

Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского

На правах рукописи

**НОВОСЕЛОВА АНАСТАСИЯ ВЛАДИМИРОВНА**

**ШЁЛК И БАМБУК**

**В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ТРАДИЦИОННОГО КИТАЯ**

**17.00.02 — Музыкальное искусство (искусствоведение)**

Диссертация на соискание учёной степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения,

**доц. М.И. Каратыгина**

Москва — 2015

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>Глава I. Шёлк и бамбук как природные феномены и как культурные символы</b>	
1. Шёлк и бамбук — дары природы. Значение шелка и бамбука в китайской культуре.....	24
2. Шёлк и бамбук в каллиграфии и живописи.....	37
3. Шёлк и бамбук в классификации <i>ба инь</i> .....	43
<b>Глава II. Звук шёлка и звук бамбука</b>	
1. Звук шёлка: <i>цинь, сэ</i> .....	64
2. Звук бамбука: <i>сяо, ди</i> .....	82
<b>Глава III. Музыка шёлка и бамбука</b>	
1. <i>Сычжуюэ</i> .....	92
2. <i>Цзяннань сычжу</i> .....	95
3. <i>Цинь-сяо хэцзоу</i> .....	126
<b>Глава IV. Шёлк и бамбук в системе знания о звуке и музыке</b>	
1. О понятиях <i>инь</i> и <i>юэ</i> .....	135
2. О назначении звука шёлка и бамбука и его воздействии на человека.....	149
3. Музыка шёлка и бамбука в структуре музыкальной культуры современного Китая.....	153
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	173
<b>Библиография</b> .....	177
Приложение 1 (Иллюстрации)	
Приложение 2 (Аудио)	
Приложение 3 (Видео)	
Приложение 4 («Юэ-цзи»: пер. с кит. и комм. А. Новоселовой и Чэнь Чжэнтин)	
Приложение 5 Краткий словарь специальной лексики	
Приложение 6 Хронологическая таблица	

## **ВВЕДЕНИЕ**

Настоящая работа посвящена исследованию музыкальной культуры традиционного Китая — системы, каждое явление которой во всей полноте отражает специфику китайского видения мира. Осознание природы звука, его места в структуре мироздания, его воздействия на организм человека началось китайцами в глубокой древности, о чём свидетельствуют многочисленные археологические данные, позволяющие сегодня оценивать возраст китайской музыкальной культуры как равный примерно восьми тысячелетиям.

Понимание звука отражено как в китайской трактатной традиции, так и, разумеется, в музыкальной практике: в тембрах самих инструментов и особенностях певческого голоса, в специфике звука как такового. Теоретические концепты и конкретные звуковые образцы органично сплетаются в единую систему музыкальной культуры, последовательно выстраивавшуюся и развивающуюся из одного источника со времён первых земледельцев в бассейне Хуанхэ и до настоящего времени. Примером такого единства и служит заявленная в названии работы пара: шёлк и бамбук.

Их значение в контексте музыкальной культуры традиционного Китая широко: от использования в качестве материалов для изготовления музыкальных инструментов до обозначения одной из важнейших теоретико-философских концепций, проецируемой на конкретный род музицирования. При этом все сферы использования шёлка и бамбука — как материалов или же как философско-поэтических символов — взаимосвязаны и взаимообусловлены. Помимо связей внутри музыкальной культуры, они имеют и внешние связи — с прочими явлениями культуры традиционного Китая: поэзией, живописью и каллиграфией, философией, этикой, эстетикой и т.д.

Указанные взаимосвязи явлений как внутри музыкальной культуры, так и за её пределами — неотъемлемая черта китайской культуры в целом,

поэтому при изучении отдельных её элементов необходимо рассматривать их в условиях органической спаянности с другими.

Используя в своих изысканиях подходы и методы исследования, отвечающие современному уровню музыковедческой науки, автор утверждает значение китайской музыкальной культуры в качестве самодостаточной, внутренне стройной и сложноорганизованной подсистемы, вписанной в целостность китайской культуры. Китайская культура предстаёт в этом контексте как система, основанная на сформировавшихся несколько тысяч лет идеологических и мировоззренческих позициях и реализующаяся в выработанных, выверенных, успешно применяемых механизмах — элементах системы.

Речь идёт, в частности, о том, что часто называют «видами искусства»: в данном случае более подходящим термином будет словосочетание «явления культуры», в котором культура есть система, а явления суть её элементы. Применение принятого в европейской науке деления на искусство и науку, гуманитарную и естественнонаучную сферы, духовное и физическое могло бы увести в противоположную от предмета исследования сторону: одна из ключевых идей китайской культуры состоит в понимании и переживании единства и взаимосвязанности.

Идея единства и взаимосвязанности, почерпнутая из беспрецедентного по своему значению для китайцев источника, — Природы, — легла в основу китайского видения мира и места в нём человека, стала и отправной точкой и целью развития культуры, структура которой, как в самом общем плане, так и в деталях, опирается на структурные модели самого первоисточника. В результате исторического хода непрерывного развития к настоящему времени сложилась органично устроенная, отточенная, рафинированная и, в то же время, полной жизненной энергии, глубоко позитивная культура.

Исходя из этого, *актуальность работы* обусловлена:

1. Малой изученностью в современном российском музыкознании как китайской музыкальной культуры в целом, так и отдельных её явлений в частности;
2. полной или частичной некорректностью подходов к исследованию предмета в существующей русскоязычной литературе;
3. огромным значением и высоким уровнем развития музыкальной культуры в китайской мировоззренческой системе, представляющей одну из самых ярких страниц в истории человечества.

Кроме того, актуальность данной работы обусловлена потребностью поражённого в равной степени духовными и физическими недугами современного мирового общества в отыскании путей комплексного и эффективного воздействия на психофизиологию современного человека — от отдельно взятой личности до целого общества — для приведения его к внутреннему и внешнему равновесию и восстановления гармонии мироздания.

В этом смысле явления китайской культуры представляют собой разработанные в соответствии с эстетическими, этическими, мировоззренческими установками, доведённые до совершенства алгоритмы достижения цели, действующие посредством цвета, аромата, вкуса, звука, осязательного ощущения — то есть, исходя из природы восприятия человеком окружающего мира пятью чувствами. Воздействие происходит всегда на все пять чувств одновременно, однако одно из них в каждом случае превалирует. Так, для музыкальной культуры на первый план выходит звук, при этом все остальные составляющие восприятия не теряют своей актуальности: работа со звуком — как его воспроизведение, так и внимание ему — протекает при активном участии всего организма человека.

Шёлк и бамбук — два дара природы, получившие в китайской культуре и материальное применение, и духовно-эстетическое отражение, взаимообусловленные и взаимосвязанные между собой. В музыкальной культуре они применяются практически — для изготовления музыкальных

инструментов — и, вместе с тем, несут огромную смысловую нагрузку в качестве культурных символов. В них просвечивают важнейшие китайские идеи, сформулированные в философско-этических учениях. С шёлком и бамбуком связаны многие явления китайской культуры из разных её сфер, они осуществляют работу явлений как на конкретно-материальном, так и на отвлечённо-идейном уровне.

Несмотря на пережитые китайцами в XX веке исторические, государственно-политические, социальные потрясения, в результате которых можно наблюдать эту совсем ещё недавно закрытую страну вовлечённой сегодня в мировые процессы, с полной уверенностью можно говорить о таких понятиях как «традиционная китайская культура» и «традиционный Китай».

Понятие «традиционный Китай» не подразумевает государство, находившееся на территории современной Китайской народной республики до её провозглашения и, следовательно, угасшее вместе с потухшими курильницами покоев Запретного города; под словами «традиционный Китай» подразумевается, прежде всего, историко-культурный организм, хранящий и передающий грандиозный культурный опыт китайской цивилизации. Передача этого опыта осуществляется даже в современных государственно-политических и социальных реалиях, казалось бы, не способствующих и даже противоречащих существованию и развитию традиции.

В современной ситуации изменилось и территориально-географическое наполнение понятия «традиционный Китай»: в настоящее время процесс распространения китайской культуры по всему миру приобретает всё более крупные масштабы и серьёзный характер.

## Степень научной разработки темы

Сочетание иероглифов *сы* и *чжу* (絲竹), означающих «шёлк» и «бамбук», стало устойчивым с эпохи Чжоу, берущей своё начало в 1045 году до н.э. и завершившейся в 221 году до н.э. Именно к историческому периоду Чжоу относятся первые письменные фиксации понятия *сы-чжу* и толкования концепции *сычжуюэ*; именно эпоха Чжоу оставила среди прочих артефактов письменно зафиксированную классификацию *ба инь* — одну из базовых теоретических основ китайской музыкальной культуры, самобытное явление китайской культуры вообще.

Сочетание *ба инь* буквально означает «восемь звуков», эта концепция связана с другими, также имеющими восемь составляющих, важнейшими среди которых являются:

- *ба фан*, восемь сторон света, внутри которой находятся четыре понятия, отражающих представления о крайне удалённых точках, пределах (*ба хун*, *ба хуан*, *ба цзи*, *ба янь*);
- *ба фэн*, восемь ветров, дующих по восьми сторонам света;
- *ба гуа*, восемь триграмм «И-цзина» («Канона перемен»).

*Ба инь* как суб-система вписана в общую китайскую систему знаний о мире и служит одним из выражений глубокого понимания природных процессов. Её изложение и толкование — как самой по себе, так и в связи с *ба фан*, *ба фэн* и проч., — рассыпано по всей трактатной традиции. Исследование опирается на классификацию *ба инь* из двух источников: «Чжоу ли» («Чжоусские ритуалы»), «Юэ-цзи» («Записки о юэ»).

Каждый из этих источников представляет собой величайший памятник древнекитайской литературы, философии, истории, эстетики и содержит колоссальный объём информации. Оба они находятся в русле краеугольной для китайской культуры концепции *ли-юэ*, о которой речь пойдёт в Главе IV. В «Чжоу ли», в частности, дано указание на то, что *ба инь* суть *цзинь* (металл), *ши* (камень), *сы* (шёлк), *чжу* (бамбук), *пао* (тыква), *ту* (земля), *гэ*

(кожа), му (дерево), то есть перечислены восемь природных материалов изготовления резонирующей части инструментов.

В «Юэ-цзи» приводится толкование звучания каждого из них и того смысла, который несёт звук, в частности, шёлка и бамбука — то есть, ко времени фиксации текста «Юэ-цзи»<sup>1</sup> теория *сы-чжу* была сформирована. Помимо теоретического обоснования, концепция *сы-чжу* по меньшей мере с эпохи Чжоу имела своё практическое воплощение в инструментальной музыке.

На протяжении длительного периода времени, вплоть до XX века, в китайской трактатной традиции развивались идеи *ба инь* и *сы-чжу*, высказанные, в частности, в «Чжоу ли» и «Ли-цзи»<sup>2</sup>. Специфика процесса развития идей всегда отражалась в комментаторской природе создаваемых текстов: зная наизусть классические трактаты<sup>3</sup> и, в связи с этим, преклоняясь перед глубиной и достоверностью их содержания, учёные видели свою задачу не иначе, как в объяснении, повторении сформулированных предками постулатов, в открытом восхищении их точностью и неоспоримостью<sup>4</sup>.

Таким образом, разработка идеи *сы-чжу* в рамках трактатной традиции составляет неотъемлемую и центральную часть в корпусе исследований данной проблематики в китайском музыкознании; она началась, по меньшей мере, в эпоху Чжоу и непрерывно продолжалась вплоть до XX века. Первоисточники<sup>5</sup>, на которых зиждется комментаторская традиция, утверждаются нами как единственно достоверные и безусловно

---

<sup>1</sup> Формирование текста «Юэ-цзи» проходило в исторические периоды перед Цинь, между Чуныцю и Чжаньго, и завершилось до династии Хань (V в. до н.э. — I в. до н.э.).

<sup>2</sup> «Юэ-цзи» («Записки о юэ») представляют собой часть трактата «Ли-цзи» («Записки о правилах благопристойности»).

<sup>3</sup> Понятие «учёный» в традиционном Китае означает «знаток классических текстов».

<sup>4</sup> Основная цель комментария заключалась в толковании идей первоисточника, направленном на корректировку социально-политической и нравственно-этической жизни общества той или иной исторической эпохи. Соответственно, в зависимости от конкретной эпохи и исторической ситуации, при изложении истин классического текста комментаторами разных эпох заострялись те или иные стороны. Старые книги всегда были для китайцев в полном смысле слова источниками ответов на все вопросы, и учёным полагалось знать тексты с тем, чтобы уметь извлечь из них нужный совет.

<sup>5</sup> Имеются в виду не только тексты с упоминаниями терминов *ба инь* и *сы-чжу*, но и весь круг основополагающих трактатов, так или иначе содержащих философские, этические, эстетические, идеологические основы, на которых строится понимание концепций *ба инь* и *сы-чжу*.

авторитетные своды, в постулатах которых отражены идеи китайской культуры в их чистом виде.

Начиная с середины XIX века, можно говорить о становлении китайского музыковедения западноевропейского образца. Как и китайское композиторское творчество, музыковедение в европейском понимании составляет отдельную культурологическую проблему, которая будет затронута отчасти в Главе IV настоящего исследования. В силу исторической неизбежности перед китайскими музыкальными учёными возникло несколько задач, среди которых важнейшими стали быстрое овладение историей и теорией европейской музыки, её понятийным аппаратом; создание музыковедческих трудов о китайской музыке по подобию западных. Перевод терминов и понятий на китайский язык, а также освоение формы и логики изложения, самого стиля, присущего музыковедческому труду западного типа привели к целому ряду последствий, среди которых наиболее важными назовём следующие:

- при переводе терминов типа «мажор» были использованы иероглифы, обозначающие понятия традиционной китайской теории музыки (дяо 調), что привело к наложению этих понятий, приданию одним свойств других и наоборот;
- отсюда возникла путаница, в результате которой смешались и унифицировались термины, обозначающие изначально разные явления двух музыкальных культур, исходящих из разных идеологических основ, имеющих разную структуру и формы реализации;
- такая новая для китайской культуры форма как специализированно музыковедческий труд <sup>6</sup> потребовала освоения нового стиля мышления: отделения чисто музыкальной (в западном понимании) проблематики от не касающейся

---

<sup>6</sup> В культуре традиционного Китая никогда не было деления как на гуманитарную и естественнонаучную сферы, так и на науки внутри этих сфер.

непосредственно музыки; при написании труда типа «история китайской музыки» — выстраивания событий и явлений в хронологическом порядке с большей или меньшей ориентацией на раскрытие единой линии некоего прогресса, с чётким разделением на эпохи, оценкой явлений музыкальной культуры взглядом не изнутри, а извне, со стороны, учёными нового типа, часто либо не имеющими вообще, либо имеющими поверхностное практическое знание описываемых ими явлений и т.д.

- формирование стиля изложения, стремящегося к построению усложнённых лексических конструкций, чуждого изысканной простоте языка классических текстов, таких, как «*Юэ-цзи*»;
- анализу звуковых образцов китайской музыкальной культуры, исходящему из уподобления их образцам западным, вплоть до отыскания главной и побочной партий<sup>7</sup> и т.д.

В целом ряде трудов о классификации *ба инь* часто говорится в историческом ключе — как об ушедшем явлении древнего периода китайской музыки, рассуждение о котором ограничивается перечислением материалов и соответствующих им инструментов. Более того, привнесённое знание о западном делении музыкальных инструментов на духовые и струнные, щипковые и смычковые часто выходит на первый план и затмевает традиционную китайскую классификацию.

Так, в «Истории китайской музыки с древнейших времён до нашего времени в кратком изложении» под ред. Сунь Цзинаня и Чжоу Чжуцюаня [99], получившей большое распространение во всём Китае и ставшей учебным пособием для студентов консерваторий, о *ба инь* сказано лишь, что это самая ранняя классификация инструментов в китайской музыковедческой

---

<sup>7</sup> Вопрос здесь не в том, можно или нельзя ставить задачу обнаружения главной и побочной партий в образцах китайской музыки, а в том, что, так или иначе, это не имеет принципиального значения, и с помощью подобного метода понимания композиции не достичь.

