

УДК 78

НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ КУЛЬТУР:
ЧЖУ СЯОМЭЙ И ЕЕ ПУТЬ К И. С. БАХУ

*Чэнь Ихэн*¹

¹ Институт современного искусства, ул. Новозаводская, д. 27А, Москва, 121309, Россия.

Исполнительское искусство французской пианистки китайского происхождения Чжу Сяомэй, сформировавшееся под влиянием необычайно широкого спектра стиливых воздействий, представляет собой самобытное художественное явление, заслуживающее изучения. Тем не менее до настоящего времени творчество пианистки не стало предметом изучения в российском музыкознании. Главное внимание в статье уделено вопросам воплощения Чжу Сяомэй баховского наследия, занимающего основное место в ее концертных программах и аудиозаписях. Автором изучаются особенности претворения в исполнительском стиле пианистки традиций фортепианных школ, под воздействием которых проходило становление Чжу Сяомэй; влияние философских практик дзэн-буддизма на творческие методы работы над сочинениями, отражающее пути проникновения восточноазиатских духовных практик в европейскую музыкально-исполнительскую культуру. В осмыслении этих вопросов важное значение имели материалы автобиографии китайской пианистки, опубликованной во Франции и США. Результатом анализа стал вывод о художественной ценности творчества пианистки, суммирующей в индивидуальных прочтениях музыки И. С. Баха множественность художественных истоков и создающей интерпретации, созвучные современной музыкальной эпохе.

Ключевые слова: фортепиано, И. С. Бах, исполнительское искусство, Гольдберг-вариации, Чжу Сяомэй, Габриэль Ходос, постмодернизм.

AT THE CROSSROADS OF CULTURES:
ZHU XIAOMEI AND HER WAY TO I. S. BACH

*Chen Yiheng*¹

¹ Institute for Contemporary Art, 27 A, Novozavodskaya St., Moscow, 121309, Russian Federation.

The interpretations of the French pianist of Chinese origin Zhu Xiaomei, shaped under the influence of an unusually wide range of stylistic influences,

is a distinctive artistic phenomenon, worthy of study. However, the particular qualities of Zhu Xiaomei's art have not been studied by Russian musicologists so far. The main attention in the article is paid to Zhu Xiaomei's embodiment of Bach's heritage which occupies the main place in her concert programmes and audio recordings. The author investigates the peculiarities of implementation in the performing style of the pianist the traditions of piano schools under the influence of which Zhu Xiaomei developed; the influence of Zen Buddhist philosophical practices on her creative method of composition reflecting the ways of penetration of East Asian spiritual practices in the European music culture and performance. In exploring these questions, the author relies on the autobiographical publication of the Chinese pianist in France and the USA.

Keywords: piano, performance art, J. S. Bach, Goldberg Variations, Zhu Xiaomei, Gabriel Chodos.

*«Если Бог существует,
— спросили меня, —
что бы Вы хотели,
чтобы он сказал Вам?» /
«Ты была достаточно смелой.
Приходи,
я познакомлю тебя с Бахом»*

[1, p. 203].

Исполнительское искусство пианистов из Китая в настоящее время занимает значительное место в мировой фортепианной культуре. Несмотря на то, что имена Лю Шикуня, Чжу Сяомэй, Ланг Ланга, Юнди Ли, Юджи Ванг хорошо известны не только в Китае, но и за его пределами, их исполнительское искусство еще не стало предметом специального изучения. Распространенные в профессиональном сообществе оценки интерпретаций китайских пианистов в конце XX века с позиций некоего единого в стилевом отношении феномена в настоящее время представляются не в полной мере обоснованными. Это выдвигает задачу осмысления их интерпретаций в контексте мировой фортепианной культуры. Множество исследований в настоящее время посвящается различным аспектам фортепианного искусства в Китае. В большинстве работ внимание исследователей сосредоточено на становлении и развитии музыкального образования, биографических сведениях деятелей музыкальной культуры, изучении фортепианных сочинений китайских композиторов. В настоящей статье, цель которой раскрыть художественную ценность и охарактеризовать стилевое своеобразие интерпретаций одной из представительниц

старшего поколения китайской фортепианной школы, французской пианистки китайского происхождения Чжу Сяомэй (1949), мы опираемся на книгу Сяомэй, изданную во Франции и США [1; 2].

