

УДК 7.067

Отражение модели мира в звукомузыкальной традиции Дальнего Востока

Васильченко Елена Викторовна

Доктор культурологии, профессор,
кафедра теории и истории культуры,
Российский университет дружбы народов,
117198, Российская Федерация, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6;
e-mail: vasil52-10@mail.ru

Аннотация

Автор освещает мало исследованную в отечественной и зарубежной науке тему формирования регионального единства звукомузыкальных традиций Дальнего Востока. В статье выявляются важнейшие звукомузыкальные архетипы региона, исторически сложившиеся под влиянием философско-этических и религиозных доктрин, социокультурных практик, традиционных культурных институций и пр. Звуковая традиция рассматривается в ряду основных каналов культурного взаимодействия Китая, Кореи и Японии – культура предков, философско-идеологической доктрины конфуцианства, основных конфессий, литературного языка, основанного на иероглифической письменности и др. Роль звука/музыки определена в рамках философско-этических моделей звука в музыкально-теоретических системах стран дальневосточного региона и широком комплексе представлений о мире, сформированных этих в странах. Систематизированы представления о звучании музыкального инструмента как «космическом резонансе» Вселенной.

Для цитирования в научных исследованиях

Васильченко Е.В. Отражение модели мира в звукомузыкальной традиции Дальнего Востока // Культура и цивилизация. 2016. Том 6. № 5А. С. 247-261.

Ключевые слова

Звукомузыкальный архетип, музыкальная культура Дальнего Востока, музыкально-теоретические системы баинь, ушэн, люй-люй, церемониальные оркестры, цитра цинь, музыка юэ.

Введение

В разных цивилизационных системах феномен звука/музыки является универсальной типологической моделью, способной выступать в качестве «культурного кода» цивилизации, отражать определенную систему мировосприятия, соответствовать политико-идеологическому устройству государства, социокультурной специфике этноса и пр. Так, в Китае самодостаточность отдельного звука как культивируемого «тона» подтверждается его сложной семантической нагрузкой, отражающей модель Мироздания. Яркое тому свидетельство – сам терминологический массив китайской музыкально-теоретической системы: понятие «звук» входит в обозначение трех важнейших теоретических категорий: *баинь* («8 звуков, звучаний»), *ушэн* («5 звуков») и *люйлюй* («12 звуков»), с помощью которых и осуществляется символическое звуковое «управление Вселенной»; в то время как термин *юэ* («музыка») – это скорее эстетическая категория, близкая к термину *вэнь* (прекрасное, культивированное, разработанное и т. п.), и его с таким же успехом можно применять по отношению, например, к правильной сервировке стола, хорошо организованному ритуалу, спортивному состязанию и т. п. В древнеиндийских представлениях звук – это то, что тоньше эфира (*акаши*) и любой материи, некая смазка, обеспечивающая движение всего сущего. Согласно древнеиндийской философии звук *нада* является первопричиной существования Вселенной. В истории древних государств Индонезии мы находим энергетическое толкование звука *суары* (т. е. сгущение и разрежение в пространстве вселенской энергии секти регулируется звуком). У кочевых народов звук – это инструмент своеобразного обживания человеком окружающего пространства (бескрайней степи), его разнообразной локации, общения с животным миром, порождающий особый звуковой язык, порой заменяющий речь.

Формирование региональных звукомзыкальных архетипов на Дальнем Востоке

Дальневосточная регионально-цивилизационная общность стала исторической реальностью к VII–VIII вв., когда наметилась известная устойчивость в обмене культурной информацией между Китаем, Кореей и Японией. Важнейшими каналами культурного взаимодействия внутри региона-цивилизации стали: культ предков, философско-идеологическая доктрина конфуцианства, конфессии (прежде всего, буддизм и даосизм, а также в известной мере христианство), литературный язык, основанный на иероглифической письменности (*вэньянь* в Китае, *ханмун* в Корее, *камбун* в Японии). К существенным моментам, цементирующим региональную общность, можно отнести и общность монголоидного субстрата, составляющего основу китайского, корейского и японского этноса. Ярко проявлена общность и в области звукомзыкального творчества, что не умаляет тем не менее ту нацио-

нальную самобытность, которую звуковой аспект демонстрирует в рамках региона, представляя музыкальные традиции Китая, Кореи и Японии.

Дальний Восток на протяжении всей своей истории формировался вокруг единого цивилизационного центра – Китая, опережающего все другие государства региона и в социально-политическом, и экономическом, и культурном отношении. Ощущение себя центром мира вошло в психологию китайского этноса с древних времен, причем достаточно глубоко (можно сказать, на уровне генетического кода), и повлияло на отношения с другими цивилизациями, к которым независимо от их культурного уровня (при этом этот уровень объективно мог признаваться как очень высокий!) в Китае относились несколько свысока, как к чему-то, что, несмотря на все свои достижения, все равно не «дотягивает» до уровня Поднебесной. Поэтому осознанно или неосознанно китайский этнос внутренне противился экспансии своей культуры в чужую среду, стараясь не допускать профанирования собственных традиций, особенно тех, которые составляли гордость нации. Данная охранительная тенденция проявилась и в том тщательном отборе, которому подвергалось все, что приходило в Китай извне: оставлялось только то, что можно было подключить к уже существующей системе.

