

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-1-26-40



У истоков музыкального японизма: границы ориентального в опере Сен-Санса «Желтая принцесса»



Юлия Петровна Медведева

Нижегородская государственная консерватория
имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,

jul-medvedeva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0780-5584>

Аннотация: Одноактная комическая опера Камиля Сен-Санса «Желтая принцесса» ("La princesse jaune", 1872) — одно из ориенталистских сочинений композитора и первый образец японизма в музыке. Автор статьи анализирует истоки и выявляет конкретные национальные векторы ориентализма в тексте и музыкальной ткани оперы.

В основе работы лежит комплексный подход, включающий в себя использование культурно-исторического, сопоставительного, сравнительно-аналитического и музыкально-аналитического методов.

В статье доказывается, что ориентальные устремления Сен-Санса в пору работы над «Желтой принцессой» сложились под воздействием культурной атмосферы Франции после парижской Всемирной выставки 1867 года. Интерес к только что открывшейся к взаимодействию с европейским миром Японии, информация о японской литературе и живописи и полное отсутствие знаний о японском театре и музыке стали причиной особой трактовки японизма в «Желтой принцессе». Япония в опере оказывается отчасти Китаем, отчасти условным романтическим Востоком.

Научная новизна исследования связана с двумя моментами. Во-первых, несмотря на возрождение оперы в исполнительской практике последних десятилетий, «Желтая принцесса» является практически неизученным сочинением; во-вторых, впервые в научной литературе высказывается и обосновывается идея о том, что под именем Японии в европейской музыке XIX века фактически выступает Китай, а музыкальный японизм в начальной фазе своего развития представляет собой особую модификацию шинуазри («китайского стиля»).

Ключевые слова: «Желтая принцесса», Сен-Санс, Луи Галле, японизм, шинуазри, ориентализм, экзотизм, Япония в музыке, Китай в музыке, французская опера

Для цитирования: Медведева Ю. П. У истоков музыкального японизма: границы ориентального в опере Сен-Санса «Желтая принцесса» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 1. С. 26–40. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-1-26-40

Musical theater

Original article

At the origins of musical Japanism: facets of the oriental in Saint-Saëns' opera "The Yellow Princess"

Yulia P. Medvedeva

M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia,
jul-medvedeva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0780-5584>

Abstract: Camille Saint-Saëns's one-act comic opera "The Yellow Princess" (1872) is one of the composer's orientalist works and the first example of Japonism in music. The author of the article analyzes the origins and identifies specific national vectors of orientalism in the text and musical fabric of the opera. The work is based on a comprehensive approach, including the use of cultural-historical, comparative, comparative-analytical and musical-analytical methods. The article proves that Saint-Saëns's oriental aspirations at the time of his work on "The Yellow Princess" were formed under the influence of the cultural atmosphere of France after the Paris World Exhibition of 1867. Interest in Japan, which had just opened up to interaction with the European world, information about Japanese literature and painting, and a complete lack of knowledge about Japanese theater and music became the reason for a special interpretation of Japonism in "The Yellow Princess": Japan in the opera turns out to be partly China, and partly the conventional "romantic East".

The scientific novelty of the study is related to two points. Firstly, despite the revival of the opera in the performing practice of the last ten decades, "The Yellow Princess" is practically an unstudied work; secondly, for the first time in the scientific literature, the idea is expressed and substantiated that under the name of Japan in European music of the 19th century, China actually appears, and musical Japanism in the initial phase of its development is a special modification of chinoiserie ("Chinese style").

Keywords: "The Yellow Princess", Saint-Saëns, Louis Gallet, japonism, chinoiserie, orientalism, exoticism, Japan in music, China in music, French opera

For citation: Medvedeva Yu. P. At the origins of musical Japanism: facets of the oriental in Saint-Saëns' opera "The Yellow Princess". *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music.* 2025;(1):26-40. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2025-1-26-40

Одноактная комическая опера Камиля Сен-Санса «Желтая принцесса» («La princesse jaune», 1872) занимает особое место в истории музыкального ориентализма XIX века, став первым произведением оперного японизма¹ и на 30 лет предвосхитив появление «Мадам Баттерфляй» Пуччи-

¹ Японизм (japonisme) определяют как «изучение европейцами культуры, истории и искусства Японии, а также включение японских приемов структуры, представления и/или мотивов в западное искусство», это «попытка перенять японскую эстетику и японскую манеру в искусстве» [1, 141–142].

ни. В научных исследованиях эта опера Сен-Санса до сих пор фигурировала лишь в рамках обобщающих работ, не становясь объектом специального изучения, хотя и приобрела в последние десятилетия популярность на сценических площадках мира.