науке. Концепции *сы-чжу* и связанных с ней музыкально-культурных традиций в книге не приводится, речь об инструментах заходит только в контексте распределения их на струнные и духовые. Таким образом, этот труд отражает одну из линий развития современного китайского музыковедения, протекающую полностью в западном ключе. В её рамках:

- специфика китайской музыкальной культуры сглаживается;
- проводится граница между традиционной китайской музыкой и современной китайской музыкальной культурой: первой отводится временной промежуток существования до конца династии Цин, в структуре второй преувеличивается значимость творчества китайских композиторов и вуалируется традиционная составляющая;
- *ба инь* и *сы-чжу* фигурируют как отголоски старой китайской культуры; *ба инь* излагается лишь в форме перечисления восьми природных материалов и инструментов, *сы-чжу*, если и упоминается, то не выдвигается как философско-этическая, эстетическая концепция и одновременно конкретно-звуковая реальность.

Однако есть и другая линия китайского музыковедения. В книге «История древнекитайской музыки в упрощённом изложении»<sup>8</sup> [84] *ба инь* посвящён отдельный параграф, в котором, несмотря на его краткость, отмечено, что *ба инь* — не только наиболее древний образец фиксации теоретического осмысления явлений музыкальной культуры. По мысли автора Лю Цзайшэна о *ба инь* надо говорить, прежде всего, как о самобытной системе, элементы которой — исконно китайские инструменты, отражающие высокий уровень, на котором находилась китайская музыкальная культура уже в эпоху Чжоу.

---

<sup>8</sup> Труд Лю Цзайшэна выстроен более корректно по отношению к музыкальной культуре традиционного Китая, нежели «История китайской музыки...» под ред. Суня Цзиняня и Чжоу Чжуоаня — в рамках больших хронологических блоков автор рассматривает явления и музыкально-культурные традиции, не создавая ощущения прогресса культуры.

Актуальна и органична для китайской культуры сама постановка темы исследования, отражённая в названии книги Ху Ципина «Исследование китайской традиционной культуры *гуаньлюй*» [91]. Книга посвящена сфере культуры, «выросшей» из *чжу*, или *чжу гуань* — бамбука, бамбуковой трубки, её использованию в качестве материала для изготовления не только инструментов для игры, но и эталонных трубочек-камертонов *люй*, а также её осмыслению как культурного символа в контексте философско-этических учений.

В данном случае автор строит своё исследование на базе именно *ба инь* и связанной с ней концепции *сы-чжу*. В основе труда Ху Ципина лежит работа с трактатами — прежде всего, учитывая специфику темы, с «Люйши чуньцю» («Весны и осени господина Люя») — как с источниками не только фактической, но, что важнее, художественной и духовной информации. Ху Ципин выстраивает ряд понятий, связанных с бамбуковой трубкой — таких, как *люй*, *инь люй*, *люй гуань* — и отражающих специфику значения бамбуковой трубки в китайской музыкальной практике и музыкознании.

Фундаментальное исследование *ба инь* и *сы-чжу* принадлежит У Годуну, крупнейшему музыковеду современности, ректору Нанкинского института искусств и музыки, автору огромного числа работ, посвящённых разным явлениям китайской традиционной музыкальной культуры. В частности, в своей книге «*Цзяннань сычжу: обобщённое исследование явления как типа музыкально-культурной традиции и формы музицирования*» [87] У Годун раскрывает сущность *сы-чжу* в единстве исторического, философско-эстетического и практического аспектов. Автор, учитывая опыт, приобретённый в ходе академического образования западного типа, тем не менее, остаётся полностью в рамках специфики китайской культуры, о чём свидетельствуют и постановка темы, и исследовательские подходы, и структура труда, и терминологический аппарат, и логика мышления.

По этой же причине книга У Годуна в определённом смысле не адаптирована, закрыта для не посвящённого читателя, и не столько из-за того, что написана на китайском языке, сколько из-за действительной «китайскости» взглядов и подходов, что в свою очередь стоит отметить как одно из главных достоинств этой масштабной работы.

Помимо трудов У Годуна исследование *сы-чжу* ведётся крупным американским этномузыкологом Дж. Витцлебенем (Witzleben J.L.), в частности, в книге «*Цзяннань сычжу* в Шанхае» ([78]). В этой книге Витцлебен обращается к детальному рассмотрению репертуара важнейшей музыкально-культурной традиции — *цзяннань сычжу* — и её бытованию в современном Шанхае.

Таким образом, настоящее исследование опирается на две «крайне удалённые» друг от друга точки в истории китайского музыкознания: тексты трактатов (начиная с эпохи Чжоу и с обязательным привлечением классических комментариев вплоть до последнего времени), с одной стороны, и труды некоторых современных музыковедов, прежде всего, У Годуна.

Русскоязычная литература о китайской музыке отражает современное состояние отечественных исследований в этой области. Помимо того, что, как правило, такие исследования не отвечают требованиям ни современного китаеведения, ни современного музыковедения, они не всегда корректны по отношению к предмету.

Одним из первых в нашей стране специальных трудов, посвящённых исследованию китайской музыкальной культуры, следует назвать книгу «Музыкальные инструменты Китая» ([42]): это перевод одноименного пекинского издания, принадлежащий И.З. Аллендеру. В книге дано достаточно объёмное по содержанию описание китайского музыкального инструментария с иллюстрациями.

Вопросов, связанных с китайской музыкой, касались в разной степени китаеведы-филологи, однако до сих пор в их среде доминирует представление музыкальной культуры Китая как части истории китайской

империи, ушедшей в прошлое ([14], [15], [46]). Исследователи сосредотачивают своё внимание на выдержках из трактатов, где повествуется о музыкальных явлениях и инструментах, толкуют<sup>9</sup> их не всегда корректно и не учитывают связи древних текстов с живой музыкальной практикой. Такое положение вещей объяснимо, поскольку для того, чтобы иметь представление о живой традиции, необходимо непосредственно погружаться в неё, что по многим причинам недоступно. Вместе с тем, безусловный вклад в развитие отечественного музыкального китаеведения внесли Г.А. Ткаченко ([52]), В.Е. Еремеев ([14], [15]).

В работах специалистов-музыковедов в целом всё ещё сильны европоцентристские взгляды, отдаляющие исследователей от достоверного понимания предмета. Так, полностью в рамках европейской музыкально-теоретической системы рассматривают китайскую музыку музыковеды Новосибирской консерватории имени М.И. Глинки ([27], [43]).

Существуют также исследования, авторы которых избрали путь, пролегающий будто бы между рассмотрением явлений китайской музыкальной культуры только с позиций европейского музыковедения и их рассмотрением в контексте самой китайской культуры ([5], [6]). Однако есть и другая линия: в Московской консерватории в 1990 году под руководством Дж. К. Михайлова была написана диссертация на тему «Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии» ([8]). Сама формулировка темы говорит, на наш взгляд, о правильной ориентированности автора, Волковой С.П., на исследование отношения китайцев к звуку и музыке и своеобразию выражения этого отношения в специальных терминах.

В капитальном труде новейшего времени, фундаментальной шеститомной энциклопедии «Духовная культура Китая», изданной под грифом Российской академии наук, китайской музыке, имеющей

---

<sup>9</sup> Для такого толкования недостаточно владеть китайским языком, необходимо иметь практические навыки, быть знакомым не понаслышке с музыкальным инструментарием и т.п.

восьмитысячелетнюю историю, развивающуюся до сих пор, занимающей высокое положение во всей системе китайской культуры, отведено лишь девять страниц. На этих девяти страницах помещён текст, ни с каких позиций не могущий быть признанным достойным предмета, которому он посвящён<sup>10</sup>.

Таким образом, можно констатировать, что русское музыкальное китаеведение находится в зачаточном состоянии.

---

<sup>10</sup> В статье присутствует недопустимое в рамках научного издания небрежное отношение к музыковедческой терминологии — как китайской, так и европейской и отечественной. Это обесмысливает текст как для музыковедов вообще, так и для музыковедов-китаистов, в частности. В тексте статьи можно отметить два спорных утверждения и более двенадцати откровенно некорректных моментов. Остановимся на некоторых из них.

1. Более чем некорректно выглядят названия всех разделов внутри статьи — как с точки зрения *чжунго чуаньтун иньюэ*, традиционной китайской музыки, так и европейского и отечественного музыковедения. Сомнительно также само рассмотрение предмета статьи посредством выделения в нём периодов, подобных следующим:
  - «Период преобладания песен и плясок (до X в.)». Выделение такого периода времени не имеет под собой никаких оснований с точки зрения музыкальной культуры Китая. Употребление в научном издании слов «песни и пляски» могут вызвать у любого музыковеда лишь ироническую реакцию, и необъяснимы с точки зрения жанровой системы китайской культуры.
  - «Господство театральной музыки X-XIX вв.». Популярность *сицюй* и других связанных с ним разновидностей локальных музыкальных драм не даёт повода учёному говорить о «господстве театральной музыки». Слова «театральная музыка» для музыковеда влекут за собой целый ряд ассоциаций, неуместных и неактуальных в данном контексте, а потому не могущих быть употребляемыми без соответствующих комментариев.
2. Лишённой всякого знания и понимания предмета выглядит фраза: «После периода господства театрального музицирования китайская музыка в XIX в. вступила в этап всестороннего развития». Ясно, что авторы в этом уничижительном и несправедливом по отношению к *чжунго чуаньтун иньюэ* пассажу исходят из устаревших европоцентристских позиций. Однако судя по небрежному характеру применения европейских музыковедческих терминов, эти позиции недостаточно крепки, чтобы можно было из них исходить.
3. Примеров небрежности и некорректности в применении музыковедческой терминологии масса. Не имея возможности разьяснять, в чём некорректность каждого из них, ограничимся перечислением:

«сольное пение»

«сольный танец»

«дворцовое песенно-танцевальное искусство»

«коллективная пляска юношей и девушек»

«оркестр»

«эстрадная музыка»

«нотные записи и тексты»

«серьёзные достижения в теории музыки»

«скомпилированная и обработанная ханьская музыка» и т.д.

4. *Люй-люй* охарактеризованы в статье как «12 ступеней нормативного звукоряда». О какой нормативности идёт речь? *Люй-люй* имеют отношение к отдельной области знания, связанной не только с музыкой. При толковании её положений необходимо, во-первых, отдавать отчёт в том, что такое *люй-люй*, а, во-вторых, объяснять это крайне аккуратно по отношению к таким терминам, как «строй», «чистый строй», «темперация», «равномерная температура», «лад», «звукоряд» и проч. и учитывать их значение в разные периоды европейской музыкальной культуры, а также современные взгляды европейского и отечественного музыковедения на данную проблематику.

## **Объект и предмет исследования**

**Объект** настоящего исследования — китайская музыкальная культура как область китайского знания о мире. **Предмет** — *сы-чжу* (шёлк-бамбук) как культурные символы, ставшие основой для формирования философско-этических концепций и музыкально-культурных традиций. В двух этих сферах китайской культуры шёлк и бамбук находят своё воплощение как на идеально-абстрактном, так и на материально-конкретном уровне, причём эти уровни коррелируют друг с другом. Эти смыслы заключены в сочетании *сы-чжу*, или (как вариант) *сычжуюэ* — «музыка шёлка и бамбука». Таким образом, предметом исследования является *сы-чжу*, или *сычжуюэ*.

Изучение данного предметом проводится на материале:

- оригинальных текстов классических трактатов и их комментариев, в первую очередь «Юэ-цзи», «Люйши чуньцю», «Дао дэ цзин» и др.;
- звуковых образцов музыкально-культурных традиций, избранных в соответствии с объектом исследования.

Выбор образцов, послуживших материалом исследования, был продиктован современным состоянием музыкально-культурных традиций, из которых были избраны только ныне живущие в китайской музыкальной культуре.

## **Цели и задачи исследования**

*Целью настоящего исследования является раскрытие и определение через феномен сычжуюэ ценностных ориентиров и особенностей мировоззрения, составляющих духовный фундамент живой традиционной китайской культуры.* Достижение данной цели, по мнению автора, может способствовать распространению грандиозного культурного и духовного опыта китайской цивилизации, необходимого для углубления

взаимопонимания между народами Китая и других стран, прежде всего, России.

*Для достижения поставленной исследовательской цели в работе решаются следующие задачи:*

1. **изучение** оригинальных текстов классических трактатов, раскрывающих значение шёлка и бамбука как культурных символов, дающих теоретическое обоснование конкретно-звуковому воплощению *сычжуюэ*;
2. **изучение** звуковых образцов *сычжуюэ* (в частности, *цзяннань сычжу*), отдельных традиций инструментов рода шёлка и рода бамбука, избранных по субъективным причинам (традиция цитры *гуцинь*);
3. **выявление** взаимосвязи и взаимозависимости теоретического обоснования и практического воплощения концепции *сычжуюэ*;
4. **определение** базовых элементов и специфики китайского *слышания* мира и мировоззрения;
5. **обоснование** значения звука и музыки в общей системе китайской культуры.

### **Методологические и теоретические основы исследования**

**Методологические и теоретические основы исследования.**  
*Методологические принципы исследования*, с одной стороны, определяются спецификой и логикой китайского мышления и классифицирования явлений; с другой — используют те наработки в области музыкально-теоретических универсалий, которые были пополнены московской музыкально-культурологической школой, созданной основателем направления «Музыкальные культуры мира» в Московской консерватории Дживани Михайловым (1938 – 1995). Непосредственное погружение в среду традиционной китайской музыки позволило убедиться в верности одной из основных установок методологической школы Дж.

Михайлова, призывающей концентрировать внимание не столько на музыке как таковой, сколько на феномене звука, т.к. каждая цивилизация слышит и культивирует звук в соответствии со всем комплексом своих представлений о мире.

Поскольку к настоящему времени в отечественном музыковедении не сформировано подходов к изучению ни китайской музыкальной культуры как системы явлений, ни самих её явлений, в данном исследовании разработана собственная методика, опирающаяся на:

1. Базовые подходы школы Дж. Михайлова: системный, историко-типологический и регионально-цивилизационный;
2. опыт отечественной музыковедческой школы и (отчасти) сформированный в ней терминологический аппарат;
3. опыт китайского музыковедения — традиционного и современного;
4. слуховой опыт и культуру китайского понимания звука и музыки, полученные в ходе практического освоения музыкальных инструментов (цитра *цин*, флейты *дицзы* и *сяо*);
5. философско-эстетические, этические и музыкально-теоретические установки, воспринятые во время многолетнего обучения теории и практике китайской традиционной музыки под руководством выдающихся музыкантов, профессоров Тяньцзиньской консерватории г-на Ван Цзяньсиня и г-жи Ли Фэньюнь.

Основа методологии настоящего исследования — система представлений и сведений, приобретённых в ходе научных стажировок<sup>11</sup>, практических занятий китайской музыкой, углублённого изучения китайского языка, работы над переводом классических древнекитайских текстов. Изучение китайских источников (классических трактатов начиная с «Ши-цзин»), трудов современных китайских и европейских музыковедов (в частности, У Годуна, Лю Цзайшэна, Сюй Цзяня, Ван Цзяньсиня, У Чжао,

---

<sup>11</sup> Автор проходила научную стажировку в Тяньцзиньской консерватории в 2008-2009, 2011, 2012 и 2013 годах. Профессора Ли Фэньюнь и Ван Цзяньсиня посещают Московскую консерваторию с концертами, мастер-классами, лекциями, уроками и научными консультациями с 2001 года по настоящее время.

Сесилии Линдквист и др.), сопоставление их положений, с одной стороны, с современной китайской музыкальной практикой и, с другой, с принципами отечественной музыковедческой школы, позволяют констатировать: применение в отношении традиционной китайской музыки принципов, берущих за основу анализ музыкальных произведений, уводит в сторону от предмета исследования. Звуковые образцы традиционной китайской музыки могут быть рассмотрены только в контексте всей китайской музыкальной культуры (учитывая историю её существования и развития вплоть до современности) как неотъемлемой части китайской культуры в целом. Так, тот или иной звуковой образец не мыслится как зафиксированная на бумаге и воспроизводимая по этой записи музыкальная пьеса одного или нескольких авторов. Звуковой образец китайской музыки — это элемент культуры, который, независимо от различий его каждого конкретного звукового воплощения во время акта звуковой реализации<sup>12</sup>, имеет неразрывные связи со всеми другими элементами культуры (включая не только философско-эстетическую, поэтическую сферы, но и, например, боевые искусства).