Исполнительское искусство Чжу Сяомэй — явление неординарное. Долгий извилистый путь к сердцам своих слушателей она начала в зрелом возрасте, без типичного для карьеры исполнителя участия в престижных конкурсах и фестивалях, без поддержки концертного менеджмента. Лишь в 1994 году Чжу Сяомэй впервые выступила в Париже. Первым своим публичным успехом она считает исполнение «Гольдберг-вариаций» в небольшой парижской церкви Сен-Жюльен-ле-Повр. Постепенно концертная деятельность и записи пианистки привлекли внимание, и ее успешные гастролы состоялись в Европе, Америке, Азии, Австралии.

Испытавшие влияние самых разных (от немецкой и российской исполнительских школ до духовных практик дзэн и философских идей даосизма) культурных и философских традиций, ее интерпретации удивительно созвучны художественным тенденциям современной эпохи постмодернизма с ее смысловой множественностью и полифоничностью. Исследовательница постмодернизма Е. Лианская отмечает, что «...суммарность стилевых ориентиров... рождает явление диалогизма — полифонию миров» [3, с. 6]. Музыковед выделяет медитативное направление в качестве одного из направлений постмодернизма. Представляется целесообразным проследить в исполнительском искусстве Чжу Сяомэй проявления таких характеристик медитативного постмодернизма, как «ритуальность, ассоциативность, эстетика» [3, с. 10]. Интерпретации Чжу Сяомэй, синтезирующие черты различных культур и традиций, мы рассматриваем как своего рода звуковые тексты.

Не случайным кажется выбор репертуара пианистки, основу которого составляют сочинения И. С. Баха. Как отмечает Е. Я. Лианская, само имя немецкого гения сегодня обрело значение символа «музыкальной традиции... баховское начало выступает в надстилевом контексте» [3, с. 12–13].

В пронзительной трактовке сочинений И. С. Баха китайской пианисткой сочетаются духовная наполненность и неуловимая отрешенность, вызывающие ощущение погружения в созерцательное состояние. Меланхоличная поэтичность гармонирует в ее игре с уравновешенностью малейших контрастов, а тонкое проникновенное чувство, подвижность и искренность эмоциональных переживаний не проявляются явно, а словно проступают сквозь зыбкую мерцающую атмосферу. С одной стороны, в интерпретациях Чжу Сяомэй можно услышать богатую гамму нюансов, отзвуков, душевных оттенков. В то же время все эти тончайшие чувства, предстают перед нами в большей степени воображаемыми, нежели реально пережитыми и сохраняющими реальную эмоциональную интенсивность. Можно почувствовать в ее исполнении,

как прекрасна и «...простая человеческая радость, и народные танцы, и изящество, и благоухание, и любовное созерцание природы...», о которых, характеризуя особенности создания интерпретации музыки И. С. Баха, писал один из величайших музыкантов современности Пабло Казальс [4, с. 157–182].

В исполнении Чжу Сяомэй просвечивает непередаваемый внутренний подтекст, ностальгическая тоска, подобная размышлению о том, существует ли на самом деле эта красота, возможно, расцветающая в полную силу лишь в иной жизни.

На одновременность обращения «...в глубины прошлого и в перспективы звукового будущего» [5, с. 17] в музыке немецкого гения указывал С. Е. Фейнберг, подчеркивавший мысль о том, что И. С. Бах «...не только обобщил исполнительские приемы своей эпохи, но и предвосхитил дальнейшее развитие многих пианистических стилей» [6, с. 6]. Л. В. Когтева отмечала, что «С. Е. Фейнберг стремился полностью сохраняя первоначальный замысел автора, вдохнуть в произведение новое содержание, обогатить его современной экспрессией, создать интерпретацию, созвучную эпохе» [6, с. 6].

На сцене Чжу Сяомэй часто играет с закрытыми глазами, что, по ее словам, помогает раствориться в музыке, стать проводником идей и чувств композитора. Е. Лианская выделяет в качестве одного из критериев медитативного постмодернизма тяготение к высшей анонимности (принцип асубъективности): «...идея комментирования, главенствующая в музыкальной эстетике постмодерна, <...> сводится... к погружению в материал, растворению в нем или его в себе» [3]. Попытка сохранить в исполнении только абсолютную энергию самого текста и максимально приглушить выражение своей личности, возвышенный медитативный настрой, придают интерпретациям пианистки эффект «взора» с высокого ракурса. Это приближает исполнение к пребыванию в состоянии «над временем».