В области музыкальной культуры для этой цели были даже созданы специальные бюрократические структуры, например, в виде придворной музыкальной палаты *Юэфу* – первой в мировой практике попытке контроля музыкальной деятельности на государственном уровне. Помимо чисто организационных функций (подготовки музыкантов в придворных школах, контроля за функционированием оркестров и театральных трупп, отбора исполнителей и репертуара и т. п.) чиновники Юэфу были уполномочены осуществлять своеобразную цензуру по отношению к организации музыкальной жизни страны, причем особенно строго следить за соблюдением установленных для музыки функций в официальных ритуалах, поскольку по конфуцианским правилам порядок в данной области гарантировал и порядок в государстве.

Если попробовать нарисовать образные портреты культурных систем, входящих в регион Дальнего Востока, то Китай и его культурная традиция – это своего рода воплощение централизации, гигантский плавильный котел, в котором переплавлялось все то многое и разнообразное, что приходило извне, но переплавлялось при интенсивном подстраивании под уже существующую систему установлений. Прочность этих установлений обеспечивалась крепостью рано сложившегося китайского этноса и удачно найденной идеологической моделью, в которой ведущую роль сыграло конфуцианство.

В противовес китайскому корейский этнос консолидировался значительно позднее, причем многое в этногенезе корейцев не ясно до сих пор¹. Культура Кореи выделяется гораздо большей (по сравнению с Китаем) чувственной проявленностью, возможно, в силу своей

1 Существуют разные теории о том, к какой ветви языков принадлежит современный корейский язык: одни причисляют его к тунгусо-маньчжурской (Южная Сибирь и Приамурье), другие – к тюрко-монгольской. Пытаются проследить и южный пласт (со стороны южных морей) в становлении корейского этноса.

более взрывной этнопсихоэмоциональной природы (так, корейский язык в интонационно-энергетическом отношении звучит более упруго и неровно, импульсивно по сравнению с китайским языком) или в связи с тем, что принятые в системе конфуцианского воспитания правила поведения, не допускающие яркого эмоционального проявления, оказались в Корее не столь сильны. В результате звукоизвлечение и в инструментальной, и в вокальной традициях этого региона выделяется особенно интенсивной, широкой (по амплитуде) вибрацией (что в музыке обычно ассоциируется с проявлением эмоционального напряжения), а ритмическая пульсация особо подчеркивается в самых различных типах композиций, в том числе и в разделах, отличающихся импровизационной свободой. Последнее обстоятельство обнаруживает теснейшую связь звукомзыкального выражения с танцем, который только в Корее представляет собой развитую традицию, в то время как в Китае и Японии его проявление гораздо более ограничено сферой ритуала или театрализованными представлениями.

Установив регулярные связи с Китаем, Корея наглядно продемонстрировала Японии преимущество контактов с мощным соседом. С VI–VII вв. и японцы налаживают отношения с Китаем, глядя на укрепляющиеся корейские государства, заимствовавшие у Китая систему государственной организации и идеологии. Исторически сложилось так, что значительный поток культурной информации из Китая в Японию частично проходил через Корею – достаточно вспомнить, что буддизм в Японию принесли корейские проповедники, то же можно сказать и о литературном языке *вэньяне*, конфуцианской идеологии, а также целом ряде музыкальных традиций, например, придворном церемониальном оркестре гагаку (вплоть до начала XIX в. в нем играли только корейские музыканты), музыкально-теоретических системах, о традиции буддийских песнопений и др.

В силу оторванности островной Японии от континента ее контакты с Китаем и Кореей носили (особенно в древности) спорадический характер. Поэтому все чужеродное, что проникло в Японию, достаточно долго усваивалось японцами, и в конечном счете ему придавались национальные черты. Географическое положение Японии как крайней точки Азии превратило ее в своеобразный депозитарий всей культурной информации, приходившей с Запада, прежде всего из Китая и Кореи. У. Молм в связи с этим сравнивает Японию с «комодом старой бабушки», куда складываются самые разнообразные вещи, образуя порой совершенно невообразимый набор предметов (в том числе и вышедших из употребления) [Malm, 1990]. Регулярно возникающий таким образом переизбыток культурной информации в известной мере приучил японцев к активному усвоению всего нового; при этом пришедшее из других культурных систем тщательно перерабатывалось, заимствованная идея доводилась до совершенного состояния. Так обстояло дело со многими традициями, в том числе и с музыкально-театральными: буддийские песнопения *сёме*, например, по сравнению с тем же Китаем или Кореей, достигли в Японии уровня высокохудожественного явления, то же можно сказать и о традиции символической драмы, особенно о рафинированном искусстве театра *Но*.

