

скрытые эмоции. Не знаящая «какое время подходит для раздумий» Ин-ин «отныне и навсегда прекрасна и одинока, подобна цветку груши, алые уста на белом лице подобны вишенке». Думая о возлюбленном, она отказывалась от сна и забыла о еде, и поэтому аромат ее образа «исчез и яшма потускнела, словно цветы распустились и опали». Она изменилась до такой степени, что стала «тоньше лилейника» [5].

Образ цветка полностью отражает внешность и дух главной героини, подчеркивает красоту любви между двумя молодыми героями. Ван Говэй пишет о том, что основная идея драмы заключается «в описании волнующей стороны чувства, описании природы событий, как будто сам был там» [7].

В первом действии «Западного флигеля» описывается ясный день, «вблизи двора переплетаются цветы и ивы, башня среди двора отбрасывает круглую тень», описываются краски ночи «застенчивой красотой красавица превосходит цветы, нежнее аромата яшмы» [7]. Среди радости и веселья звучит тема, преисполненная поэтической любви. Однако после встречи с Сунь Фэйху госпожа разорвала помолвку, и весь сюжет пьесы из радостного становится унылым, полным минорный настроений, ибо «опавшие лепестки цветов летят под порывами ветра и нагоняют тоску». Скорбность чувств подчеркивает пейзаж – «облака собрались на чистом небе, лишь проглядывает луна; ветер сметает опавшие лепестки, уносит с собой аромат; десять тысяч горечей от разлуки, десять тысяч печалей» [7]. Душевное состояние главных героев описывается через образы увядших цветов, «опавшие лепестки повсюду на земле, как румяна, в прекрасное время года были обмануты надежды» [7]. Горе и радость сменяют друг друга, в пьесе прослеживается второй прилив чувств, возникает «вторая весна». Влюбленный Чжан Шэн думает об Ин-ин, и попытки сблизиться с красавицей тоже связаны с образами цветов: «боюсь стена высока, но одолеть ворота можно цепляясь за скрытые цветы», или «лунной ночью далеко-далеко во дворе так тихо, что слышно, как скрипят цветущие ветви», а также «В цветах есть тень, в луне есть тень, весенняя ночь не устоит перед красавицей». Четвертую главу драмы – «Прощание с двором» – можно назвать бесподобным образцом древнекитайской поэзии:

«Ясные облака на небе, желтые цветы на земле, западный ветер силен, северные птицы улетают на юг» [7]. В конце осени желтые цветы напоминают о разлуке, в глубине человеческой души пейзаж достигает шедевра. После разлуки «любовь заставила цветы распуститься ночью, а сегодня под осенним дождем опадают листья». Через образы цветов Ван Шифу описывает не только красоту, но и коварство [8]. Образ цветка всегда сопровождает человеческие чувства, подчеркивает основную идею драмы, воплощает мечты и слезы, ненависть и любовь, а также сильные чувства при расставании.

Через прием «красавица в цветах» Ван Шифу говорит о любви, использует образ цветка для выражения абстрактного, но возбуждает воображение и воспоминания каждого человека, смотрящего драму. Живое и выразительное использование образа цветка обогатило содержание театрального действия, возвысило и облагородило основную идею драмы. «Являясь китайской традиционной музыкальной драмой, «Западный флигель» демонстрирует целостность сценического искусства, достигает наивысшего уровня драмы эпохи Юань» [10]. В «Западном флигеле» образы цветов отражает восхищение автора красотой Ин-ин, а также подчеркивает субъективные чувственные изменения настроения в развитии чувств двух главных героев.

В заключение мы подчеркнем, что образ цветка в драме «Западный флигель» обладает различными смысловыми характеристиками. В создании инсказательного образа цветка автор оперирует понятиями пространства и времени, которые «перевоплощаются» на сцене в психологическое время и пространство действия.

