

О. В. БАСАЛЫГА

ФОРМЫ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ НА ПРИМЕРЕ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена межкультурным коммуникациям Китая в сфере музыкальной культуры. Показано, что на всех этапах исторического развития музыкальная культура Китая была включена в интенсивный диалог с внешними культурами. Абсорбция внешних фактов не элиминировала древние традиции Китая, а способствовала выработке уникальности стилистических черт китайской музыки, обретшей популярность в мировом музыкальном альянсе.

Ключевые слова: культура-донор, культура-реципиент, музыкальная культура Китая, межкультурная коммуникация, диалог культур.

O V. BASALYGA

FORMS OF INTERCULTURAL COMMUNICATION ON THE EXAMPLE OF THE CHINESE MUSIC ART

The article is devoted to China's intercultural communications in the sphere of musical culture. It is shown that at all stages of historical development, Chinese musical culture was included in an intensive dialogue with external cultures. The absorption of external facts did not eliminate the ancient traditions of China, but contributed to the development of the uniqueness of the stylistic features of Chinese music, which gained popularity in the world musical alliance.

Keywords: donor culture, recipient culture, Chinese musical culture, intercultural communication, dialogue of cultures.

Важным фактором в развитии мирового культурного облика является межкультурная коммуникация. В современной действительности межкультурный взаимообмен определяет условия развития социально-культурной среды, в которой основополагающее место занимает музыкальное искусство.

Коммуникативность музыкального искусства обуславливается спецификой трансляции смыслового значения музыкального произведения. Несмотря на то, что в мировой музыкальной практике существуют свои особенности музыкально-символической выразительности, все же, эти особенности могут быть воссозданы посредством общепринятых в мировом музыкальном ареале знаков (ладового строя, нот, ритма и т.д.). Именно такая интернациональность музыкального искусства детерминирует константность каналов курсирования музыкальных образцов. Взаимодействие межрегиональных моделей музыкального искусства (как на макро-, так и микроуровнях) приводит к динамическим преобразованиям, в результате чего возникают новые формы музыкальной жизни, способствующие взаимообогащению культур и передаче опыта и знаний.

В контексте межкультурной коммуникации особую роль играет музыкальное искусство Китая, чья история насчитывает несколько тысячелетий. Находясь на перекрестке традиций Востока и Запада (коммуникативный макроуровень), а также вобрав элементы музыки этногрупп, заселявших тер-

риторию Китайской Империи (коммуникативный микроуровень), китайская музыка сформировала оригинальный музыкальный стиль, столь привлекательный для мирового музыкального сообщества.

Цель статьи – выявить основные формы межкультурной коммуникации в китайской музыкальной культуре с древнейших времен до современности.

Музыкальное искусство Китая – уникальное явление в мировой художественной культуре. В чем же особенность китайской музыки, интенсивно завоевывавшей авторитет в мировой музыкальной практике?

Прежде, чем ответить на этот вопрос, приведем высказывание Ю. Лотмана, утверждающего, что культурное взаимодействие активизируется по двум причинам: «необходимо, потому что понятно, знакомо, вписывается в знакомые представления и ценности: необходимо, потому что непонятно, незнакомо, не вписывается в знакомые представления и ценности» [1, с. 611]. Музыкальная культура Китая соответствует обоим утверждениям. В ней постоянно культивировалось два начала: консерватизм, верность традиционным взглядам, сохранение преемственности, и творчество, создающее новые идеи.

Генезис китайской музыки был неразрывно связан с сакральными ритуалами и государственными событиями, что выразилось в четком структурировании интонационной системы, где любое нарушение считалось недопустимым. Музыкальное искусство Китая избрало стратегию сепарации, отказавшись от трафаретов внешних музыкальных культур. На протяжении многих столетий музыка Китая носила консервативный характер, ограничив попытки проникновения внешних мотивов [4, с. 18].

Одним из аутентичных признаков китайской музыкальной интонации явилась пятитоновая ладовая система (пентатоника), в чьей основе заложен стиль пятицветия древней ханьской нации. Каждый из звуков пентатоники имел символическое значение: *гун* – императорский звук, *шан* – министерский, *цзюэ* – народный, звуки *чжи* и *юй* соответствовали делам и материальным ресурсам [4, с. 18].

Культурная сепарация презервировала музыкальные инструменты, ставшие неотъемлемым атрибутом художественных методов китайского народа. При этом, роль каждого из инструментов была строго регламентирована. Звучание некоторых из них претворяло философско-семантическое содержание. Глубокая эмоциональность и утонченность звучания инструмента *гуцин* сочеталась с поэтикой и философией Древнего Китая. Мягкий и спокойный тембр вертикальной бамбуковой флейты *сяо* использовался в даосской практике и медитативных размышлениях [4, с. 24].