Пианистка исполняет сочинения И. С. Баха на протяжении всей жизни. Ею записаны оба тома «Хорошо темперированного клавира», «Гольдберг-вариации», партиты, французские сюиты, «Искусство фуги», двух- и трехголосные инвенции. Автобиографическая книга Чжу Сяомэй в дань почтения «Гольдберг-вариациям» состоит из тридцати глав: «...тридцать глав плюс открывающая и закрывающая ария, объединяющая цикл, как непрерывное колесо жизни» [2, с. 12].

Одним из важных факторов, оказавших влияние на обращение Чжу Сяомэй к музыке И. С. Баха, стала творческая биография пианистки, изобилующая трагическими событиями.

Всепоглощающую любовь к фортепиано в детстве Чжу Сяомэй унаследовала от своей мамы. «Вот оно, в спальне моих родителей. Robinson. Клавиатура из слоновой кости испускает бледное свечение, освещающее темную ком-

нату. В течение нескольких коротких секунд мама опускает руки на клавиши. Улыбка едва коснулась моих губ, когда моя мама закрывает крышку. Тайственный голос фортепиано замолкает» — так описывает Чжу Сяомэй первое появление инструмента в своем доме [1, с. 17].

Чжу Сяомэй родилась в Шанхае в 1949 году. В ее семье изучали западно-европейскую культуру, дедушка свободно владел английским языком, а мама отличалась незаурядными творческими способностями. На протяжении некоторого времени она издали наблюдала, как дочь пытается находить звуки на клавиатуре, внимательно прислушиваясь к ним, и, лишь заметив, что малышка нажимает клавиши, повторяющие услышанную мелодию, начала заниматься с ней. «У меня было такое впечатление, что пианино существует только для меня. ...Я смотрела, как мама украшает его бумажными цветами, что в Китае обычно делают с алтарем своим предкам. В доме у нас не было алтаря, но у нас было пианино», — пишет Чжу Сяомэй [1, с. 18].

Фортепиано в период «культурной революции» стало одним из символов западного искусства. «Перевоспитание» увлеченной игрой на рояле юной пианистки из «буржуазной» творческой семьи оставило глубокие следы в судьбе Чжу Сяомэй, которая описала пережитое в своей автобиографической книге «Река и ее секрет». До сих пор пианистка с трудом вспоминает об этом времени: «Когда я была еще ребенком, я потеряла всё, музыка помогла мне выжить» [1, с. 308]. Выступления в детские годы на Пекинском радио и телевидении, окончание Национальной школы музыки для одаренных детей при Центральной консерватории Китая в 1962 году не спасло ее от трудовых лагерей. Пять лет Чжу Сяомэй провела, работая на тяжелых работах вдали от своей семьи. В заключении один из охранников помог ей: тайно, в ворохе одеял в поселение был доставлен музыкальный инструмент со сломанными струнами. Надзиратель позволил ей заниматься в дальнем конце лагеря в загоне для животных. Пианистка вспоминает: «Я ходила туда заниматься каждую ночь после работы на полях. Сначала я играла Рахманинова. Но зимой было очень холодно, отопления не было, и я не могла играть. Потом я вспомнила слова своего учителя: “Лучший способ разыграть руки — играть Баха. Поэтому сначала я играла Баха, чтобы согреть руки. <...> Позднее не только руки согрелись, но и мое сердце» [1, с. 153–154].

Еще во время обучения в Центральной школе для одаренных детей при консерватории педагог смог привить девочке любовь к музыке И. С. Баха. После исполнения программы на экзаменах ученики должны были выслушать критическое и достаточно жесткое коллегиальное мнение комиссии. «Это был день финального экзамена. С перевязанными запястьями я сыграла свою программу, а когда закончила, повернулась лицом к суду. Silence. Суровые лица. Атмосфера была удушающей... начались замечания: все неприятные, нео-

добрительные. Я стояла, ожидая, пока это закончится, чем скорее, тем лучше», — вспоминает пианистка. Именно тогда, совсем молодой педагог, который, по воспоминаниям Чжу Сяомэй, выглядел так, словно попал туда по ошибке, не побоялся оспорить общее мнение: «...я думаю, что она играет очень хорошо, и что более важно, есть что-то за этими нотами» [1, с. 46–47].

