

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А.И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Гун Цзэюй

**БАМБУКОВАЯ ФЛЕЙТА В ТЕАТРАЛЬНОМ
И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ**

**Специальность: 5.10.3. Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)**

**диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Научный руководитель
доктор культурологии, профессор
Булгакова Татьяна Диомидовна

Санкт-Петербург

2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. БАМБУКОВАЯ ФЛЕЙТА В ДОТЕАТРАЛЬНЫХ ФОРМАХ ТРАДИЦИОННОЙ ЦЕРЕМОНИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ.....	19
1.1. Сакральное значение бамбуковой флейты в традиционной церемониальной культуре в период до династии Хань	19
1.2. Десакрализация флейты в искусстве династии Хань.....	31
1.3. Бамбуковая флейта как аккомпанирующий инструмент в искусстве династии Тан.....	37
ГЛАВА 2. БАМБУКОВАЯ ФЛЕЙТА В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ.....	46
2.1. Бамбуковая флейта в традиционной китайской опере.....	46
2.2. Бамбуковая флейта в эпоху культурной революции.....	58
2.3. Бамбуковая флейта в современной опере Китая	68
ГЛАВА 3. БАМБУКОВАЯ ФЛЕЙТА В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ	97
3.1. Бамбуковая флейта в драматических фильмах	97
3.2. Бамбуковая флейта в фильмах о боевых искусствах	113
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	130
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	136
СПИСОК ВИДЕОИСТОЧНИКОВ.....	158
СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ	161
Приложение 1. Традиционные китайские штрихи и приемы игры на бамбуковой флейте	166
Приложение 2. Нотные примеры	168
Приложение 3. Иллюстративный материал.....	197

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. В формировании и развитии китайского театрального и кинематографического искусства использование бамбуковой флейты имеет принципиальное значение, которое в значительной степени обусловлено ее популярностью на протяжении фактически всей истории китайской музыкальной культуры. Историческая преемственность в значении этого инструмента как аккомпанирующего певцам сакрального инструмента в дотеатральных формах церемониальной практике древнего Китая прослеживается вплоть до отдельных явлений современного драматического искусства, в котором звучание бамбуковой флейты воспринимается часто как сопровождающее и заменяющее собою певческий голос. В китайских традиционных культурных воззрениях музыка, исполняемая на бамбуковой флейте, имеет специфический коммуникативный потенциал, особое влияние управлять общественными процессами и людьми, а также природой и духовной сферой¹. Такие представления в нынешнем культурном контексте преобразовались в определенные взгляды, согласно которым игра на бамбуковой флейте способна выражать не только музыкальные, но и глубокие экстрамузыкальные смыслы, сообщать слушателям некое содержание за пределами собственно музыкальных возможностей. Это делает данный музыкальный инструмент идеальным для дублирования и усиления вокальной партии в драматических формах китайского искусства, способным как в театральном, так и в кинематографическом искусстве «вести сюжет».

Очевидно, что данный традиционный музыкальный инструмент является не только неотъемлемой частью истории и культуры Китая, но и оказывается все более востребованным в современной музыкальной практике.

¹ Хао Найфэн. Анализ жанра исполнения китайской бамбуковой флейты и его культурных особенностей // Голос Желтой реки. 2008. № 23. С. 49.

Между тем несмотря на то, что отдельные стороны искусства исполнения музыки на бамбуковой флейте в разные периоды ее истории все больше привлекают внимание ученых, информация о символических, композиционных, драматургических, эстетических и коммуникативных возможностях бамбуковой флейты и о ее роли в театральном и кинематографическом искусстве Китая не была еще до сих пор обобщена и систематизирована. Таким образом, возрастающая, с одной стороны, популярность инструмента, сопровождающего вокал в драматических произведениях, а с другой стороны, необходимость концептуализации накопленного к настоящему времени теоретического материала и собственных наблюдений автора, касающихся выявления смыслообразующих функций бамбуковой флейты в театральном и кинематографическом искусстве Китая, обуславливает актуальность данного исследования.

Степень разработанности темы. Проводя аналитический обзор работ, посвященных онтологии бамбуковой флейты в китайской культуре, было установлено два ведущих направления. Во-первых, это исследования, посвященные музыкально-драматическому искусству Китая, во-вторых, работы по отдельным частным вопросам музицирования на бамбуковой флейте.

К первому направлению относятся труды по изучению музыкальной культуры в разные исторические периоды Китая, в которых авторы уделяют внимание социальному и культурному происхождению традиционной китайской музыки и инструментов, к которым относится бамбуковая флейта. Среди этих работ нужно выделить книгу Ван И и Хуан Хайтао «Дворцовая музыка династии Цин»², где рассматриваются характеристики эпохи и культурное развитие придворной музыки династии Цин, работу Чжэн Цзусян³,

² Ван И, Хуан Хайтао. Дворцовая музыка династии Цин. Пекин: Запретный город, 1985. 168 с.

³ Чжэн Цзусян. История древней китайской музыки. Пекин: Издательство высшего образования, 2008. 195 с.

описывающую процесс развития древнекитайской музыки в соответствии с историческими периодами от древних времен до династии Мин и Цин, а также исследование Цзэн Суйцзиня⁴, которое обогащает всестороннее осмысление музыкальной культуры Китая периода культурной революции.

Театральное искусство по династиям рассматривалось в книге «Китайское оперное искусство»⁵ Сюй Цяня, где он провел детальный анализ китайской оперной культуры и указал на особенности театра каждого периода в контексте постепенной эволюции музыкального искусства под воздействием социальных, экономических и культурных факторов.

С точки зрения вопроса стилистических особенностей музыки оперы *куньцзюй* (кит. 昆曲) наиболее влиятельной работой является книга У Цзюньды «Исследование оперного вокала куньцзюй»⁶, где автор подробно излагает приемы и методы пения и композиции оперы *куньцзюй*, а также ее аккомпанемента, включающие описание практики игры на бамбуковой флейте.

По вопросу о непосредственном изучении исторического пути развития музыки для бамбуковой флейты в театральном и кинематографическом искусстве Китая развернутые факты и достоверный теоретический материал представлен в работах Ху Ципина⁷, Лю Чжиянь⁸, Ху Бяо⁹, в которых ученые указывают на преемственность тысячелетних традиций в использовании бамбуковой флейты, а также описывают современную практику интеграции китайских музыкальных инструментов в современную индустрию музыки и

⁴ Цзэн Суйцзинь. О революционной музыке // Хуан Чжун. 2003. № 1. С. 67–72.

⁵ Сюй Цянь. Китайское оперное искусство. Цзилинь: Издательство литературы и истории Цзилинь, 2014. 204 с.

⁶ У Цзюньда. Исследование оперного вокала куньцзюй. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1993. 398 с.

⁷ Ху Ципин. Исследование китайской традиционной культуры духовых инструментов гуаньюлю. Шанхай: Шанхайское муз. изд-во, 2003. 425 с.

⁸ Лю Чжиянь. Рассказывая о «технике, ритме и эмоциях» перформанса на бамбуковой флейте // Голос Желтой реки. 2020. № 7. С. 60.

⁹ Ху Бяо. Воплощение национального духа в современной музыке – исследование и новаторство концерта «Зов земли» китайского оркестра бамбуковых флейт // Голос Желтой реки. 2020. № 8. С. 11–13.

кино. Отдельно отмечается, как бамбуковая флейта используется в операх и оркестровых произведениях, подчеркивая ее значение как символа китайской культуры. Для понимания роли бамбуковой флейты в театре и кинематографе существенной представляется также работа Чжан Вэйляна «Искусство бамбуковой флейты»¹⁰, где он представляет исчерпывающий обзор большого списка произведений для данного инструмента.

Рассмотрение древних видов бамбуковой флейты, а также родственных ей инструментов представлен в ряде работ Цзи Яньи. Среди них *сяо* (кит. 簫) – разновидность бамбуковой флейты¹¹, ряд древних типов бамбуковых флейт, таких как *тулян* (кит. 土梁) и *чи* (кит. 簾)¹², северная и южная разновидность флейты *банг* (кит. 梆笛) и *цуюй* (кит. 曲笛) соответственно¹³.

Исследованию музыкальной культуры и бамбуковых инструментов традиционного Китая, осознанию значения бамбука как материала и как философско-поэтического символа, пониманию природы и смысла звука, извлекаемого из разных видов бамбуковых флейт в китайской музыкальной практике, посвящена диссертация А. В. Новоселовой «Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая»¹⁴.

Объяснение изменения формы и строя древних бамбуковых флейт с исторической точки зрения и формирования их тембрового архетипа, а также описание материалов, используемых при изготовлении бамбуковых флейт в

¹⁰ Чжан Вэйлян. Искусство бамбуковой флейты. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2011. 420 с.

¹¹ Цзи Яньи. Флейта сяо в контексте китайской культуры // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10. № 1. С. 175–182.

¹² Цзи Яньи. Искусство китайской бамбуковой флейты // Научные исследования и инновации. 2021. № 4. С. 395–399.

¹³ Цзи Яньи. Традиционная китайская бамбуковая флейта: история, эволюция и современная исполнительская практика // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 59. С. 133–138.

¹⁴ Новоселова А. В. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2015. 186 с.

разные периоды, представлены Ли Яном¹⁵. Подробно проясняет влияние эволюции строения древней китайской флейты от шести отверстий к восьми на развитие бамбуковой флейты и флейтовой музыки Ван Чжаосэн¹⁶.

Анализ литературы позволил отметить несколько исследований европейских ученых. Так, Д. Л. Витцлебен в своей книге об инструментальном стиле *цзяннань сычжу* (кит. 江南丝竹) указывает на различия в звучании бамбуковых флейт южной и северной школы¹⁷, а Б. Телбан описывает основного представителя бамбуковой флейты на юге – флейту *цуюй*, которая в сопровождении других музыкальных инструментов аккомпанирует опере *куньцуюй*¹⁸.

Хуан Шуай в статье¹⁹ об искусстве исполнения на флейте *ди* (кит. 笛), обобщил результаты исследования творчества ряда известных флейтистов второй половины XX века и осветил современное положение бамбуковой флейты, подчеркнув, что под руководством различных исполнителей именно данный период стал временем наиболее интенсивного развития художественного стиля бамбуковых флейт северного и южного Китая. Кроме того, Хуан Шуай описал положение современных бамбуковых флейт в западных оркестрах и отметил, что сочетание китайских бамбуковых флейт и западных техник композиции является направлением, на которое стоит

¹⁵ Ли Ян. Особенности формирования тембрового архетипа старинной китайской флейты // Европейский журнал искусствоведения и культурологии. Вена. 2020. № 3. С. 96–102.

¹⁶ Wang Z. Evolution of Chinese Bamboo Flutes and Flute Music from Six-Hole to Eight-Hole Flutes // Lecture Notes in Education Psychology and Public Media. 2024. Vol. 42 (1). P. 32–41.

¹⁷ Witzleben J. L. "Silk and Bamboo" Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 1995. 197 p.

¹⁸ Borut Telban. The Poetics of the Flute: Fading Imagery in a Sepik Society // Folklore. 2014. Vol. 125 (1). P. 92–112.

¹⁹ Хуан Шуай. Возрождение искусства исполнения на традиционном китайском духовом инструменте бамбуковая флейта ди // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 1 (76). С. 37–40.

обратить особое внимание с точки зрения развития инструмента²⁰.

Проблемы обучения игре на бамбуковых флейтах в рамках музыкального образования освещаются Чан Цянем в статье об истории и современности преподавания игры на бамбуковой флейте²¹. В ней анализируются процессы второй половины XX века, когда под влиянием западного музыкального образования в Китае возникли профессиональные музыкальные учебные заведения и сформировались национальные композиторские школы, в которых композиторы сочетали использование северной и южной разновидности бамбуковой флейты, при этом пытаясь интегрировать также западные техники композиции.

В российской музыковедческой литературе вопросам изучения театрального искусства и музыкальной культуры Китая, ее развитию и периодизации посвящены некоторые отдельные работы Р. И. Грубера²², Г. М. Шнеерсона²³, М. С. Друскина²⁴, В. Ф. Кухарского²⁵, У Ген-Ира²⁶. Особое значение для настоящей работы имеет диссертационное исследование Т. Б. Будаевой «Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера»²⁷. Однако, что касается информации о социальном и культурном

²⁰ Хуан Шуай. Китайские традиционные духовые инструменты в контексте европейских академических жанров: композиторы Ян Цин и Чжу Шижуи // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 110–121.

²¹ Чан Цянь. К вопросу об особенностях обучения игре на бамбуковой флейте в Китае: история и современное состояние проблемы // Современное педагогическое образование. 2022. № 6. С. 86–89.

²² Грубер Р. И. История музыкальной культуры. С древнейших времен до конца XVI в. Москва: Музгиз, 1941. Т. 1. Ч. 1. С. 198–229.

²³ Шнеерсон Г. М. Музыкальная культура Китая. Москва: Музгиз, 1952. 251 с.

²⁴ Друскин М.С. О китайском музыкальном театре // Друскин М.С. История и современность. Статьи о музыке. Л.: Сов. композитор, 1960. С. 93–100.

²⁵ Кухарский В. Ф. Традиционная китайская музыкальная драма // Кухарский В.Ф. О музыке и музыкантах наших дней: статьи, выступления. Москва: Сов. композитор, 1979. С. 392–469.

²⁶ У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): Учебное пособие. Санкт-Петербург: Издательство «Планета музыки»; Издательство «Лань», 2011. 544 с.

²⁷ Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2011. 253 с.

контексте тех музыкальных явлений, которые формировали определенные практики игры на бамбуковой флейте, ей уделялось недостаточное внимание. Данное обстоятельство и необходимость соотнесения этапов совершенствования бамбуковой флейты с ходом развития дотеатрального, театрального и кинематографического искусства Китая определила исследовательское поле настоящей работы.

Объект исследования – развитие музыки для бамбуковой флейты в истории музыкального искусства Китая.

Предмет исследования – функции бамбуковой флейты в музыке китайского театра и кино.

Цель исследования – выявить специфику влияния закономерностей театра и кино Китая на изменение технических и выразительных возможностей бамбуковой флейты в аспекте эволюции инструмента.

Для достижения цели исследования были решены следующие **задачи**:

- обобщены разрозненные сведения о роли бамбуковой флейты в дотеатральных формах традиционного церемониального искусства Китая;
- исследовано значение и потенциал бамбуковой флейты как сопровождающего вокал инструмента в традиционной церемониальной культуре и театральном искусстве Китая;
- установлена взаимообусловленность развития техники игры на бамбуковой флейте и возможностей ее использования в драматических формах искусства;
- определена ключевая роль оперы *куньцюй* в развитии техники исполнения на бамбуковой флейте;
- выявлена роль бамбуковой флейты в китайском музыкальном искусстве XX века и современном оперном искусстве Китая;
- показана зависимость от театрального искусства сольного исполнительства на бамбуковой флейте;
- проанализированы функции бамбуковой флейты в драматических

фильмах и фильмах о боевых искусствах Китая.

Теоретико-методологические основы исследования включают три группы. Первая группа – это работы историко-культурной направленности, которые позволили сформировать концепцию изучения особенностей функционирования и бытования бамбуковой флейты в китайском обществе, ритуалах, культуре и искусстве в дотеатральный период. Это труды российских ученых Р. И. Грубера, В. Е. Гусева, Л. М. Ивлевой и других, разработавших концептуальную основу дотеатральных зрелищно-игровых форм традиционной культуры и давшие возможность обосновать в диссертации положение о том, что именно обрядовая и церемониальная культура относятся к первому этапу на пути формирования китайского театра как такового. Соотнесение этих положений с высказываниями китайских ученых, сформировавших концепцию развития формы и эстетики древних бамбуковых флейт (Ван Сяоцзюнь, Ван Цин, Лин Керен, Чжао Сунтин, Чжао Нан, Цзи Яньи, Ли Ян, Сунь Фэнцзюнь, Чжан Фань), позволило решить поставленные в диссертации задачи по обобщению данных о роли бамбуковой флейты в дотеатральных формах традиционного церемониального искусства Китая и систематизировать информацию о роли бамбуковой флейты в свете социально-культурной трансформация музыкально-драматического искусства. Теоретическую базу для решения тех же задач и описания функций традиционной китайской музыки и музыкальных инструментов в древнем обществе составили исследования Ван Цзяньхуа, Сю Хайлинь, Ся Йе и Юань Цзинфан. Объективная картина развития музыкально-драматического искусства в контексте социокультурного подхода создавалась в настоящей работе на основе контекстного подхода, разработанного А. В. Новоселовой, показавшей соответствие этого подхода одной из ключевых идей китайской культуры: «пониманию и переживанию единства и взаимосвязанности»²⁸ и

²⁸ Новоселова А. В. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва. 2015. С. 4.

доказавшей целесообразность его использования при изучении явлений китайской музыкальной культуры.

Вторая группа исследований создала теоретико-методологическую основу для решения задачи по выявлению роли бамбуковой флейты в китайском музыкально-драматическом искусстве XX – начала XIX века. Из этих работ были почерпнуты идеи, проливающие свет на роль бамбуковой флейты на разных этапах развития театрального искусства в этот период, в том числе, во время культурной революции. К этой группе относятся положения Ван Сяоцзюня, Чжан Вэйляна, Сунь Цзин, Юй Сюньфы, У Вэя, Цяо Цзяньчжуна, Чэнь Синьрань, Юань Кэцяна и Жэнь Цзюньвэня, которые были использованы в настоящей диссертации для углубления анализа и оценки участия бамбуковой флейты в современном оперном искусстве и выявления художественных особенностей ее сольных произведений, обусловленных их каузальной связью с театральной деятельностью. Изучение взаимоотношения политики и искусства в работах таких ученых, как Сяо Шувэнь, Лю Фудзи, Сунь Цзинань, Лян Маочунь и Ма Ши позволили определить особенности влияния политического уклада во время культурной революции на развитие музыки и, в частности, на флейтовое искусство того периода. Работы российских ученых Т. Б. Будаевой, С. А. Серовой и китайских исследователей У Цзюньды, Ли Лимин, Ли Шэнцзюня и Бай Сяньюня позволили получить детальное представление об эволюции традиционного и современного китайского театрального искусства, на основе которого автор данной работы смог углубить анализ присутствия в этом искусстве бамбуковой флейты.

Третья группа научных трудов, содержащая размышления и наблюдения на тему применения бамбуковых флейт в современности (Ван Чжаосэн, Чжан Сяюнь, Фу Лун и Хэ Сяобин), позволила сформировать подход к изучению места и роли бамбуковой флейты в музыкальном сопровождении значимых кинокартин, а также предоставило возможность подтверждения факта взаимодействия традиционной китайской музыки, исполняемой на

бамбуковой флейте, и музыки, написанной с применением западных техник композиции и использованием западных приемов игры. Опора на данные работы дала возможность расширить исследовательский горизонт и развить идею о том, что интеграция с западным музыкальным опытом в музыкальном сопровождении к фильмам не уменьшает, но, напротив, дополнительно подчеркивает значение бамбуковой флейты как символа китайской культуры. Осмысление данного обстоятельства базируется на концепции И. В. Мациевского, рассматривающего традиционные музыкальные инструменты как один из наиболее консервативных идентификационных факторов этнической культуры.

Методы исследования. Сложностью и многоаспектностью предмета исследования обусловлена необходимость применения комплексного характера использованной методологии. В ходе исследования были задействованы историко-культурный и контекстный методы, на основе которых прослежено появление и бытование бамбуковой флейты в Китае и музыки, исполняемой на ней на протяжении длительного исторического периода. Использованы также сочетание и дифференциация информации о бамбуковой флейте в разные периоды ее бытования, с одной стороны, а с другой стороны, интеграция доступных сведений, дающая возможность их концептуализации и целостного видения логики развития как самого музыкального инструмента, так и исполняемой на нем музыки. Применяется также биографический метод, посредством которого составлены краткие творческие портреты некоторых композиторов, создающих музыку для бамбуковой флейты. При рассмотрении строения бамбуковой флейты и его изменения в контексте трансформации музыкально-драматического искусства используются органологические методы, связанные со строением (морфологией) музыкальных инструментов, способами их изготовления (эргологией), с их акустическими свойствами и исполнительскими особенностями. Методы музыкального анализа применены при рассмотрении

конкретных произведений бамбуковой флейты в театральном и кинематографическом искусстве.

Материалом исследования послужили такие музыкальные произведения, как музыкальная драма *цзацзюй* «Обида Доу Э» (1582) Гуань Ханьцина, опера *куньцзюй* «Павильон пионов» (1598) Тан Сяньцзу, отрывок «Цинь Тяо» из оперы *куньцзюй* «Нефритовая шпилька» (1573–1620 гг.) Гао Ляня, ханьская мелодия «Любань», сольные произведения на бамбуковой флейте: «Новая песня пастухов» (1966) Цзянь Гуаньби, «Счастливая встреча» (ок. 1950) Фэн Цзыцуна, «Песня о лодке Шуйсян» (1975) Цзян Гоцзи, «Цинь Чуань выражает чувства» (1980) Ма Ди, «Весна на реке Сянцзян» (1976) Нин Баошэна, «Пекинская мелодия» (1960) Гу Гуанжэня, версия «Павильона пионов» для бамбуковой флейты (1989) У Хуа, арии «У меня в груди восходящее солнце», «Встречайте весну и меняйте мир» из Пекинской оперы «Ловкий захват Тигровой горы» (1958) Гао Иминга, опера *хуайхай* «Сан Бай Тан» (ок. 1830), современная опера «Легенда о Белой Змее» (2010) Чжоу Луна, и концерт для бамбуковой флейты «Четыре песни о северной Шэньси» (1996) Чэн Дачжао.

При анализе использования бамбуковой флейты в музыкальном сопровождении художественных фильмов материалом послужили художественные фильмы «Тян Лунь» (1935, реж. Фэй Му), «Лучший стрелок» (1936, реж. У Юнган), «Материнская песня» (1937, реж. Ло Минью), «Подними красный фонарь» (1991, реж. Чжан Имоу), «Дорога домой» (1999, реж. Чжан Имоу), «Смотритель острова» (2021, реж. Чэнь Ли), «Битва при Чосинском водохранилище» (2021, реж. Чэнь Кайгэ), «Добровольцы: На войну» (2023, реж. Чэнь Кайгэ), «Трилогия о богах: Царство бурь» (2023, реж. У Эр Шань), «Китайский боксер» (1970, реж. Ю Ванг), «Большой босс» (1971, реж. Ло Вэй), «Кулак ярости» (1972, реж. Ло Вэй), «Король-боксер» (1971, реж. Чон Чханхва), «Змея в тени орла» (1978, реж. Юнь Вопхин), «36 ступеней Шаолиня» (1978, реж. Лау Кар-Люн), «Храм Шаолинь» (1982, реж. Хсинь Янь

Чан), «Виртуоз» (1990, реж. Кинг Ху, Цуй Харк), «Виртуоз 2» (1992, реж. Чэн Сяодун), «Два воина» (1993, реж. Юнь Вопхин), «Бесстрашный» (2006, реж. Ронни Ю), «Троецарствие: Возрождение дракона» (2008, реж. Дэниэл Ли), «Таверна дракона» (1992, реж. Цуй Харк), «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (2001, реж. Энг Ли), «Кунг-фу Панда» (2008, реж. Джон Стивенсон, Марк Осборн), «Разборки в стиле кунг-фу» (2004, реж. Стивен Чоу).

Положения, выносимые на защиту:

1. В дотеатральных формах традиционной церемониальной культуры Китая функции бамбуковой флейты изменялись в зависимости от политических, светских, церемониальных и социально-культурных факторов.

2. Тенденция соединения в искусстве времен династии Хань *сянхэ дацзюй* драматического действия с исполняемой на бамбуковой флейте музыкой становится основой использования бамбуковой флейты как аккомпанирующего инструмента в традиционной китайской музыкальной драме.

3. Появление во времена династии Тан тростниковой мембраны у бамбуковой флейты способствовало развитию техники игры на инструменте и существенно расширяло возможности его последующего применения в драматических формах искусства.

4. Среди существующих ныне в Китае примерно трехсот видов опер наибольшее влияние на развитие исполнения на бамбуковой флейте имела опера *куньцзюй*.

5. Благосклонность лидеров Китая в период культурной революции способствовала развитию в этот период сольного искусства игры на бамбуковой флейте.

6. Уникальное звучание бамбуковой флейты, доступные ей акустические эффекты и приемы позволяют ей вписываться в любой, даже современный оркестр.

7. Использование бамбуковой флейты в музыкальном сопровождении

фильмов о боевых искусствах является знаковой особенностью кино этого жанра в силу возможности создания таким способом аутентичной атмосферы и формирования музыкальных портретов персонажей.

Научная новизна исследования заключается в том, что в рамках работы:

- впервые как в китайской, так и российской литературе проведено комплексное исследование использования бамбуковой флейты в истории развития музыкально-драматического искусства;

- на основе анализа широкого круга данных выявлена связь конкретных форм ритуальной и церемониальной деятельности с участием бамбуковой флейты в культуре древнего Китая, определенных в данной работе как дотеатральные, с формирующимся на их основе музыкальным театром;

- впервые систематизирована информация о влиянии историко-культурного контекста, в частности философских и эстетических представлений различных эпох на исполняемую на бамбуковой флейте музыку;

- впервые проанализированы технические приемы игры на бамбуковой флейте, а также систематизирована соответствующая этим приемам русскоязычная терминология.

Теоретическая значимость исследования заключается:

- 1) в обосновании этапов исторической преемственности с точки зрения применения бамбуковой флейты в ритуальных, а затем и театральных практиках Китая;

- 2) в обогащении российского музыковедения новыми сведениями о бамбуковой флейте с точки зрения органологии;

- 3) в пополнении известного в России репертуара произведений для бамбуковой флейты и его анализе;

4) в разъяснении терминологии и понятий, связанных с исполнением на бамбуковой флейте, ранее мало употребляемых в российской научной литературе;

5) в апробации алгоритма дальнейшего исследования эволюции национально значимых музыкальных инструментов;

6) в представлении ранее неизвестных широкой публике особенностей применения бамбуковой флейты в китайском кинематографическом искусстве.

Практическая значимость исследования обусловлена тем, что разработанная в данном исследовании терминология, связанная с техниками игры на бамбуковой флейте и с китайской оперой, может быть использована в дальнейших исследованиях на смежные темы в русскоязычном научном кругу. В нынешних условиях всестороннего сотрудничества Китая и России факты о традиционном китайском искусстве и истории, описания отдельных элементов культуры, представленные в данной работе, имеют справочную ценность для российских ученых в области музыкальной синологии. Научные результаты, касающиеся бамбуковой флейты в оперных произведениях и кинокартинах, намечают несколько новых направлений исследования бамбуковой флейты и других традиционных музыкальных инструментов в искусстве в условиях глобализации, а именно, перспективы использования таких инструментов на современной международной оперной сцене, в зарубежном и международном кино и телесериалах, а также в поп-музыке.

Полученные данные могут также обогатить концертный и конкурсный репертуар для флейты, найти применение в практике театральной и кинематографической деятельности. Кроме того, они могут быть востребованы в образовательном процессе, дополняя учебные пособия новой и актуальной информацией. Аналитические наблюдения, нотный материал и другие, полученные в ходе исследования данные, могут применяться в

рамках учебных дисциплин музыкальных направлений подготовки, например, «Музыка народов мира», «История зарубежного музыкального искусства», «Музыкальный фольклор», «История исполнительства», «Инструментоведение».

Степень достоверности. Достоверность результатов исследования базируется на использовании широкого перечня фундаментальных источников, среди которых публикации по истории Китая и китайской музыки. На основе этих источников прослежено появление и бытование традиционной бамбуковой в китайской культуре во всех династиях вплоть до сегодняшнего дня. Рассмотрение ряда положений сопровождается в данной работе нотным анализом отдельных репрезентативных произведений.

Апробация результатов. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург). По теме работы были подготовлены публикации и доклады, представленные на научных мероприятиях: XVII Международная научно-практическая конференция «Музыкальная культура глазами молодых ученых» 9–11 декабря 2021 года; XX Международная научно-практическая конференция «Реальность этноса. Институт народов Севера: прошлое, настоящее и будущее североведческой науки и образования» 31 мая–2 июня 2022 года; XVIII International Scientific and Practical Conference «Interdisciplinary Research: Past Experience, Present Opportunities, Future Strategies» 17 января 2023 года.

Отдельные положения диссертации отражены в 7 научных публикациях, 4 из них – в журналах из списка ВАК РФ.

Структура. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (163 источника, из которых 56 на русском, 98 на китайском, 9 на английском языках), списка видеоисточников из 24 позиций, словаря терминов, а также трех приложений, в которых представлены традиционные китайские штрихи и приемы игры на бамбуковой

флейте, нотные примеры, а также иллюстративный материал.

ГЛАВА 1. БАМБУКОВАЯ ФЛЕЙТА В ДОТЕАТРАЛЬНЫХ ФОРМАХ ТРАДИЦИОННОЙ ЦЕРЕМОНИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ

1.1. Сакральное значение бамбуковой флейты в традиционной церемониальной культуре в период до династии Хань²⁹

Значение бамбуковой флейты в современном театральном и кинематографическом искусстве невозможно оценить, не учитывая традиционный опыт использования этого инструмента в контексте становления в Китае дотеатральных практик. Задолго до появления музыкальной драмы, или, как определяют ее некоторые ученые, традиционной китайской оперы (чьей точке зрения следует настоящее исследование), существовали традиционные насыщенные религиозными смыслами церемонии, способные – согласно верованиям – оказывать влияние на естественный ход событий. Исследователи других этнических культур (например, русской) утверждают, что, поскольку обрядовая практика содержит элементы драмы и вбирает в себя различные аспекты художественной выразительности, именно обряд следует считать предшественником театра или, иначе говоря, дотеатральной формой этнической культуры. Идея обрядового происхождения драмы была сформулирована в свое время еще Аристотелем, и впоследствии неоднократно обсуждалась и поддерживалась учеными, в частности Р. И. Грубером, В. Е. Гусевым, Л.М. Ивлевой. По словам Л.М. Ивлевой, именно обряды следует рассматривать «как своеобразный пролог театра и его первоступень – как тот нижний предел, до которого наше знание истории театра может быть

²⁹ Материал данного раздела послужил основой для публикации: Гун Цзэюй. Древняя китайская бамбуковая флейта: история и эволюция // BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION = Бюллетень Международного Центра «Искусство и Образование». 2022. № 5. С. 106–116.

доведено»³⁰.

Несомненно, данная концепция сформирована в контексте эволюционной теории искусств, «которая рассматривает историю театра как процесс непрерывного совершенствования, как восхождение от примитивных синкретических форм к более зрелым формам под знаком прогресса»³¹. Эта концепция вполне соответствует представлениям о становлении театра, существующих в китайской истории и культуре. В тот период, относительно которого еще нельзя говорить, собственно, о театре, в Китае уже существовали драматизированные ритуалы и помимо них – сложные церемонии при императорских дворах, и все они содержали в себе элементы, которые позднее, освободившись от определенных религиозных и социальных значений, становятся театральным искусством. Важности музыкальной составляющей в этих церемониальных практиках ярко демонстрирует преемственность дотеатрального и театрального искусства. Более того, дотеатральные формы не только у китайцев, но и у других народов насквозь пронизаны ритмом, и потому можно утверждать, что именно от обряда «театр берет свойственное ему ритмическое начало»³². Все это касается и бамбуковой флейты, ведь ее роль в выстраивании сюжетно-образной концепции совершаемого обрядового действия, семантическое поле доступных ей и выразительно передаваемых ею значений была вполне унаследована театром и впоследствии не только не утрачена, но сохранена и еще более утверждена.

Бамбуковая флейта – символ национальной музыкальной культуры Китая – использовалась на протяжении фактически всего известного науке периода существования этой культуры. Более того, среди музыкальных артефактов, которые удалось обнаружить до сегодняшнего времени в результате раскопок в местах проживания древних ханьцев, преобладают

³⁰ Ивлева Л.М. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1998. С. 22.

³¹ Там же. С. 21.

³² Там же. С. 20.

именно духовые инструменты.

В продолжительный древний период, включающий периоды Яо, Шунь, Юй, Ся и Шан, когда династия Чжоу (1046–256 гг. до н.э.) еще не пришла к правлению, музыка в основном выполняла функцию коммуникации между человеком и природой, в частности для установления связи человека с духами через жертвоприношения. Лишь после становления Нового Китая ³³ в литературе появились первые сообщения об археологических находках, касающихся древних флейт. Тем не менее, все эти немногочисленные находки были найдены в достаточно плохом состоянии по причине долгого нахождения в условиях, неподходящих для их хранения.

Один из инструментов, представляющих наибольший интерес в рамках данного исследования – костяная флейта Цзяху (кит. 贾湖骨笛) или *гуди* из Цзяху, из пустыря вблизи каменоломни в одноименном поселении в уезде Уян провинции Хэнань в 1979 году³⁴. Как оказалось, это поселение на реке Хуанхэ (в настоящее время провинция Хэнань) в период нового каменного века (7000–5800 гг. до н. э) являлось одним из первых сообществ, принадлежащих к культуре Пэйлиган. Важно отметить, что наличие в названии *гуди* частица «ди» указывает на то, что эта поперечная флейта могла служить прообразом бамбуковой флейты *ди*³⁵.

Как отмечает в своем исследовании Ван Цзяньхуа, в деревне размером 55 тыс. кв. м. в общей сложности удалось восстановить 300 могил, из которых вместе с человеческими останками извлекли керамические предметы домашнего обихода, черепашьи панцири и флейты из журавлиных костей³⁶.

³³ Китай после 1949 года называют «Новым Китаем».

³⁴ Материал данного раздела послужил основой для публикации: Гун Цзэюй. Социокультурные функции костяной флейты цзяху в древнем Китае // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов. 2022. № 17. С. 155–160.

³⁵ Новоселова А. В. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2015. С. 83.

³⁶ Ван Цзяньхуа. Исследование доисторического населения в среднем и нижнем течении Хуанхэ. Шаньдун: Университет Шаньдун, 2005. С. 176.

Количество так называемых флейт Цзяху насчитывало около 26 штук. Интересной особенностью при этом является то, что, согласно исследователю Ван Цину, большинство из них «были раскрашены в красный цвет, который в китайской культуре является цветом жизни в силу его ассоциации с кровью, а также считается также цветом любви, брака и религии»³⁷.

Ван Цин подробно описывает, как выглядело одно из захоронений со связанными с религией находками: «У одного из погребенных две костяные флейты были помещены у правой руки, а рядом лежали предметы из черепаших панцирей и другие связанные с колдовством или первобытной религией вещи»³⁸. Анализ содержимого могил помог экспертам выдвинуть ряд предположений, в частности о том, что покойный с высокой вероятностью имел прямое отношение к колдовству, а костяные флейты, располагавшиеся непосредственно у правой (преобладающей) руки, являлись не просто музыкальными, а еще и магическими инструментами. К этому умозаключению ученых в первую очередь подтолкнула догадка о том, что костяная флейта Цзяху имела несколько другое назначение, нежели современные флейты, а ее структура и смысл были для примитивных современников слишком витиеватыми, неуловимыми, а оттого все более таинственными. Такой взгляд значительно повлиял на мнение научного мира об историческом развитии древней китайской музыки и подвел к выводу, что в древности использование флейты для сопровождения жертвоприношений духам было ее основной общественной функцией.

В академических кругах Китая, согласно Лин Керен, господствует мнение, что китайские бамбуковые флейты в современном понимании восходят непосредственно к костяной флейте из Цзяху, история которой

³⁷ Ван Цин. Исследование древней флейты. Хубэй: Уханьская консерватория, 2006. С. 4.

³⁸ Там же. С. 10.

насчитывает уже более 8000 лет ³⁹. Первые упоминания о флейте, выполненной из бамбука, датируются периодом правления династии Чжоу (1046–256 гг. до н.э.), когда Китай еще не был объединенной страной, а представлял собой лишь множество разрозненных мелких государств, каждое из которых развивало свой язык, письмо и культуру в целом. Пришедшая на смену династии Чжоу династия Цинь (221–207 гг. до н. э.) стала первой в китайской истории феодальной династией. В более поздней научной литературе периода Хань, исследователи, например, Сюй Шэнь, говоря о древних бамбуковых флейтах, обращают внимание на то, что «в этот период не было китайского иероглифа *ди* (кит. 笛), который сейчас используют для наименования флейты, поэтому в тот период флейту называли *пэн* (кит. 簫)»⁴⁰. Лишь после того, как разобщенные земли объединились под знаменем династии Цинь, произошла эволюция письменности в сторону унификации, присваивая флейте ее нынешнее название – *ди*. Однако, в тот период в разных областях страны все еще продолжали использовать и другие названия для флейт, например, *чжу* (кит. 簞), *чи* (кит. 簋) и т. д., и их число было так многочисленно, а различия так запутаны, что даже в наше время ученые до сих пор спорят об истинных различиях инструментов, носивших эти названия.

Несмотря на то, что бамбуковая флейта единогласно признана одним из самых культурно значимых китайских музыкальных инструментов с богатейшей историей в тысячи лет, ее происхождение в древности до сих пор остается спорной точкой в ученых кругах. В частности, это вызвано большим количеством ее наименований в древнем Китае, их частой вариативностью в зависимости как от региональной, так и от политической составляющей

³⁹ Лин Керен. История китайской флейты. Шанхай: Издательство Шанхайского университета «Цзяотун», 2009. С. 19.

⁴⁰ Сюй Шен. Интерпретация китайских иероглифов. Пекин: Книжная компания «Чжунхуа», 1963. С. 118.

(например, от правящей династии). Наиболее известными и исследованными названиями флейты являются *ди*, *чи*, *сяо* и *юэ* (кит. 簫), но даже они в различных исторических записях часто перекликаются и предстают взаимозаменяемыми, из-за чего достижение однозначных результатов анализа на основе документов становится практически невозможным. Помимо этого, исследования затрудняет и тот факт, что экспонаты этих древних духовых инструментов, сохранившихся в более или менее хорошем состоянии единичны, ведь бамбук – органический материал (на то время еще дополнительно не обработанный), достаточно быстро разлагается под внешним воздействием, в особенности при нахождении в разных слоях почвы продолжительное время.

Выбор материала для флейты не случаен: в Китае верили, что это вечнозеленое растение наделено магическими свойствами. Например, его стебли, размещенные в жилище, согласно традиционным представлениям, защищают его от злых духов. Согласно древней китайской мудрости, это многолетнее растение олицетворяет долголетие, закаленность характера и стойкость. Его побеги вырастают стремительно, символизируя быстрое процветание, прогресс, сопутствующую фортуна в любом виде деятельности. Более того, естественная структура ствола наводит на мысли о поэтапности жизни, ее последовательном изменении и даже волшебном улучшении: каждое «колесо» (сочленение, кольцо) стебля, вырастая, по длине превышает предыдущее. Все это наделяет флейты, сделанные из бамбука, особой духовностью и представительностью среди других китайских национальных инструментов. А. В. Новоселова отмечает, что способность к невероятно быстрому росту – это «та естественная природная основа, на которой в китайской философско-этической системе выстроилась целая концепция значения бамбука»⁴¹.

⁴¹ Новоселова А. В. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2015. С. 27.

Древняя бамбуковая флейта заняла особое время в период правления династии Чжоу, которая пришла к власти в 1046 году до н. э. Так как законный правитель Чэн-ван на момент восхождения на престол был малолетним, то регентство на себя принял его дядя по отцу Чжоу-гун. Как регент он стал крупной политической фигурой, прослав своей добродетелью и мудростью: способствовал консолидации политических и культурных устоев, а также основал ритуально-музыкальную систему (кит. 礼乐制度), являющуюся неким набором догм и правил, распространявшихся на все сферы деятельности общества.

Ритуально-музыкальная система объединяла ритуальную и музыкальную составляющие. В рамках ритуальной составляющей люди дифференцировались согласно их индивидуальной и социальной идентичности, утверждались определенные социальные нормы и, наконец, формировалась иерархия. Таким образом, данный элемент системы контролировал поведение индивидов в социуме в соответствии с установленной нормой (например, этический кодекс и социальные обязанности).

На моральных нормах, диктуемых правящей иерархией, основывалась также и музыкальная составляющая этой двухчастной системы. Музыка была инструментом нивелирования общественных разногласий, внутри- или межклассовых распрей. При этом она сочетала в себе социальный и психологический факторы, определяла доминирование одних лиц над другими с эмоциональной точки зрения и создавала единую и гармоничную социальную атмосферу, формируя образцовые соответствующие этой атмосфере стихи и песни.

В классической музыке Китая того периода выделяли *ясную музыку* (кит. 清商乐), наполненную глубоким содержанием, порождающую позитивные эмоции, оказывающую даже некие целительные свойства, и *ортодоксальную*

музыку (кит. 正乐), необходимую для церемоний, праздников. Из двух этих компонентов и складывалась действующая ритуально-музыкальная система.

Во времена Чжоу амбивалентность двух стилей музыки *я юэ* (кит. 雅乐) и *су юэ* (кит. 俗乐), стала особо очевидна: первый стиль в основном относился к мелодиям, которые использовались в общественных, жертвенных, придворных и военных церемониях для высшего класса, то есть к *ортодоксальной музыке*, которая появляется в политических и религиозных церемониях. Напротив, *су юэ* – светская музыка, то есть народная и популярная в массах.