Филигранность и театральность воплотилась в двухструнной китайской скрипке *эрху* и бамбуковой поперечной флейте *дицзы*. Экспрессивная исполнительская манера *эрху* применялась для имитации человеческого голоса в песенных и оперных мелодиях. Томные мотивы возникали в ярких и проникновенных пассажах *дицзы* [4, с. 24].

Воссоздание в музыкальных произведениях картин боевых действий, ключевых исторических событий или природных явлений осуществлялось посредством звуковых эффектов четырехструнной лютни *пипа*. В оформление народных праздников и придворных церемоний, помимо пины, внедрялись гармонические последовательности ротового органа *шэн*, а также многочисленных ударных инструментов [4, с. 24].

Благоприятные торгово-экономические условия регламентировали высокий международный статус средневекового Китая, поэтому закономерно, что для стран – партнеров китайские культурные образцы оказались эталонными. Китайская музыка по вскрытым художественным каналам трансплантировалась в почву регионов-реципиентов (Японии, Кореи), став неотъемлемой частью их музыкального опыта. В то же время, в эпоху Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.) упоминалось о действовавшем придворно состоявшем в разные годы от 300 до 1500 исполнителей оркестре, где не только присутствовали инструменты Индии, Кореи, но и исполнялись иностранные сочинения (*Шипучи*) [4, с. 26]. В данном контексте показательна диалогичная форма, установившаяся между странами Азии. Вследствие взаимодействия каналов Китай-Корея и Китай-Япония китайские музыкальные примеры полностью растворились в корейской и японской музыке, тогда как для китайской музыкальной культуры внешние типы музицирования остались чужими [4, с. 26].

В XVI в. разворачивались пути проникновения европейской музыкальной школы при участии католических миссий, познакомивших китайские территории с западной сакральной музыкой, преимущественно органной и хоровой [3, с. 166]. Миссионеры распространили в Китае клавишные инструменты, в частности, клавикорд, подаренный в XVII в. императору Ваньли итальянцем Маттео Риччи. Для этого же инструмента итальянский музыкант сочинил «Песни для клавикорда» на духовно-философские китайские тексты. Популяризации клавишных инструментов при императорском дворе способствовала деятельность испанца Диего де Пантойя, обучавшего исполнительскому мастерству на клавикорде не только членов императорской семьи, но и евнухов [3, с. 166].

Основополагающую роль в сближении систем Европы и Китая сыграло творчество композитора Томаса Перейры, связавшего в своих произведениях две музыкальные традиции. С 1717 г. при императорском дворце работала целая плеяда музыкантов-профессионалов, а в 1778 г. состоялась премьера оперы «Добрая дочка» итальянского композитора Н. Пиччини, что свидетельствовало о высоком уровне подготовки как местных, так и иностранных артистов [3, с. 167]. Несмотря на аккультурацию западных и азиатских музыкальных традиций, все же, данная тенденция локализовалась в аристократической среде, не затронув иные субкультурные страты Китая.

Существенным импульсом активизации диалога с Западом послужили «опиумные войны» (1840 – 1842 гг. и 1856 – 1860 гг.), стимулировавшие как торгово-экономические, так и культурные отношения. А. Новоселова отме-

тила: «Элементы европейской музыкальной культуры начали проникать в Китай после 1840 года, т.е. во время Первой опиумной войны между британцами и цинскими войсками. Эти элементы были посеяны на почву собственно китайской музыки, имеющей свою многовековую историю, и в силу целого ряда объективных факторов породили уже новый слой культуры. С одной стороны, именно эта музыка на какое-то время стала знаком социального престижа, с другой – для китайского слуха она обладала притягательной экзотичностью звучания» [цит. по 3, с. 167].

Алгоритм преемственности китайской музыкальной культуры на стыке XIX – XX вв. функционировал в двух направлениях: одно из них оберегало достижения прошлого, второе – пыталось *адаптировать* накопленный опыт в аспекте новых техник, предлагавшихся европейскими музыкальными школами. Стратегия адаптации предполагала поглощение китайской культурой миграционных информационных потоков Запада. Культурным переводом явились католические и протестантские песнопения, синтезировавшиеся с народным китайским мелосом, а также песни *юэцэ*, сочетавшие европейские, японские, американские мотивы с китайскими текстами, где тоновый строй сменился размеренностью «новой поэзии» [3, с. 168]. Европейское влияние отобразилось в творчестве Шэнь Синьгуна, Ли Шутуна, Цзэн Чживэня, Фэн Ясионга, обучавшихся в Японии и Европе [3, с. 168].

После образования Китайской Республики (1911 г.) в поисках парадигмы нового искусства местные авторы обратились к европейским клише. В открывавшихся по всему Китаю консерваториях и музыкальных школах преподавалась история западной музыки [2, с. 21].