После экзамена Чжу Сяомэй продолжила обучение в классе Пань Имина, который всего за несколько месяцев до этого сам завершил обучение. Как отмечает пианистка, он был вдохновлен своим обучением у русского педагога, однако в своих воспоминаниях она не указывает точно, у кого конкретно он учился. Тем не менее нам удалось установить, что профессор Пань Имин в Центральной консерватории в Пекине учился у профессора Т. П. Кравченко, первой выпускницы Московской консерватории им. П. И. Чайковского по классу Л. Н. Оборина. В конце 1950-х годов Кравченко преподавала в Пекине¹.

Работа над развитием художественной техники в классе Пань Имина была чрезвычайно интенсивной. Чжу Сяомэй выучила с педагогом упражнения Ганона во всех тональностях, этюды Черни, Крамера, Мошковского, упражнения Брамса. Отвечая на вопросы девочки о проблеме маленьких рук, с которой часто сталкиваются в Китае, Пань Имин обращал внимание на преимущества гибкости и пластичности ее рук. Он справедливо считал эти особенности наиболее важным для выработки художественной техники и качества туше. К каждому уроку девочка должна была подготовить и исполнить наизусть одну из инвенций или сочинение из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха и два этюда. Пань Имин требовал, чтобы ученица старалась запоминать текст с самого первого взгляда. Как вспоминает пианистка, это был настоящий вызов: «В самом начале, в течение трех дней, которые он мне дал, мне было очень трудно запоминать произведения, в частности, инвенции Баха. Ночью, после выключения света, я закрывалась в уборной, единственном месте, где после десяти часов не выключали свет, и оставалась там до тех пор, пока мои глаза не начинали закрываться» [1, с. 51]. Можно предположить, что, получив от своих профессоров представление о применении некоторых методов педагогики В. Гизекинга и К. Леймера, Пань Имин стремился уделять максимальное внимание развитию потенциала девочки в качестве концертной пианистки. К. Леймер указывает, что заучивание учениками наизусть сочинений концертного репертуара, особо поучительных этюдов и обязательно произведений И. С. Баха без инструмента в процессе логического продумывания позволяет в течение «...ошеломляюще короткого промежутка времени так подготовить и техническую сторону, что произведение безукоризненно исполняется наизусть без всяких упражнений за инструментом» [7, с. 171].

¹ Среди учеников Т. П. Кравченко в Китае были также Гу Шэнин, Инь Чэнцзун.

Несмотря на то, что педагог чутко относился к личности ученицы и прямо обозначал все проблемы, понимая, как важно не подавлять ее сильный и независимый характер, девочку психологически угнетала в школе обстановка постоянного общественного контроля. «Мы работали за пианино, как рабы на камбузе, в маленьких закрытых комнатах, в дверях которых было маленькое круглое окно. Поглощенная игрой, я внезапно физически почувствовала присутствие за моей спиной. Когда я обернулась, два глаза смотрели на меня словно через монитор» [1, с. 44]. Учебная нагрузка была изнурительной, поскольку, помимо интенсивных музыкальных уроков, количество общеобразовательных занятий не сокращалось и оставалось чрезвычайно высоким. Это было предусмотрительно сделано на случай, если ученики потерпят неудачу в музыкальной карьере и вернуться к обычной школьной системе. Регулярно изматывали восприимчивую девочку «сессии доноса и самокритики», на которых ученики публично обсуждали поведение друг друга.

В 1975 году после трудового лагеря пианистка вернулась в Пекин. Некоторое время Чжу Сяомэй преподавала уроки игры на фортепиано в Пекинской академии танцев. В 1979 году, после посещения Китая известным американским скрипачом Исааком Стерном, она продолжила обучение в Бостонской консерватории, где получила степень магистра.