Отсюда следует, что подходить к анализу звукового образца-элемента культуры необходимо, имея полное представление о его взаимосвязях в системе всей культуры. Поэтому в работе дан контекстный<sup>13</sup> подход ко всем явлениям музыкальной культуры, в т. ч. и к анализу звуковых образцов.

**Научная новизна исследования** определяется следующими факторами:

1. впервые в отечественном китаеведении предпринята попытка исследования китайской музыкальной культуры в качестве не вычленимой составляющей части в системе китайской культуры как таковой в её целостности, что отвечает специфике самой данной культуры с её всеобщей взаимосвязанностью элементов;

---

<sup>12</sup> Термин Дж. Михайлова.

<sup>13</sup> Имеется в виду контекст культуры.

2. впервые в отечественном китаеведении исследование китайской музыки ведётся на основе многолетнего ученического опыта<sup>14</sup> под руководством признанных китайских мастеров и, в результате, непосредственного погружения в традицию через прохождение многоступенчатого пути от ученика до концертирующего исполнителя, а также изучения оригинальных текстов трактатов и выявления прямых связей между практикой и теоретическими положениями;
3. впервые в отечественном китаеведении и музыковедении вводится термин *сычжуюэ* как означающий философско-этическую и эстетическую концепцию китайской культуры, находящую своё воплощение в ряде музыкально-культурных традиций;
4. впервые в отечественном китаеведении и музыковедении традиция цитры *гуцинь* рассматривается в контексте концепции *сычжуюэ*;
5. впервые в отечественном китаеведении и музыковедении исследуется музыкально-культурная традиция *цзяннань сычжу*.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Шёлк и бамбук представляют в китайской культуре интерес как с материально-практической, так и философско-эстетической точки зрения, причём обе эти сферы взаимосвязаны и взаимно объясняют друг друга;
2. *Сычжуюэ* как концепция и как род музыки воплощает весь спектр традиционных китайских представлений о значении и назначении звука и музыки;
3. Термин *сычжу* имеет широкий круг значений, коренящихся в *ба инь*;

---

<sup>14</sup> Автор получила в полном объёме традиционное китайское музыкальное образование под руководством профессоров Тяньцзиньской консерватории Ли Фэньюнь (*гуцинь*) и Ван Цзяньсиня (*дицзы, сяо*); являясь последователем Гуанлинской школы игры на *гуцине*, она выступает как исполнитель и имеет сертификат, дающий право преподавания (*гуцинь, дицзы, сяо, сюнь*).

4. Значение *ба инь* в китайской культуре выходит за рамки классификации музыкальных инструментов по материалам изготовления;
5. Учитывая *ба инь*, *сычжу* следует понимать и как *сычжуюэ* в современном смысле, — то есть, ряд локальных инструментальных традиций, принадлежащих одному и тому же слою в структуре музыкальной культуры Китая, — и как музыку «шёлковых» и «бамбуковых» вообще, включая традицию цитры *гуцинь*;
6. Главный инструмент рода шёлка — цитра *гуцинь* — одновременно является центральным инструментом и, более того, символом китайской культуры, универсальным выразителем её звучания и мировоззрения;
7. Звук и музыка имеют в китайской культуре значение беспрецедентной по силе своего воздействия, всеупорядочивающей сущности;
8. В китайской культуре с древности осознана и сформулирована необходимость культивирования правильного — то есть, способствующего гармонизации — звука, и в соответствии с этим разработаны музыкальные инструменты, позволяющие решать эти задачи, совершая *юэ*;
9. Иероглифом *юэ* (樂), переводимым как «музыка», обозначается:
  - сочетание упорядоченных *инь*;
  - совершение звуко-музыкального действия;
  - сила (энергия), гармонизирующая пространство между Небом и землёй;
  - мера — в ряду *ли-юэ-син-чжэн*;
  - понятие о достойном образе мыслей и поведении — в ряду *ли-юэ-дэ*;
  - миропорядок;

- радость;
- гармония.

### **Практическая значимость и апробация работы**

Материалы, выводы и результаты данной работы могут быть использованы в общих курсах истории, культуры, этики и эстетики Китая, а также в специальном курсе истории и теории китайской музыкальной культуры.

Помимо печатных работ автора, основные положения диссертации апробировались на многочисленных конференциях, в том числе международных, среди которых:

1. Международная научно-практическая конференция «Звук — число — система» в рамках VI Международного музыкального фестиваля «Вселенная звука» 29 мая 2008 года (Москва). Доклад: «Китайская традиционная бамбуковая флейта и её числа».
2. XX Международные научные чтения памяти Л. С. Мухаринской 13 — 15 апреля 2011 года (Минск, Белоруссия). Доклад: «Китайская музыка в структуре музыкальной культуры современного Китая». Творческая мастерская: «Музыкальная культура Китая».
3. II Международная научно-практическая конференция «Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве» 11 апреля 2011 года (Москва). Доклад: «О методике преподавания игры на китайской флейте *дицзы*».
4. XXI Международные научные чтения памяти Л. С. Мухаринской 18 — 20 апреля 2012 года (Минск, Белоруссия). Доклад: «Феномен *сычжуюэ* в музыкальной культуре традиционного Китая». Творческая мастерская: «О специфике организации музыкальной ткани *цзяннань сычжу*».

По теме диссертационного исследования опубликовано 12 статей (в том числе 3 — в журналах из списка ВАК).

**Структура диссертации** обусловлена логикой исследования и раскрытия темы. Диссертация состоит из Введения, четырёх глав, Заключения, Списка литературы и Приложений: иллюстративного, аудио-, видео-, хронологической таблицы, краткого терминологического словаря и комментированного перевода трактата «Юэ-цзи».

## **Глава 1. Шёлк и бамбук как природные феномены и культурные символы**

### 4. Шёлк и бамбук — дары природы.

#### Значение шелка и бамбука в китайской культуре

Определение значения шёлка и бамбука в китайской музыкальной культуре было бы невозможным без определения места двух этих феноменов в культуре в целом. Согласно заявленному тезису о взаимосвязи и взаимообусловленности явлений китайской культуры, шёлк и бамбук — два элемента культуры, прекрасно отображающих глубинные органические связи между разными её элементами. Выявление этих связей позволит видеть сквозь шёлк и бамбук целый срез культуры, в котором звуку и музыке отведена одна из главных ролей.

Значение шёлка и бамбука в музыкальной культуре Китая можно объяснить только через обращение ко всей системе философско-этических и эстетических позиций. Круг понятий, связанных с шёлком и бамбуком, сложившийся в философско-этической системе имеет под собой простую и прочную основу: он опирается на их природные свойства. Можно без преувеличения сказать, что символическое значение двух даров природы выросло из столь характерного для китайской культуры неустанного и пристального наблюдения окружающего мира и его явлений.

Так, свойства нити, получаемой из кокона тутового шелкопряда, были известны китайцам ещё в эпоху Неолита: на территории современной провинции Шаньси найден кокон, приблизительно относящийся к 2200—1700 гг. до н. э. Наиболее ранние из обнаруженных фрагментов шёлковой ткани относят к эпохе Чжаньго (Борющихся царств, 475—221 гг. до н. э.) — то есть, уже в то время китайцы прельстились великолепным блеском шёлковой ткани, создаваемой из нитей, имеющих тройное сечение и

отражающих свет. С шёлковой тканью связано само понятие «культура», что выражено в иероглифах *вэнь* — «культура» и *вэнь* — «узор на шёлке»:

文	紋
wén	wén
культура	узор на шёлке

Два этих иероглифа имеют одинаковое чтение и отличаются друг от друга наличием ключа «шёлковая нить» в иероглифе справа, означающем «узор на шёлке». Их схожесть не случайна и объясняется тем, что сам факт изготовления ткани выделяет человека из окружающего его мира, является знаком культуры а, отсюда, и знаком человечества, отличительная особенность которого и есть культура.

На рубеже тысячелетий в Китае производили разные виды шёлка, были разработаны технологии окрашивания и предварительного вываривания и отбеливания ткани. На протяжении более чем тысячелетней истории китайской империи, шёлковая ткань была, наряду, скажем, со скотом, валютой. Шёлком могла производиться плата, или же он приносился в качестве дара.

Исторически сложилось, что так же, как чай или фарфор, шёлк стал одним из символов китайской культуры, одним из «лакомых» товаров для государств, желающих вести торговлю с Китаем. Известно немало легенд, рассказывающих о том, как и когда европейцы украли несколько коконов тутового шелкопряда и секрет изготовления драгоценной ткани, однако и по сей день на мировом рынке Китай остаётся лидером по производству шёлка.

Шёлк ценится китайцами не только как самая прекрасная ткань и применяется не только в изготовлении одежды, в вышивке или для живописных свитков. Струны целого ряда инструментов традиционно изготавливались путём сплетения шёлковых нитей. В их числе — цитры *цинь*

и сэ, которые ещё в древности почитались высшими и благороднейшими среди музыкальных инструментов. Струны цитры сэ вываривались, о чём есть упоминание в трактате «Юэ-цзи»:

<p>Таким образом, величественная юэ — это не та, которая приятна слуху. Ритуальная пища — не та, которая услаждает вкус. В песнопении Цинмяо<sup>15</sup> участвует сэ, струны её цвета киноvari, на задней деке вырезано отверстие...</p> <p style="text-align: right;">«Юэ-цзи»<sup>16</sup></p>	<p>朱弦而疏越 致味也清廟之瑟 音也食饗之禮非 是故樂之隆非極</p>
--	--------------------------------------

«Струны её цвета киноvari» — то есть, струны сэ киноvari-красного цвета, что получалось путём их вываривания до красноты. И вываривание, и вырезание отверстия на задней деке цитры было необходимо для достижения определённого, как указывают исследователи, низкого по частоте тембра сэ. Из приведённого фрагмента ясно, что цитра сэ участвовала в ритуале. В самом начале дан тезис, — «величественная юэ — это не та, которая приятна слуху. Ритуальная пища — не та, которая услаждает вкус», — который со слов «песнопение Цинмяо» получает своё доказательство. Цитра сэ, таким образом, представляет собой инструмент величественной юэ, и сама по себе, вместе с ритуальной утварью, является ритуальным предметом, музыкальным инструментом особого назначения.

Шёлковые струны сэ являются источником звука, участвующего в ритуале. Звук сэ в песнопении Цинмяо — низкий, глубокий и простой, подобно тому, как просты жертвенное вино (на самом деле, вода) и похлёбка. Смысл жертвенной пищи состоит не в услаждении вкуса, так же как смысл ритуальной юэ состоит не в развлечении слуха.

<sup>15</sup> По другой версии, Цинмяо — название не песнопения, а храма.

<sup>16</sup> Все переводы с китайского, помимо тех, где указан переводчик, принадлежат А. Новоселовой и Чэнь Чжэнтин.

Будучи когда-то вложенными в цитру сэ, её струны и звучание, эти идеи никогда не теряют своей актуальности, а, напротив, образуют основу, на которую накладываются возникающие со временем новые понимания значения шёлковых струн и цитры сэ в китайской музыкальной культуре. Толкования этих значений могут и не озвучиваться, но они немедленно всплывают в сознании образованного человека, едва лишь озвучивается понятие-шифр, ключевое слово, за которым тянется длинный ряд смыслов. В данном случае, ключевым словом будет «сэ», а, что особенно важно, «сы» — то есть, «шёлк». Слово «шёлк», произнесённое в определённом контексте, фактически означает «шёлковые струны», «инструменты с шёлковыми струнами», «цинъ», «сэ» и т.д., что, в свою очередь, связано с классификацией *ба инь*, речь о которой пойдёт ниже.

Бамбук — уникальное растение, которому по биологическим характеристикам нет подобных. Принадлежа к семейству злаков и являясь по существу травой, бамбуковые (*Bambusoideae*) составляют отдельное подсемейство: большинство растений травянистые, но у многих представителей стебли сильно одревеснивают, сохраняя при этом типичное для злаков строение.

Структура бамбукового стебля представляет собой чередование узлов и междоузлий. В каждом узле содержится почка, и бамбук растёт невероятно быстро благодаря тому, что все почки распускаются одновременно.

Наличие узлов и междоузлий, а также способность к невероятно быстрому росту<sup>17</sup> — та естественная природная основа, на которой в китайской философско-этической системе выстроилась целая концепция значения бамбука.

Она находит выражение, в частности, в расхожей формуле, состоящей из четырёх иероглифов. Их можно встретить на свитках с изображением бамбука:

---

<sup>17</sup> Это свойство бамбука использовали и в знаменитой древнекитайской пытке, сутью которой было прорастание бамбуковых побегов сквозь привязанного человека.

虛  
心  
有  
節

Перевод<sup>18</sup> каждого иероглифа может быть таким:

- 虛(*сюй*) — «пустота», «пустой», «полый»  
心(*синь*) — «сердце», «сердцевина», «сознание»  
有(*ю*) — «иметь», «обладать»  
節(*цзе*) — «коленце [бамбука]», «сочленение»

Три из этих четырёх иероглифов — *сюй*, *синь*, *ю* — представляют собой категории китайской философии, имеющие огромную по временной протяжённости и смысловой насыщенности историю определений и толкований во всей системе китайских философско-религиозных взглядов и учений. Здесь даются только теми значениями, которые необходимы для объяснения смысла приведённой фразы.

*Сюй* (虛 *xū*) — «пустота» — категория китайской философии, выражающая понятие абсолютной вместимости в онтологическом и гносеопсихологическом смысле<sup>19</sup>. В основополагающем трактате философского учения, получившего название *даосизм* (*дао цзяо*, «учение о дао») пустота-*сюй* появляется как атрибут *дао*, которое «пусто, но в применении

---

<sup>18</sup>При переводе того или иного иероглифа не ставится цели перечислить все возможные его значения и приводим лишь те, которые необходимы нам в данном конкретном случае. При этом надо учитывать, что *все* значения иероглифа одинаково ценны и актуальны, независимо от того, в каком случае и в какой последовательности они приведены. Кроме того, последовательность приведённых значений говорит лишь о том, что таковая необходима в интересах данного исследования, а не существует именно в таком виде в том или ином словаре. Кроме того, приводятся значения, не имеющиеся в словарях, а почерпнутые из личного опыта и общения с носителями китайского языка.

<sup>19</sup> См.: 13, 407-409

неисчерпаемо» [11, 14]. В трактате, названном по имени второго после Лао-цзы<sup>20</sup> основоположника даосизма философа Чжуан-цзы<sup>21</sup>, пустота-сью возникает как прообраз целостности мироздания. *Дао* в человеческом сознании и психике означает полную отрешённость, опустошённость, которая есть не что иное, как безгранично вместимое сердце.

Ещё одно понятие пустоты-сью в рамках даосской традиции связано с термином *тай сью* — «Великая пустота». *Тай сью* мыслится как пространственно-временная безграничность, а пустота в этом случае — всепорождающее начало.

Если говорить о понимании пустоты-сью в конфуцианском учении (*жу цзя*<sup>22</sup>), то необходимо отметить пустотность сознания как необходимое условие для познания *дао*. Когда сознание пусто, в нём отсутствует разделение психики и объекта. Пустота-сью в конфуцианском смысле корреспондирует с понятием покоя-цзин (静 jìng). «Достижение «пустотного единства и покоя» означает приведение разума в состояние «великой чистоты и просветлённости». [13, 408]

Рассуждая о понятии пустоты в китайской культуре, нельзя не упомянуть и другой термин — *кун*. **Кун** (空 kōng) — «пустота», «пустотность», одна из центральных категорий буддизма (*фо цзяо*<sup>23</sup>), связана с понятием «пустотности» дхарм (шуньята), т.е., единиц психической жизни и опыта субъекта, проецируемых на внешний мир.