«Желтой принцессе» принадлежит важная роль в творчестве ее автора: она увидела свет рампы первой из его двенадцати опер. В ту пору композитор переживал творческий подъем. В 1871 году при его активном участии было основано «Национальное музыкальное общество», в концертах которого в 1872–1875 годах состоялись премьеры важнейших оркестровых произведений Сен-Санса: симфонических поэм «Прялка Омфалы», «Фаэтон», «Пляска смерти», Концерта для виолончели с оркестром. Оперный опыт у композитора тоже уже имелся: шла работа над «Самсоном и Далилой», а «Серебряный колокольчик» был полностью завершен и вскоре должен был появиться на сцене парижской комической оперы (*Salle Favart*). Но после франко-пруссской войны и осады Парижа для скорейшего восстановления культурной жизни потребовались одноактные спектакли, которые можно было бы ввести в репертуар быстро и дешево [2, 76], и летом 1971 года театр предложил композитору вместо «Серебряного колокольчика» написать одноактную комическую оперу.

Премьера «Желтой принцессы» состоялась на сцене *Salle Favart* 12 июня 1872 года. За месяц до этого события в европейской печати впервые возник термин «японизм» [3].

Судьба оперы после премьеры оказалась незавидной: ее «фактически убила враждебно настроенная пресса, убежденная, что Сен-Санс был исполнителем, а не композитором» [2, 76]. Но сам автор не был согласен с оценками современников. В 1890 году он писал издателю О. Дюрану: «знаете, между нами, музыка “Желтой принцессы” восхитительна» [2, 90]. Коллеги композитора, Габриэль Форе и Эрнест Рейер, не менее восторженно отзывались о «Желтой принцессе» [4, 237], а Форе, стремясь к популяризации оперы, даже сделал переложение увертюры для двух фортепиано в восемь рук.

На премьере в главных ролях выступили блестящие певцы: Лена — Алиса Дюкасс, Корнелис — Поль Лери, исполнивший позднее партию Хозе в «Кармен» Бизе. Дирижировал премьерой Адольф Делоффр, к тому времени снискавший известность и во Франции, и за ее пределами. Но несмотря на сильный состав исполнителей и модный «японский» сюжет, «Желтая принцесса» продержалась на сцене недолго, выдержав лишь пятнадцать представлений [4, 237], по другим данным — пять [2, 80].

Музыка оперы оказалась для публики слишком изысканной и сложной: «мелодия заперта в череду диссонансов», «симфония — королева, которой певцы подчиняются как служители музыкальной драмы», в звучании слышны «опасные вагнеровские тенденции» [5, 4], «алгебраические формулировки», и все это — «непостижимая музыка будущего» [2, 80], — так писала пресса.

Некоторые отзывы современников заставляют исследователя «Желтой принцессы» задуматься и наводят на важные размышления и выводы. Обратим внимание на два высказывания.

Газетчики сопоставляли «Желтую принцессу» Сен-Санса и «Джамиле» Бизе, поставленные в один год на либретто одного автора — Луи Галле. Ругая обе оперы, они утверждали, что «музыка одной из них подошла бы и для другой» [2, 80]. Но действие в одном случае происходит в Японии, в другом — в Египте. Национальный колорит этих стран вряд ли сейчас кому-то может показаться неотличимым.

Знаменитый музыкальный критик XIX века Бенуа Жовин, выступая против музыкальных сложностей «Желтой принцессы», язвительно называл ее «китайской головоломкой» [6, 158], как бы «забыв», что к Китаю она не имеет отношения.

Попробуем разобраться, почему прессы видела в «японской» опере вовсе не Японию и о какой все-таки стране идет речь в «Желтой принцессе». Анализ истоков и национальных векторов ориентализма в опере Сен-Санса позволяет сделать интересный вывод. Как мы убедимся в дальнейшем, Япония в «Желтой принцессе» в действительности оказывается не Японией, а отчасти Китаем, отчасти — условным романтическим Востоком.

«Желтая принцесса» родилась в атмосфере всеобщего увлечения экзотизмом после парижской Всемирной выставки 1867 года, в которой приняло участие 41 государство. Среди титулованных гостей выставки, кроме представителей европейских стран, были также султан Османской империи Абдул-Азиз, арабский эмир Абд аль-Кадир и сёгун Японии Токугава Ёсинобу. Обратим внимание на перечень регионов, из которых прибыли приглашенные восточные гости. Он не случаен и отражает векторы европейских культурных устремлений того времени, к которым мы вернемся далее. Если контакты с турками и арабами были для Европы уже привычными, то Япония лишь недавно открылась для взаимодействия с западным миром, завершив в 1854 году 200-летний период культурной изоляции.