В Бостонской консерватории Чжу Сяомэй обучалась в классе Габриэля Ходоса, одного из учеников Ауба Церко, в свою очередь обучавшегося у Артура Шнабеля. Поступлению предшествовало тестирование знаний по истории и теории музыки. По воспоминаниям пианистки, в то время половина вопросов поставила ее в абсолютный тупик, особенно в отношении современной музыки, находившейся в Китае во время ее обучения под запретом. «Меня парализовал вопрос: “Какой композитор написал 4’33” молчания?”» Я с тревогой листала словарь, явно не понимая ни одного слова. Четыре? Минуты? Silence? Слова были просты, но все вместе они не имели никакого смысла для меня. Ни один композитор не мог бы написать произведение, состоящее из четырех минут и тридцати трех секунд молчания! Только на следующий день я узнала, что это было известное сочинение Джона Кейджа!» [1, с. 204–207]. Несмотря на неудачу, тем не менее, Чжу Сяомэй была допущена к своему первому уроку с Габриэлем Ходосом, на котором она исполнила Фантазию C-dur Шумана. Откровением для студентки стало первое посещение концерта своего педагога. В исполнении Ходосом сочинений Бетховена и Шуберта ее совершенно покорило качество его звука, по ее образному описанию «глубокого, нежного, янтарного цвета» [1, с. 208–209].

В работе над Прелюдией и фугой h-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха педагог был настолько требователен к малейшим деталям нотного текста, что Чжу Сяомэй приобрела увеличительную лупу,

поскольку боялась упустить что-то важное. Ходос добивался от ученицы понимания интонационного развития и рельефности воплощения замысла; работал над логичностью фразировки, которая имела для него первостепенное значение. Профессор обратил внимание на недостаточную плотность звука пианистки, нейтральность туше и много работал над достижением «оркестрового» многообразия в звучании фортепиано. После Прелюдии и фуги Баха Габриэль Ходос задал ученице «Танцы Давидсбюндлеров» соч. 6 Шумана и Сонату A-dur op. 2 № 2 Бетховена. Предельное внимание педагог обращал на постижение медленной части сонаты Бетховена. Занятия с профессором Ходосом были для Чжу Сяомэй уроками открытия универсального в частном, стремления достичь бесконечного путем терпеливого исследования сравнительно небольшого количества сочинений. Пройдя выпавшие на ее долю испытания, в возрасте тридцати трех лет пианистка получила диплом консерватории Новой Англии: «Я снова вспомнила потерянные годы, свою украденную молодость <...> мой путь был полон препятствий и унижений. Наконец я преодолела еще одно» [1, с. 228].

Для профессора Ходоса первостепенное значение имел интеллектуальный подход к работе на основе тщательного анализа нотного текста. Сравнивая пути постижения истины в китайском и западном мировоззрении, пианистка отмечает большую интуитивность и менее рациональный подход в философских воззрениях на своей родине: «В отличие от западных коллег, которые считают понимание необходимым условием для практики, китайцы часто рассматривают практическую деятельность как один из способов достижения понимания» [1, с. 238–239].

В исполнительском процессе Чжу Сяомэй воплощаются философские воззрения, связанные с проекцией пианисткой идеи даосизма на искусство интерпретации: стремление к созданию объективной трактовки, обобщение культурных истоков; многозначность, сливающаяся в целостное впечатление. Размышления о пути постижения истины в китайской философии пианистка проецирует на процесс создания интерпретации. Это приводит ее к изменению подходов к собственно пианистической работе. После предварительного анализа пьесы Чжу Сяомэй играет ее медленно, равномерно и внимательно, не пытаясь ускорить этот процесс, до тех пор, пока она не достигнет, по ее словам, естественного интуитивного понимания.

Проявления ритуальности и ассоциативности в исполнительском искусстве пианистки, склонность к углубленному самосозерцанию сформировались под влиянием отца, исповедующего учение древнекитайского мудреца Лао Цзы, основавшего даосизм и жившего в VI–V веках до нашей эры. Высказывания отца, который, по воспоминаниям пианистки, был с молодых лет человеком, посвящающим много времени изучению философии, навсегда сохранились в ее памяти: «Твои шаги на жизненном пути всегда стираются солнцем,

снегом и ветром. ...Подумай о диких птицах — они летают высоко в небе, преодолевая большие расстояния, не приземляясь. ...Воробей никогда не поймет мечту дикой птицы» [1, с. 11]. Его напутствия открывали Чжу Сяомэй пути к пониманию мыслей Лао Цзы: «Идите по миру так, словно вас нет. Не ...пытайтесь доказать свою значимость <...> настоящий и величайший опыт жизни и эйфория приходят <...> через поэзию, живопись, любовь, медитацию. ... Награда — духовная, внутренняя проявляется энергией» [8].

