

# О ПОЭТИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА *ДЕВЯТАЯ ЛУНА* ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ

DESPRE BAZA POETICĂ A CICLULUI VOCAL A *NOUA LUNĂ ÎN CER*  
DE GHENADIE CIOBANU

ABOUT THE POETIC BASIS OF THE VOCAL CYCLE A *NOUA LUNĂ ÎN CER*  
(*THE NINTH MOON*) BY GHENADIE CIOBANU

**ЕЛЕНА КОНУНОВА,**  
музыковед

**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

**CZU 784.087.612.2.04:82-1**

*В статье рассматривается поэтическая основа вокального цикла Геннадия Чобану «Девятая луна» с точки зрения работы композитора над драматургией произведения. Анализируется философско-содержательный аспект стихотворений китайских поэтов Ли Бо, Чжан Кэ Цзю и Цяо Цзы, определяется символическое значение отдельных слов и выражений. Выявляются особенности композиторской трактовки стихов и способы их трансформации в поэтическую основу вокального цикла как камерного произведения с ясно выраженной идейно-образной концепцией.*

**Ключевые слова:** Геннадий Чобану, вокальный цикл, Ли Бо, Чжан Кэ Цзю, Цяо Цзы, поэтический текст, художественный символ, драматургия

*În articol este examinată baza poetică a ciclului vocal semnat de Ghenadie Ciobanu „A noua lună în cer”, din perspectiva lucrului compozitorului asupra dramaturgiei creației. Autorii analizează aspectul filozofic și conținutul artistic al versurilor scrise de poeții chinezi Li Bo, Zhang Ke Chiu și Qiao Tzu, determină semnificația simbolică a cuvintelor și expresiilor. Sunt relevate trăsăturile specifice ale tratării acestora de către compozitor și modalitățile de transformare a poeziilor în suport poetic al acestui ciclu vocal — creație de cameră cu un concept ideatic bine pronunțat.*

**Cuvinte-cheie:** Ghenadie Ciobanu, ciclu vocal, Li Bo, Zhang Ke Jiu, Qiao Zi, text poetic, simbol artistic, dramaturgie

*The article examines the poetic basis of the vocal cycle by Ghenadie Ciobanu "The Ninth Moon" considered from the point of view of the composer's work on the dramaturgy of the musical composition. It analyzes the philosophical and artistic content of the poems of the Chinese poets Li Bo, Zhang Ke Chiu and Qiao Tzu, and determines the symbolic significance of their individual words and expressions. There are revealed the specific features of the composer's conception and the ways of transforming the poems into the poetic basis of the vocal cycle as a vocal chamber creation with a well-pronounced ideological concept.*

**Keywords:** Ghenadie Ciobanu, vocal cycle, Li Bo, Zhang Ke Chiu, Qiao Tzu, poetic text, artistic symbol, dramaturgy

Вокальный цикл *Девятая луна* Г. Чобану для меццо-сопрано, английского рожка и ударных (1992) включает четыре части, каждая из первых трех имеет в своей основе поэтическую строфу, выбранную композитором из пейзажной лирики Китая VII–XIV вв. Г. Чобану не просто отбирает стихотворения поэтов Чжана Кэцзю и Ли Бо, сходные по идейно-образному строю, но и активно работает над каждым: сокращает целые строки, убирает отдельные слова, вводит повторы. Сразу же обращает на себя внимание несколько моментов. Во-первых, то, что голосом озвучены только первые три части. Образы IV части лишь навеяны пейзажной лирикой, поэтического текста в ней нет. Во-вторых, части цикла не имеют заголовков (или каких-либо

ремарок), поясняющих образный строй. И, наконец, текст звучит на китайском языке<sup>1</sup>. Исполнение его на других языках лишает музыку специфического национального колорита.

По-видимому, композитору была важна не только понятийно-семантическая нагрузка поэтического текста, но и его сонорная, звуковая сторона. Непонятный европейскому слушателю, но ярко характерный фонетически, китайский язык становится одним из оригинальных средств тембровой выразительности, выполняет функцию своеобразной «колеи», по которой слушатель проникает в художественный мир произведения, погружаясь в атмосферу Востока.