#### Список литературы:

1. 王实甫.西厢记 [ M ] .上海:上海古籍出版社, 1987. Ван Шифу. «Западный флигель» / Шифу, Ван. – Шанхай, 1987. – 208с.
2. 吕效平.戏曲本质论[ M ] .南京:南京大学出版社, 2003.82. Люй, Сиаопин. Основы теории оперы / Сиаопин, Люй. – Нанкин, 2003. – 82с.
3. 高益. 京剧的文化精神阐释. 北京:中国社会科学出版社, 2005.108. Гао, Ижон. Драма в духе культуры династии Юань/ Ижон, Гао. –Пекин, 2005. –108 с.

*Ли Я*

### ИССЛЕДОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ МАЛЫХ НАРОДОВ В КИТАЕ

Китай – это многонациональная страна, имеющая многовековую историю и блестящие традиции культуры, в том числе и музыкальной. Представленная фольклором титульной нации хань, а также уникальным по колориту проживающих на территории Китая народностей и этнических групп, которых насчитывается около шестидесяти, традиционная музыкальная культура этого региона мира издавна славится своим исключительным богатством и разнообразием.

Жизненность и современное звучание традиционного музыкального фольклора во-многом обеспечена деятельностью ученых-этномузыкологов, усилия которых направлены на соби́рание, изучение, сохранение и

популяризацию лучших образцов нематериального культурного наследия в области музыкального творчества. Сегодня благодаря стараниям исследователей-этномузыкологов достоянием специалистов и широкой общественности становится региональный музыкальный фольклор различных провинций (таких, как Юньнань, Сычуань, Гуйчжоу, Гуанси и др.), а также фольклор малых народов.

Несмотря на то, что музыкальная фольклористика как наука активно развивалась сразу после создания Китайской Народной Республики, начало изучению традиционного музыкального творчества с точки зрения этнокультурного многообразия, представленного в разных регионах страны, было положено лишь в конце XX ст. Следует упомянуть, прежде всего, уже ставшие классическими объемные публикации У Годуна, Тянь Ляньтао, Ду Ясюна и некоторых других авторов, посвященные характеристике музыки всех национальных меньшинств Китая [1]. В этом же ряду стоит масштабный по охвату проект, авторы которого ставили цель составить представление об инструментальной музыке разных провинций Китая, представленной в ее лучших образцах [2]. В данной статье рассмотрим содержание отдельных публикаций последних лет, посвященных особенностям музыкального фольклора народностей Китая.

Статья исследователей Тан Вэньшэна и Ван Юнкэ представляет собой краткий анализ народных песен малых народностей провинции Гуанси [3]. В ней описываются богатство содержания, разнообразие видов, различие стилей народных песен малых народностей этой провинции Китая.

Таковы, к примеру, песни народности *чжуан*. Чжуанцы являются «народом, способным петь», причем, как правило, все их песни берут свое начало в реальной жизни и изустно передаются от поколения к поколению. Им присущ яркий сельский колорит, а также такая особенность, как совмещение воспитательных и развлекательных целей. К примеру, «прославляющие» песни («цзаньмэйгэ») в песенной форме прославляют великих героев и их деяния, красоту родных пейзажей. Гостевые («инкэгэ») и «застольные» («цюаньцзюгэ») исполняются при встрече гостей) Песни-загадки («цаймигэ») представляют собой соревнование в знаниях и умениях. Особую группу составляют «увещательные» песни («цюаньшигэ»), которые в художественной форме поучают людей, как справляться с различными делами, а также напоминают о традиционных добродетелях уважения к старикам и любви к детям.

Песни народности *яо* в основном они отражают простоту и добродетель народа, их добродушный и веселый характер, любовь к жизни. Благодаря очень мягкому говору, их песни кажутся очень нежными, изящными и лиричными на слух, с плавной мелодией и довольно значительными сменами ритма. Зачастую песни заканчиваются выкриками, которые призваны выразить любовь народа к труду.

Народные песни народа *олао* также отличаются самобытностью содержания и стилистики. Вкратце их можно разделить на: «гутяо» (повествуют об исторических событиях, жизни народа); «суйкоуда» (песни с произвольным содержанием, сочиняемые в процессе исполнения, не имеют определенной структуры, преимущественно исполняются на ярмарках, свадьбах, праздниках, в процессе трудовой деятельности); «коуфэн» (демонстрируют народные знания и культурные традиции).