---

<sup>20</sup> **Лао-цзы** («Учитель Лао», «Старый Ребёнок») — древнекитайский философ, мифологизированный основоположник даосизма, которому приписывается создание «Дао дэ цзина» («Канона Пути и благодати»), родившийся, согласно традиционной историографии, в к. VII — нач. VI вв. до н.э. (См.: 13, 289-291)

<sup>21</sup> **Чжуан-цзы** («Учитель Чжуан») — один из крупнейших китайских философов, живший ок. 369 — ок. 286 гг. Второй после Лао-цзы основоположник даосизма, чьим именем назван крупнейший памятник древнекитайской философской мысли. (См.: 13, 584-589)

<sup>22</sup> **Конфуцианство** (儒家, 儒教 *жу-цзя, жу-цзяо*) — древнейшая философская система и одно из трёх главных этико-религиозных учений (наряду с даосизмом и буддизмом) Дальнего Востока, возникшее в Китае на рубеже VI-V вв. до н.э. В оригинальном наименовании конфуцианства (*жу*) отсутствует указание на имя его создателя — Конфуция, что соответствует установке последнего — «передавать, а не создавать, верить древности и любить её» («Лунь юй» VII, 11). (См.: 13, 280-283)

<sup>23</sup> **Буддизм** — философско-религиозное течение, зародившееся в Индии. По крайней мере, с начала I тыс. н.э. буддийское учение стало восприниматься китайцами как одна из равноценных составляющих комплекса *сань цзяо* («трёх учений»), наряду с конфуцианством и даосизмом. Буддизм в его китайских версиях стал одним из духовных оснований культур целого ряда стран Восточной Азии. (См.: 13, 158-165)

Опираясь на намеченные в самых общих чертах линии китайских философско-религиозных учений, попробуем сформулировать в нужном нам здесь, достаточно узком смысле, понятие *пустоты*. Пустота — это:

- Великое всепорождающее начало, пространственно-временная безграничность;
- отрешённое состояние сознания;
- отсутствие границы между сознанием и объектом;
- синоним чистоты, чистое — значит пустое, ничем не обусловленное.

Приведём ещё несколько строк из «Дао дэ цзина», в которых говорится о пустоте:

Разве пространство между Небом и Землей не похоже на кузнечный мех?

Чем больше [в нём] пустоты, тем дольше [он] действует, чем сильнее [в нём] движение, тем больше [из него] выходит [ветер]. (пер. Ян Хин-шуна)

Тридцать спиц соединяются в одной ступице, [образуя колесо], но употребление колеса зависит от пустоты между [спицами]. Из глины делают сосуды, но употребление сосудов зависит от пустоты в них. (пер. Ян Хин-шуна)

Теперь вернёмся к сочетанию четырёх иероглифов *сюй синь ю цзе* и разберём второй из них, *синь*.

**Синь** (心 xīn) — «сердце», «разум», «сознание», «психика», «дух» и проч. Категория китайской философии, в частности, имеющая смысл сердцевины, квинтэссенции возможностей любой «вещи», в т.ч. человека; функции сознания, психики и познания<sup>24</sup>. «Уже в древних протодаосских памятниках понятие *синь* сопряжено с «духом» — *шэнь* — субстанцией, отвечающей за деятельность сознания и психики. Согласно «Гуань-цзы»<sup>25</sup> (IV—III вв. до н.э.), «сердце» — это «дворец духа»; лишь при условии

<sup>24</sup> См.: 13, 390-391

<sup>25</sup> «Гуань-цзы» — один из крупнейших древнекитайских философских трактатов, объединяющий произведения разных авторов, в основном IV — III вв. до н.э.

«очищения сердца» и освобождения от страстей дух возвращается в своё обиталище» [13, 390]

Согласно конфуцианскому учению, наличие *синь* отличает человека от животного и является началом гуманности-*жэнь*. Для последователей Конфуция<sup>26</sup> важна также идея детскости сердца, т.е., чистота и полнота восприятия. На этом закончим краткую характеристику иероглифа *синь*.

Если поставить два иероглифа — *сюй* и *синь* — рядом, то нам откроются новые смысловые горизонты. Подразумевая под каждым иероглифом в отдельности всё то, что было сказано выше, попробуем теперь растолковать в необходимом нам объёме и ракурсе сочетание *сюй синь*:

- «пустое сердце» — то есть, свободное от обусловленности, безгранично вместимое; опустошённое и чистое, обладающее полнотой восприятия;
- «пустое сознание» — в частности, не проводящее границы между собой и внешним миром;
- «полая сердцевина» — пространство между узлами, коленцами бамбука.

Осталось ещё два иероглифа в разбираемой нами сентенции: *ю* и *цзе*. **Ю** (有 *у́ю*) означает «иметь», «обладать» и восходит к схематичному изображению правой руки, держащей мясо.

**Цзе** (節 *жіе*) — «коленца [бамбука]», «сочленения», «ограничивать», «регулировать», «порядок» и проч. Все эти значения буквально объясняют друг друга и, опять же, исходят только из осознания природных свойств бамбуковой трубки. По сути, самое важное, родовое из них одно — коленца, узлы. Отстоящие на определённом расстоянии, они ограничивают пространство междуузлий, чем регулируют структуру стебля, обеспечивая порядок.

---

<sup>26</sup> **Конфуций** (孔子) — латинизированная форма кит. Кун-фу-цзы, что означает «Учитель Кун». Первый китайский философ, личность которого исторически достоверна, создатель конфуцианства, живший в 552/551 — 479 гг. до н.э. (См.: 13, 284-285)

Словом *порядок*, не представляющим категорию китайской философии, можно выразить одну из краеугольных идей, на которых зиждется китайская культура. Попробуем вкратце представить его, обратившись к «Юэ-цзи».

<p>Юэ есть гармония Неба и земли, <i>ли</i> есть порядок Неба и земли. Если гармонизация уже осуществлена, все вещи развиваются, если должный порядок уже установлен, то все вещи различены.</p> <p style="text-align: right;">«Юэ-цзи»</p>	<p>樂者天地之和也禮 者天地之序也和故 百物皆化序故群物 皆別</p>
---	--

<p><i>Ли</i> сдерживает сердца народа, а <i>юэ</i> приводит в порядок образ мыслей людей, <i>чжэн</i> устанавливает меру поведения, <i>син</i> предупреждает.</p> <p style="text-align: right;">«Юэ-цзи»</p>	<p>禮節民心樂 和民聲政以 行之刑以防 之</p>
--	--

<p>Совершенные правители создают <i>юэ</i>, только когда государство уже основано; они устанавливают <i>ли</i>, только когда уже утвердился порядок. У того, чей подвиг больше, <i>юэ</i> совершеннее, тот, кто навёл порядок повсюду, получает в полной мере <i>ли</i>.</p> <p style="text-align: right;">«Юэ-цзи»</p>	<p>王者功成作 樂治定制禮 其功大者其 樂備其治辯 者其禮</p>
---	--

<p>...если <i>юэ</i> происходит, то порядок и взаимосвязь ясны; ухо и глаз остры, кровь и дыхание спокойны и гармоничны, изменяются нравы и обычаи, в Поднебесной<sup>27</sup> мир...</p> <p style="text-align: right;">«Юэ-цзи»</p>	<p>樂行而倫清 耳目聰明血 氣和平移風 易俗天下皆 寧</p>
--	--

<sup>27</sup> Поднебесная — то есть, всё, что есть под Небом.

На страницах трактата понятие *порядка* предстаёт в облики более чем десятка иероглифов<sup>28</sup>, как минимум десять знаков могут быть переведены непосредственно словом «порядок». Не разбирая подробно каждый из них, проанализируем приведённые цитаты и определим некоторые смысловые грани нужного нам понятия.

Итак, «юэ есть гармония Неба и земли, *ли* есть порядок Неба и земли». За словом «гармония» скрывается иероглиф 和 *хэ* (hé) — «мир», «согласие», «соответствовать», «гармонизировать». Под словом «порядок» в данном случае подразумевается иероглиф 序 *сюй*<sup>29</sup> (xù) — «последовательность», «очередность». То есть, *юэ* — гармония, порядок в смысле соответствия, согласия; *ли* — это порядок в смысле правильной, должной очередности, ранжира. В обоих случаях порядок есть нечто изначально заданное, естественное, природное.

Когда речь идёт о том, что «юэ приводит в порядок образ мыслей людей», также используется иероглиф *хэ*. Но, в отличие от мира между Небом и землёй, мир в человеческом сознании, хоть и будучи заданным изначально, нуждается в постоянной поддержке. Поэтому здесь *хэ* можно было бы также перевести как «умиротворять», т.е., восстанавливать утраченный мир. Кроме того, здесь *ли-юэ* даны в сопряжении с *син-чжэн*, т.е., подчёркивается суть этой четвёрки понятий, которую можно выразить словом «закон», «правило», «норма».

В этом фрагменте<sup>30</sup> «Юэ-цзи» идёт речь о траурной и праздничной церемониях, при совершении которых и печаль, и радость должны быть *сдержанными*. Словом «сдержанными» можно перевести иероглиф *цзе* (節), обозначающим коленца бамбука. В этом же фрагменте текста «Юэ-цзи»

---

<sup>28</sup> Приблизительность числа в данном случае продиктована многозначностью как отдельных иероглифов, так и их сочетаний. Кроме того, есть много иероглифов, прямо не означающих «порядок», но не могущих быть адекватно понятыми без привлечения этого понятия.

<sup>29</sup> Иероглиф *сюй*, обозначающий «порядок» никак не связан с тем *сюй*, который обозначает «пустоту».

<sup>30</sup> См. Приложение 4 «Юэ-цзи» («Записки о юэ»)

употреблён и другой иероглиф — 正 *чжэн*<sup>31</sup> (zhèng), означающий «выпрямлять», «выравнивать», «приводить в порядок».

Со значением порядка как меры, которую необходимо принимать, связано и содержание фрагмента, начинающегося словами «совершенные правители создают юэ...». Здесь порядок — это 治 *чжи* (zhì), т.е. «держат в порядке»; «управление», «режим». То есть, будучи существующими в природе и от природы, *ли-юэ* не снизойдут и не осенят своим благом государство и общество, находящееся в беспорядке, не готовое к осуществлению *ли-юэ* и постижению *дэ*.

«...Если юэ происходит, то порядок и взаимосвязь ясны...» — здесь под словом «порядок» подразумевается иероглиф 倫 *лунь* (lún), означающий «основы морали», «нравственность», «должный порядок». Если юэ имеет место быть, значит, в обществе действуют должные правила поведения и упорядочены отношения людей друг к другу в зависимости от их положения: государь и чиновник, стар и млад, мужчина и женщина различены и ведут себя соответственно положению.

И, наконец, именно иероглиф 律 *цзе* воплощает в себе идею метро-ритмического, вообще временного порядка в музыке.

Таким образом, наметим несколько линий, по которым может идти осмысление понятия *порядок*:

- *Хэ* — «мир», «гармония», изначально заданное согласие Неба и земли;
- *Ли* — «ритуал», «правило», «порядок»;
- *Чжи* — «управление», «режим»; порядок, который необходимо осуществлять;
- *Чжэн* — «выпрямлять», «приводить в порядок»;
- *Сюй* — «очерёдность», «последовательность»;

---

<sup>31</sup>В левой части иероглифа *чжэн* (政), означающего «закон», имеется ключ *чжэн* (正) — «прямой», «выпрямлять». По этой причине иероглифы фонетически и семантически созвучны.

- *Цзе* — «коленца [бамбука]», «регулировать», «сдерживать»;
- *Цзе* — «ритм», «такт», «метр»;
- Должный порядок поведения и отношений в связи с нормами нравственности;
- Порядок циркулирования энергии *ци*, её круговорот в природе, обеспечивающий нормальное развитие живых организмов, смены времён года, перехода конца в следующее начало; порядок, в котором отражается взаимосвязь вещей и процессов, прояснив которую человек может достигнуть *лэ* — истинной радости.

Итак, вернёмся к четвёрке иероглифов *сюй синь ю цзе* и сложим из них завершённое по смыслу целое, которое предложим в нескольких одинаково значимых вариантах:

虛(*сюй*) — «пустота», «пустой», «полый»

心(*синь*) — «сердце», «сердцевина», «сознание»

有(*ю*) — «иметь», «обладать»

節(*цзе*) — «коленце [бамбука]», «сочленение»

<i>Биологическая характеристика бамбука</i>	«Полый внутри, имеющий коленца»
	«Пустые междоузлия, разграниченные узлами»
	«Пустое пространство в сердцевине; упорядочивающие коленца»
<i>Бамбуковая трубка как символ пустоты и порядка</i>	«Пустое, чистое сердце; сдержанность, порядок»
	«Свободное от обусловленности сознание; сдержанность»
	«Опустошённое от страстей, безгранично вместимое сердце; понимание порядка и взаимосвязи всего сущего»

Для китайской культуры, а в особенности, для той её сферы, которая связана со звуком, его осознанием, объяснением, воспроизведением, не имеет большого значения, где именно заканчивается теоретическое толкование

понятий и начинается практика. Неотъемлемое свойство любой музыкальной культуры — её практическая, конкретно-звуковая составляющая: «Культура в целом — понятие довольно отвлечённое, культура же музыкальная — явление вполне осязаемое, и, несмотря на возможность и даже необходимость возведения в связи с ним системы теоретических построений, не следует забывать, что любое из составляющих понятий «музыкальная культура» — область конкретная» [38, 4]. Не так важно, понимать ли *пустоту* как даосы, конфуцианцы или неоконфуцианцы, в контексте индийского или китайского буддизма — на практике всё это оказывается, во-первых, слитым воедино, во-вторых, переплавленным настолько, что потеряло свой словесно выразимый облик.

Важно, что, когда образованный представитель китайской культуры смотрит на четыре разобранных нами иероглифа, скажем, написанных кистью на свитке из рисовой бумаги с шёлковым обрамлением, в его сознании начинают переливаться смыслы, до некоторой степени отражённые нами выше. Подчеркнём, что фактически нет границы между осязанием, осмыслением бамбуковой трубки, бамбука как явления природы, как растения семейства злаковых и осознанием бамбука как символа *пустоты* и *порядка*. Более того, одно естественным образом выросло из другого.

Ещё отметим, что *каждый* из иероглифов, — в четвёрке ли *стой синь ю цзе* или же связанные с ними по смыслу другие из приведённых нами, — имея собственную историю происхождения, имеет и собственную «коллекцию» со временем наслоившихся на него значений.

Например, очевидно, что все термины китайского буддизма до проникновения буддизма в Китай (т.е., хронологически, грубо говоря, до нашей эры) буддийского значения не имели. В I тыс. н.э. знак 法 *фа* (fǎ) — «закон», «правило», и без того имеющий длинную историю и разные оттенки смысла в контексте китайских религиозно-философских доктрин, стал означать ещё и «дхарму». Уводящая в величайшую духовную систему новая

смысловая глыба, которую приобрёл иероглиф *фа*, при этом не упразднила его прежних значений, а только *добавилась* к ним. Учитывая почтенный возраст иероглифической письменности, её можно уподобить в этом горной породе, складывающейся веками путём наслоения материи под воздействием сил природы и т.д.

Представим теперь, что стоит за одним иероглифом 竹 *чжу* (zhú) — «бамбук».

## 2. Шёлк и бамбук в каллиграфии и живописи

Священное отношение китайцев к иероглифам восходит ко времени гадания на черепаховых щитках<sup>32</sup> (панцирях) и костях животных. Эта специфическая практика состояла в том, что на щитке проделывались углубления и отверстия<sup>33</sup>, а затем гадатель, изложив обращённую к духам просьбу, подносил к щитку раскалённый штырь. В результате щиток покрывался трещинами, по конфигурации, толщине и размеру которых гадатель предсказывал различные события. Затем он фиксировал предсказание на этом же щитке. Таким способом получались дошедшие до наших дней *священные письма*.

Они были обнаружены лишь в 1899 году цинским чиновником Ван Ижуном<sup>34</sup>. Открытие Ван Ижуна стало революцией в мировой китаистике, поскольку послужило первым вещественным доказательством исторической достоверности эпохи и династии Шан (1600 — 1046 гг. до н.э.), считающейся

---

<sup>32</sup> Использовались щитки пресноводной черепахи *Clemmys chinensis*.