Все участники создания «Желтой принцессы» были увлечены Востоком и его культурой. Инициатором появления оперы стал директор Opéra-Comique Камиль дю Локль. С именем этого известного французского импресарио и либреттиста связано создание знаменитых образцов оперного экзотизма: «Аиды» Верди, «Джамиле» и «Кармен» Бизе. В роли либреттиста «Желтой принцессы» дебютировал на оперном поприще Луи Галле, написавший вскоре тексты для нескольких известных опер на ориентальные сюжеты: «Джамиле» Бизе, «Таис» и «Король Лахорский» Массне.

«Желтая принцесса» изначально задумывалась как новинка в сфере экзотической музыки: после знакомства с японскими гравюрами, лаковыми изделиями и керамикой на Всемирной выставке 1867 года Францию захлестнула волна японизма. Через год, в 1868 году, Э. Мане на своем пор-

третей Э. Золя окружил фигуру писателя японскими гравюрами укиё-э, подчеркивая современность и актуальность увлечений Золя и вдохновляясь японским искусством. А в 1871 году, когда началась работа над «Желтой принцессой», К. Моне делал первые покупки для своей коллекции японских гравюр.

Сен-Санс заинтересовался культурой Страны восходящего солнца благодаря друзьям: либреттисту Луи Галле и коллекционеру восточного искусства Фредерику Вийо — ему была впоследствии посвящена «Желтая принцесса» [3]. «Япония была в моде, мы говорили только о Японии, это было наваждением», — вспоминал композитор [6, 159]. Она виделась ему «страной бумажных перегородок и риса», где люди «работают не спеша, все время смеясь» [4, 237]. Такая Япония идеально соответствовала миру Opéra-Comique — миру театральных декораций (искусственные бумажные перегородки), миру легкой искрящейся музыки (не случайно в жанровом отношении «Желтая принцесса» имеет черты оперетты).

С первых шагов работы над оперой обозначилась одна важная проблема: нехватка достоверной информации о культуре далекой страны, которая лишь полтора десятилетия назад открылась для контактов с Европой. На Всемирной выставке 1867 года японский павильон был небольшим и экспонировал лишь графику и отдельные произведения декоративно-прикладного искусства; этого было слишком мало для создания национального колорита в опере. «О Японии говорили везде, но только не на театральных подмостках», — отмечал Сен-Санс [6, 159]. Поэтому Дю Локль предложил оригинальное решение: «сделать сюжет наполовину голландским, наполовину японским» [6, 159].

В результате действие оперы происходит в Голландии, а центральные персонажи — европейцы: молодая девушка Лена и ее кузен Корнелис, влюбленный в изображение японской принцессы.

Краткое содержание оперы

Лена влюблена в своего кузена, художника Корнелиса, который после смерти родителей живет в ее доме. Но Корнелису не до чувств кузины: он увлечен Японией и ночами рисует изображения далекой страны. В его кабинете Лена находит портрет японской принцессы Минг и стихотворение о страстной любви к ней.

Вошедший Корнелис заявляет о своем решении отправиться в Японию. После ухода взволнованной Лены он достает бутылку с загадочным восточным зельем, выпивает его и погружается в наркотические грэзы. Ему кажется, что комната приобретает черты японского дома, вернувшуюся Лену он принимает за прекрасную принцессу Минг и преследует ее, а затем в изнеможении падает на кресло.

Когда морок спадает, Корнелис обнаруживает, что на самом деле он влюблен в Лену, и молодые люди соединяются в любовном дуэте.

Достоверно японского в опере Сен-Санса очень немного. Как отмечает Мицуру Наканиши, знания композитора о Японии были сосредоточены вокруг ее литературы [3]. Авторы ввели в либретто два фрагмента текста на японском языке. Прежде всего, это стихотворение о любви к принцессе Минг “*Utsu semisi kamini*”, которое Лена находит на столе Корнелиса. Как доказывает Мицуру Наканиши, авторы моделируют здесь стиль стихотворений вака из старинного японского поэтического сборника XVIII века «Манъёсю», изданного во Франции за год до создания оперы [3]. Второй фрагмент, звучащий на японском — песня закулисного хора “*Anata wado nasaimasita*” в № 5², которую слышит Корнелис во время своих грез о прекрасной Минг. Выбор фраз в песне напоминает выражения из разговорника: «доброе утро», «хорошая погода»...

Японский источник имеет и само изображение принцессы, которое Корнелис бережно хранит в своем кабинете и влюбляется в него. Судя по всему, речь идет о японской гравюре укиё-э, что в переводе означает «плывущий мир», «бренный мир», «мир наслаждений». Гравюры в жанре укиё-э после Всемирной выставки вызвали большой ажиотаж во Франции и продавались сотнями.