Роль звука/музыки в региональном комплексе миропредставлений

Не все цивилизации столь последовательно пронесут через всю свою историю сложившийся устойчивый комплекс представлений о мире, как это удалось дальневосточной культуре. В основе этого комплекса лежит социокультурный генотип в виде культа предков – комплекса древнейших религиозных представлений китайцев, корейцев и японцев, благодаря которому мир воспринимался и осознавался как единство. В Китае этот культ сформировался, очевидно, уже к началу III тыс. до н. э. и представлял собой строго регламентированную систему «общения» людей с духами своих предков, причем высшим посредником между ними являлся правитель, что помогало ему в установлении порядка и укрепляло его власть. При этом правитель, как верховный жрец, должен был обладать музыкальными способностями, поскольку это было необходимо для поддержания его сакрального могущества. «С помощью шести нечетных ступеней звукоряда – *люй*, шести четных ступеней звукоряда – *лю*, пяти звуков – *шэн* и восьми тонов – *инь*, шести танцев и величественно-гармоничных музыкальных произведений – *юэ* обращаются к духам и божествам, упорядочиваются <дела в> удельных княжествах и царствах, приводятся в согласие десять тысяч народов, умиротворяются гости, <прибывшие к правителю>, наставляются люди, <проживающие> в далеких <краях>», – говорится в «Чжоу ли» [цит. по: Кравцова, 1994].

Известно, что почтение к родителям было краеугольным камнем культа предков, облик их представлялся при обращении к Творцу, который поэтому имел конкретное, земное воплощение. Это давало ощущение близкого, как бы реального общения с миром потустороннего: человек чувствовал, что находится одновременно в двух мирах. Эта раздвоенность экспрессии впоследствии будет свойственна музыке высокой традиции: она не делилась (как это принято во многих культурах) на культовую и светскую, а скорее на официальную и неофициальную, а сама музыкальная композиция в своей экспрессивной апелляции была направлена одновременно и «вверх» и «вниз», символизируя дихотомическое представление о мире как единстве двух начал – *ян* (Небо, мужское, светлое начало) и *инь* (Земля, женское, темное начало).

С давних времен в странах Дальнего Востока по установившейся традиции явления высокого искусства, в том числе и музыкального, формировались и развивались под значительным воздействием религиозно-философских и идеологических доктрин. Нередко само описание складывания и развития этих явлений преследовало цель отождествить их с принятыми в обществе философскими принципами и этическими установлениями. Конфуцианство с его идеей гармонии и порядка, проецируемой на все сферы жизни общества (идеологию и социальные установления, структуру государства и его экономику, придворный этикет и семейные отношения, науку и искусство и др.), способствовало довольно раннему проявлению у китайцев, а затем и у корейцев и японцев стремления к выстраиванию

элементов Мироздания в единую систему иерархического соподчинения. В сфере музыки, рассматриваемой Конфуцием как важнейшее средство поддержания гармонии Мироздания, также были пересмотрены основные критерии ее оценки, в результате чего возникла концепция «правильной» музыки, прежде всего той, что предназначалась для обслуживания конфуцианских церемониалов, а также для сопровождения наиболее утонченных форм общения благородных мужей (*цзюнь-цзы*). Для этой музыки были отобраны достойные ее музыкальные инструменты, в число которых, помимо наборов литофонов и бронзовых колоколов, бамбуковых флейт и др., входил также и *цин* – длинная многострунная цитра. Наряду со звучанием камня (особенно нефритовых пластин), бронзы и бамбука, считавшихся сакральными, отличающееся благородством «пение» натянутой шелковой нити длинной цитры (*цин*, *чжэн* в Китае, *кайгым* и *комунго* в Корее, *кото* в Японии) также соответствовало критериям красивого звука, «правильной» музыки.

В практике музицирования на цине нашла непосредственное отражение гармония даосско-буддийского мистического единения творческого духа со Вселенной – так называемое «просветление», для которого была характерна яркая эмоциональность, то «эйфористическое чувство духовно-телесного единства, не нарушаемое дискуссией», когда человек «восстанавливал свежесть, остроту и целостность восприятия, т. е. все естественные свойства, утраченные им в процессе культуризации посредством декларируемых конфуцианством правил “ли”» [Григорьева, 1983, 62]. Именно поэтому в сформированном к XIII–XIV вв. комплексе обобщенных правил игры на цине, устанавливающих в том числе и место музицирования, наиболее желательной считалась игра на лоне природы: «сидя на лугу», «отдыхая в тени леса», «сидя на камне», «сидя на горе» и т. п. Поднимаясь в горы, человек как бы возвышался над миром и, оторвавшись от мирской суеты, ощущая себя частицей целого, приобщался к тому духовному началу, которое несла в себе природа. Это ощущение природного ландшафта сохранялось в сознании человека в процессе музицирования в помещении, которое должно было быть обязательно просторным и иметь возвышение – так символически воспроизводились условия описанного выше реального природного пространства. Многочисленные литературные свидетельства указывают на ассоциативные связи циня с цветущим сливовым деревом (символ созидания) и сосной (символ жизненной силы). В образцах китайской классической пейзажной живописи часто встречается изображение музыканта, который играет на цине, сидя среди сливовых деревьев или под раскидистыми соснами. И это не просто художественный прием, а отражение реальной звукомusicальной практики, где окружающая среда словно аранжируется человеком для организации акта музицирования. По традиционным представлениям, каждый раз символически воспроизводит структуру Мироздания в его гармонической целостности звучащий церемониальный оркестр в Китае, поскольку в его составе представлены инструменты, символизирующие «восемь тембров» – восемь типов природных материалов.