В одном из главных трактатов китайской авторитетной литературы под названием «Книга обрядов» описывается роль музыки и правила ее воспроизведения. Так, в древности *я юэ* исполнялась в специально отведенном месте для поклонения умершим прародителям и сородичам – родовом храме – для того, «чтобы монархи и министры слушали ее вместе, и, как следствие, были почтительны, не проявляя неповиновение. Если музыка исполнялась в деревне, ее слушали и взрослые, и дети, и считалось, что она учит их жить в гармонии. Предполагалось, что семья будет счастлива, если отец и сыновья будут слушать дома музыку»⁴². Таким образом, во всех институтах того времени, будь то дворец, родовой храм или каждое домохозяйство, на *я юэ* возлагали социальную функцию по регламентированию поведения всех классов социума, а именно прививание стремления к меж- и внутриклассовому согласию и поддержке социального строя.

Со временем ритуальная музыка изменила свое направление, ее значение было перенесено с поклонения богам на воздействие на человеческое общество. Соответственно изменилась также и ее задача: теперь она заключалась преимущественно в создании гармоничной социальной атмосферы, «направленной на поддержание социального порядка и

⁴² Дай Шэн. Книга обрядов. Пекин: Книжная компания «Чжунхуа», 1998. С. 459.

достижение гармонии человеческого тела и разума»⁴³. В период правления династии Чжоу поведение людей жестко регламентировалось, и даже мелодии, которые следовало по воле правителей слушать людям, строго контролировалась. Исполнителям же, в свою очередь, предписывалось играть ритуальные композиции в зависимости от сезона⁴⁴.

Так, летний период был посвящен подготовке и проведению жертвенных ритуалов. В «Книге обрядов» этот сезон описывается так: «Музыкантам было приказано настраивать струнные и бамбуковые инструменты, такие как *цин* (кит. 琴), *сер* (кит. 瑟), *пэн*, и играть на них, а чиновники под эти звуки приносили жертвы горам, рекам, источникам воды и различным богам, чтобы помолиться о хорошей погоде. Во время жертвоприношения для сопровождения танца использовались различные металлические, каменные, струнные и бамбуковые инструменты»⁴⁵.

Осень исполнители посвящали образованию и передаче знаний младшим поколениям: они «должны были обучать детей знати игре на инструментах. В это время чиновники обсуждали законы о налогообложении на предстоящий год, чтобы обеспечить принесение жертв небу и предкам в наступающем году»⁴⁶.

Зима считалась конечной ступенью в этом цикле. К этому времени года значимые ритуалы и обряды уже были проведены. Вместе с этим прекращалось и обучение. Вот как описывает это в «Книге обрядов» Дай Шэн: «после жертвоприношений морю, горам, лесам, болотам и источникам, было приказано играть на различных духовых инструментах в ансамбле, после чего

⁴³ Сю Хайлинь. Сборник исторических материалов древнекитайской музыки. Сиань: Всемирное книжное издательство Сианьская компания, 2000. С. 24.

⁴⁴ Материал данного раздела послужил основой для публикации Гун Цзэюй. Сакральное значение бамбуковой флейты в традиционной культуре Китая // Реальность этноса. Институт народов Севера: прошлое, настоящее и будущее североведческой науки и образования: XX Международная научно-практическая конференция (Санкт-Петербург, 31 мая–2 июня 2022 г.): сборник научных статей. 2022. С. 295–300.

⁴⁵ Дай Шэн. Книга обрядов. Указ. изд. С. 540.

⁴⁶ Там же. С. 540.

обучение игре прекращалось до следующего лета»⁴⁷.

Помимо жертвоприношений, *пэн* в древности также занимал особое место в музыкальном сопровождении погребальных обрядов, чему свидетельствует обнаружение этого инструмента при раскопках гробницы князя И. Вместе с флейтой *пэн* в усыпальнице правителя археологи обнаружили целое собрание других артефактов большой для того времени значимости: колокола, барабаны, *бяньцин* (кит. 编磬), *паньсяо* (кит. 排箫), тринадцатитрубковый *шэн* (кит. 十三管竹簧笙), десятиструнный *цинъ* (кит. 十弦琴) и двадцатипятиструнный *сер* (кит. 二十五弦瑟)⁴⁸. Это важнейшее археологическое открытие XX века позволило ученым определить неопровержимую значимость, статус и сакральность *пэн* в эпоху ритуальной музыки.

Важным моментом для понимания эстетики творчества на бамбуковой флейте является рассмотрение принципа, который можно описать как «благополучный симбиоз высших сил и человека», в ситуациях, когда исполнительство на флейте служит неким моральным целям. Этому принципу исполнители должны были следовать непреклонно, при этом особое внимание уделяя звучанию. Как отмечает Ван Сяоцзюнь, мелодии, исполняемые на флейте, «должны выражать достоинство, торжественность и нейтралитет, а также уделять внимание интеграции с другими инструментами с точки зрения громкости и ритма: следует избегать чрезмерной эмоциональной экспрессии, избыточной индивидуальности, а также воздержаться от использования сложных техник»⁴⁹. Такие особенности аудиальной эстетики того периода дают право утверждать, что флейта *пэн* во времена ритуальной музыки играла

⁴⁷ Там же. С. 541.

⁴⁸ Чжао Нан. Наблюдение за идеями традиционной китайской музыки на музыкальных инструментах, обнаруженных в период до Цинь. Ганьсу: Северо-западный национальный университет, 2019. С. 53.

⁴⁹ Ван Сяоцзюнь. Исследование эстетической традиции китайского искусства игры на бамбуковой флейте. Пекин: Гуанмин Жибао, 2015. С. 36.

значимую роль не только в аккомпанементе обрядов и жертвоприношений – исполнение на ней имело также просветительскую цель, а именно привитие людям правил этикета.

Как было уже сказано, согласно критериям древней китайской эстетической философии, основные характеристики ритуальной и музыкальной деятельности требовали гармоничного сосуществования «высших сил» и человека. Философская мысль этого периода указывала на то, что человеческое сердце всегда должно находиться в непоколебимом состоянии, свободном от внешнего вмешательства, что только в таком состоянии человек способен понять мир. То же самое гармоничное соотношение должно соблюдаться и при воспроизведении: мелодия должна быть спокойной, а звуковысотная линия не должна слишком сильно колебаться. Сформировавшись в древности, эта эстетическая мысль фактически продолжала влиять на эстетические принципы музыкального искусства последующих поколений на протяжении более трех тысяч лет, включая и театральное искусство.

Итак, потенциал древней флейты *пэн*, а также условия и обстоятельства ее использования позволяет выделить определенные особенности игры на этом инструменте в стиле *я юэ*, его функции и особенности инструментовки произведений для него. К *пэн* предъявлялись особые требования, ведь эта флейта не только задавала главную мелодию, которой вторили все духовые и струнные ансамбля, но и выполняла также основные этические функции. Исследователь Ван Сяоцзэнь писал о *пэн* следующее: «Что касается тембра и громкости, их можно комбинировать, согласовывать со звучанием других инструментов так, чтобы общее звучание ансамбля *тархочу* (кит. 大合吹) было гармоничным, и чтобы были соблюдены условия, необходимые для следования принятому музыкальному этикету»⁵⁰.

⁵⁰ Там же. С. 41.

С точки зрения возможностей мелодического развития, если сравнивать *пэн* с такими древними ударными аккордовыми инструментами, как колокол, *цин* (кит. 磬), *цинъ*, *сер* и другими, то исполнение на флейте *пэн* обладает большим потенциалом для выражения чувств, так как наигрыши, исполняемые на *пэн*, подвижные и яркие. Поэтому флейта *пэн* берет на себя главную роль, ведя основной мотив в произведениях *я юэ* (то есть в *ортодоксальной музыке*).

Китайская музыка этого периода основана на монодической системе. Мелодия развивается одногласно, являясь полной противоположностью западной гармонической и полифонической системе. Причиной такого расхождения является влияние эстетики, установленной ритуально-музыкальной системой. Согласно постулатам этой системы акустические характеристики должны быть мирными и торжественными, а мелодия не должна иметь много подъемов и спадов. Основанная после династии Чжоу конфуцианская школа, философия которой подразумевала соединение искусства и идей ритуальной и музыкальной культуры династии Чжоу, также поддерживала данный принцип. Так, в главной конфуцианской книге «Лунь юй» зафиксировано следующее высказывание: «乐而不淫，哀而不伤» («Радость не должна быть чрезмерной, а горе не должно ранить»)⁵¹. Эта эстетическая концепция также соответствует философской мысли «Чжун юн» (кит. 中庸) конфуцианской школы⁵².

Идеи конфуцианской школы о государственном управлении в сочетании с принципами ритуально-музыкальной системы обусловили стремление искусства различных династий Китая после династии Чжоу соответствовать этим конфуцианским идеям и придерживаться монодического склада

⁵¹ Конфуций. Лунь юй. Пекин: Книжная компания «Чжунхуа», 2006. С. 48.

⁵² Философская мысль «Чжун юн» аналогична древнегреческой философской мысли «Золотая середина», что означает желанную середину между двумя нежеланными крайностями.

изложения. Особенности исполнения традиционной китайской оперы, появившейся в последующих поколениях, также находятся под влиянием этой эстетической концепции, что сказалось, в частности, на унисонном воспроизведении одной и той же мелодии певцом и аккомпанирующим ему инструментом.

Подводя итог, нужно сказать, что китайская флейта, истоки которой восходят еще к позднему периоду каменного века, еще до формирования театрального искусства в современном понимании, претерпела значительные изменения в своих функциях: из ритуального орудия, соединяющего божественное с земным, используемого лишь около алтарей, она превратилась в своего рода рычаг управления государством и социальным строем, регулирующий их устойчивость и гармонию. Изменились и общественная роль флейты, и основания для ее использования в различных сферах человеческой деятельности: она стала служить просветительским и воспитательным целям. Установившееся еще в древности представление о сакральной значимости бамбуковой флейты *пэн* и об ее возможностях передачи не только эстетических, но и экстрамузыкальных смыслов способствовало формированию устойчивого представления о ней как о важнейшем символе китайской традиционной музыкальной культуры. Сформировавшиеся еще в дотеатральных формах музыкально-драматического искусства эстетические идеи, связанные с развитием исполнительного искусства на бамбуковой флейте, а также оформившиеся в то время фактурные принципы ее использования (в частности, монодический склад), оказали впоследствии значительное влияние на появившуюся в более поздний период оперную музыку.

1.2. Десакрализация флейты в искусстве династии Хань

Несмотря на то, что династия Цинь объединила ханьцев территориально

и политически, культурная и национальная интеграция пришла к своему пику только во время правления династии Хань (206–220 гг. н.э.). Это время характеризовалось формированием основ культурных норм и традиций, благодаря которым раздробленные ранее царства, имевшие теперь политическое общее, наконец стали объединяться в народ. Именно с того времени «хань» (кит. 漢) – официально признанное самоназвание китайской нации.

Ведущей общественной мыслью в период династии Хань было конфуцианство, оно выступало в качестве социального идеала. Функция музыки в период династии Хань стала смещаться от социальной к личной, то есть от управления обществом к удовлетворению эстетических потребностей человека. Вместе с тем музыка, исполняемая на бамбуковой флейте, все же продолжала выполнять в некотором роде социальную функцию и использовалась правительством для того, чтобы влиять на идеологию народа. В этот период начинает отчетливо прослеживаться, как функции традиционной музыки претерпевают изменения в зависимости от исторической и политической обстановки, при этом сама музыка остается «узнаваемой» внутри культуры. Это является одним из первых подтверждений тому, что инструментальная музыка – знак культурной принадлежности, ведь, как утверждал И.В. Мациевский, «в каждой конкретной историко-культурной ситуации структурные и функциональные параметры традиционной инструментальной музыки достаточно специфичны, но вполне отчетливы»⁵³.

Период с 141 до 87 года до н. э., когда главой империи был У-ди, принято считать расцветом эпохи Хань. У-ди был выдающимся полководцем, искусно вел военную деятельность и захватывал новые земли, но, помимо этого, был одарен и в искусстве: он принимал активное участие в его развитии, в частности это выражалось в покровительстве искусству музыкантов и

⁵³ Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. С. 315.

поэтов. Именно при императоре У-ди была основана Музыкальная палата – *юэфу* (кит. 乐府), при этом данный орган был не менее важным, чем ведомства в области сельского хозяйства или юстиции.

Ключевой целью данного органа было продвижение музыкального искусства. Чиновники занимались изучением репертуаров всех провинций, а также некоторых иностранных (из присоединенных в ходе завоеваний территорий). Историк Бань Гу (32–92 гг.), описывая происхождение Музыкальной палаты, писал, что с детства императора У-ди, когда была учреждена Музыкальная палата, начался процесс сбора народных песен. Так стали известны песни местностей Дай и Чжао, напевы Цинь и Чу, «в которых звучала радость и скорбь, их появление было вызвано теми или иными событиями, и по ним можно судить об обычаях и нравах людей, их достоинствах и недостатках»⁵⁴.

Изначально все наигрыши, которые были обработаны палатой, исполнялись при дворе, после чего уже шли в массы и распространялись по всей территории, что способствовало объединению страны как в политическом, так и в культурном плане. Такая консолидация определила базис классического репертуара всего Китая. Основной замысел императора заключался в том, что музыка, обладая свойствами, позволяющими использовать ее в качестве инструмента объединения людей и страны, должна быть централизована, равно как и государственная власть⁵⁵.

Помимо сбора мелодического материала, служащие *юэфу* занимались также обработкой, приводя его в соответствие с придворными тенденциями. Также проводились исследования, цель которых заключалась в закреплении определенных «звуковысотных эталонов», которых впоследствии должны

⁵⁴ Бань Гу. История Ханьской династии. Пекин: Книжная компания «Чжунхуа», 2012. С. 219.

⁵⁵ Чжао Сунтин. Происхождение бамбуковой флейты. Пекин: Китайская музыка, 1983. № 1. С. 45.

были придерживаться музыканты во всем государстве.

Народные песни различных провинций были переложены *юэфу* для оркестровых инструментов, сформировав таким образом так называемые *песни сянхэ* (кит. 相和歌). *Песни сянхэ* – это общий термин для народных песен династии Хань, большинство из которых представляют собой повествовательные песни о мифах и легендах, которые издавна были распространены среди народа. Их цель заключалась в том числе и в знакомстве слушателя с местными пейзажами, описанием фестивальных сцен и т. д. Первоначальная форма *песен сянхэ* представляла собой а капелла в исполнении одного человека, а более поздняя форма предполагала наличие одного ведущего певца и трех певцов второго плана. Еще позже у *песен сянхэ* появился аккомпанемент и хоровое сопровождение. Окончательной форма развития *песни сянхэ* – *сянхэ дацуй* (кит. 相和大曲) – представляла собой масштабное песенно-танцевальное представление, состоящее из множества действий. Его структуру можно назвать прообразом современного театрального представления.

Все произведения этого жанра делятся на три части:

1) первая часть – *янь* (кит. 艳), является вступительной частью, характеризуется «успокаивающей мелодией с аккомпанементом»⁵⁶;

2) вторая часть – *цуй* (кит. 曲), основная часть, «которая является наиболее важной частью *сянхэ дацуй*, сосредоточенной на повествовании»⁵⁷. Эта часть объединяет пение, инструментальную музыку и танцы и может повторяться несколько раз;

3) третья, последняя часть разделена на два небольших раздела *ку* (кит. 趋) и *луань* (кит. 乱). Темп музыки и танца здесь шаг за шагом близится к

⁵⁶ Ся Йе. Компендиум древней китайской истории музыки. Шанхай: Шанхайское муз. изд-во, 2004. С. 45.

⁵⁷ Там же.

кульминации, в конечном итоге достигая ее, когда все инструменты оркестра поочередно присоединяются к аккомпанементу, «окрашивая музыку в разные эмоции, придавая энтузиазма и наполняя безудержностью, что является основной характеристикой раздела *луань*»⁵⁸.

Песням сяньхэ и *сяньхэ дацуй* аккомпанировали обычно семь инструментов: *шэн* (кит. 笙), бамбуковая флейта *ди* (кит. 笛), *цин*, *сер*, *пина* (кит. 琵琶), *гучжэн* (кит. 古筝) и барабан. Можно заметить, что в то время бамбуковая флейта уже стала одним из основных инструментов, аккомпанирующих пению и танцам. Важно отметить, что в данный период название разных видов бамбуковых флейт было в некоторой мере унифицировано: для них стали использовать иероглиф *ди*. При этом различие между поперечной и продольной флейтой все еще сохранялось, несмотря на единое название. Лишь позже продольная *ди*, по форме похожая на современную продольную *сяо*, получит соответствующее название.

В контексте данного исследования особенно интересны те немногочисленные свидетельства об отличительных особенностях *ди*, обнаруженные в исторических записях. Одним из основных особенностей данного инструмента в династии Хань был намного больший размер, чем у флейт до династии Хань. Лицевая сторона трубки имела шесть отверстий, задняя же — одно основное и несколько дополнительных, за счет которых существенно увеличивалась громкость инструмента, расширялся диапазон и обогащался тембр. Подтверждением этому может служить описание музыки бамбуковой флейты в художественном стиле *фу* (кит. 赋)⁵⁹, который описан в древней литературе под названием «Полное собрание древней литературы

⁵⁸ Там же. С. 46.

⁵⁹ Фу (кит. 赋) — это стиль древнего Китая, в котором уделяется внимание литературному изяществу и ритму, но в то же время в этом стиле присутствуют характеристики поэзии и прозы.

трех династий: Цинь, Хань, Троецарствия и Шести династий»⁶⁰, составленной Ян Кэджунем, деятелем в области филологии, книголюбом из династии Цин. В стиле *фу* описано исполнение на бамбуковой флейте во времена Южной и Северной династии (420–589 гг.), форма которой, как указывает автор, была унаследована от флейты с шестью отверстиями именно из династии Хань. Дословный перевод отрывка звучит так: «Верный и благородный бамбук прошел испытания в суровых природных условиях. Люди, живущие в провинциях Сычуань и Хубэй, использовали этот вид бамбука для изготовления флейты. У него шесть отверстий и пять звуков. Когда на этой флейте играют, музыка сопровождается пением и танцами. Интенсивность игры в одно и то же время и сильная, и мягкая, и полна перемен».

О форме бамбуковой флейты с шестью отверстиями периода династии Хань известно и из археологических источников. На поперечной флейте, раскопанной в городе Чанша (провинция Хунань) в одной из гробниц Мавандуй (кит. 马王堆) в 1973 году, было выявлено также шесть отверстий. Поскольку этот инструмент является продуктом из бамбука и его трудно было сохранить при раскопках, ученые того времени изобразили его в том состоянии, в котором он был обнаружен (приложение 3, рисунок 1).

Непосредственная связь флейты в древний период с инструментальной музыкой явна и неоспорима, однако важной, но неочевидной деталью является то, что флейта была взаимосвязана и с вокальной музыкой, что отмечает в своей трактовке одного из древнейших памятников китайской литературы «Шицзин» Ли Ян: «В древних лиро-эпических текстах повествуется о процессе создания поэтами-музыкантами песен с философским содержанием, которые в обязательном порядке исполнялись под сопровождение *ди*»⁶¹.

⁶⁰ Ян Кэджун. Полное собрание древней литературы трех династий: Цинь, Хань, Троецарствия и Шести династий. Пекин: Книжная компания «Чжунхуа», 1958. С. 3491.

⁶¹ Ли Ян. Особенности формирования тембрового архетипа старинной китайской флейты. Указ. изд. С. 98.

Обобщая рассмотренный в данном параграфе процесс десакрализации бамбуковой флейты и развития флейтового исполнительства, нужно отметить, что смещение в этот период акцентов в музыкальной культуре на эстетическую составляющую и централизация народной музыки посредством Музыкальной палаты *юэфу* открыли для инструмента новый путь. В трехчастной песенно-танцевальном представлении *сянхэ дацуй*, развившегося из обработанных палатой музыкальных мотивов разных народов Китая, уже можно увидеть зачаточную форму театрального искусства, где бамбуковая флейта стала одним из основных инструментов для вокального и танцевального сопровождения. Она вошла в ряды не только ведущих, а, самое главное, незаменимых инструментов народной музыки, став тембровым прообразом вокального соло в искусстве драмы и «пения стихотворения». Так, исконно практиковавшаяся только при императорском дворе, игра на бамбуковой флейте со временем совершенствовалась, развивалась и вышла за пределы придворной традиции.

1.3. Бамбуковая флейта как аккомпанирующий инструмент в искусстве династии Тан⁶²

Период, когда на престоле восседали представители династий Суй (581–618 гг.), а впоследствии – Тан (618–907 гг.), характеризуется расцветом музыкального искусства Китая. В частности, такая интенсификация была обусловлена совершенствованием и популяризацией уже имеющихся инструментов, а также появлением новых. У ханьских музыкантов, исполняющий китайскую музыку в то время выбор средств музицирования исчислялся сотнями. Тем не менее, бамбуковой флейте *ди* даже в таких

⁶² Материал данного раздела послужил основой для публикации: Гун Цзэюй. Искусство исполнения на бамбуковой флейте и его отражение в художественной культуре династии Тан // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». 2022. № 1 (292). С. 120–126.

условиях отдавали предпочтение, не в последнюю очередь благодаря относительно практичному и быстрому изготовлению, но при этом комфортному музицированию.

Династия Тан была периодом процветания феодального общества Китая. Этот период отмечен процессами национального воссоединения, экономического роста и частых зарубежных культурных обменов. Также в данный период стали появляться музыкальные учреждения, что также положительно сказалось на развитии искусства, культуры и образования. Процветание общества также вело к усовершенствованию и распространению бамбуковых флейт. Изменения в форме инструмента во время правления династии Тан произошли благодаря благоприятным политическим и экономическим условиям, и совершались они под влиянием музыкальной эстетики этого периода.

Благосклонное отношение правителей династии Тан к исполняемой на флейте музыке способствовало ее эволюции. Большинство правителей династии Тан были равнодушны к искусству и принимали меры по распространению всех его направлений. Император династии Тан Сюаньцзуну отдавал предпочтение именно бамбуковой флейте, поэтому активно способствовал ее популяризации. В период его правления были созданы специальные организации при центральном правительстве для управления музыкальной культурой, в частности: Храм Тайчан (кит. 太常寺), который отвечал за придворную музыку и танцы для придворных церемоний; Цзяофан (кит. 教坊), служивший для подготовки исполнителей для придворных и общественных мероприятий; Лиюань (кит. 梨园) – центр обучения театральных артистов.

Стоит отметить, что среди этих трех заведений Лиюань изначально был местом, где императоры династии Тан проводили досуг, играли в игры и слушали музыку, чаще всего песенную и танцевальную, и наблюдали

выступления артистов. Ученые, изучавшие историю китайского театрального искусства, пришли к выводу, что Пекинская опера возникла из песенной и танцевальной музыки, поэтому Пекинскую оперу принято было также называть Лиюань. В современном обществе есть много оперных артистов, называющих себя «детьми Лиюаня»⁶³. Это является косвенным подтверждением того, что Лиюань существенно повлиял на последующие поколения пекинских оперных музыкантов.

Обучению искусству игры на бамбуковой флейте во всех этих специализированных учреждениях придавалось большое значение. Так, в учреждении Цзяофан процветала практика музыкального образования, и обучение игре на флейте было одним из популярных направлений.

Сочетание двух факторов – наличия специализированных учреждений, с одной стороны, и благосклонности верховного правителя, с другой стороны, способствовали популяризации *ди*.

В этот период игре на данном инструменте обучался ряд талантливых известных музыкантов, среди них Ли Мо, Сунь Мэнсю, Ю Чэнгэн, Сюй Юньфэн и др. Ли Мо, самый высоко оцененный исполнитель на бамбуковой флейте того времени, согласно историческим записям виртуозно играл на флейте и был известен в Чанъане как не имеющий себе равных, ведь «когда звучала его флейта, темное небо менялось, в одно мгновение рассеивались тучи и туман, а растительность и текущая вода на земле сразу становились такими же безмолвными, как люди»⁶⁴ – именно так отзывался о нем поэт династии Тан Чжан Ху.

Во время правления Тан флейтовое исполнительство достигло апогея, как с эстетической точки зрения, так и в аспектах строения инструмента, принципа его изготовления и методов игры на нем. В этот период

⁶³ Ся Йе. Компендиум древней китайской истории музыки. Указ. изд. С. 97.

⁶⁴ Сунь Фэнцзюнь. Формирование и развитие школы бамбуковой флейты // Ежемесячник кино и телевидения. 2011. № 3. С. 54.

стремительное развитие игры на бамбуковой флейте породило множество особенностей, на которых необходимо акцентировать внимание. Одной из них является материал изготовления. Помимо бамбука в эту эпоху для изготовления флейты начали использовать такие материалы, как нефрит, дерево и металл. Еще одной особенностью является возникновение многожанровости. Так, стали создаваться произведения для *ди* в жанре военной песни, а также широко распространилась развлекательная музыка⁶⁵. Популярность этих основных жанров обуславливается спецификой социальной жизни общества в этот исторический период.

Академические труды той эпохи, описывающие творчество исполнения на бамбуковой флейте, демонстрируют несколько музыкально-эстетических тем, чья глубина и интенсивность может в особой мере воздействовать на слушателя. Среди этих тем грусть разлуки, вечное одиночество, запутанность жизни. Однако мелодия инструмента, как отмечают исследователи, – не только воплощение «печали, покинутости, мук души, она также может порождать и светлые, нежные, глубоко положительные чувства, и даже любовь»⁶⁶. Так, вокруг исполнительства на бамбуковой флейте возникает мнение о ее способностях интенсифицировать эмоциональные процессы в слушателе.

Превалирующее количество поэтов империи Тан выделяли три основные содержательные категории:

1. Тоска от разлуки, ведь «грусть прощания – одна из важных форм выражения эмоций в поэзии древнекитайских литераторов»⁶⁷. В период, когда экономический рост наконец позволило людям мигрировать в более богатые регионы, тема расставания друзей, семьи и возлюбленных на долгое время (а порой и на всю жизнь) стала особо актуальной в поэзии;

⁶⁵ Дуан Анжи. Юэфу За Лу. Шанхай: Шанхайское изд-во древних книг, 1986. С. 17.

⁶⁶ Ван Сяоцзюнь. Исследование эстетической традиции китайского искусства игры на бамбуковой флейте. Указ. изд. С. 160.

⁶⁷ Там же. С. 169.

2. Противоречие чувств при столкновении идеалов и реальности, ведь в то время поэзия отражала «чувства поэтов в обществе, где преобладает конфуцианская ортодоксия, восхищение идеальным обществом и идеальной личностью»⁶⁸, которые неизбежно конфликтовали с несовершенством окружающего мира;

3. Эмансипация человека от бремени, навязанного обществом. «Судьба древнекитайских групп литераторов часто была тесно связана с судьбой страны. В эпоху социального хаоса, коррупции чиновников, некоторые интеллектуалы часто предпочитали выражать свою похвалу жизни через обращение к природе»⁶⁹. В этих флейтовых сочинениях повествовалось о непреодолимой потребности творцов жить свободно от хлопот людского мира, о просторах природы, раздолье полей и т. д.

Идеи и категории, взращенные в культурно-идеологическом контексте того времени, наполнили игру на *ди* новым смыслом. Среди так называемых «эстетических категорий» в первую очередь отмечают «стремление к красоте и к уникальности исполнения музыкальных произведений, ведь музыканты верят, что искусство – это сама красота»⁷⁰. Эта мысль дает основания полагать, что именно во времена империй Тан и Сун случился переход музыки бамбуковой флейты от сакральности, религиозности к категории прекрасного, эстетике. С этого момента музыкальные сочинения стали отдушиной для чувственности и эмоциональности, приобрели все большую возвышенность, изысканность, открывая путь для выражения большого спектра духовных ощущений, «включая личные чувства, сентиментальность, чувства семьи и страны, чувства национальности»⁷¹. Эти эстетические категории

⁶⁸ Там же. С. 175.

⁶⁹ Там же. С. 182.

⁷⁰ Юань Цзинфан. Введение в традиционную китайскую музыку. Шанхай: Шанхайское муз. изд-во, 2000. С. 86.

⁷¹ Лин Керен. История китайской флейты. Указ изд. С. 91.

соответствовали новым, культивируемым, а значит, и изменившимся высшим ценностям личности: патриотизму и любви к своему народу, смирению и кроткости, бескорыстию и великодушию, свободолюбию и вольности души.

Благосклонность правителей к музицированию на бамбуковой флейте в сочетании с развитием новых эстетических концепций в этот период привело к тому, что старый вариант инструмента (до династии Тан) больше не мог отвечать потребностям музыки и искусства, и поэтому возникла необходимость в изменении тембра. Такое требование повлекло за собой одно из самых значительных в период Тан изменений конструкции флейты – увеличение длины (она была увеличена до 96,52 сантиметров).

Еще одной важной особенностью преобразования в династии Тан является смена названия исследуемого музыкального инструмента. Еще во времена династии Суй бамбуковые флейты начали различать по длине на «маленькие флейты» и «большие флейты». Название «маленькая флейта» относилось к традиционной флейте, сохранившейся с древних времен, а «большой флейтой» называли новую флейту, отличавшуюся большей длиной. Как было указано в параграфе 1.2, до династии Суй, то есть в династии Хань, существовали два вида флейт, имевших одно название – *ди*, при этом было разделение на поперечный и продольный духовой инструмент. Во времена династии Тан эти два названия были, наконец, разграничены: продольная флейта стала называться *сяо*, а поперечная флейта сохранила традиционное название *ди*, завершив таким образом переход к смене названий флейт по способу держания инструмента⁷².

С момента создания и до времен династии Хань традиционная китайская бамбуковая флейта всегда имела шесть отверстий, а во времена династии Тан к исходным шести отверстиям было добавлено еще одно отверстие, на которое накладывалась тростниковая мембрана – тонкая пленка из камыша или

⁷² Чжан Фань. Исторические этапы развития китайской бамбуковой флейты // Музыкальный инструмент. 2011. № 7. С. 17.

тростника. Историк Чэнь Ян из династии Сун (960–1279 гг.) описал это нововведение в главе «Инструменты» своей книги «Энциклопедия музыки»⁷³: «Мастер по фамилии Лю из династии Тан создал новый тип бамбуковой флейты, основанный на стиле древней флейты, и назвал ее *ци син гуань* (кит. 七星管). Эта флейта имеет семь отверстий и использует тростниковую мембрану для улучшения звука». Это самый ранний документ об использовании мембран на бамбуковых флейтах в истории. Мастер по фамилии Лю, упомянутый выше, не был зафиксирован в официальных исторических материалах, но в случае его действительной принадлежности к династии Тан, появление бамбуковой мембраны можно датировать именно этим периодом.

Тростниковая мембрана дала новой бамбуковой флейте большие преимущества: она усилила громкость, что само по себе способствовало существенному изменению тембра – он стал чище и ярче. Так использование мембраны помогло инструменту сделать большой шаг вперед, обретя чистый и яркий звук, приближающийся к звучанию человеческого голоса.

Подытоживая рассмотренную в данном параграфе эволюцию бамбуковой флейты во времена империи Тан, нужно подчеркнуть, в этот период катализатором ее развития стал меняющийся социокультурный и политический фон. Интенсификация музыкального искусства благодаря благосклонности императора, появление специализированных музыкальных учреждений обусловило внедрение в флейтовую музыку музыкально-эстетических категорий и, как следствие, ее переход из ранга «сакральное» в ранг «эстетическое». Появление профессиональных музыкальных учреждений в эпоху Тан ускорило процессы формирования музыкально-драматического, собственно театрального искусства.

Изменение формы инструмента, добавление седьмого отверстия,

⁷³ Чэнь Ян. Энциклопедия музыки. Ханчжоу: Издательство Чжэцзянского университета, 2016. С. 69.

появление тростниковой мембраны дало толчок к появлению и совершенствованию исполнительских техник, и, что более важно, заложило фундамент для рассмотрения китайской бамбуковой флейты под призмой ее потенциала в оперном сопровождении и, как следствие, повлияло на последующее улучшение техники аккомпанементного исполнения. Все это подготовило почву для адаптации *ди* как инструмента, используемого в качестве дублирующего и аккомпанирующего вокалу в театральной практике последующего периода.

В данной главе впервые была выявлена связь конкретных форм ритуальной и церемониальной деятельности, определенных в данной работе как дотеатральные, с формирующимся на их основе музыкальным театром, рассмотрена поэтапная трансформация материальной и символической составляющих искусства игры на бамбуковой флейте в дотеатральных формах искусства Китая. Полученные результаты позволяют утверждать, что сформировавшаяся до династии Хань ритуально-церемониальная музыкальная культура уже имела некоторые зачаточные характеристики театрального искусства. Появление нормирующей ритуально-музыкальной системы привело к тому, что бамбуковая флейта, поначалу являвшаяся чисто ритуальным инструментом, стала приобретать значимость в социально-политическом контексте и способность управлять общественными массами в воспитательной и просветительской сфере. В ходе этого процесса зародилось представление о флейте как о символе китайской культуры.

Во времена правления династии Хань в результате десакрализации музыка бамбуковой флейты обретала все больше эстетических коннотаций и, благодаря национализации и стандартизации народной музыки «Музыкальной палатой», получила развитие в песенно-танцевальной форме *сянхэ дацюй* как один из ведущих музыкальных инструментов. Эстетические идеи ритуально-музыкальной системы династии Хань повлияли на появившуюся в более

поздний период оперную музыку и сформировали принцип унисонного сопровождения вокала флейтой.

Развитие бамбуковой флейты времен империи Тан получило мощный толчок благодаря покровительству правителей, направленному на продвижение музыкального искусства в целом. Возраставшее влияние на эту музыку господствовавших на тот момент музыкально-эстетических категорий, а также появление новых музыкальных и учебных заведений интенсифицировали распространение флейтовой музыки, и позволили ей выйти за пределы императорского дворца. В этот период произошли значимые изменения формы инструмента (увеличение длины, появление еще одного отверстия, добавление мембраны). Это изменило его тембр, повлияло на технику исполнения и стало еще одним основанием для последующего внедрения бамбуковой флейты в аккомпанемент театрального вокала.

ГЛАВА 2. БАМБУКОВАЯ ФЛЕЙТА В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ

2.1. Бамбуковая флейта в традиционной китайской опере⁷⁴

О становлении театрального искусства можно говорить в связи с появлением в династии Юань (1271–1368 гг.) Юаньской драмы, также известной как музыкальная драма *цзацзюй* (кит. 元杂剧). В Юаньской драме сочетались различные формы искусства, развивавшиеся до тех пор в истории Китая независимо друг от друга.

Поскольку правящая династия Юань была создана монгольским ханом, внуком Чингисхана Хубилай-ханом и являлась иностранной правящей династией в Китае, в период ее правления из-за политики этнической дискриминации по отношению к коренному населению местная ханьская интеллигенция либо не имела доступа к политике, либо отказывалась служить династии. В какой-то мере это способствовало тому, что определенные группы образованных людей по собственной инициативе посвятили себя искусству и создали музыкальную драму *цзацзюй*. Как отмечает исследователь Ся Йе: «Они тесно сотрудничали с артистами из различных отраслей искусства, чтобы творить вместе, ускоряя тем самым и развитие драматического искусства»⁷⁵. Таким образом, в процессе своего формирования *цзацзюй* объединила различные виды исполнительского искусства и приобрела их основные характеристики, в конечном итоге представляя собой относительно законченную форму театрального искусства. Появление во времена Юань *цзацзюй* знаменует собой зрелость китайского театрального искусства⁷⁶.

⁷⁴ Материал данного раздела послужил основой публикации: Гун Цзэюй. Влияние флейты династий Мин и Цин (1368–1912 гг.) на развитие музыкальной культуры и искусства Китая // Искусство и образование. 2022. № 5 (139) С. 61–65.

⁷⁵ Ся Йе. Компендиум древней китайской истории музыки. Указ. изд. С. 142.

⁷⁶ Юань Цзинфан. Введение в традиционную китайскую музыку. Указ. изд. С. 122.

Спектакль *цзацзюй* обычно делится на четыре-пять актов, иногда в зависимости от сюжета добавляется пролог или интермедия, как правило, короткие и без музыкального сопровождения, вокальных партий или речитатива – актеры просто разговаривают.

Особенностью жанра *цзацзюй* является то, что во всех оперных произведениях, которые относятся к этому жанру, поет только один персонаж, тогда как остальные персонажи только разговаривают. Однако бывают ситуации, когда после перехода спектакля от одного акта к следующему и соответственно при изменении выражаемого в этом акте содержания, главным становится иной персонаж и получает возможность исполнять вокальные партии. При этом тот исполнитель из предыдущего акта, уступая очередь следующему поющему персонажу, либо уходит со сцены, либо только разговаривает. Например, в знаменитой пьесе *цзацзюй* «Чжан Тяньши» (кит. 张天师), написанной во времена династии Юань драматургом У Чанлином, на протяжении первого акта поет героиня пьесы, а при переходе ко второму акту согласно логике сюжета героиня уходит, а вместо нее внимание переключается на бабушку героини, которая начинает исполнять следующую вокальную партию. Когда в четвертом акте героиня возвращается на сцену, партия вокала снова переходит к ней.

Такой используемый в *цзацзюй* способ исполнения вокала «один акт – один исполнитель», несомненно, акцентирует внимание слушателей на индивидуальных вокальных способностях исполнителей и позволяет лучше понять героя. Тем не менее, такой способ создает и большие ограничения для динамики действия: это препятствует раскрытию характеров других персонажей, а также сокращает возможности организации и постановки драматических сцен.

Музыкальное сопровождение *цзацзюй* в основном монотонно, мелодии основываются на гептатонике в исполнении таких инструментов, как *пина*, *саньсянь* (кит. 三 弦) и *гучжэн*. Бамбуковая флейта, уже тогда

воспринимавшаяся как символ китайской этнической культуры, на раннем этапе *цзацзюй* практически не появлялась, а присоединилась к аккомпанементу позднее, в процессе распространения жанра. Несмотря на достаточно маленькую роль флейты в *цзацзюй*, данная музыкальная драма является важным этапом для китайского оперного искусства, так как является первым жанром, близким по своей сути к опере.

На более позднем этапе, на рубеже династий Юань и Мин, содержание *цзацзюй* все больше и больше отдалялось от народной публики, понимание смысла драмы усложнилось, развитие ее приостановилось и, в конце концов, под влиянием политических перемен, этот жанр деградировал.

На смену Юаньской драме пришла музыкальная драма (опера) *куньцзюй* (кит. 昆曲), которая также переняла некоторые классические наигрыши и лады *цзацзюй*. Т. Б. Будаева определяет *куньцзюй* как «профессиональный вид элитарного китайского музыкального театра, зародившийся в XIV веке в местности Куньшань провинции Цзянсу на востоке Китая»⁷⁷. Мелодии *куньцзюй* вначале были относительно незатейливыми. Выдающийся музыкант и композитор XVI века Вэй Лянфу (кит. 魏良辅) придал музыке этой оперы совершенно новый характер, а именно, как отмечает Будаева, «филигранность, изысканность и утонченность»⁷⁸. В конечном итоге это привело к такой масштабной популяризации *куньцзюй* в конце XVI века, которой история театра Китая не имела примера в прошлом. Такое вознесение жанра, согласно Будаевой, имело последствия: «К поэтическому тексту *куньцзюй* предъявлялись большие требования — его соответствие музыке регулировалось жесткими правилами. В связи с этим либреттистами *куньцзюй* могли выступать лишь одаренные драматурги-поэты, создававшие пьесы

⁷⁷ Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера. Указ. изд. С. 25.

⁷⁸ Там же.

высокохудожественного уровня»⁷⁹.

По отношению к определению жанра *куньцзюй* могут быть отнесены те же споры, которые существуют в литературе относительно других региональных театральных жанров, в том числе так называемой «Пекинской оперы» или «Пекинской музыкальной драмы». Ряд исследователей (Р. И. Грубер, Г. М. Шнеерсон, М. С. Друскин) полагал, что более точным является такое определение сущности китайского театра как «музыкальная драма», и при этом этими же исследователями все же используется понятие «опера». С. А. Серова считает наиболее целесообразным термин «музыкальная драма», нежели «опера»⁸⁰. Этому же термину следует в своей статье о музыкальном театре Китая В. Ф. Кухарский⁸¹. Тем не менее, Т. Б. Будаева отмечает условность обоих понятий («опера» и «музыкальная драма») в случае с китайским театром, «поскольку в западном понимании они несут на себе определенную смысловую нагрузку, весьма далекую от действия китайского традиционного театра»⁸². Принимая во внимание тот факт, что именно «опера» является обиходным термином в европейской практике, считается возможным его использование по отношению к театру *куньцзюй*.