Перечисленными культурными атрибутами достоверно японский элемент в «Желтой принцессе», по-видимому, и ограничивается. Национальная музыка и театр не были представлены на Всемирной выставке, оставаясь не знакомыми европейцам. А значит, авторам оперы нужно было воссоздать необходимую атмосферу при помощи многообразных и не имеющих четкой национальной окраски средств «обобщенного» Востока.

Как показывает знакомство с музыкой и текстом оперы, далекая восточная страна зачастую предстает в «Желтой принцессе» не столько как Япония, сколько как некая не-Европа. Она ассоциируется с идеальным счастливым миром, почти раем.

В № 5 главному герою в наркотических грезах видится Япония, и он восклицает: «Я вошел в ворота рая из своих мечтаний!»³ В № 2, Арии Корнелиса, описывается такая картина: «Там, под фарфоровыми крышами и коврами на стенах, боги свернулись калачиком и мечтают на кроватях из черного дерева. Там, под хрупкой балюстрадой, очарованные гости пьют ароматные вина из нефритовых кубков! А вокруг них звучит веселый хор». Здесь вновь перед главным героем не столько Япония, сколько экзотическая страна вечного счастья.

² № 5 — самый развернутый номер оперы, он занимает почти половину партитуры. Это сцена грез Корнелиса, она включает в себя его диалог с Леной, прерываемый закулисным хором, песню Корнелиса о любви к принцессе Минг и его дuet с Леной, которая под действием напитка кажется ему воплощением Минг.

³ Здесь и далее цитаты из либретто «Желтой принцессы» даны в переводе автора статьи по изданию: [7].

Обиженная на ветреного Корнелиса Лена в своих репликах из № 5 предлагает ему вернуться к грезам, к «мечтательной баядерке», к «эфиопке, чьи глаза сияют под черными бровями и чьи пушистые волосы чернее ночи» — и все это при том, что Корнелис влюблена не в баядерку или эфиопку, а в изображение японской принцессы. Географические очертания страны его грез, как мы видим, крайне неопределены. (Не случайно критики предлагали использовать музыку «Желтой принцессы» в египетских сценах из «Джамиле»!)

Спектр ориентальных увлечений самого Сен-Санса в пору работы над оперой был весьма широким, в том числе и в географическом отношении. Обратимся в качестве примера к произведениям, ставшим непосредственными предшественниками и музыкальными источниками оперы: это духовой марш «Восток и Запад» (*“Orient et Occident”*), романс «Стремление к Востоку» (*“Désir de l’Orient”*) и вокальный цикл «Персидские песни» (*“Mélodies persanes”*).

Марш для военного оркестра под названием «Восток и Запад» (1869) был написан за два года до появления «Желтой принцессы». Его музыка весьма показательна для понимания того, что представлял собой для композитора Восток. Основная тема марша — обаятельное соединение типичных для романтической музыки средств создания условно-ориентального колорита (аравийского, левантийского, магрибского, кавказского, цыганского и т.д.): вьющаяся орнаментальная мелодия деревянных духовых опорой на V ступень, тонический органный пункт в басу, ритмическое остинато ударных, игра света и тени в сопоставлении одноименных мажора и минора, изысканные краски гармонического мажора. Все это в целом вполне типично для романтической музыки о Востоке, если бы не один яркий штрих. К комплексу средств, указывающих преимущественно на музыку арабо-мусульманского мира, добавляется использование пентатоники, и таким образом появляется еще один географический вектор — Дальний Восток⁴. Комплекс музыкальных истоков марша весьма симптоматичен (вспомним список восточных правителей — посетителей Всемирной выставки в Париже). Он указывает и на направление восточных интересов Сен-Санса, и на то, что в сознании композитора и его слушателей столь далекие страны и культуры сливаются в единое «неевропейское» целое.

Романс «Стремление к Востоку» был создан за год до «Желтой принцессы», в 1871 году в принадлежащем Сен-Сансу словесном тексте вновь смешиваются образы разных восточных регионов: «там, на китайской земле, искусство по-прежнему процветает», «там в водах Босфора отражаются белые минареты»⁵. Китай и арабо-мусульманский мир сливаются воедино.

⁴ Пентатоника характерна не только для этого региона, однако сходная в ладовом отношении музыка иных культур Азии находилась тогда вне поля зрения Центральной Европы.

⁵ Тексты романсов здесь и далее приводятся в переводе автора статьи.

Музыка этого романса была использована в «Желтой принцессе» в № 2 — Арии Кортелиса о Японии [2, 83] с новым текстом Луи Галле. В нем изображен Дальний Восток, но скорее не Япония, а Китай: речь идет об «украшенных джонках» (китайские парусные лодки), среди которых «плавает серебряный дракон» (дракон — традиционный символ китайской культуры). В музыке на словах “*Là, dans les ondes irisées*” («Там, в радужных волнах») собран типичный комплекс средств для изображения романтического арабо-мусульманского Востока: вьющаяся мелодия с прихотливой мелкой ритмикой и дроблением первой доли при спуске к тонике, гармонический мажор, тонический органный пункт в басу (пример 1).