Философско-этические модели звука в дальневосточных музыкально-теоретических системах

«Правильная» музыка, как и любой другой вид канонизированного, высокоорганизованного искусства в Китае, Корее и Японии, была призвана нести высокое предназначение, заключающееся в воздействии на окружающий мир, и потому не могла отражать противоречия, противоборства светлых и темных сил. Конфликт добра и зла, составлявший основу драматургии произведений искусства западной цивилизации (ярко воплотившийся, например, в сонатно-симфоническом принципе европейской музыки эпохи романтизма, а затем и XX века), не может иметь места в композиции, относящейся к сфере высокой классической музыки, поскольку такая музыка являлась воплощением гармонии Мироздания, и сам процесс ее развертывания представлял собой результат интеграции множества элементов в единую систему, осознания их в качестве некоего целого. Категориям добра и зла здесь соответствует оппозиция «порядок-хаос», репрезентируемая уже в той фазе, когда утверждается «гармония всех элементов». Тем не менее наличие потенции к развертыванию любого музыкального текста предполагает создание некоего напряжения, которое в дальневосточной традиции реализуется не на уровне лада (как, например, в Южной Азии), а на уровне более «тонких» планов: высококультуривированной системы звукоизвлечения, многообразных акустических манипуляций со звуком и т. п. Звучание церемониальных оркестров во время ритуалов в храмах предков должно было демонстрировать особую сбалансированность экспрессии, поскольку обладало магическим свойством воздействия на окружающий мир, гармоническое состояние которого обеспечивало благоденствие людей. Не случайно Конфуций подчеркивал влияние музыки на формы и методы государственного управления, а также на воспитание совершенной личности: «...образование необходимо начинать с поэзии, затем развивать и совершенствовать его в нормах поведения и завершать музыкой...» [Шестаков, 1967]. В периоды объединения государства и прихода к власти новой династии китайскими императорами одним из первых утверждался указ об учете придворных оркестров, состав которых сверяли по старинным книгам и пополняли новыми музыкальными инструментами, поскольку церемониальный оркестр Неба являлся важнейшим символом единства Мироздания, а оркестр Земли – символом мощи государства, символом «множества – в едином».

Начиная с эпохи Хань, для китайского общества была характерна атмосфера постоянного противоборства конфуцианской и даосской доктрин. Философия «дао» (букв. путь) приучала человеческое сознание к мышлению в рамках определенной иерархизированной системы, которая заключала в себе возможность передачи одних и тех же миропредставлений с помощью разных кодов: пространственного, календарно-временного, животного, цветового, анатомического и т. п., а также звукового. Сложная символическая кодировка каждого отдельного тона превращала слушание музыки в процесс, который должен доставлять удовольствие «прежде всего уму, а потом уже сердцу» (этот постулат был поло-

жен в основу обучения музыке в глубокой древности). За довольно короткое время, пока тон «живет» в реальном звучании, успевает проявиться не только определенная звуковая картина с ее экспрессивными и динамическими характеристиками, но и целый комплекс разноуровневых смысловых значений, превращающих восприятие музыки в удовольствие от игры этими «звуковыми смыслами».

Согласно даосским представлениям, звук рассматривался как нечто всеобъемлющее, пронизывающее все сущее. В течение многих веков данный космологический принцип играл ведущую роль во всех дальневосточных музыкально-теоретических исследованиях. Музыка понималась как единство взаимодействующих и взаимопроникающих космических сил – инь и ян – как гармония пяти первоэлементов *усин*, которым соответствовали пять звуков пентатонической шкалы *ушэн*, представляющие собой символическую модель Вселенной, где в числовом отношении, если Земля – это 2, а Небо – это 3, то гармония Неба и Земли обозначается как $2+3=5$. Кроме того, соотношением $3/2$ акустически представлена чистая квинта – интервал, ставший основой для построения теоретических систем в Китае в течение многих веков. В «Ли цзи» так и сказано: «Познавший музыку приводит в гармонию Небо и Землю...» [Позднеева, 1967, 241].

Концепция музыки юэ занимала ведущее место почти во всех сохранившихся канонических текстах Древнего и средневекового Китая, в том числе и в сочинениях официального характера – в докладах трону и т. п. и в разделах династийных историй. Как справедливо отмечает М.Е. Кравцова, «учение о ладовой музыкальной системе (люй) выполняло роль важнейшего репрезентанта (не только конкретно для конфуцианства, но и для всей китайской мировоззренческой рефлексии) общепознавательной теории» [Кравцова, 1994, 241]. Поэтому китайцы, а за ними корейцы и японцы² на протяжении всей своей истории так тщательно работали над музыкально-теоретическими системами, последовательно включая их в систему мировоззренческих символов, выводящих звук и музыку и на философско-религиозные аспекты, и на политико-идеологические доктрины, и на важнейшие морально-этические и эстетические категории. Свидетельство тому – три важнейшие для китайской музыки категории: *баинь* – «восемь звуков или тембров», *ушэн* – «пять звуков» и *люй-люй* (от «люй») – «строй, мера» (учение о температуре и ладах).

