

Научное сообщество всё ещё ставит под сомнение существование династии Ся. Опираясь на множество археологических находок и древних исторических документов, можно утверждать, что образ китайской культуры начал формироваться в эпоху династии Шан. В это время для укрепления политического статуса и экономического развития сложилась патриархальная система. После основания Западной Чжоу были учтены причины упадка династии Шан и создана ещё более совершенная иерархия феодального общества, включающего в себя императора «сына неба», аристократию, чиновников и простолюдинов – все они являлись частью строгой кастовой системы. Каждой категории населения соответствовали различные типы яюэ [2, с. 444]. Понятие яюэ подразумевает музыку, использовавшуюся при жертвоприношениях в императорском дворце, а также в дворцовых церемониях. Эта традиция сложилась во времена династии Чжоу. Помимо музыкальных инструментов использовались ритуальные предметы, участвовали музыканты и помощники.

В числе многочисленных литературных памятников того времени выделяются три книги – «Чжоу-ли», «Ли-ци», «И-ли». В них содержится описание патриархального строя и систем этикета. Эти труды последующие поколения именовали «три книги об этикете, обрядах и нормах общественных отношений». Хотя «Восемь видов инструментов» впервые были упомянуты в «Шан-шу», «Книге историй», основные элементы их классификации описаны в «Трёх книгах об этикете, обрядах и нормах общественных отношений» особенно подробно – в «Чжоу-ли» «Чжоуские ритуалы», а затем в двух других. Среди инструментария не указаны два типа инструментов – из дерева и глины.

Рассмотрим основные виды музыкальных инструментов. Металлические изготавливали из сплава меди и олова. Наиболее популярны были колокола различных видов, имеющие особые названия – «тэчжун» и «бяньчжун» [3, с. 5]. Бяньчжун представляет собой набор колоколов разной высоты, расположенных по звукоряду. Для каменных инструментов (литофонов) использовали твёрдый камень или яшму. Один из них в древних литературных текстах назывался «тэцин», а группа таких литофонов, выстроенных по звукоряду, – «бяньцин» [3, с. 5]. Глиняные инструменты создавались из обожжённой глины. Самым распространённым из них в период династии Чжоу является «сюань». По мнению современных археологов, самый старый «сюань» был создан около 7000 лет назад. Учёные предполагают, что он мог использоваться в качестве своеобразного охотничьего инструмента. В начале эпохи Чжоу «сюань» уже был сложившимся музыкальным инструментом со своей системой звукоряда [4, с. 6].

Во времена династии Чжоу жу использовался для сопровождения жертвоприношениям, ознаменовывая начало ритуала, в то время как юй завершал обряд. Оба этих музыкальных инструмента использовались по большей части в ритуальных церемониях. Из-за того, что период Западной Чжоу прошел сравнительно давно, а деревянные материалы легко поддаются гниению, чжу и юй того периода не были найдены, главным источником сведений о них являются литературные памятники той эпохи, например, «Речи царств», «Ритуалы Чжоу» и т.д. Из всего древнего инструментария во времена династии Чжоу самыми распространёнными были деревянные «чжу» и «юй». Этот вид использовался при жертвоприношениях как сигнальный: «чжу» обозначал начало, «юй» – завершение.

В шёлковых музыкальных инструментах использовали струны из нитей шелка-сырца. В эпоху династии Чжоу были известны цитра «цин» и подобный гуслиям «сэ».

Конструкция кожаных инструментов напоминает барабаны с мембраной из кожи животных. Возникшие в эпоху Чжоу барабаны имели множество названий. Согласно статистике «Чжоуских ритуалов», было известно 21 различное их наименование. Выполненные из тыквы-горлянки. Губной органчик шэн и свирель юй были самыми распространёнными видами инструментов из тыквы-горлянки. Хотя источником звука в колокольчиках является бамбуковая трость, именно резонансная полость тыквы-горлянки определяет качество и громкость звука. Поэтому в отдельный вид были выделены тыквенные инструменты как резонансные. К бамбуковым музыкальным инструментам относятся продольная флейта «сяо», поперечные «чи» и «ди», свирель.

Ли Чунь-и полагал, что «музыка» при династии Чжоу не была самостоятельным искусством, но всегда звучала в синтезе с поэзией, танцами. Наблюдая изменения основного видового модуса в процессе исторического развития, а также конкретных входящих в него музыкальных инструментов, можно проследить и осмыслить эволюцию культуры Древнего Китая. Изменения придворной культуры также отражают перемены на периферии: в отдельные периоды они взаимно совмещались, смешивались, нередко вытесняя или поглощая друг друга.