Пример 1. Фрагмент Арии Кортелиса, № 2

Example 1. Fragment of Cornelisz Aria, No. 2

Повторное проведение этого материала в арии продолжается новой темой (“*Tandis qu'à l'entour d'eux éclate*” / «Пока вокруг них разгорается какой-то веселый концерт»), теперь по колориту совсем не ближневосточной. Многократно повторяющаяся пентатонная мелодия с опорой на ангемитонную попевку *a-c-d* задает дальневосточные ориентиры (пример 2).

Пример 2. Фрагмент Арии Корнелиса, № 2

Example 2. Fragment of Cornelisz Aria, No. 2

- tent dans des cou - pes de ja - de Des vins par-fumés! Tau -
sempre pp
 - dis qu'à l'entour d'eux é - cla - te Quel-que gai cou -

Очевидно, такое причудливое сочетание различных ориентальных миров ничуть не смущало тогдашнюю публику. Тем более, что указаний именно на Японию ни в музыке, ни в тексте арии не содержится.

Еще одним предшественником «Желтой принцессы» стал завершенный в 1870 году вокальный цикл Сен-Санса «Персидские песни» на стихи из поэмы А. Рено «Персидская ночь». Национальный колорит и здесь весьма условен. По мнению Ж. Шантавуана, восток здесь — лишь «продукт воображения», как и в «Искателях жемчуга» Бизе [8, 29]. Обратим особое внимание на завершающий цикл № 6 «Кружение» с подзаголовком «Сновидение от опиума». Эта сцена из «персидского» цикла — прямой предшественник созданной два года спустя сцены наркотических грез Корнелиса из «японской» оперы Сен-Санса. Интересно, что в номере из «персидского» цикла на словах “Dans les antres ou l'eau s'enfourne, sur les inaccessibles rocs, — je tourne, je tourne, sans le moindre souci des chocs” («В пещерах, где бурлит вода, на неприступных скалах, — кручуясь, кручуясь, кручуясь, не обращая внимание на удары») используется пентатоника, при этом в романсе полностью отсутствуют музыкальные средства «ближневосточного» спектра, что еще раз подтверждает предположение о том, что приемы изображения ориентального в творчестве Сен-Санса не дифференцировались в зависимости от географической и культурной принадлежности конкретного региона.

В «Желтой принцессе» единственным моментом, когда герой (пусть и в собственных видениях) перемещается из Европы в Японию, является

сходная с романсом «Кружение» сцена сновидения от опиума; это № 5 — наиболее яркий, музыкально интересный и масштабно развернутый номер оперы. Но и тут достоверно японского не так уж много. № 5 по большей части представляет собой любовные признания Корнелиса прекрасной Минг и ответы влюбленной в него Лены, которую он под воздействием напитка принимает за японскую принцессу, поэтому в музыке много прекрасной лирики, создаваемой традиционными европейскими романтическими средствами. И лишь эпизодически, в двух развернутых соло Корнелиса в рамках этой сцены, возникают экзотически окрашенные пентатонические разделы с застывшей гармонией и соло деревянных духовых. Но наиболее интересны и колоритны сцены начала и завершения галлюцинаций, которые будто переносят героя в далекий мир, а затем возвращают из него.

Тембровым знаком выхода в иное измерение становятся звуки закулисного пентатонического детского хора (пример 3). Он предвосхищает закулисный хор из Первого действия «Турандот» Пуччини. Звучащий в высоком регистре, почти без оркестровой поддержки, нежный, хрустальный и невесомый, он в обоих случаях выступает как символ мечты о любви: героя — к экзотической принцессе, а композитора — к далекой стране (Япония и Китай в данном случае становятся практически неразличимы, к этой мысли мы вернемся далее).

Пример 3. Хор за сценой из № 5

Example 3. Choir behind the stage from No. 5



Элемент темы хора уже звучал ранее в № 2, где Корнелис мечтал о Японии (пример 2).

На последних фразах № 5 — в завершении дуэта Лены и Корнелиса — эта тема кульминационно звучит в оркестре, а затем ее рельеф растворяется, превращаясь в фоновый оркестровый орнамент в восточном стиле (этот прием будет характерен для музыкального модерна, который в 1870-е годы во Франции только начинает зарождаться). Таким образом, пентатоническая тема обрамляет собой сцену галлюцинации.

