смогу ли и дальше сочинять также.

ЛС: Что касается стандарта в технике, это очень интересная проблема. Сначала правила существуют, потом – нет, каждое сочинение пишется по-разному. В современной европейской школе, чем дальше, тем сильнее меняется стиль произведений, каждый композитор, каждое новое сочинение – индивидуальны. Каким же будет развитие в ближайшем будущем?

В музыке Моцарта и Бетховена есть индивидуальность, но есть и много общего. Чем дальше в будущее, тем больше расхождений, вплоть до того, что даже произведения одного композитора не имеют общих норм. Я все время думаю, может ли этот процесс привести к возникновению новых правил?

ЦС: Недавно я слышал, как кто-то сказал, что западная немецкая тональная музыка возрождается, и это уже становится новой тенденцией. Есть композиторы, которые начали писать тональную музыку, но не только в рамках традиционной концепции. Я спросил одного такого композитора, что это – компромисс со слушателем или психологическая потребность? Он ответил, что это его собственная психологическая потребность. Он также добавил, что с началом XX в. в музыке произошли очень большие изменения, но на самом деле эти изменения не столь уж значительные. Эта мысль мне показалась очень интересной. В сердце человека всегда есть стремление к добру и красоте, к отношениям между людьми, потенциальное стремление к установлению взаимосвязей с природой. В литературе и искусстве XX в. отражено большое количество личного одиночества и болезненной реальности. Художники все это чувствовали острее, вероятно потому, что по сравнению с обычным человеком, они более восприимчивы. Но я полагаю, что сами художники отнюдь не считают это правильным: человечество все-таки нуждается в возвращении.

ТД: Ты только что говорил о том, что для художника, находящегося в авангарде эпохи, видящего ее на расстоянии, одним из самых важных факторов, помимо концепции, становится художественная и техническая целостность. По-моему, это самая сложная проблема из всех.

ЦС: Это проблема, над которой мы размышляем больше всего.

ЛС: Сейчас мир движется в сторону плюрализма, индивидуализации, каждое произведение оригинально. При продолжении этого процесса, где может возникнуть новый эпицентр культурного развития? Признаком формирования такого центра, без сомнения, является высокая степень индивидуализации. Однако все же помимо полнейшего раскрытия интеллектуальных способностей и креативности человека, необходимо еще и формировать единое целое. Очень трудно говорить о возрождении восточной культуры, если в центре только индивидуальность, и весь мир продолжает разделяться. Чтобы китайская культура могла достичь вершины развития, стала единым целым, всегда должно быть нечто, на основании чего поддерживается связь.

ТД: Раньше, когда я сочинял, то часто довольствовался одним абзацем, позже понял, что уже на этапе вынашивания замысла можно усилить целостность всех аспектов. Это первое. Второе – учитывать вопрос популярности. Сейчас я понимаю, что нужно намного больше думать о слушателе. Но есть и еще одна мысль: нам необходимо вернуться к культуре Центральной равнины²⁶. Мы пишем произведения, в которых сказывается влияние культуры малых народностей и событий отдаленных районов – это хорошо, это очень хорошая отправная точка, но этот путь нельзя проходить по-старому, все-таки придется вернуться. С самого начала мы искали индивидуальность, но найти индивидуальное в обыденном очень сложно, создать нечто индивидуальное в условиях культуры, с которой все знакомы – еще сложнее. В сравнении с этим сочинять, используя материал малых народностей, несколько проще.

ЕС: Проблема в том, что до настоящего времени у нас так и не появилось чего-либо значительного, что представляло бы малые народности.

ТД: С влиянием культуры малых народностей связан выбор очень многих интонаций, тембров.

ЦС: С выбором существует проблема. Когда я писал «Mong Dong», обнаружил, что по сравнению с ханьцами²⁷, этнические меньшинства гораздо ближе к природе. Культура Центральных равнин, например, Сиань, район Ганьсу, имеют очень много замечательных особенностей. Но они были давно забыты.

