

Е. К. Карелина

Китай как художественный концепт в музыкальном искусстве Тувы

Аннотация

Статья посвящена осмыслению китайской темы в тувинской музыке. Китайский культурный след считается в слоях традиционной музыки, присутствует в композиторском наследии. Как художественный концепт, Китай предстает в тувинской музыке явлением неоднозначным и многомерным.

Ключевые слова: Китай, Тува, художественный концепт, музыкальное искусство.

Е. К. Karelina

China as an Art Concept in the Musical Art of Tuva

Summary

The comprehension of the Chinese theme in Tuvan music is due to the history of Tuva, which was part of the Qing Empire during the period from 1756 to 1912. The uprising of the mid-1880s (*Aldan Maadyr*) became the major event of national-liberation struggle of the Tuvinians against the Manchu-Chinese regime. Chinese cultural trace is seen in the layers of traditional music (in the origin of the lute *chanzy*, in the content of the songs *Beezhin*, *Ala karaan deshken bolsa*, *oskyustun yry* genre) and in the composer's heritage — in the first symphonic poem *Aldan Maadyr* by A. Chyrgal-ool (1957), in the vocal cycle by U. Khomushku on poems by Chinese poets (2000), in the collective opera *Monge ayalga* (2004), in the musical-choreographic performance *Kuzeldin aldyn sogunnary* (2014). As an art concept, China appears in Tuvan music as an ambiguous and multidimensional phenomenon.

Keywords: China, Tuva, art concept, music art.

Тува исторически связана с Китаем, поскольку с 1756 по 1912 год входила в состав империи Цин. В течение полутора столетий Тува, называемая тогда Урянхаем¹, была одной из окраин Китайского государства². Проходившая по территории Урянхая граница между Китайской и Российской империями была предметом спора двух держав³, имевших свои геополитические и экономические планы. Главный интерес китайских властей в Урянхае был связан с удержанием северных границ империи и расширением торговли.

Маньчжуро-китайские власти ввели на территории Урянхая свою управленческую систему. Глава тувинских земель *амбын-нойон* подчинялся китайскому *цзянь-цзюню* (генерал-губернатору), находившемуся в монгольском Улясутае. Цинская империя обложила тувинцев большим налогом (*албан*) в виде дорогостоящей пушнины и ввела обязательную воинскую повинность, осуществляя через своих представителей из числа монгольской и тувинской знати административное и судебное управление [3. С. 216—222]. Методы судебной практики цинских властей отличались жестокостью: самым «мягким» из них считалось битье палками, за серьезные проступки практиковалось лишение рук и ступней ног (путем отмораживания или перетягивания конечностей ремнем) [3. С. 222]. Неудивительно, что тувинцы сохранили негативную память об этих временах, когда к тому же простой народ был обложен непосильными податями (помимо *албана* китайскому императору, уртельной повинностью и взятками для чиновников различного ранга) [3. С. 222—223]. Результатом такого отношения китайских властей к своей дальней провинции стала развернувшаяся борьба тувинцев за национальную независимость. Восстания аратов, отказывающихся повиноваться маньчжуро-китайскому режиму, начались примерно с середины XIX века. Вершиной этого процесса явилось событие

1883—1885 годов, вошедшее в историю Тувы под названием «Восстания 60 богатырей» («Алдан Маадыр») [3. С. 296—304]. Жестоко подавленное цинскими властями, оно вызвало наибольший резонанс в народном сознании и оставило яркий след в культуре тувинцев.

Цинские власти ввели свою систему знаков отличия: шарики разного цвета (*чинзе*) на головных уборах, типы церемониальной одежды. Культуролог С. С. Нава отмечает следующие маркеры китайской культуры в тувинском костюме — шелковые ткани, ступенчатый вырез на левой поле, элементы декора воротников, «маньчжурские» головные уборы с лентами [7. С. 88]. Распространено мнение и о китайском влиянии, выраженном в традиционной прическе (коса у мужчин). В быту тувинцев прижились китайские табак, чай, ряд предметов домашней утвари.