Опиум, который принимает Корнелис, чтобы погрузиться в грэзы о японской принцессе, — тема для отдельного разговора. Известно, что в XVIII–XIX веках опиум экспорттировался в Европу прежде всего из Турции и Ближнего Востока, поэтому появление подобной сцены в «Персидских песнях» воспринималось как вполне уместное. Но с Японией опиум вряд ли мог ассоциироваться. Как отмечает В. Э. Молодяков, японцы в XIX веке связывали не слишком характерное для их культуры употребление опиума с китайскими влияниями [9, 134]. А вот в Китае увлечение им началось еще в XV веке, а к середине XIX века приняло характер всеобщей эпидемии, результатами борьбы с которой стали Опиумные войны с западными державами 1840–1842 и 1856–1860 годов. «Желтая принцесса» написана спустя десятилетие после их окончания, и к этому времени опиум ассоциировался с Китаем. Поэтому сцена наркотических грез в опере о Японии может показаться довольно неуместной, но это только на первый взгляд.

В силу того, что японская культура была тогда очень мало знакома европейцам, она сливалась в их сознании с Китаем — еще одним загадочным регионом Восточной Азии, не слишком знакомым, но все же, в силу давних контактов, более известным.

В 1862 году на улице Риволи в Париже открылся знаменитый магазин восточных товаров, завсегдатаями которого стали Тиссо, Уистлер, Мане, Дега. Его хозяйка мадам Дезуайе много лет жила с мужем в Японии и значительную часть товаров заказывала оттуда, однако ее магазин получил весьма показательное название “La Jonque Chinoise” («Китайское барахло») [10]: особой разницы между Японией и Китаем французы, очевидно, не видели. Как пишет Э. Хартман, на протяжении XVIII–XIX веков во французской литературе Япо-

ния воспринималась как Восток, подобный Персии, а чаще — как нечто неотличимое от Китая, как «*еще одна провинция Поднебесной*» [1, 143]. Из этого понятно, почему критик Бенуа Жовин назвал «японскую» оперу Сен-Санса «*китайской головоломкой*».

Действительно, в «Желтой принцессе» Япония оказывается скорее Китаем. Прежде всего, имя единственного японского персонажа оперы, принцессы Минг, вызывает совсем иные национальные ассоциации: для японского языка буквосочетание «*нг*» не характерно. В то же время Мин (明, в латинской транскрипции *Míng*) — название знаменитой китайской императорской династии, правившей на протяжении трех столетий (1368–1644).

В тексте ариозо из № 5, рассказывающего о японских видениях Корнелиса, знаком его перемещения в экзотическую культуру становится как универсальные для Китая и Японии ассоциации (пагоды, камышовые крыши, бронзовые чудовища), так и характерные атрибуты китайской культуры (шелк, чай). Также в сюжете «Желтой принцессы» можно видеть отзвуки древней китайской легенды о выборе невесты по портрету и об истории красавицы Ван Чжаоцзюнь [11] — этот сюжет отражен в знаменитом произведении китайской литературы рубежа XIII–XIV веков «Осень в Ханьском дворце» Ма Чжиюаня [12, 92–93]. К сожалению, трудно сказать, в какой мере эта легенда могла быть знакома авторам оперы.

Наконец, музыка «Желтой принцессы» тоже не содержит в себе ни одного конкретного указания на культуру Японии. Это и неудивительно, так как к моменту написания оперы в Европе не было еще опубликовано ни одного сборника японской музыки. А вот китайская музыка была хотя бы бегло знакома европейцам: еще в 1780 году французский миссионер Жозеф-Мари Амио опубликовал трактат “*Mémoire de la Musique des Chinois tant anciens que modernes, envoyé en 1776*”, Vol. VI des “*Mémoires, publié par l’abbé Roussier en 1779*” («Воспоминания о китайской музыке, как древней, так и современной, отправленные в 1776 году», т. VI «Воспоминаний, опубликованных аббатом Руссье в 1779 году»), где содержалось описание пентатонических ладов и были приведены нотные примеры народных песен.

Собственно дальневосточные музыкальные приемы в опере Сен-Санса связаны прежде всего с тембровой стороной (арфы, барабаны, гонги, колокольчики, вызывающие ассоциации как с китайскими, так и с японскими национальными инструментами) и ладовой окраской (пентатоника).

В закулисном детском хоре из № 5 символом перемещения героя в Японию его грез становится ярко звучащий тембр солирующих колокольчиков. Раскачивающиеся от дуновения воздуха колокольчики фурин (風鈴) — традиционные предметы японского быта. В неменьшей степени колокола и колокольчики характерны и для Китая, где насчитывают девять их разновидностей. Поэтому отличить, какие именно колокольчики, китайские или японские, имел в виду Сен-Санс, не представляется возможным. Этот неж-

ный хрустальный тембр очень украшает партитуру и придает музыке обобщенно-дальневосточный колорит.