<sup>33</sup> Углубления и отверстия проделывались, предположительно, острым штырём, однако до сих пор науке не известно, что именно представляло собой это орудие.

<sup>34</sup> Высокопоставленный чиновник Ван Ижун осенью 1899 г. заболел малярией. Осмотрев больного, врач выписал китайские лекарства, за которыми чиновник послал в аптеку. Разбирая лекарства, прописанные врачом, Ван Ижун увидел некие «кости дракона» (*лунгу* 龍骨), которые издревле применялись для лечения всевозможных недугов. Будучи знатоком древнекитайских надписей, Ван Ижун обнаружил, что на костях, которые было положено принимать в истолчённом виде, вырезаны древние письма. Тогда чиновник послал в аптеку и выкупил все имеющиеся там «кости дракона», а затем стал разыскивать и выкупать их во всех аптекарских лавках, и, собрав более 1500 «лунгу», приступил к их изучению. Именно чиновник Ван Ижун пришёл к выводу, что письма, вырезанные на черепаших панцирях, относятся к эпохе Шан и фактически открыл целый период в истории китайской иероглифики.

прежде мифической. Вместе с тем, это было и открытие древнейшего периода в истории китайской каллиграфии — искусстве начертания иероглифов. Гадательные надписи на черепаших щитках получили название *цзягувэнь*, букв., «письмена на черепаших панцирях и щитках» (Приложение 1.1).

Помимо вырезанных иероглифов, на костях имелись и написанные красной или чёрной тушью и, вероятно, подобием *мао би* — кисти, традиционно используемой как для письма, так и для живописи. С точки зрения канонов китайской каллиграфии *цзягувэнь* («письмена на панцирях и костях») прекрасны и отражают весь свод правил написания иероглифов. Их структура, расположение, приёмы работы кистью — всё это лежит в основе современной каллиграфии. Из имеющихся на сегодняшний день 4500 *цзягувэнь* лишь 1500 расшифрованы, однако даже эта треть даёт учёным основание сделать вывод: знаки на черепаших панцирях нельзя назвать случайными, разрозненными зачатками письменности, в эпоху Шан система китайской иероглифической письменности была уже сформировавшимся явлением.

Помимо *цзягувэнь* существует ещё два не менее древних вида каллиграфии: *цзиньвэнь* (или *чжундинвэнь*) и *цзяньцэ*. *Цзиньвэнь* (金文 jīnwén) — букв., «письмена на бронзе» или «письмена на колоколах и ритуальных сосудах», надписи на бронзовых сосудах и колоколах эпохи Чжоу (Приложение 1.2). *Цзяньцэ* (簡冊 jiǎn cè) — букв., «книги, составленные из бамбуковых дощечек», существовавшие со времён династии Шан (Приложение 1.3). Для составления книг использовались также и деревянные пластины.

Черепаши панцири, бронзовые сосуды и колокола сохранились в большом количестве, тогда как бамбуковые дощечки, ввиду недолговечности материала, по большей части не дошли до нашего времени. Отметим, что именно на таких скреплённых между собой и, к сожалению, не дошедших до

нашего времени (или пока не обнаруженных археологами) бамбуковых дощечках (был) зафиксирован и «Юэ-цзи».

Древняя гадательная практика ушла в прошлое, но благоговение перед иероглифами остаётся и по сей день. Так произошло благодаря тому, что специфика китайской культуры состоит в длительном, непрерывном, последовательном накоплении и живой передаче духовного опыта посредством выработанных самой культурой безотказных механизмов. На первом месте среди них — иероглифика. Постигаемые с раннего детства, эти знаки напрямую воздействуют на сознание, формируя картину мира в рельефных образах — именно такой, какой выстроили её предки.

Рельефность образов связана с происхождением китайских иероглифов — из пиктограмм, поначалу весьма подробных и стремящихся к реалистичности, а затем схематизированных изображений объектов и явлений действительности. Важно, что процессы схематизации изображений, их унификации и кристаллизации системы письма в её современном виде не изменили изначальной сути иероглифов-пиктограмм, а лишь развили её.

Каждый раз объяснение того или иного понятия влечёт за собой обращение к этимологии обозначающего его иероглифа — то есть, фактически, каждый раз возвращает к начертанию данного знака в *цзягувэнь* и *цзиньвэнь*.

Приведём несколько иллюстраций к истории появления иероглифа *чжу*, «бамбук»<sup>35</sup>. Он начался с изображения бамбуковых листьев (Рис. 1, 2), а в современном виде относится к тем иероглифам, облик которых мало изменился, поэтому установить визуально связь иероглифа и рисунка не трудно (Рис. 3). Иероглиф «бамбук» состоит из шести черт. Их следует чертить (а не рисовать) в строго определённом, заученном порядке, осознавая три типа черт: откидную влево, горизонтальную, вертикальную.

---

<sup>35</sup> Иллюстрации из книги Линь Сили «Царство иероглифов» [72].

Написание каждой черты тренируется поначалу отдельно, начиная с самого простого — горизонтальной. Однако, принимаясь за неё, мгновенно понимаешь, что в ней заключён микромир, и, ведя кистью от левого до правого края черты, успеваешь прожить микрожизнь. Каждая деталь процесса имеет значение: подготовка «четырёх сокровищ кабинета учёного» — бумаги, кисти, туши, камня для растирания туши; растирание сухой туши, обмакивание кисти, вознесение кисти над бумагой. Именно рука с кистью над бумагой — этимологическая основа иероглифов «книга», «рисовать».

С каллиграфии начинается китайская живопись, суть которой настолько же в каллиграфии, насколько суть каллиграфии в живописи. Две этих важнейших сферы китайской культуры изначально едины, нет такого каллиграфа, который не писал бы живописных свитков, и нет такого художника, который не отдавался бы написанию одного иероглифа так же всецело, как серии пейзажей.



Рис. 1

Поэтому о бамбуке в китайской живописи и каллиграфии можно говорить, как минимум, в трёх ипостасях. Бамбук — это:

- материал для изготовления *цзяньцэ*;
- *чжу* (竹) знак китайской письменности, восходящий к изображению листьев бамбука;

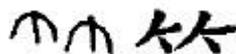


Рис.2

- излюбленный образ живописи.



Рис.3

Остановимся на третьей ипостаси. Истории китайской живописи известно поистине бесчисленное количество изображений бамбука. Этот факт тем удивительнее, что правила написания бамбука едины и столь же строги, как и каноны написания иероглифов. Познакомиться с ними можно, посмотрев небольшой видеоролик<sup>36</sup> из цикла уроков живописи, в котором мастер Лю Цуньхуэй (刘存惠) рассказывает и показывает, как писать *мо чжу*, бамбук чёрной тушью (Приложение 3.1).

Как говорит в видеоролике мастер Лю, бамбук — самое простое с точки зрения демонстрации техники, однако трудно рассчитать градации цвета и распределить пространство. Известно немало притч о написании бамбука, одна из них повествует о том, как ученик удовлетворённо приносит учителю написанный бамбук, а учитель отправляет его обратно в рощу со словами: «Есть бамбук на заре и бамбук на закате солнца, на ветру и в дождь, зимой и летом, весной и осенью. Как же ты можешь говорить, что *написал* бамбук?»

---

<sup>36</sup> Передача из цикла уроков китайской живописи китайского телевидения заимствована с электронного ресурса youku.com. Перевод и подготовка русских субтитров Чэнь Чжэнтин и А. Новоселовой.

Тем самым учитель заставляет развивать наблюдательность, трудолюбие, выносливость, навыки владения кистью и т.д. Учитывая при этом всю смысловую и символическую нагрузку бамбука, писать один только бамбук становится для ученика духовной практикой. Самое главное в ней — необходимость прочувствовать, как будто заново пережить, пройти путь от наблюдения представителя семейства злаковых до формирования в сознании символа, о котором говорят *сюй синь ю цзе*.

Бамбук для каждого китайского художника всегда составляет отдельную линию творчества, с ранних лет и до конца жизни. Однако были и есть каллиграфы, посвятившие большую часть своего времени именно и только бамбуку. Вэнь Тун (文同, 1018-1079) династии Сун стал создателем техники написания *мо чжу*, бамбука чёрной тушью (Приложение 1.4). Один из последователей Вэнь Туна, мастер династии Юань Кэ Цзюсы (柯九思, 1290-1343), работал в жанре *мо чжу*, экспериментируя с динамикой расположения и движения листьев (Приложение 1.5). В том же жанре работали и другие художники династии Юань, среди которых приведём Ни Цзаня (倪瓚, 1301-1374) и У Чжэня (吳鎮, 1280-1354) (Приложение 1.6, 1.7).

Для мастеров эпох Мин и Цин образ бамбука стоял на первом месте. Приведём несколько работ авторов эпохи Мин, таких как: Ся Чан (夏昶, 1388-1470), Тан Инь (唐寅, 1470-1523), Аноним (Мин или Юань) (Приложение 1.8, 1.9, 1.10) Настоящим певцом бамбука в китайской живописи стал художник династии Цин, придворный каллиграф Чжэн Се (鄭燮, 鄭燮, 1693-1765), более известный под псевдонимом Чжэн Баньцяо (鄭板橋) (Приложение 1.11-1.15)

После 1911 года и по настоящее время бамбук не теряет своей актуальности для китайских живописцев. Среди работ XX века приведём бамбук кисти Сюй Бэйхуна (徐悲鴻, 1895-1953) и Чжан Дацяня (張大千, 1899-1983) (Приложение 1.16, 1.17). На свитке кисти Чжан Дацяня помимо

бамбука изображены камни и орхидеи, что соответствует о традиции включения бамбука в две «связки» растений-символов: бамбук-сосна-слива *мэй* и бамбук-орхидея-слива *мэй*-хризантема. В первом сочетании бамбук, слива *мэй* и сосна выражают идею физической и духовной стойкости, поскольку все они — «друзья зимы» (Приложение 1.18). Вместе с орхидеей, хризантемой и сливой *мэй* бамбук называют «четырьмя благородными», эталонными в своей красоте и чистоте существами.

Шёлк в каллиграфии и живописи используется либо в качестве холста, либо как материал, который надставляется после написания работы на бумаге как обрамление. Во втором случае цвет, рисунок и структура ткани составляют часть художественного целого, создавая как цветовую, так и световую рамку за счёт свойств шёлка (Приложение 1.19).

### 3. Шёлк и бамбук в классификации *ба инь*

Китайская культура характеризуется потребностью классифицировать материальные и не материальные явления окружающего мира. Разумеется, можно найти бесчисленное количество тому доказательств в языке. Одно из них кроется в структуре большинства иероглифов, принцип которой заключается в наличии ключа и фонетика. Ключ определяет смысл, фонетик — звучание<sup>37</sup>. Благодаря ключу можно узнать, как классифицируется то или иное понятие, к какой понятийной группе оно принадлежит. Например, иероглифы, обозначающие «чемодан» и «контролировать», имеют в верхней части один и тот же ключ — «бамбук»:

箱 (xiāng) — «ящик», «короб», «чемодан»

管 (guǎn) — «управление», «контролировать»

---

<sup>37</sup> Здесь есть множество тонкостей, о которых распространяться не будем. Скажем только, что фонетик весьма условно определяет чтение иероглифа.

Каким образом могут быть связаны между собой «чемодан» и «контроль»? Чемодан — то же, что короб, а традиционный короб, называемый *сян*, изготавливается из бамбука. Коленца бамбука служат ограничению, упорядочиванию, т.е. контролю, то есть, понятия оказываются связанными через бамбук. Несмотря на то, что связь эта с точки зрения формальной логики может выглядеть абсурдной, наличие связей такого рода — один из признаков китайского принципа классифицирования.

Опираясь на приведённый пример, выделим две особенности принципа:

1. Совмещение конкретно-материального (материал для изготовления короба) и абстрактно-отвлечённого, идеального (бамбуковые коленца → упорядочивание, контроль) уровней мышления;
2. Яркое проявление культурной специфики, без понимания которой трудно установить связь между двумя понятиями: использование бамбука как материала для изготовления короба, осмысление бамбука как символа, в частности, упорядоченности.

Бамбук участвует в одной из самых важных и своеобразных классификаций, созданных в Китае, классификации под названием *ба инь*. Название её составлено из двух понятий: *ба* (八 bā) — «восемь», *инь* — «звук», «тон», «голос».

Китайская культура насыщена числами и пропитана их символическими значениями. Занятия числовой символикой в китайской культуре привели к формированию в отечественной синологии таких понятий как «нумерология» и «арифмосемиотика». Есть даже исследования, в основе которых лежит убеждение, что в Китае, в противоположность Европе, место логики занимает нумерология<sup>38</sup>. Несомненно лишь то, что на протяжении развития культуры в Китае сложился определённый круг значений определённых чисел.

---

<sup>38</sup> См.: 13, С. 44-55.

В частности, число «восемь» — *ба* — стоит в центре системы коррелирующих между собой отделов китайского знания о мире, начиная с *ба фан* (八方 *bāfāng*), восьми сторон света<sup>39</sup>. *Ба фан* имеет четыре дополнительных «*ба*» — параметра осознания пространства. Каждое из них означает «предел», «предельно удалённая точка», но каждое при этом имеет свои смысловые особенности:

- *ба хун* (八紘 *bā hóng*). Иероглиф *хун* содержит ключ «шёлковая нить» и означает «верёвка для подвешивания каменного гонга», а также «пояс головного убора». И то, и другое символизирует восемь сторон света<sup>40</sup>;
- *ба хуан* (八荒 *bā huāng*). *Хуан* — «пустыня», «безлюдное место», место, непригодное для жилья — то есть, край света, граница, за которой не могут находиться люди, предел;
- *ба цзи* (八极 *bā jí*). *Цзи* означает «полнос».
- *ба янь* (八埏 *bā yán*). Иероглиф *янь* имеет ключ «земля»; в древности он обозначал стены, возводимые вокруг города, что тоже понималось как предел, граница.

Итак, все эти термины, начиная с *ба фан* фактически означают «все стороны», «вся Поднебесная», «весь мир».

По восьми сторонам света дуют восемь ветров — *ба фэн* (八風 *bā fēng*), среди которых каждый имеет своё название и варианты названий, обсуждаемые в трактатной традиции<sup>41</sup>. Кроме того, иероглиф *фэн* — «ветер»

---

<sup>39</sup> Имеется в виду традиционное для Китая представление о четырёх основных и четырёх промежуточных сторонах.

<sup>40</sup> Идея *ба хун* и связанная с ней концепция 天下一家 *тянься ицзя*, что означает «[все люди] под Небом — одна семья» получила своё переосмысление в концепции 八紘一宇 *ба хун и юй*, «восемь сторон под одним покровом», сформулированной в буддийской секте *жилянцзун* (日蓮宗) или Nichiren Buddhism. Концепция *ба хун и юй* схожа с *тянься ицзя*, при этом *тянься* — Поднебесная — и *ба хун* — восемь пределов — мыслятся фактически как синонимы. Во время Второй мировой войны концепция *ба хун и юй* стала одной из идеологических основ вторжения японцев на территорию Китая.

<sup>41</sup> Например, в «Люйши чуньцю» восточный ветер называется «бурным», в «Хуайнань-цзы» — «простирающимся далеко», а в «Шовэнь» — «приносящий ясность».

— означает «стиль», «манера», «обычай», «нравы», «традиции» и указывает на локальные музыкально-культурные традиции.

*Ба фэн* подразумевают *ба инь* — одну из классификаций, вписанных в общую классификационную систему *ба фан* — *ба фэн*, восемь сторон — восемь ветров. *Ба инь* в этой системе представляет **восемь родов звука**.

Нельзя сказать, что связь сторон света, ветров и родов звука, осознанная китайцами в глубокой древности, лежит в плоскости чисто теоретических философских представлений и сформулирована «для красоты». Также не оправдано будет относиться к этому как к пережитку времён невыделенности человека из природы и, соответственно, придания такого значения стихии ветра.