Наше внимание будет сосредоточено на выявлении элементов китайской культуры в музыкальном искусстве Тувы, на основе чего будет предпринята попытка осмыслить Китай как художественный концепт тувинской музыки. Поначалу обратимся к традиционным пластам музыкальной культуры тувинцев.

Среди фольклорных музыкальных инструментов заимствованным, безусловно, можно считать струнно-щипковый *чанзы*. Путь данного инструмента в Туву, вероятно, шел из Китая через Монголию, о чем говорит сравнение названий аналогичных инструментов: тув. *чанзы* — монг. *шанзы* (*шанз*) — кит. *san-xian*. Этноинструментовед В. Ю. Сузукей пишет, что к иноземным также можно причислить струнно-смычковый *бызаанчы* [8. С. 74], что противоречит иным данным, говорящим, скорее, об обратном заимствовании — китайцами от кочевых народов Центральной Азии (монголов, урянхайцев). Российский исследователь У Ген Ир считает, что данный инструмент (варианты названия: *эр-ху*, *ар-ху*, *ху-цин*), ставший впоследствии неременным элементом оркестра пекинской

оперы, стал иметь хождение в Китае в эпоху династии Юань (1271—1368), т. е. в пору монгольского нашествия и владычества [9. С. 57], а китайский музыковед Ван Дон Мэй — что еще раньше, в Танскую эпоху (618—907), рассматривая это как результат культурного влияния Великого шелкового пути [1. С. 21]. Другой исследователь Цюй Ва косвенно подтверждает это, представляя самую раннюю классификацию традиционных инструментов (сложившуюся ко времени эпохи Чуньцю), в которой подобный инструмент отсутствует [11. С. 26]⁴. Очевидно, что музыкальный инструментарий отражает процессы межкультурной коммуникации народов, населявших обширный регион Центральной и Восточной Азии.

То, что в этом регионе коммуникация активно осуществлялась, особенно через торговые пути, подтверждает широко известная в Туве «Песня караванщиков». Источниковедческая работа филолога-музыканта У. О. Монгуш позволила выяснить запутанную историю данной песни в культуре Тувы [6]. Будучи фольклорным переизложением монгольской песни-пьесы «Сымыя-ноян», она была привезена из Монголии в годы Тувинской народной республики и поставлена драмкружками Чадана в начале 1930-х годов⁵. Песенная мелодия закрепились под названием «Бээжин» («Пекин»), поскольку в сюжете любовного треугольника с красивой монголкой из Улан-Батора оказались связаны два китайца — лама-купец, ведущий торговые караваны из Пекина (*Бээжин-Хуурак*), и богатый князь (*Самыя-ноян*). Песня «Бээжин» обрела популярность в современной Туве благодаря артистам фолк-групп «Тыва» и «Хун-Хурту». В авторском варианте хоомейжи Кайгал-оола Ховалыга песня звучит неторопливо, в ритме движения торгового каравана.

Обратим внимание на наличие специфического жанра песенного фольклора тувинцев — сиротской песни (*өскүстүң ыры*). Парадоксальность данного жанра для Тувы состоит в высокой ценности детей для традиционной тувинской семьи и при этом — наличии специфического песенного жанра, отражающе-

го жизненные проблемы целого социального слоя — сиротства. Полагаем, что содержательно-исторически такие песни могли сформироваться только в условиях тяжелого гнета завоевателей, а именно в период господства на территории Тувы цинских властей, в результате судебной практики которых многие наказанные араты становились недееспособными и были обречены на нищенство, а их дети поневоле становились приживалками у богатых родственников (в лучшем случае) или бесправной прислугой у лам и баев. Впервые о выделении сиротских песен в жанровый подвид заявила музыковед А. Д.-Б. Монгуш⁶. Исследователь отмечает, что в этих песнях переплетаются типологические черты *узун ырлар* и плачей, а присущий им глубокий психологизм объясняет неослабевающий интерес к образцам *өскүстүң ыры* со стороны современных тувинских исполнителей [5. С. 74].