ЛС: То, что Тань Дунь говорит о «возвращении Культуры Центральных равнин» очень интересно. На самом деле он говорит о возвращении «ханьской культуры». Ядро китайской культуры – это культура хуася²⁸, включающая в себя культуры чаньань, ганьсу, цзинчу, цилу, яньчжао и др., за исключением отдаленных районов.

ТД: Возвращение к ханьской культуре отнюдь не подразумевает возвращение к тому, что мы сегодня под этим подразумеваем. Нам нужно найти скрытую суть культуры этого региона.

ЦС: Культура Центральной равнины – это источник китайской культуры, именно это место наиболее богато теми явлениями, в которых выражается дух Китая.

ТД: По сути, мы не сочиняли произведения, непосредственно связанные с темой малых народностей. Вместо того, чтобы изучать древнюю культуру чу²⁹ с помощью археологии, лучше уж почувствовать ее непосредственно изнутри. Хотя мы и не изображаем этнические меньшинства напрямую, мы все же испытываем влияние их музыкального мышления и материала.

ЦС: Это затрагивает и вопрос качества. Мы не используем сюжеты малых народностей, в отличие от композиторов среднего и старшего поколений. Западные национальные школы в поисках определенного настроения, духа неевропейской культуры тоже обращаются к подобным темам. Разница в том, что мы ищем осо-

бый тип темперамента, не свойственный городской цивилизации. Я был шокирован, когда услышал музыку народности яо³⁰: в ней есть первобытные чувства, она как будто вылетала из уст горных эльфов; я был тронут именно этим ощущением первозданности, а не сюжетами.

ТД: Этот тип характера выражают удары в *яогу*³¹ в одном из фрагментов «Желтой земли»³², но этого недостаточно. Несмотря на то что в произведениях Е Сяогана много элементов ханьской культуры, влияние музыки Цзяннань³³ в них относительно невелико.

ЕС: Поэтому сейчас я пишу кое-что северное: не представляю, как бы мне это выразить.

ЛС: В связи с этим возникает один существенный вопрос: когда культура достигает предела своего развития, необходимо искать максимально отдаленные пространственные и временные факторы, которые могли бы ее стимулировать. С точки зрения пространственной удаленности – это Европа, с точки зрения временной удаленности – это древность, первобытность, а также культуры отдаленных районов. Вероятно, происходящее сейчас вмешательство в довольно зрелую культуру Центральной равнины, культуру хуася, является шагом вперед по сравнению с только что упомянутой проблемой, и это вмешательство должно сыграть существенную роль в возрождении восточного и китайского искусства.

ЕС: В будущем все еще может вернуться обратно. Когда завершится эта стадия поиска удаленных от нас в пространстве и времени факторов, все вернется.

ЛС: Ситуация, когда мы возвращаемся к чему-то, всегда будет отличаться от первоначального состояния. Если сегодня люди что-то отрицают, то они отрицают именно вчерашний, а не позавчерашний день. Вдохновение следует искать в позавчерашнем дне. Третья волна, отвергаю-

щая и практически разрушающая все, что связано со второй волной, более близка

первой волне. Таков этот удивительный процесс.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Муюй (木鱼 / mùyú) – традиционный китайский ударный музыкальный инструмент (идиофон) в виде полой деревянной коробочки, по которой ударяют молоточком с мягким наконечником. Первоначально использовался в даосизме и буддизме для сопровождения религиозных песнопений. С начала династии Цин входит в состав ансамбля народных инструментов (中国音乐词典 (增订版) – 北京: 人民音乐出版社 · 2016. 第954页 (Словарь китайской музыки. Расширенное издание. Пекин: Народная музыка, 2016, с. 541)).

² Ци Байши (齐白石, 1864–1957) – всемирно известный китайский живописец, мастер современной китайской живописи, почетный профессор Центральной академии изящных искусств и председатель Китайской ассоциации художников.

³ «Горная песня» («山歌» / shāngē) – фортепианная пьеса Тань Дуня из сюиты «Воспоминания о восьми акварельных картинках», сочинение 1978 г.