Вернее будет сказать, что именно архаические культы явлений природы лежат в основе китайской философской системы. Оставаясь в том же статусе и будучи наполненными архаическими представлениями, эти же понятия лежат в основе китайской философии. Между мифологией, религией и философией в Китае никогда не проводилось чётких границ и не возникало противоречий. Причина этого не в спутанности представлений или недостаточно высоком уровне культуры, не способной отделить мифы от исторической правды, не в неосознанной привязанности к архаическим культам древних людей или недостаточной научности взглядов. Причина, напротив, в:

- сознательно бережном отношении к архаическим культам;
- естественном *перетекании* архаических культов со всем их содержанием в фундамент философии;
- отсутствии какой-либо границы между т.н. натурфилософией и философией, разделяющей сознание человека и природу;

- дальнейшего естественного проникновения т.н. мифологических и натурфилософских идей, образов в *сань цзяо*<sup>42</sup> — три основных учения со всеми их ответвлениями.

Ещё одна «восьмёрка», имеющее беспрецедентное значение в китайской культуре — *ба гуа* (八卦 *bā guà*), восемь триграмм «Канона перемен». *Ба гуа* также тесно связаны с *ба инь*, о чём здесь распространяться не будем.

Наиболее ранняя из известных на сегодняшний день фиксаций системы *ба инь* относится к эпохе Чжоу (1045 — 221 до н. э.) и содержится в памятнике под названием «Чжоу ли» («Ритуалы Чжоу», «Чжоусские [правила] благопристойности»). Упоминания о *ба инь* — как самой по себе, так и в связи с *ба фэн*, *ба гуа* и проч. — рассыпаны по всей трактатной традиции. Они встречаются как в государственных летописях и сводах, так и в записках учёных и философов. Широкое распространение получили народные названия *ба инь*: «буддийские *ба инь*», «лэчанские *ба инь*» (по названию города Лэчан), «умиротворённые и величественные *ба инь*» и др.

Всё это говорит об огромном значении, придаваемом системе *ба инь* в китайской культуре. Подобно тому, как *ба фан*, восемь сторон — весь мир, *ба инь*, восемь родов звука — все *инь* и, более того, вся музыка.

Итак, восемь родов звука *ба инь* суть *цзинь*, *ши*, *сы*, *чжу*, *пао*, *ту*, *гэ*, *му* (Табл. 1):

金	jīn	<i>цзинь</i>	металл	鍾、鎛	zhōng, bó	<i>чжун, бо</i>	идиофоны (колокола) <i>чжун, бо</i>
石	shí	<i>ши</i>	камень	磬	qìng	<i>цин</i>	литофоны <i>цин</i>
丝	sī	<i>сы</i>	шёлк	琴、瑟	qín, sè	<i>цин, сэ</i>	хордофоны (цитры) <i>цин, сэ</i>
竹	zhú	<i>чжу</i>	бамбук	簫、箎	xiāo, chí	<i>сяо, чи</i>	аэрофоны (флейты) <i>сяо, чи</i>
匏	páo	<i>пао</i>	тыква <i>пао</i>	竽、笙	yú, shēng	<i>юй, шэн</i>	аэрофоны (губные органы) <i>юй, шэн</i>
土	tǔ	<i>ту</i>	земля	埴、缶	xūn (xuān), fǒu	<i>сюнь (сюань), фоу</i>	аэрофон (окарина) <i>сюнь</i> , идиофон (амфора) <i>фоу</i>
革	gé	<i>гэ</i>	кожа	鼗、雷鼓	táo, léigǔ	<i>тао, лэйгу</i>	мембранофоны (барабаны) <i>тао, лэйгу</i>
木	mù	<i>му</i>	дерево	柷、敔	yǔ, zhù	<i>юй, чжу</i>	идиофоны <i>юй, чжу</i>

<sup>42</sup> Отчасти это обстоятельство не позволяет назвать даосизм, конфуцианство и китайский буддизм просто религиями или просто философскими учениями. В каждом случае мы видим качественный сплав.

Табл. 1

Все инструменты *ба инь*, указанные в таблице, связаны с древнейшим периодом истории китайской музыки. Все они участвовали в придворном церемониале, более всего известном под позднейшим названием *я юэ*, «изящная юэ»<sup>43</sup>. Придворная ритуальная музыка появилась в Китае в незапамятные времена и прекратила своё существование лишь со сменой государственного строя в XX веке<sup>44</sup>. Будучи частью *гунтин иньюэ* — «музыки дворца» — она сама по себе составляет отдельную, колоссальную по своему значению область китайской музыкальной культуры. Её исследованию, тем более учитывая живую традицию<sup>45</sup> *гагаку*, придворной музыки и танца Японии, некогда заимствованную из Китая, можно посвятить немало времени. Гагаку — явление, само по себе интересное, представляет отдельную ценность как своеобразный живой «архив» утраченной традиции *я юэ*<sup>46</sup>.

Некоторые инструменты классификации *ба инь* дожили до наших дней, однако не все из них «сумели» сохранить свой облик — не только внешний, но, главное, духовный облик музыки, исполняемой с их помощью. Рассмотрим кратко каждую категорию классификации и её инструменты.

### 1. *Цзинь* 金 (*jīn*), металл

Наряду с огнём, водой, деревом и землёй, металл для китайцев — один из пяти первоэлементов. Бронза известна в Китае с III тыс. до н.э. Историки спорят о том, было ли бронзолитейное дело открыто самими жителями древнего Срединного Царства или же «подсказано» извне, однако оно развивалось быстро и достигло высокого уровня. Наряду с резьбой по камню, письменностью, практикой строительства пышных дворцов и гробниц,

---

<sup>43</sup> В *я юэ* участвовали и другие инструменты, не попавшие в *ба инь*.

<sup>44</sup> В настоящее время существует немало попыток воссоздать *я юэ*, однако они остаются в области экспериментов.

<sup>45</sup> Живую, хотя и восстановленную.

<sup>46</sup> Попытка исследования обоих явлений предпринималась В.И. Сисаури [46]

изделия из бронзы, в том числе и ритуальная утварь, стали неотъемлемой и самобытной частью культуры.

Настоящей эпохой бронзы в Китае следует назвать эпоху Чжоу, когда бронзолитейное дело стало ведущей ремесленной отраслью. Бронзовый сплав считался драгоценным металлом, даже очень небогатые люди стремились иметь хотя бы несколько сосудов. Главной техникой, используемой ремесленниками была техника литья — ни ковку, ни чеканку древние китайцы не применяли. Помимо ритуальной утвари и оружия, из бронзы отливались колокола. *Чжун, бо, нао* (饒 *náo*) — эти разные виды бронзовых колоколов в китайской традиции не объединяются словом «колокола», они обобщены в категории *цзинь*, металл (Приложение 1.2, 1.20-21).

Колокол *чжун* образца эпохи Шан представляет собой полый внутри (без языка), не круглый, а как бы сплюснутый корпус, с вертикальной ручкой в верхней части, в которой сделано ушко для продевания верёвки и подвешивания. Таким образом, *чжун* висит под наклоном, по нему бьют колотушкой. *Чжун* собирались в наборы колоколов разного размера — *бянь чжун*, (編鐘 *biān zhōng*, «собранные *чжун*», «сплетённые вместе *чжун*», «выстроенные в ряд *чжун*»), количество которых в наиболее ранних из найденных археологами образцах — три.

Стандартный большой *бянь чжун* насчитывает 64 колокола, расположенных в три яруса (Приложение 1.21). На больших колоколах часто выгравированы надписи<sup>47</sup>, содержащие не только сведения исторического, летописного плана, но упоминания музыкальных терминов. Строй вышедших из-под земли — найденных археологами — *бянь чжун* соответствует ладам *у шэн*, *лю шэн*, *ци шэн* с пяти-, шести- и

---

<sup>47</sup> Надписи на бронзе — *минвэнь* (銘文 *míng wén*) составляют отдельную область истории китайской культуры. Специалистом в этой области и был упоминавшийся цинский сановник Ван Ижун, открывший *цзягувэнь*.

семиступенными звукорядами, а также и двенадцатиступенному звукоряду, связанному с системой *люй-люй*.

*Чжун* — инструмент высшего общества, лишь уши высокородных достойны слушать их звук. *Чжун* символизируют власть, могущество и знатность. Помимо названных *чжун*, *бо* и *нао* к роду «металл» относятся колокола *юн* (鑪 yōng), *шэн чжун* (笙鍾 shēng zhōng), *сун чжун* (頌鍾 sòng zhōng), *до* (铎 duó) и др. Кроме колоколов к категории «металл» относятся бронзовые барабаны.

## 2. *Ши* 石(shí), камень

Камень в *ба инь* указывает на литофоны **цин**: *ли цин*, «парные цин» (离磬 lí qìng), *юй цин*, «нефритовые цин» (玉磬 yù qìng) и др (Приложение 1.22). Иероглиф «цин» в *цзягувэнь* представлял образ подвешенного камня, по которому ударяют колотушкой. Прародители литофонов *цин* — некие каменные пластины, используемые как орудия труда. Впоследствии менялась и форма *цинов*, и материал их изготовления — наряду с каменными стали изготавливаться нефритовые и бронзовые пластины.

*Цин* стоят на одной ступени иерархии с *чжун*, т.е. на высшей. Набор *цин* — *бянь цин* — и набор *чжун* составляли спектр звучаний, воспринимаемых благородным мужем во время исполнения служебного долга. Однако со сменой государственного строя в Китае *чжун* и *цин* потеряли свою среду, лишились своего слоя и теперь существуют лишь как музейные экспонаты, представляющие большой интерес для музыковедов и археологов.

## 3. *Си* 絲(sī), шёлк

К роду «шёлковых» относятся цитры *сэ* (瑟 sè), **цин** (琴 qín), *чжу* (筑 zhú) и *чжэн* (箏 zhēng), на деревянный корпус которых натянуты шёлковые струны. О *сэ* говорилось в начале главы и разговор о ней продолжится ниже.

*Чжу* представляет собой струнно-ударный инструмент, звук которого извлекали с помощью удара о струны бамбуковым плектром<sup>48</sup>. О цитре *чжу* было упомянуто в летописном своде на бамбуковых дощечках времён Воюющих царств. В этом тексте сказано, что известный древнекитайский музыкант Гао Цзяньли (高漸離) играл на *чжу*<sup>49</sup>, прощаясь с Цзин Кэ (荊軻), идущим на тайное убийство императора Цинь Ши-Хуана. В эпоху Сун цитра *чжу* канула в лету.

Две ныне живущие в китайской музыкальной культуре цитры *цинь* и *чжэн*, несмотря на принадлежность к одному роду и даже некоторые пересечения в репертуаре, представляют во многом противоположные субстанции. Подробнее о них будем говорить ниже.

#### 4. *Чжу* 竹(zhú), бамбук

Наряду с классом «кожа» один из двух самых многочисленных. Большинство бамбуковых — аэрофоны, полые бамбуковые трубки, многие из которых условно можно было бы назвать флейтами, однако в китайском языке термина, эквивалентного «флейте» в европейских языках не существует. Вот некоторые бамбуковые трубки:

簫 (xiāo) *сяо* — продольная флейта

管(guǎn) *гуань*; в современном языке у этого иероглифа два значения — 1) язычковый аэрофон *гуаньцзы*;

2) объединяющий термин для бамбуковых трубок, фактически род аэрофона, изготовленного из бамбука и, как правило, имеющий флейтовую специфику.

В этом смысле часто употребляются в одинаковом значении *гуань*, *гуаньцзы* или *гуань юэци*, т.е. «музыкальный инструмент типа [бамбукового] аэрофона».

---

<sup>48</sup> Есть версии, согласно которым именно *чжу* вошла в музыкальную культуру Кореи под именем *аджэн* (кит. *ячжэн* 牙箏 yá zhēng). Как бы там ни было, связь между китайскими цитрами *цинь*, *чжэн*, *сэ*, *чжу* и японскими *кото*, *гакусэ*, корейскими *каегым*, *аджэн*, *комунго* налицо.

<sup>49</sup> В художественном фильме «Тень императора» (КНР – Гонконг, 1996) Гао Цзяньли играет на цитре *цинь* современного вида.

簫 (yuè) юэ и её разновидности — либо поперечная флейта, либо флейта Пана, в любом случае — *гуань юэци*.

簾 (筳 chí) чи — поперечная флейта

笳 (jiǎo) цзяо — малая *сяо*

箛 (jiāo) цзяо — *гуань юэци*

箛 (笛 dí) ди (*дицзы*) — *гуань юэци*, поперечная флейта

篪 (niè) не — *гуань юэци*, по некоторым указаниям, обладающий мягким и слабым звуком.

沂 (yí) — *гуаньцзы*, большая *чи*.

Помимо трубок-аэрофонов, к категории «бамбук» относятся древние, ныне утраченные идиофоны ду (簫 dú), ин (應 yīng) и я (雅 yǎ).

Из всего многообразия трубок в сегодняшней музыкальной практике сохранились лишь *сяо*, *дицзы* и *гуань*. Все остальные — «персонажи» несметных страниц и бамбуковых планок литературных памятников. Открыв в подлиннике, к примеру, «Ши-цзин» («Канон песен»), можно обнаружить чуть ли не все из перечисленных и другие аэрофоны<sup>50</sup>.

*Сяо* и *ди* или *дицзы* можно выделить как двух главных представителей рода «бамбук» на современном этапе.

## 5. Пао 匏 (páo), тыква

Однолетняя ползучая лиана семейства Тыквенных, рода Лагенария (лат. *Lagenaria siceraria*, syn. *Lagenaria vulgaris*), или тыква-горлянка культивируется для различных целей (Приложение 1.23). Молодые плоды употребляют в пищу, высушенные — для изготовления сосудов и, в древности, музыкальных инструментов.

Среди них — губные органы (mouth organ), язычковые духовые. В древности из тыквы *пао* изготавливалось основание, в которое вставлялись

---

<sup>50</sup> В русских переводах древнекитайских литературных памятников для перевода иероглифов, обозначающих бамбуковые аэрофоны, избираются, как правило, три слова: «свирель», «дудка» и «флейта».

бамбуковые трубочки. Согласно трактату «Ли-цзи», язычок губного органа (хуан 簧 huáng) дала людям сама богиня Нюйва, которую китайцы считают своей прародительницей. Наиболее известны следующие губные органы:

- дан (蕩 dàng);
- шэн (笙 shēng);
- чао (巢 cháo), также называемый большим шэном;
- хэ (和 hé), также — малый шэн;
- юй (竽 yú).

Здесь наблюдается одна терминологическая особенность, которая ещё возникнет при обращении к роду «бамбук». Названия инструментов одного рода часто как бы спутаны, в разных источниках они бесконечно указывают друг на друга по принципу «чао — это большой шэн». То же можно отнести и к цитрам рода шёлка. В этом не кроется никаких противоречий, этим лишь указывается на многообразие древнекитайского инструментария и подчёркивается связь инструментов внутри рода.

В древнекитайской философии музыки, понимании звука и его роли во Вселенной губной орган играл особую роль. Губной орган, в частности, шэн, был особенно почитаем и участвовал в исполнении придворной музыки во времена Чуныцю, Чжаньго, Цинь и Хань. От эпохи Наньбэйчао до эпохи Суй, а также во времена Тан, шэн имел 19, 17 или 13 язычков. В эпоху Тан стали изготавливать шэны также из дерева. В эпохи Мин и Цин шэн получил широкое распространение в народной среде — в ансамблевой музыке и в драме кунцюй, а также в сказаниях шочан. Имелось огромное разнообразие видов шэна по его размерам, формам (квадратные, круглые, продолговатые) и количеству трубок. Однако универсальным, повсеместно распространённым является шэн с 13 и с 14 язычками.

В современном шэне трубки, называемые шэн гуань (笙管 «трубки шэна») или шэн мяо (笙苗 «побеги шэна», «ростки шэна») делаются из

бамбука и вставляются в чашеобразное медное основание по его внутренней окружности, имитируя контур лошадиного копыта. Язычки современных *шэнов* изготавливаются из меди (Приложение 1.24).

Во время игры на *шэне* извлекаются созвучия из трёх или четырёх тонов. Сегодня существуют *шэны* с 17, 21 язычками, а также с 24 язычками и клавишей и с 36 язычками и клавишей. Два последних используются не только для исполнения традиционной музыки и на них возможно извлечь созвучия из шести тонов.