Заменившая во времена династий Мин и Цин Юаньскую музыкальную драму *цзацзюй* музыкальная драма (опера) *куньцзюй* вытесняла предыдущие практики постепенно. Например, знаменитое произведение *цзацзюй* драматурга Гуань Ханьцина «Обида Доу Э» (кит. 窦娥冤) (1292), являющееся изначально драмой, было в последствии ассимилировано оперой *куньцзюй* и стало частью знаменитой комедийной оперы эпохи династии Мин «Золотые оковы» (кит. 金锁记). Драматург Е Сяньцзу адаптировал некоторые известные

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма (середина XIX–40-е годы XX в.) / С. А. Серова. Москва: Наука, 1970. 195 с.

⁸¹ Кухарский В. Ф. Традиционная китайская музыкальная драма. Указ. изд. С. 392–469.

⁸² Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера. Указ. изд. С. 25.

арии из «Обиды Доу Э» в «Золотые оковы», кардинально изменив настроение оперы (приложение 2, пример 1). Первоначально героиня Доу Э исполняет арию во момент шествия на место казни после ложного обвинения в убийстве. В оригинальной драме *цзацзюй* героиня Доу Э была обезглавлена палачом в конце этого отрывка, однако в адаптации *куньцзюй* чиновники, руководившие казнью, остановили ее из сочувствия, услышав пение Доу Э. Когда чиновники узнали правду, Доу Э воссоединилась со своей семьей.

Развитие музыки при династиях Мин и Цин (1368–1912 гг.) не ограничивалось высшим социальным классом, а стало все больше проникать в светскую жизнь. Музыкальная тенденция постепенно превратилась из торжественной, церемониальной и дворцовой, в развлекательную. Это повлекло за собой новые требования к инструментам, и, как следствие, сложные инструменты больших размеров, такие как бронзовые куранты, уступили место более удобным в использовании духовым и язычковым инструментам, среди которых и бамбуковая флейта.

С точки зрения музыкальной эстетики репрезентативным выражением эмоциональной концепции династий Мин и Цин является теория *вэйцинъ* (кит. 唯情) одного из влиятельнейших фигур драматургии империи Мин, китайского драматурга, поэта, театрального художника Тан Сяньцзу, именуемого также «китайским Шекспиром». По-китайски «цинъ» (情) означает человеческие эмоции разного спектра, чувства, настроение. Теория *вэйцинъ* Тан Сяньцзу опирается на наличие у людей чувств и эмоций уже начиная с момента рождения, то есть с того периода, когда чувственность превосходит разум. В рамках этой теории эмоция является главной единицей, определяющей саму суть искусства. Специалисты по эстетике дают *вэйцинъ* такое описание: «Она направляет основной поток художественного творчества к грандиозной единой повествовательной модели, освобождает теорию эмоций от долгосрочных ограничений внешней моральной этики и переводит

эмоциональное восприятие художественных произведений в онтологическую философию, тем самым существенно способствуя художественному творчеству»⁸³. Именно драма в тот период оказалась как источником, так и результатом стремления передавать эмоции, и люди требовали, чтобы их переживания были полностью выражены в музыке и в опере, а оперные творцы того времени должны были, несомненно, следовать требованиям аудитории. Драматург Тан Сяньцзу, чьи произведения в то время считались новаторскими и передовыми, сделал неоценимый вклад в китайское драматургическое искусство именно потому, что в его пьесах особое внимание уделяется душевным переживаниям. В целом на протяжении своего творчества поэт искал «философскую базу для борьбы с неоконфуцианским рационализмом»⁸⁴. Драматургическая школа Тан Сяньцзу (линьчуаньская школа) взяла в основу идею о индивидуальности эмоций, о чувствах как главном побуждении к искусству, о превосходстве драматургического начала над оперным.

Возникновение оперы *куньцюй* произошло одновременно с приходом к правлению династии Мин (1368–1644 гг.), которая сменила династию Юань. Как было уже сказано, поскольку династия Юань была основана монголами, то представители ее не уделяли большого внимания китайской литературе и искусству, и именно по этой причине бамбуковая флейта в этот период почти не развивалась. Появление оперы *куньцюй* во времена династии Мин дало мощный толчок развитию китайской литературы, музыки и искусства, а также открыло новые перспективы для музыки, исполняемой на *ди*.

Опера *куньцюй*, как монументальная форма искусства, гармонично объединила под своим началом музыку, словесное, изобразительное,

⁸³ Ван Сяоцзюнь. Исследование эстетической традиции китайского искусства игры на бамбуковой флейте. Указ. изд. С. 221.

⁸⁴ Аликберова А.Р. Китайская литература нового времени (XVII в. – начало XX в.): учебное пособие. Казань: Казанский университет, 2014. С. 82.

театрально-сценическое и исполнительское искусство, вобрав в себя их творческий опыт, традиции, методы экспрессии, и, в то же время, позволив им совершенствоваться и приобретать новые черты в своих рамках. Опера *куньцзюй* – духовная квинтэссенция искусства Китая, в которой эстетические концепции, сформулированные в династию Мин, нашли свое полноценное воплощение.

В этот период в разных регионах Китая также появились некоторые малоизвестные на сегодняшний день оперные жанры, например, опера *сяньцзы* (кит. 弦子戏) (область Шаньдун), *луаньтанцян* (кит. 乱弹腔) (область Янчжоу) и т. д. Помимо этого в этот же период сохранялись жанры, унаследованные от предыдущей династии Юань, такие как *цзацзюй*, однако неизбежно они постепенно были вытеснены оперой *куньцзюй*.

В оперной музыке *куньцзюй* каждое произведение имеет главную линию, которая повторяется на протяжении всего произведения, что является отличительной чертой этого жанра. Фундаментом здесь является мелодическое развитие, а мелодии, как известно, основаны на «пяти-, шести- и семиступенных звукорядах, в основе которых лежит ангемитонная пентатоника»⁸⁵. Пять тонов *гун* (кит. 宫), *шан* (кит. 商), *цзяо* (кит. 角), *чжи* (кит. 徵) и *юй* (кит. 羽) являются основными тонами (*до, ре, ми, соль и ля* соответственно). Полутона все же хоть и крайне редко, но могут использоваться, но они носят лишь характер проходящих тонов и не имеют функции основных тонов.

В качестве основной единицы мелодии в опере *куньцзюй* используются фразы с преимущественно поступенным движением по звукам пентатонического звукоряда. Диапазон человеческого голоса является в *куньцзюй* определяющим основным диапазоном музыки в целом. В качестве

⁸⁵ Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера. Указ. изд. С. 67.

одного из основных ритмических рисунков применяется пунктирный ритм. Адажио, анданте и аллегро – распространенные темпы в *куньцзюй*.

Следует подчеркнуть, что в *куньцзюй* музыкальное оформление подчинялось тексту: словесный текст доминировал и звучание приспосабливались к конкретному литературному произведению. Таким образом, музыкальный мотив оперы *куньцзюй* исходит из сценария, а самой основной структурной единицей текста является слово, иероглиф, обладающий семантическими функциями. Исполнение *куньцзюй* на самом деле представляет собой «процесс создания певцом звуков каждого слова и установления связей между отдельными китайскими иероглифами»⁸⁶. Данное высказывание музыканта У Цзюньды указывает на то, что сущность искусства оперы *куньцзюй*, ее «душа» лежит в сценарии, что доминирующим является сценарий, словесный текст (иероглифы), поэтому исполнителям *куньцзюй* необходимо своим пением подчеркнуть эту «душу», то есть высказать то содержание, которое заключено в словесном тексте.

В труде У Цзюньды «Исследование оперного вокала *куньцзюй*» представлен фрагмент оперы «Павильон Пионов»⁸⁷ (приложение 2, пример 2). В этом отрывке ясно прослеживается процесс создания мелодии в опере *куньцзюй* на основе текста, и при этом учитывается тоновый характер китайского языка. Всего в китайском есть четыре тона, на которые оперные композиторы *куньцзюй* ориентируются при создании музыки в соответствии с сюжетом и структурой словесной фразы. Стрелками обозначены тона соответствующих китайских иероглифов. Так, чем выше тон того или иного слова (в примере это обозначено иероглифами), тем выше поднимается интонация. Иначе говоря, наблюдается полное соответствие речевых и мелодических тоновых акцентов.

Следовательно, музыка этого периода имела литературную логику, то

⁸⁶ У Цзюньда. Исследование оперного вокала *куньцзюй*. Указ. изд. С. 101.

⁸⁷ Там же. С. 103.

есть ее развитие зависело от развития сюжетной линии в опере. Певцы *куньцзюй* во время исполнения должны были подчеркивать интонацию каждого китайского иероглифа в тексте, каждое слово следовало произносить четко и выразительно. В опере *куньцзюй* этот стиль носит название *ицзы синцянь* (кит. 依字行腔). Исполнитель на бамбуковой флейте, являющейся основным аккомпанирующим опере *куньцзюй* инструментом, также был обязан следовать этой схеме.

В этот период была распространена поперечная бамбуковая флейта *ди* с тростниковой мембраной, ставшая популярной после династии Тан. Известность флейты с такой модификацией обусловлена тем, что она является более подходящей для аккомпанемента опере – она способна имитировать человеческий голос, то есть ее звучание приближено к вокалу и помогает певцу правильно произносить тексты песен, что соответствует упомянутому выше творческому стилю *ицзы синцянь*. Именно поэтому среди других аккомпанирующих инструментов оперы *куньцзюй*, таких как струнные щипковые *саньсянь* и *пина*, губной *шэн* и т. д., именно бамбуковая флейта заняла ведущую позицию. Более того, она гармонично вписывается в используемую в опере *куньцзюй* форму аккомпанемента *туоцянь* (кит. 托腔, дословно – «поддержка звучания»). *Туоцянь* – принцип музыкального изложения, где пение и для аккомпанемента звучат практически унисонно. Как было показано ранее, китайская классическая музыка, как оперная музыка, так и инструментальная, основана на «монодической системе». Понятие «гармонический склад» для китайской классической музыки неприменимо, так как здесь мелодия развивается линейно, что связано с китайской традиционной культурой и духом китайской эстетики. Основные характеристики древнекитайской эстетики можно резюмировать следующим образом: во-первых, это свободное от внешнего вмешательства состояние покоя человеческого разума, позволяющее постигать мир; во-вторых – это

закон умеренности «Чжун юн»⁸⁸, пришедший из конфуцианства⁸⁹. Эти два постулата, составляющие ядро древнекитайской эстетической мысли, отражались и в оперной музыке *куньцюй* и в ее музыке в период династий Мин и Цин. Аккомпанемент оперы *куньцюй* не являлся сопровождением в том смысле, в каком он применяется в современном значении – он больше тяготел к ансамблевому равноправному исполнительству, то есть к *туоцян*.

При реализации принципа *туоцян* бамбуковая флейта воспроизводит ту же мелодию, что и вокальная партия. Флейтисты регулируют ритм, громкость, тембр, скорость исполнения в соответствии с сюжетом, особенностями голоса и эмоциональной экспрессией певца. Основная цель – пробуждение эмоций у слушателя – достигается посредством абсолютной гармонии звучания флейты и человеческого голоса.

Доказательством этой мысли является отрывок «Цинь Тяо» (кит. 琴挑) из оперы *куньцюй* «Нефритовая шпилька» (кит. 玉簪记), написанной Гао Лянем в период династии Мин (приложение 2, пример 3). Он представлен в традиционной записи *гунчэпу* (кит. 工尺谱). В период империй Мин и Цин музыкальные произведения записывались по системе иероглифической нотной записи *гунчэпу*, где используются сольмизационные слоги, а иероглифами фиксируется относительная высота и длительность звука. При переводе записи *гунчэпу* в современную линейную нотацию (приложение 2, пример 4) можно увидеть, что партия вокала сопровождается бамбуковой флейтой и струнными инструментами *пина* и *саньсянь*. При этом флейта полностью воспроизводит мелодию вокальной музыки, тогда как *пина* и *саньсянь* дублируют лишь отдельные звуки из партии вокала.

До династий Мин и Цин музыка, исполняемая при дворе, была не такой

⁸⁸ Философская мысль «Чжун юн» аналогична древнегреческой философской мысли «Золотая середина», что означает желанную середину между двумя нежеланными крайностями.

⁸⁹ Ли Лимин. Прививка культуры. Пекин: Китайская академия искусств, 2009. С. 88.

живой и разнообразной, и *куньцзюй* в период своего зарождения также переняла эти свойства. Однако со временем мелодическая составляющая жанра развивалась, приобрела живость и вариативность, и вместе с тем пластичность и певучесть. Наигрыши флейты также попали под это влияние, причем не только те, которые сопровождают вокал, но и созданные в сочинениях для флейты соло. Показательным примером здесь может служить древняя народная песня для бамбуковой флейты под названием «Любань» (кит. 六板). В своем оригинальном виде эта мелодия, появилась в период зарождения оперы *куньцзюй*, то есть в начале династии Мин⁹⁰, унаследовав монотонные черты придворной музыки, основанной на монодии (приложение 2, пример 5).

Впоследствии данный напев передавался из поколения в поколение, каждый раз претерпевая определенные изменения. На рубеже эпох династий Мин и Цин он заметно усложнился, а ритм ускорился (приложение 2, пример 6). При этом, если сопоставлять звуки, приходящиеся на четвертные длительности, они почти везде совпадают, и подвижность мелодии придается за счет добавления на слабых долях (на восьмых) проходящих, вспомогательных и иных звуков⁹¹.

В настоящее время песня «Любань» приобрела еще более усложненный характер, и ритмический рисунок ее существенно изменился; к этому добавилась также орнаментика. При этом основной мелодический узор, заложенный еще в древнем народном варианте, явно прослеживается (приложение 2, пример 7)⁹².

Аналогичным путем изменялись наигрыши бамбуковой флейты в музыкально-драматических произведениях в период развития оперы *куньцзюй*.

⁹⁰ Ван Сяоцзюнь. Исследование эстетической традиции китайского искусства игры на бамбуковой флейте. Указ. изд. С. 238.

⁹¹ Там же.

⁹² Там же. С. 239.

Унаследовав характеристики монодии до династий Мин и Цин, они постепенно становятся все более развитыми и сложными.

Стиль *ицзы синцянь* в опере *куньцюй* является важной основой мелодического и вариационного мышления в флейтовой музыке, в особенности музыке южного стиля. Более того, данный стиль определил основное направление китайского музыкального мышления и даже психологического восприятия и оценки категории прекрасного. Исходя из этого, стиль пения оперных певцов *куньцюй* непосредственно лежит в основе выбора техник игры на бамбуковой флейте, то есть ритм, темп, диапазоны голосов в *куньцюй* лежат в основе этих же характеристик флейтовой музыки в целом⁹³. Вокалисты *куньцюй* иногда импровизируют, и исполнители на *ди* также перенимают особенности этих импровизаций, в частности орнаментику. Звучание оперы *куньцюй* также являлось звуковым идеалом, влиявшим на звучание бамбуковой флейты, а кантиленность вокальной партии стала основой, формирующей напевность мелодического стиля флейтовой музыки.

Стремление к имитации человеческого голоса в аккомпанементе *куньцюй* способствовал формирования в исполнительстве на бамбуковой флейте техники *крецендо* и *диминуэндо* на длинном тоне, а также *диеинь*»⁹⁴ (более подробные описания китайских техник игры представлены в приложении 1). Также утвердились закономерности движения мелодической линии, согласно которым предпочтительным оказывается однонаправленное движение (например, вверх), особенностью которого является преобладание поступенного движения в одну сторону с периодическими возвращениями в обратную сторону, как правило, не более, чем на одну ступень.

Так, описанный в данном параграфе процесс создания новых видов театрального искусства в Китае в периоды династий Юань, Мин и Цин позволяет сформировать представление о становлении театра в Китае.

⁹³ Там же. С. 226.

⁹⁴ Чжан Вэйлян. Искусство бамбуковой флейты. Указ. изд. С. 211.

Подавление ханьской культуры правителями династии Юань стало катализатором для создания самой ранней зрелой формы древнекитайского оперного искусства – *цзацзюй*, которая заложила основу исполнительского искусства китайской музыкальной драмы. Пришедшая ей на смену опера *куньцюй*, превратилась в профессиональный вид элитарного китайского музыкального театра. Династия Цин стала для *куньцюй* кульминационным периодом, не в последнюю очередь благодаря драматургу Тан Сяньцзу.

Популяризация бамбуковой флейты в период династии Мин и Цин позволяет утверждать, что этот инструмент стал одним из ведущих в аккомпанементе оперы *куньцюй* благодаря своей реконструкции в предшествующий период. Способность флейты имитировать человеческий голос соответствовала требованиям концепции исполнения *куньцюй* – *туоцянь* (одна мелодия для вокала и аккомпанеента) и помогала певцу правильно произносить тексты песен, реализуя творческий стиль оперы – *ицзы синцянь* (согласование звуковысотной линии с тонами китайских слов). Эти факторы привели значительному росту востребованности музыки на бамбуковой флейте как важного инструмента аккомпанеента и побудили музыкантов значительно развить оригинальные техники, а также сформировать эстетические концепции, связанные с ними.

2.2. Бамбуковая флейта в эпоху культурной революции⁹⁵

Культурная революция (1966–1967 гг.), несмотря на достаточную противоречивость, считается одним из значимых периодов для национальной музыки. В это время в искусстве игры на бамбуковой флейте, крепко связавшемся с духовными ценностями нации, даже в условиях ограниченного

⁹⁵ Материал данного раздела послужил основой для публикации: Гун Цзэюй. Бамбуковая флейта в период культурной революции: национальные особенности и репертуар // Interdisciplinary research: past experience, present opportunities, future strategies: Collection of articles XVIII International Scientific and Practical Conference. 2023. С. 161–170.

доступа к богатому наследию предшествующего столетия сформировался ранее неизвестный, оригинальный стиль.

Период оказался кризисным для всего национального искусства, включая музыку для флейты. По сути, вплоть до конца 1970-х годов прогресс флейтового исполнительства практически приостановился.

Изучение этого короткого и неоднозначного периода по сей день считается непростым трудом, требующим аккуратности и корректности с политической и этической точек зрения. Однако культурно-историческую ценность этих лет нельзя игнорировать, так как, даже несмотря на то, что в это время эволюция флейтовой музыки замедлялась, подстраиваясь под новые условия, она не останавливалась полностью.

Как известно, культурная революция в целом негативно сказалась на развитии музыки: все западное отвергалось, и первостепенной стала мысль, что искусство должно отвечать «запросам» общества и требованиям правящей партии. Значительное количество древних художественных документов, материалов, книг и нот были публично сожжены. Проводились общественные кампании по уничтожению культурного наследия Китая (приложение 3, рисунки 2 и 3), на улицах можно было увидеть агитирующие плакаты, являющийся ярким примером пропагандистской карикатуры времен культурной революции (приложение 3, рисунок 4). Лозунг на плакате гласит: «Уничтожьте все вещи старого мира и создайте новый мир».

В меньшей степени эта политика коснулась музыки для бамбуковой флейты, ведь произведения, созданные до 60-х годов XX века и прошедшие цензуру новой власти, все еще имели право присутствовать в театральных репертуарах. Таковы, например, сочинения «Поющие народные песни на водяном колесе» (кит. 脚踏水车唱山歌) (1962), «Весна в Лхасу» (кит. 春到拉萨) (1962), «Северная Шэньси хороша» (кит. 陕北好) (точный год создания неизвестен, ок. 1965), «Маленькие песни» (кит. 小放牛) (1950), «Восемь дорог,

смело прорвавших линию блокады» (1964) (кит. 小八路勇闯封锁线), «Горечь и сладость – все зависит от партии» (кит. 苦去甜来全靠党) (ок. 1955). На заре культурной революции эти произведения с легкими, подбадривающими мотивами были распространены в силу того, что китайцы жаждали ободрения, нуждались, чтобы кто-то проявил участие к их лишениям, искали надежду на светлое и надежное будущее.

Одним из классических примеров музыки для бамбуковой флейты в этот период была написанная в 1966 году «Новая песня пастухов» (кит. 牧民新歌), которая сегодня входит в десятку золотых мелодий китайской нации и выбрана Организацией Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры как одно из репрезентативных произведений азиатской этнической музыки. По сей день эта пьеса используется в концертах китайских арт-групп. Создателю этой флейтовой пьесы, флейтисту Цзянь Гуаньши, удалось изобразить в звучании далекий пейзаж бесконечных степей Внутренней Монголии, на фоне которого развивается яркая сцена на пастбище, отражая безудержный и восторженный дух пастухов новой эпохи. Посредством синтеза традиционной монгольской музыки и северных и южных музыкальных техник игры на бамбуковой флейте композитору удалось создать необычный этнический колорит.

В первом фрагменте этого произведения, представленной в традиционной цифровой китайской нотации и в западноевропейской нотации (приложение 2, пример 8) определяется ангемитонная пентатоника, а ладовой основой данной мелодии становится лад *юй* (м3, б2, б2, б2, м3) с основным тоном *фа-диез*. Долгая остановка на опорном тоне в начале мелодии, создаваемый с помощью форшлага эффект раскачки с постепенным дроблением длительностей и с последующим широким взлетом имитируют нарастающую в свободном ритме скорость и описывают монгольскую степь, придавая ощущение безграничности и необъятности.

Радостная сцена скачущих верхом пастухов изображается в другом фрагменте, где мелодическая линия лирична, напевна, при этом наполнена взлетами и падениями, что позволяет передавать динамику движения наездников (приложение 2, пример 9). Кроме того, наличие орнаментики, а именно форшлагов и трелей обогащают звучание: форшлаг имитирует пение пастухов, а трели напоминают ржание лошадей.

Иной характер имеет следующий фрагмент, где появляется повторность, отмечается вопросно-ответная структура (приложение 2, пример 10). Энергичный подъем звуковысотной линии в начале напева к кульминационному *фа-диез* выражает оптимистическое настроение пастухов и создает картину их веселья и уверенности в будущем.

Текст анализируемого произведения сообщает о взаимоподдержке людей в их решимости с большим энтузиазмом строить свой родной город на благо Родины, демонстрирует верность пастухов социально-демократическим идеалам коммунистической партии. «Новая песня пастухов» – эталонное произведение, почитаемый публикой фаворит флейтовой музыки. Среди студентов китайских музыкальных учреждений, осваивающих игру на *ди*, бытует мнение, что тот, кто не смог справиться с этим технически довольно сложным произведением, не может называть себя флейтистом.

Традиционные инструменты в 1966–1976 гг. получили вторую жизнь. Инструменты западного происхождения не допускались к использованию, и композиторы сконцентрировали свое внимание на отечественных инструментах, считавшихся исконным явлением китайской культуры. Бамбуковая флейта была в их числе, и это имело решающее значение для пополнения ее репертуара. Однако важно понимать, что ассортимент тем для написания произведений был значительно урезан, у авторов не было пространства для художественного маневра, ведь каждая тема должна была нести идеи революции. В этот период появились такие произведения для флейты, как «Утро в Мяолине» (кит. 苗岭的早晨) (1974) Бай Чэнжэня и

«Приветствие родственников в горной деревне» (кит. 山村迎亲人) (1974) Цзянь Гуань, «Песни водного городка» (кит. 水乡船歌) (1975) Цзян Гоцзи, «Весна на реке Сянцзян» (кит. 春到湘江) (1976) Нин Баошэна, «Хорошие новости приносят радость» (кит. 喜讯传来乐开怀) (1980) Юй Сюньфы, а также несколько произведений неустановленных композиторов: «Весна в прериях Юйшу» (кит. 玉树草原之春) (ок. 1975), «Оба берега реки Хайхэ превращаются в новые лица» (кит. 海河两岸换新颜) (ок. 1975), «Новая песня Шуйсян» (кит. 蜀香新歌) (ок. 1980), «Праздник» (кит. 欢庆) (ок. 1980), «Взгляд на Сайбэй в поисках нового неба» (кит. 喜看塞北换新颜) (ок. 1980)⁹⁶.

Все флейтовые музыкальные сочинения периода культурной революции разбиваются на две категории, имеющие свои характерные черты. Под первую категорию попадают произведения на основе народных напевов и музыкальных мотивов, разных по национальному и региональному происхождению (в территориальных рамках Китая того времени). Всех их объединяла цель создания – безукоризненное почитание и хвала партийных председателей, трансляция любви к отчизне и т. д. Примером произведений первой категории могут служить «Утро в нефтяных промыслах» (кит. 油田的早晨) Ван Течуя и «Весна на Памире» (кит. 帕米尔高原的春天) Ли Датун, написанные в конце 1960-х годов.

К другой категории относятся произведения, построенные на имитации мелодий оперной вокальной музыки. Исполнительство на бамбуковой флейте в то время продолжало развиваться в рамках аккомпанемента опере *кунъюй*, однако только в операх, которые прошли цензуру коммунистической партии Китая. На тот момент было разрешено ограниченное число постановок, к самым известным относятся 6 «образцовых опер» (кит. 样板戏): «Легенда о

⁹⁶ Сяо Шувэнь. Музыка XX века для китайской бамбуковой флейты. Пекин: Издательство «Культура и искусство», 2013. С. 102.

красном фонаре» (кит. 红灯记) (1964), «Шацзябан» (кит. 沙家浜) (1963), «Ловкий захват Тигровой горы» (кит. 智取威虎山) (1958), «Рейд подразделения Белого Тигра» (кит. 奇袭白虎团) (1964), «Ода Драконовой реке» (кит. 龙江颂) (1963), «В доке» (кит. 海港) (1971), и 2 балета: «Красный женский отряд» (кит. 红色娘子军) (1964), «Девушка с белыми волосами» (кит. 白毛女) (1964).

Исполнительница на музыкальном инструменте *эрху* (кит. 二胡) Аэ Хуэйфэнь в своем интервью студенту Тайнаньского национального университета искусств Лю Фудзи в 2007 году поделилась историей о том, что музыканты того времени, в том числе и сама Аэ Хуэйфэнь, несмотря на общие запреты, все-таки исполняли имитации оперных мелодий дореволюционного периода для председателя партии Мао Цзэдуна. По ее словам, в то время у председателя Мао вследствие глазной травмы развилась катаракта, его состояние было крайне подавленным, и его четвертая жена, Цзян Цин, хотела подбодрить его любимой музыкой. Большинство музыкантов в то время подверглись политическим преследованиям и были заключены в тюрьму, однако Цзян Цин распорядилась доставить из заключения группу музыкантов, которые несколько раз исполняли для председателя на своих инструментах мелодии оперных партий⁹⁷.

В августе 2010 года в своем интервью Сунь Исен, эксперт отдела литературы и искусства Китайского национального радио, рассказал репортеру Ян Минь, что в те годы он записывал традиционные оперы под руководством Цзян Цина в рамках «секретной миссии». Сунь Исен знал, что это было запрещено, но он был вынужден подчиниться указанию сверху. Тем не менее, он тайно сохранил почти все отчетные документы и протоколы совещаний за два года работы с целью обезопасить себя в случае, если его

⁹⁷ Лю Фудзи. Исследование искусства игры на флейте исполнителя Юй Сюньфа. Тайнань: Национальный университет искусств Тайнаня, 2007. С. 83.

«секретная миссия» откроется общественности⁹⁸.

Таким образом руководители центрального правительства использовали китайских инструменталистов, которые должны были имитировать оперный вокал на музыкальных инструментах. В то время Юй Сюньфа, исполнитель на бамбуковой флейте, впервые успешно переложил для бамбуковой флейты некоторые вокальные партии из Пекинской оперы Тань Синьпэя времен империи Цин «Чжуляньчжай» (кит. 珠帘寨). В своей игре он использовал такие западные приемы игры на флейте, как глиссандо и тремоло, чтобы имитировать соответствующие вокальные техники. Помимо этого, Юй Сюньфа также мог имитировать на музыкальных инструментах своеобразные исполнительские манеры некоторых известных певцов.

Многие музыканты участвовали в концертах для Мао Цзэдуна: Юй Сюньфа, Цзэн Юнцин, Сян Сихуа, Сюй Даодэ и другие принимали участие в звукозаписи инструментальных имитаций оперных арий. После окончания культурной революции некоторые из этих записей, копирующих пение вокалистов Пекинской оперы, использовались другими музыкантами и продолжали исполняться на сцене, вновь становясь вокальными мелодиями. Например, пьеса для флейты Цзэн Юнцина «Летающие облака» (кит. 乱飞云) (ок. 1970) основана на отрывке из Пекинской оперы «Гора Дучзюань» (кит. 杜鹃山) (1964). В оригинальном фрагменте произведения показаны переживания героини Ке Сян: от глубокого огорчения до обретения спокойствия перед лицом кризиса. Цзэн Юнцин даже использовал западный прием вибрато на бамбуковой флейте, чтобы изобразить душевное волнение героини. В 2001 году Цзэн Юнцин также использовал «Летающие облака» в качестве названия своего личного альбома произведений на флейте, а также в качестве названия концерта, состоявшегося в Гонконге в 2001 году.

⁹⁸ Ян Минь. «Секретная миссия» в последние годы культурной революции: запись традиционных опер для Мао Цзэдуна // Ежедневник новостей Китая. 2010. № 29. URL: <http://www.chinanews.com/cul/2010/08-06/2451974.shtml>

Важно отметить, что *ди* даже в суровых условиях художественной «изоляции», под давлением партийной цензуры находила пути развития благодаря неустанности музыкальных активистов. Произведения того времени не уступают в своей важности сочинениям более раннего периода и на сегодняшний день входят в учебные пособия по игре на бамбуковой флейте и даже используются как материал для сценических представлений⁹⁹.

Флейтовое исполнительство периода культурной революции смогло успешно интегрировать новые композиторские техники и музыкальные особенности народных наигрышей, существовавших до основания Нового Китая. При этом творческий характер музыки первостепенно базировался на местном этническом музыкальном творчестве. Например, в «Новой песне пастухов» очевидны следы музыкального фольклора Монголии, в «Счастливой песне Йихэ» (кит. 沂河欢歌) присутствуют мотивы народной музыки провинции Шаньдун, а в «Весне на реке Сянцзян» композитор прибегает к мелодическим элементам Хунаньской оперы *хуагуси*¹⁰⁰ (кит. 花鼓戏). Избранные музыкальные сочинения этого десятилетия внесли знаменательный вклад в сохранение и популяризацию народных мотивов и вошли в золотой запас региональной музыки, например, «Железная кавалерия на границе» (кит. 塞上铁骑), «Северная Шэньси хороша» (кит. 陕北好) и «Памирская весна» (кит. 帕米尔之春).

Композиторы и исполнители, творчество которых пришлось на время культурной революции, внесли свой посильный вклад в совершенствование флейтовой музыки, и, несмотря на страх репрессий и многолетних ссылок, продолжали следовать своей творческой миссии. Так, исполнитель и знаток

⁹⁹ Сунь Цзинань. Хроника истории современного музыкального образования в Китае. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2012. С. 330.

¹⁰⁰ Хуагуси – разновидность оперы, широко распространенной на юге Китая и объединяющей местные оперы провинций Хубэй, Аньхой, Цзянси, Хэнань, Шэньси, Хунань.

бамбуковой флейты Чжао Сунтин, которому было запрещено вести концертную деятельность, благодаря своей непреклонности и любви к флейте в короткий период создал несколько тысяч флейт. Также он компилировал разрозненные знания о продольной флейте для обучения других мастеров¹⁰¹. К активным в то время музыкантам причисляют также Конг Цзяньхуа, Ху Цзэсюя, Цай Цзинминя, Лу Цзиньшаня, Вэй Сяньчжуна, Чжао Чаоюэ, Конг Цинбао, Чжан Сяохуэя, Нин Баошэна, Цзянь Гуаньи, Гао Иминга, Юй Сюньфу, Цзян Гоцзи, Цюй Сяна, Лю Фужуна и других.

Осознание значимости *ди* для возможной интеграции музыкального опыта Европы подготовило почву для внедрения определенных западных музыкальных черт (например, мажоро-минорной системы) в музыку для бамбуковой флейты. Перекладывая избранные произведения Пекинской оперы, музыканты приобрели опыт адаптирования партитур, что открыло путь и для западных произведений. Благодаря этому опыту после культурной революции в музыкальное пространство Китая попали такие произведения, как концерт для скрипки «Цыганские напевы» до минор, соч. 20 Пабло де Сарасте, «Вариации на тему Россини» Ф. Шопена для флейты и фортепиано и «Moto perpetuo, Op. 11» Н. Паганини. По сей день эти сочинения исполняются на бамбуковой флейте в учебных заведениях и на концертных площадках.

Несмотря на отсутствие инноваций в это время, технические новшества все же случались. Так, флейтовое произведение «Песня о лодке Шуйсян» композитора Цзян Гоцзи впервые исполнили на так называемой «двухрядной флейте» (северные и южные флейты связывали между собой в разных комбинациях и во время игры исполнители переключались между ними). Исследователь этого произведения Ма Ши оценивает его как удачный пример создания наигрыша для флейты того времени, так как строение мелодии отражает некоторые закономерности устройства как северной, так и южной

¹⁰¹ Лян Маочунь. История современной китайской музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2008. С. 21.

разновидностей флейт¹⁰².

Большинство из созданных в то время сочинений в настоящее время, однако, несут исключительно историческую ценность. Необходимость таких произведений, как «Солдат» (кит. 我是一个兵), «Коммунисты заняты подвозом удобрений» (кит. 革命青年运肥忙), «На полигоне» (кит. 练兵场上) диктовалась особенностями культурной революции, но на сегодняшний день их эстетика, эпохальный характер уже очень далеки от современных представлений. В то же время некоторые считающиеся в Китае «золотыми» произведения, как «Новая песня пастухов», еще не потеряли востребованность и актуальность, и причиной этому их тесная связь с национальной музыкой, наполненность своеобразными монгольскими мотивами в контрастном и изящном исполнении флейты с использованием южных и северных техник игры.

В данном параграфе была рассмотрена роль и положение бамбуковой флейты в период культурной революции в Китае, что позволило охарактеризовать этот период как кризисный не только для флейты, но и для всего театрального искусства. Фактически, в этот период все значимые древние художественные документы, материалы, книги и ноты в Китае были уничтожены. Годы культурной революции стали годами строжайшей, изнуряющей искусство творческой изоляции: список допустимой музыки заметно сократился до «образцовых опер» и прошедших строгую цензуру произведений, а социальные функции флейты претерпели вынужденные изменения, получив политический оттенок. Хотя музыкальное искусство во время культурной революции, как и другие виды искусства, было подавлено, исполнительство на *ди* получило развитие и в имеющихся ограниченных обстоятельствах. Произведения для бамбуковой флейты, созданные во время

¹⁰² Ма Ши. Вклад второго поколения бамбуковых флейтистов Нового Китая в музыкальное искусство бамбуковой флейты. Шаньдун: Шаньдунский университет, 2016. С. 17.

культурной революции, можно разделить на две категории: официальные произведения, восхваляющие Коммунистическую партию и выражающие ее патриотическую позицию, и неофициальные произведения, созданные по заказу правительства, где флейта имитирует вокальные партии запрещенных дореволюционных опер. В таких переложениях продолжается совершенствование стиля игры на флейте и, в особенности, основного технического ее приема, а именно, имитации человеческого голоса.

Несмотря на то, что большинство сочинений времен культурной революции остались в истории, утратив свою эстетическую и политическую актуальность, некоторые из них до сих пор сохраняют высокую ценность в силу опоры на национальные музыкальные материалы.

2.3. Бамбуковая флейта в современной опере Китая

Более отчетливое осознание выразительного потенциала бамбуковой флейты и наиболее активное ее использование пришлось на вторую половину XX века. В начале 1950-х годов в Китае состоялся первый фестиваль народной музыки. Особая роль, отведенная организаторами фестиваля флейте, повлияла на изменение существующих предубеждений многих музыкантов, связанных с ее слабыми акустическими возможностями, малым диапазоном и скромным техническим устройством.

Начиная с 1950-х годов, этот инструмент стал использоваться в основном сольно и в последующие годы приобрел высокую популярность. Сегодня флейтистов можно увидеть на многих масштабных музыкальных и культурных площадках¹⁰³, в крупных постановках и мероприятиях, что в полной мере демонстрирует признание инструмента, а также обретение им высокого статуса.

¹⁰³ Сунь Цзин. Исследование искусства игры на бамбуковой флейте // Голос Желтой реки. 2019. № 6. С. 39.

С конца 1990-х годов и по настоящее время сочинения, исполняемые на *ди*, перестали ограничиваться китайским музыкальным искусством. Этому способствовало формирование профессиональных образовательных программ и то обстоятельство, что исполнительство на этом виде флейты стало одним из наиболее востребованных курсов консерватории¹⁰⁴. В эти же годы продолжалось использование инструмента и в опере, что придавало спектаклям особую этническую окраску¹⁰⁵.

Следует различать две разновидности китайской бамбуковой флейты современного периода, используемые в опере. Это так называемые северная флейта *банг* (кит. 梆笛) и южная флейта *цюй* (кит. 曲笛). Флейта *банг* является основным типом в северной части Китая. С точки зрения конструкции флейта *банг* имеет много общего с флейтой *цюй*, однако размер и сила звучания отличаются: несмотря на то, что размер флейты *цюй* больше, звучание флейты *банг* выразительнее. Исполнители часто отдают предпочтение именно северному варианту, так как его тембр позволяет ярче выразить различные эмоции и настроения.

Флейта *банг* берет свое начало от традиционной *оперы банцзы* (кит. 梆子戏) – одного из видов китайской музыкальной драмы. Отличительная особенность этого вида музыкальной драмы заключается в присутствии в составе оркестра ударного инструмента *банцзы* (кит. 梆子)¹⁰⁶. В самом начале аккомпанирующий исполнение такой оперы музыкальный инструмент мог быть самым примитивным (вплоть до куска дерева в виде чурки или полена) и использовался для отбивания ритма, под который подстраивались актеры.

¹⁰⁴ Цзи Яньи. Традиционная китайская бамбуковая флейта: история, эволюция и современная исполнительская практика. Указ. изд. С. 135.

¹⁰⁵ Ли Шэнцзюнь. Об инновациях носителя нематериального культурного наследия, на примере музыки бамбуковой флейты в произведении «Цинь Чуань выражает чувства» // Бюллетень экономических исследований. 2017. № 33. С. 39.

¹⁰⁶ Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера. Указ. изд. С. 211.

Поскольку на северном китайском диалекте дерево называется «банцзы», то именно это слово стало названием как аккомпанирующего инструмента, так и самой оперы. О моменте зарождения данного вида традиционной оперы ведутся споры: по одной версии он возник в период восхождения на престол династии Мин¹⁰⁷, по другой версии этот момент близок к закату империи Мин и восхождению на трон династии Цин¹⁰⁸. При этом местом рождения этого жанра предположительно считается северный Китай.

Банцзы чаще всего можно услышать во время традиционных бракосочетаний, во время панихиды и погребения, а также на храмовых ярмарках. В таких случаях собирается значительное количество людей, а атмосфера обычно шумная и оживленная. Исполнение требует от вокалистов громких голосов, часто в высокой тесситуре, чтобы перекрыть гудение толпы и донести звучание партий до аудитории. Следует отметить, что в целом в эпоху земледельческой цивилизации в светской музыке люди отдавали предпочтение страстному, безудержному, мощному вокалу, что и нашло свое отражение в опере *банцзы*. После того, как был сформирован локальный стиль оперы *банцзы*, он стал распространяться по всем частям страны с центром в Сиане, сформировав множество новых типов локальных оперных стилей. Это, например, знаменитые оперные стили *хэбэй банцзы* (кит. 河北梆子), *цинъюан* (кит. 秦腔), *шаньдун банцзы* (кит. 山东梆子) и другие, названия которых определяются названиями тех мест, в которых они были созданы. Все эти оперные стили в целом соответствуют особенностям оперы *банцзы*: в аккомпанементе часто используется северный вариант инструмента, требующий от исполнителя эффективного взаимодополнения пальцевой и артикуляционной техники.

В современной опере северная флейта также продолжает

¹⁰⁷ Ся Йе. Компендиум древней китайской истории музыки. Указ. изд. С. 151.

¹⁰⁸ Сюй Цянь. Китайское оперное искусство. Указ. изд. С. 87.

использоваться. Например, значительную роль этот инструмент играет в оперном стиле *эррентай* (кит. 二人台)¹⁰⁹. Популярная мелодия этого жанра под названием «Счастливая встреча» (кит. 喜相逢), которая использовалась в большинстве известных произведений *эррентай*, появлялась, когда в произведении необходимо было выразить счастливые моменты жизни, например, встречу влюбленных или сдачу экзаменов студентами. В 1950-х годах Фэн Цзыцун обработал ее как сольное произведение, форма которой представляла собой вариации, воспроизводящие стиль, распространенный в народной инструментальной музыке Внутренней Монголии. Позднее эта пьеса обрела популярность, распространилась также в районе Чжанцзякоу, и в конечном счете вновь возвратилась в театр, став музыкальной заставкой местных оперных спектаклей, таких, например, как *хэбэй банцзы* и *эррентай*. В последствии эта пьеса стала часто использоваться и в качестве аккомпанемента оперы¹¹⁰.

В переложении Фэн Цзыцуна основой мелодии является первая трехтактовая фраза в пентатоническом тетраорде, амбитус которой (если не принимать во внимание звук форшлага *ля* второй октавы) составляет малую септиму (приложение 2, пример 11). Затем данная фраза проводится еще несколько раз, варьируясь и при этом с каждым разом все больше усложняясь, насыщаясь дополнительными звуковысотными и ритмическими элементами. Эти средства выразительности подчеркивают радость и тревогу влюбленных, узнавших о предстоящей встрече.