⁴ Минору Мики (三木稔 / San Muren, 1930–2011) – японский композитор, в 1964 г. основал ансамбль древних традиционных музыкальных инструментов «Ниппония» («Ensemble Nipponia»). В 1983 г. состоялись первые гастролы ансамбля в Китае. В произведениях Минору Мики для ансамбля традиционных инструментов сочетаются элементы классического традиционного и современного стилей. Его творчество оказало значительное влияние на Тань Дуня и других представителей китайского авангарда.

⁵ «Сицзян Юэ» («西江月» / xījiāng yuè, английский вариант названия – «Moon Over the West River») – произведение 1984 г., за которое Е Сяоган получил Первую премию на композиторском конкурсе Азиатско-Тихоокеанского регионального фестиваля искусств, проходившего в Австралии. Е Сяоган был первым китайским представителем на этом фестивале со времени начала периода «реформ и открытости».

⁶ «Mong Dong» – произведение Цюй Сяосуна, созданное в 1984 г. Первоначально было написано в качестве музыки к мультипликационному фильму «Бык и пастушок», созданному по мотивам древних наскальных рисунков, найденных в местечке Цань Юань провинции Юннань (режиссер Чэнь Сяньвэй / 陈三伟). В названии произведения композитор использует не иероглифы, а латинизированный пиньинь, подчеркивая тем самым важную роль фонетического звучания слогов.

⁷ Имеется в виду следующее высказывание О. Шпенглера: «...Музыка – единственное искус-

ство, чьи средства находятся за пределами светомира, который уже издавна сделался для нас равнозначным миру вообще. Только музыка способна разом увести от мира, разрушить неодолимые чары господства света и породить сладкую иллюзию того, что здесь мы прикасаемся к глубинной тайне души» (1998, с. 11).

⁸ Тань Дунь имеет в виду характерную для ранних сочинений Цюй Сяосуна перегруженность музыки техническими приемами, звуковыми эффектами.

⁹ Подробнее на русском языке о наскальных рисунках местности Цань Юань (苍源 / cāngyuán) провинции Юннань см. статью С.А. Комиссарова и Д.В. Черемисина (2020).

¹⁰ Ци (气/ qì) – здесь имеется в виду фундаментальная для китайской культуры философская и медицинская категория, обозначающая некую энергетическую субстанцию как часть любого живого организма.

¹¹ «Лисао» («离骚» / lí sāo) – первое одночастное симфоническое произведение Тань Дуня, написанное в 1979 г. (композитору 22 года) после прочтения одноименной поэмы древнего китайского поэта Цюй Юаня. Впервые было исполнено на Первом китайском конкурсе симфонических произведений в 1980 г., вызвало много споров из-за использования традиционных китайских инструментов в авангардном звучании.

¹² Цюй Юань (屈原, 340–278 гг. до н.э.) – государственный деятель и лирический поэт эпохи Воюющих царств, автор поэмы «Лисао» (в русскоязычной литературе известной под названием «Скорбь отлученного»), ставшей программной основой одноименного произведения Тань Дуня.

¹³ «Фу» («负» / fù) – произведение Тань Дуня для сопрано, баса и камерного ансамбля, написанное в 1982 г. (Ляо Шиюнь, 1999, с. 64).

¹⁴ Сона – традиционный духовой инструмент, по звучанию напоминает гобой, но имеет более резкий и яркий тембр.

¹⁵ Гуцинъ – древнейший китайский семиструнный щипковый инструмент семейства цитры.

¹⁶ Вэньжень (文人 / wénrén) – понятие, утвердившееся в эпоху позднего Средневековья (от эпохи династии Тан, 618–907 гг. – до эпохи династии Сун, 960–1279 гг., обозначавшее «буквально “человека, воплотившего в себе культурное начало”, “человека культуры”, а значит, человека культивирующего, возвращающего самого себя» (Малявин В., 2000, с. 80). Понятие применялось по отношению к высо-

кообразованному человеку, проводящему свой досуг, занимаясь разными формами художественного творчества. Среди множества изящных искусств, которыми владели вэньжэнь, обязательными были игра на *цин*, поэзия, каллиграфия, го (китайские шахматы), живопись (Чжоу Тецянь, 2003, с. 1).