Создание системы «люй» в «Истории ранней династии Хань» (I в.) как и установление официальной системы стандартов – мер, весов и объемов приписывается легендарному императору Хуанди и его придворному ученому и музыканту Лин Луню. Тоны 12-звучной системы связывались с циклами лунно-солнечного календаря, с месяцами года, знаками зодиака; четные тоны воплощали Землю (инь), темное, пассивное начало, а нечетные – Небо (ян), светлое, активное мужское начало. Специально построенный с целью извлечения 12 «люй» звуковой

2 Китайская музыкально-теоретическая мысль явилась основой для Кореи и Японии, где музыкально-теоретические трактаты, безусловно отражающие национальную самобытность, тем не менее во многом интерпретируют важнейшие положения китайской музыкальной теории.

агрегат – так называемая «флейта Хуанди» – состоял из 12 бамбуковых трубок, мерой длины которых было выбрано зерно черного проса: первая трубка соответствовала 81 зерну (число 81 считается магическим «числом Неба»), что стало также мерой длины, веса и объема. Напомним, что длины бамбуковых трубок «флейты Хуанди» вычислялись по формуле « $v=2/3 a$, $c=4/3 v$ » и т. п. Таким образом, система люй, как и звуко-высотная шкала Пифагора³, предполагала цепь попеременных шагов на чистую квинту вверх (так называемых порождений вверх – *шан шэн*) и чистую кварту вниз (порождения вниз – *ся шэн*). Сведенные в одну октаву порожденные звуки выстраивались в хроматическую гамму из 12 звуков, которые соотносились с основным тоном ритуальной музыки каждого из 12 месяцев в году по лунному календарю (иногда они даже назывались тонами системы люй). В «Люйши чуньцю» говорится: «В луну тона тайцоу начинает сильнее проявляться *янная ци*, деревья и травы оживают, земледельцам следует повелеть начинать пахоту, чтобы не упустить время. В луну цзячжун наступает время щедрости, широты, согласия, равновесия в делах; нужно проявить человечность и отказаться от казней – не следует предпринимать ничего вредящего живому...» (и так про все 12 месяцев) [Ткаченко, 1990, 89-90]⁴. Тщательная разработка температурной системы с установленной шкалой высот лишней раз подтверждала отношение к звуку как регулирующему состоянию Мироздания: нарушение высотного соответствия, по поверью, могло привести к нежелательным природным и социально-политическим катаклизмам.

Специальный интерес к эстетическим теориям искусства появляется с распространением в регионе буддизма (V–VI вв.), прежде всего в виде школы «чань» (яп. дзэн), проповедовавшей индивидуальный путь познания мира, обращенной к личности, возвышающей ее переживания. Особое внимание к поиску личностной индивидуальности, формирование практики медитации – отключения от внешней суеты и погружение в глубины собственного Я – все это способствовало небывалому подъему в искусстве, особенно в музыкальном. Развитие жанров сольного музицирования показывает особый интерес к творцу, в характере которого выделяются такие качества, как артистизм, самобытность, гениальность, эксцентричность. Уединенное размышление в келье монастыря или на лоне природы становится естественным и необходимым для высокоорганизованного в духовном отношении индивида: это не считалось просто формой досуга, а расценивалось прежде всего как процесс интенсивной духовной деятельности, особенно, если ученый муж играл на длинной цитре цинь (каягым в Корее, вагон в Японии).

3 3 Ряд западных исследователей, например, американский этномузыколог Д. Кристенсен, усматривают в этом факте прямое заимствование.

4 «Люйши чуньцю» или «Весны и осени Люй Бувэя» – философский сборник, составленный в 241–240 гг. до н. э. при дворе циньского сановника Люй Бувэя. Для нас представляют особый интерес разделы, посвященные музыке, и прежде всего фрагменты «Великая музыка» и «Начало тонов» (обе главы входят в первую часть «Люйши чуньцю» – «Двенадцать описаний»). Памятник освещает проблемы происхождения музыки, взаимоотношения между образом правления и политикой в сфере музыкальной культуры; в нем анализируется понятие музыкальной гармонии, которая наиболее адекватно отражает гармонию мироздания и поэтому призвана служить гармонией социальной.

Звучание музыкального инструмента как отражение представлений о «космическом резонансе» Вселенной

Эволюция музыкально-культурных традиций в странах Дальневосточного региона дает нам немало примеров явного доминирования звучащего агрегата в социокультурной практике, а также особого пиетета к нему. Отношение к звучащему агрегату с древних времен было тесно связано с верой в духов природы и предков, которые часто избирали его местом своего обитания. Музыкальный инструмент уже на ранней стадии своего возникновения был выбран в качестве сакрализованного объекта, поскольку его звучание расценивалось как средство контакта с иными мирами. Это подтверждается введением его в традиционные космогонические мифы, один из которых, например, гласит, что первопредок, разъединивший Небо и Землю, приобрел человеческий облик, слушая золотой колокол в течение семи дней и семи ночей [Юань Кэ, 1987]. Ударяя в колокол и барабан, древнекитайский небесный правитель Ди-тай зазывал к себе духов со всего света.