Что касается пентатоники, Сен-Санс использует в музыке оперы исключительно ее ангемтонный (бесполутоновый) вариант. В японской музыке, согласно Коидзуми Фумио, выделяются четыре типа ладообразующих трихордов, два из которых («ин» и «рюкю») содержат в себе малую секунду, то есть не являются ангемитонными [13, 128]. По мнению исследователей, именно им принадлежит ведущая роль. Как указывает В. И. Сисаури, трихорды хитирики с участием малой секунды постепенно «вытеснили все другие мелодические формулы» [14, 154] — не случайно их позже широко использовал Пуччини в «Мадам Баттерфлай». В отличие от этого для китайской музыки характерна опора на ангемитонную пентатонику [15, 230] — и именно этот вариант используется в опере Сен-Санса, в частности, в теме закулисного хора, символизирующего мир Японии как для героя, так и для самого композитора.

Как мы видим, первая в Европе «японская» опера и в тексте, и в музыке задает слушателям загадку или даже создает мистификацию: под маской Японии угадывается более знакомый европейцам Китай, впрочем, украшенный еще и близневосточными штрихами. Возможно, именно эта пикантная мультикультурность «Желтой принцессы» сегодня активно привлекает внимание исполнителей и публики. Не случайно в XXI веке опера стала очень востребована на европейских сценах: за последние 25 лет состоялось не менее 14 постановок, а также было сделано четыре записи ее музыки под руководством дирижеров Джулиано Карелла (2010), Фрэнсиса Трэвиса (2011), Леандро Сольдано (2014), Лео Хуссейна (2021). Это значит, что одноактная дебютная опера Сен-Санса, которая не была воспринята современниками при жизни автора, наконец, дождалась своего времени.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Hartman E. Japonisme and Nineteenth-Century French Literature // Comparative Literature Studies. — Vol. 18. — No. 2. — East-West Issue (Jun., 1981). — Published By: Penn State University Press. — P. 141–166.
2. Macdonald H. Saint-Saëns and the Stage: Operas, Plays, Pageants, a Ballet and a Film. — Emeritus, Washington University, St Louis, Cambridge University Press, 2019. — 432 p. — DOI: <https://doi.org/10.1017/9781108550925>.
3. 中西充 ジャボニスム サン=サーンスと日本 ピティナ 2020/08/25公開 Nakaniishi M. Японизм. Сен-Санс и Япония. Исследовательский институт музыки PTNA, опубликовано 25.08.2020. — URL: https://research.piano.or.jp/series/saint-saens/2020/08/5_1.html (дата обращения: 10.01.2025).
4. Rees B. Camille Saint-Saëns. A Life. — Faber & Faber, Limited, 2008. — 512 p.
5. Blakeman E. Saint-Saëns: Suite algérienne/ La Princesse jaune // Booklet “Saint-Saëns: Suite algérienne / La Princesse jaune”. — Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England, 2000. — P. 4–5.
6. Князь З. Н. От Рихарда Вагнера — к собственному стилю: оперное творчество в статьях Камиля Сен-Санса // Проблемы музыкальной науки. — 2019. — № 2. — С. 155–165. — DOI: <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2019.2.155-165>

7. La Princesse Jaune. Opéra-Comique en Un Acte de Louis Gallet. Musique de Camille Saint-Saëns, op. 30. Partition pour Chant et Piano. Réduite par Louis Soumis. — Durand-Schoenewerk & Cie. — 71 p.
8. Chantavoine J. Camille Saint-Saëns. — Paris: Richard-Masse Éditeurs, 1947. — 117 p.
9. Молодяков В. Э. Оpiумная политика японских колониальных властей на Тайване в иностранной оценке, 1890–1900-е годы // Уральское востоковедение: международный альманах. Вып. 12: Восточная Азия: традиции и перемены. — Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2022. — С. 131–140.
10. Emery E. Madame Desoye, "First Woman Importer" of Japanese Art in Nineteenth-Century Paris // Journal of Japonisme. — 2019;5(1):1-46. — URL: https://brill.com/view/journals/joj/5/1/article-p1_1.xml (дата обращения: 10.01.2025). DOI: <https://doi.org/10.1163/24054992-00051P01>
11. 王昭君传说 搜狗百科Легенда о Ван Чжаоцзюнь // Энциклопедия Согу. — URL: <https://baike.sogou.com/v101114455.htm> (дата обращения: 10.01.2025).
12. Варенов А. В. Три средневековые китайские картины об отъезде девушек на чужбину и их историческая основа // Вестник НГУ. Серия: История, филология. — 2023. — Т. 22. — № 4: Востоковедение. — С. 88–101. — DOI: <https://doi.org/10.25205/1818-7919-2023-22-4-88-101>.
13. Есипова М. Е. Традиционная японская музыка. — Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. — 312 с.
14. Сисаури В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. — 298 с.
15. Цзо Ч. Музыкальная культура Китая. — СПб.: Композитор, 2023. — 276 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Ю. П. Медведева — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