¹⁷ В технике игры на струнных щипковых инструментах типа *гуцин*, *гучжэн* понятия *сао* (扫 / *sǎo*, подметать) означает определенный вид техники, предполагающей легкое перебирание пальцами по струнам. В сочетании со словом *луань* (乱 / *luàn*, беспорядочный, случайный, запутанный) выражение 乱扫琴 / *luàn sǎo qín*, вероятно, подразумевает стиль свободной, импровизационной игры в рамках определенных правил.

¹⁸ *Сяо* – продольная бамбуковая флейта – традиционный китайский духовой инструмент.

¹⁹ *Гучжэн* – традиционный китайский многострунный щипковый инструмент семейства цитры.

²⁰ Речь идет об упоминавшемся ранее симфоническом произведении Тань Дуня «Лисао».

²¹ «Наньсянцзы» (《南乡子》 / *nánxiāngzi*) – произведение Тань Дуня для *гучжэн* и флейты *сяо*, написанное в 1984 г.

²² Имеется в виду концерт из произведений Тань Дуня для китайских традиционных инструментов, организованный Центральной консерваторией в 1984 г.

²³ Хуан Юнъюй (黄永玉, 1924–2023) – знаменитый современный китайский художник, представитель малой народности туцзя, родился в провинции Хунань.

²⁴ Жоан Миро (Хоан Миро-и-Ферра / Joan Miró i Ferrà, 1893–1983) – каталонско-испанский художник, наибольшую известность получил как сюрреалист.

²⁵ Под Мастером, в данном случае, вероятно, подразумевается некий собирательный образ композитора западноевропейской барочно-классической традиции, техника и стилистические приемы которого рассматривались Цюй Сяосуном как образец для подражания на определенном этапе творчества.

²⁶ Культура Центральной равнины, или культура Чжунъюань (中原文化 / *zhōngyuán wénhuà*) –

общий термин, обозначающий материальную и духовную культуру народностей, населявших территорию среднего и нижнего течения Желтой реки.

²⁷ Ханьцы, народность хань – коренная и самая многочисленная народность Китая.

²⁸ Культура Хуася (华夏 / *huá xià*) – культура китайской цивилизации до династии Цинь. Понятие хуася относится к группе племен, живших вдоль Желтой реки и являвшихся предками этнических китайцев – ханьцев.

²⁹ Чу – древнее китайское царство эпохи Чжоу (XI–III вв. до н.э.).

³⁰ Яо – одна из малых народностей, проживающих на территории Китая, место концентрации проживания – провинции Хунань, Гуандун, Гуанси-Чжуанский автономный район.

³¹ *Яогу* (腰鼓 / *yāogǔ*) – китайский барабан, крепящийся на поясе (поясной барабан).

³² «Желтая земля» (《黄土地》 / *huáng tǔdì*) – музыка Тань Дуня к танцевальной драме, поставленной в 1987 г. Гонконгской танцевальной труппой по мотивам одноименного кинофильма 1984 г. (режиссер Чэнь Кайгэ, оператор Чжан Имоу, композитор Чжао Ципин). Позже, по заказу дирижера Тайбэйского национального оркестра Чэнь Чэнсюна, на материале балета была написана «Северо-западная сюита» («西北组曲» / *xīběi zǔqǔ*) (Ляо Шиюнь, 1999, с. 77–86).

³³ Цзяннань (江南 / *jiāngnán*) – территория к югу от реки Янцзы, занимающая правый берег ее нижнего течения. В современном административно-территориальном делении включает южные (правобережные) части провинций Цзянсу (с городами Нанкин, Сучжоу и Уси) и провинции Аньхой, город Шанхай, и северный Чжэцзян (с городами Ханчжоу и Нинбо). Особенности музыки Цзяннань связаны, прежде всего, с локальным претворением инструментальной традиции сычжуюэ («музыка шелка и бамбука» – понятие, включающее тип музыки для инструментов, для изготовления которых использовались шелк (сы) и бамбук (чжу), и соответствующий сольный и ансамблевый репертуар (подробнее о цзяннань сычжуюэ: (Новоселова А., 2015, с. 93–94)).