Мелодия остается при этом узнаваемой во всех дополнительных ее проведениях. Так, при втором проведении основной фразы подъем энергии проявляется только в том, что выходящий на *ля* второй октавы форшлаг

¹⁰⁹ Эррентай – это разновидность местной оперы во Внутренней Монголии, которая получила свое название из-за особенностей исполнения: оперу обычно исполняют два человека, мужчина и женщина, а «эррен» в переводе с китайского означает «два человека».

¹¹⁰ Сяо Шувэнь. Музыка XX века для китайской бамбуковой флейты. Указ. изд. С. 30.

становится уже шестнадцатой нотой, что утверждает расширение амбитуса до децимы (приложение 2, пример 11, такты 4–6). Кроме того, на кварту выше звучат восьмые при втором проведении (такт 5), что также указывает на некоторый подъем настроения, демонстрирует, как волнение влюбленных безудержно нарастает. Еще ярче данная тенденция проявляется при третьем проведении фразы (такты 7–10): темп ускоряется до 56 ударов в минуту, появляются более дробные длительности, шестнадцатые и тридцать вторые. За счет того, что второй мотив основной фразы, обыгрываемый приемом диминуирования, расширяется, вся интонационно-значимая фраза в целом обращается в расширенную четырехтактовую фразу. Такой прием хорошо отражает смену чувств героев: предвкушение сменяется безудержным волнением. В четвертом проведении (такты 11–14) четырехтактовая фраза на этот раз расширяет объем всей мелодии за счет захвата еще одной нижней ступени пентатонического звукоряда – *ми бемоль*. Ритмический рисунок ее вновь упрощается, но это лишь временное отступление перед следующим порывом, обусловленным новым проведением основной фразы (такты 15–22), который утверждает расширившийся до ундецимы амбитус и раздвигает прежние ритмические рамки основной фразы, еще более отодвигая ее завершение и еще более вуалируя определяющие ее мелодические черты. Такой скачок отражает внезапную вспышку эмоций героев, не способных совладать с чувствами.

Таким образом, становящийся постепенно все более оживленным ритм вместе с иными мелодическими средствами демонстрирует радость людей, при каждом новом проведении темы показывая, как эта радость нарастает. При последнем же проведении эмоции достигают наивысшего напряжения, и радость, которая назревала в течение долгого времени, полностью высвобождается и вырывается наружу.

Вторая разновидность флейты, южная флейта *цуй*, получила свое название будучи основным инструментом аккомпанемента оперы *кунцуй* и до

сих пор применяется в операх современности. Например, она использовалась в одном из известных произведений традиционной оперы *куньцзюй* «Павильон пионов» (кит. 牡丹亭), опубликованном драматургом династии Мин Тан Сяньцзу в 1617. В 1989 году композитор У Хуа создал сольное произведение – полноформатный концерт с таким же названием «Павильон пионов», составленный на основе сюжетно-мелодического материала оперы *куньцзюй* «Павильон пионов»¹¹¹. Юй Сюньфа, искусный мастер игры и популяризатор флейтового искусства, который впервые исполнил это произведение, в одно и то же время владел виртуозной техникой игры и глубоко понимал западную музыку (он также владел техникой игры на современной поперечной флейте). Он адаптировал для бамбуковой флейты такие приемы игры на западной флейте как тремоло, вибрато, стаккато, двойное стаккато, тройное стаккато и фруллато, и использовал их в сочетании с китайскими техниками *диеинь* (кит. 叠音), *даинь* (кит. 打音) и *цзэнъинь* (кит. 赠音) (приложение 1), в частности, в произведении «Павильон пионов». Кроме того, для этого произведения он даже изобрел новые приемы игры, такие как постукивание пальцами, или *чжи цзи инь* (кит. 指击音), прием, имитирующий шума ветра, или *фан фэньшэн* (кит. 仿风声), и свистящий звук, или *коушао шэн* (кит. 口哨声) (приложение 1).

Благодаря новаторству музыканта Юй Сюньфы выразительность художественной концепции «Павильона пионов» близка образцовой, так как в его виртуозном исполнении отчетливо улавливается не только богатое разнообразие техник игры, но и поэтичная интерпретация жизненного лирического сюжета. Создание «Павильона пионов», пришлось на пик художественного развития музыканта, благодаря чему он был признан современниками мастером игры на бамбуковой флейте. Юй Сюньфа в полной мере продемонстрировал уникальную технику: в каждом звуке искусно

¹¹¹ Юй Сюньфа. Китайская бамбуковая флейта. Хайкоу: Издательство Хайнань, 2005. С. 198.

используется орнаментика, на протяжении каждой длинной ноты виртуозно варьируется тембр звучания. Это превосходное владение инструментом обеспечивается строгими требованиями к технике дыхания. Музыканты того времени так прокомментировали игру Юй Сюньфы: «Его контроль над дыханием, пальцами, губами и языком почти достигли описанного некогда философом Чжуан-Цзы единения с природой, когда звучание самой земли льется из отверстий флейты, а сам бамбук будто говорит человеческим голосом»¹¹².

Будучи флейтистом, Юй Сюньфа занимался переложением произведений, их адаптации для бамбуковой флейты, что характерно для китайских музыкантов. В частности, он адаптировал композицию «Путешествие в Гусу» (кит. 姑苏行) (1962) Цзян Сяньвэя, сохранив очарование имеющихся в ней черт оперы *куньцзюй*, а также усовершенствовал технику и приемы игры на флейте, сделав звучание композиции еще более гармоничным. Его произведение «Путешествие в Гусу» передает стиль традиционной оперной музыки региона Цзяннань и оперы *куньцзюй*. Типичные известные пьесы для флейты, такие как «Путешествие в Гусу», содержат очевидные музыкальные элементы, заимствованные из опер *куньцзюй*, что придает им особую музыкальную выразительность. Мелодия, медленная и красивая, нацелена на погружение слушателей в мир музыкальной драмы, помогая им глубже постигать ее красоту.

Все это сделало творчество Юй Сюньфа известным не только в регионе Цзяннань, где он преимущественно творил, но и далеко за его пределами¹¹³. Юй Сюньфа оставил своим последователям основанные на ценном опыте новые исполнительские приемы, что можно назвать важной вехой в истории

¹¹² Бай Сяньюн. Павильон пионов: Четыреста лет юношеской мечты. Гуйлинь: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2004. С. 129.

¹¹³ У Вэй. Интеграция западных музыкальных инструментов и национальной культуры – Краткое обсуждение использования флейты в оперном оркестре Хуанмэй // Оперное искусство Хуанмэй. 2018. № 2. С. 128.

эволюции исследуемого инструмента.

Современная Пекинская опера «Ловкий захват Тигровой горы» (1958) Гао Иминга – первый успешный пример интеграции *ди* в структуру западного симфонического оркестра. Ключевые моменты постановки воспроизводятся флейтой соло, что создает особый, новый эстетический и драматургический эффект. На протяжении всего произведения оркестр стремился передать героический дух главного героя по имени Ян Цзыжуна, который храбро и отважно идет вперед, не страшась препятствий и демонстрируя непоколебимость перед врагом. В основу источника этой силы персонажа легло его восхищение мыслью Мао Цзэдуна о беспрекословной верности и безграничной любви к партии и стране. Во время арии Ян Цзыжуна «У меня в груди восходящее солнце» (кит. 胸有朝阳) к вокалу неожиданно присоединяется бамбуковая флейта, исполняя основную мелодию (приложение 2, примеры 12 и 13). Данный прием, *цян* (кит. 腔), сопоставимый с виртуозным мелизматическим пением, является широко используемым в китайской опере. В сочетании с оркестровыми аккордами звучание флейты, вторящий вокальной партии в таком стиле, воспринимается особенно громким и ярким. Более того, тембр флейты придает национальный колорит, поддерживая текст арии о блестящем будущем народа, продвижении правящей партии вперед и мысли Мао Цзэдуна как «лучезарного маяка». В этой арии персонаж Ян Цзыжун демонстрирует национальную гордость Народно-освободительной армии и показывает, что его мужество и находчивость проистекают, в основном, из силы Мао Цзэдуна как народного вождя.

Использование бамбуковой флейты для выражения таких идей оказывается здесь как нельзя кстати. Показательно, что логика мелодического развития вокальной партии и звучащей с ней в унисон флейты не совпадает с логикой развития гармонической ткани остального оркестра. Если в основном

движение в оркестре ведет к утверждению финального каданса в гармоническом *си-миноре*, завершающегося доминантным аккордом, то звучание вокала и флейты сохраняет черты национального колорита, что выражается прежде всего в явно просматривающейся пентатонической ее основе.

Другой пример – еще одна ария «Встречайте весну и меняйте мир» (кит. 迎春色换人间) из оперы «Ловкий захват Тигровой горы». Здесь композитор также применяет бамбуковую флейту для усиления эмоционального воздействия некоторых сцен. Так, в момент крайне опасной ситуации, когда герой оперы врывается в бандитское логово, бамбуковая флейта играет высокий продолжительный звук. На фоне гаммообразных пассажей струнных звучание флейты кажется непоколебимым и демонстрирует энтузиазм героя (приложение 2, примеры 14 и 15). С появляющимся на сцене восходящим солнцем флейтист исполняет тему «Встречайте весну и меняйте мир», олицетворяющую революционный дух и идеально сочетающую черты реализма и революционного романтизма. Звучание *ди* позволяет, как считается, ярче раскрывать тему борьбы Народно-освободительной армии Китая, изображая боевой дух и свидетельствуя о поддержке партии народом.

Особенности создания современной Пекинской оперы «Ловкий захват Тигровой горы» на деле осуществили широко провозглашавшуюся в то время идею партии о том, чтобы использовать прошлое для настоящего. Политика того времени «выявлять старое и рождать новое на благо китайской нации», направленная также и на литературу и музыку, открыла совершенно новый путь для древнего традиционного искусства страны и оказала глубокое влияние на последующее формирование современных принципов использования традиционных китайских инструментов. Флейта с ее неповторимым стилем, мелодичным звуком, громким и глубоким тембром стала для композиторов современности незаменимым инструментом, способным выражать целый спектр разнообразных эмоциональных состояний.

Рассмотрим еще один пример использования бамбуковой флейты в современной опере композитора Чжоу Луна «Легенда о Белой Змее» (кит. 白蛇传), основанной на китайских народных мифах. Данная опера базируется на одноименной Пекинской опере, однако в ней уже сочетаются элементы китайского и западного сценического искусства, а также используются современные западные музыкальные приемы. Премьера этой оперы состоялась в 2010 году в Бостоне, США, и получила высокую оценку, а чуть позднее в том же году Пекинский театр века (кит. 世纪剧院, англ. Beijing Century Theater) провел премьеру в Китае, где также получил признание. Музыканты того времени согласились: «Эта опера не только познакомила Запад с китайскими народными сказками, но и интегрировала репрезентативные китайские музыкальные элементы в западную музыку»¹¹⁴.

Композитор Чжоу Лун добавил к оркестру «Легенды о Белой Змее» *ди*, чье звучание было призвано олицетворять образ одного из главных персонажей – смелой и нежной дамы. Соответствующий ее образу лейтмотив неоднократно проводится на протяжении оперы. Мелодия флейты в фрагменте «Легенды о Белой змее» под названием «Сломанный мост» (кит. 断桥) исполняется в унисон с вокальной партией (приложение 2, пример 16). Для создания выразительности образа уже не используются традиционные китайские пентатонные лады, но тембр бамбуковой флейты сохраняет в определенной мере национальный колорит. Ее громкий и пронзительный звук символизирует острый ум героини, ее внутреннюю силу и терпеливость.

Так, любое произведение наполняется оригинальной звуковой экспрессией, когда в его звучании появляется неповторимая аура тембра *ди*, чей «голос» может удачно сочетаться с музыкальным ансамблем или оркестром.

¹¹⁴ Юань Кэцян. Мелодичный звук флейты – знание и игра на бамбуковой флейте // Голос Желтой реки. 2019. № 2. С. 110.

Например, в опере *хуанмэй* (кит. 黄梅戏) «Женщина-консорт» (кит. 女驸马) (1958) композитора Ван Чжаокяна присутствует фрагмент праздничного и радостного по настроению аккомпанемента, который исполняется путем сочетания тембров *гаоху*, *пины* и других китайских музыкальных инструментов с бамбуковой флейтой (приложение 2, пример 17). Погружение аудитории в конкретную драматическую ситуацию происходит не только через игру актеров на сцене, но и в большой мере через звуковосприятие исполняемой музыки, и в данной ситуации для этого используется именно бамбуковая флейта. Жизнерадостный и торжественный тон флейты создает праздничную атмосферу на сцене и передает слушателям полный эмоциональный спектр момента.

В композиции «Приветствие родственников в горной деревне» (кит. 山村迎亲人), созданной композитором Цзян Гуаньши по мотивам музыки из опер *эррентай*, сцена теплого приветствия жителей деревни и солдат передается слушателям через задорную мелодию, которую флейтист исполняет в бодром маршевом ритме (приложение 2, пример 18).

Бамбуковую флейту также можно использовать для выражения и акцентирования психологических состояний персонажей в сценических представлениях. Например, в арии «Я спускаюсь на землю словно Чанъэ» (кит. 我似嫦娥下凡来) из оперы *хуайхай* (кит. 淮海戏) «Сан Бай Тан» (кит. 三拜堂) скачкообразные обороты в звуковысотной линии аккомпанемента создают не просто радостное настроение, но и изображают самодовольное и высокомерное расположение духа персонажа Е Цзиньлянь. Характерной чертой мелодики оперы *хуайхай* является то, что каждая вокальная фраза завершается восходящим звуковысотным движением (приложение 2, пример 19, такты 9–12), широким восходящим скачком, кроме того, используется также много колоратуры. Такая техника пения в Китае называется *лахун цян* (кит. 拉魂腔), она возникла у первых бедных артистов, часто просивших

милостыню на улице и использовавших эту технику для привлечения внимания прохожих¹¹⁵.

Данная художественная особенность оперы *хуайхай* также связана с местным диалектом. В диалекте региона Хуайхай часто используются слоговые тоны, согласно которым интонация повышается в конце фразы. Оперные композиторы, создатели оперы *хуайхай*, уловили эту характеристику местной речи и мелодически ее подчеркнули. Среди исполняющих оперу *хуайхай* музыкантов бытует поговорка, что художественный прием повышения конечного тона музыкальной фразы способен «притягивать души людей». Такая ассоциация легла в основу для выбора названия этого метода пения – *лахун* (дословно «вытащить душу»)¹¹⁶. Так, в мелодии из арии «Я спускаюсь на землю словно Чанъэ» в двух первых двух-тактовых фразах происходит поступенное восходящее движение, что передает возбужденное настроение героини, которая наслаждается вниманием многочисленных богатых мужчин, которые пришли добиться ее расположения (приложение 2, пример 19). Начиная с третьей фразы такое же поступенное движение вверх разделяется широкими нисходящими скачками, демонстрируя постепенное разочарование героини, так как среди мужчин не нашлось ни одного достойного. И лишь перед самым концом (такты 8 и 9) движение становится нисходящим, словно бы для того, чтобы открыть простор для конечного широкого восходящего скачка на дециму вверх, к самому верхнему финальному кульминационному тону звукоряда, что производит сильный художественный эффект и показывает гнев героини по поводу неподобающих женихов.

Вторящая в унисон вокальной партии партия бамбуковой флейты подчиняется тем же мелодическим законам, хотя со стороны певицы

¹¹⁵ Цзян Миндун. Оценка китайской народной музыки. Пекин: Издательство высшего образования, 1994. С. 207.

¹¹⁶ Там же. С. 208.

допускаются небольшие изменения, и тогда могут возникать некоторые расхождения в партиях вокала и флейты.

Несмотря на то, что опера «Сан Бай Тан» была создана еще во времена династии Цин (ок. 1830) и является одним из первых классических произведений жанра *хуайхай*, она до сих пор исполняется на китайских сценах. Поскольку в начале своего существования в XIX веке опера *хуайхай* представляла собой простое уличное представление, заключающееся в воспроизведении ханьских народных историй, а ее авторы и актеры были неизвестными уличными артистами, то композитора оперы «Сан Бай Тан» установить невозможно. Современную же аранжировку для этого произведения написала Хуайхайская оперная труппа провинции Цзянсу.

С ростом популярности Пекинской оперы в Китае, опера *хуайхай* впитала в себя некоторые ее элементы, а также добавила свои собственные художественные характеристики и постепенно превратилась из уличного представления в знаменитую местную оперу. Сегодня опера *хуайхай* является одной из главных региональных опер провинции Цзянсу.

Как уже упоминалось, бамбуковая флейта разделяется на флейту *цуюй* (южный вариант) и флейту *банг* (северный вариант). Так как провинция Хуайхай расположена в средней части Китая, то музыкальный стиль оперы *хуайхай* сочетает в себе резкость и необузданность северной флейты, и изящность и легкость флейты южной. Это обстоятельство также привело к возможности одновременного использования флейты *цуюй* и флейты *банг* в сопровождении оперы *хуайхай*. Техника исполнения в опере *хуайхай* предполагает преимущественное использование приемов игры южной школы *диеинь*, *даинь*, *цзэнъинь*, а также прием северной школы *дуоинь* (кит. 剁音) (приложение 1). В современной опере *хуайхай* также добавляются приемы, заимствованные из европейской музыки, например, трель, глиссандо и стаккато. Такое сочетание различных штрихов и мелизмов обогащает сопровождающую вокальную партию мелодию особой выразительностью.

Анализируя особенности партии бамбуковой флейты в опере *хуайхай*, нужно обратить внимание на два момента. Первое – это трехстороннее взаимодействие «флейта-оркестр-вокал». Второе – мелодика флейты, ее эмоциональное наполнение. Роль *ди* при музыкальном сопровождении можно условно разделить на участие во вступлении перед вокальной партией и на непосредственный аккомпанемент пения вокалиста в ансамбле. При повторении в партии бамбуковой флейты того же наигрыша, который исполняют и некоторые другие инструменты, флейта звучит, как правило, в более высоком диапазоне.

Исполнителям, аккомпанирующим опере на бамбуковой флейте, свойственно обращаться к мелизматике, характерной либо для северного, либо для южного стиля игры. При этом в некоторых случаях допускается смешение различные мелизматических приемов, более соответствующих потребностям драматургии, специфики эмоциональной выразительности той или иной сцены. Так, в оригинальной партитуре аккомпанемента оперы *хуайхай* «Сан Бай Тан» приемы мелизматики не используются (приложение 2, пример 20), в то время как в версии флейтиста-виртуоза Чжан Чжигана эта же мелодия уже наполняется мелизмами (приложение 2, пример 21). Во время игры Чжан Чжиган по наитию вводит орнаментальную игру малотерцовыми форшлагами (а в одном случае даже с квартовым форшлагом), чтобы точнее выразить шумную атмосферу сцены. Кроме того, чтобы ярче подчеркнуть оживленное настроение персонажей, он использует особую языковую технику, добавляя к каждому форшлагу дополнительный легкий штрих, несколько напоминающий стаккато.

Такое произвольное добавление флейтистом штрихов по его собственному усмотрению является довольно распространенным явлением. Это подтверждает и следующий фрагмент из оперы «Сан Бай Тан», являющийся инструментальной интермедией между ариями, отображающей праздничное, радостное состояние персонажей. В оригинальной версии

(приложение 2, пример 22) мелизмы отсутствуют, а в версии Чжан Чжинага используются сочетание форшлагов и прием *дуоинь* (кит. 剁音, сильное вибрато в сочетании с быстрыми постукиваниями пальцев) (приложение 2, пример 23). При использовании этой техники освобождают клапан на второй, третьей и четвертой ступени над играемой нотой и быстро постукивают по ней. В данном примере восходящие форшлагги чередуются с нисходящими *дуоинь*. Помимо этого, прием *дуоинь* добавляется также к последнему завершающему звуку, что в нотной записи обозначено нисходящей стрелкой. Все это воспроизводится в данном случае исключительно по инициативе исполнителя с целью продемонстрировать свое уникальное понимание произведения.

Как было указано ранее, бамбуковая флейта является важным аккомпанирующим инструментом оркестра Пекинской оперы и может искусно раскрывать музыкальные темы в разных эмоционально окрашенных сценах благодаря точному, кристальному, звонкому «голосу». Например, в Пекинской опере музыкальная тема под названием *чаотяньцзы* (кит. 朝天子) для бамбуковой флейты сопровождает придворные сцены восхождения императора на престол. Уже в контексте сценического воплощения данная тема получила название «Пекинская мелодия» (кит. 京调). В начале 1960-х годов выдающимся композитором Китая Гу Гуанжэнем, создавшим множество музыкальных образов, было написано самостоятельное музыкальное произведение «Пекинская мелодия» для бамбуковой флейты соло. Гу Гуанжэнь родился в 1942 году в городе Хаймэнь, Цзянсу, и окончил Шанхайскую консерваторию. Занимал должность директора и художественного руководителя Шанхайского национального оркестра и по сей день является его доверенным консультантом. В своем творчестве Гу Гуанжэнь использовал разные стили: некоторые его сочинения выдержаны в традиционной национальной манере, а другие опираются на западные композиторские техники. В качестве основы для произведения для флейты

соло «Пекинская мелодия» композитор использовал музыкальные элементы Пекинской оперы.

Произведение основано на бодром и активном ритме, передающем веселье и приятные эмоции персонажей. В инструментовке используются традиционные национальные музыкальные инструменты, такие как ударные инструменты, *эрху* и *пина*, но основным является среди них *ди*, которая даже в одиночку способна воплотить колоритный стиль китайской народной музыки. Хотя «Пекинская мелодия» коротка по продолжительности, Гу Гуанжэню удалось вложить в нее выразительность и изысканность, сохранив при этом лаконичность и строгость. С тех пор как «Пекинская мелодия» была опубликована Шанхайским издательством литературы и искусства в мае 1962 года, она стала чрезвычайно популярной и до сих пор звучит на крупных сценах, в том числе за пределами Пекинской оперы.

«Пекинская мелодия» состоит из трех частей. Она воспроизводит структуру монофонической трилогии, а разделы соединены интерлюдиями. Все музыкальное произведение представлено согласно китайской ладовой системе в седьмом тоне *юй*, все они были адаптированы из оригинального *синпи* (кит. 西皮). *Синпи* – это один из ведущих напевов Пекинской оперы, который «отличается мелодической и ритмической подвижностью»¹¹⁷, а также соответствующая оперная техника пения, которая произошла от древней ханьской песенно-танцевальной формы *цинъюань* (кит. 秦腔, дословно – опера *цинъюнь*) из Шэньси. Во времена конца династии Мин и начала династий Цин, *цинъюань* распространилась в Учан и Ханькоу через Хубэй, где был объединен с местными народными наигрышами, превратившись в сегодняшнюю систему напевов *синпи*.

Система напевов *синпи* часто используется в Пекинской опере, чтобы

¹¹⁷ Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера. Указ. изд. С. 211.

выразить радость, решимость или гнев. По темпу *сини* можно разделить на: оригинальный (кит. 原版), быстрый (аллегро) (кит. 快板), медленный (адажио) (кит. 慢板), свободный (кит. 散板), *люшуй* (кит. 流水, дословно – текущий как вода) и так далее. В «Пекинской мелодии» композитор использовал оригинальный ритмический рисунок *сини*, то есть, двудольный ритм в среднем по скорости темпе. Этот тип темпоритма имеет очень широкий спектр применения и часто используется в повествовательных, лирических и пейзажных описаниях. В соответствии с тем, что данное произведение исполняется на бамбуковой флейте, оно сохраняет национальный колорит и особенности музыкального стиля Пекинской оперы.

В прелюдии к «Пекинской мелодии» композитор использовал гонги и барабаны, чтобы создать бодрое аллегро, которое задает в дальнейшем тон всему произведению (приложение 2, пример 24). В этом разделе используется темп *люшуй* (как один из допустимых в мелодической системе *сини*). Темп *люшуй* немного более подвижен, чем оригинальный, он более подходит для отражения яркого и живого, эмоционально насыщенного характера музыки.

Следующий раздел «Пекинской мелодии» создан на основе музыкального материала Пекинской оперы «Юй Тань Чуй» (кит. 玉堂春), а именно арии под названием «Конвой Су Саныци» (кит. 苏三起解), которая сегодня считается уже самостоятельным произведением. Звучание, то подвижное и бойкое, то плавное, выражает задор и энергичность. Форма данной мелодии трехчастная. Первая ее часть (приложение 2, пример 25, такты 1–20) практически полностью повторяется в репризе (приложение 2, пример 26, такты 1–20). В средней части пятикратно проводится значительно варьируемая фраза. Реприза завершается кадансом, объединяющим начальную интонацию основной мелодии с заключительным, украшенным форшлагами восходящим малотерцовым ходом. Такой способ построения

поддерживает исполняемую на сцене партию *хуадань*¹¹⁸. Следует обратить внимание на то, что данный завершающий фразу мелодический ход (*ля – до*) становится основным для каждой фразы данной пьесы. Он завершает не только первый и третий разделы трехчастной формы, но и каждую из пяти относительно кратких фраз среднего раздела. Это добавляет звучанию многослойности и демонстрирует авторское мастерство создания композиции.

Динамические контрасты воплощают смену передаваемых в музыке эмоциональных состояний. Для этого соответствующим образом меняется положение губ исполнителя, а сама бамбуковая флейта поворачивается под надлежащим углом, чтобы должным образом регулировать движение потока воздуха и достичь нужного звукового эффекта. Повороты корпуса флейты необходимы также потому, что при повороте инструмента внутрь, по направлению к исполнителю, поток воздуха увеличивается, и звук усиливается. Для воспроизведения более мягкого звука, когда поток воздуха становится меньше, флейта поворачивается наружу, в сторону от исполнителя.

Произведение «Пекинская мелодия», исполняемое на южной бамбуковой флейте *цзюй*, является ярким примером того, насколько значимым является мелодический материал Пекинской оперы для сольных флейтовых произведений. Таким образом, Пекинское оперное искусство и *ди* как один из инструментов ее аккомпанемента не только имеют долгую совместную историю развития и взаимовлияния, но и продолжают взаимодействовать в современности. Как одно из представительных произведений с элементами Пекинской оперы, «Пекинская мелодия» является национальным музыкальным достоянием по сей день.

Перечисленные выше напевы используются в разных оперных произведениях, но при этом они могут варьироваться в зависимости от региона исполнения, что в значительной степени определяется особенностями

¹¹⁸ *Хуадань* – женское амплуа первого плана в Пекинской опере, характеризующееся милым, кокетливым характером, живостью и ловкостью.

локальных диалектов китайского языка и, прежде всего, языковых тонов разных диалектов, которые, как известно, являются смыслоразличающими. Кроме того, варьирование этих мелодий ориентируется на принятые в данном регионе или даже используемые в каждом конкретном произведении оркестровки, опирающиеся на музыкальные характеристики региональных культур (например, на распространенность конкретных музыкальных инструментов в том или ином регионе).

Используемые в китайской опере музыкальные темы, состоящие из независимых мелодий, по принципам их использования аналогичны основным наиболее популярным темам в китайской поэзии. Совокупность таких мелодий называется *цюнай* (кит. 曲牌). Каждый *цюнай* имеет уникальный значение. Например, *цюнай* «Чаоюангэ» (кит. 朝元歌) в Пекинской опере раскрывает тему нежной любовной тоски и часто используется в сюжетных линиях, строящихся вокруг любви или семейной привязанности. *Цюнай* «Сяо Таохун» (кит. 小桃红) в свою очередь – печальная тема, которая часто используется в эпизодах, требующих выражения грусти персонажей, например, при расставании героев.

Один и тот же наигрыш может варьироваться, украшаться мелизматикой, изменять ритмические характеристики и динамику, воспроизводиться разными инструментами аккомпанемента. Такое варьирование носит название *баньцян* (кит. 板腔) и намеренно употребляется для выражения с помощью одного и того же напева разнящихся в зависимости от сценария эмоций. Основная, архетипическая мелодия оказывается неким стержнем и непременно сохраняет узнаваемость, но вокруг нее формируется конкретное разнообразие, обусловленное изменчивостью эмоциональной окраски, требуемой драматургическими особенностями каждого конкретного произведения.

Музыка для бамбуковой флейты соло обладает некоторыми

особенностями, которые восходят к традиционной оперной музыке. Первая особенность – развитие мелодий сольных произведений непосредственно из тем оперных произведений. Например, сольная пьеса для флейты «Путешествие в Гусу» Цзян Сяньвэя, в которой воспроизводится мотив, адаптированный из лирической темы *цюпай* оперы *куньцзюй*, который сохраняет при этом особенности мелодического стиля оперы *куньцзюй*. Мягкое легато, разнообразие и гибкость мелодической линии, добавление мелизматики придают музыке старинный колорит в сочетании со стремительностью, позволяя передать непреодолимый восторг, сравнимый с тем, что охватывает людей при единении с природой, восхождении в горы или созерцании древних памятников (приложение 2, пример 27). Характеристики оперы *куньцзюй* прослеживаются здесь в протяжности и напевности звучания, присущих мягкому, нежному человеческому голосу.

Такие произведения для флейты, как «Мелодия фиолетового бамбука» (кит. 紫竹调) и «Маленький пастушок» (кит. 小牧童) композитора Фэн Цзыцуна также были созданы непосредственно с опорой на оперную музыку *эррентай*.

Вторая особенность – это имитация оперных мелодий с помощью техник, ритмических рисунков, специальных тембров и звуков флейты. Как духовой инструмент бамбуковая флейта чрезвычайно выразительна и в отличие, например, от западной флейты с фиксированными клапанами, она может повторять различные звуки посредством быстрого дыхания, изменения силы давления на отверстие пальцами, особых движений пальцев, взаимодействия губ и языка и др. Так, музыкальное произведение для *ди* соло «Цинь Чуань выражает чувства» (кит. 秦川抒怀) написано флейтистом и композитором Ма Ди в 1980 году. Ма Ди родился в Сиане, Шэньси, в 1965 году и окончил Сианьскую и Шанхайскую консерватории. В настоящее время является членом Ассоциации китайских музыкантов, приглашенным

профессором Китайской консерватории и директором Китайского общества бамбуковой флейты.

Его произведение «Цинь Чуань выражает чувства» основано на особой технике пения, характерной для северной оперы *цинъюань*. Изначально *цинъюань* – древняя ханьская народная песенно-танцевальная форма, получившая соответствующее название благодаря огромной популярности во времена династии Цинь. Ее особенностью является частое использование деревянных ударных инструментов для аккомпанемента. В наше время *цинъюань* представляет собой форму северной оперы, характеризующуюся широким вокальным диапазоном, частым использованием техники вибрато и звучным голосом исполнителей. Данная опера предъявляет очень строгие требования к певцам: считается, что хорошего певца *цинъюань* в театре должно быть слышно во всех уголках зала даже без микрофона. Именно поэтому в произведении «Цинь Чуань выражает чувства» исполнителям приходится использовать специальные приемы игры, чтобы имитировать особые исполнительские техники *цинъюань* (в частности, вибрато): музыканты одновременно используют средний и указательный пальцы обеих рук, прижимают губы к отверстию и издают звучание, имитирующее голосовое вибрато.

Другой пример – знаменитое произведение для бамбуковой флейты «Весна на реке Сянцзян», созданное музыкантом Нин Баошэном. Нин Баошэн (1943–2009 гг.) родился в Баодине, Хэбэй, и стал первоклассным исполнителем Китайского национального народного оркестра. Он был членом Китайской ассоциации музыкантов и Китайского национального оркестрового общества. В «Весне на реке Сянцзян» композитор использовал музыкальный материал Хунаньской оперы *хуагуси* и реализовал такие ее особенности, как темп аллегро и барабанный ритм, передающий живость и веселость.

В 1996 году был опубликован многочастный концерт для бамбуковой флейты «Четыре песни о северной Шэньси» (кит. 陕北四章) китайского

композитора Чэн Дачжао. Чэн Дачжао родился в 1949 году в Сиане, Шэньси и закончил Сианьскую консерваторию. В настоящее время он является членом совета Ассоциации китайских музыкантов и заместителем председателя Ассоциации музыкантов провинции Гуандун.

«Четыре песни о северной Шэньси» соединяет в себе обе особенности, вытекающими из обращения при создании сольных произведений для флейты к оперному музыкальному материалу. Композитор многократно отмечал, что фундаментом его творений является северо-западная музыкальная культура: «Песни северо-запада являются отправной точкой для моего творчества. Откровенность, простота, глубина и природа, которые бессознательно раскрываются в моем творении, это то, что исходит из моего сердца»¹¹⁹. Очевидно, именно поэтому «мирские» народные мелодии являются основной составляющей известного концерта «Четыре песни о северной Шэньси»¹²⁰. Важно отметить, что благодаря «народной» наполненности, использование таких музыкальных произведений в педагогической практике обучения игре на *ди* имеет ключевое значение для понимания смысла и характерных особенностей региональной китайской музыки.

Тематический компонент концерта основан на северошэньсийской народной песне «Синьтянью» (кит. 信天游) (другое название – «Шуньтянью» (кит. 顺天游)). Для понимания формирования народного стиля музыки этого региона важно отметить заметное влияние географической среды, территориальных обычаев, культурных традиций жителей этого региона, а также функций, для выполнения которых им нужна музыка: применение оригинальных форм пения служит выражению эмоций. Китайские музыканты

¹¹⁹ Цяо Цзяньчжун. «Синьтянью» в моем сердце // Народная музыка. 1993. № 11. С. 44.

¹²⁰ Материал данного раздела послужил основой для публикации: Гун Цзэюй. Национальные и западные приемы композиции в Концерте для бамбуковой флейты Чэн Дачжао «Четыре песни о Северном Шэньси» // Университетский научный журнал = Humanities & Science University Journal. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2024. № 79. С. 119–125.

полагают, что, «несмотря на применение некоторых западных композиторских приемов, произведение «Четыре песни о северной Шэньси» отражает национальное начало в музыке»¹²¹.

Композиция произведения четырехчастная, при этом каждая часть отражает локальные отличительные черты провинции. Инструментовка концерта для оркестра имеет достаточно простую форму, однако ее гармонический язык наполнен диссонирующими интервалами и септаккордами. Все произведения, основывающиеся на локальной музыке провинции Шэньси, уходят своими корнями в традиции национальной музыки и демонстрируют широкое использование местного музыкального языка даже в случаях сочетания с некоторыми заимствованными из европейской музыки приемами.

Концерт разделен на четыре части: «Синьтянью» (кит. 信天游), «Опера Шэньси» (кит. 社戏), «События прошлого» (кит. 往事) и «Процветание» (кит. 闹红火).

В первых 6 тактах вступления на фоне звучания струнных инструментов открывается сцена, изображающая желтое небо и пустынный пейзаж (приложение 2, пример 28). В качестве материала для написания своего произведения композитор использовал народные наигрыши *эррентай*. Начало мелодии изложено в тональности *ре мажор*, используется активный подвижный ритм благодаря включению синкоп, чередованию восьмых и шестнадцатых нот, демонстрируется приподнятое настроение (приложение 2, пример 28, такты 7–14).

Для первой части, «Синьтянью», использована трехчастная музыкальная форма со вступлением. Такт 1 (приложение 2, пример 29) имитирует мелодию из такта 14 (приложение 2, пример 28). Этот прием, усиливающий драматизм

¹²¹ Чэнь Синьрань, Жэнь Цзюньвэнь. Исследование применения и инноваций техник игры на бамбуковой флейте // Северная музыка. 2019. № 15. С. 88.

звучания, характерен для традиционной китайской музыки. Далее вступает соло бамбуковой флейты: здесь короткие длительности шестнадцатых охватывают широкий диапазон в объеме децимы, быстрый темп придают подвижность, подчеркивают эмоциональные характеристики (приложение 2, пример 30, такты 1–3).

Вторая часть «Синьтянью» разделена на две фразы. В первой фразе (приложение 2, пример 31, с такта 2) звучит основной мотив, который подводит к основной мелодии бамбуковой флейты, переход от нижнего регистра к новому тематическому материалу сопровождается динамическими изменениями. В тактах 5–8 длительные пассажи тридцать вторых повышают выразительность лирического настроения отрывка, придают волнообразность. Лиги в 7 такте намекают на скрытую в пассажах кантилену. Орнаментика в конце фразы подводит к реализации различных вариантов мелодического развития.

Такты 11–18, вводящие раздел под названием «Опера Шэньси», являются мостиком между вступлением и началом следующего фрагмента (приложение 2, пример 32). Драматичность придают мелодические линии октавных скачков, которые подготавливают слушателя к вступлению ведущего инструмента.

После этого начинается двухчастный фрагмент: первая его часть звучит в тональности ми-бемоль мажор. На первый план выходит соло бамбуковой флейты, характеризующееся быстрым темпом, подвижным ритмическим рисунком, которые выражают бодрость и энергию (приложение 2, пример 33). Пунктирный ритм придает звучанию характер игривости.

После очередного «мостика» начинается фрагмент, представленный краткими двух-тактовыми фразами вопросно-ответного строения (приложение 2, пример 34, такты 7–12). Активно восходящей фразе, занимающей нижнюю половину первой октавы (*до* – *соль*) отвечает аналогичная по протяженности фраза во второй октаве, изложенная более

дробными длительностями и преобладанием нисходящего движения. Контраст «вопроса» и «ответа» подчеркивается динамическим контрастом: первой фразе в *форте* отвечает фраза в фортепиано. Следует указать, что данный прием в целом характерен для регионального стиля *эррентай*.

Аналогичный прием (диалоги между партиями флейты и струнными инструментами) используется также и далее (приложение 2, пример 35, такты 4–11). Кроме того, следующий фрагмент – это вновь переключки между бамбуковой флейтой и струнными инструментами, хотя на этот раз струнная партия исполняется первой (приложение 2, пример 36, такты 6–10). Далее происходит, казалось бы, закрепление тоники *ми-бемоль мажор*, хотя мелодия снова переступает через заявившие о себе ранее пентатонические черты и стремится к диатонике (приложение 2, пример 37, с такта 2). Все это создает эффект напряжения и диссонанса и направляет мелодию к тоническому аккорду (приложение 2, пример 37, такт 14), будто давая диалогу краткую передышку.

Очередная вариация на главную тему – фраза продолжительностью в четыре такта (приложение 2, пример 38, такт 1), которая вновь приобретает вопросо-ответную структуру благодаря скачкам после нисходящего движения, приводя к финальной *соль*, которая воспринимается как тоника *соль минор*. Эта скачкообразная фраза еще раз подтверждает вопросно-ответный характер композиции, присущий данному жанру.

Вторая часть раздела «Оперы Шэньси» передает характер напевов локальной оперы Шэньси, выражает праздничное, оживленное настроение. Драматургически она соответствует сцене, демонстрирующей быт местного населения в северной провинции Шэньси. Весь этот раздел построен на диалогических переключках. Преобладает поступенное звуковысотное движение вопросно-ответного строения в подвижном ритме, призванном привести слушателя в ликующее настроение. Эта часть (пассаж, изложенный шестнадцатыми длительностями) варьирует тему первой части, причем первая

фраза (такты 5–8) в точности повторяется (такты 9–12) (приложение 2, пример 39). После этого темп ускоряется до 144 ударов в минуту, что делает музыку энергичной, изображающей радость и прилив сил.

Третий раздел концерта, «События прошлого», являющийся второй вариацией первого раздела, начинается с темы струнных в медленном темпе. Последние две доли 4 и 5 тактов подготавливают вступление основной мелодии бамбуковой флейты в 6 такте, а подчеркиваемые в 7 такте, октавные и квартовые мотивы (так же, как и другие квартовые ходы, характерные для данного произведения) придают локальный колорит, так как связаны с особенностями музыкального фольклора северной Шэньси (приложение 2, пример 40). При написании соло композитор применил способы исполнения, которые способствовали имитации характерных черты вокала в песнях Шэньси¹²². Этим обусловлено использование в этом разделе восходящего и нисходящего портаменто, что требует от исполнителя постоянного контроля дыхания, скорости скольжения пальцев и своего «даньтянь» (кит. 丹田)¹²³. Так, в тактах 3 (приложение 2, пример 41) и тактах 4–7 (приложение 2, пример 42) с целью имитации особых приемов пения применяется портаменто, а в тактах 1–4 (приложение 2, пример 43), являющихся кульминацией раздела, для этого используется тремоло.

Если внимательно рассмотреть исполнительскую технику, то можно заметить, что новаторские технические характеристики, проявляющиеся в безупречном сочетании легато, глиссандо, вибрато, и смены полутонов, четко

¹²² Ван Сяоцзюнь. Новые исследования в области теоретического, научного и практического развития китайских исследований по бамбуковой флейте. Отчет команды «Гао Фэн» о достижениях проекта по развитию высшего образования в Шанхае «Пик и плато» (дисциплина) // Журнал Сианьской консерватории «Симфония». 2017. № 36 (04). С. 33.