Начальной стадией восприятия музыки, самым первым уровнем работы, требующим осмысления, пианистка считает нахождение органичного темпа сочинения, который она сравнивает с дыханием. Чжу Сяомэй связывает вопросы нахождения «своего дыхания» в исполнительском искусстве и жизни с темпом и скоростью мышления. Этот этап пианистка считает начальной стадией восприятия музыки.

Анализируя самую сложную часть работы исполнителя над сочинением — постижение концепции композитора — пианистка отмечает, что раскрытие сущности произведения позволяет успешно преодолеть все сложности, связанные с овладением пьесой. В осмыслении авторских замыслов Чжу Сяомэй обращается к понятиям и метафорам, распространенным в китайской философии. О. А. Красногорова отмечает, что подходы к изучению интерпретаций с позиции концептуальных метафор исследуются в трудах зарубежных исследователей Джорджа Лакоффа, Роджера Скрутона, подчеркивающих «...важность обращения к метафорам в восприятии музыки. Ее (метафору. — Ч. И.) нельзя исключить из описания музыки... Композиторские концепции проецируются через метафоры, итогом в восприятии которых в свою очередь становится художественная трактовка сочинения исполнителем» [9, с. 93]. Описывая различные этапы работы над сочинением (фразировкой, поиском интонационных тяготений), Чжу Сяомэй использует понятия пустоты, прогрессии, потока, движения, трансформации — идеи, которые развиваются в даосизме. «Многие мудрецы отступают в тишину гор, удаляются от всего для медитации. Перед тем, как начать играть, я обнаружила, что должна придерживаться того же подхода: опустошить свой разум» [1, с. 242].

На необходимость «очистить и опустошить свой разум» для слушания и восприятия музыки указывает в интервью выдающийся композитор современности С. Шаррино, подчеркивая при этом, что, в отличие от Д. Кейджа, он не является приверженцем восточных философских учений: «Наш ум прекрасен, но он не привык исключать всё, что всплывает в нашем уме автоматически, мы не умеем слушать, мы отвлекаемся <...> Пустота означает переключение» [10].

Применение медитации в качестве метода освобождения своего разума перед началом работы над новым музыкальным произведением пианистка счи-

тает важным условием постижения авторского замысла. Чжу Сяомэй отмечает, что «Гольдберг-вариации» перевернули ее существование: «В этой музыке есть всё: в ней абсолютно всё о жизни. Что особенного в этих вариациях, так это то, что И. С. Бах взывает к каждой человеческой эмоции, чувству. Это то, что делает эту музыку одним из величайших шедевров человечества, и вот почему она так о многом говорит слушателям. В этом сочинении Бах отразил сущность самой жизни в музыке — жизни во всем ее бесконечном разнообразии» [1, с. 269–270].

Чжу Сяомэй считает, что следование по «пути пустоты» способствует поиску и достижению понимания исполнителем сущности музыкального сочинения. Распространенным образом, иллюстрирующим смысл этого феномена, в Китае является изображение воды. «Чтобы увидеть дно озера, вода должна быть спокойной. Чем спокойнее вода, тем большую глубину можно увидеть. То же самое верно и для ума: чем спокойнее и отстраненнее человек, тем глубже внутрь себя он может погрузиться» [1, с. 242]. Важность подобного углубленного «взгляда» подчеркивается в учении Лао Цзы: «Мудрый смотрит не на поверхность, но вглубь, он ищет плоды, а не цветы» [8].

Пианистка ощущает тончайшие движения чувств в музыке И. С. Баха как целостное проявление всей конструкции мироздания в одном феномене. Метафора «воды» в учении Лао Цзы означает нечто действительно подлинное в жизни. Размышляя о мыслях «старого младенца», пианистка говорит, что присущий его учению взор на законы мироздания открывает, что западная и китайская культуры не настолько различны, как принято полагать. Высота обобщения для нее важна и в глубокой мудрости музыки И. С. Баха. Несмотря на воспитание и профессиональный опыт, полученный в далекой культурной среде, она чувствует, что способна абсолютно «раствориться» в музыке немецкого гения.