Показательно, что фольклорные образцы, содержательно связанные с эпохой Цинского владычества, составили драматургический стержень первой тувинской симфонической поэмы (1957) первого тувинского профессионального композитора Алексея Чыргал-оола (1924—1989), носящей симптоматичное название «Алдан Маадыр». Когда композитор задумал написать музыку на сюжет о восстании 60 богатырей, народная память об этом событии была еще свежа, а в контексте советской эпохи именно этот эпизод истории Тувы воспринимался как выразитель национальной идеи. Ключевая музыкальная мысль поэмы, на наш взгляд, кроется в развитии двух тем, основанных на народных песнях — «Өскүс бодум» (тема вступления) и «Ала караан дешкен болза» (тема побочной партии). Первая — типичный образец жанра *өскүстүң ыры* — переосмыслена автором в русле суровой маршевости, превращаясь в своего рода тувинскую «тему судьбы». Вторая — мелодия песни «Выколоть бы ему злые глаза», текст которой полон обличительного гнева и обращен к злому чиновнику, осудившему без вины, отобравшему коня, избившему отца и мать героя песни. Парадок-

сальное сочетание подобного текстового содержания и музыкально-выразительных свойств песенной темы (которая из безмятежной пасторали превращается в конце поэмы в жизнеутверждающий гимн) не раз ставило в тупик исследователей⁷. Мы полагаем, что выбор автором песен сиротства и ненависти для своего симфонического произведения был осознанным, отражающим историческую память народа о временах китайского владычества.

В истории развития композиторского творчества в Туве обращение к китайской тематике впервые зафиксировано нами в сведениях о музыкальном оформлении баянистом Александром Лаптаном (1918—1981) спектакля по пьесе китайского автора «Пролитая чаша» (начало 1950-х годов)⁸. О китайской опере «Седая девушка» рассказывал нам как о ярком художественном впечатлении композитор старшего поколения Саая Бюрбе (1924—2012)⁹. Вероятно, именно «Седая девушка» повлияла на тувинского автора, обратившегося первым к социальной теме в оперном жанре (опера «Чечек», 1966).

Обращение к классической китайской поэзии открыло в тувинской музыке новую страницу, связанную с развитием камерно-вокальных жанров¹⁰. В конце 1990-х годов молодым композитором Ураной Хомушку (род. в 1978), которая в то время училась в Красноярской академии музыки и театра и по совету своего педагога по классу композиции О. Л. Проститова обратилась к китайской поэзии, был написан цикл романсов на стихи поэтов Древнего Китая¹¹. Поначалу в цикле было три романса: 1. «Путник» (ст. Цао Чжи). 2. «Ночной крик ворона» (ст. Ли Бо). 3. «Мэйхуа» (ст. Вань Ань-Ши). Позже был сочинен четвертый романс «У окна» (ст. Су Ши), смягчивший обреченный настрой первых трех. Окончательная версия цикла относится к 2000 году. Романсы У. Хомушку сразу обратили на себя внимание глубиной интонационного прочтения текстов, тонко разработанной фортепианной партией, особым трагическим мироощущением. Мрачными красками рисуется одинокий путь стран-

ника («Путник»), с первых тактов захватывает высоким драматизмом «Ночной крик ворона», несколько отрешенным эстетизмом отличается «Мэйхуа», просветленным финалом становится романс «У окна». Романсы исполнялись в Кызыле, Красноярске и Москве, но лучшим интерпретатором китайского цикла У. Хомушку стал красноярский композитор и певец-баритон Александр Михалёв, достигающий в дуэте с автором (партия фортепиано) особой экспрессии звучания.

Китай стал важнейшим «персонажем» коллективной оперы «Мөңгө аялга» («Вечная мелодия», 2004), созданной на оригинальный сюжет группой молодых авторов, своеобразной «тувинской могучей кучкой»¹². Сюжет оперы рождался в атмосфере активных творческих споров всех членов группы¹³. Основная драматургическая идея — сопоставление Прошлого и Настоящего Тувы на основе музыкальной идеи (образа и лейтмотива флейты *лимби*). История любви, вписанная в полумифическую атмосферу «перетекания» времени из настоящих дней в далекое Средневековье и обратно, воплощена в форме одноактного спектакля из 7 картин. Настоящее представляют: молодой музыкант Амыр, его любимая девушка Аялга и дедушка Амыра — старик Ачыты. Герои истории из Прошлого, которую Ачыты рассказывает внуку: Урандай — сын хана племени туба (тувинец), заложник китайского императора; Чечек — нареченная невеста Урандая из племени туба; Каралыг — племянник хана племени туба, соперник Урандая в борьбе за власть и руку Чечек; Мэй (она же Аялза) — китайская принцесса, дочь императора и Самай; Самай — наложница императора, родом из племени туба, давно увезенная в Китай. Мягкая и женственная героиня (Чечек) контрастирует страстной и непредсказуемой сопернице (воинственная Аялза состоит в личной охране своего отца-императора, но влюблена в главного героя), благородство главного героя (Урандай) сталкивается с подлостью его соплеменника (Каралыг), острота противоречий снимается смертью Аялзы и Каралыга.