¹²³ В китайском даосизме «даньтянь» — важная медитативная техника, связанная с дыханием. Вдох, как и в западном бельканто, выполняется посредством смешанного дыхания, где задействованы мышцы грудной и брюшной полости, то есть с акцентом на сокращение и расслабление диафрагмы. Важным отличием практики китайского оперного вокала от бельканто является малый объем воздуха.

демонстрируют выразительные возможности бамбуковой флейты. Таким образом, данный концерт является неким вызовом для исполнителей с технической точки зрения из-за высоких требований к владению различными приемами исполнения.

Произведение «Четыре песни о северной Шэньси» пользуется популярностью среди китайских исполнителей в разных версиях. Среди самых известных его версий нужно отметить версию, исполненную в 2008 году известным виртуозом Чжан Вэйляном на фестивале флейтовой классики XX века в Пекине, который состоялся в концертном зале Запретного города «Чжонгшан».

Таким образом, «Четыре песни о северной Шэньси» – это оригинальный концерт, в основе которого заложен песенный фольклор одноименной китайской провинции. Композиция произведения искусно объединяет многие западные приемы композиции с традиционными культурными особенностями и национальной музыкой, сохраняя при этом узнаваемые характеристики обоих.

Резюмируя изложенное в данном параграфе, нужно сказать, что бамбуковая флейта (в двух своих вариантах: *цзюй* и *банг*) продолжает использоваться в разных региональных жанрах современной оперы Китая как незаменимый инструмент музыкального сопровождения вокала, что значительно повышает эстетическое и эмоциональное восприятие оперной музыки. Такой аккомпанемент поддерживает мелодическую линию вокала, преобразует и подчеркивает игру актеров, а также акцентирует различные повороты сюжета, создавая нужную для того или иного момента действия эмоциональную атмосферу.

В настоящий период развитие бамбуковой флейты вышло за границы оперного искусства и использования в ансамбле. Благодаря таким флейтистам-виртуозам, как Юй Сюньфа, развились новые техники игры, а также были ассимилированы западные приемы игры. В этот период были

предприняты первые успешные попытки интеграции *ди* в западный оркестр.

Благодаря особенностям своего тембра флейта превратилась из аккомпанирующего инструмента в самодостаточный сольный инструмент, положив начало самостоятельному инструментальному исполнительскому искусству. При этом изначальное назначение флейты как инструмента, призванного сопровождать вокал в опере, не могло не сказываться на особенностях сольного флейтового искусства. Проявлялось это не только в том, что многие сольные пьесы для бамбуковой флейты оказывались переложениями фрагментов из оперных произведений, но и в самих мелодиях для флейты соло, которые оставались ориентированными на вокальное исполнительство, на те возможности, которые доступны, в первую очередь, пению. По этой причине изучение оперной музыки является важным аспектом для постижения любых инструментальных произведений, в которых солирует флейта.

В настоящей главе впервые были выявлены этапы исторической преемственности с точки зрения применения бамбуковой флейты в театральных практиках Китая. Впервые было установлено, что именно возникновение и развитие оперы *куньцзюй* на протяжении периода правления династий Мин и Цин значительно влияло на дальнейшую эволюцию исполнительства на бамбуковой флейте. Свою ведущую роль в аккомпанементе оперы *куньцзюй* флейта получила благодаря уже сформированному подходящему тембру и освоению способов имитации человеческого голоса. В настоящей главе были также систематизированы сведения о работе над формой инструмента в поисках сходного с вокалом тембра и разъяснена сопутствующая этому поиску терминология.

В период культурной революции развитие бамбуковой флейты было ограничено, но не остановлено: она продолжала аккомпанировать «образцовым операм», использовалась в сольных произведениях о

Коммунистической партии и появлялась в неофициальных композициях, созданных по указу партии для вождя, где имитировала вокальные партии запрещенных цензурой дореволюционных опер. Несмотря на то, что произведения этого периода сегодня не являются однозначно актуальными, некоторые из них послужили ценным материалом для возрождения музыкально-драматического искусства в послереволюционный период.

Бамбуковая флейта продолжает выполнять ряд значимых функций в современном театральном искусстве. Ее тембр играет основополагающую роль в формировании образа персонажей и углублении художественного замысла произведения. Бамбуковые флейты интегрированы в современные оркестры и музыку различных оперных жанров, благодаря чему сохраняются и популяризируются этнические характеристики исполняемой музыки. Признание *ди* самодостаточным инструментом, способным выйти за рамки аккомпанемента, инициировало появление сольных произведений, приемы создания которых, однако, в большой мере базировались на мелодических образцах традиционного оперного искусства.

ГЛАВА 3. БАМБУКОВАЯ ФЛЕЙТА В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ

3.1. Бамбуковая флейта в драматических фильмах

Задача композиторов кинематографа – интегрировать музыку в сюжет с целью отразить его особенности, подчеркнуть выразительность чувств героев и повысить эстетическую и эмоциональную ценность кинокартины. Саундтрек китайских художественных фильмов – это музыка, обладающая своеобразными чертами, придающими уникальность каждому отдельному произведению, и в то же время – национальная музыка, близкая народу, обладающая самобытностью, интегрирующая в себя традиционные черты. Использование народных мотивов в художественных фильмах позволяет придать кинокартинам не только глубину и многогранность, но и создать особое настроение и динамичность. В эпоху бурного развития мирового кино китайскому кинематографу важно продемонстрировать различные особенности китайской культуры, ее отличительные черты и неочевидные аспекты, чтобы обрести достойный статус на мировом кинорынке. Внедрение в саундтрек национальных черт, его слияние с киноперсонажами, сюжетами, стилями и т. д. – это инструмент, который может эффективно использоваться для достижения мирового признания. Используя наиболее отличительные особенности традиционной музыкальной культуры, демонстрируя обаяние своей национальной музыки и одновременно приближаясь к эстетическому вкусу современных зрителей, китайские фильмы совершенствуются, становятся все более популярными на международной киноарене.

Прежде чем перейти к анализу применения бамбуковой флейты в драматических фильмах, рассмотрим практику создания саундтреков в Китае, который пришелся на 1930-е годы, а также особенности, сопровождавшие этот процесс.

С того момента, как киноискусство впервые появилось в Китае в 1896 году, вопрос о том, как привести аудиальную составляющую фильма в соответствие с его содержательной составляющей, стал для китайских кинематографистов ключевым. В процессе изучения этого вопроса национальная инструментальная музыка, особенно сольная, показала наибольшие возможности для внедрения в кино¹²⁴. Использование музыкальных вставок служит не только передаче атмосферы, но и формированию образа героев и выражению внутренних переживаний, дает фундамент для изучения исторического этапа развития искусства и культурной жизни времени, отраженного в киноленте.

Использование инструментальных соло не только сыграло важную роль в формировании киномузыки в Китае, но и оказало важное влияние на современную китайскую инструментальную музыку в целом. Анализируя фрагменты саундтреков фильмов, их нотацию, можно полнее понять историю современной музыки, а сохранившееся определенные аутентичные аудиоматериалы могут восполнить пробелы в истории ее изучения.

В 1930-е годы продвижение инструментальных соло обрело новый облик: национальные инструменталисты и музыкальные деятели во главе с Лю Тяньхуа и Чжэн Цзиньвэнь один за другим создавали творческие объединения. В этих группах они обучали участников теории и практике китайской и зарубежной музыки, продвигали национальные мотивы посредством публикаций, популяризировали традиционные инструменты и т. д. Эти мероприятия были направлены на защиту и распространение традиционной китайской музыки. Совместными усилиями китайских артистов в 1930-е годы постепенно утвердилась форма сольных концертов.

Творческие объединения нового стиля, такие как Музыкальный клуб Датун (кит. 大同乐会), Пекинский музыкальный клуб Аймэй (кит. 北京爱美音

¹²⁴ Чжан Сяюнь. Разговор о применении элементов китайской народной музыки в музыке к фильмам // Исследование музыки. 2007. № 2. С. 15.

乐俱乐部) и Общество совершенствования китайской музыки (кит. 中国音乐进步会), проводили многочисленные концерты разного масштаба. В 1930-х годах Лю Тяньхуа и его ученики сделали записи своих выступлений во время концертов на важных концертных площадках Пекина. Однако из традиционных китайских инструментов, на которых они играли, популярность получили только *эрху* и *пина*. Кроме этого, в целом количество аудиозаписей китайской инструментальной соло на то время было скудным и недостаточным.

В киномузыке 1930-х годов национальные мелодии, написанные до этого времени, встречались редко – композиторы начали создавать новые наигрыши в соответствии с потребностями киносцен, не ограничиваясь при этом *эрху* и *пина*. Большую часть музыкального сопровождения фильмах того времени составляют авторские произведения, написанные уже в 1920-1930-х годах, такие как «Песнь моря» (кит. 海之歌) Вэй Чжунлэ, «Долгая тоска по любви» (кит. 向往已久的爱情) Ван Цзюньчжи. Значительный вклад в создание национальных инструментальных соло в 1920-х и 1930-х годах внес композитор Лю Тяньхуа, который создал такие композиции, как «Красные листья» (кит. 红叶), «Летающие листья» (кит. 飞叶), «Прелюдия к песням и танцам» (кит. 歌舞引).

В ходе данного исследования было обнаружено всего 7 основных произведений традиционной сольной музыки, написанной до 1930-х годов, которые присутствовали в саундтреках к первым кинолентам. Среди них самыми значимыми являются пьеса для *пина* «Засада с десяти сторон» (кит. 十面埋伏), звучащая в фильмах «Лучший стрелок» (кит. 壮志凌云) (1936) и «Тян Лунь» (кит. 天伦) (1935), а также пьеса для китайского оркестра «Танец золотой змеи» (кит. 金蛇狂舞) (1934) и пьесы на *пина* «Луна высоко» (кит. 月儿高) и «Цветы и зелень» (кит. 飞花点翠), которые также появились в

киноленте «Тянь Лунь».

Фильм Фэй Му «Тянь Лунь»¹²⁵ значим для китайского кинематографа тем, что это был не только первая картина с полным музыкальным сопровождением как таковым, но и первый фильм с музыкальным сопровождением, основанном на китайской музыке. «Засада с десяти сторон» – известное и важное произведение в китайской инструментальной музыке. Хотя запись «Засады с десяти сторон» в фильме «Тянь Лунь» является неполной, она стала самой ранней из сохранившихся и, несомненно, является значимым дополнением к историческим материалам инструментальной музыки Китая 1930-х гг.

В «Тянь Лунь» появляется и соло бамбуковой флейты «Песня о Тянь Луне» (кит. 天伦歌), адаптированное композитором Хуан Цзы специально для флейты из одноименной песни. Оно звучит в начале фильма в качестве музыкального сопровождения к вступительным титрам и первым кадрам (00:00:08)¹²⁶ длительностью 2 минуты 30 секунд. Мелодия неспешная, но полная оптимизма, сопровождает сцену на пастбище, где пожилой пастух пытается угнаться за сбежавшим козленком. Оригинальное значение песни заключается в призыве к социальной взаимопомощи через концепцию «всеобщей любви», что отражает тему гуманистической заботы в фильме «Тянь Лунь». Выбор композитором флейты в качестве заглавного инструмента в композиции, открывающей фильм, можно интерпретировать так: звучание бамбуковой флейты может наиболее точно передать концепцию гуманизма и социализма.

В фильме «Тянь Лунь» также чередуются исполнения одного напева двумя музыкальными инструментами, например, соло на *янцинь* (кит. 扬琴)

¹²⁵ Тянь Лунь (1935): [художественный фильм] / Режиссер: Фэй Му // Видеохостинг китайского молодежного культурного сообщества Bilibili. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1Rx411n7rD/>

¹²⁶ Тайминг фильмов в данной работе обозначается в формате ЧЧ:ММ:СС.

«Танец золотой змеи» на 00:14:11 продолжает *ди* в ансамбле китайских народных музыкальных инструментов на 00:18:17.

В 1936 году в фильме режиссера У Юнгана «Лучший стрелок»¹²⁷ в качестве композитора выступил Сянь Синхай. Ему удалось достичь уникального понимания китайской инструментальной музыки и использовать ее новаторским способом. В данном фильме снова появляется мелодия «Засада с десяти сторон» в моментах войны (на 00:56:58 во время восстания и на 01:26:58 во время приближения к захватчикам), однако музыкальное сопровождение к фильму «Лучший стрелок» содержит и две новые, современные на тот момент инструментальные композиции (одна для бамбуковой флейты и одна для *пины*).

Композиция для *ди* сопровождает сцену сбора хорошего урожая на 00:21:02, на экране в это время появляются субтитры: «После многолетней борьбы и труда все поля наконец принесли утешительный урожай», а флейта исполняет неспешную, протяжную мелодию, символизирующую предстоящую тяжелую работу людей (приложение 2, пример 44). Постепенное возрастание напряжения и усталости персонажей передается здесь увеличением протяженности составляющих ее фраз и одновременным нисхождением завершающих фраз опорных тонов (*фа* второй октавы, затем до второй октавы, *си-бемоль* первой октавы и наконец *фа* первой октавы). Увеличение протяженности фактически одной первой однотоковой фразы ярче всего проявляется при первых двух проведениях. Четырехдольная фраза за счет внутреннего расширения (добавление двух восьмых) обращается при втором проведении в пятидольную, а при третьем и четвертом проведении интенсивность возрастает за счет более дробных длительностей (появление шестнадцатых), демонстрируя возвращение людей в поля после долгого

¹²⁷ Лучший стрелок (1936): [художественный фильм] / Режиссер: У Юнган // Видеохостинг китайского молодежного культурного сообщества Bilibili. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1o44y1v7eh>

ожидания урожая. При этом меняется не только ритм, но и тембр – бамбуковая флейта сменяется последующим соло на *пипе*. Для того, чтобы подчеркнуть в этом небольшом фрагменте своеобразие драматичного звучания флейты, сопровождающего благородный труд земледельцев, композитор использовал трели.

Среди записей национальной инструментальной музыки 1920-х и 1930-х годов в ходе исследования не удалось обнаружить полноценных соло на бамбуковой флейте. Данный национальный инструмент в 1930-е годы был не так востребован, как *эрху*, однако после периода реформ, *ди* стала более популярной и начала использоваться в составе ансамбля. Хотя ее соло в «Лучшем стрелке» длится всего около 12 секунд, его все же можно использовать в качестве эталона для понимания фактического звучания народной сольной музыки бамбуковой флейты в 1930-е годы.

В 1937 году режиссер Ло Минью снял фильм «Материнская песня»¹²⁸ (кит. 慈母曲), где работу над музыкальным сопровождением взял на себя композитор Лу Цзи. Он творчески использовал сольные фрагменты китайской инструментальной музыки для создания образа и характера героев: за каждым персонажем был зафиксирован определенный инструмент. Так, мелодия *эрху*, на протяжении фильма используемая как лейтмотив образа старой матери, звучит в моменты, когда на экране показывают мать в разных сценах: за готовкой и вышиванием (01:08:55), заботой о детях (00:13:00), в пути (00:57:20). Тембр бамбуковой флейты же помогает изобразить «музыкальный портрет» среднего сына, работающего молодого человека, честного и умного. Флейта звучит, когда средний сын работает в поле, будучи ребенком (00:14:00), а также, когда он, прогуливаясь по саду, раскрывает преступный план главы поселения (00:26:45). В одной из заключительных сцен, когда

¹²⁸ Материнская песня (1937): [художественный фильм] / Режиссер: Ло Минью // Видеохостинг китайского молодежного культурного сообщества Bilibili. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1Qt411H7Wz/>

соседи во главе со средним сыном заставляют старшего сына, который коварством отбил у матери деньги, навестить ее и извиниться, *ди* звучит в составе оркестра (01:45:17). По мере того, как толпа приближается к дому матери, звучание бамбуковой флейты становится громче и постепенно выходит на первый план: ее мелодия маршевая и уверенная, что демонстрирует стремление среднего сына к справедливости. Этот фрагмент исполняется в размере 4/4 и основан на равномерном движении восьмых, что характерно для марша (приложение 2, пример 45).

Как было указано выше, в целом традиционные инструментальные соло в киномузыке 1930-х годов встречаются не так часто. В новой же музыке, созданной специально для фильмов, выбор композиторов по-прежнему часто падал на *эрху*. На втором месте располагалась *пипа*, а произведений для бамбуковой флейты было еще меньше: можно найти лишь небольшое количество фрагментов саундтреков, где использовался данный инструмент.

Несмотря на то, что народная инструментальная музыка в первых китайских фильмах была единственным саундтреком, на тот момент она все еще не сформировалась в полной мере. Все произведения, использовавшиеся в фильмах тогда, были написаны в рамках традиционной китайской композиторской техники и представляли из себя либо произведения, заимствованные непосредственно из народного репертуара без изменений, либо новые, написанные специально для фильма. Минимальные попытки подражания западным приемам сочинения музыки не нашли большого отклика, в то время как применение в фильмах национальной инструментальной сольной музыки открыло новые возможности и дало свежие идеи для музыкального сопровождения.

В 1930-е годы существовало множество объективных факторов, ограничивавших эволюцию китайской инструментальной музыки в киномузыке, это, например, проблемы с финансированием фильмов и недостаток исполнителей, поэтому большинство вновь создаваемых мелодий

не достигали должного художественного уровня. Однако национальная инструментальная киномузыка постепенно развивалась, и в первых кинолентах уже заметны совместные усилия режиссеров и композиторов, чье новаторство не вызывает сомнений. Будучи ограниченными объективными условиями, композиторы и исполнители все же реализовывали возможные творческие идеи, задав вектор развития национальных инструментальных солов в рамках кинематографа для композиторов последующих поколений.

В последующие десятилетия китайские композиторы и артисты объединили достижения древнего и современного Китая с современной наукой и технологиями и создали большое количество выдающихся композиций для кино, которые значительно повысили статус национальной музыки и привлекли широкое внимание всего мира. Новые техники исполнения на бамбуковой флейте продолжили развиваться, демонстрируя тенденцию к интеграции различных по происхождению исполнительских навыков и разнообразных стилей звучания и создавая все новый уникальный аудиовизуальный опыт¹²⁹.

Музыканты-современники едины во мнении, что *ди* – один из инструментов, которые в наши дни олицетворяет музыкальную культуру Китая, и должен активно внедряться в музыкальное пространство разных сфер деятельности жизни общества¹³⁰. Так, в одном из своих интервью, одна из известных современных исполнительниц на бамбуковой флейте Ма Сюэ, отметила, что искусство игры этом инструменте развивалось тысячелетиями и по сей день имеет большое значение, как в народной, так и в современной музыке¹³¹. Ма Сюэ является членом Китайского общества национальной

¹²⁹ Ван Чжаосэ. Развитие искусства игры на бамбуковой флейте в современной образовательной среде // Западная кожа. 2019. № 41 (12). С. 151.

¹³⁰ Чанг Дунгминг. Говоря о прошлом и настоящем сяо и ди // Музыкальный инструмент. 2019. № 6. С. 30.

¹³¹ Ли Сяоин. Интервью с флейтисткой Ма Сюэ от 08.10.2022 // Интернет-журнал Soho Music. URL: https://yule.sohu.com/a/591086164_115487

оркестровой музыки. В 2015 году она заняла почетное третье место на 3-м Гонконгском международном национальном конкурсе инструментальной музыки, а также стала золотым призером Молодежного конкурса бамбуковой флейты в провинции Цзянсу. Долгие годы она активно выступала на отечественных и зарубежных сценах в качестве исполнительницы народной музыки на *ди*, и не единожды была приглашена местными музыкальными каналами и центральным телевидением Китая для записи сольных и ансамблевых программ.

Ма Сюэ отмечает, что по мере того, как техники игры на бамбуковой флейте все более и более обогащались и совершенствовались, росли и возможности для развития и появления разнообразных комбинаций, обогащавших репертуар инструмента. Благодаря влиянию западных моделей построения музыки, искусство музицирования на нем стало проявляться в новых музыкальных формах, исполнявшихся ансамблями и небольшими этническими группами, а также стало более гармонично интегрироваться в разные формы художественного самовыражения¹³².

Прежде чем перейти к анализу использования *ди* в конкретных кинокартинах, нужно отметить, что сложность исследования саундтреков определяется отсутствием в открытом электронном доступе партитур, в особенности к фильмам, выпущенным до 2010 года. Также ограниченная представленность официальных музыкальных альбомов, содержащих композиции из фильмов того периода, на электронных носителях и в сети Интернет значительно усложняет прослушивание и последующий анализ, так как музыка в кино часто звучит на фоне других звуковых спецэффектов и диалогов.

В китайском кинематографе конца XX века бамбуковая флейта, попадая в саундтреки драматических фильмов, находит новые пути. Так, инструмент

¹³² Там же.

является сюжетообразующим компонентом в фильме Чжан Имоу «Подними красный фонарь»¹³³ (кит. 大红灯笼高高挂) (1991), который был номинирован на премию «Оскар» за лучший фильм на иностранном языке, а также получил премию BAFTA за лучший фильм не на английском языке. Данная картина повествует о молодой женщине Сунлянь, которая не смогла окончить обучение музыке в университете и была вынуждена стать четвертой женой богатого возрастного феодала по фамилии Чэнь в 20-е годы XX века в Китае. Режиссер поднимает спорные вопросы феодальной этики, патриархального строя, идеологии многоженства. Героиня оказывается втянута в бесконечную конкуренцию с другими женами и постепенно теряет свою индивидуальность и, наконец, рассудок.

Бамбуковая флейта появляется здесь не только в качестве инструмента саундтрека, но и как реквизит (символ свободы героини), а также является импульсом к развитию сюжета, инициирует столкновение интересов героев и иллюстрирует динамику взаимоотношений между ними. Композитору Чжао Цзипину удалось лаконично ввести *ди* в саундтрек: звучащая на протяжении всей картины флейта олицетворяет ностальгию Сунлянь о ее беззаботных студенческих годах, о ее призрачной надежде покинуть поместье семьи Чэнь, а также о ее размышлении о собственной ценности.

Звук флейты играет важную роль в эмоциональной составляющей фильма, передавая два ключевых чувства: во-первых, чувство свободы и собственного достоинства, связанное с прошлым героини, а, во-вторых, скрытую и недостижимую, но искреннюю любовь.

Впервые бамбуковая флейта звучит, когда героиня впервые находит забытый инструмент среди своих вещей и осматривает его (00:35:34). Флейта была оставлена отцом Сунлянь ей в наследство и является ценной вещью, однако она не играет на ней, ведь по статусу в доме ей это не дозволено. В этот

¹³³ Подними красный фонарь (1991): [художественный фильм] / Режиссер: Чжан Имоу // Видеохостинг VK Видео. URL: https://vk.com/video-39165340_456241832

момент звучание инструмента протяжное: вибрато в сочетании с большими длительностями создает эффект переноса Сунлянь в воспоминания о свободных годах прошлого, отчего она впервые отдаленно осознает свое плачевное положение. Использование *диминуэндо* на финальных нотах мелодии знаменует возвращение героини от воспоминаний к реальности.

Второй раз тема флейты проводится в момент, когда героиня встречается старшего сына семьи Чэнь по имени Фэйпу (00:55:54). Сунлянь, услышав звук флейты, доносящийся с верхнего этажа, была очарована им и последовала к его источнику через все поместье как за неким глотком свежего воздуха. Чередование длительных нот и трелей будто передает неровное дыхание наблюдающей за игрой Фэйпу, охваченной волнением героини. В этот момент, а также после краткого и неоднозначного общения со старшим сыном семьи, в сердце героини зарождаются противоречивые чувства: тоска по юности, запретная симпатия и неотвратимость ее судьбы. Под несколько последних животрепещущих проведений главной мелодии флейты в этом фрагменте Фэйпу уходит, а Сунлянь смотрит ему вслед, как бы провожая свою последнюю надежду.

Следующее появление флейты в кинокартине можно услышать, когда героиня узнает, что ее ревнивый муж нашел и сжег флейту, решив, что это университетский подарок от поклонника Сунлянь (01:04:42). Благодаря изобилию трелей и умелому применению вибрато, тема флейты здесь звучит как последний крик: отчаянно, оскорбленно, но при этом все равно покорно. Чувство безопасности героини пошатнулось, связь с прошлым надорвалась. Данный фрагмент является некого рода финальной точкой, пронзительным откровением, и обличает патриархальный деспотизм феодального общества, где женская духовность не имеет значения.

Последнее, четвертое проведение темы флейты появляется, когда Фэйпу навещает Сунлянь в ее двадцатый день рождения. Он преподносит ей неуместный подарок, который женщина обычно преподносит мужчине, давая

понять, что у него есть возлюбленная. Оскорбленная героиня прогоняет его, однако, в последний момент окрикает его по имени (что является очень интимным жестом), и в этот момент (01:43:29), мелодия флейты звучит как некое признание в чувствах, которое остается безответным: музыкальная тема не завершается до конца, а обрывается после двух целых, исполняемых в верхнем регистре.

Эти четыре момента связывают повествовательное и вненарративное пространства и становятся важнейшими эмоциональными якорями для Сунлянь.

Еще один фильм, в котором бамбуковая флейта непосредственно создает ведущую музыкальную тему, является «Дорога домой»¹³⁴ (кит. 我的父亲母亲) (1999). Этот фильм Чжан Имоу получил награду «Серебряный медведь» Берлинского кинофестиваля и национальную премию Китайской Народной Республики за достижения в кинематографе «Золотой петух». Фильм повествует об истории любви родителей рассказчика: деревенской девушки Чжао Ди и молодого учителя Ло Чанъюя. Возвращаясь домой после долгого отсутствия на похороны отца, их сын вспоминает историю их знакомства.

Композитором выступил известный китайский музыкант Сань Бао, мастерство которого помогло объединить в саундтреке бамбуковую флейту, электронную музыку, симфонический оркестр и традиционный струнный инструмент *цзинху* (кит. 京胡). Основная композиция под названием «В одной лодке» (кит. 同船共度) звучит на протяжении всего фильма более 10 раз, при этом каждое проведение имеет небольшую вариацию, олицетворяя эволюцию сюжета и чувств персонажей.

В начале фильма (00:13:47), когда жители деревни выходят встречать прибывшего из города на работу новых рабочих и служащих, легкое и

¹³⁴ Дорога домой (1999): [художественный фильм] / Режиссер: Чжан Имоу. // Вideoхостинг VK Вideo. URL: https://vk.com/video16654766_167501027

ненавязчивое звучание *ди* в музыкальной теме «Повозка» (кит. 馬車) предстает сначала в компьютерной обработке (сыграно на электропиано). Когда Чжао Ди и Ло Чаньюй впервые встречаются взглядами, мелодия резким скачком переходит в верхний регистр, как бы передавая ощущение влюбленности героев с первого взгляда (00:15:03). Можно предположить, что композитор не случайно выбрал сочетания электропиано, имитирующего флейту, со звучанием флейты: такой прием, с одной стороны, придает саундтреку современное, актуальное звучание, а, с другой стороны, сохраняет национальную составляющую и, что немаловажно, позволяет подчеркнуть контраст между только возникающими и уже сильными чувствами.

Впервые «голос» бамбуковой флейты появляется в фильме в композиции «Встреча» (кит. 相遇), когда героиня, накрыв на стол для работников, кладет свое блюдо в начале стола, заранее узнав, что Ло Чаньюй обычно первый выбирает блюдо за столом (00:23:00). После этого она наблюдает за трапезой издали, а чистая и ясная мелодия, похожая на пение соловья, сопровождает кадр, в котором лицо девушки, ее взволнованный взгляд и затаившееся дыхание показаны вблизи. Этот же мотив повторяется, когда герои впервые проходят мимо друг друга, обмениваясь улыбками и смущенными взглядами (00:30:57). Таким образом, тема «Встреча», исполняемая на флейте, является символом зарождающихся чувств девушки и учителя.

Главный трек музыкального сопровождения фильма «В одной лодке», как было указано выше, пронизывает всю кинокартину, символизируя чистую безусловную любовь и верность. Несмотря на то, что Ло Чаньюй был вынужден вернуться в город по приказу начальства, Чжао Ди преданно ждала его возвращения. Так, мелодия флейты с небольшими вариациями тональности и темпа, звучит, когда героиня находит заколку, подаренную ей Ло Чаньюем на прощание (00:51:21), когда она осматривает тарелку, в которой

впервые подала блюдо возлюбленному (00:54:46), когда она одиноко смотрит вдаль, ожидая повозку учителя на горизонте в сердце сильной метели (01:02:29), и когда они вновь встречаются после разлуки и больше не расстаются (01:08:44). Композиция достигает своей кульминации в финале фильма, где перед зрителями предстает сцена после похорон Ло Чанъюя, умершего в старости от болезни, когда Чжао Ди предается воспоминаниям об их первой встрече: бамбуковая флейта здесь звучит как никогда прежде возвышенно и трогательно. Мелодия, состоящая преимущественно из четвертей и восьмых, льется плавно в размере 4/4, развиваясь и достигая кульминации всего за четыре такта (приложение 2, пример 46). Синкопа, с которой начинается каждое проведение, позволяет создать особое напряжение и предвкушение. С каждым проведением флейта звучит громче, все больше выделяясь на фоне сопровождающего ее симфонического оркестра, а исполнитель постепенно все чаще использует трели и вибрато, придавая особенный трепет и воодушевление.

Важно отметить, что музыкальная тема «Повозка», впервые исполненная в начале фильма на электропиано, повторяется, когда вся деревня несет гроб Ло Чанъюя, умершего в старости от болезни (01:14:34). Теперь она звучит в исполнении бамбуковой флейты соло *пианиссимо*, будто где-то в отдалении, символизируя акт прощания Чжао Ди со своим любимым мужем. Данная музыкальная тема, повторяемая *ди* в конце фильма, как бы обрамляет их историю, от знакомства, первых эфемерных чувств, до настоящей любви и безвременной разлуки.

Таким образом, саундтрек «Дороги домой», музыкальные темы которого исполнены преимущественно с использованием бамбуковой флейты, является одним из ключевых способов невизуальной поддержки сюжета путем демонстрации формирования чувств и отношений главных героев в развитии мелодии.

В драматических фильмах начала XXI века музыка бамбуковой флейты

служит не только созданию портретов персонажей, более четкому выражений их чувств и отношений между собой, но также может использоваться для усиления драматизма момента в силу специфики своего тембра. Так, в фильме-призере кинопремии КНР «Золотой петух» под названием «Смотритель острова»¹³⁵ (кит. 守島人) (2021) режиссера Чэнь Ли ди органично вписалась в саундтрек наряду с симфоническим оркестром, фортепиано и роялем.

Фильм повествует о непростой повседневной жизни замужней пары, проживающей на отдаленном китайском острове в Желтом море в роли зрителей на протяжении 32 лет. Кинокартина наполнена реализмом, отражает суровость природы, передает патриотическое настроение и демонстрирует важность семейных уз, что определяет характер саундтрека: он эпичный, возвышенный, захватывающий и в то же время трогательный, лиричный и даже тоскливый. Так, бамбуковая флейта звучит в моменты, демонстрирующие непростой быт зрителей острова: их незамысловатый досуг (00:19:40), тяжелый круглогодичный труд по сбору моллюсков для пропитания (00:35:20), их непростые разговоры о том, как безопаснее устроить жизнь на суровом острове (00:59:31), драгоценное время с семьей (01:03:48), скромное празднование Нового Года (01:41:35), неустанную заботу друг о друге (01:50:10). Звучание флейты в эти моменты неспешное, вкрадчивое, напоминает неторопливый рассказ. Вариации при каждом проведении музыкальной темы отсутствует, что, однако, не умаляет эмоционального воздействия музыки: мелодия каждый раз призывает к меланхоличному настроению, в точности передавая настроение жизни зрителей, полной лишений и тягот.

Бамбуковая флейта используется в музыкальном сопровождении к фильмам также в кадрах, где изображаются различные ландшафты Китая, панорамы местностей или городские пейзажи с ярко выраженными

¹³⁵ Смотритель острова (2021): [художественный фильм] / Режиссер: Чэнь Ли // Вideoхостинг VK Вideo. URL: https://vkvideo.ru/video-161589849_456239695

этническими элементами. Например, в фильме Чэнь Кайгэ «Битва при Чосинском водохранилище»¹³⁶ (кит. 长津湖) (2021), получившем гран-при кинофестиваля БРИКС, игривая мелодия флейты сопровождает кадры речного пейзажа в Ханчжоу (00:04:40). Кадры весеннего парка Чжуннаньхай в Пекине из фильма «Добровольцы: На войну»¹³⁷ (кит. 志愿军：雄兵出击) (2023), снятого этим же режиссером и награжденного высшей правительственной наградой за кинематограф «Хубяо», также демонстрируются под легкие и нежные звуки флейты (00:02:03). *Ди* звучит и на фоне картины просторов китайских пшеничных полей, изображенных в фильме режиссера У Эр Шаня «Трилогия о богах: Царство бурь»¹³⁸ (кит. 封神第一部：朝歌风云) (2023) (00:44:55 и 02:15:31). Использование флейты для сопровождения пейзажных съемок отчетливо демонстрирует понимание композиторами ценности бамбуковой флейты как истинно национального инструмента, способного передавать красоту природы родного края и вызывать к чувству патриотизма.

Суммируя проанализированные в данном параграфе особенности применения бамбуковой флейты в драматических фильмах, нужно в первую очередь отметить, что на начальном этапе развития киномузыки в Китае творческие попытки и практики в области китайской инструментальной музыки являются новаторскими. В первых фильмах саундтрек с использованием *ди* наряду с другими национальными инструментами был в некоторой мере экспериментальным и носил хаотичный порядок: большинство мелодий были классическими и повторялись из фильма в фильм. Киноиндустрия изначально была представлена в Китае как продукт Запада:

¹³⁶ Битва при Чосинском водохранилище (2021): [художественный фильм] / Режиссер: Чэнь Кайгэ // Видеохостинг VK Видео. URL: https://vk.com/video-137316829_456239646

¹³⁷ Добровольцы: На войну (2023): [художественный фильм] / Режиссер: Чэнь Кайгэ // Видеохостинг VK Видео. URL: https://vk.com/video-144935677_456262866

¹³⁸ Трилогия о богах: Царство бурь (2023): [художественный фильм] / Режиссер: У Эр Шань // Видеохостинг VK Видео. URL: https://vk.com/video-174080699_456241325

первые фильмы на китайских экранах были иностранными, что создавало ощущение превосходства западной музыки в качестве музыкального сопровождения. Использование традиционных инструментов, в том числе и бамбуковой флейты, и китайских народных наигрышей в драматическом кино положило начало новому музыкальному самосознанию и возрождению китайской музыки в новом амплуа. С эволюцией кинематографа применение звучания анализируемого инструмента в саундтреках к драматическим фильмам стало осознанным, так как композиторы осознали его потенциал для музыкального сопровождения. Музыка флейты начала служить сюжетообразующим, образформирующим средством, а также позволила усиливать драматический эффект и добавлять национальный колорит пейзажной и экстерьерной съемке.

3.2. Бамбуковая флейта в фильмах о боевых искусствах

Китайские фильмы о боевых искусствах основаны на традиционных китайских историях о воинах и героях, они являются продуктом органического сочетания китайских боевых искусств и уникального духа народа и неизбежно включают в себя художественные формы традиционной культуры. Современные китайские фильмы на тему китайских единоборств стали своего рода «хранителями» многих традиционных деталей культуры. В первую очередь это обусловлено тем, что боевые искусства в культурном плане имеют прочную национальную основу, а фильмы с их особыми приемами повествования и способами художественной выразительности могут развернуто представлять характеры и события, имеющие этническую специфику. Так, интеграция культуры боевых искусств в искусство кино стало важной особенностью современного китайского кинематографа.

Связь между бамбуковой флейтой и фильмами о боевых искусствах заключается не только в том, что она имеет долгую историю и представляет

традиционное культурное наследие, что наделяет ее звучание символическими характеристиками национального колорита, но также и в том, что сама флейта соответствует духу китайских боевых искусств.

Уникальный тембр *ди*, ее чистое звучание в верхнем диапазоне, способность перекрывать громкостью звучание других инструментов – все это открывает значительные возможности для композиторов, стремящихся музыкальными средствами передать духовный настрой воинов, смелых и бесстрашных представителей культуры боевых искусств современного Китая. Бамбуковая флейта, однако, может звучать не только сольно, передавая в киноповествованиях внутренние монологи персонажей, но и использоваться в ансамбле с другими инструментами, что идеально подходит для сопровождения динамичных, эффектных сцен борьбы, которые являются основообразующими в фильмах о боевых искусствах.

Рассматривая практику использования музыки *ди* в саундтреках к фильмам на тему боевых искусств, нужно отметить, что самое раннее ее использование датируется 30-ми годами XX века. Первый фильм о китайских боевых искусствах – «Сожжение храма Красного Лотоса» (кит. 火烧红莲寺) – был снят режиссером Сичуань Чжаном и вышел в 1928 году и получил широкий резонанс. В последствии фильм был переснят несколько раз с различными вариациями и стал вдохновением для множества других кинолент жанра *уся*¹³⁹ и боевых искусств. В то время метод создания саундтрека, как было указано выше, заключался в прямом выборе музыкальных «цитат» из существующей классической музыки и их адаптации в качестве музыкального сопровождения, что было обусловлено удобством и экономичностью в рамках ограниченного бюджета. К сожалению, записи фильмов тех годов практически не сохранились, из-за чего анализ саундтрека не представляется возможным.

Вторая волна фильмов о боевых искусствах пришлась на 1970–1980-е

¹³⁹ Уся (кино) – жанр китайского кинематографа, повествующий об изучении восточных боевых искусств и содержащий фэнтези-элементы национального характера.

годы: в кинокартинах стали изображать реалистичные сцены борьбы в стиле ушу и китайского бокса. Так как в этот период перед кинематографистами встала задача более точно передать художественные характеристики традиционной китайской культуры, то внимание было перенесено на народную музыку, на традиционные китайские песни и национальную инструментальную музыку. Некоторые ученые, например, Чжан Сяюнь, которые оценивают саундтреки к фильмам о боевых искусствах этого периода как положительные, считают, что традиционная китайская музыка своими звуковыми характеристиками и альтернативными способами выражения восполняет определенные недочеты киносюжетов, играет важную роль в передаче эмоций героев и движении сюжетной линии. Многие важные функции, такие как создание атмосферы, по мнению Чжан Сяюня, объективно способствовали развитию саундтреков и мотивировали композиторов развивать национальную составляющую музыки в китайских фильмах¹⁴⁰.

Саундтреки к фильмам о боевых искусствах с участием национальных инструментов, в том числе и бамбуковой флейты, развились в этот период достаточно быстро и стали репрезентативными. К фильмам этого периода, в которых использовались мелодии на *ди*, принадлежат «Китайский боксер» (кит. 龙虎斗) (1970) режиссера Ю Ванга, фильмы Ло Вэя «Большой босс» (кит. 唐山大兄) (1971) и «Кулак ярости» (кит. 精武门) (1972), «Король-боксер» (кит. 天下第一拳) (1971) Чон Чханхва, «Змея в тени орла» (кит. 蛇形刁手) (1978) Юнь Вопхина, «36 ступеней Шаолиня» (кит. 少林三十六房) (1978) Лау Кар-Люна. В музыкальном сопровождении этих фильмов использование звучания бамбуковой флейты было обосновано необходимостью передать дух главных героев, сущность их пути кунг-фу и различных положительных качеств,

¹⁴⁰ Чжан Сяюнь. Разговор о применении элементов китайской народной музыки в музыке к фильмам. Указ. изд. С. 14.

относящихся к практикующим боевые искусства.

Так, фильм «Змея в тени орла»¹⁴¹, считающийся основоположником жанра комедийного кунг-фу, повествует о бедном сироте Цзянь Фу, которого последний странствующий мастер кунг-фу клана Змеинового кулака Бай Чжантянь берет к себе в ученики. Цзянь Фу оказывается настолько талантливым, что не только осваивает боевое искусство, но и создает собственный стиль. Звучание бамбуковой флейты в данном фильме служит символом духа кунг-фу, уважения и взаимопонимания между учителем и учеником, а также наслаждение главного героя от обучения. Так, в первый раз *ди* звучит, когда на экране появляется мастер Бай Чжантянь (00:05:10): пробравшись в дом хозяина Цзянь Фу, он отдыхает в кладовой, иногда прогоняя назойливых комаров под аккомпанемент флейты. Продолжительные трели в верхнем регистре чередуются с движением по терциям в восходящем и нисходящем движении. Исполнитель также использует типичные элементы южной китайской народной музыки: техники *диеинь* и *даинь*, которые создают живую атмосферу и добавляют игривости.

После того, как слуги хозяина обнаруживают мастера и выгоняют его, начинается сцена борьбы. Однако мелодия не становится воинственной, она остается игривой и безмятежной, демонстрируя уверенность Бай Чжантяня в своем ушу и его отношение к схватке как к игре. Важно отметить, что звуки флейты часто совпадают с движениями героев во время схватки, а также имитируют некоторые движения. Например, в момент первой встречи мастера и ученика (00:20:45) в сцене их борьбы с мошенниками звуки флейты сопровождают развороты, толчки, прыжки, позволяя отчетливее понять специфические движения ушу. Широкое использование бамбуковой флейтой трелей также делает боевые сцены, которые должны были быть жестокими, юмористическими и яркими.