REFERENCES

1. Hartman E. Japonisme and Nineteenth-Century French Literature // Comparative Literature Studies. Vol. 18. No. 2. East-West Issue (Jun., 1981). Published By: Penn State University Press. P. 141–166.
2. Macdonald H. Saint-Saëns and the Stage: Operas, Plays, Pageants, a Ballet and a Film. Emeritus, Washington University, St Louis, Cambridge University Press, 2019. 432 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781108550925>
3. 中西充 ジャポニスム サン=サーンスと日本 ピティナ 2020/08/25公開 Mitsuru N. (Published on August 25, 2020), "Japonism, Saint-Saëns and Japan", Research Institute of Music PTNA. URL: https://research.piano.or.jp/series/saint-saens/2020/08/5_1.html (accessed: 10.01.2025).
4. Rees B. Camille Saint-Saëns. A Life. Faber & Faber, Limited, 2008. 512 p.
5. Blakeman E. Saint-Saëns: Suite algérienne/ La Princesse jaune // Booklet «Saint-Saëns: Suite algérienne / La Princesse jaune». Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England, 2000. P. 4–5.
6. Knyaz' Z. N. Ot Rixarda Vagnera — k sobstvennomu stilyu: opernoe tvorchestvo v stat'yax Kamilya Sen-Sansa // Problemy` muzy`kal`noj nauki ["From Richard Wagner to one's own style: operatic creativity in the articles of Camille Saint-Saëns"]// [Problems of Musical Science]. 2019. No. 2. P. 155–165. DOI: <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2019.2.155-165>
7. La Princesse Jaune. Opéra-Comique en Un Acte de Louis Gallet. Musique de Camille Saint-Saëns, op. 30. Partition pour Chant et Piano. Réduite par Louis Soumis. Durand-Schoenewerk & Cie. 71 p.
8. Chantavoine J. Camille Saint-Saëns. Paris: Richard-Masse Éditeurs, 1947. 117 p.
9. Molodyakov V. E. Opiumnaya politika yaponskix kolonial`nyx vlastej na Tajvane v inostrannoj ocenke, 1890–1900-e gody` // Ural'skoe vostokovedenie: mezhdunarodnyj al'manax. Vy`p. 12: Vostochnaya Aziya: tradicii i peremeny` ["Opium Policy of the Japanese Colonial Authorities in Taiwan in Foreign

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Assessment, 1890–1900s” // Ural Oriental Studies: International Almanac]. 2022. Issue 12: East Asia: Traditions and Changes. Ekaterinburg: Izd-vo Ural’skogo universiteta. P. 131–140.

10. Emery E. Madame Desoye, “First Woman Importer” of Japanese Art in Nineteenth-Century Paris // Journal of Japonisme, 2019;5(1):1-46. URL: https://brill.com/view/journals/joj/5/1/article-p1_1.xml (accessed: 10.01.2025). DOI: <https://doi.org/10.1163/24054992-00051P01>
11. 王昭君传说. 搜狗百科 "Legend of Wang Zhaojun", Sogou Encyclopedia. URL: <https://baike.sogou.com/101114455.htm> (accessed: 10.01.2025).
12. Varenov A. V. Tri srednevekovy'e kitajskie kartiny' ob ot``ezde devushek na chuzhbinu i ih istoricheskaya osnova // Vestnik NGU. Seriya: Istorya, filologiya ["Three medieval Chinese paintings about the departure of girls to a foreign land and their historical basis"]// Vestnik NGU. Istorya, filologiya], 2023, Vol. 22, No. 4: Oriental Studies. P. 88–101. DOI: <https://doi.org/10.25205/1818-7919-2023-22-4-88-101>
13. Esipova M. E. Tradicionnaya yaponskaya muzyka [Traditional Japanese music]. Moscow: Rukopisnye pamyatniki Drevnej Rusi, 2012. 312 p.
14. Sisauri V. I. Ceremonial'naya muzyka Kitaya i Yaponii [Ceremonial music of China and Japan]. St. Petersburg: Publishing house of St. Petersburg State University, 2008. 298 p.
15. Czo Ch. Muzykal'naya kul'tura Kitaya [Musical Culture of China]. St. Petersburg: Compozitor, 2023. 276 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Yulia P. Medvedeva — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the Music History Department at M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 14.10.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 25.12.2024

Принята к публикации / Accepted: 09.01.2025