Техника игры на *шэне* богата и разнообразна, *шэн* может играть как соло, так и в ансамбле. Однако в музыкальной культуре современного Китая *шэн* — один из тех инструментов, которые, хотя и древние по происхождению, но почти утратили свой исконный репертуар. Об особом значении звука губного органа сегодня напоминает лишь японский инструмент китайского происхождения *сё*, участвующий в музыке гагаку.

Губной орган *юй* был широко распространён в исторический период от эпохи Чжаньго, Воюющих царств, до эпохи Хань и канул в забвение во времена династии Сун. Сегодня *юй*, как и *чао*, *дан* существует лишь в музеях и на страницах трактатов и литературных памятников. Упоминания о *юе* многочисленны, часто в паре с представителем рода шёлка цитрой *сэ*. Об этом речь пойдёт ниже.

## 6. Ту 土 (tǔ), земля

Звук земли по классификации *ба инь* воспроизводили, как минимум, три инструмента: аэрофон (окарина) *сюнь* или *сюань* (埙 или 壎 xūn, xiān), аэрофон (окарина) *цзяо* (埙 jiào), идиофон-амфора *фюу* (缶 fǒu). В настоящее время в живой музыкальной практике из них остался один — *сюнь*.

В любом варианте написания иероглиф 埙 (壎) — *сюнь* — в левой части имеет ключ «земля» (土), что и указывает на материал, из которого изготовлена окарина. Однако древнейшие инструменты различались по

материалу изготовления, по форме и по количеству отверстий. Известны шаровидный *сюнь*, *сюнь* в форме рыбы, плода оливкового дерева, коровьей головы, *сюнь* в форме яйца, имеющий ровное горизонтальное дно, и даже *сюнь* в виде бокала (Приложение 1.24).

История *сюня* насчитывает более 7000 лет. Одна из легенд гласит, что *сюнь* был сделан из глины легендарным Бао Синь Гуном, или Фуси — первым из предков-мужчин в китайской мифологии. Согласно другой легенде, *сюнь* произошел от древнего метательного охотничьего оружия. Далекие предки, охотясь на диких животных, часто использовали прикрепленный к веревке камень или комок глины. Некоторые такие комки были полыми и в полете к цели издавали множество свистящих звуков. Людям это нравилось, и впоследствии они стали специально дуть в полые куски глины и выдолбленные камни.

Во время археологических раскопок в 1977г. в уезде Хэмуду провинции Чжэцзян, был найден *сюнь*, возраст которого, согласно радиоуглеродному анализу, составляет более 7000 лет. Данный *сюнь* имеет форму шара и всего одно пальцевое отверстие. Инструменты с большим числом отверстий, от 1 до 5, были найдены у деревни Баньбо, провинции Шэньси, их возраст около 5000 лет. Конструкция *сюня* была приведена к стандарту во времена династии Шан-Инь, когда он принял грушевидную форму с 5-ю пальцевыми отверстиями.

*Сюнь* времён династии Цин — сравнительно поздний, из придворного оркестра императора Цянь Луна (1736-1795 гг.), имеет яйцевидную форму и 6 пальцевых отверстий. В конце 30-х годов XX века Цао Чжэн воссоздал древний глиняный *сюнь* с 6-ю пальцевыми отверстиями. Чуть позже профессор Тяньцзиньской консерватории (г. Тяньцзинь, КНР) Чень Чжун создал новую версию *сюня* с 8-ю пальцевыми отверстиями.

## 7. Гэ 革 (gé), кожа

Представители этого рода — многочисленные мембранофоны (барабаны), гу (鼓 gǔ). Среди них: ту гу (土鼓), цзу гу (足鼓), тао (鼗), лэй гу (雷鼓), лу гу (路鼓), цзинь гу (晋鼓) и проч. Каждый из них имел своё место в структуре музыкальной культуры, с каждым связана своя история происхождения, отчасти отражённая в названии, и было бы небезынтересно исследовать это отдельно.

Однако надо учитывать, что такое исследование обречено быть сугубо археологическим, поскольку, по большому счёту, ни один представитель рода гэ, кожи, не дожил до наших дней в «живом» виде. В древности же этот класс инструментов был столь же многочисленным, как и класс чжу, бамбук.

## 8. Му 木 (mù), дерево

Наиболее малочисленный и, возможно, наиболее диковинный класс инструментария. К роду дерева относятся два древнейших и ныне не используемых идиофона: трещотка в форме лежащего тигра с зубцами на спине юй (鬲, 敔 уй) и резонирующий ящик чжу (柷 zhù). (Приложение 1.25)

Классификация ба инь отражает высокий уровень развития китайской музыкальной культуры не только эпохи Чжоу, но и предшествующего ей времени. Об этом свидетельствует степень разработанности инструментария и его акустических особенностей в соответствии с эстетическими нормами теории музыки. Кроме того, ба инь не исчерпывается распределением инструментов по родам в зависимости от материала резонирующей части. Ба инь — это, во-первых, отражение уровня осознания Звука, во-вторых — система, в которой заложено основание для сочетания звуков друг с другом.

Под «звуком» в данном случае понимается звук как физическое явление с акцентом на той его характеристике, которая называется «тембр». При этом имеется в виду не только тембр звучания того или иного звукового

агрегата как такового, а выработанный в культуре *эталон* его звучания, способ и мельчайшие «подробности» звукоизвлечения, акустическое пространство, ситуация и воспринимающая составная часть процесса совершения *юэ*. Последней не обязательно будет человек и люди, это могут быть горы, воды, сосны и, в конечном счёте, Небо и земля.

«Сочетание звуков друг с другом» в данном случае означает совместимость, условно говоря, в биологическом смысле звуков одного рода с другими. Употребляемые для родов и видов инструментов *ба инь* термины китайского языка имеют «биологический» корень: это термины *лэй* — род, *чжун* — вид. Иероглиф *лэй* (类 *lèi*) содержит ключ «рис», и значение его восходит к распределению риса по сортам. Внутри рода — *лэй* — *чжун*, вид, сорт. Иероглиф *чжун* (种 *zhòng, zhǒng*) многозначен: «семья», «потомство», «род», «племя», «раса», «сорт», «разновидность», «вид» (в биологическом смысле), «засевать». Сорт языка (в лингвистическом смысле), растения, музыкального инструмента — всё это будет *чжун*. Поэтому *ба инь* — это восемь родов звука и множество сортов звука внутри этих восьми.

Понятие о совместимости звуков инструментов разных родов столь же старое, как сама *ба инь*. Прежде чем обратиться к этому подробно, следует сделать отступление.

Как отмечают китайские исследователи, в *ба инь* представлены только инструменты китайского происхождения, без пришедших в культуру позднее. Это касается в большей степени рода шёлка и таких инструментов, как: лютни *пина*, *жуань*, *юэцин* и др., целая группа струнных смычковых, объединяемых общим названием *хуцин* (胡琴 *húqín*), цимбалы *янцин* (扬琴 *yángqín*).

Итак, *ба инь* есть система восьми родов звука. На ней основано представление о совместимости звуков разных родов, о чём и пойдёт речь.

Идея распределения инструментов юэ по родам, соответствующим природным материалам, происходит, очевидно, из первоначальной тесной связи с природой не в смысле любования пейзажами, а в смысле *ощущения* материи — ощущения как в осязательном, так и в эмоционально-чувственном плане. Это ощущение качества, природы, природных свойств звука той или иной материи и последующее выделение восьми основных родов — восьми *лэй*. Как *ба фан*, восемь сторон — весь мир, так и *ба инь* — все *инь*, все звуки.

Некоторые инструменты, беспрецедентно важные во времена фиксации *ба инь*, трудно назвать инструментами в современном смысле. Речь идёт о резонирующем ящике *чжу*, трещотке-тигре *юй* и амфоре *фоу*. В древности их значимость оценивалась явно не по принципу способности производить многозвучные аккорды или возможности исполнения быстрых пассажей. Они были не только юэ-ци, инструментами юэ, но, в первую очередь, *ли-ци*, инструментами *ли*, т.е., ритуалов.

Их конструкция, материал изготовления, звук и роль в юэ связаны с чем-то, уходящим в такую глубокую древность, которая едва ли вообще может быть нами осознана. Думается, эти странные юэци — потомки периода тесного и безмолвного контакта человека с Небом и землёй, когда для человека ещё не существовало вопросов, когда суть вещей была очевидна, как (и) сами вещи.

Амфора *фоу* (Приложение 1.26), ящик *чжу*, трещотка-тигр *юй*, колокола *чжун* и литофоны *цин* — главные инструменты *ба инь*. Они отмечали начало и конец юэ. Период древнекитайской музыки, приблизительно совпадающий со временем фиксации *ба инь*, был царством именно этих инструментов. Звук *чжунов* и *цинов* ценился за чистоту, звонкость и суховатую прозрачность, что отмечалось (в том числе звукоподражательно) в трактатах. Здесь следует привести трактат «Юэ-ци», в котором дана характеристика некоторых родов *ба инь*:

Колокола *чжун* поют<sup>51</sup> «кэн-кэн», [так звонко, что можно] устанавливать приказной порядок; [если он] установлен, то [можно] стимулировать боевой дух; [когда и это] установлено, можно утверждать военное дело. [Когда] благородный человек слушает *шэн* колоколов *чжун*, он вспоминает военный чин.

[*Цины* рода] камня поют<sup>52</sup> «цин-цин»<sup>53</sup>, [так чисто, чётко, звонко, что можно] устанавливать различия; [когда есть способность] различать, [человек может без страха и сожаления] идти к смерти. [Когда] благородный человек слушает *шэн* литофонов *цин*, он вспоминает о тех, кто удерживает границы.

鐘聲鏗鏘以立號號以立橫  
石聲磬磬以立辨辨以致死君  
子聽磬聲則思死封疆之臣

Не комментируя подробно содержание этого фрагмента<sup>54</sup>, выделим только одну линию: и *цины*, и *чжун* связаны с делом государственной службы, охраной границ и т.п.

Как в древнем, так и в современном Китае общество, государство и его политика были и остаются предметом неподдельного внимания, тщательного изучения, предметом размышления и глубокого переживания каждой отдельно взятой личности, будь то мудрец, написавший трактат-наставление о должном управлении страной или простой землепашец, в смутное время поднимающий восстание против правящей династии.

Разумеется, история Китая знает немало лживых и алчных чиновников, губящих свой народ императоров, но немало знает она и подлинных патриотов, для которых забота о государстве и обществе, о благополучии своей страны составляла суть земного существования. Даже одна только могучая фигура Учителя Куна (или Конфуция) стоит тысячи нечистоплотных чиновников: помимо летописных трудов, составления и переработки «*Ши-цзина*» («Канона песен»), Конфуций воспитал около трёх тысяч учеников. Учитель Кун жил и творил в сложный исторический период раздробленных и

<sup>51</sup> Букв.: «*шэн* колоколов *чжун*».

<sup>52</sup> Букв.: «*шэн* камня».

<sup>53</sup> Именно этот иероглиф *цин* и обозначает литофоны *цин*.

<sup>54</sup> Комментарий к этому фрагменту см. в Приложении 4 («Юэ-цзи»).

воюющих между собой царств, и всю свою жизнь он скитался по разным царствам. Будучи великим мудрецом, военным стратегом и дипломатом, Конфуций заслуженно получал высшие должности, был советником при правителях, но, приобретая завистников и становясь жертвой интриг, оплетающих безвольного правителя, вынужден был покинуть и высокое место, и царство. Он не только призывал правителей к мудрости, справедливости, прекращению бессмысленных кровопролитий, но и воспитывал их согласно собственной системе, принципы которой изложены в «Юэ-цзи».

«Юэ-цзи» приписывается Конфуцию не потому, что он написал или составил этот трактат. Система идей китайской культуры, выраженная в «Юэ-цзи» с точки зрения юэ, была сформулирована Конфуцием, неординарная личность которого была вместилищем духа своей культуры, всестороннего знания о ней. Учитель Кун был истинным носителем культуры, обладавшим к тому же способностью вдохновенной передачи своего знания ученикам, распространившейся не на одно поколение учёных. Более того, современные китайские учёные разных областей ощущают дух Учителя Куна и, несмотря ни на что, конфуцианство остаётся одной из основ китайской культуры.

Другой пример — великий поэт и государственный деятель Цюй Юань, в память о котором каждый год проходит Праздник Драконовых Лодок. Цюй Юань, будучи преданным и изгнанным, бросился в реку Мило провинции Чанша. Он оставил после себя знаменитую поэму «Лисао» («Жалобы отъезда»), несколько строк которой приведём в прекрасном переводе Анны Ахматовой<sup>55</sup>:

---

<sup>55</sup> Художественный перевод сделан Ахматовой по подстрочнику первого переводчика поэмы на русский язык, доктора Н.Т. Федоренко, который в своей монографии о Цюй Юане писал: «Мне повезло: по сделанному мною подстрочнику поэтический перевод «Лисао» был выполнен Анной Ахматовой. Он стал, смею сказать, классическим, хотя она, в сущности, почти не изменила моего подстрочника. Она лишь поставила слова по-своему, как это дано только Анне Ахматовой, и возникла поэзия, в высшей степени близкая к оригиналу...» [31]

В стяжательстве друг с другом состязаясь,  
Все ненасытны в помыслах своих,  
Себя прощают, прочих судят строго,  
И вечно зависть гложет их сердца.

Все как безумные стремятся к власти,  
Но не она меня прельщает, нет —  
Ведь старость незаметно подступает,  
А чем себя прославить я могу?

Пусть на рассвете пью росу с магнолий,  
А ночью ем опавший лепесток..  
Пока я чую в сердце твёрдость веры,  
Мне этот долгий голод нипочем.

С поэмой связана одна из пьес классического репертуара цитры *гуцинь* под одноименным названием «Лисао» (Приложение 2.1). То есть, благородный человек не может не быть искренне озабочен делами управления страной.

Колокола *чжун*, литофоны *цин*, а также барабаны *гу* — инструменты, с тембром которых связано чувство государственного долга:

<p>Благородный муж с помощью колоколов <i>чжун</i> и барабанов <i>гу</i> следует пути<sup>56</sup>, с помощью цитры <i>цин</i> и цитры <i>сэ</i> утешает (радует) сердце. Сюнь-цзы (последователь Конфуция, III в. до н.э.)</p>	<p>君子以鐘鼓道志 以琴瑟樂心</p>
---	--------------------------

Иными словами, *чжун-цин* и *чжун-гу* звучат в одной ситуации, а *цин-сэ* — в другой, назначение *юэ*, производимой с их помощью — разное. *Чжун-цин* и *чжун-гу* — это устойчивые сочетания. Другое устойчивое сочетание в системе *ба инь* — *сы-чжу*. *Сычжу* означает отдельную концепцию китайской музыкальной культуры.

Прежде чем мы обратимся к ней, посмотрим пристально на представителей рода *сы*, шёлка и *чжу*, бамбука.

<sup>56</sup> Букв.: «следует *дао*».

Звучание *чжунов* и *цинов* можно услышать на видеоролике, демонстрирующем восстановленный придворный ансамбль (Приложение 3.2).

Таким образом:

1. Свойства шёлковой нити и бамбуковой трубки были оценены китайцами в древности — как с практической, так и с эстетической, философско-этической точек зрения;
2. Значение бамбука как символа порядка, упорядоченности, пустоты, чистоты, стойкости проистекает из природных особенностей этого растения: чередования узлов и междоузлий и способности к быстрому и непрерывному росту;
3. В музыкальной культуре шёлк и бамбук издревле использовались для изготовления струн и инструментов;
4. Шёлк и бамбук составляют две из восьми категорий древнекитайской классификации *ба инь*, фиксирующей восемь природных материалов изготовления резонирующей части инструментов;
5. Звук шёлка воспроизводят цитры *цин* и *сэ*, звук бамбука — множество аэрофонов, большинство из которых являлись или являются аналогами флейты;
6. Классификация *ба инь* не только отражает своеобразный метод распределения музыкальных инструментов, но и
  - демонстрирует высокий уровень развития, на котором находилась китайская культура в эпоху Чжоу;
  - представляет собой систему, в которой заложено основание для сочетания звуков друг с другом.