¹⁴¹ Змея в тени орла (1978): [художественный фильм] / Режиссер: Юнь Вопхин // Вideoхостинг VK Вideo. URL: https://vk.com/video-37724873_456244144

Данная мелодия проводится еще пять раз в течение кинокартины: когда герои обедают вместе, узнавая друг друга (00:25:42), когда в первых раз вступают в учебную схватку (00:30:10), а также когда Цзянь Фу впервые сражается с соперником (00:43:53). Музыкальная тема с использованием флейты в этих моментах, во-первых, создает узнаваемый мотив, который передает атмосферу кунг-фу, и, во-вторых, помогает зрителям проследить за движениями бойцов и получить более детальное представление о сложных приемах боевого искусства.

В фильме «36 ступеней Шаолиня»¹⁴² постепенно нарастающая в каждом новом моменте мотив бамбуковой флейты символизирует мастерство и уверенность героя Сань Дэ, который вступил в ряды монахов Шаолиня, чтобы победить захватчиков из Маньчжурии. Так, впервые флейта звучит едва уловимо на фоне других духовых инструментов в момент упорных тренировок героя (00:52:08, 01:10:00, 01:23:00). Мелодия строится на повторении одной фразы из четырех нот, звучание которой усиливается с каждым проведением. Когда Сань Дэ впервые получает похвалу от учителя, звук флейты впервые выходит на первый план (01:13:39), а после получения героем статуса монаха флейта и вовсе солирует (01:54:50). Таким образом раскрытие персонажа становится более очевидным для зрителя, а акцент на трудности обучения Сань Дэ демонстрирует одну из главных особенностей ушу.

В этот период музыка бамбуковой флейты также продолжала использоваться не только для создания лейтмотива, но и для усиления моментов, характеризующихся эмоциональной наполненностью. Так, в фильме «Большой босс»¹⁴³ флейта звучит в момент душевного разговора персонажей (01:14:15), а также, когда главный герой размышляет о правильном решении (00:34:40) или вспоминает прошлое и потерянных

¹⁴² 36 ступеней Шаолиня (1978): [художественный фильм] / Режиссер: Лау Кар-Люн // Видеохостинг VK Видео. URL: https://vk.com/video-74868793_456245968

¹⁴³ Большой босс (1971): [художественный фильм] / Режиссер: Ло Вэй // Видеохостинг VK Видео. URL: https://vk.com/video-217769307_456239239

друзей (01:28:09). В кинокартине «Кулак ярости»¹⁴⁴ музыка флейты также используется в моменты, когда близкие главного героя просят его уехать из города, чтобы избежать проблем с жестокой бандой (00:36:38), а также когда влюбленные признаются друг другу в чувствах (00:54:27).

Звучание бамбуковой флейты сопровождает также сцены быта, изображаемые как в древности, так и в современности. В картине «Король-боксер»¹⁴⁵ флейта звучит во время застолья китайской семьи (00:13:02), а в фильме «Большой босс» мелодия флейты аккомпанирует утреннему пробуждению героев (00:14:40 и 00:37:05), а также семейному приему пищи (00:57:57). Сцены повседневности в кинокартине «Китайский боксер»¹⁴⁶, такие как прогулка у озера (00:12:30) и семейный ужин (00:20:00), также демонстрируются зрителю под звуки бамбуковой флейты. Звук *ди*, таким образом, все более очевидно становится носителем аутентичной народной идентичности и начинает ассоциироваться с повседневными аспектами обычных людей.

Написание саундтреков с использованием бамбуковой флейты к фильмам о единоборствах нарастило темпы в 1990–2010-х гг. Композиторы продолжали использовать особую художественную манеру флейты для интерпретации эмоционального состояния персонажей, формирования этнического колорита в сценах изображения быта, а также для создания заглавных треков.

Музыкальные композиции для вступительных и заключительных кадров и титров с использованием бамбуковой флейты появляются в китайских

¹⁴⁴ Кулак ярости (2020): [художественный фильм] / Режиссер: Ло Вэй // Вideoхостинг VK Видео. URL: https://vk.com/video-76914461_456247919

¹⁴⁵ Король-боксер (1971): [художественный фильм] / Режиссер: Чон Чханхва // Вideoхостинг VK Видео. URL: https://vkvideo.ru/video-30834125_163117938

¹⁴⁶ Китайский боксер (1970): [художественный фильм] / Режиссер: Ю Ванг. // Вideoхостинг VK Видео. URL: https://vk.com/video139417845_456250091

версиях¹⁴⁷ фильмов «Храм Шаолинь» (кит. 少林寺) (1982) режиссера Хсинь-Янь Чана, «Два воина» (кит. 太极张三丰) (1993) Юнь Вопхина, «Бесстрашный» (кит. 霍元甲) (2006) Ронни Ю, «Троецарствие: Возрождение дракона» (кит. 三国志之见龙卸甲) (2008) Дэниэла Ли, «Виртуоз» (кит. 笑傲江湖) (1990) Кинг Ху и Цуй Харка, а также «Виртуоз 2» (кит. 笑傲江湖之东方不败) (1992) Чэн Сяодуна. Нужно отметить, что саундтреки этих фильмов объединяет то, что *ди* в них звучит возвышенно и торжественно, задавая с первых кадров определенный тон целым кинокартинам и позволяя также подчеркнуть глубоко национальный характер фильма.

Заглавная песня композитора Джеймса Вонга «Смех в океане» (кит. 滄海一聲笑) к фильму «Виртуоз»¹⁴⁸, в которой он мастерски объединил в ансамбль бамбуковую флейту, *гучжэн* и *саньсянь*, является одним из классических примеров оригинальных саундтреков. Она появляется уже на начальных титрах кинокартины (00:04:08). Композитор, вдохновленный принципом «великая музыка должна быть легкой»¹⁴⁹, выбрал для основы композиции китайскую пентатонику, которую проиграл несколько раз вверх и вниз, получив мелодию, полную народного духа. Нужно заметить, что, несмотря на простую форму, такой музыкальный «палиндром» свидетельствует о высоком композиторском навыке и гениальной креативности Джеймса Вонга.

В начале темы вступает *гучжэн*, имитируя журчание родниковой воды, за которым следуют чистые и уверенные звуки флейты, будто лодка справляется вниз по бушующей реке. Звучание гонгов и барабанов при втором

¹⁴⁷ В этот период некоторые режиссеры начали создавать разные версии фильмов для кинопроката разных стран. Саундтрек в них мог отличаться от оригинальной версии.

¹⁴⁸ Виртуоз (1990): [художественный фильм] / Режиссер: Кинг Ху, Цуй Харк // Видеохостинг VK Видео. URL: https://vkvideo.ru/video-156618519_456241612

¹⁴⁹ Хуан Юди. Критика китайской музыкальной мысли. Тайбэй: Издательство «Друзья музыки». 1965. С. 17.

проведении придает особый контраст и задает героическое и воодушевленное настроение. Разнообразие тембров позволяет создать трехмерное звучание, придать мелодии объемность и даже всеобъемлемость.

Эта заглавная музыкальная тема символизирует благодетель и благородство главного героя Лин Хучуна, а также дух сотрудничества и братства, который царит среди его приятелей по кунг-фу, что можно заметить в моменты их совместного времяпрепровождения в таверне (00:11:44) или на лодке (00:32:20). В такие же моменты эту заглавную мелодию бамбуковой флейты можно уловить в саундтреке к сиквелу «Виртуоза», фэнтези-боевику «Виртуоз 2»¹⁵⁰. Например, когда компания вместе раскладывает лагерь (00:07:24) и поет песни (00:10:17), а также когда приветствуют друг друга после долгой разлуки (00:44:20 и 01:03:00). Таким образом, музыка флейты в данной дилогии формирует положительный образ персонажей, а также создает положительные коннотации по отношению к приверженцам пути кунг-фу и транслирует важнейшие ценности этого пути, таких как нравственности, отвага, взаимоуважение и взаимовыручка.

Драма «Бесстрашный» о трагичной судьбе мастера ушу является еще одним показательным примером, в котором бамбуковая флейта создает один из важнейших лейтмотивов всего фильма. Она звучит в момент, когда главный герой Хо Юаньцзя оплакивает свою убитую богатым чиновником семью, укрывшись в амбаре отдаленной деревушки (00:48:20). В конце каждого такта используется тремоло, вторя плачу главного героя. Эта мелодия повторяется на протяжении долгого пути героя обратно в родной дом: при работе в поле (00:52:00, 00:54:57, 00:56:16), на тренировках (00:58:36) и, наконец, когда он приходит в разрушенную усадьбу своей семьи (01:05:25). Лейтмотив скорби, но при этом сильного духа, проходящий через весь фильм, угадывается в этом звучании безошибочно: при каждом проведении звуковысотная линия вначале

¹⁵⁰ Виртуоз 2 (1992): [художественный фильм] / Режиссер: Чэн Сяодун // Видеохостинг YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-YQQyqZQ0e0>

стремится вверх, а затем резко опускается в нижний регистр.

В фильме «Троецарствие: Возрождение дракона»¹⁵¹ композитор Ли Юньвэнь также использовал наигрыши, исполняемые на бамбуковой флейте, для выполнения некоторых из вышеперечисленных функций. Главный герой, великий полководец из царства Шу, по имени Чжао Цзылун часто возвращается к воспоминаниям о своей молодости, и в такие моменты звучание *ди*, будто зависая в верхнем регистре, создает ощущение замедления времени (00:45:40, 00:47:46, 01:01:01). В моменты разговоров генерала со своим старым другом, звучание бамбуковой флейты соло увеличивает экспрессию их чувств (00:07:15 и 01:21:40). На первых кадрах фильма, когда перед зрителем открывается скорбный заснеженный пейзаж поля боя и гор на его фоне (00:02:56), мелодия темы, исполняемая на флейте, наделяет сцену особой горестной атмосферой. В драматические моменты, например, когда главный герой находит среди убитой императорской семьи младенца-наследника (00:26:55), *ди* звучит трагично, но в то же время с надеждой.

Вышедший в 1992 году фильм «Таверна дракона»¹⁵² (кит. 新龙门客栈), снятый Цуй Харком с элементами вновь возрождающегося жанра *уся*, является еще одним примером успешного использования художественного темперамента бамбуковой флейты в саундтреке фильма о боевых искусствах. Звучание этого инструмента, охватывающее фактически весь доступный флейте диапазон, пронизывает саундтрек всего фильма и выполняет сразу несколько функций: во-первых, передача эмоций героев, например, во время переговоров (00:24:00), романтических моментов (00:44:55) или встречи после долго разлуки (00:34:10); во-вторых, усиление драматического эффекта в кульминационные моменты (01:23:19) и при неожиданных поворотах сюжета

¹⁵¹ Троецарствие: Возрождение дракона (2009): [художественный фильм] / Режиссер: Дэниэл Ли // Видеохостинг VK Видео. URL: https://vk.com/video-47480397_456239185

¹⁵² Таверна дракона (1992): [художественный фильм] / Режиссер: Цуй Харк // Видеохостинг VK Видео. URL: https://vk.com/video-106986602_456239420

(01:36:10); в-третьих, сопровождение сцен сражений (00:30:19, 01:19:56); в-четвертых, придание национального колорита всей картине в целом. Более того флейта в своем материальном воплощении присутствует в фильме в виде реквизита у одного из главных персонажей и направляет таким образом развитие сюжета. Из-за флейты происходит основной конфликт в любовной линии: героиня Яу Моуинь считает, что ее возлюбленный Чау Вайонь предал ее, подарив ее флейту другой женщине, однако оказывается, что та просто украла инструмент.

В фильмах этого периода бамбуковая флейта также сопровождает бытовые сцены, например, когда в фильме «Два воина»¹⁵³ главные герои-монахи едят, тренируются и стирают одежду под (00:08:40), и позже, когда герой попадает в китайскую семью и ужинает с ними за одним столом (01:09:49).

Следующий пример оригинального саундтрека, в котором бамбуковая флейта также является одним из инструментов аккомпанемента – фильм Энга Ли «Крадущийся тигр, затаившийся дракон»¹⁵⁴ (кит. 卧虎藏龙) (2000). Фильм получил «Оскар» и «Золотой глобус» за лучший фильм на иностранном языке, а также победил в номинации «Лучшая музыкальная тема» и «Лучший саундтрек». Важно отметить, что в музыкальном сопровождении данной картине появляются сразу несколько бамбуковых духовых инструментов: *бау* (кит. 巴乌), бамбуковая флейта *цуй* и *сяо*. Все три флейтовые партии были записаны исполнительницей Тан Цзюньцяо. В этой картине композитор Тан Дун умело использовал разные тембровые характеристики этих инструментов, чтобы подчеркнуть определенные контрасты.

При создании музыкального сопровождения к «Крадущемуся тигру,

¹⁵³ Два воина (1993): [художественный фильм] / Режиссер: Юнь Вопхинь // Видеохостинг YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-Ol-0Mz4cAs>

¹⁵⁴ Крадущийся тигр, затаившийся дракон (2000): [художественный фильм] / Режиссер: Энг Ли // Видеохостинг VK Видео. URL: https://vk.com/video-183801042_456241377

затаившемся дракону» Тан Дун объединил китайские инструменты (бамбуковую флейту, *эрху*, ударные и др.) с симфоническим оркестром, и, в частности, с виолончелью, достигнув гармоничного синтеза в саундтреке музыки Китая и запада ¹⁵⁵. Аудиосопровождение к данному фильму демонстрирует возможности китайских традиционных инструментов, и одновременно те преимущества, которые обретаются при соединении их с западной музыкой. Благодаря органичному синтезу этих двух музыкальных полюсов с характерным визуальным рядом нового уровня данная кинокартина обрела высокую художественную ценность.

Бамбуковая флейта *цюй* с ее национальным колоритом появляется в таких музыкальных темах фильма, как «На юг» (англ. To the South) и «Ночное сражение» (англ. Night Fight) (в финальную версию фильма партия флейты из этого трека не вошла).

В теме «На юг» бамбуковая флейта *цюй* была использована для создания музыкального портрета одной из главных персонажей, Юй Цзяолун. Одна из главных сцен, раскрывающих характер героини, происходит в придорожном трактире, который девушка практически разрушает в ходе борьбы с разными мастерами боевых искусств (01:23:25). Использованный здесь материал основан на юньнаньской народной песне «Текущий ручей» (кит. 小河淌水), являющейся эталоном народной музыки провинции Юньнань. Веселая, легкая мелодия, дополненная барабанами на фоне, противоречит видеоряду кровавой бойни, что позволяет усилить эффектность сцены и придать ей азарта. Исполнение на бамбуковой флейте оживляет сцену тем, что имитирует ловкие движения героини, ее акробатические прыжки и легкие молниеносные удары. Более того, смена движений героини и интенсивности борьбы сопровождаются меняющимися ритмами и темпом музыки флейты. Таким образом, зрителю дают понять, что юная Юй Цзяолун – безрассудна, капризна

¹⁵⁵ Фу Лун. Анализ киномузыки и «ведущая мотивация» // Обзор кинематографа. 2010. № 1. С. 23.

и безответственна. Она полна юношеского максимализма и в некоторой мере агрессивна к миру, который не понимает ее, поэтому не придает значения жестоким смертельным схваткам. Исследователь Хэ Сяобин, анализируя музыкальные особенности фильма «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», высказал мнение, что «образы, созданные мелодией бамбуковой флейты, в сочетании с мастерством игры ансамбля в полной мере раскрывают психологическую составляющую и темперамент персонажа картины»¹⁵⁶.

Еще одним знаменитым оригинальным саундтреком, в котором используются традиционные музыкальные инструменты Китая, в том числе *ди*, является музыкальное сопровождение к анимационному фильму о боевых искусствах режиссеров Джона Стивенсона и Марка Осборна «Кунг-фу Панда»¹⁵⁷ (кит. 功夫熊猫), снятому в 2008 году. Благодаря композиторам Хансу Циммеру и Джону Пауэллу началась новая эра для китайских музыкальных инструментов в кино: в международном кинопространстве появилась концепция о признании этих народных инструментов культурными символами фильмов о единоборствах. Помимо флейты в саундтреке широко используются такие китайские народные инструменты, как *сяо*, *эрху*, *гучжэн* и *пина*, а также ударные, такие как большой барабан (кит. 大鼓), гонг и *банцзы*. Важно отметить, что народные мелодии лишь переплетают полифонические мотивы с западными наигрышами, а музыкальный материал остается основанным на пентатонической гамме, тем самым усиливая общий национальный характер партитуры. Композиторское мастерство Ханса Циммера и его глубокое понимание китайской народной музыки сделали этот саундтрек популярным во всем мире.

В главной теме «Герой» (англ. Hero), звучащей уже в первые секунды

¹⁵⁶ Хэ Сяобин. Особенности и функции кино- и телевизионной музыки // Китайская музыка. 1992. № 4. С. 38.

¹⁵⁷ Кунг-фу Панда (2008): [художественный фильм] / Режиссер: Джон Стивенсон, Марк Осборн // Видеохостинг VK Видео. URL: https://vk.com/video-220018529_456243495

фильма (00:00:35), композиторы искусно соединили уникальный музыкальный стиль исполнения на бамбуковой флейте с звучанием западного оркестра, достойно интерпретировав атмосферу истории, разворачивающейся в древнем Китае, и обобщив атмосферу всего музыкального сопровождения кинокартины. Протяжная мелодия *легато* в начале композиции движется преимущественно терциями в восходящем и нисходящем движении (приложение 2, пример 47) аккомпанируя повествованию о великом воине кунгу-фу. Последующее быстрое переключение боевых сцен на экране, которые на самом деле сняты главному герою По, сопровождается вступлением струнных и духовых инструментов, играющими на фоне энергичную и уверенную пентатоническую мелодию с элементами джаза (приложение 2, пример 48). Звучные медные духовые делают эту музыкальную тему новаторской, демонстрируя необычный способ сочетания китайской и западной музыки.

«Пруд Святых Слез» (англ. Sacred Pool of Tears) – еще одна важная музыкальная тема. Мастер Угвей привел панду По в это священное место, где он сам постиг смысл кунг-фу, чтобы повысить эффективность обучения (00:53:54). Вначале *ди* играет тихое, но возвышенное соло, которое выражает таинство и святость пруда Святых Слез (приложение 2, пример 49). Постепенно формирующаяся зрелость и устойчивость мотива флейты, вступающих струнных и ударных инструментов придают этому фрагменту настроение нарастающего напряжения в процессе обучения. За темой следует серия подвижных веселых вариаций на бамбуковой флейте и *эрху*, которые призваны вызвать у зрителя определенное чувство предвкушения каждого следующего повторного ее проведения (приложение 2, пример 50). Вкупе со звучащим ярким вокальным пением это заставляет зрителя испытать благоговение. Это идеальная музыкальная демонстрация нетерпеливого ожидания По, его желания отточить приемы кунг-фу в идеале. Наконец, когда По завершает свое обучение и вот-вот должен столкнуться с последним

испытанием, музыка достигает апогея. Эта мелодия написана в типичном для китайских фильмов о боевых искусствах стиле, и передаваемые музыкой чувство доблести и благородства добавили портрету панды По положительные черты.

В следующем саундтреке «Тренировка По», композитор уловил красоту сочетания богатого и разнообразного четкого тембра бамбуковой флейты с быстрыми, вариативными короткими ритмами, насыщенностью звуковысотной линии, соединения тембров ударных и щипковых с величественным мощным звучанием человеческого голоса. Мелодия сопровождает движения мастера и ученика во время динамичной сцены тренировки (00:55:25). В конце данного эпизода снова звучит вариация основной музыкальной темы «Герой». Мастер и ученик, один удовлетворенный результатом, а другой – уверенный в своих силах, благодарят друг друга жестом «Баоцюань» (кит. 抱拳)¹⁵⁸. Музыка внезапно меняется, демонстрируя сердечную теплоту, полную безмятежности и взаимного уважение персонажей друг ко другу.

Таким образом, саундтрек к фильму «Кунг-фу Панда» в исполнении Китайского национального симфонического оркестра подчеркнул этническую составляющую музыки фильма, а также передал глубоко национальный характер боевого искусства и его смысловые концепции, связанные с художественной культурой и историей Китая.

В фильмах о боевых искусствах этого периода наряду с оригинальными саундтреками все еще можно было встретить и классическую музыку, то есть те образцовые произведения китайской музыкальной культуры, которые уже были известны целевой аудитории, что позволяло улучшить характеристики сцен и сделать фильм более понятным для зрителя. Например, в фильме

¹⁵⁸ Правая рука сжимается в кулак, после чего на уровне груди касается раскрытой левой ладони. Возможен последующий охват ладонью кулака.

Стивена Чоу «Разборки в стиле кунг-фу»¹⁵⁹ (кит. 功夫) (2004) звучат такие произведения, как «Приказ командира» (кит. 闯将令), «Герои покоряют реку Даду» (кит. 英雄们战胜了大渡河), «Общество маленьких ножей» (кит. 小刀会组曲), «Песнь рыбака Восточно-Китайского моря» (кит. 东海渔歌), «Приказ сычуаньского генерала» (кит. 四川将军令). Однако оригинальные саундтреки стали все более распространенными, так как позволяли более точно передать художественные и сюжетные особенности отдельных фильмов.

Подытоживая представленный в данном параграфе анализ музыки, исполняемой на бамбуковой флейте в фильмах о боевых искусствах, можно заметить, что она развивалась от использования народной музыки к написанию оригинальных саундтреков, а затем к интегративному подходу с применением характеристик зарубежной музыки. В определенном смысле это соответствует процессу развития китайских фильмов о боевых искусствах от их зарождения до зрелости, а затем до их постепенной интернационализации.

Среди особенностей использования бамбуковой флейты в музыкальном сопровождении фильмов о боевых искусствах можно выделить следующие: музыка бамбуковой флейты может 1) передавать духовные смыслы боевых искусств, их содержательные концепции, 2) подчеркивать достоинства героев-бойцов и формировать вокруг них положительные коннотации, а также создавать музыкальные портреты, 3) усиливать эффект сцен, требующих от персонажей особой экспрессии и чувственности, 4) придавать конкретным бытовым и повседневным сценам национальный окрас.

В настоящей главе представлена бывшая ранее неизвестной широкой публике информация об особенностях применения бамбуковой флейты в китайском кинематографическом искусстве. Бамбуковая флейта играет в

¹⁵⁹ Разборки в стиле кунг-фу (2004): [художественный фильм] / Режиссер: Стивен Чоу. // Видеохостинг VK Видео. URL: https://vk.com/video-96827552_456242710

киномузыке китайского кинематографа значимую роль, поскольку ей доступны способы выражения самых разных идей и тем, а также формирования и раскрытия различных образов. Ее появление в музыкальном сопровождении к фильмам о боевых искусствах прошло путь от заимствования композиторами мелодий из классической и народной китайской музыки к успешному применению в создании оригинального саундтрека, и, наконец, к интернационализации особенностей киномузыки с использованием флейты.

Очевидно, что применение бамбуковой флейты в киномузыке, равно как и в опере, позволяет придать кинокартине национальный колорит и эффективнее выразить переживания персонажей. Более того, репертуар и приемы исполнения бамбуковой флейты позволяют ее звучанию реализовываться в разных музыкальных стилях и гармонично вписываться в симфонические оркестры, предоставляя все больше возможностей для дальнейшего его развития.

Включение музыки бамбуковой флейты в фильмы о боевых искусствах открыло важную веху в использовании народной музыки в музыкальном сопровождении фильмов и заложило важную основу для китайского этнически ориентированного кинематографа. В саундтреках драматических фильмов и фильмов о боевых искусствах музыка анализируемого инструмента сыграла незаменимую роль благодаря ряду особенностей. Во-первых, музыка бамбуковой флейты позволяет создать кинокартину со спектром национальных коннотаций. Во-вторых, она позволяет усиливать драматический эффект и повышать воздействие эмоциональных сцен на зрителя. В-третьих, наигрыши флейты сопровождают демонстрацию китайских пейзажей, придавая им особый колорит. В-четвертых, инструмент может являться сюжетообразующим компонентом, появляясь в фильме в материальном виде. И, наконец, музыка бамбуковой флейты позволяет создавать портреты героев, подчеркивая и передавая определенные

характеристики или становясь символами их жизненных идеалов. В фильмах о боевых искусствах мелодии флейты также могут транслировать ценности физических и духовных практик кунг-фу, а также сопровождать сцены боя, имитируя звуки движений, делая их более понятными для зрителей.

Использование бамбуковой флейты в кинематографе не только отвечает основным требованиям культурных особенностей китайских фильмов о боевых искусствах, но также формирует полезный опыт, необходимый для создания последующей музыки к фильмам. Наиболее значимым представляется при этом то обстоятельство, что широкое использование музыки бамбуковой флейты в музыкальном сопровождении к фильмам о боевых искусствах закрепило представление о *ди* как об уникальном культурном символе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование исторической динамики развития флейтовой музыки в контексте дотеатрального, театрального и кинематографического искусства показывает определяющую роль меняющегося социополитического дискурса и влияния на искусство вкусов и предпочтений правящих классов. Преобладание сакрального начала в религиозных и социальных (придворных, военных) обрядах и церемониях дотеатрального периода утвердило значение флейты как сакрального инструмента, обладающего не столько эстетическими, сколько магическими возможностями. Представления о флейте в тот период менялись соответственно: от мнения о том, что флейта способна устанавливать контакт с духами, природой, богами, до убежденности в том, что исполняемая на ней музыка оказывает глубокое воздействие на людей и является эффективным инструментом для поддержания социальной стабильности.

Существующие в традиционной китайской культуре разнообразные функции, связанные с исполнением на бамбуковой флейте, преобразовались в представление о возможностях бамбуковой флейты выражать не только музыкальные, но и глубокие экстрамузыкальные смыслы, сообщать слушателям некое содержание за пределами собственно музыкальных возможностей. При сохранении такого отношения в бамбуковой флейте возникавшее впоследствии эстетические смыслы музицирования сформировали значение флейты как одного из ключевых символов китайской культуры, несущих в себе определенные устойчивые этнически ориентированные коннотации. Впоследствии либо благоприятствование, либо сдерживание развития флейтовой музыки определялись именно этим значением инструмента. Флейта отвергалась и запрещалась в период правления монгольской династии Юань, проводившей политику этнической дискриминации по отношению к коренному населению, и существенно

ограничивалась в использовании в период культурной революции в XX веке. И напротив, флейтовая музыка поощрялась в те периоды, когда верховные правители проявляли благосклонность, видя в ней один из инструментов удержания и централизации власти, способный также возвысить нацию. Так, создание в династии Хань и Тан специальных музыкальных учебных и политических учреждений способствовало популяризации и развитию исполнительства на бамбуковой флейте и, в то же время, укреплению политики императора через управление музыкальной жизнью общества. Именно закрепившееся в социуме представление о флейте как о символе китайской культуры использовалось политической элитой в те времена, когда власть стремилась к акцентированию этнических черт китайской культуры. Бамбуковая флейта как инструмент с самобытным национальным музыкальным стилем становилась востребованной и в тех жанрах современного кинематографа (в фильмах о боевых искусствах), в которых требовалось подчеркивать этническую специфику сюжета и транслировать китайскую культуру.

Самым ранним примером использования бамбуковых флейт в качестве аккомпанемента драматическому действию является песенно-танцевальное искусство *сянхэ дацюй*, появившееся во времена династии Хань. Это непосредственно связано с постепенной десакрализацией бамбуковой флейты под влиянием философско-эстетических изменений в обществе того времени. Со временем такая практика становится фундаментом использования бамбуковой флейты как аккомпанирующего инструмента в традиционной китайской музыкальной драме.

Основным принципом воплощения уже в театральной музыке, в опере *куньцюй*, духовных, социальных и эстетических концепций стало превалирование в музыкальной драме сюжетной линии, подчинение музыки слову. Бамбуковая флейта стала в этом жанре не просто аккомпанирующим пению инструментом, но равноправным с вокалом ансамблевым

инструментом, дублирующим вокальную партию, усиливающим ее и одновременно усваивающим все особенности вокальных мелодий. Доминирование литературного начала в театральном искусстве того времени проявлялось не только в пении, но сказывалось и в музыке, исполняемой на флейте. Подчинение музыки словесному тексту проявлялось в допущении минимальной импровизационной свободы, облегчающей приспособление мелодии к меняющемуся по ходу сюжета словесному тексту, а также в приведении в соответствие речевых и мелодических тоновых языковых и музыкальных звуковысотных акцентов. Дублирование бамбуковой флейтой партии вокала, то есть *туоцян*, создающее уникальный акустический эффект, имело утилитарную значимость, помогая певцам правильно произносить тексты исполняемых партий. Эта характеристика бамбуковых флейт связана в первую очередь с реконструкцией инструмента во времена династии Тан, а именно с изобретением тростниковой мембраны, благодаря которой громкость флейты усилилась, ее тембр стал более выразительным и чистым, а звучание стало напоминать человеческое пение. Именно эта способность флейты делает данный музыкальный инструмент идеальным для аккомпанеента вокальной партии в драматических формах китайского искусства.

Если тесное взаимодействие вокальной и флейтовой музыки в театральной и кинематографической практике в разные периоды ослабевало, у флейты возникал собственный сольный репертуар, но от влияния вокальной музыки и в целом от театральной практики он при этом окончательно не освобождался. Наиболее ярко этом проявилось в период запрета на исполнение традиционной китайской оперы во время культурной революции. Тогда памятью о музыкальном потенциале оперы и мелодическим ресурсом, питавшим впоследствии возрождение оперного творчества, стал репертуар бамбуковой флейты, позволявшей имитировать в сольных пьесах традиционные оперные мелодии.

Уже во время культурной революции исполнители, играющие на бамбуковых флейтах, начали постепенно внедрять западные техники игры на флейте, чтобы лучше дублировать вокальные мелодии. В последствии, с появлением и развитием мирового кинематографа, где безоговорочно превалирует музыкальное сопровождение с использованием европейских инструментов и гармонии (в отличие от традиционной китайской музыки, основанной на монодии), это явилось одной из причин, почему звучание бамбуковой флейты смогло органично вписаться в музыкальное сопровождение к фильмам. И именно после того, как исполнители на бамбуковой флейте в процессе глобальной интеграции переняли европейские приемы игры, инструмент вышел на новый уровень, открывая для искусства музицирования новые способы выражения, что и соответствует потребностям современной киномузыки.

На заре зарождения китайского киноискусства использование бамбуковых флейт для записи саундтреков к фильмам было скорее экспериментальным и основывалось на заимствовании из уже существовавших произведений. Тем не менее, это не помешало флейтистам представлять в музыкальном сопровождении традиционные элементы, передавать экстрамузыкальные смыслы и предпринимать первые попытки участия в формировании музыкальных портретов персонажей. Эти попытки обусловили успех композиторов следующих поколений в применении этнических инструментов и традиционной музыки в фильмах. Авторы музыки к драматическим кинолентам получили благодаря музыке бамбуковой флейты возможность более ярко демонстрировать экспрессию персонажей и создавать музыкальные символы и лейтмотивы на разные темы. В современных фильмах о боевых искусствах музыка, исполняемая на бамбуковой флейте, является важным компонентом демонстрации концепций китайской культуры, учений боевых искусств и детализации боевых сцен. Она придает кинокартинам аутентичность и создает музыкальные портреты бойцов, наделяя их

народными чертами. Сочетание звучания бамбуковой флейты и фильмов о боевых искусствах стало отличительной чертой китайского киноискусства.

Принимая во внимание нынешнюю политику китайского государства, направленную на акцентирование и актуализацию национальных и этнически своеобразных особенностей китайского искусства, следует полагать, что современный этап благоприятствует развитию китайского этнически ориентированного театра и кинематографа. В свою очередь это должно способствовать популяризации флейтового исполнительства. Учитывая нынешние условия глобализации, при интеграции бамбуковой флейты в современную музыкальную культуру необходимо, с одной стороны, придерживаться тенденций наследования и продвижения традиционных культурных особенностей, а с другой стороны, использовать актуальные достижения музыки западных стран. Только опираясь на традицию, индустрия кино Китая может найти собственный путь, сохраняя в мировой кинокультуре высокую репутацию и неповторимую оригинальность и своеобразие.

Конечно, значительное воздействие европейской музыки на китайское искусство сегодня невозможно отрицать. Тем не менее, этот фактор имеет и обратное влияние: он также постепенно заставляет обращать большее внимание на традиции, осознавать их ценность и стремиться к их сохранению. Закрепившееся за бамбуковой флейтой в ходе исторического развития значение символа китайской культуры, несущего в себе устойчивые этнически ориентированные культурные коннотации, сегодня позволяет вывести значение и перспективы всех аспектов исполнительства на бамбуковой флейте, в том числе касающихся театра и киноискусства, на новый уровень.

В сегодняшнем контексте глобализации и оперное, и киноискусство интегрируют уникальные формы искусства разных стран. Бамбуковая флейта, представитель китайского искусства и культуры, может использоваться в любой современной опере и фильме, интегрироваться в любой международный или иностранный оркестр и нести символику китайской

нации. Можно предположить, что в будущем композиторы будут продолжать, и, возможно, даже более активно использовать музыку, исполняемую на *ди*, в музыкальном сопровождении театра и кино с целью демонстрации китайской культуры и сохранения ее самоценности и самостоятельности.

Перспективы исследования потенциала бамбуковой флейты в музыке театра и кино определяются быстрыми изменениями в сфере аудиовизуального искусства, причем изменениями не только технического, но и эстетического характера. Дальнейшее изучение применения музыки *ди* в театральных постановках и кинолентах разных жанров могут помочь пониманию инструмента как элемента музыкального нарратива, способного к передаче современных экстрамузыкальных формируемых исполнительством на флейте смыслов, а также определить специфику и приемы, с помощью которых эти смыслы воплощаются. Тот факт, что интеграция со стремительно развивающимся западным музыкальным искусством неизбежна в силу тенденций мирового единения, создает необходимость дальнейшего изучения особенностей композиции новых произведений для бамбуковой флейты с учетом музыкальных достижений всего мира. Это также открывает путь для исследования продолжающейся «миграции» бамбуковой флейты из китайского народного оркестра в симфонические оркестры, в частности исследования изменений функций инструмента в новом контексте. Обращение к актуальным музыкальным сочинениям для сценических постановок и саундтреков к фильмам с участием *ди*, их анализ и адаптация партитур может также поспособствовать популяризации обучения исполнительству на данном инструменте и изучению китайской культуры в целом, так как театр и кинематограф сегодня являются одним из крупнейших международных средств передачи культурной информации и обмена идеологий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке

1. Аликберова, А.Р. Китайская литература нового времени (XVII в. – начало XX в.): учебное пособие. – Казань: Казанский университет, 2014. – 244 с.
2. Алябьева, А.Г., Дин, Яо. Китайская опера провинции Хэнань: проблемы анализа / А.Г. Алябьева, Дин Яо // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 2 (39). – С. 104–111.
3. Будаева, Т.Б. Вокальная сторона Пекинской оперы / Т. Б. Будаева // Музыковедение. – 2009. – № 1. – С. 47–53.
4. Будаева, Т.Б. Истоки Пекинской оперы: музыкальная драма кунцзюй // Общество и государство в Китае / ред. колл.: А. И. Кобзев и др. – Москва: ФГБУН Институт Востоковедения РАН. – 2015. – Т. XLV. – Ч. 2. – С. 402–409.
5. Будаева, Т.Б. Ладоинтонационные особенности и вопросы нотации в Пекинской музыкальной драме цзинцзюй / Т. Б. Будаева // Музыка народов мира: проблемы изучения. Материалы международных научных конференций. Вып.1. / Ред.-сост. В.Н. Юнусова, А.В. Харуто. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория». – 2008. – С.107–116.
6. Будаева, Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Т. Б. Будаева. – Москва, 2011. – 253 с.
7. Будаева, Т.Б. Оркестр и оркестровая музыка Пекинской оперы / Т.Б. Будаева // Старинная музыка. – 2008. – № 4. – С. 26–31.
8. Будаева, Т.Б. Современные реалии китайского традиционного театра сицзюй / Т.Б. Будаева // Вестник музыкальной науки. – 2016. – № 1 (11). – С. 21–29.

9. Вэй, Яньгэ. Новая музыка Китая 20–40-х годов / Вэй Яньгэ // Китайская культура 20–40-х годов и современность. – Москва: Наука, 1993. – С. 143–173.

10. Гайда, И.В. Китайский традиционный театр сицзюй / И. В. Гайда; ответственный редактор Б. Л. Рифтин; Академия наук СССР, Институт Дальнего Востока. – Москва: Наука, 1971. – 126 с.

11. Грубер, Р.И. История музыкальной культуры. С древнейших времен до конца XVI в. / Р. И. Грубер. – Москва: Музгиз, 1941. – Т. 1. – Ч. 1. – 595 с.

12. Гун, Цзэюй. Бамбуковая флейта в период культурной революции: национальные особенности и репертуар / Гун Цзэюй // *Interdisciplinary research: past experience, present opportunities, future strategies: Collection of articles XVIII International Scientific and Practical Conference*. – Melbourne: ICSRD «Scientific View», 2023. – С. 161–170.

13. Гун, Цзэюй. Влияние флейты династий Мин и Цин (1368–1912 гг.) на развитие музыкальной культуры и искусства Китая / Гун Цзэюй // *Искусство и образование*. – 2022. – № 5 (139). – С. 61–65.

14. Гун, Цзэюй. Древняя китайская бамбуковая флейта: история и эволюция / Гун Цзэюй // *BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION* = Бюллетень Международного Центра «Искусство и Образование». – 2022. – № 5. – С.106–116.

15. Гун, Цзэюй. Искусство исполнения на бамбуковой флейте и его отражение в художественной культуре династии Тан / Гун Цзэюй // *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение»*. – 2022. – № 1 (292). – С. 120–126.

16. Гун, Цзэюй. Национальные и западные приемы композиции в Концерте для бамбуковой флейты Чэн Дачжао «Четыре песни о Северном Шэньси» / Гун Цзэюй // *Университетский научный журнал = Humanities & Science University Journal*. Филологические и исторические науки, археология

и искусствоведение. – 2024. – № 79. – С. 119–125.

17. Гун, Цзэюй. Сакральное значение бамбуковой флейты в традиционной культуре Китая / Гун Цзэюй // Реальность этноса. Институт народов Севера: прошлое, настоящее и будущее североведческой науки и образования: XX Международная научно-практическая конференция (Санкт-Петербург, 31 мая–2 июня 2022 г.): сборник научных статей. – Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2022. – С. 295–300.

18. Гун, Цзэюй. Социокультурные функции костяной флейты цзяху в древнем Китае / Гун Цзэюй // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов. – Санкт-Петербург: Астерион, 2022. – № 17. – С. 155–160.

19. Друскин, М.С. О китайском музыкальном театре / М.С. Друскин // Друскин М.С. История и современность. Статьи о музыке. – Л.: Сов. композитор, 1960. – С. 93–100.

20. Еремеев, В.Е. Древнекитайское учение о системе 12 люй / В. Е. Еремеев // Музыка и время. – 2005. – № 6. – С. 44–51.

21. Жэнь, Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / Жэнь Шуай. – Санкт-Петербург, 2019. – 240 с.

22. Ивлева, Л.М. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора / Л.М. Ивлева. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1998. – 193 с.

23. Кухарский, В. Ф. Традиционная китайская музыкальная драма / В.Ф. Кухарский // Кухарский В.Ф. О музыке и музыкантах наших дней: статьи, выступления. – Москва: Сов. композитор, 1979. – С. 392–469.

24. Ли, Сяосяо. Китайская классическая музыка в ее связях с духовными и религиозно-философскими основами культуры / Ли Сяосяо // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – 2009. – № 18. – С. 161–170.

25. Ли, Ян. Особенности формирования тембрового архетипа старинной китайской флейты / Ли Ян // Европейский журнал искусствоведения и культурологии. – 2020. – № 3. – С. 96–102.

26. Лисевич, И.С. Древняя китайская поэзия и народная песня / И. С. Лисевич. – Москва: Наука, 1969. – 288 с.

27. Люй, Цзяин. Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры / Люй Цзяин // Манускрипт. – 2019. – № 11. – С. 278–282.

28. Мациевский, И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. В. Мациевский. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 517 с.

29. Медведева, Ю.П. Опера с «китайским акцентом»: о жанровой специфике сицзюй / Ю. П. Медведева // Музыка в диалоге культур и цивилизаций: Сб. ст.: Т.1. – Нижний Новгород: Изд. Нижегородской консерватории, 2016. – С.401–408.

30. Никитенко, О.Б. Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра / О.Б. Никитенко, Цзянь Сюй // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 1 (47). – С. 48–51.

31. Новоселова А. В. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / А. В. Новоселова. – Москва, 2015. – 186 с.

32. Пронин, С.С. Актерское мастерство и действенное пение / С. С. Пронин // Наука, образование и культура. – 2020. – № 7 (51). – С. 51–58

33. Серова, С.А. «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо и эстетика традиционного китайского театра / С.А. Серова. – Москва: Наука, 1979. – 224 с.

