

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

кандидата искусствоведения Булатовой Динары Айдаровны
о диссертации Гун Цзэюя «Бамбуковая флейта
в театральном и кинематографическом искусстве Китая»,
представленной на соискание учёной степени кандидата искусствоведения
по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)

Богатейшее традиционное инструментальное искусство Китая имеет древние корни, характеризуется большим разнообразием музыкальных инструментов разных типов, их активной включенностью как в процессы традиционного музицирования, так и в современную музыкальную культуру. Бамбуковые флейты являются аэрофонами с яркой тембровой спецификой, позволяющей относить их к символам национальной китайской культуры. Важность обращения к этой части мирового музыкального наследия обусловлена возрастающими процессами глобализации и унификации традиционных форм и жанров, в связи с чем работы подобного рода отличает особая **актуальность**.

Вовлеченность бамбуковых флейт в театральное и киноискусство, способность их играть особую, только им предназначенную роль, иметь важные смысловые коннотации, – ракурс исследования, нашедший отражение в настоящей диссертации, ранее не привлекал внимания ученых, он обеспечивает **научную новизну** исследования.

Достоин внимания акцент, сделанный в диссертации на комплексном исследовании китайской бамбуковой флейты в историческом развитии различных жанров театрального и кинематографического искусства с привлечением социопсихологического, историко-культурного, музыкально-аналитического, органологического подходов. Диссертация опирается на широкий круг работ по инструментоведению, театроведению, киноведению, музыкальной культуре Китая и стран Азии как российских, так и зарубежных ученых (список литературы содержит 98 источников на китайском, 56 на русском, 9 на английском языках).

Теоретическое и практическое значение диссертации Гун Цзюня определяется введением в научный оборот новых материалов и терминов, касающихся разновидностей бамбуковой флейты, специфики исполнительства на ней, жанров китайской национальной оперы и кинематографа. Материалы исследования могут быть использованы в курсах «Музыка народов мира», «Внеевропейские музыкальные культуры» в музыкальных вузах и колледжах искусств, а также иметь выходы в творческую практику.

Структура диссертации логична и определяется целями и задачами, обозначенными во Введении. Работа содержит три главы, Заключение, Список литературы, и Список видеоисточников, Словарь терминов и Приложения, в которых содержатся приемы игры на китайской флейте, 50 нотных примеров и 3 иллюстрации. Необходимо отдельно отметить, что сопровождающие материалы к диссертации (такие, как словарь терминов и перечень приемов игры на бамбуковой флейте) имеют самостоятельное научное значение как ценный материал для постижения специфики игры на традиционном китайском аэрофоне, особенностей национальной музыкальной и театральной культуры.

В первой главе диссертации ***«Бамбуковая флейта в дотеатральных формах традиционной церемониальной культуры Китая»*** в историческом ракурсе раскрывается эволюция функциональных и эстетических принципов искусства игры на бамбуковой флейте от использования ее в ранних сакрализованных ритуалах в военном и церемониальном быту (параграф 1.1) к эстетическим категориям, возникшим в эпоху правления династий Хань (параграф 1.2) и Тан (параграф 1.3).

Привлекают внимание приводимые автором особенности использования бамбуковой флейты в песенно-танцевальных представлениях *сянхэ дацюй*, а также утвердившийся в этот период принцип пения с дублированием голоса мелодией бамбуковой флейты, и формированию представления о близости ее звучанию человеческого голоса, повлиявшего в дальнейшем на становление жанров традиционной китайской оперы.

Во второй главе ***«Бамбуковая флейта в театральном искусстве Китая»*** последовательно рассматриваются разные типы музыкально-сценических жанров в связи с ролью и значением в их драматургии бамбуковой флейты.

Автор останавливается на традиционных видах китайской оперы (параграф 2.1): пекинской опере *цзяцзюй*, опере *куньцюй*, в которой принцип *туоцян* стал определяющим для формирования драматургии произведений с превалированием сюжетной линии, а за бамбуковой флейтой закрепилось значение поддерживающего голос инструмента.

Кардинальные изменения, произошедшие в культурной жизни страны в период Культурной революции, с одной стороны, способствовавшие изживанию традиционных жанров, с другой – развитию искусства бамбуковой флейты, способной передавать необходимые художественные образы, нашли отражение в параграфе 2.2. Выразительно переданы автором и возникшие в этот период образцы традиционных композиций для флейты, такие как «Новая песня пастухов», и практика исполнения более ранних оперных мелодий в исполнении на флейте. Ценным стал вывод автора относительно того, что именно мелодии в исполнении на бамбуковой флейте, сохранившиеся в записи в этот непростой исторический период, стали «той базой, которая продолжала хранить память о вокальных богатствах традиционной оперы и музыкальным ресурсом, питавшим возрождение приостановленного в своем развитии оперного творчества» (с. 15 автореферата) (здесь, вероятно, необходимо добавить «традиционного оперного творчества», так как сам оперный жанр продолжал свое развитие в немногочисленных образцах «образцовой оперы»).