Сложившееся отношение к звучащему агрегату как к одушевленному объекту подтверждается включением музыкального инструмента как одного из проявлений жизни материи в основание генеалогий: «Внук Предка Огня (Янь-ди) Старший Дядя Холм (Болин) сошелся с женой Уцюаня, Женщиной-Холмом Юаньфу. Юаньфу носила плод три года. Она родила Длинный Барабан (Гуянь) и Пику (Шу). Они стали первыми хоу (легендарными правителями-первопредками). Длинный Барабан первым сделал колокол, создал мелодию...» [Яншина, 1984, 31].

Отношение к камню как к обиталищу духов Земли, предков весьма специфично для региона Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии. Звуки, извлекаемые при ударе по камню, воспринимались как голоса духов. Игра на *литофоне* – своеобразном каменном ксилофоне в виде десяти-двенадцати каменных прямоугольных плит разных размеров и веса – являлась важнейшей частью магических ритуалов общения с духами, символически отражая момент непосредственного ответа духов на обращение к ним. Сакрализация литофонов на Дальнем Востоке, помимо отношения к ним как к обиталищу духов, связана, по нашему мнению, и с древнекитайским мифологическим представлением о своеобразной каменной модели мира (в средневековых китайских новеллах есть упоминания о каменных жилищах волшебных героев, где вся утварь тоже сделана из камня). Ряды подвешенных (а не уложенных на земле или подставке, как в Юго-Восточной Азии) каменных звучащих пластин могли символизировать и небесную лестницу, по которой мифические герои достигали неба. Такое «небесное» представление о камне на Дальнем Востоке отличается от юго-восточно-азиатской традиции, где камень все же более относится к земной производительной силе. На связь с земным началом указывает также и необработанность пластин литофонов, взятых такими, какими их создала природа, в отличие от каменных колоколов на Дальнем Востоке, которым придавалась форма крыла летучей мыши и ко-

торые украшались изысканным рисунком, часто изготавливались из нефрита, ставшего впоследствии эталонным материалом для музыкальных инструментов, издающих правильный, чистый тон. В словаре «Шовэнь» (I в. до н. э.), а также в более поздних комментариях к нему (X в.) среди восьми эталонных тембров звучания особо выделяется камень. Считается, что иероглиф *ши* – «камень» послужил основой для знака *шэн* – одного из основных слов, обозначающих звук, в Китае⁵.

В регионах Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока с культом камня тесно связан культ гор. В самых разных источниках мы находим упоминания о поклонении священным горам, считающимся центром мира, жилищем богов и духов предков. Для Юго-Восточной Азии, например, характерно сооружение храмов (как шиваистских, так и буддийских) внутри горы. Даже для правоверного мусульманина восхождение на гору Лаву всегда являлось священнодействием и приобщением к чудодейственным силам природы. Также неслучайно, что в единственном сохранившемся до наших дней сочинении, содержащем значительное количество материалов по древнекитайским мифам, «Каталоге гор и морей» («Шан хай цзин»), довольно часто встречаются такие описания: «В местности, расположенной недалеко от горы Сюйшань (Горы, Дарующей Благоденствие), возвышается гора Гучжуншань – Гора Барабана и Колокола...» и т. п. [Каталог гор..., 1977]. Таким образом, звуковой агрегат на Дальнем Востоке уже в древности выделен как сакрализованный объект.

С наступлением эры бронзы в Юго-Восточной Азии и на Дальнем Востоке сакрально-мистическая символика, сформировавшаяся вокруг звукового агрегата из камня, отчасти была перенесена и на так называемые бронзофоны – бронзовые барабаны, гонги и колокола. Найденные в могильниках эпохи Шан-Инь (XV–XIV вв. до н. э.) музыкальные инструменты свидетельствуют об обязательном использовании в ритуалах культа предков оркестров в составе литофонов *бяньцинь* (до 45 в наборе), бронзовых колоколов *бяньчжун* (до 65 в наборе), керамических барабанов *гу*, глиняных окарин разнообразной формы (яйцеобразной, в форме рыбы, фигурок животных и т. п.). Корпус бронзовых колоколов богато декорировался сакральными символами, связываемыми древними китайцами с культом гор, обрядами плодородия.

Заслуживает внимания тот факт, что практически все из божественных, легендарных персонажей Древнего Китая, как правило, не проявляют себя в пении (как легендарные герои других цивилизаций – Орфей, Святой Яред, Марсий и др.), а играют на инструменте, чаще всего ими же и созданном (вспомним китайских легендарных правителей-первопредков Шуня, Янь-ди, Фуси, богиню Нюй-ва и др.). То же можно сказать и о мифических существах, которые кричат, подражая колоколу, трещотке, барабану и т. п. В «Каталоге гор и морей»

5 В Древней Месопотамии, согласно аккадской (вавилонно-ассирийской) мифологии, камень также ассоциировался не с Землей, а с Небом («Все небеса сделаны из разных пород камня», – говорится в одной из легенд), в то время как живые существа родились из крови божества и Земли.