#### Список литературы:

1. Сяо, Ди : Традиционный музыкальный инструмент / Ди Сяо // Хуаншань издательство. – 2014. – С. 2.
2. Китайская академия музыки // Китайский музыкальный словарь. – Пекин : Народная музыка, 1985. – С. 444.
3. Цзинь, Цзя-сян. Древние китайские музыкальные инструменты / Цзя-сян Цзинь // Искусство Аньхой. – 1994. – С. 5.
4. У, Чжан. Краткая история китайской музыки / Чжан У. – Пекин : Народная музыка, 1993. – С. 6.

#### Цю Минь

#### СПЕЦИФИКА СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОРКЕСТРОВ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В КИТАЕ

*В статье анализируется специфика сценического воплощения музыкального фольклора в деятельности оркестров китайских народных инструментов. Этот тип группы ориентирован на способ адаптации, согласно которому фольклорный источник подчиняется стандартам других стилей, которые не свойственны традиционному народному искусству. Этот тип исполнительского фольклора был проанализирован автором на примере деятельности двух ансамблей, которые важны для концертной и сценической практики Китайско – Шанхайского Национального оркестра народных инструментов и Цзянчжоуского барабанного оркестра Шаньси.*

**THE SPECIFIC FEATURES OF THE SCENIC EMBODIMENT OF MUSICAL FOLKLORE IN THE WORK OF THE ORCHESTRAS OF THE CHINESE FOLK INSTRUMENTS.**

*In the article are being analyzed the specific features of the scenic embodiment of musical folklore in the work of the orchestras of the Chinese folk instruments. This type of group is oriented to the method of adaptation, according to which the folkloric source is subject to the standards of other styles, which are not characteristic of traditional folk art. This type of performer's folklorism was analyzed by the author on the example of the activity of two ensembles that are important for concert and scenic practice of China – the Shanghai National Folk Instruments Orchestra and the Jiangzhou Shanxi Drum Orchestra.*

Оркестр народных инструментов – это тип исполнительского коллектива, который характерен для концертно-сценической практики уже более ста лет. Как подчёркивает исследователь А. И. Гурченко, в рамках данного типа осуществляется сценическое воплощение фольклора согласно методу адаптации [1]. «Адаптация – это тип исполнительского фольклоризма, который «исполнительским» является весьма условно, так как в рамках данного типа в самом процессе подготовки сценического воплощения фольклорного первоисточника исполнители не участвуют. Фольклорный материал ими не изучается, а используется только готовый текст (партитура), который затем ретранслируется», – справедливо подчёркивает исследователь [1, с. 272]. Согласно концепции А. И. Гурченко, специфика адаптации как типа исполнительского фольклоризма состоит в подчинении фольклорного образца иностилевым стандартам, не свойственным традиционному народному творчеству [2].

Рассмотрим специфику данного метода на примере знаковых для культуры Китая исполнительских коллективов. Так, Шанхайский национальный оркестр народных инструментов является старейшим национальным оркестром народных инструментов в Китае. Репертуар его основан на цзяннаньской музыке сычжу (китайская народная музыка восточного побережья Китая, в который входят провинции Цзянсу, Чжэцзян и город Шанхай). Данный коллектив стал первым в Китае оркестром народных инструментов, который был сформирован по типу европейского симфонического оркестра. На этапе формирования коллектив осуществлял сценическое воплощение фольклора максимально близко к первоисточнику. Инструментальный состав оркестра, репертуар, манера исполнения отражали региональную специфику цзяннаньской музыки сычжу. Инструментарий включал струнно-смычковые (эрху, чжунху и диху), струнно-щипковые (сяосаньсянь и дасаньсянь), духовые инструменты (цуйди) и представлял собой образец традиционного народного ансамбля данного региона Китая. Репертуар состоял из традиционных народных песен.

Далее на этапе преобразования в академический коллектив фольклорный первоисточник стал осваиваться согласно типу адаптации. По инструментальному составу и репертуару коллектив был ориентирован на тип европейского симфонического оркестра, в состав которого стали входить модифицированные китайские национальные инструменты.

Показательным примером для типа адаптации является и деятельность Цзяньчжоуского барабанного оркестра провинции Шаньси. Основателем коллектива является Ван Циньань, который, занимая должность заведующего Домом культуры уезда Синьцзян, в середине 1980-х гг. вместе со своими коллегами отправился в фольклорную экспедицию, в результате которой были обнаружены уникальные образцы традиционных ударных инструментов (гонгов и барабанов), которые к тому времени уже практически прекратили своё бытование.