Намеренное использование китайского языка доказывается и самим процессом работы Г. Чобану над поэтическими текстами вокального цикла: композитора заинтересовали стихи, опубликованные в русском и румынском изданиях. Это были переводы с древнекитайского — именно они стали предметом его творческой переработки. Обработанные на румынском языке, стихи были переведены затем на современный китайский язык и в таком виде выступили поэтической основой вокального цикла; их можно считать композиторской интерпретацией сюжетов, заимствованных из китайской поэзии. Возможно, этим объясняется и отсутствие в нотах указания авторов стихов<sup>2</sup>.

Поэтический текст каждой части можно лишь условно назвать стихотворением: в поэзии китайского Ренессанса чаще использовались другие наименования поэтических миниатюр — арии (саньцуй), романсы (цзы), поэмы (цуй). Так, первой и третьей частям цикла Г. Чобану соответствуют арии: *Ночной пейзаж на Сиху* Чжана Кэ Цзю и *Лодка в хризантемах* Цяо Цзи, второй — романс *Песнь луне Эмэйшаньских гор* Ли Бо<sup>3</sup>.

Образный мир первого номера связан со следующими стихами<sup>4</sup>:

(Крик ночной обезьяны

Преисполнен тоски,

Одинокие путники —

Словно кисти мазки.

Гонг сокрытого храма

Прозвучал в тишине,

Повлажневшая зелень

Поднялась по стене.)

Ветерка дуновенье

Пронеслось по сосне,

Лунно-льдистые блики

Скользят по стене...

Это осень душистая

(Во дворце) на холодной луне.

Содержание II части выражено четверостишием:

Луна (Эмэйшаньских гор),

Полумесяц осенний!

В реке (Умиранных Цянов)

Купаются тени...

(От чистых ручьев) плыву по дороге

(к трем Безднам.)

---

<sup>1</sup> Вскоре Г. Чобану предложил исполнителям второй вариант текста — на румынском языке.

<sup>2</sup> Существует еще одна причина, объясняющая осторожность в прямом использовании древнекитайских текстов: современный китайский язык, по свидетельству специалистов, значительно отличается от древнекитайского, который использовали в литературе и поэзии периода Ренессанса.

<sup>3</sup> Стихотворения Чжана Кэ Цзю и Цяо Цзи приведены в переводе С. Торопцева, романс Ли Бо — в переводе Э. Балашова

<sup>4</sup> В приведенных стихах в скобки взят текст, исключенный Г. Чобану из вокального цикла.

(Тоскую... К Юйчжоу) спускаюсь

Вниз по течению.

Художественные образы III части определяются следующей поэтической строфой:

Под дождем морозящим

Озябли цветы.

Дым над лодкой стоит,

Опадают листья.

Духом осени весла полны.

И цветы по воде все плывут и плывут...

Или я — среди звезд на плоту?

(В чарке *Стебель злачный*

Искрится,

Словно Тао почтенный,

Я — вольная птица.)

Как видим, все стихотворения Г. Чобану в большей или меньшей степени сокращает. Это дает ему возможность подчеркнуть общее для всех трех стихов — образ луны. В первом отрывке композитор отбирает строки, рисующие ее косвенно: «лунно-льдистые блики» и «осень душистая... на холодной луне». С непосредственного обращения к луне, восклицания начинается вторая: «Луна... полумесяц осенний!» Следующая строка также подчеркивает ее присутствие в ночи: «В реке... купаются тени» (что возможно лишь при лунном свете). В третьем стихе образ луны возникает опосредованно, в связи с упоминанием о ночном небе, о звездах. Но, поскольку это приходится на последнюю, наиболее эмоциональную строку-вопрос, ее образ здесь не менее рельефен.

В китайской поэзии, начиная с народных песен *Шицзин* и юэфу, луна всегда была одним из любимейших образов, который трактовался как повод для размышлений о природе и об истории, а символом луны служил лунный (белый) заяц, толкущий снадобье бессмертия яшмовым пестиком в агатовой ступке под коричневым деревом жизни. Луна была в Китае источником постоянного эстетического наслаждения, объектом поэтического поклонения. У людей возвышенного склада было принято в одиночестве или вместе с друзьями гулять ночью, любясь луной и озаренным ею пейзажем. Для китайских поэтов, музыкантов, художников луна — это не только многоликое ночное светило, полное таинственности и притягательной силы, это еще — символ определенного времени года, календарный знак: девятая луна в китайском календаре соответствует примерно октябрю – ноябрю календаря европейского. Не случайно в поэтических строках *Девятой луны* оставлены только те, которые описывают природу поздней осени Китая и создают особое настроение «заката года», человеческой жизни, предопределенности судьбы. Таким образом, сокращения поэтического текста в вокальном цикле Г. Чобану призваны способствовать более четкому выявлению основной идеи произведения — осмысление жизненного пути, осознание его конечности.