Важную роль в раскрытии замысла играют массовые сцены. Торжественность и помпезность Императорского марша для оркестра с хором (музыка Б.-М. Тулуша) в полной мере отражает церемониальный дух Поднебесной. Музыкальным воплощением психологически сложного образа Мэй-Аялзы (которая, с одной стороны, является китайской принцессой, а с другой — страстно любит Урандая и готова вместе с ним бежать в Туву) стала партия героини, целиком написанная У. Хомушку. Думается, что прежний опыт композитора в работе с романсами на стихи китайских поэтов сыграл свою положительную роль. Драматургия оперы вызывает ассоциации с «Жизнью за царя» М. И. Глинки (противопоставление двух народов, жертвенность главных героев), но есть существенное отличие, которое воплощено в образе Мэй-Аялзы, связанной с двумя народами кровно и духовно (отсюда — особый трагизм персонажа). Несмотря на то, что история Тувы представлена в опере больше в легендарном ключе, оперное сочинение молодых тувинских авторов воспринимается, подобно «Юдифи» А. Н. Серова, «в рамках национальной культурной парадигмы» [2. С. 28]. Навейное историей Тувы, произведение опирается на современное осознание национальных культурных ценностей, из которых непреложной остается преданность родной земле. Пока постановка оперы не осуществлена, но музыка из нее фрагментарно исполнялась не раз, в том числе Императорский марш — в оркестровых программах в Туве, ария Аялзы — в 2010 году в Москве, на X Съезде Союза композиторов России.

Последним по времени обращением к теме Китая стала музыкально-хореографическая постановка «Күзелдиң алдын согуннары» («Золотые стрелы мечты»), посвященная 100-летию единения России и Тувы (2014). Музыка писалась группой молодых композиторов по заказу Государственного ансамбля песни и танца «Саяны». Сюжет постановки включал показ маньчжуро-китайского периода истории Тувы, который был решен как картина жестокого подавления и унижения урянхайцев угнетателя-

ми¹⁴. Музыка к номерам этого блока («Маньчжуры», «Песня студеных сумерек», «Головы на столбах») написана У. Хомушку.

Суммируя все вышесказанное, можно убедиться, что Китай оставил свой культурный след в музыкальном искусстве Тувы. Не лежащий на поверхности, он считается не только в слоях традиционной музыки (китайских корнях инструмента *чанзы*, содержании песен «Бээжин», «Ала караан дешкен болза», жанра *өскүстүң ыры*), но присутствует в разных сферах композиторского творчества. Негативная историческая память тувинцев о временах владычества Цинской империи ярче всего отразилась в симфонической поэме А. Чыргал-оола «Алдан Маадыр» и была вновь актуализирована в музыкально-хореографическом представлении «Күзелдиң алдын согуннары». Не столь однозначно предстает Китай в коллективной опере «Мөңгө аялга». Важным элементом оперы оказалось противопоставление двух разных миров — кочевников-туба (предков современных тувинцев) и имперского Китая, предстающего как прекрасная в своей мощи, но при этом жестокая сила. Оба мира переплелись в образе Мэй-Аялзы, которая жертвует собой во имя любви и становится главной трагической фигурой оперы. Для молодого поколения тувинских композиторов стало более характерным стремление к психологической разработанности художественных образов, к индивидуализму творческого самовыражения. Это во многом объясняет обращение У. Хомушку в камерно-вокальном жанре к классической китайской поэзии, где есть и тонкость пейзажных зарисовок, и свойственная восточному менталитету самоуглубленность, и близкая современному человеку психологическая обостренность восприятия жизни. Таким образом, Китай как художественный концепт предстает в тувинской музыке явлением неоднозначным и многомерным, став неотъемлемой составляющей художественного пространства Тувы.