Народные песни народа *маонань* преимущественно исполняются в произвольной манере, отличаются разнообразным содержанием, формами, повествуют о космосе, человеке, происхождении народа. Таковы, например, «Песня о небе и земле», «Песня об основателе рода Тань». У этого народа немало песен, прославляющих труд, отражающих народные традиции. Примером могут служить «Охота на волка», «Желаем долголетия». Есть и песни, передающие нежные чувства любви, например: «Войди со мною в сладкий сон».

В небольшой по объему, но емкой по содержанию статье Дун Цзяньхуа особое внимание уделяется креативности представителей народности *мяо*, характеризуется прелесть их трогательных женских народных песен [4].

Преимущественно народ мяо проживает в горной местности, откуда открываются прекрасные виды на окружающие пейзажи, где горы соседствуют с реками. Эти места практически отрезаны от внешнего мира, там сосуществуют первобытные промыслы и традиционное сельское хозяйство. Все это формирует разнообразие народных песен, которые распеваются на протяжении тысяч лет. Творческое воображение народа проявляется также в удивительном по богатству и выразительности отделке национальном костюме, региональные отличия которого особенно ярко проявляются в женском платье и украшениях, очень пестрых и разнообразных. Колорит костюма мяо также подчеркивает очарование и трогательность их народных песен. Например, в песне «Дома у мяо есть желтая река» воспеваются красота и колорит природы, рисуются картины народного быта.

Статья фольклориста Се Цымэя посвящена одной из малых народностей Китая – *маонань*, абсолютное большинство представителей которой проживает в округе Дашишань, на севере провинции Гуанси [5]. Этот народ отличался своими не похожими на соседей свадебными обычаями. Свадебные песни насковзь пронизывают всю церемонию своим колоритом, все песни содержат пожелания счастья и благополучия молодоженам.

Необычные «Песни свернутых одеял» («чжэбэйгэ») связаны со старинным обрядом. В день свадьбы сторона невесты приглашает сторону жениха в дом невесты на обед. В условленный момент гости начинают сворачивать одеяла, и в каждое новое одеяло кладется подарок на счастье, символизирующий благополучие. Если гости отказываются сворачивать одеяла, то они должны спеть песню. Вне зависимости от числа свернутых одеял гости обычно исполняют 10 песен, в каждой из которых желают счастья молодоженам.

Песню-наставление («чжифугэ») обычно поет мать невесты, для которой выданье дочери одновременно и счастье, и печаль, забота. Мать опасается, что дочь еще слишком молода и неопытна.

Женщины со стороны невесты поют о том, чтобы она слушалась родителей, жила в мире и согласии с суженым, трудолюбиво и бережливо вела семейные дела.

Песню схода по ступенькам («сяцзегэ») запевают, когда невеста переступает ступеньки родного крыльца и выходит из дому. Это момент прощания с матерью, на душе у невесты грустно, трогательное содержание песни передает сложный конфликт в душе у невесты.

Песня возжигания благовоний («дяньсянгэ») исполняется вечером в день свадьбы. После застолья хозяин дома жениха ставит квадратный стол, на который ставит голову свиньи, вино, зажигает благовония, запускает фейерверки. Когда гости любуются зрелищем, женщины запевают сердечные и вкрадчивые песни, выражающие надежды на счастье.

Как видим, изучение регионального музыкального фольклора и традиционного музыкального творчества народностей и этнических групп, населяющих Китай, находится в активной стадии. Опубликованные фольклористами материалы не только служат источником вдохновения и творчества для композиторов Китая, но и являются ценным подспорьем в воспитании молодежи.