говорится: «В трехстах ли к западу – гора под названием Средняя цюй... Там обитают животные, похожие на лошадей, у них белое туловище, хвост черный, один рог, когти, как у тигра. Их крик напоминает барабанный бой» [Каталог гор..., 1977]. В книге «Весны и Осени Люя» (глава «Гу юэ») говорится: «Государь Чжуаньский... назначил крокодила – чжуполуня музыкальным наставником <...>. Тот лег навзничь и стал бить себя по брюху, подражая барабану...» [Юань Кэ, 1987, 75, 283].

В культурную историю стран Дальнего Востока чаще всего вводились имена музыкантов-инструменталистов. Это легендарный Ши Куан – музыкант небесного императора Хуанди, вызвавший игрой на цине сильный ураган и дождь; одноногий музыкант легендарного императора Яо, играющий на литофоне так искусно, что «звери и птицы начинали прыгать и танцевать» [там же, 127]; Сяньюэ – главный музыкант получеловека-полубога Ди-ку, создавший мелодии «Цзючжао» («Девять напевов»), «Люле» («Шесть рядов») и «Люин» («Шесть цветений»); музыкант Ючуй, организовавший первый церемониальный оркестр, куда вошли барабаны *гу* и *тао*, колокол *чжун*, гонг *цин*, флейты *гуань* и *чи*, окарина *сюань* [там же, 122]; министр музыки Ли Лунь при дворе Желтого Императора, сконструировавший систему бамбуковых трубок, которые легли в основу высотных стандартов, и многие другие.

При рассмотрении вербального эквивалента звукового феномена в китайской традиции обращает на себя внимание наличие трех не синонимичных его названий: инь, шэн и сян. Несколько схематизируя сферу действия упомянутых трех понятий, обозначающих звук, отметим, что «инь» связан с более широким пониманием феномена звука, в большинстве случаев имеет оттенок звука инструментальной музыки, а также обозначает правильное, совершенное звучание (музыку древности, например, или, как отмечал музыковед Лань Юсун, утонченное звучание циня и т. п.); «шэн» более ассоциируется с пением, а также может обозначать неканоническую музыку (в том числе варварскую, непристойные звучания и т. п.). Японист Е.В. Маевский предлагал для трех синонимов со значением «звук» следующий русский перевод, считающийся на сегодня по крайней мере для первых двух знаков вполне стандартным: инь – звук, шэн – голос, сян – звон.

Подобный же своеобразный реверанс в сторону инструментального начала мы наблюдаем и при анализе этимологического значения термина «музыка». Так, японский исследователь Мизухара считает, что под наиболее древней идиограммой *юэ* подразумевался струнный инструмент – прототип циня [Dewoskin 1982, 59]. Существуют мнения (например, Ван Гулика, Девоскина), что происхождение иероглифа *юэ* восходит к изображению деревянной подставки для каменных гонгов (литофонов) и бронзовых колоколов или человека с двумя палками для игры на барабане. Со временем (предположительно, начиная с эпохи Чжоу) содержание понятия *юэ* расширилось до обозначения всех видов деятельности, связанной со звукомзыкальным началом: прежде всего с церемониальной музыкой, придворными музыкально-танцевальными традициями, а также с рядом других придворных развлечений (например, со спортивными состязаниями – стрельбой из лука, с церемониями банкетов). Однако

изначальная «инструментальная» окрашенность значения термина так и осталась, причем это инструментальное начало предполагало нечто специально обработанное, возникшее в результате культивации, по правилам, несущее положительное начало для универсума и человека.

Заключение

В рамках натурфилософских теоретических моделей сложились представления о так называемом «космическом резонансе» (*гань-ин*), согласно которому порядок бытия сравнивался с хорошо настроенным музыкальным инструментом. Г.А. Ткаченко приводит описанный еще Сыма Цянем интересный опыт, подтверждающий «существование гармонического эфира», способствующего связи между теми порядками бытия, которые настроены «в резонанс» [Ткаченко, 1990, 79-80]. «Лу Цзюй... настроил пару гуслей-сэ, одни положил в зале, другие – в боковой комнате. Тронул /струну, настроенную на высоту тона/ гун /одного инструмента/ и откликнулся цзюэ /другого/, тронул /тон/ цзюэ /одного инструмента/, и откликнулся цзюэ /другого/, – произошло это потому, что они были настроены в /одной звуковысотной системе/ люй/» [Позднеева, 1967, 264]. Это особое свойство натянутой струны воспринимать колебания космического первозвука всегда придавало традиции дальневосточных цитр наиболее высокий по сравнению с другими инструментами социокультурный статус.