ЛИТЕРАТУРА

Комиссаров С.А., Черемисин Д.В. Петроглифы Цангюанья в провинции Юннань, Китай // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. 2020. Т. 26. URL: <http://www.paeas.ru/Articleru/419> (дата обращения: 06.08.2024)

Маялин В.В. Сумерки Дао: Культура Китая на пороге Нового времени. М.: Дизайн, 2000. 436 с.

Новоселова А.В. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: Дис. ... канд. ис-

REFERENCES

Komissarov, S.A., Cheremisin, D.V. (2020), "The Cangyuan petroglyphs in Yunnan Province, China", *Problemy arkheologii, etnografii, antropologii Sibiri i sopredel'nykh territorii* [Problems of archeology, ethnography, and anthropology of Siberia and adjacent territories], vol. 26, Available at: <http://www.paeas.ru/Articleru/419> (Accessed 6 August 2024). (in Russ.)

Liao Shiyun (1999), *Tán Dùn "xī běi zǔ qǔ" "yán jiū 、 yī zuò pǐn yǔ xiàn dài guó lè de duō yuán duì huà* [The study of Tan Dun's Northwest Suite: the

кусствоведения. М., 2015. 186 с.

Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы / пер. с нем. и прим. И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1998. 606 с.

廖詩昀. «潭盾“西北组曲”研究、一作品與現代國樂的多元對話» (Ляо Шиюнь. «Северо-Западная сюита» Тань Дуня: Многогранный диалог между произведением и современной китайской музыкой: Магистерская диссертация. Тайвань: Институт музыковедения Национального университета Тайваня. Тайвань, 1999).

周铁强, 顾宏义. «文人四技». 广州: 广东教育出版社, 2003 (中国古代风俗文化丛书) (Чжоу Тецянь, Гу Хунъи. Четыре навыка вэньжэнь. Гуанчжоу: Образование Гуандун, 2003. 155 с.).

multidimensional dialogue between composition and guoyue], Master's thesis, Taiwan. (in Chin.)

Malyavin, V.V. (2000), *Sumerki Dao: Kul'tura Kitaya na poroge Novogo vremeni* [Twilight of the Tao: Chinese culture on the threshold of a New Time], Dizain, Moscow, 436 p. (in Russ.)

Novoselova, A.V. (2015), *Shelk i bambuk v muzykal'noi kul'ture traditsionnogo Kitaya* [Silk and bamboo in the musical culture of traditional China], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 186 p. (in Russ.)

Spengler, O. (1998), *Zakat Evropy. Oчерki morfologii mirovoi istorii. T. 2. Vsemirno-istoricheskie perspektivy* [The decline of Europe. Outlines of a morphology of world history. Vol. 2: Perspectives of world history], transl. by I.I. Makhan'kov, Mysl', Moscow, 606 p. (in Russ.)

Zhou Teqiang, Gu Hongyi (2003), *wén rén sì jì* [Four skills of literati], Guangdong Education Press, Guangzhou, 155 p. (in Chin.)

Сведения об авторе

Усачева Ольга Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент Музыкального института Университета г. Линьи (Шаньдун, КНР), ORCID: 0000-0002-0416-7487

E-mail: usachewaolia@yandex.ru

Author Information

Olga V. Usacheva, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent at the Music Institute of Linyi University (Shandong, PRC), ORCID: 0000-0002-0416-7487

E-mail: usachewaolia@yandex.ru

Поступила в редакцию 06.04.2025

После доработки 05.05.2025

Принята к публикации 11.05.2025

Received 06.04.2025

Revised 05.05.2025

Accepted for publication 11.05.2025