Достаточно внимания автор уделил образцам современной оперы Китая (параграф 2.3), с происходящими в этот период активными процессами европеизации и проникновения принципов академического западно-европейского музыкального искусства. В поле зрения автора попали образцы китайских опер *банцзы*, *эррентай*, *кунцюй*, современной Пекинской оперы. Внимания заслуживают приводимые автором процессы интеграции в исполнительство на бамбуковой флейте артикуляционных и штриховых приемов европейской флейты, а также развитие заложенных в инструменте собственных технических возможностей (применение приемов постукивания пальцами *чжи цзи инь*, имитация шума ветра *фан фэншэн* и др.). Представляют интерес описанные автором принципы интеграции бамбуковой флейты в

структуру европейского оркестра, который стал сопровождать современные китайские оперы.

Третья глава «**Бамбуковая флейта в кинематографическом искусстве Китая**» представляет эволюцию применения бамбуковой флейты в китайских драматических фильмах (параграф 3.1) и фильмах о боевых искусствах (параграф 3.2), от редкого и хаотичного использования инструмента в 1930-е годы до его осмысления в образцах второй половины XX и начала XXI века как символа главного героя, с применением в ключевых для драматургии фильмов эпизодах (фильмы Чжан Имоу «Подними красный фонарь», «Дорога домой»), маркера национальной идентичности в отображении образов природы и городских пейзажей (фильмы Чэнь Кайгэ «Битва при Чосинском водохранилище» и «Добровольцы: на войну»), средства создания национального колорита в фильмах о боевых искусствах («Храм Шаолинь» Хсинь Янь Чана, «Виртуоз» Кинг Ху и Цуй Харка и др.).

Заключение содержит основные выводы исследования.

По прочтении диссертации возник ряд вопросов и замечаний:

1. Используемый в работе термин «бамбуковая флейта» представляется не вполне корректным ввиду разнообразия китайских аэрофонов из бамбука, о чем неоднократно свидетельствует на страницах диссертации сам автор (точнее определение этих инструментов как китайских аэрофонов семейства флейт). Кроме того, типологически разные образцы флейты – продольная флейта *сяо* и поперечная *ди* отличаются не только способом держания, но и принципами артикуляции, способами игры и – самое важное – являются носителями разного звукоидеала (термин Ф. Бозе), и эти различия также касаются других разновидностей флейт из бамбука, которые упоминаются в работе (*банг*, *цюй* и др.). Особенно важно было указать разновидность флейты при описании приемов игры на ней (в том числе в приложении к диссертации).
2. На протяжении работы автор преимущественно использует либо термин «бамбуковая флейта», который не дает возможности понять, о какой разновидности флейты идет речь, либо использует термин *ди*, обращаясь к поперечной флейте. Используется ли продольная флейта *сяо* в

театральном и киноискусстве и насколько часто, за исключением тех случаев, когда на эту разновидность инструмента автор обращает свое внимание (с. 42, 122, 124)? Чем вызвано значительно меньшее внимание композиторов к этой разновидности китайской флейты?

3. Специфика музыкального развития в жанрах китайского театрального и киноискусства, малознакомая российскому читателю, зачастую обязывает автора следовать в анализе описательному принципу, однако иногда чрезмерная описательность выливается в слишком большие фрагменты текста (в частности, это касается анализа концерта для бамбуковой флейты «Четыре песни о северной Шэньси» Чэн Дачжао: с. 89-94 диссертации).
4. В параграфе 1.1, посвященном музыке периода до династии Хань (до 206 года до нашей эры), автор пишет о монодической основе китайской музыки, которая являлась «полной противоположностью западной гармонической и полифонической системе» (с. 30 диссертации). Необходимо отметить, что развитие гармонического и полифонического склада в европейской музыке начинает происходить лишь к IX веку, до этого периода европейская музыка тоже была монодической в своей основе.
5. Обращает на себя внимание, что в разделе 2.2 больше внимания уделяется не роли бамбуковой флейты в музыкально-сценическом жанре «образцовой оперы» периода Культурной революции, а общей культурной ситуации и значению бамбуковой флейты в соответствующий период. Анализ же самой оперы (например, «Ловкий захват Тигровой горы») приводится в следующем разделе. Отличается ли использование флейты в операх этого периода особой спецификой?
6. Неоднократно приводимый автором принцип унисона в звучании голоса и флейты точнее было определить как гетерофонию (в связи с разной артикуляционной спецификой голосового аппарата и инструмента, использованием инструментальной мелизматике точное совпадение мелодической линии исключается (так, сам автор при описании приема