Течение поэтического времени «Гольдберг-вариаций» пианистка сравнивает с метафорой «воды» в китайской философии: «ручей» начальной арии порождает «реку» вариаций, которая течет, испаряется и возвращается в виде дождя. Сравнивая образы воды в открывающей цикл арии с завершением цикла, Чжу Сяомэй подчеркивает ее изменения, которые свидетельствуют, по ее мнению, о том, что мы становимся свидетелями не вечного круговорота, возвращения, но трансформации: «...в финале музыка не заканчивается — она возвращается к началу. Словно вода продолжает свое течение. Но..., прослушав вариации, прожив все мельчайшие изменения, мы больше не остаемся теми же» [1, с. 270–271].

Знаменитый Quodlibet, тридцатую вариацию пианистка трактует как своего рода гимн мирозданию. В ее исполнении эта вариация звучит возвышенно, одухотворенно, но в то же время просто и душевно. По мнению Чжу Сяомэй, соединяя распространенные в то время немецкие народные темы, И. С. Бах достигает пика своего искусства. Величайшая простота, приходящая на смену

высокоразвитому контрапункту, создает ощущение прикосновения к священному.

Возвращение первоначальной арии исполняется пианисткой очень трогательно, спокойно и утешительно. Ария словно мягко погружается в забвение: пустота, которая не является выражением страсти или смерти, но скорее благодущия и света: «Когда музыка замолкает, дух поднимается» [1, с. 267]. Переплетающиеся звуковые линии контрапункта И. С. Баха вызывают у пианистки визуальные ассоциации с художественной каллиграфией, которую она считает искусством поиска правильного дыхания и медитации. Чжу Сяомэй говорит о необходимости для исполнителя находить свое «дыхание», свои темпы также и в повседневной жизни: «Когда я занимаюсь, я думаю о великих мастерах китайской каллиграфии, которые уходили в тишину гор. Они смотрели и размышляли, воздерживаясь от каких-либо действий, пока однажды не чувствовали, что они готовы вернуться» [1, с. 268–269].

Метафора пути восхождения в горы, по мнению Чжу Сяомэй, является отражением достижения желанной цели исполнителя слиться с композитором. При этом, по ее словам, она ощущает себя так, словно ее больше не существует, и поэтому она становится не способной умышленно ставить себя между композитором и его музыкой: «Всё, что я могу сделать, это попытаться показать гений композитора» [1, с. 269]. В отсутствии попытки сравнивать важность ролей композитора и исполнителя пианистка опирается на идеи трактата Лао Цзы: «Путь Неба — в принесении пользы без причинения вреда. Путь мудреца — в деянии без противостояния» [8].

Пианистка считает, что опыт, полученный во время культурной революции, научил ее никогда не использовать силу музыки, чтобы оказывать давление на слушателей. Осмысливая свой опыт нахождения в рабских условиях, она отмечает, что считает своим долгом в качестве концертного исполнителя, общаясь с людьми, не навязывать свою волю. Для Чжу Сяомэй роль исполнителя близка мистической философии Лао Цзы: нужно познать свои возможности, полюбить себя, но отказаться от репрезентации значимости своей личности и тем самым приобрести иную силу. Так пианист поведет за собой публику, но она при этом не чувствует психологического давления и потому легко следует за исполнителем. Это — как следовать совету древнекитайского философа: «Не стремиться к власти и таким путем приобретать подлинную власть». Углубленное созерцание в Прелюдии и фуге *cis-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» в исполнении пианистки создает впечатление достижения гармонии: «Освободи свой ум. Позволь своему сердцу успокоиться. Спокойно следи за суматохой мира. Следи за тем, как все встает на свои места» [8].

Необычный для европейских и российских исполнительских школ взгляд на музыку немецкого гения с позиций буддистской философии помогает пианистке осознать неожиданные параллели. Будда всегда изображается с улыб-

кой на лице, что символизирует отсутствие единой истины, ее двойственность и зависимость от восприятия. Важность постижения идеи взаимосвязи музыки с контекстом ее восприятия пианистка отмечает в «Гольдберг-вариациях».

Чжу Сяомэй подчеркивает, что уединение, медитация является важным аспектом ее исполнительского искусства, который она считает универсальным для разных религий и связанным с развитием духовного совершенства человека. В то же время пианистка отмечает, что ее жизнь была тесно связана с приверженцем христианской веры — Бахом. В 1990 году звукозаписывающий лейбл предложил Чжу Сяомэй выпустить первый диск с записью «Гольдберг-вариаций». Пианистка долго колебалась, вспоминая слова отца, сказанные в детстве. Тем не менее ей вновь помогло воспоминание о Лао Цзы, который всю свою жизнь отказывался что-либо записывать и сделал это лишь на исходе жизненного пути.