При работе с поэтическим текстом композитор, по-видимому, руководствовался и другим мотивом: сделать его более обобщенным. Для этого он снял географические названия, встречающиеся во втором стихотворении (в текстах первого и третьего стихов их нет): Эмэйшаньские горы, Усмирненные Цяни, Чистые Ручьи, Юйчжоу. Исключив эти обозначения, указывающие на конкретные местности Китая, а также на даты истории страны и жизни Ли Бо (так, река Усмирненных Цяней ассоциируется у китайцев с периодом вражды с тибетскими племенами — цянями, а местности Эмэйшань и Юйчжоу — с проведенными там периодами жизни поэта), Г. Чобану лишает его конкретно-исторических и личностных атрибутов. Это позволяет потенциальному слушателю ощутить сопричастность описываемому.

Отметим еще одну особенность тех строк, которые композитор изъясил из поэтического текста: ими стили фрагменты, максимально насыщенные словами-символами с закрепленным в китайском искусстве значением. Приемы скрытой ассоциации, внутреннего параллелизма всегда

почитались наивысшей ступенью поэтичности в Древнем Китае. Так, например, буквально каждое словосочетание первых восьми строк стихотворения *Ночной пейзаж на Сиху*, которые не вошли в текст первой части цикла Г. Чобану, отмечены качеством символичности. Скажем, фраза «крик ночной обезьяны преисполнен тоски» ассоциируется в китайской поэзии с образом человеческой печали<sup>5</sup>. Это объясняется тем, что, как указывает И. Лисевич, «... тоскливые крики обезьян напоминают вопли ребенка» [2, с. 117].

Существует и различное толкование образа «одиноких путников» — как отшельников, коими становились многие китайские поэты, и «сокрытого храма» — как символа быстротечности времени. Конкретный смысл третьему стихотворению также придавали именно снятые Г. Чобану последние строки. В них автор — Цяо Цзы — сравнивает себя с поэтом Тао, имя которого в Китае было столь известно, что считалось, можно сказать, нарицательным, имеющим точный подтекст. Историки свидетельствуют, что Тао Юанминь, или Тао Цянь (365–427) ради простой жизни на лоне природы оставил карьеру чиновника и, как сам говорил, «возвратился к садам и полям» [1, с. 96]. Его поэзия возвышенна, благородна и, вместе с тем, безыскусна, она как бы сошла с котурн старинной вычурности. Тао следовал велению собственных чувств, пренебрегая правилами хорошего тона — знаменитыми «китайскими церемониями».

Изъятие Г. Чобану названных фрагментов из поэтических текстов вокального цикла можно трактовать как своеобразное противодвижение *Дянь цзи ну* — одному из важных приемов создания художественных произведений в Древнем Китае. Суть его заключалась во внесении чего-то в пейзаж, что, с точки зрения китайских творцов, придавало изображению, повествованию особую законченность и глубину. Если описывались горы — в пейзаж вводилась фигура человека; если рисовались сосны, то появлялось изображение камня, скалы. Стремление же Г. Чобану к некоторому упрощению, адаптации поэтического текста естественно проявилось в сохранении лишь самых важных для него образов и, соответственно, снятии именно этих — «введенных».

Количество сохраненных композитором слов-символов очень невелико. Так, в первом номере из символических понятий остается только образ сосны, имеющий двойственный смысл. С одной стороны, сосна (как и кипарис) постоянно встречается в китайской поэзии как символ духовной стойкости, неизменности устремлений, жизненной силы, долголетия. Однако, в связи с тем, что в качестве «символа вечности» сосну стали сажать на кладбищах, ее образ стал вызывать и другие ассоциации: печальные думы о смерти, грустные мысли о быстротечности жизни. Среди поэтических образов третьей части цикла особое значение принадлежит строке «Или я — среди звезд на плоту?». Оно становится ясным в связи со старинной легендой о том, что Некто в «восьмой луне» (приблизительно в сентябре) увидел на берегу моря встроенный плот, отправился на нем в путешествие и достиг Млечного Пути, т. е. максимально приблизился к Великому Дао.