#### Список литературы:

1. Годун, У. Народная музыка в провинциях КНР / У Годун. – Шанхай : Образование иностр. яз., 1995. – 263 с.; Ляньтао, Тянь. Традиционная музыка китайских национальных меньшинств / Тянь Ляньтао. – Пекин : Центр. нац. ун-т, 2001. – 1985 с.; Лю, Чуньшу. Краткий курс народной музыки провинции Фуцзянь / Лю Чуньшу, Ван Яохуа. – Шанхай : Шанхай Вэньи, 1986. – 611 с.; Ясюн, Ду. Очерки народной музыки всех национальных меньшинств Китая / Ду Ясюн. – Пекин : Нар. музыка, 2001. – 753 с. ; Сборник народных песен и мелодий провинции Шаньдун / под ред. раб. муз. группы провинции Шаньдун. – Цзинань : Шаньдун Жэньминь, 1995. – 83 с.
2. Вэньчэн, Хан. Собрание произведений для китайских народных музыкальных инструментов: Цзянсу / Вэньчэн Хан. – Пекин : Чжунго ISBN Чжунсинь, 1998. – 1885 с.; Сян, Ма. Собрание произведений для китайских народных музыкальных инструментов : Чжэцзян / Ма Сян. – Пекин : Чжунго ISBN Чжунсинь, 1994. – 1978 с.; Фэнлан, Чжан. Собрание произведений для китайских народных музыкальных инструментов : Шаньдун / Чжан Фэнлан. – Пекин : Чжунго ISBN Чжунсинь, 1994. – 1958 с.
3. Вэньшэна, Тан. Краткий анализ народных песен малых народностей провинции Гуанси / Вэньшэна, Тан. Юнкэ, Ван // Нар. музыка. – 2014. – № 5. – С.53–55.
4. Дун, Цзяньхуа. Звуки свирели у горы Мяошань – полевые исследования колорита одежды и украшений и исследование народных песен народности «мяо» / Цзяньхуа Дун // Нар. музыка. – 2014. – № 5. – С.33–34.
5. Цзымэй, Се. Исследования свадебных песен народности «маонань» / Се Цзымэй // Нар. музыка. – 2014. – № 5. – С.35–36.

*Дарья Матюшкова*

### РОЛЬ ТЕЛЕВИДЕНИЯ В РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

Проблема разных форм репрезентации искусства является одной из актуальных в современных теоретических исследованиях художественного творчества. Идея репрезентации как способа познания, понимания и представления явлений и произведений искусства первоначально возникла в изобразительном искусстве как наиболее «ощутимом» в пространстве. Но с течением времени, а именно в актуальном искусстве XX века, идея трансформировалась в самостоятельную проблему. Стали интересны уже не отдельные сюжеты, техники, стили, а само явление презентации (представления) всего вышперечисленного, создание подобию (достоверных копий) и последующая их демонстрация – репрезентация (приставка «ре-» в значении повторного представления).

В процессе репрезентации одну из важнейших ролей играет телевидение, которое в силу своего массового распространения является лучшим способом представления художественной сферы наибольшему числу зрителей. Изменения в общественном сознании в XX веке спровоцировали усложнение взаимосвязей между традициями и инновациями во многих областях социокультурной жизни. Такие же преобразования коснулись телевидения, которое с течением времени перестало быть простым ретранслятором имеющихся достижений в области культуры и искусства, а вступило в активное с ними взаимодействие.

Первые попытки разложить произведение искусства на отдельные составляющие, осмыслить их и представить зрителю приходятся на конец XIX – начало XX века. Такой подход к произведениям искусства лег в основу современной формы искусствоведческого анализа, а популяризация произведений искусства посредством их репрезентации широкому кругу зрителей становится проблемой не только в эпоху модернизма, но и остается актуальной в современном социокультурном пространстве.

Факт превращения репрезентации в проблему искусства Новейшего времени исследователь теории постмодернизма в искусстве XX-XXI вв. Е. Ю. Андреева объясняет тем, что произошел распад традиционной системы представлений, в которой соблюдалась определенная иерархия стилей, техник и жанров, в котором между зрителем и искусством установилась прочная связь. В первой трети XX века под воздействием