Библиография

1. Григорьева Т.П. (ред.) Проблема человека в традиционных китайских учениях. М.: Наука, 1983. 264 с.
2. Каталог гор и морей (Шан хай цзин). М.: Наука, 1977. 236 с.
3. Китайская пейзажная лирика III–XIV вв. М.: МГУ, 1984. 318 с.
4. Кравцова М.Е. Поэзия Древнего Китая: опыт культурологического анализа. Антология художественных переводов. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1994. 544 с.
5. Позднеева Л.Д. (ред.) Атеисты, материалисты, диалектики Древнего Китая. М.: Наука, 1967. 402 с.
6. Ткаченко Г.А. Космос, Музыка, Ритуал. Миф и эстетика в «Люйши чуеньцю». М.: Наука, 1990. 284 с.
7. Шестаков В.П. (ред.) Музыкальная эстетика стран Востока. М.: Музыка, 1967. 418 с.
8. Юань Кэ. Мифы Древнего Китая. М.: Наука, 1987. 528 с.
9. Яншина Э.М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. М.: Наука, 1984. 248 с.
10. Dewoskin K.J. A song for One or Two. Music and the Concept of Art in Early China. Ann Arbor: University of Michigan, 1982. 202 p.
11. Malm W.P. Japanese Music and Musical Instruments. Tokyo, 1990. 276 p.

The reflection of the universe' model in the Far Eastern sound-musical tradition

Elena V. Vasil'chenko

Doctor of Cultural Studies, Professor,
Department of theory and history of culture,
Peoples' Friendship University of Russia,
117198, 6 Miklukho-Maklaya st., Moscow, Russian Federation;
e-mail: vasil52-10@mail.ru

Abstract

The article deals with the theme of the regional unity' formation in the sphere of sound-musical tradition of the Far East, which is not studied well enough in Russian and foreign science. The article identifies the most important sound-musical archetypes of the region, historically influenced by the philosophical and ethical doctrines and religious, socio-cultural practices, traditional cultural institutions. Sound tradition is considered to be one of the main channels of cultural cooperation between China, Korea and Japan which are the ancestors' worship, philosophical ideological doctrine of Confucianism, major religious denominations, literary language based on hieroglyphic writing. The role of sound / music is defined in the framework of philosophical and ethical models of sound in musical-theoretical systems of the countries of the Far Eastern region and a wide set of ideas about the world, which is formed in these countries. The author of the article summarizes ideas about the sound of a musical instrument as "cosmic resonance" of the Universe. As part of theoretical models of natural philosophy there have been developed ideas about the so-called "cosmic resonance", according to which the order of being was compared with the well-tuned musical instrument. This special property of a string to perceive fluctuations of the first space sound always gave the tradition of Far Eastern zithers the highest sociocultural status in comparison with other instruments.

For citation

Vasil'chenko E.V. (2016) Otrazhenie modeli mira v zvukomuzykal'noi traditsii Dal'nego Vostoka [The reflection of the universe' model in the Far Eastern sound-musical tradition]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 6 (5A), pp. 247-261.

Keywords

Sound-musical archetype, musical culture of the Far East, musical theoretical systems bayin, usheng, Lu-lu, ceremonial bands, zither qin, music yue.

References

1. Dewoskin K.J. (1982) *A song for One or Two. Music and the concept of art in early China*. Ann Arbor: University of Michigan.
2. Grigor'eva T.P. (ed.) (1983) *Problema cheloveka v traditsionnykh kitaiskikh ucheniyakh* [The problem of the man in traditional Chinese studies]. Moscow: Nauka Publ.
3. *Katalog gor i morei (Shan khai tszin)* [Catalog of mountains and seas (Shan Hai Jing)] (1977). Moscow: Nauka Publ.
4. *Kitaiskaya peizazhnaya lirika III–XIV vv.* [Chinese landscape poetry of III-XIV centuries] (1984). Moscow: Moscow State University Publ.
5. Kravtsova M.E. (1994) *Poeziya Drevnego Kitaya: opyt kul'turologicheskogo analiza. Antologiya khudozhestvennykh perevodov* [Poetry of Ancient China: the experience of cultural analysis. Anthology of literary translations]. Saint Petersburg: Peterburgskoe Vostokovedenie Publ.
6. Malm W.P. (1990) *Japanese music and musical instruments*. Tokyo.
7. Pozdneeva L.D. (ed.) (1967) *Ateisty, materialisty, dialektiki Drevnego Kitaya* [Atheists, materialists, dialecticians of Ancient China]. Moscow: Nauka Publ.
8. Shestakov V.P. (ed.) (1967) *Muzykal'naya estetika stran Vostoka* [The musical aesthetics of the Eastern countries]. Moscow: Muzyka Publ.
9. Tkachenko G.A. (1990) *Kosmos, Muzyka, Ritual. Mif i estetika v "Lyuishi chuen'tsyu"* [Space, music, ritual. Myth and aesthetics in "Lyuuyshi chuentsyu"]. Moscow: Nauka Publ.
10. Yanshina E.M. (1984) *Formirovanie i razvitie drevnekitaiskoi mifologii* [Formation and development of Ancient Chinese mythology]. Moscow: Nauka Publ.
11. Yuan' Ke (1987) *Mify Drevnego Kitaya* [Myths of Ancient China]. Moscow: Nauka Publ.