Понятие «дао», от которого пошло название школы Лао-Цзы (даосизма) — многозначно. В философско-религиозном смысле оно означает для китайца и «материальную субстанцию вещей», и «естественный закон объективного мира», и учение о материи и ее движении. Поэтому вопрос: «Или я — среди звезд на плоту?» приближается к значению «Неужели я — на пороге истины?». Будучи ключевой мыслью стихотворения, эта строка оставлена и, более того, акцентирована Г. Чобану: он снимает все следующие за ней, сделав ее последней, итоговой.

Можно было бы более подробно пояснить значение приведенных слов-символов. Но для нас важно подчеркнуть другое: убрав означенные фрагменты, композитор не только упростил словесный текст, но и принципиально изменил художественный мир стихотворений, трансформировав их внутреннее пространство и время. В каждом из них эта трансформация происходит по-своему. Обратимся к примерам. В стихотворении Чжана Кэ Цзю *Ночной пейзаж на Сиху* Г. Чобану сохраняет поэтическое пространство, оставляя из многофигурной композиции

---

<sup>5</sup> Еще в одной из песен *Древней Книги вод* находим: «Кричат обезьяны. И при третьем их крике слезы уже льются у меня на одежду» [1, с. 281]

лишь образы «осени душистой» и «холодной луны». Во втором стихотворении композитор нейтрализует эмоциональную окраску, снимая, помимо географических названий, единственную характеристику лирического героя — слово «тоскую». Основной акцент переносится на первую фразу «Луна... полумесяц осенний!», и весь отрывок становится развернутым обращением. Третье стихотворение, лишенной последних четырех строк, переработано, пожалуй, наиболее радикально. В варианте Г. Чобану оно становится философски многозначным.

Изменив таким образом стихи, композитор выстраивает собственную драматургическую линию текста: от общего (образов осенней природы) в начале, к индивидуальному (появлению личности автора-творца) в конце. Герой из стороннего наблюдателя (I часть), «спускаясь вниз по течению», повинуетя законам природы, становится ее элементом (II часть) и воспаряет над миром, ощущая близость к Великому Дао (III часть). Следовательно, каждая из частей представляет определенное состояние лирического героя, а цикл в целом — единую линию его духовного развития:

Подобная драматургическая линия характерна для древнекитайской поэзии *шаньшуй ши* (пейзажная лирика). Это связано с тем, что в Китае исторически сложилось иное, чем в Европе, отношение к индивидууму, иное его самовосприятие. Характерной особенностью самого китайского языка является стремление избегать личных местоимений, что получило отражение и в поэзии. Стихотворения не писались от первого лица, они были безличными, ибо, как свидетельствует И. Лисевич, «...звук, исторгнутый из груди поэта, есть отголосок сокровенной всеобщности, которая не должна нести никакого ограничивающего знака» [2, с. 248]. В этом некая противоположность западной лирике (вспомним бесчисленные вариации извечной поэтической формулы «Я встретил Вас»).

С другой стороны, самовосприятие личности китайского поэта не знало четких границ, и художник, будучи одним из членов Вселенской триады «Небо – Земля – Человек», не чувствовал себя оторванным от двух других. Поэзия всегда должна была звучать как «голос сердца», который не сводился к привычному для нас поэтическому «я». Стихотворец мыслился китайцу как бы медиумом, свое могущество и вдохновение он черпал извне, «из сокровенных бездн мироздания, куда были отверсты врата его духа» [1, с. 5]. Следовательно, содержание вокального цикла *Девятая луна* Г. Чобану можно представить как описание пути художника, достигшего понимания сущности вещей и приблизившегося к Абсолюту осенней порой своей жизни, в ее «девятой луне».

### Библиографические ссылки

1. *Китайская пейзажная лирика III–XIV вв.*: стихи, поэмы, романсы, арии. Москва: Изд-во Московского ун-та, 1984.
2. ЛИСЕВИЧ, И. *Древняя китайская поэзия и народная песня* (Юэфу конца III в. до н.э. – III в.н.э.). Москва: Наука, 1969.