Примечания

- ¹ Этноним *урянской* (от китайского *уляньха*, *уляньхай*) дал название старой Туве — Танну-Урянхай, Урянхайский край. Китайский ученый XIX века Хэ Цю-Тао в своем труде «Шофан бэйчэн» («Описание северных границ Китая»), говоря о племени урянхайцев, писал, что оно «восходит к племени урянха, живущему в эпоху династии Мин [1368—1644] к северу от Монголии» [10: II. С. 90].
- ² Представители тувинского этноса, в основном сконцентрированного в Республике Тыва, ныне также проживают малыми группами в различных районах Сибири, в ряде аймаков Монголии и Синьзян-Уйгурском автономном районе Китая.
- ³ Показательны работы зарубежных и отечественных исследователей (среди последних — офицеры дореволюционной России), посвященные вопросам географии, этнографии, русских границ в Азии и освоению Россией Урянхайского края, представленные в антологии [10].
- ⁴ Автор пишет: «Позднее все восемь групп китайских национальных инструментов объединились под названием Хуася, обозначив тем самым границу между исконно китайскими и завезенными из других стран инструментами. С возникновением Шелкового пути при династии Западная Хань (206 г. до н. э. — 24 г. н. э.) китайский инструментарий обогатился целым рядом новых инструментов, привезенных из стран Ближнего Востока. Со временем они вытеснили многие из древнекитайских, заняв их место» [11. С. 26].
- ⁵ Исследователем также выполнен полный перевод текста одноактной тувинской пьесы-песни «Самыя-ноян» (начало 1930-х годов) на русский язык, проанализированы варианты напева [6].
- ⁶ «В тувинском фольклоре жанр сиротских песен занимает особое положение. Их широкая популярность, большое количество и разнообразие в музыкальном отношении, неразрывная связь с историей народа позволяют, на наш взгляд, выделить их в отдельную жанровую подгруппу» [5. С. 74].
- ⁷ Более подробно анализ произведения представлен в монографии [4. С. 241—245].
- ⁸ Авторство музыки А. С. Лаптана подтверждается информантами, более подробно см. в монографии [4. С. 221].
- ⁹ Данное сочинение, широко известное в советский период, также упоминается китайским исследователем: «<...> в 1945 году группой музыкантов была создана музыкальная драма „Седая девушка“» [11. С. 27].
- ¹⁰ Предысторией можно считать композиторский опыт автора статьи начала 1980-х годов — вокальный цикл из 4 романсов на стихи китайских поэтов Средневековья, исполненный в г. Кызыле в 1990 году певицей Софьей Кара-оол (ныне — народная артистка Республики Тыва) и автором (партия фортепиано).
- ¹¹ Композитор так объясняет причины выбора текстов: «Стихи мне понравились не знаю почему, наверное, были близки мне (по содержанию) на тот момент жизни. Также не куплетной структурой понравились, мне не хотелось куплетные, также привлекли пейзажностью, которую можно было изобразить» (из письма У. Б. Хомушку автору статьи).
- ¹² Группа состояла из пяти композиторов — Буян-Мадыра Тулуша, Чойганы Комбу-Самдан, Ураны Хомушку, Натальи Лопсан, Аяны Монгуш — и либреттиста, известного в республике поэта Николая Куулара. Основной причиной, по которой авторы объединились в группу, были крайне сжатые сроки, отведенные учредителем конкурса (главой Правительства Республики Тыва) на создание оперных проектов к юбилейным датам (60-летию вхождения Тувы в состав СССР и 90-летию г. Кызыла). Клавир оперы был готов к концу 2004 года, в дальнейшем работа шла над оркестровкой и корректировкой деталей.
- ¹³ Автор настоящей статьи осуществляла общее руководство проектом и принимала участие в разработке сюжета.
- ¹⁴ Автор статьи была свидетелем, насколько близко к сердцу тувинцы воспринимали эти сцены (многие зрители плакали).