Реформацию музыкальной жизни Китая начала XX в. интенсифицировали и представители русской диаспоры, представившие китайским художникам передовые концепции как русской, так и западноевропейской музыки. Более того, в Харбине в 1927 г. русскими музыкантами был открыт первый оперный театр [2, с. 21].

Овладение европейскими исполнительскими и композиторскими практиками реализовывалось посредством прямых контактов во время пребывания китайских студентов в университетах Европы и США (Чжао Юаньжень, Сяо Юмей, Лан Юйсю, Чжоу Сяоянь) [3, с. 169].

Европейским музыкальным смыслам противопоставлялась многовековая китайская музыкальная культура, требовавшая разработки унифицированного языка для дешифровки «чужого культурного поведения в системе привычных кодов» [1, с. 611]. Принципы культурной декодировки выработались в творчестве Шэнь Сингун, Ли Шутуна, Цзен Чжимина, Гу Цзяньфэнь, в чьих песнях, написанных в новаторских для национальной музыки техниках, звучали знакомые слова медитативной древнекитайской поэзии, что значительно облегчало восприятие музыкально-иллюстративных концепций нового искусства. Сочинения китайских авторов вписывались в общеизвестные представления и ценности [2, с. 21].

Относительная кульминационная точка развития китайского музыкального искусства определилась художественными изысканиями Тань Сяолиня и его последователей: Чжу Цзяньэра и Луо Чжунчжуна, активно внедрявших западноевропейские композиторские приемы, хотя Культурная революция 1966 – 1976 гг. значительно ослабила вестернизацию китайского музыкального искусства [2, с. 22].

Восстановление межкультурных контактов в конце 1970-х – начале 1980-х гг. интенсифицировало интерес китайских авторов к музыкальным событиям Запада. Однако, приоритетным предметом их творческих экспериментов оставалась старинная народная музыка и разнообразие ее форм. Пэн Чен отмечает: “В своих работах они (китайские композиторы – прим. О. Б.) сознательно обходят те черты китайского творчества, в которых проявлялось чрезмерное влияние западной музыки, чтоб сформировать новый китайский стиль” [2, с. 23]. В произведениях Чжу Цзяньэра, Тань Дуня, Чэн Цигана, Сюй Шу-я заимствованные западные технологии служат выразительным средством обогащения образного строя сочинений, не затрагивая глубинных философских идей китайской музыки [2, с. 23].

Значительные преобразования коснулись китайской музыкальной культуры XXI в. Эта культура, на протяжении многих лет находившаяся в состоянии инертного поглощения как внутренних (субкультурных), так и внешних информационных потоков, пришла в состояние возбуждения и начала творить собственные образцы высокого достоинства, трансформировавшись из культуры-приемника в культуру-донора. Китайские инструменталисты и вокалисты выступают на академических сценах Европы, Америки и Азии (Ланг Ланг, Ли Юньди, Ван Юцзя, Лю Фан и др.), произведения китайских композиторов Китая (Лю Вэньцзинь, Гао Вэйцзе, Сюй Пэйдун, Тянь Хань) играют важную роль в системе мировой музыкальной культуры [2, с. 23].

Таким образом, музыкальная культура Китая на протяжении тысячелетий участвовала в глобальных коммуникативных процессах. Контакты с внешними культурами были разнообразными по своему содержанию, формам проявления, динамике и художественным результатам: от спорадичности до многообразного воплощения в национальной музыке, от сепарации до интенсивного подключения к западноевропейским музыкально-информационным течениям. Пролиферация отношений китайского музыкального искусства с внешними паттернами стимулировала становление современной композиторской школы этой страны. Абсорбция внешних фактов не элиминировала древние традиции Китая, а способствовала выработке уникальности стилистических черт китайской музыки, обретшей популярность в мировом музыкальном альянсе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лотман, Ю. М.* Семиосфера : авторский сборник / Ю. М. Лотман ; сост. Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2010. – 704 с.

2. *Пэн, Чэн.* Китайские композиторы XX века (обзор) [Электронный ресурс] / Чэн Пэн // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2012. – №4 (25). – С. 19 – 23. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskie-kompozitory-xx-veka-obzor>. – Дата доступа : 14.11.2024.
3. *Чэнь, Чэньцзы.* Эволюция музыкального искусства Китая : О развитии диалога музыки Востока и Запада / Чэньцзы Чэнь // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11. – №1. – С. 164 – 175.
4. *Jones, S.* Folk Music of China: Living Instrumental Traditions / S. Jones. – New York : Oxford University Press, 1998. – 428 p.

Информация об авторе

Басалыга Ольга Викторовна – доцент кафедры истории и теории искусств УО «Белорусская государственная академия искусств», кандидат искусствоведения.