34. Серова, С.А. Китайский театр – эстетический образ мира / С.А. Серова. – Москва: Восточная литература РАН, 2005. –168 с.

35. Серова, С.А. Китайский театр и традиционное китайское общество

(XVI–XVII вв.) / С.А. Серова. – Москва: Наука, 1990. – 276 с.

36 . Серова, С.А. Ритуал и театр (проблема модернизации Китая). Ритуал и театр (проблема модернизации Китая) / Серова С. А. // Труды Объединенного научного центра проблем космического мышления. – 2009. – № 2. – С. 264–293.

37. Серова, С.А. Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия) / С.А. Серова. – Москва: Ин-т востоковедения РАН, 1999. – 229 с.

38. Серова, С.А. Традиционный театр (Пекинская музыкальная драма) и борьба за новую культуру в Китае (середина XIX–середина XX в.): автореферат дис. ... канд. ист. наук / АН СССР. Институт народов Азии. – Москва, 1966. – 27 с.

39 . Серова, С.А. Пекинская музыкальная драма (середина XIX–40-е годы XX в.) / С. А. Серова. – Москва: Наука, 1970. – 195 с.

40. Сунь, Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Сунь Лу. – Ростов-на-Дону, 2016. – 29 с.

41. У, Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): Учебное пособие / У Ген-Ир. – Санкт-Петербург: Издательство «Планета музыки»; Издательство «Лань», 2011. – 544 с.

42. Холопова, В.Н. Китайский музыкальный авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи / ред.-сост. Е. М. Тараканова; Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, Российская академия наук. – М.- Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. – С. 243–251.

43. Хуан, Шуай. Возрождение искусства исполнения на традиционном китайском духовом инструменте бамбуковая флейта ди / Хуан Шуай, С. И. Хватова // Культурная жизнь Юга России. – 2020. – № 1 (76). – С. 37–40.

44. Хуан, Шуай. Китайские традиционные духовые инструменты в контексте европейских академических жанров: композиторы Ян Цин и Чжу Шижуи / Хуан Шуай // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2022. – № 2. – С. 110–121.

45. Хэ, Лутин. Проблемы национальной формы в китайской музыке // О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов / ред.-составитель Г. М. Шнеерсон. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1958. – С. 46–73.

46 . Цзи, Яньи. Искусство китайской бамбуковой флейты / Цзи Яньи // Научные исследования и инновации. – 2021. – № 4. – С. 395–399.

47 . Цзи, Яньи. Традиционная китайская бамбуковая флейта: история, эволюция и современная исполнительская практика / Цзи Яньи // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 59. – С. 133–138.

48 . Цзи, Яньи. Флейта сяо в контексте китайской культуры / Цзи Яньи // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10. – № 1. – С. 175–182.

49. Цуй, Сянь. Введение в китайскую традиционную музыку / пер. Пэн Чэна // Музыка. Искусство, наука, практика, 2015. – № 2 (10). – С. 39–45.

50. Чан, Цянь. К вопросу об особенностях обучения игре на бамбуковой флейте в Китае: история и современное состояние проблемы / Чан Цянь // Современное педагогическое образование. – 2022. – № 6. – С. 86–89.

51. Чжан, Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чжан Личжэнь. – Санкт-Петербург, 2010. – 23 с.

52. Чжао, Сяолин. Влияние культурной революции на деятельность национальных оркестров Китая / Чжао Сяолин // Манускрипт. – 2020. – № 10. – С. 244–250.

53. Чжу, Линьцзи. Художественные характеристики и история

развития современной китайской оперы «новой волны» / Чжу Линьцзи // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 45 (1). – С. 66–72.

54. Чэнь, Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чэнь Ин. – Ростов-на-Дону, 2015. – 26 с.

55 . Шнеерсон, Г.М. Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон. – Москва: Музгиз, 1952. – 251 с.

56. Юань, Кайцзе, Овсянкина, Г.П. Эволюция современной музыки для бамбуковой флейты: жанрово-стилевые и исполнительские аспекты / Юань Кайцзе, Г.П. Овсянкина // Искусство и образование. – 2022. – № 4 (138). – С. 89–96.

На китайском языке

57. Бай, Сяньюн. Павильон пионов: Четыреста лет юношеской мечты / Бай Сяньюн. – Гуйлинь: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2004. – 295 с. 白先勇. 姹紫嫣红《牡丹亭》:四百年青春之梦. – 桂林市: 广西师范大学出版社, 2004年. – 295页.

58. Бань, Гу. История Ханьской династии / Бань Гу. – Пекин: Книжная компания «Чжунхуа», 2012. – 3650 с. 班固. 汉书. –北京市: 中华书局, 2012年. – 3650页.

59. Библиотека фортепианных партитур Chongchong. – URL: <https://www.gangqinpu.com/cchtml/1038193.htm> (дата обращения: 07.03.2024).

60. Ван, И, Хуан Хайтао. Дворцовая музыка династии Цин / Ван И, Хуан Хайтао. – Пекин: Запретный город, 1985. – 168 с. 万依, 黄海涛. 清代宫廷音乐. –北京市: 故宫出版社, 1985年. – 168页.

61. Ван, Сиси. Краткое обсуждение музыки к фильмам, написанной Сянь Синхаем / Ван Сиси // Современная музыка. – 2015. – № 15. – С. 132–134.

王思思. 浅谈冼星海的电影音乐创作 // 当代音乐. – 2015 年. – № 15. – 第 132–134 页.

62. Ван, Сяоцзюнь. Исследование эстетической традиции китайского искусства игры на бамбуковой флейте / Ван Сяоцзюнь. – Пекин: Гуанмин Жибао, 2015. – 406 с. 王晓俊. 中国竹笛演奏艺术的美学传统研究. –北京市: 光明日报出版社, 2015 年. – 406 页.

63. Ван, Сяоцзюнь. Новые исследования в области теоретического, научного и практического развития китайских исследований по бамбуковой флейте. Отчет команды «Гао Фэн» о достижениях проекта по развитию высшего образования в Шанхае «Пик и плато» (дисциплина) / Ван Сяоцзюнь // Журнал Сианьской консерватории «Симфония». – 2017. – № 36 (04). – С. 31–40. 王晓俊. 开辟中国竹笛专业学理化发展道路新探索 – 上海高校高峰高原 (学科) 建设项目《中国竹笛艺术高峰团队》建设成果报告 // 交响西安音乐学院学报. – 2017 年. – № 36 (04). – 第 31–40 页.

64. Ван, Цзидэ. Темперация / Ван Цзидэ. – Шанхай: Шанхайское изд-во древних книг, 2012. – 478 с. 王骥德. 曲律. –上海市: 上海古籍出版社, 2012 年. – 478 页.

65. Ван, Цзяньхуа. Исследование доисторического населения в среднем и нижнем течении Хуанхэ / Ван Цзяньхуа. – Шаньдун: Университет Шаньдун, 2005. – 333 с. 王建华. 黄河中下游地区史前人口研究. –山东省: 山东大学, 2005 年. – 333 页.

66. Ван, Цин. Исследование древней флейты / Ван Цин. –Хубэй: Уханьская консерватория, 2006. – 55 с. 王青. 古笛研究. –湖北省: 武汉音乐学院, 2006 年. – 55 页.

67. Ван, Чжаосэн. Развитие искусства игры на бамбуковой флейте в современной образовательной среде / Ван Чжаосэн // Западная кожа. – 2019. – № 41 (12). – С. 151. 王召森. 竹笛艺术在当今教育环境下的发展 // 西部皮革. –

2019 年. – № 41 (12). – 第 151 页.

68. Ван, Чжи. Мысли об опере Хуанмэй / Ван Чжи. – Шанхай: Шанхайское муз. изд-во, 2008. – 195 с. 王直. 黄梅随想. – 上海市: 上海音乐出版社, 2008 年. – 195 页.

69. Ван, Юхэ. История современной китайской музыки / Ван Юхэ. – Пекин: Издательство Народной Музыки, 2009. – 237 с. 汪毓和. 中国近现代音乐史. – 北京市: 人民音乐出版社, 2009 年. – 237 页.

70. Гу, Гуанжэнь. Коллекция произведений национальных инструментальных ансамблей и малоформатных ансамблей Гу Гуанжэнь / Гу Гуанжэнь. – Шанхай: Издательство образования Шанхая, 2012. – 553 с. 顾冠仁. 顾冠仁民族器乐重奏及小型合奏曲集. – 上海市: 上海教育出版社, 2012 年. – 553 页.

71. Дай, Шэн. Книга обрядов / Дай Шэн. – Пекин: Книжная компания «Чжунхуа», 1998. – 1268 с. 戴圣编纂. 礼记. – 北京市: 中华书局, 1998 年. – 1268 页.

72. Ду, Цзюань. Исследования музыки и танцев династии Хань / Ду Цзюань. – Цилинь: Цилиньский университет, 2006. – 238 с. 杜鹃. 汉代乐舞研究. – 吉林省: 吉林大学, 2006 年. – 238 页.

73. Дуан, Анжи. Юэфу За Лу / Дуан Анжи. – Шанхай: Шанхайское изд-во древних книг, 1986. – 45 с. 段安节. 乐府杂录. – 上海市: 上海古籍出版社, 1986 年. – 45 页.

74. Конг, Фанфан. Эстетические особенности игры на бамбуковой флейте / Конг Фанфан // Современная музыка. – 2019. – № 7. – С. 92–93. 孔繁方. 竹笛演奏艺术的美学特征 // 当代音乐. – 2019 年. – № 7. – 第 92–93 页.

75. Конфуций. Лунь юй / Конфуций. – Пекин: Книжная компания «Чжунхуа», 2006. – 302 с. 孔子. 论语. – 北京市: 中华书局, 2006 年. – 302 页.

76. Ли, Лимин. Прививка культуры / Ли Лимин. – Пекин: Китайская академия искусств, 2009. 138 с. 李丽敏. 文化的嫁接. – 北京市: 中国艺术研究院, 2009 年. – 138 页.

77. Ли, Минсюн. Китайская народная инструментальная музыка: Общее описание / Ли Минсюн. – Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 1997. – 393 с. 李民雄. 民族器乐概论. – 上海: 上海文艺出版社, 1997 年. – 393 页.

78. Ли, Синьчжэ. Музыкальный анализ произведения для бамбуковой флейты и симфонического оркестра «Голубой лотос» / Ли Синьчжэ // Северная музыка. – 2020. – № 1. – С. 9–14. 李欣哲. 竹笛与交响乐队《蓝莲花》音乐造型刻画的配器分析 // 北方音乐. – 2020 年. – № 1. – 第 9–14 页.

79. Ли, Сяоин. Интервью с флейтисткой Ма Сюэ от 08.10.2022 // Интернет-журнал Soho Music. – URL: https://yule.sohu.com/a/591086164_115487 (дата обращения: 06.02.2023).

80. Ли, Цзидун. Анализ культурной коннотации и художественных характеристик китайской бамбуковой флейты / Ли Цзидун // Драматург. – 2017. – № 4. – С. 142. 李继冬. 中国竹笛的文化内涵与艺术特色解析 // 剧作家. – 2017 年. – № 4. – 第 142 页.

81. Ли, Цзиньюань. Исследование китайской музыкальной культуры дунсяо / Ли Цзиньюань. – Пекин: Центральная консерватория, 2002. – 94 с. 李晋源. 中国洞箫音乐文化研究. – 北京市: 中央音乐学院, 2002 年. – 94 页.

82. Ли, Цзяньцзинь. Исследования по применению и инновациям навыков игры на бамбуковой флейте / Ли Цзяньцзинь // Голос Желтой реки. – 2019. – № 2. – С. 31. 李建锦. 竹笛演奏技巧的运用与创新研究 // 黄河之声. – 2019 年. – № 2. – 第 31 页.

83. Ли, Чуньи. Всестороннее обсуждение музыкальных инструментов древнего Китая, обнаруженных в современности / Ли Чуньи. – Пекин:

Издательство «Культурные реликвии», 1996. – 463 с. 李纯一. 中国上古出土乐器综论. – 北京市: 文物出版社, 1996 年. – 463 页.

84. Ли, Шэнцзюнь. Об инновациях носителя нематериального культурного наследия – на примере музыки бамбуковой флейты в произведении «Цинь Чуань выражает чувства» / Ли Шэнцзюнь // Бюллетень экономических исследований. – 2017. – № 33. – С. 39–40. 李生军. 谈非物质文化遗产载体的创新 – 以竹笛音乐《秦川抒怀》为例//经济研究导刊. – 2017 年. – № 33. – 第 39–40 页.

85. Лин, Керен. История китайской флейты / Лин Керен. – Шанхай: Издательство Шанхайского университета «Цзяотун», 2009. – 281 с. 林克仁. 中国箫笛史. – 上海市: 上海交通大学出版社, 2009 年. – 281 页.

86. Лю, Ли. Краткий анализ художественных особенностей народной песни «Синьтянью» северной Шэньси / Лю Ли // Музыкальное творчество. – 2014. – № 12. – С. 164–166. 刘丽. 浅析陕北民歌信天游之艺术特征 // 音乐创作. – 2014 年. – № 12. – 第 164–166 页.

87. Лю, Фудзи. Исследование искусства игры на флейте исполнителя Юй Сюньфа / Лю Фудзи. – Тайнань: Национальный университет искусств Тайнана, 2007. – 153 с. 刘富吉. 俞逊发笛子艺术研究. – 台南市: 国众台南艺术大学, 2007 年. – 153 页.

88. Лю, Цзайшэн. История древнекитайской музыки в упрощенном изложении / Лю Цзайшэн. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2006. – 616 с. 刘再生. 中国古代音乐史简述. – 北京市: 人民音乐出版社, 2006 年. – 616 页.

89. Лю, Цзиньтин. Наследование и развитие бамбуковой флейты в династиях Сун и Юань / Лю Цзиньтин // Популярная литература и искусство. – 2022. – № 2. – С. 101–103. 刘瑱婷. 浅谈宋元时期民族乐器竹笛的继承与发展 // 大众文艺. – 2022 年. – № 2. – 第 101–103 页.

90. Лю, Чжиянь. Говоря об эмоциональном выражении игры на бамбуковой флейте / Лю Чжиянь // Голос Желтой реки. – 2020. – № 6. – С. 30. 刘志燕. 试谈竹笛演奏的情感表达 // 黄河之声. – 2020 年. – № 6. – 第 30 页.

91. Лю, Чжиянь. Рассказывая о «технике, ритме и эмоциях» перформанса на бамбуковой флейте / Лю Чжиянь // Голос Желтой реки. – 2020. – № 7. – С. 60. 刘志燕. 浅谈竹笛演奏艺术的“技, 韵, 情” // 黄河之声. – 2020 年. – № 7. – 第 60 页.

92. Лю, Чэнхуа. Культурная интерпретация китайской музыки / Лю Чэнхуа. – Шанхай: Шанхайское муз. изд-во, 2002. – 300 с. 刘承华. 中国音乐的人文阐释. – 上海市: 上海音乐出版社, 2002 年. – 300 页.

93. Лю, Ян. Исследование сочетания дворцовых музыкальных инструментов в эпоху Тан / Лю Ян. – Пекин: Китайская академия искусств, 2008. – 346 с. 刘洋. 唐代宫廷乐器组合研究. – 北京市: 中国艺术研究院, 2008 年. – 346 页.

94. Лян, Маочунь. История современной китайской музыки / Лян Маочунь. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2008. – 713 с. 梁茂春. 中国近现代音乐史. – 北京市: 人民音乐出版社, 2008 年. – 713 页.

95. Ма, Ши. Вклад второго поколения бамбуковых флейтистов Нового Китая в музыкальное искусство бамбуковой флейты / Ма Ши. – Шаньдун: Шаньдунский университет, 2016. – 58 с. 马石. 新中国第二代竹笛演奏家对竹笛音乐艺术的贡献. – 山东省: 山东大学, 2016 年. – 58 页.

96. Мэн, Сяоцзе. Применение технологии исполнения на бамбуковой флейте в современной музыке – на примере сольного произведения на бамбуковой флейте «Ле Чун» / Мэн Сяоцзе // Северная музыка. – 2016. – № 36 (02). – С. 150–151. 孟晓洁. 竹笛演奏技术在现代音乐中的运用-以竹笛独奏曲《乐春》为例 // 北方音乐. – 2016 年. – № 36 (02). – 第 150–151 页.

97. Мэн, Цяо, Ли, Шучинь. Анализ музыкальной формы национальной

инструментальной сольной музыки в китайских фильмах 1930-х годов / Мэн Цяо, Ли Шудинь // Журнал Шэньянской консерватории музыки «Новые звуки Юэфу». – 2019. – № 37 (04). – С. 82–88. 孟乔, 李淑琴. 20 世纪 30 年代中国电影民族器乐独奏音乐形态分析 // 沈阳音乐学院学报乐府新声. – 2019 年. – № 37 (04). – 第 82–88 页.

98. Пак, Дуншэн. Сборник музыки для бамбуковой флейты / Пак Дуншэн. – Шаньси: Издательство литературы и искусства Бэйюэ, 2000. – 114 с. 朴东生. 竹笛曲集/朴东生. – 山西: 北岳文艺出版社, 2000 年. – 114 页.

99. Пань, Сяомин. Мнение о технике воздушного тремоло на китайской бамбуковой флейте / Пань Сяомин // Драматический дом. – 2019. – № 29. – С. 66. 潘晓明. 中国竹笛气震音技法之我见 // 戏剧之家. – 2019 年. – № 29. – 第 66 页.

100. Революционная симфония: Ловкий захват Тигровой горы (Партитура) / Хуан Чжэнцин, Ли Тонгсен, Цао Шоучунь и др. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1975. – С. 43. 革命交响音乐 智取威虎山 (总谱) / 黄正勤, 李桐森, 曹寿春. – 上海市: 上海人民出版社, 1975 年. – 214 页.

101. Сунь, Фэнцзюнь. Формирование и развитие школы бамбуковой флейты / Сунь Фэнцзюнь // Ежемесячник кино и телевидения. – 2011. – № 3. – С. 54–55. 孙丰军. 竹笛流派的形成与发展 // 剧影月报. – 2011 年. – № 3. – 第 54–55 页.

102. Сунь, Цзин. Исследование искусства игры на бамбуковой флейте / Сунь Цзин // Голос Желтой реки. – 2019. – № 6. – С. 39. 孙晶. 竹笛演奏艺术探微//黄河之声. – 2019 年. – № 6. – 第 39 页.

103. Сунь, Цзинань. Анализ произведения «Пекинская мелодия» / Сунь Цзинань // Китайское музыкальное образование. – 1991. – № 4. – С. 24–26. 孙继南. 《京调》赏析 // 中国音乐教育. – 1991 年. – № 4. – 第 24–26 页.

104. Сунь, Цзинань. Хроника истории современного музыкального образования в Китае / Сунь Цзинань. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2012. – 487 с. 孙继南. 中国近代音乐教育史纪年. –上海市: 上海音乐学院出版社, 2012 年. – 487 页.

105. Сунь, Шаньен. Исследование истории Юэфу / Сунь Шаньен. – Цзянсу: Университет Янчжоу, 2002. – 167 с. 孙尚勇. 乐府史研究. –江苏省: 扬州大学, 2002 年. – 167 页.

106. Сю, Хайлинь. Сборник исторических материалов древнекитайской музыки / Сю Хайлинь. – Сиань: Всемирное книжное издательство Сианьская компания, 2000. – 723 с. 修海林编. 中国古代音乐史料集. –西安市: 世界图书出版公司西安公司, 2000 年. – 723 页.

107. Сюань, Сяоян. Исследование музыкальной эстетической мысли о «гармонии» в эпоху династий до Цинь и Хань / Сюань Сяоян. – Ляонин: Ляонинский университет, 2008. – 133 с. 轩小杨. 先秦两汉“和”的音乐美学思想研究. –辽宁省: 辽宁大学, 2008 年. – 133 页.

108. Сюй, Цянь. Китайское оперное искусство / Сюй Цянь. – Цзилинь: Издательство литературы и истории Цзилинь, 2014. – 204 с. 徐潜. 中国戏曲艺术. 吉林省: 吉林文史出版社, 2014 年. – 204 页.

109. Сюй, Шен. Интерпретация китайских иероглифов / Сюй Шен. – Пекин: Книжная компания «Чжунхуа», 1963. – 328 с. 许慎. 说文解字. 北京市: 中华书局, 1963 年. – 328 页.

110. Ся, Йе. Компендиум древней китайской истории музыки / Ся Йе. – Шанхай: Шанхайское муз. изд-во, 2004. – 221 с. 夏野. 中国古代音乐史简编. –上海市: 上海音乐出版社, 2004 年. – 221 页.

111. Сяо, Шувэнь. Музыка XX века для китайской бамбуковой флейты / Сяо Шувэнь. – Пекин: Издательство «Культура и искусство», 2013. – 251 с.

萧舒文. 20 世纪中国笛乐. –北京市: 文化艺术出版社, 2013 年. – 251 页.

112. Тан, Цзюньцяо, Ван, Цзюнькай. Избранные концерты для китайской бамбуковой флейты / Тан Цзюньцяо, Ван Цзюнькай. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2016. – 281 с. 唐俊乔, 王俊凯编. 中国竹笛协奏曲精选. –上海市: 上海音乐学院出版社, 2016 年. – 281 页.

113. У, Вэй. Интеграция западных музыкальных инструментов и национальной культуры – краткое обсуждение использования флейты в оперном оркестре Хуанмэй / У Вэй // Оперное искусство Хуанмэй. – 2018. – № 2. – С. 127–128. 吴伟. 西方乐器与民族文化的融合-浅谈黄梅戏乐团中笛子的运用 // 黄梅戏艺术. – 2018 年. – № 2. –第 127–128 页.

114. У, Цзюньда. Исследование оперного вокала кунью / У Цзюньда. –Пекин: Народное музыкальное издательство, 1993. – 398 с. 武俊达. 昆曲唱腔研究. –北京市: 人民音乐出版社, 1993 年. – 398 页.

115. У, Яньи. Исследование функций искусства в Древнем Китае / У Яньи. – Цзянсу: Юго-Восточный университет, 2018. – 96 с. 吴彦颐. 中国古代艺术功能研究. 江苏省: 东南大学, 2018 年. – 96 页.

116. Фу, Лун. Анализ киномузыки и «ведущая мотивация» / Фу Лун // Обзор кинематографа. – 2010. – № 1. – С. 23. 付龙. 浅析电影音乐与“主导动机”//电影评介. – 2010 年. – № 1. –第 23 页.

117. Хан, Нин. Исследование «Гучуй Чюйци» и «Хэнчуй Чюйци» в книге «Сборник стихов Юэфу» / Хан Нин. – Пекин: Столичный педагогический университет, 2006. – 259 с. 韩宁. 《乐府诗集》《鼓吹曲辞》, 《横吹曲辞》研究. –北京市: 首都师范大学, 2006 年. – 259 页.

118. Хао, Найфэн. Анализ жанра исполнения китайской бамбуковой флейты и его культурных особенностей / Хао Найфэн // Голос Желтой реки. – 2008. – № 23. – С. 49. 郝乃凤. 浅析中国竹笛演奏流派及其文化特色 // 黄河之声. – 2008 年. – № 23. – 第 49 页.

119. Ху, Бяо. Воплощение национального духа в современной музыке – исследование и новаторство концерта «Зов земли» Китайского оркестра бамбуковых флейт / Ху Бяо // Голос Желтой реки. – 2020. – № 8. – С. 11–13. 胡彪. 人文精神在当代音乐中的体现-中国竹笛乐团《大地的呼唤》音乐会的探索与创新 // 黄河之声. – 2020 年. – № 8. – 第 11–13 页.

120. Ху, Ципин. Исследование китайской традиционной культуры духовых инструментов / Ху Ципин. – Шанхай: Шанхайское муз. изд-во, 2003. – 425 с. 胡企平. 中国传统管律文化通论. – 上海市: 上海音乐出版社, 2003 年. – 425 页.

121. Хуан, Датун. Исследование Сякухати и Гуциня / Хуан Датун. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2005. – 373 с. 黄大同. 尺八古琴考. – 上海市: 上海音乐学院出版社, 2005 年. – 373 页.

122. Хуан, Юди. Критика китайской музыкальной мысли / Хуан Юди. – Тайбэй: Издательство «Друзья музыки», 1965. – С. 17. 黄友棣. 中國音樂思想批判. – 台北: 樂友書房, 1965 年. – 17 页.

123. Хуан, Юньфу. Говоря о развитии искусства бамбуковой флейты / Хуан Юньфу // Дом драмы. – 2011. – № 6. – С. 46. 黄云福. 浅谈竹笛艺术的发展 // 戏剧之家. – 2011 年. – № 6. – 第 46 页.

124. Хэ, Сяобин. Особенности и функции кино- и телевизионной музыки / Хэ Сяобин // Китайская музыка. – 1992. – № 4. – С. 38–39. 何晓兵. 影视音乐的特质与功能 // 中国音乐. – 1992 年. – № 4. – 第 38–39 页.

125. Цзэн, Суйцзинь. О революционной музыке / Цзэн Суйцзинь // Хуан Чжун. – 2003. – № 1. – С. 67–72. 曾遂今. 论革命音乐 // 黄钟. – 2003 年. – № 1. – 第 67–72 页.

126. Цзян, Миндун. Оценка китайской народной музыки / Цзян Миндун. – Пекин: Издательство высшего образования, 1994. – 277 с. 江明惇. 中国民族

音乐欣赏. – 北京市: 高等教育出版社, 1994 年. – 277 页.

127. Цзян, Юн. Роль бамбуковой флейты в Национальном оркестре / Цзян Юн // Голос Желтой реки. – 2020. – № 7. – С. 52. 姜勇. 竹笛在民族管弦乐队中的作用 // 黄河之声. – 2020 年. – № 7. – 第 52 页.

128. Цяо, Цзяньчжун. «Синьтянью» в моем сердце / Цяо Цзяньчжун // Народная музыка. – 1993. – № 11. – С.43–45. 乔建中. 我心中的“信天游” // 人民音乐. – 1993 年. – № 11. – 第 43–45 页.

129. Чанг, Дунгминг. Говоря о прошлом и настоящем сяо и ди / Чанг Дунгминг // Музыкальный инструмент. – 2019. – № 6. С. 30–32. 常敦明. 杂谈中国箫笛的今昔 // 乐器. – 2019 年. – № 6. – 第 30–32 页.

130. Ченг, Цзюнь. Исследование придворных музыкальных представлений династий Суй и Тан. Провинция Цзянсу / Ченг Цзюнь. – Нанкин: Нанкинский институт искусств, 2016. – 191 с. 成军. 隋唐宫廷音乐表演研究. – 南京市: 南京艺术学院, 2016 年. – 191 页.

131. Чжан, Вэйлян. Искусство бамбуковой флейты / Чжан Вэйлян. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2011. – 420 с. 张维良. 竹笛艺术研究. – 北京市: 人民音乐出版社, 2011 年. – 420 页.

132. Чжан, Сяоюнь. Разговор о применении элементов китайской народной музыки в музыке к фильмам / Чжан Сяоюнь // Исследование музыки. – 2007. – № 2. – С. 14–16. 张晓云. 浅谈中国民族音乐元素在电影音乐中的运用 // 音乐探索. – 2007 年. – № 2. – 第 14–16 页.

133. Чжан, Фань. Исторические этапы развития китайской бамбуковой флейты / Чжан Фань // Музыкальный инструмент. – 2011. – № 7. – С. 16–19. 张帆. 中国笛子改良的历史阶段 // 乐器. – 2011 年. – № 7. – 第 16–19 页.

134. Чжань, Юнмин. Базовый курс бамбуковой флейты 14 уроков / Чжань Юнмин. – Пекин: Издательство Народной Музыки, 2009. – Т. 2. – 152

с. 詹永明. 笛子基础教程十四课(下册). – 北京市: 人民音乐出版社, 2009 年. – 152 页.

135. Чжао, Е. У Юэ Чуньцю / Чжао Е. – Пекин: Книжная компания «Чжунхуа», 1963. – 216 с. 赵晔撰. 吴越春秋. – 北京市: 中华书局, 1963 年. – 216 页.

136. Чжао, Нан. Наблюдение за идеями традиционной китайской музыки на музыкальных инструментах, обнаруженных в период до Цинь / Чжао Нан. – Ганьсу: Северо-западный национальный университет, 2019. – 78 с. 赵楠. 从先秦时期出土乐器看中国传统音乐理念. – 甘肃省: 西北民族大学, 2019 年. – 78 页.

137. Чжао, Сунтин. Происхождение бамбуковой флейты / Чжао Сунтин // Китайская музыка. – 1983. – № 1. – С. 45. 赵松庭. 竹笛源流 // 中国音乐. – 1983 年. – № 1. – 第 45 页.

138. Чжао, Чжунмин. Вновь увидел Вейлян – Впечатление от концерта «Зов земли» Чжан Вэйяна и Китайского оркестра бамбуковой флейты / Чжао Чжунмин // Народная музыка. – 2019. – № 11. – С. 38–41. 赵仲明. 又见维良 – 张维良与中国竹笛乐团音乐会《大地的呼唤》印象 // 人民音乐. – 2019 年. – № 11. – 第 38–41 页.

139. Чжу, Зайюй. Основы музыкального строя / Чжу Зайюй. – Пекин: Издательство Народной Музыки, 1998. – 1290 с. 朱载堉撰. 律吕精义. – 北京市: 人民音乐出版社, 1998 年. – 1290 页.

140. Чжу, Хэнфу. Пекинская опера и опера куньцюй в Китае / Чжу Хэнфу. – Шанхай: Шанхайское народное издательство изящных искусств, 2003. – 204 с. 朱恒夫. 中国京昆. – 上海市: 上海人民美术出版社, 2003 年. – 204 页.

141. Чжу, Хэнфу. Столетняя практика и успешный опыт современной

Пекинской оперы / Чжу Хэнфу // Литературно-теоретические исследования. – 2021. – № 41 (2). – С. 16–25. 朱恒夫. 京剧现代戏的百年实践与成功经验 // 文艺理论研究. – 2021 年. – № 41 (2). – 第 16–25 页.

142. Чжэн, Цзусян. История древней китайской музыки / Чжэн Цзусян. – Пекин: Издательство высшего образования, 2008. – 195 с. (郑祖襄. 中国古代音乐史. – 北京市: 高等教育出版社, 2008 年. – 195 页.

143. Чжэн, Цзысян. Исследование китайских элементов в голливудском кино и телевизионной анимации – на примере фильма «Кунг-фу Панда» / Чжэн Цзысян. – Гуандун: Университет Гуанчжоу, 2016. – 35 с. 郑梓祥. 好莱坞影视动画中的中国元素研究 – 以《功夫熊猫》为例. – 广东省: 广州大学. – 2016 年. – 35 页.

144. Чэнь, Синьрань, Жэнь, Цзюньвэнь. Исследование применения и инноваций техник игры на бамбуковой флейте / Чэнь Синьрань, Жэнь Цзюньвэнь // Северная музыка. – 2019. – № 15. – С. 87–88. 陈欣然, 任俊文. 竹笛演奏技法的应用与创新研究 // 北方音乐. – 2019 年. – № 15. – 第 87–88 页.

145. Чэнь, Чжэхуэй. Музыкальный анализ и историческое значение оперы «Легенда о Белой Змее» / Чэнь Чжэхуэй. – Тяньцзинь: Тяньцзиньская консерватория музыки, 2019. – 64 с. 陈哲汇. 歌剧《白蛇传》音乐分析与历史意义探究. – 天津市: 天津音乐学院, 2019 年. – 64 页.

146. Чэнь, Ян. Энциклопедия музыки / Чэнь Ян. – Ханчжоу: Издательство Чжэцзянского университета, 2016. – 642 с. 陈旸. 乐书. – 杭州市: 浙江大学出版社, 2016 年. – 642 页.

147. Шэнь, Го. Мэнси Битан / Шэнь Го. – Шанхай: Шанхайское изд-во древних книг, 2015. – 227 с. 沈括. 梦溪笔谈. – 上海市: 上海古籍出版社, 2015 年. – 227 页.

148. Шэнь, Инъин. Исследование музыкальных инструментов,

обнаруженных в эпоху неолита в Китае / Шэнь Инъин. – Пекин: Центральная консерватория, 2012. – 294 с. 申莹莹. 中国新石器时代出土乐器研究. – 北京市: 中央音乐学院, 2012 年. – 294 页.

149. Юань, Кэцян. Мелодичный звук флейты – знание и игра на бамбуковой флейте / Юань Кэцян // Голос Желтой реки. – 2019. – № 2. – С. 110. 袁克强. 悠扬的笛声-认识并吹响竹笛//黄河之声. – 2019 年. – № 2. – 第 110 页.

150. Юань, Цзинфан. Введение в традиционную китайскую музыку / Юань Цзинфан. – Шанхай: Шанхайское муз. изд-во, 2000. – 540 с. 袁静芳编. 中国传统音乐概论. – 上海市: 上海音乐出版社, 2000 年. – 540 页.

151. Юй, Сюньфа, Чжоу, Дачэн, Сюй, Гопин. Сборник экзаменационных произведений для китайской бамбуковой флейты / Юй Сюньфа, Чжоу Дачэн, Сюй Гопин. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2000. – 221 с. 俞逊发, 周大成, 许国屏. 中国笛子考级曲集. – 上海市: 上海音乐学院出版社, 2000 年. – 221 页.

152. Юй, Сюньфа. Китайская бамбуковая флейта / Юй Сюньфа. – Хайкоу: Издательство Хайнань, 2005. – 421 с. 俞逊发. 中国竹笛. – 海口市: 海南出版社, 2005 年. – 421 页.

153. Ян, Кэджун. Полное собрание древней литературы трех династий: Цинь, Хань, Троецарствия и Шести династий / Ян Кэджун. – Пекин: Книжная компания «Чжунхуа», 1958. – 4248 с. 严可均主编. 全上古三代秦汉三国六朝文. – 北京市: 中华书局, 1958 年. – 4248 页.

154. Ян, Минь. «Секретная миссия» в последние годы культурной революции: запись традиционных опер для Мао Цзэдуна // Пекин: Еженедельник новостей Китая. – 2010. – № 29. – URL: <http://www.chinanews.com/cul/2010/08-06/2451974.shtml> (дата обращения: 03.01.2023).

На английском языке

155. Borut, T. The Poetics of the Flute: Fading Imagery in a Sepik Society / Telban Borut // Folklore. – 2014. – Vol.125 (1). – P. 92–112.

156. Meng, Zhang. Investigating the Influence of Bamboo Flute Music as a Cultural Bridge in Chinese Education, and its Implications for Cross-Cultural Understanding / Meng Zhang // Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology. – 2024. – Vol. 21(4). – P. 231–253.

157. Ningbo, Zhou. Multi-Dimensional Analysis of the Factors Affecting the Timbre of Bamboo Flute / Ningbo Zhou // Social Sciences and Humanities Proceedings, The 5th International Conference on Art Studies: Research, Experience, Education. – 2021. – Vol.1. – P. 202–205.

158. Peng, Linhui, Geng, Tao. Acoustical characteristics of Chinese musical instrument bamboo flute / Peng Linhui, Geng Tao // The Journal of the Acoustical Society of America. – 2017. – Vol.141(5). – P. 3726–3726.

159. Sheet music catalog Note-box. – URL: <https://notes-box.com/notes/hans-zimmer-sacred-pool-of-tears/> (date of the application: 08.03.2024).

160. Sheet music catalog of the music notation program Musecore. – URL: <https://musescore.com/firefly/kung-fu-panda-hero> (date of the application: 07.03.2024).

161. Shi, Shou, Hirunrux, S., & Sartjinpong, N. Philosophical reflections on Study in Chinese bamboo Flute in China / Shi Shou, Sakchai Hirunrux, Nayos Sartjinpong // Journal of Modern Learning Development. – 2023. – Vol.8 (4). – P. 300–305.

162. Wang, Zhaosen. Evolution of Chinese Bamboo Flutes and Flute Music from Six-Hole to Eight-Hole Flutes / Wang Zhaosen // Lecture Notes in Education Psychology and Public Media. – 2024. – Vol.42 (1). – P. 32–41.

163. Witzleben, J. L. «Silk and Bamboo» Music in Shanghai: The Jiangnan

Sizhu Instrumental Ensemble Tradition / Witzleben J. L. – Kent, Ohio: The Kent State University Press, 1995. – 197 p.

СПИСОК ВИДЕОИСТОЧНИКОВ

1. 36 ступеней Шаолиня (1978): [художественный фильм] / Режиссер: Лау Кар-Люн // Видеохостинг VK Видео. – URL: https://vk.com/video-74868793_456245968 (дата обращения: 10.03.2024).

2. Бесстрашный (2006): [художественный фильм] / Режиссер: Ронни Ю // Видеохостинг VK Видео. – URL: https://vk.com/video-76914461_456249675 (дата обращения: 11.02.2024).

3. Битва при Чосинском водохранилище (2021): [художественный фильм] / Режиссер: Чэнь Кайгэ // Видеохостинг VK Видео. – URL: https://vk.com/video-137316829_456239646 (дата обращения: 05.04.2024).

4. Большой босс (1971): [художественный фильм] / Режиссер: Ло Вэй // Видеохостинг VK Видео. – URL: https://vk.com/video-217769307_456239239 (дата обращения: 13.03.2024).

5. Виртуоз (1990): [художественный фильм] / Режиссер: Кинг Ху, Цуй Харк // Видеохостинг VK Видео. – URL: https://vkvideo.ru/video-156618519_456241612 (дата обращения: 12.03.2024).

6. Виртуоз 2 (1992): [художественный фильм] / Режиссер: Чэн Сяодун // Видеохостинг YouTube. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-YQQyqZQ0e0> (дата обращения: 12.03.2024).

Два воина (1993): [художественный фильм] / Режиссер: Юнь Вопхинь // Видеохостинг YouTube. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-Ol-0Mz4cAs> (дата обращения: 11.02.2024).

7. Добровольцы: На войну (2023): [художественный фильм] / Режиссер: Чэнь Кайгэ // Видеохостинг VK Видео. – URL: https://vk.com/video-144935677_456262866 (дата обращения: 05.04.2024).

8. Дорога домой (1999): [художественный фильм] / Режиссер: Чжан Имоу. // Видеохостинг VK Видео. – URL:

https://vk.com/video16654766_167501027 (дата обращения: 01.04.2024).

9. Змея в тени орла (1978): [художественный фильм] / Режиссер: Юнь Вохин // Видеохостинг VK Видео. – URL: https://vk.com/video-37724873_456244144 (дата обращения: 23.04.2024).

10. Китайский боксер (1970): [художественный фильм] / Режиссер: Ю Ванг. // Видеохостинг VK Видео. – URL: https://vk.com/video139417845_456250091 (дата обращения: 13.03.2024).

11. Король-боксер (1971): [художественный фильм] / Режиссер: Чон Чханхва // Видеохостинг VK Видео. – URL: https://vkvideo.ru/video-30834125_163117938 (дата обращения: 16.03.2024).

12. Крадущийся тигр, затаившийся дракон (2000): [художественный фильм] / Режиссер: Энг Ли // Видеохостинг VK Видео. – URL: https://vk.com/video-183801042_456241377 (дата обращения: 12.01.2024).

13. Кулак ярости (2020): [художественный фильм] / Режиссер: Ло Вэй // Видеохостинг VK Видео. – URL: https://vk.com/video-76914461_456247919 (дата обращения: 13.03.2024).

14. Кунг-фу Панда (2008): [художественный фильм] / Режиссер: Джон Стивенсон, Марк Осборн // Видеохостинг VK Видео. – URL: https://vk.com/video-220018529_456243495 (дата обращения: 11.05.2024).

15. Лучший стрелок (1936): [художественный фильм] / Режиссер: У Юнган // Видеохостинг китайского молодежного культурного сообщества Bilibili. – URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1o44y1v7eh> (дата обращения: 11.05.2024).

16. Материнская песня (1937): [художественный фильм] / Режиссер: Ло Минью // Видеохостинг китайского молодежного культурного сообщества Bilibili. – URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1Qt411H7Wz/> (дата обращения: 11.05.2024).

17. Подними красный фонарь (1991): [художественный фильм] /

Режиссер: Чжан Имоу // Видеохостинг VK Видео. – URL: https://vk.com/video-39165340_456241832 (дата обращения: 01.04.2024).

18. Разборки в стиле кунг-фу (2004): [художественный фильм] / Режиссер: Стивен Чоу. // Видеохостинг VK Видео. – URL: https://vk.com/video-96827552_456242710 (дата обращения: 11.02.2024).

19. Смотритель острова (2021): [художественный фильм] / Режиссер: Чэнь Ли // Видеохостинг VK Видео. – URL: https://vkvideo.ru/video-161589849_456239695 (дата обращения: 03.04.2024).

20. Таверна дракона (1992): [художественный фильм] / Режиссер: Цуй Харк // Видеохостинг VK Видео. – URL: https://vk.com/video-106986602_456239420 (дата обращения: 19.02.2024).

21. Трилогия о богах: Царство бурь (2023): [художественный фильм] / Режиссер: У Эр Шань // Видеохостинг VK Видео. – URL: https://vk.com/video-174080699_456241325 (дата обращения: 05.04.2024).