Список литературы

References

1. Ван Дон Мэй. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры: Автореф. дисс. ... канд. иск. — СПб., 2004. — 27 с. [*Van Don Mei. Velikii shelkovyi put' v istorii kitaiskoi muzykal'noi kul'tury: Avtoref. diss. ... kand. isk. — SPb., 2004. — 27 s.*].
2. Дулат-Алеев В. Р. Большая русская опера 1830—1860-х годов в контексте патриотической темы и «европейского стиля» // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2017. — № 4 (20). — С. 24—29 [*Dulat-Aleev V. R. Bol'shaia russkaia opera 1830—1860-kh godov v kontekste patrioticheskoi temy i «evropeiskogo stilia» // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. — 2017. — № 4 (20). — S. 24—29.*].
3. История Тувы. — Новосибирск: Наука, 2001. — Т. 1. — 367 с. [*Istoriia Tuvy. — Novosibirsk: Nauka, 2001. — T. 1. — 367 s.*].
4. Карелина Е. К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование. — М.: Композитор, 2009. — 552 с. [*Karelina E. K. Istoriia tuvinskoii muzyki ot padeniia dinastii Tsin i do nashikh dnei: issledovanie. — M.: Kompozitor, 2009. — 552 s.*].
5. Монгуш А. Д.-Б. Проблема осмысления феномена традиции в музыкальном наследии тувинцев (на примере жанра сиротской песни) // Культура Дальнего Востока России и стран АТР. Вып. 9, 10. — Владивосток: ДВГИИ, 2004. — С. 68—76 [*Mongush A. D.-B. Problema osmysleniia fenomena traditsii v muzykal'nom nasledii tuvintsev (na primere zhanra sirotskoi pesni) // Kul'tura Dal'nego Vostoka i stran ATR. — Vyp. 9, 10. — Vladivostok, 2004. — S. 68—76.*].
6. Монгуш У. О. Из истории песни «Бээжин» («Песня караванщиков» в истории культуры Тувы) // Культура Тувы: прошлое и настоящее. — Вып. 3. — Кызыл: Типография КЦО «Аныяк», 2012. — С. 47—54 [*Mongush U. O. Iz istorii pesni «Beezhin» («Pesnia karavanshchikov» v istorii kul'tury Tuvy) // Kul'tura Tuvy: proshloe i nastoiashchee. — Vyp. 3. — Kyzyl: Tipografiia Ktso «Anyiak», 2012. — S. 47—54.*].
7. Нава С. С. Кочевая культура тувинцев сквозь призму культурных контактов: культурологическое исследование. — Иркутск: Изд-во «Оттиск», 2013. — 132 с. [*Nava S. S. Kochevaia kul'tura tuvintsev skvoz' prizmu kul'turologicheskoe issledovanie. — Irkutsk: Izd-vo «Ottisk», 2013. — 132 s.*].
8. Сузукей В. Ю. Конфигурация развития музыкальной культуры Тувы: динамика аксиологического аспекта. — Кемерово: Изд-во КемГУКИ, 2006. — 207 с. [*Suzukei V. Yu. Konfiguratsiia razvitiia muzykal'noi kul'tury Tuvy: dinamika aksiologicheskogo aspekta. — Kemerovo: Izd-vo KemGUKI, 2006. — 207 s.*].
9. У Ген Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония). — СПб.: Изд-во РГПУ им. Герцена, 2005. — 342 с. [*U Gen Ir. Traditsionnaia muzyka Dal'nego Vostoka (Kitai, Koreia, Yaponiia). — SPb.: Izd-vo RGPU im. Gertsena, 2005. — 342 s.*].
10. Урянхай. Тыва дептер: антология в 7 томах. — М.: Слово, 2007—2008 [*Uriankhai. Tyva depter: antologiiia v 7 tomakh. — M.: Slovo, 2007—2008.*].
11. Цюй Ва. Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2016. — № 2 (14). — С. 25—37 [*Qui Wa. Traditsionnye muzykal'nye instrumenty v fortepiannoii interpretatsii sovremennykh kitaiskikh kompozitorov // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. — 2016. — № 2 (14). — S. 25—37.*].