В июне 1987 г. правительством провинции Шаньси в городе Тайюане был организован первый фестиваль народного творчества «Ляньхуэй Ицзе», для которого каждый уезд должен был представить свой особый номер программы. Ван Циньань воспользовался представленной возможностью, собрал со всего уезда традиционных народных музыкантов и организовал оркестр ударных инструментов, в который вошли более 20 человек. На фестивале были исполнены два музыкальных произведения провинциального театра оперы и балета – «Циньский князь набирает солдат» (в переложении Ван Баоцзяня) и «Гуньхэгао» (в переложении Ван Баоцзяня и Хао Шили), а также композиции, основанных на экспедиционных фольклорных материалах, собранных в уезде Синьцзян. Выступление прошло с большим успехом и было удостоено золотой медали. Позднее народный оркестр ударных инструментов уезда Синьцзян был преобразован в Цзяньчжоуский барабанный оркестр провинции Шаньси. Развитие коллектива происходило в два этапа: до 2000 г. в провинции и после 2000 г. в Шанхае. В процессе своей творческой деятельности оркестр достиг впечатляющих результатов, а также неоднократно и успешно гастролировал за рубежом.

Оркестр имеет богатый инструментальный. В зависимости от типа инструмента в его составе можно выделить следующие виды барабанов. Так, в музыкальном произведении «Циньский князь набирает солдат» использованы барабаны шуайгу, цзянгу, цзяогу, цзугу, которые объединены в один вид чжаньгу (военные барабаны). Барабаны оркестра можно дифференцировать и по назначению. В Цянчжоу существуют типовые мелодии, для исполнения которых используются ритуальные гонги и барабаны (известные также как наонянь логу), военные гонги и барабаны гучуй логу и др. Гучуй логу использовались в качестве аккомпанемента для церемоний бракосочетания, похорон и дней рождения. Ритуальные гонги и барабаны использовались в основном во время церемоний благодарственных жертвоприношений и гуляний, посвящённых Празднику Весны. Ритуальные барабаны имеют характерный цвет и орнамент, крепятся на ремнях, подставках, тележках и имеют мощное звучание. Среди ритуальных барабанов можно также выделить барабаны хуацяогу, которые были популярны среди простого народа, а также цючэгу, которые перевозились на повозках во время представления и назывались «повозочные барабаны». По форме барабаны делятся на следующие типы: военные барабаны – это низкие круглые двусторонние барабаны на толстом ремне, односторонние барабаны в виде чаши (ляньхуагу), барабаны бяньгу. Техника игры, кроме техники игры на бяньгу, довольно простая: удары по центральной части, по мембране, «потирание» барабанной палочкой, сильные удары барабанными палочками и пр.

В зависимости от габаритов барабаны делятся на следующие виды: поясничные барабаны (ляньхуагу, бяньгу), которые имеют фиксированные размеры, и военные барабаны (шуайгу, цзянгу, цзяогу, цзугу), которые значительно больше по своим размерам. Так, диаметр барабана шуайгу, составляет 2,6 метра, а вес – около тонны. Этот барабан называется

«шуайгу», потому что играет главную роль во всём оркестре («шуай» – руководить управлять, «гу» – барабан, «руководящий барабан»). На нём может играть как один, так и несколько барабанщиков.

Большой интерес представляют сценические костюмы коллектива. Женские костюмы отличаются от мужских костюмов барабанщиков значительным разнообразием и могут отражать как региональные особенности национальной одежды провинции Шаньси, так и специфические черты конкретного музыкального произведения. Так, в пьесе «Гуньхэао» барабанщицы одеты в традиционные красные наряды, отражающие народный нрав и обычаи провинции Шаньси, а в пьесе «Военачальницы из дома Ян» использовались стилизованные сценические костюмы.

В процесс современного культурного и общественного развития, а также под влиянием иностранной культуры ослабела преемственность культурной базы и церемониальное назначение цзянжоуских музыкальных инструментов, которые приобрели функции коммерческого использования (были модифицированы), тогда как в прошлом они использовались исключительно в традиционной культуре и церемониальных обрядах. Более того, не характерным для фольклора является и исполнительство женщин на ударных инструментах, тогда как большое количество исполнителей данного оркестра – именно женщины.