Музыка И. С. Баха и китайская философия поддерживали пианистку в преодолении жизненных трудностей, помогая обрести внутреннюю свободу: «Чем дольше я живу, тем больше я чувствую присутствие Баха и Лао Цзы рядом со мной. Они помогут мне встретиться с грядущим. У меня есть острое понимание моего бессилия, моей неспособности достичь совершенства. Но утром я знаю, что оно всё еще там, в соседней комнате. Ждет меня, всегда держит свое обещание. Мое фортепиано» [1, с. 329–330].

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть, что творческое мышление Чжу Сяомэй складывалось под влиянием множества факторов. В этих условиях тонкость интуиции исполнителя, чутко улавливающей подлинные стилистические находки своих педагогов, других исполнителей, ее склонность к обобщающему философскому осмыслению отдаленных явлений сыграли важную роль в формировании творческих концепций пианистки, суммирующей в индивидуальных прочтениях музыки И. С. Баха множественность художественных истоков, создавая интерпретации, созвучные современной музыкальной эпохе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Zhu Xiao-Mei. La Revierie en son secret.* Paris: Robert Laffont, 2007. 336 p.
2. *Zhu Xiao-Mei. The Secret Piano: From Mao's Labor Camps to Bach's Goldberg* (English translation by Ellen Hinsey). Las Vegas: Editions Robert Laffont. 2012. 256 p.
3. *Лианская Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма.* Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород. 2003. 24 с.
4. *Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом.* Л.: Музгиз, 1960. 370 с.
5. *Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста.* М.: Музыка, 1978. 207 с.
6. *Когтева Л. В. С. Фейнберг исполняет произведения Баха.* М.: Изд-во Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 1980. 41 с.

7. Леймер К. Современная фортепианная игра // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.; Л.: Музыка, 1966. С. 168–183.
8. Лао Цзы. Дао дэ Цзин [Электронный ресурс]. URL: <https://www.torchinov.com/> (дата обращения: 21.11.2021).
9. Красногорова О. А. Триада «концепция – текст – интерпретация» в фортепианной музыке второй половины XX–XXI веков // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2022. № 1. С. 92–100.
10. Интервью с Шаррино [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yUpgUYzPVcK> (дата обращения: 15.09.2021).

REFERENCES

1. Zhu Xiao-Mei. La Revierie en son secret. Paris: Robert Laffont, 2007. 336 p.
2. Zhu Xiao-Mei. The Secret Piano: From Mao's Labor Camps to Bach's Goldberg (English translation by Ellen Hinsey). Las Vegas: Editions Robert Laffont. 2012. 256 p.
3. Lianskaya E. Ya. Otechestvennaya muzy`ka v rakurse postmodernizma. Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Nizhnij Novgorod. 2003. 24 s.
4. Korredor X. M. Besedy` s Pablo Kazal` som. L.: Muzgiz, 1960. 370 s.
5. Fejnberg S. E. Masterstvo pianista. M.: Muzy`ka, 1978. 207 s.
6. Kogteva L. V. S. Fejnberg ispolnyaet proizvedeniya Baxa. M.: Izd-vo Moskovskoj gos. konservatorii im. P. I. Chajkovskogo, 1980. 41 s.
7. Lejmer K. Sovremennaya fortepiannaya igra // Vy`dayushhiesya pianisty`-pedagogi o fortepiannom iskusstve. M.; L.: Muzy`ka, 1966. S. 168–183.
8. Lao Cczy`. Dao de` Czzin [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.torchinov.com/> (data obrashheniya: 21.11.2021).
9. Krasnogorova O. A. Triada «konceptiya – tekst – interpretaciya» v fortepiannoju muzy`ke vtoroj poloviny` XX–XXI vekov // Dom Burganova. Prostranstvo kul`tury`. 2022. № 1. S. 92–100.
10. Interv`yu s Sharrino [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yUpgUYzPVcK> (data obrashheniya: 15.09.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чэнь Ихэн — аспирант; cyh925@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5834-0249

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Chen Yiheng — Postgraduate Student; cyh925@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5834-0249