22. Троецарствие: Возрождение дракона (2009): [художественный фильм] / Режиссер: Дэниэл Ли // Видеохостинг VK Видео. – URL: https://vk.com/video-47480397_456239185 (дата обращения: 16.02.2024).

23. Тянь Лунь (1935): [художественный фильм] / Режиссер: Фэй Му // Видеохостинг китайского молодежного культурного сообщества Bilibili. – URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1Rx411n7rD/> (дата обращения: 30.04.2024).

24. Храм Шаолинь (1982): [художественный фильм] / Режиссер: Хсинь-Янь Чан // Видеохостинг YouTube. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NhMITOKGz1g> (дата обращения: 01.02.2024).

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Банг (кит. 梆笛) – разновидность бамбуковой флейты, распространенная на севере Китая.

Банцзы (кит. 梆子) – китайский ударный музыкальный инструмент.

Банцзы, опера (кит. 梆子戏) – разновидность китайской оперы, отличительная особенность которой заключается в присутствии в аккомпанементе ударного музыкального инструмента *банцзы*.

Баньцян (кит. 板腔) – способ варьирования наигрышей, употребляемый для выражения с помощью одного и того же напева разных в зависимости от сценария оперы эмоций.

Бау (кит. 巴乌) – китайский духовой музыкальный инструмент со свободным язычком из металла.

Бяньцин (кит. 编磬) – древний китайский ударный музыкальный инструмент, представляющий собой набор каменных плиток разной формы и размера, подвешенных на деревянной стойке в два ряда.

Вэйцинъ (кит. 唯情) – теория китайского драматурга Тан Сяньцзу, опирающаяся на наличие у людей чувств и эмоций уже начиная с момента рождения, то есть с того периода, когда чувственность превосходит разум.

Гунчэпу (кит. 工尺谱) – традиционный метод нотной записи в древнем Китае, использующий китайские иероглифы для обозначения музыкальных нот.

Гучжэн (кит. 古筝) – китайский струнный щипковый музыкальный инструмент семейства цитры.

Ди (кит. 笛) – китайское название для поперечной бамбуковой флейты.

Ицзы синцян (кит. 依字行腔) – стиль исполнения в опере *куньцзюй*, при котором развитие мелодии зависит от развития сюжетной и заключается в подчеркивании интонации каждого китайского иероглифа в тексте.

Куньцзюй (кит. 昆曲) – разновидность китайской оперы, зародившаяся в XIV веке в местности Куньшань провинции Цзянсу на востоке Китая.

Лахун цян (кит. 拉魂腔) – техника пения в опере *хуайхай*, при которой каждая вокальная фраза завершается восходящим звуковысотным движением, широким восходящим скачком и характеризуется обильным наличием колоратуры.

Луаньтанцян (кит. 乱弹腔) – совокупность оперных вокальных стилей времен династии Цин, сочетающих естественное произношение с продолжительным фальцетом и аккомпанемент духовых музыкальных инструментов, преимущественно соны и шэн.

Люшуй (кит. 流水) – подвижный темп в системе напевов *сини*.

Ортодоксальная музыка (кит. 正乐) – общее название китайской классической музыки времен династии Чжоу, предназначенной для церемоний и праздников.

Паньсяо (кит. 排箫) – китайский духовой музыкальный инструмент, китайский аналог многоствольной флейты Пана.

Песни сяньхэ (кит. 相和歌) – общий термин для народных песен династии Хань, большинство из которых представляют собой повествовательные песни о мифах и легендах, которые издавна были распространены среди народа.

Пипа (кит. 琵琶) – китайский струнный щипковый музыкальный инструмент типа лютни.

Ритуально-музыкальная система (кит. 礼乐制度) – система догм и правил династии Чжоу, контролирующая ритуальную и музыкальную сферы деятельности общества.

Саньсянь (кит. 三弦) – китайский струнный щипковый музыкальный инструмент.

Сер (кит. 瑟) – китайский струнный щипковый музыкальный инструмент семейства цитры.

Сипи (кит. 西皮) – система напевов, зародившаяся в Шэньси во времена конца династии Мин и начала династий Цин.

Су юэ (кит. 俗乐) – стиль музыки времен династии Чжоу, относящийся к народной, светской музыке.

Сяньхэ дацюй (кит. 相和大曲) – песенно-танцевальное представление времен династии Хань, состоящее из множества действий. Его структуру можно назвать прообразом современного театрального представления.

Сяньцзы (кит. 弦子戏) – древняя разновидность местной китайской оперы провинций Шаньдун, Хэнань и Хэбэй с эрху в качестве основного аккомпанемента.

Сяо (кит. 箫) – китайская продольная бамбуковая флейта.

Тархочу (кит. 大合吹) – китайское название для музыкального инструментального ансамбля.

Тулян (кит. 土梁) – китайский духовой музыкальный инструмент с закрытым мундштуком, имеющий грушевидную или овальную форму.

Туоцян (кит. 托腔) – форма аккомпанемента оперы *куньцюй*, где пение и аккомпанемент звучат практически унисонно.

Хуагуси (кит. 花鼓戏) или Хунаньская опера – разновидность китайской оперы, широко распространенной на юге Китая и объединяющей местные оперы провинций Хубэй, Аньхой, Цзянси, Хэнань, Шэньси, Хунань.

Хуайхай, опера (кит. 淮海戏) – разновидность местной китайской оперы, в которой сочетаются музыка, вокальное исполнение и танец.

Хуанмэй, опера (кит. 黄梅戏) – разновидность местной китайской оперы, возникшая в Хуанмэй, провинция Хубэй, как форма сельской народной песни и танца.

Хэбэй банцзы (кит. 河北梆子) – разновидность китайской оперы из провинций Шаньси и Шэньси, подвид оперы *банцзы*.

Цзацзюй (кит. 元杂剧) или Юаньская драма – разновидность китайской музыкальной драмы династии Юань, состоящий из 4-5 актов с факультативными прологом и интермедией и обладающий особенностью исполнения по принципу «один акт – один исполнитель».

Цзинху (кит. 京胡) – китайский струнный музыкальный инструмент.

Цзяннань сычжу (кит. 江南丝竹) – стиль традиционной китайской инструментальной музыки из региона Цзяннань в Китае

Цин (кит. 磬) – древний китайский ударный музыкальный инструмент, изготовленный из камня или нефрита.

Цинь (кит. 琴) – китайский струнный щипковый музыкальный инструмент, разновидность цитры.

Циньцян (кит. 秦腔) – изначально древняя ханьская народная песенно-танцевальная форма времен династии Цинь, превратившаяся позже в форму северной оперы, характеризующуюся широким вокальным диапазоном, частым использованием техники вибрато и звучным голосом исполнителей

Цюй (кит. 曲笛) – разновидность бамбуковой флейты, распространенная на юге Китая.

Цюпай (кит. 曲牌) – совокупность используемых в китайской опере музыкальных тем, состоящих из независимых мелодий и аналогичных основным наиболее популярным темам в китайской поэзии.

Чаотяньцзы (кит. 朝天子) – музыкальная тема для бамбуковой флейты, сопровождающая придворные сцены восхождения императора на престол

Шаньдун банцзы (кит. 山东梆子) – один из трех основных жанров местной оперы в провинции Шаньдун, Китай, зародившийся во времена династии Мин.

Шэн (кит. 笙) – китайский духовой музыкальный инструмент, губной орган.

Эррентай (кит. 二人台) – разновидность местной оперы во Внутренней Монголии, которая получила свое название из-за особенностей исполнения: оперу обычно исполняют два человека, мужчина и женщина.

Эрху (кит. 二胡) – китайский смычковый музыкальный инструмент с двумя металлическими струнами.

Юэфу (кит. 乐府) – государственный орган династии Хань, музыкальная палата, ключевой целью которой было контроль и продвижение музыкального искусства.

Я юэ (кит. 雅乐) – стиль музыки времен династии Чжоу, используемый в общественных, жертвенных, придворных и военных церемониях для высшего класса.

Янцин (кит. 扬琴) – китайский струнный ударный музыкальный инструмент, на котором играют бамбуковыми палочками.

Ясная музыка (кит. 清商乐) – общее название китайской классической музыки времен династии Чжоу, наполненной глубоким содержанием и порождающей позитивные эмоции.

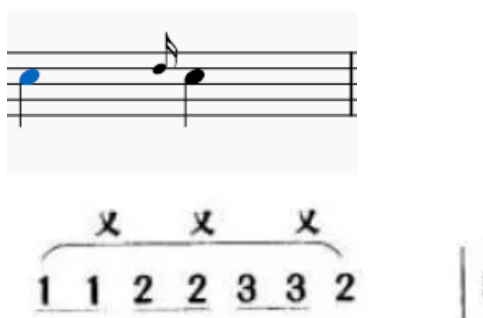
ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Традиционные китайские штрихи и приемы игры на бамбуковой флейте

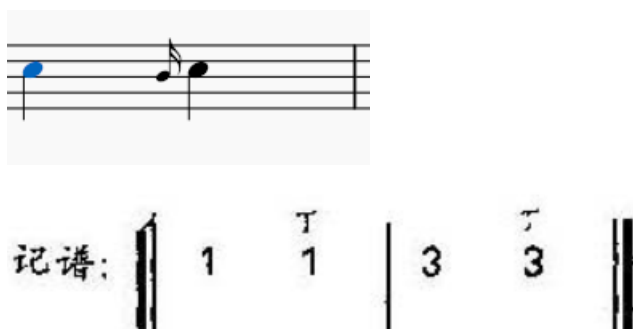
Диеинь (кит. 叠音)

При исполнении двух одинаковых звуков, звуковое отверстие быстро открывается и тут же закрывается вновь. В результате возникает эффект наложения одного звука на другой. Символ перекрытия звуков в нотной записи – «又».



Даинь (кит. 打音)

При исполнении двух одинаковых звуков эффект, получаемый от быстрого удара пальцем по звуковому отверстию второй ноты. Символ перекрытия звуков в нумерованной нотной записи – «丁».



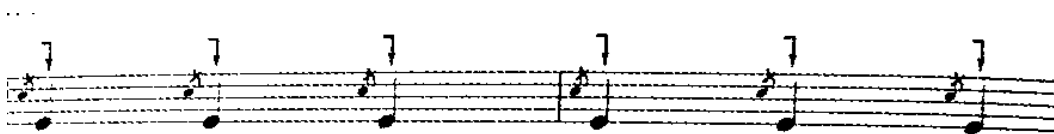
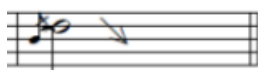
Цзэньинь (кит. 赠音)

Также называется завершающим звуком: когда фраза подходит к концу, быстро воспроизводится звук, располагающийся на несколько ступеней выше или ниже исходного звука.



Дуоинь (кит. 剁音)

Сильное вибрато в сочетании с быстрыми постукиваниями пальцев по клапану, располагающемуся на второй, третьей или четвертой ступени над исполняемым звуком. Это создает особый эффект – звучание, похожее на удары по деревянной доске.



Постукивание пальцами, или чжи цзи инь (кит. 指击音)

Энергичные удары пальцами по клапану. Дульце при выполнении этого приема не используется.

Имитация шума ветра, или фан фэншэн (кит. 仿风声)

Музыкант слегка отводит дульце бамбуковой флейты ото рта, а затем дует прямо в дульце на расстоянии, имитируя звук ветра.

Свистящий звук, или коушао шэн (кит. 口哨声)

Музыкант делает свистящее движение ртом и использует оставшийся часть воздуха, направляя его в дульце, создавая таким образом звук, соединяющий свист со звучанием бамбуковой флейты и достигая эффекта двухголосия (одновременного исполнения двух партий).

Нотные примеры

Пример 1. Гуань Ханьцин. Фрагмент арии Доу Э из драмы *цзацзюй*
«Обида Доу Э»¹

没 来 由 犯 王 法， 不 提 防 遭 刑 宪。

叫 声 屈， 动 地 惊

天。 顷 刻 间 游 魂 先 赴 森 罗 殿，

怎 不 将 天 地 也 生 埋 怨。

Пример 2. Тан Сяньцзу. Фрагмент из оперы «Павильон пионов»²

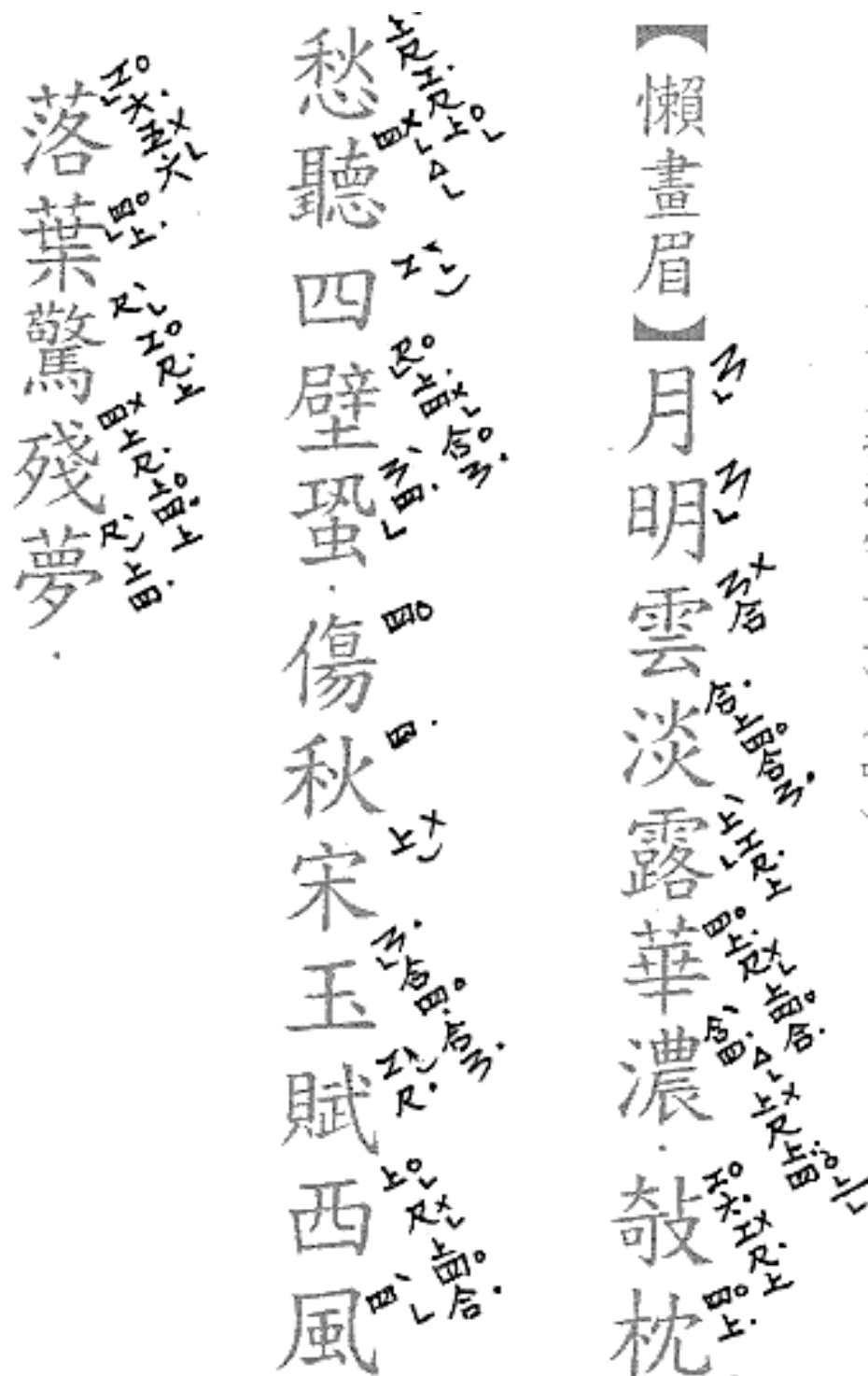
商 (宫) 低音角 低音徵 低音羽 宫 宫 低音徵

最 撩 人 春 色 是 今 年

¹ Ся Йе. Компендиум древней китайской истории музыки. Указ. изд. С. 139.

² У Цзюньда. Исследование оперного вокала куньюй. Указ. изд. С. 103.

Пример 3. Гао Лянь. Фрагмент «Цинь Тяо» из оперы *куньцзюй*
«Нефритовая шпилька» в записи *гунчэпу*³



³ Цзян Миндун. Оценка китайской народной музыки. Указ. изд. С. 186.

Пример 4. Гао Лянь. Фрагмент «Цинь Тяо» из оперы *куньцзюй* «Нефритовая шпилька» в современной линейной нотации⁴

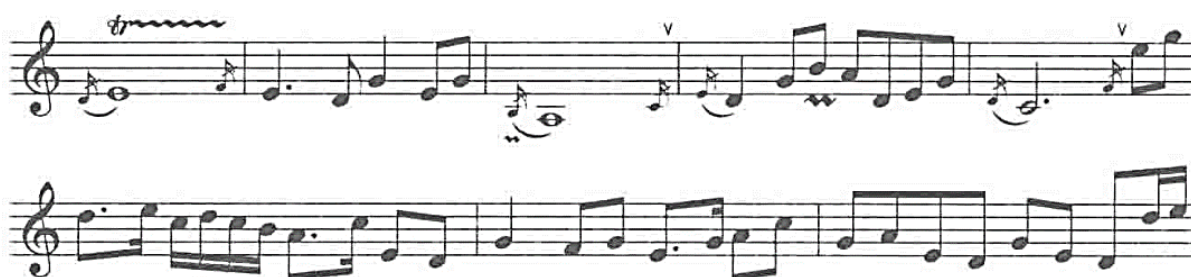
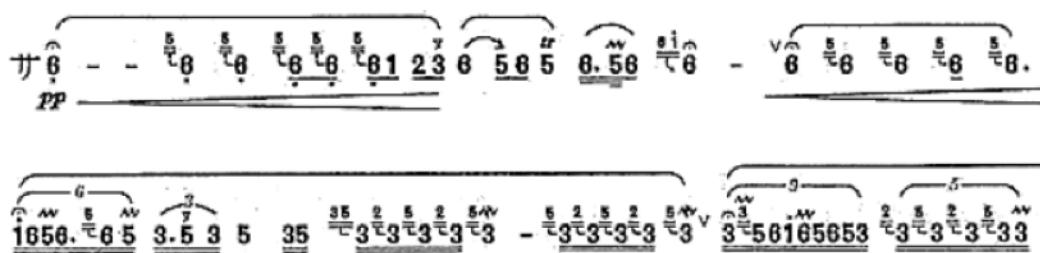
The image displays two systems of musical notation for a vocal and instrumental ensemble. Each system consists of four staves: Voice (Вокал), Bamboo Flute (Бамбуковая флейта), Sanyuan (Сяньсян), and Pipa (Пипа). The notation is in a modern linear style, combining Western musical symbols with traditional Chinese elements. The first system includes Chinese lyrics: 月明云淡露华. The second system includes lyrics: 浓, 软, 枕.

Пример 5. Оригинальная ханьская мелодия «Любань»⁵



⁴ Линейная нотация фрагмента выполнена автором работы.

⁵ Ван Сяоцзюнь. Исследование эстетической традиции китайского искусства игры на бамбуковой флейте. Указ. изд. С. 238.

Пример 6. Ханьская мелодия «Любань» во времена Мин и Цин⁶Пример 7. Современная ханьская мелодия «Любань»⁷Пример 8. Цзянь Гуань. Фрагмент № 1 из пьесы «Новая песня пастухов»⁸

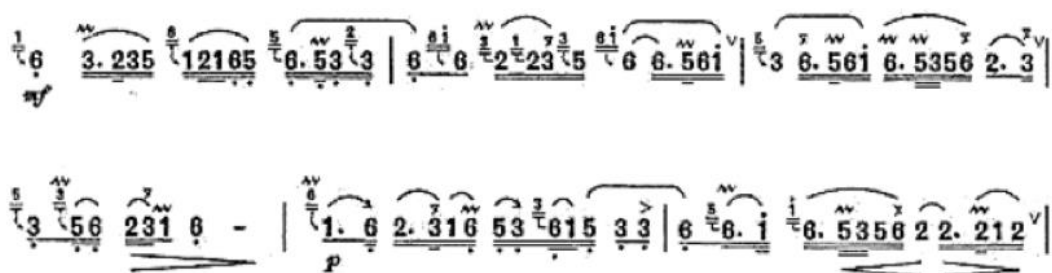
Китайская нотация



Европейская нотация

⁶ Там же.⁷ Там же. С. 240.⁸ Чжань Юнмин. Базовый курс бамбуковой флейты 14 уроков (Том 2). Пекин: Издательство Народной Музыки, 2009. С. 21.

Пример 9. Цзянь Гуань. Фрагмент № 2 из пьесы «Новая песня пастухов»⁹

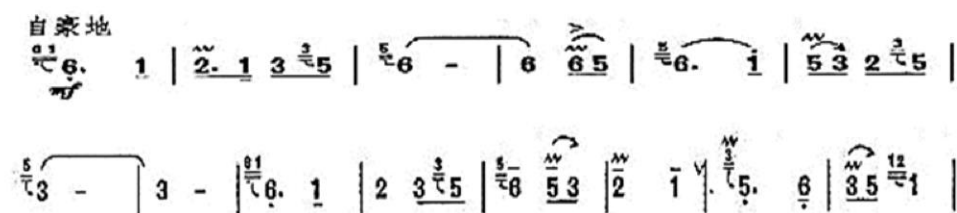


Китайская нотация



Европейская нотация

Пример 10. Цзянь Гуань. Фрагмент № 3 из пьесы «Новая песня пастухов»¹⁰



Китайская нотация



Европейская нотация

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 22.

Пример 11. Фэн Цзыцун. Фрагмент из пьесы «Счастливая встреча»¹¹



¹¹ Юй Сюньфа, Чжоу Дачэн, Сюй Гопин. Сборник экзаменационных произведений для китайской бамбуковой флейты. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2000. С. 81.

Пример 12. Гао Иминг. Фрагмент арии «У меня в груди восходящее солнце» из Пекинской оперы «Ловкий захват Тигровой горы», часть 1¹²

263 27 壮阔、豪迈地 43

Вокал
Юэцинъ,
саньсянь
цзянху
我胸有朝阳。

Пипа

Пайшэн

Бамбуковая
флейта цюй

Флейта

Гобой

Кларнет

Валторна

Труба

Тромбон

Губан

Б. гонг, мал.
гонг

Тарелки

27 壮阔、豪迈地

Скрипка 1

Скрипка 2

Альт

Виолончель

Контрабас

¹² Революционная симфония: Ловкий захват Тигровой горы (Партитура) / Хуан Чжэнцинъ, Ли Тонгсен, Цао Шоучунъ и др. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1975. С. 43.

Пример 13. Гао Иминг. Фрагмент арии «У меня в груди восходящее солнце» из Пекинской оперы «Ловкий захват Тигровой горы», часть 2¹³

44 Вокал

Пипа

Пайшэн

Бамбуковая флейта цюй

Флейта

Гобой

Кларнет

Валторна

Труба

Тромбон

Скрипка 1

Скрипка 2

Альт

Виолончель

Контрабас

渐慢

(仓)

¹³ Там же. С. 44.

Пример 14. Гао Иминг. Фрагмент арии «Встречайте весну и меняйте мир» из Пекинской оперы «Ловкий захват Тигровой горы», часть 1¹⁴

27 [散板]

快起渐慢

Voкал

迎 来 春 色 换 人

Юэцинь,
саньсянь,
цзянху

Пипа

Пайшэн

Бамбуковая
флейта цюй

Флейта

Гобой

Кларнет

Валторна

Труба

Тромбон

Янцинъ

27

快起渐慢

Скрипка 1

Скрипка 2

Альт

Виолончель

Контрабас

¹⁴ Там же. С. 61.

Пример 15. Гао Иминг. Фрагмент арии «Встречайте весну и меняйте мир» из Пекинской оперы «Ловкий захват Тигровой горы», часть 2¹⁵

[illegible]

¹⁵ Там же. С. 62.

Пример 16. Чжоу Лун. Фрагмент арии «Сломанный мост» из
оперы «Легенда о Белой Змее»¹⁶

附加变宫的B徵六声调式

My eye are o - pen ing to a bright new world,
我 睁 开 眼 睛 看 见 一 个 崭 新 的 世 界,
My ears un - fur l ing to the en - chant - ing sounds of song.
我 双 耳 听 到 悠 扬 的 歌 声.

Пример 17. Ван Чжаокян. Фрагмент из оперы «Женщина-консорт»¹⁷

Бамбуковая флейта банг
Бамбуковая флейта цюй
Сона 1
Сона 2
Сона 3
Шэн 1
Шэн 2
Гаоху
Эрху
Чжунху
Виолончель
Контрабас

¹⁶ Чэнь Чжэхуэй. Музыкальный анализ и историческое значение оперы «Легенда о Белой Змее». Тяньцзинь: Тяньцзиньская консерватория музыки, 2019. С. 23.

¹⁷ Ван Чжи. Мысли об опере Хуанмэй. Шанхай: Шанхайское муз. изд-во, 2008. С. 131.

Пример 18. Цзян Гуань. Фрагмент из пьесы «Приветствие
родственников в горной деревне»¹⁸

The musical score is written for bamboo flute (笛) and piano (钢琴). It consists of three systems of staves. The first system (measures 8-13) features a bamboo flute melody starting with a *mf* dynamic and a piano accompaniment with a *mp* dynamic. The second system (measures 14-19) continues the flute melody with a more active piano accompaniment. The third system (measures 20-25) concludes the fragment with first and second endings for both instruments. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

¹⁸ Пак Дуншэн. Сборник музыки для бамбуковой флейты. Шаньси: Издательство литературы и искусства Бэйюэ, 2000. С. 77.

Пример 19. Хуайхайская оперная труппа провинции Цзянсу. Фрагмент арии Е Цзиньлянь «Я спускаюсь на землю словно Чанъэ» из оперы *хуайхай* «Сан Бай Тан»¹⁹



Пример 20. Хуайхайская оперная труппа провинции Цзянсу. Фрагмент № 1 оригинальной версии аккомпанемента из оперы *хуайхай* «Сан Бай Тан»²⁰



Пример 21. Хуайхайская оперная труппа провинции Цзянсу. Фрагмент № 1 аккомпанемента версии Чжан Чжигана из оперы «Сан Бай Тан»²¹



Пример 22. Хуайхайская оперная труппа провинции Цзянсу. Фрагмент № 2 оригинальной версии аккомпанемента из оперы «Сан Бай Тан»²²



¹⁹ Цзян Миндун. Оценка китайской народной музыки. Указ. изд. С. 207.

²⁰ Там же. С. 213.

²¹ Там же. С. 215.

²² Там же. С. 213.

Пример 23. Хуайхайская оперная труппа провинции Цзянсу. Фрагмент
№ 2 аккомпанемента версии Чжан Чжигана из оперы «Сан Бай Тан»²³



Пример 24. Гу Гуанжэнь. Прелюдия к пьесе «Пекинская мелодия»,
партия барабанов и гонгов²⁴

Баньгу

Мал. тарелки

Бол. гонг

Мал. гонг

Баньгу

Мал. тарелки

Бол. гонг

Мал. гонг

²³ Там же. С. 215.

²⁴ Гу Гуанжэнь. Коллекция произведений национальных инструментальных ансамблей и малоформатных ансамблей Гу Гуанжэнь. Шанхай: Издательство образования Шанхая, 2012. С. 331.

Пример 25. Гу Гуанжэнь. Партия бамбуковой флейты из пьесы
«Пекинская мелодия», часть 1²⁵

Allegro ♩ = 124

Пример 26. Гу Гуанжэнь. Партия бамбуковой флейты из пьесы
«Пекинская мелодия», часть 2²⁶

稍快

²⁵ Там же. С. 333

²⁶ Там же.

Пример 27. Цзян Синвей. Фрагмент из пьесы «Путешествие в Гусу»²⁷

The musical score is written for a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'andante'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each starting with a measure number in a box (2 and 3). The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line consists of a melodic line with trills and slurs.

²⁷ Юй Сюньфа, Чжоу Дачэн, Сюй Гопин. Сборник экзаменационных произведений для китайской бамбуковой флейты. Указ. изд. С. 94.

Пример 28. Чэн Дачжао. Фрагмент № 1 части «Синьтянью» из произведения «Четыре песни о северной Шэньси»²⁸

The musical score is presented in three systems, each with a flute part on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

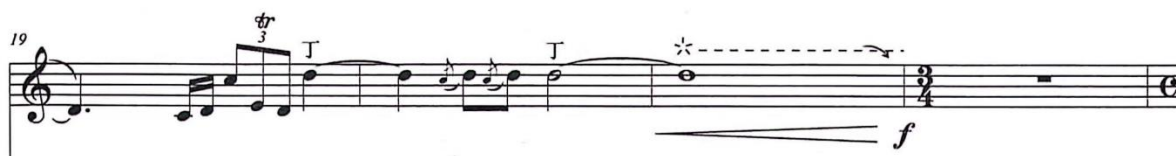
- System 1:** The flute part begins with a series of eighth notes, followed by a half note. The piano accompaniment consists of sustained chords. Dynamics include *p*, *mf*, and *p*.
- System 2:** The flute part features a melodic line with trills and slurs. The piano accompaniment continues with chords. Dynamics include *mf*, *f*, and *ff*. There are also markings for *p*, *mf*, and *p* in the piano part.
- System 3:** The flute part continues with a melodic line, including a trill marked 'T'. The piano accompaniment features sustained chords. Dynamics include *p*, *pp*, *f*, and *mf*.

²⁸ Тан Цзюньцяо, Ван Цзюнькай. Избранные концерты для китайской бамбуковой флейты. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2016. С. 30.

Пример 29. Чэн Дачжао. Фрагмент № 2 части «Синьтянью» из произведения «Четыре песни о северной Шэньси»²⁹



Пример 30. Чэн Дачжао. Фрагмент № 3 части «Синьтянью» из произведения «Четыре песни о северной Шэньси»³⁰



²⁹ Там же.

³⁰ Там же. С. 31.

Пример 31. Чэн Дачжао. Фрагмент № 4 части «Синьтянью» из произведения «Четыре песни о северной Шэньси»³¹

23

mp *ff* *f* *p*

28

mp *mp*

30

f

³¹ Там же.

Пример 32. Чэн Дачжао. Фрагмент № 1 части «Опера Шэньси» из произведения «Четыре песни о северной Шэньси»³²



Пример 33. Чэн Дачжао. Фрагмент № 2 части «Опера Шэньси» из произведения «Четыре песни о северной Шэньси»³³



³² Там же. С. 35.

³³ Там же.

Пример 34. Чэн Дачжао. Фрагмент № 3 части «Опера Шэньси» из произведения «Четыре песни о северной Шэньси»³⁴

42

48

f *p* *f*

Пример 35. Чэн Дачжао. Фрагмент № 4 части «Опера Шэньси» из произведения «Четыре песни о северной Шэньси»³⁵

66

73

p

³⁴ Там же. С. 36.

³⁵ Там же. С. 37.

Пример 36. Чэн Дачжао. Фрагмент № 5 части «Опера Шэньси» из произведения «Четыре песни о северной Шэньси»³⁶

Пример 37. Чэн Дачжао. Фрагмент № 6 части «Опера Шэньси» из произведения «Четыре песни о северной Шэньси»³⁷

³⁶ Там же. С. 38.

³⁷ Там же. С. 39.

Пример 38. Чэн Дачжао. Фрагмент части № 7 «Опера Шэньси» из произведения «Четыре песни о северной Шэньси»³⁸



Пример 39. Чэн Дачжао. Фрагмент № 8 части «Опера Шэньси» из произведения «Четыре песни о северной Шэньси»³⁹

³⁸ Там же. С. 39.

³⁹ Там же. С. 40.

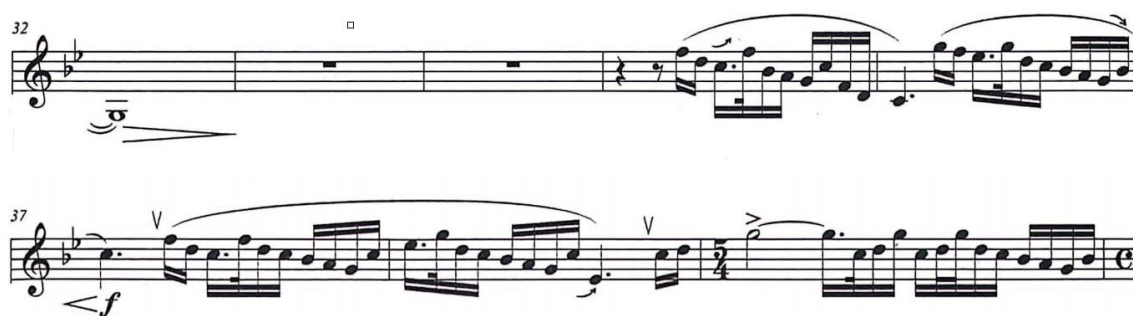
Пример 40. Чэн Дачжао. Фрагмент № 1 части «События прошлого» из произведения «Четыре песни о северной Шэньси»⁴⁰

Пример 41. Чэн Дачжао. Фрагмент № 2 части «События прошлого» из произведения «Четыре песни о северной Шэньси»⁴¹

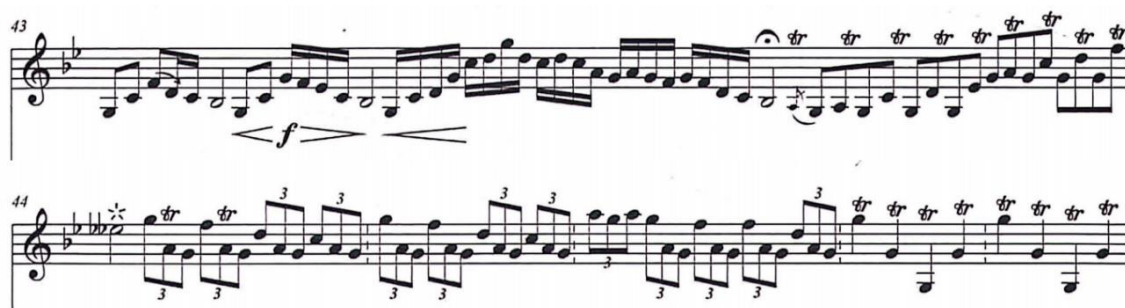
⁴⁰ Там же. С. 43.

⁴¹ Там же.

Пример 42. Чэн Дачжао. Фрагмент № 3 части «События прошлого» из произведения «Четыре песни о северной Шэньси»⁴²



Пример 43. Чэн Дачжао. Фрагмент № 4 части «События прошлого» из произведения «Четыре песни о северной Шэньси»⁴³



Пример 44. Сянь Синхай. Фрагмент соло бамбуковой флейты из фильма «Лучший стрелок»⁴⁴



⁴² Там же. С. 44–45.

⁴³ Там же. С. 45.

⁴⁴ Ван Сиси. Краткое обсуждение музыки к фильмам, написанной Сянь Синхаем // Современная музыка. 2015. № 15. С. 132.

Пример 45. Лу Цзи. Фрагмент соло бамбуковой флейты из фильма
«Материнская песня»⁴⁵



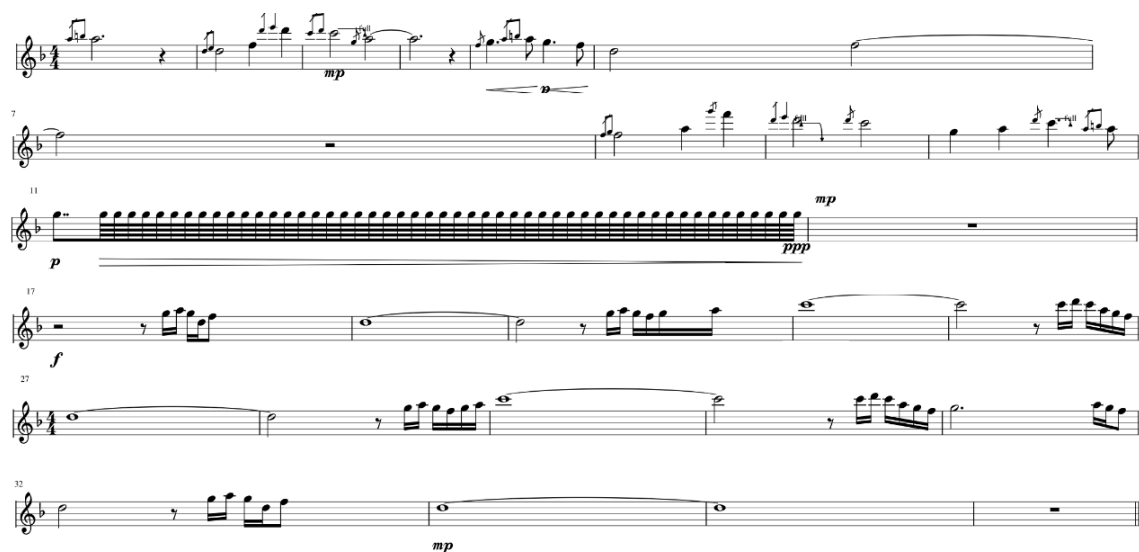
Пример 46. Сянь Бао. Фрагмент музыкальной темы «В одной лодке» из
фильма «Дорога домой»⁴⁶



⁴⁵ Мэн Цяо, Ли Шучинь. Анализ музыкальной формы национальной инструментальной сольной музыки в китайских фильмах 1930-х годов // Новые звуки Юэфу (Журнал Шэньянской консерватории музыки). 2019. № 37 (04). С. 86.

⁴⁶ Библиотека фортепианных партитур Chongchong. URL: <https://www.gangqinpu.com/cchtml/1038193.htm>

Пример 47. Ханс Циммер. Фрагмент № 1 темы «Герой» из фильма
«Кунг-фу Панда»⁴⁷



⁴⁷ Sheet music catalog of the music notation program Musecore. URL: <https://musescore.com/firefly/kung-fu-panda-hero>

Пример 48. Ханс Циммер. Фрагмент № 2 темы «Герой» из фильма
«Кунг-фу Панда»⁴⁸

Fl.

Hrp. *f*

Gtr. F.

Fl. *f*

Vln. *mp*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *mp*

Db. *p*

Tpt. *mf*

Br. *mp*

Tbn. *mf*

F. Hn. *mp*

Sax. *mp*

Drs. *mp*

Drs. *mp*

mf

⁴⁸ Там же.

Пример 49. Ханс Циммер. Фрагмент № 1 темы «Пруд Святых Слез» из
фильма «Кунг-фу Панда»⁴⁹



Пример 50. Ханс Циммер. Фрагмент № 2 темы «Пруд Святых Слез» из
фильма «Кунг-фу Панда»⁵⁰

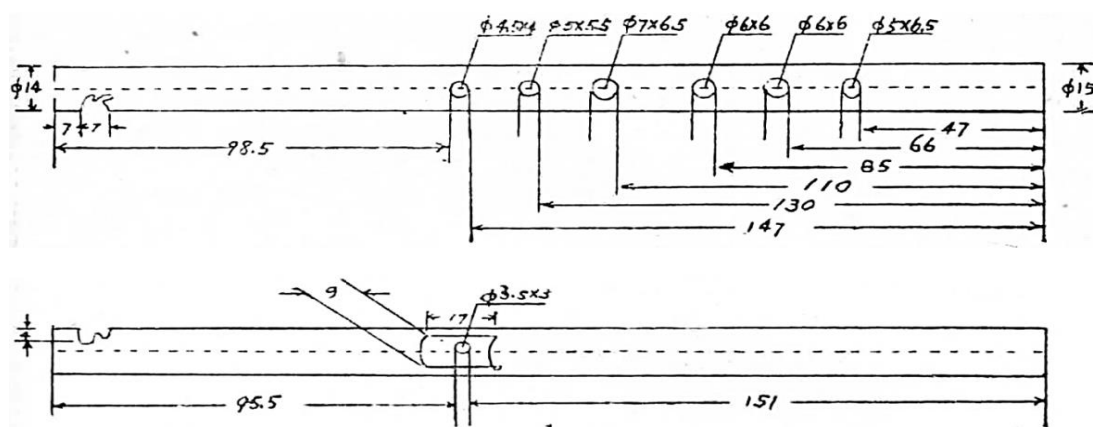


⁴⁹ Sheet music catalog Note-box. URL: <https://notes-box.com/notes/hans-zimmer-sacred-pool-of-tears/>

⁵⁰ Там же.

Иллюстративный материал

Рисунок 1. Бамбуковая флейта из гробницы Мавандуй (спереди и сзади) и ее параметры (в мм)¹



¹ Ван Цин. Исследование древней флейты. Хубэй: Уханьская консерватория, 2006. С. 22.

Рисунок 2. Люди сжигают книги на улице во время культурной революции²



² Си Сюань, Цзинь Чуньми. Краткая история Культурной революции. Пекин: Издательство истории партии КПК, 1996. С. 56.

Рисунок 3. Люди сжигают книги на улице во время культурной революции³



³ Там же.

Рисунок 4. Плакат времен культурной революции. Перевод:
«Уничтожьте все вещи старого мира и создайте новый мир»⁴



⁴ Там же. С. 66.