В заключении отметим, что Шанхайский национальный оркестр народных инструментов и Цзяньжоуский барабанный оркестр провинции Шаньси представляют собой уникальное, знаковое явление культуры Китая благодаря неповторимому инструментальному составу, структуре и своим художественно-выразительным возможностям.

#### Список литературы:

1. Гурченко, А. И. К вопросу сценического воплощения фольклора в деятельности современных исполнительских коллективов Беларуси / А. И. Гурченко // Этнография Алтая и сопредельных территорий : материалы междунар. науч. конф., посвящ. 25-летию центра устной истории и этнографии лаборатории исторического краеведения Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул, 28 – 30 октября 2015 г.). Вып. 9 / под ред. Т. К. Щегловой. – Барнаул : АлтГПУ, 2015. – С. 272–277.
2. Гурченко, А. И. Предпосылки возникновения и тенденции развития современного периода истории исполнительского фольклоризма в Беларуси / А. И. Гурченко // Искусство и культура. – 2012. – № 4(8). – С. 60–64.

*He Vэй*

#### СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ В КИНОИСКУССТВЕ КНР

*Статья посвящена влиянию китайской традиционной музыки на киномузыку КНР. Проблема рассматривается сквозь призму её исторического развития, начиная с периода немого кино, и до наших дней.*

*Ne Vay*

#### THE SPECIFIC USE OF NATIONAL TRADITIONAL MUSIC IN CHINESE FILM ART

*The article is devoted to the research of the influence of Chinese traditional music on the Chinese film music. The problem is discussed through the prism of its historical development, from the period of the silent cinema to our days.*

Киноискусство является неотъемлемой частью мировой культуры. В нём отражаются не только актуальные тенденции и проблемы, но и культурные традиции стран, их история. Музыка – важный компонент кино, позволяющий в значительной степени обогатить и расширить содержание фильма. По мнению Живай Ксиао, киномузыка действует в качестве средства, связывающего между собой отдельные элементы и придающего более глубокий смысл фильмам [3, с. 23]. С самого зарождения китайского кино в его звуковом сопровождении особая роль принадлежала традиционной народной музыке, которая была способна не только иллюстрировать происходящее на экране, но и придать внешним событиям особый смысл.

Первая попытка создания фильма в Китае была предпринята в 1905 году. Но всё же годом рождения китайской киноиндустрии стал 1913 год, когда Чжен Зэнки и Чжан Шичуань сняли первый китайский фильм «Сложная пара» (1913). Отличительной особенностью музыкального сопровождения показов немого кино в Китае стало использование на показах заимствованной западной музыки в совокупности с традиционной китайской народной. Е Йен указывает на то, что в Китае в эпоху немого кино для аккомпанемента активно использовались национальные щипковые музыкальные инструменты, включая пипу, лютию жуаньсян, флейту, цитру (цисяньцин). Особый колорит звуковому сопровождению придавал янцин (кит. trad. 扬琴, пиньинь yángqín) – китайский струнный музыкальный инструмент наподобие белорусских цимбал. Он с давних пор применялся для аккомпанемента в китайской опере, в театральных постановках, использовался как ансамблевый и сольный инструмент. Янцин произошёл от персидского молоточкового дульцимера – сантура [2, с. 40-42].

С приходом звука в кино влияние традиционной национальной музыки стало более явным и разнообразным. В то же время она подвергалась определенной трансформации в соответствии новыми, чисто кинематографическими требованиями. Китайский исследователь Лай-кван Панг отмечает, что с первого появления звукового фильма шанхайские зрители приучались её понимать – как сознательно, так и бессознательно [5, с. 76]. Первой китайской звуковой картиной стала «Певница Красный Пион» (1931), главную роль в этом фильме исполнила «королева кино» того времени Буттэрфли Ху (Ху Де). Лента была произведена «Звездной Студией» – крупнейшей в Шанхае киностудией. Отмечая специфику киномузыки в первых китайских звуковых фильмах, Сен Тьюхай говорит о синхронизации киномузыки с событиями фильма, это предъявляло высокие требования к написанию киномузыки. Из-за требований синхронизации композитор должен был писать таким образом, чтобы в случае необходимости отменять, возможно, целые такты или фразы, которые могут добавляться или повторяться [8]. Этот же принцип действовал и в отношении уже существовавшей традиционной музыки, которая использовалась в фильмах.

По мнению Ли Сион, в ранних звуковых фильмах было неважно, какая музыка используется, а важно то, как именно она используется. Вместе с тем исследователь говорит о наличии особой музыкальной техники в кино, посредством