7. В *ба инь* заложена основа осознания естественного, правильного с биологической точки зрения сочетания инструментов, в частности, рода шёлка и рода бамбука.

## Глава II

### Звук шёлка и звук бамбука

#### 1. Звук шёлка: цинь, сэ

<p>Голос <sup>57</sup> [инструментов рода] шёлка — печальный, [такой] печальный, что [позволяет] утверждать честность, [а с такой] честностью [можно] устанавливать строгость [по отношению к себе] и твёрдую волю. [Когда] благородный человек слушает голос <i>циня</i> и <i>сэ</i>, [он] размышляет о чиновниках, стремящихся к справедливости.</p>	<p>絲聲哀哀以立廉 以立志君子聽琴瑟 之聲則思志義之臣</p>
--	--

Звук, голос шёлка или же, исходя из контекста, звук инструментов рода шёлка по классификации *ба инь* представляют две цитры: *цинь* и *сэ*.

#### Сэ 瑟 (sè)

В первом же стихотворении первой части «*Ши-цзин*», где поётся о любви молодого человека к девушке, читаем:

<p>То коротки здесь, то длинны кувшинок листы. Справа и слева мы их соберём до конца... Тихая, скромная, милая девушка ты, С цитрой и гуслими встретим тебя у крыльца.</p> <p style="text-align: right;">«Ши-цзин» пер. А. Штукина</p>	<p>琴瑟友之 窈窕淑女 左右采之 參差荇菜</p>
--	--

Цитра и гусли, как указывает переводчик — *цинь* и *сэ*, струнные настольные инструменты. Многочисленные упоминания о них в «*Ши-цзин*» относятся ко времени возникновения этого великого сборника песен, т.е., к XI-VI вв. до н.э. Поскольку «*Ши-цзин*» — именно сборник, собрание уже существовавших песен, происхождение которых относится к гораздо более раннему времени. С уверенностью можно сказать лишь, что существование *цинь-сэ* в эпоху Чжоу имеет документальное подтверждение, т.е. к этому

<sup>57</sup> Букв.: «шэн шёлка». Шэн (聲) — «звук», «голос». Понятие связано с *инь* и *юэ* (см. Главу IV).

времени их конструкция была полностью сформирована. Более того, устройство их отвечает представлениям о том звуке, который они призваны производить. Как мы помним, шёлковые струны *сэ* вываривались докрасна для того, чтобы получить необходимый тембр.

Сочетание *цинъю-сэ* — устойчиво, часто встречаются упоминания о двух древних цитрах вместе. Но их пути разошлись, и теперь о *сэ* можно говорить, лишь основываясь на письменных источниках и музейных экспонатах.

Самая ранняя по времени своего изготовления *сэ* была найдена в провинции Хунань, округе Чанша. Эта цитра была сделана либо в эпоху позднего Чуньцю, либо раннего Чжаньго. *Сэ*, обнаруженные в пров. Хэнань, Хубэй, Хунань относятся к эпохам Чжаньго и Хань. Согласно «Лицзи» *сэ* (как и *цинъю*) были разного размера, а именно большие и малые. В древности *сэ* участвовали в различного рода ритуальных действиях, (т.е., были столько же *юэци*, сколько *лици* — инструментами не только *юэ*, но и *ли*), сопровождая пение. Кроме того — в придворной музыке, позднейшее название которой *яюэ*.

На деревянный корпус *сэ* натягивалось 23, 24 или 25 струн. Большинство из найденных инструментов имеют 25 струн, однако есть указания на то, что в наиболее древнем варианте *сэ* имела 50 струн (Приложение 1.27). Вероятнее всего, строй инструмента опирался на ладовую систему *ушэн*. Как именно играли на цитре *сэ*, узнать уже не удастся, поскольку она вышла из живой музыкальной практики, чего нельзя сказать о цитре *гуцинъю*.

### **Цинъю 琴 (qín)**

В 2003 году цитра *гуцинъю*, насчитывающая более 3000 лет своего существования, была признана ЮНЕСКО шедевром нематериального наследия человеческой цивилизации. Этот инструмент занимает

совершенно особое место не только в музыке, но в культуре Китая в целом. Китайцы открыто говорят: «Хочешь понять китайскую культуру — изучай *гуцинь*». Чайный лист, тушь и бумага, дыхательные практики *цигун* и многое другое — явления, неотъемлемо связанные с обликом китайской цивилизации, но *гуцинь* — её душа. Многовековая практика показывает, что, сколько ни говори о *цине*, никогда не исчерпаешь его сути. Сколько ни играй на *цине*, никогда не сможешь сказать, что приблизился к его пониманию.

Первоначально для обозначения этого инструмента использовался только один иероглиф — 琴 *цин*. Пиктографически он восходит к изображению инструмента:



Об этом в толковании времён династии Цин читаем:

[*Цинь*] — [нечто], запрещающее [зло]. [Первый *цин*] сделал Шэньнун<sup>58</sup>, продырявив доску. [Изначально *цин* имел] пять струн, вываренных докрасна. [В] Чжоу добавили ещё две струны.

[По теории иероглифического письма иероглиф *цин*] принадлежит к изобразительной категории. [Иероглифы, обозначающие] музыкальные инструменты всех родов, похожи на 琴. В древнем варианте написания [иероглифа *цин*] имеется ключ «металл», «золото»: 鑿. [Этот иероглиф произносится как] «*цинь*». 琴, 鑿 и 鑿 — [всё это] древние письмена.

«Толкование иероглифов», династия Цин

禁也神農所作洞越練朱五弦周加  
二弦象形凡琴之屬皆從琴鑿古文  
琴從金巨今切注琴鑿鑿古文  
清代段玉裁『說文解字注』

<sup>58</sup> Согласно официальной истории, три мифических властителя и пять императоров (三皇五帝) существовали в доисторические времена. Однако китайцы верят в то, что властитель Шэньнун, во-первых, реальная фигура глубочайшей древности, во-вторых, что под «властителем» и «императором» подразумевается не один человек, а целый род, клан, «специализирующийся» на определённом роде деятельности и передавший в наследство людям свои достижения. Например, Шэньнун — род земледельцев.

«Иероглиф *цин* принадлежит к изобразительной категории» — т.е., он изначально был не составленным из ключа и фонетика, а единым знаком. Однако были и варианты написания, имеющие ключ «металл», «золото». Все три варианта — два с «золотом» и один без, соответствующий современному, — синонимичны; все три — одинаково старые.

В названиях многих инструментов, считающихся в эпоху Цин традиционными китайскими, так или иначе, присутствует иероглиф *цин*: *пин* (琵琶), *янцин* (扬琴), *хуцин* (胡琴), *юэцин* (月琴) и проч. Все эти инструменты не являются исконно китайскими, они пришли из «варварских» земель, о чём свидетельствует иероглиф *ху* (胡) в обозначении ряда струнных смычковых, *ху* означает «варварский», *цин* — фактически означает «музыкальный инструмент», «звучащее тело». Именно как синоним понятию «музыкальный инструмент» он и используется в названиях перечисленных и других инструментов.

С появлением и называнием пришедших извне инструментов возникла необходимость отличать собственно *цин* от других *цин*, и тогда к иероглифу, обозначающему древнюю цитру *цин*, стали добавлять *гу* — «древний». *Цин* и *гуцин* — абсолютные синонимы. Когда говорят «*гуцин*», хотят уточнить, что речь идёт о древней цитре. Когда говорят «*цин*», имеют в виду не какой-либо иной, а именно *цин* как инструмент инструментов.

Есть и другие названия *циня*: *юй цин* (玉琴), «нефритовый *цин*»; *яо цин* (瑶琴), «драгоценный *цин*». Оба этих иероглифа — *юй* и *яо* — имеют значения «драгоценный камень», «нефрит»; «чудесный», «совершенный», «отборный», «лучший», «прекрасный», «нежный», «изящный». Ни один китайский инструмент не удостоивался такой характеристики — не потому, что они не прекрасны, а потому, что *цин* — единственный в своём роде.

«Первый *цин* сделал Шэньнун». По другим версиям — Фуси, но суть не в этом: важно, что инструмент пришёл из глубокой древности, и

сотворили его если не боги или полубоги, то властители или родоначальники кланов, великие предки — в любом случае, фигуры, олицетворяющие высшую духовность, образец во всех смыслах. Согласно цинскому толкованию, до эпохи Чжоу *цин* дошёл в виде пятиструнной цитры, а Чжоу добавили две струны, и их стало семь, как у современного инструмента. Известны и десятиструнные цитры (Приложение 1.28).

Существуют разные мнения о том, были ли действительно пяти- и десятиструнный *цин* прямым предком семиструнного — вероятнее всего, были. То есть, конструкция инструмента, близкого современному, складывалась постепенно, но, начиная от рубежа II-I тыс. до н.э. можно говорить о том, что она почти соответствовала. И нет сомнений, что около тысячи лет *цин* существует таким, каким мы видим его сегодня. Об этом свидетельствуют сами инструменты — многие из них не только дошли до наших дней в музейном виде, но продолжают участвовать в музыкальной жизни. О некоторых из таких инструментов будем сказано отдельно. Здесь добавим лишь, что игра на них сегодня — это не случайность, не мода на старину, не «игра в старинное», а неотъемлемое явление живой традиции.

### **Конструкция, символика**

*Цин* представляет собой продолговатую и плоскую резонаторную коробку длиной около 130 см, шириной около 20 см, высотой около 5 см, составленную из двух склеенных дек. Согласно китайским мерам длина *циня* составляет 3 *чи* и 6,5 *цуней* (三尺六寸五), что символизирует 365 дней (по другой версии, 365 ступеней круглогодичного оборота звёзд на небе).

Каждая дека выдолблена из цельного куска дерева. Лицевая дека имеет арочную форму и называется *цинъянь* (琴面), «лицевая сторона *циня*»; нижняя дека называется *цинди* (琴底), «подошва, основание *циня*» или, по-другому, «брюшко *циня*», своими очертаниями она повторяет верхнюю дека, за исключением арочной формы.

Каждая деталь инструмента имеет своё название (Приложение 1.29). Многие из этих названий указывают нам на двух т.н. мифологических существ — на дракона и на феникса.

Образ дракона неразрывно связан для китайцев с их прародителями Фуси и Нюйвой, имевших тела драконов с насаженными на них человеческими головами. Поэтому китайцы считают себя потомками дракона. Поскольку Фуси и Нюйва были не только предками, но и правителями, дракон символизирует власть; кроме того — мужское начало. Символ дракона не понимается как опасный, злой или же добрый для человека. Такой системы отношений не выстраивается, и дракон не наделяется какими-либо «чувствами» к человеку.

Феникс — символ благоденствия, высокой морали в государстве. Появление этой царственной птицы предвещает появление на земле совершенномудрого человека.

Порожек на верхней деке именуется «вершина горы», а два резонаторных отверстия на нижней называются «озером дракона» и «прудом феникса». Так воспроизводится классическая концепция *гаошань люшуй* — высокие горы, струящиеся воды, т.е., вертикаль и горизонталь, выражающие порядок и красоту мироустройства. Выше гор — Небо, ниже воды — земля, о них напоминают две детали внутри цитры: квадратный «ствол земли» («колонна земли») и круглый «ствол Неба» («небесная колонна»). Кроме того, землю также символизирует квадратная нижняя дека, основание инструмента, а Небо — округлая верхняя. Названия деталей инструмента, символически связанные с драконом и фениксом, Небом и землёй, водами и горами подчёркивают величие цитры и показывают, как прочно вписана она в культуру.

Резонаторные отверстия и поглотители звука имеют разные названия. Речь идёт не только о «пруде феникса» и «озере дракона». Во-первых, отметим, что различаются резонаторы и абсорберы, поглотители звука; во-

вторых, слову «звук» соответствуют в данном случае три разных иероглифа: *инь*, *шэн* и *юнь* (Приложение 1.29: детали №29, 33, 36, 38).

Согласно традиционному объяснению, созвучие *юнь* образуется, когда звук-*шэн* желает выйти наружу, но колеблется и блуждает. *Юньчжао*, «пруд созвучия» — резонатор в хвостовой части *циня* (деталь №28) во время игры перекликается с «озером дракона» и «прудом феникса», вызывая *наинь*, «скрытые звуки» (детали № 29, 33). Отзвуки резонирующего «озера дракона» уходя в «голову», образуют *тяньчжу*, «ствол Неба»; уходя в «хвост», образуют *дичжу*, «ствол земли».

Всё это говорит о тонкой работе со звуком, о высокой степени разработанности звука — как в области практики, так и в плане теоретического осмысления. *Цинь* и каждая его часть устроены именно так, как того требует звук.

Струны *циня* натягиваются от «места сбора росы» (деталь №2), проходят через «вершину горы», «дёсны дракона» и, меняя направление, закрепляются на «лапках гуся» нижней деки. Семь струн символизируют семь звёзд. Тринадцать меток-ладов *хуэй* на верхней деке символизируют двенадцать и один добавочный месяц (високосного года) в году.

Кроме семи звёзд, семь струн соответствуют пяти тонам *ушэн* с прибавленными к ним двумя. Пять (а позднее, семь) струн отражают различия между благородными и простыми. Пять струн имеют названия, обозначающие также тоны *ушэн*: *гун*, *шан*, *цзюэ*, *чжи*, *юй* (宮、商、角、徵、羽). Эти пять символизируют правителя, чиновников, народ, дела и вещи (君、臣、民、事、物). Добавленные позднее шестая и седьмая струны получили названия *вэнь* и *у* (文武), что означает гармоничное благоденствие правителя и чиновников.

В технике игры на цине существуют три рода звукоизвлечения: *фань инь* (泛音 fàn yīn), «проступающие звуки», то же, что флажолеты; *ань инь* (按音 àn yīn), «звуки, извлечённые при помощи прижатия струны»; *сань инь* (散

音 sǎn yīn), «рассеивающиеся звуки», игра на открытых струнах. Традиционно *фань инь* представляет Небо, *сань инь* — землю, а *ань инь* — человека, символизируя принцип «*тянь ди жэнь хэ*» (天地人和), «Согласие Неба, земли и человека».

### Изготовление

Верхняя дека инструмента изготавливается из тунгового дерева (桐木 tóng), также называемом *павлонией пушистой* или *Адамовым деревом* (*Paulownia tomentosa* Kanitz.); нижняя — из дерева *цзы* (梓木 zǐ) или *катальпы яйцевидной* (*Catalpa ovata* G. Don), а также из дерева *нань* (楠 nán) или *фебе* (*Phoebe*).

Дерево должно быть тщательно высушенным на ветру. Поэтому мастера-изготовители предпочитают делать *цитры* из кусков старого дерева, и часто проводят много времени, отыскивая и собирая перекрытия древних захоронений, ворота и проч. Для изготовления таких частей как «вершина горы», «головной платок», «дёсны дракона», «лапки гуся» используют дерево твёрдых пород, нефрит и прочие твёрдые материалы.

Деки склеиваются рыбьим клеем (鱼胶 yújiāo). После склеивания деки покрываются лаком в несколько слоёв. Для этого используется сырой сок лакового дерева — *ци* (漆 qī), а также порошок из рога оленя. Самый верхний слой лака чаще всего делают тёмным, почти чёрным, но бывает и красноватый, бурый, фиолетовый.

Серию фотографий с запечатлёнными этапами изготовления *циня* см.: Приложение 1.30.

## Формы циня

Существуют инструменты разных форм (стилей, фасонов): имеются в виду различия в очертании корпуса *циня* и, в большинстве случаев, очертании «шеи феникса» (Приложение 1.29: деталь №11). Каждая из форм *циня* имеет своё название, за которым кроется целый срез истории китайской культуры. Приведём названия семнадцати из наиболее распространённых стилей с некоторыми комментариями<sup>59</sup>:

1. 神农式 (shén nóng shì) — *цинь* в стиле **Шэньнун**, по имени Бога-землевладельца;
2. 仲尼式 (zhòngní shì) — *цинь* в стиле «Чжунни», что значит «Конфуций»;
3. 子期式 (zǐqī shì) — *цинь* в стиле «Цзыци», имеется в виду Чжун Цзыци (鐘子期), живший в царстве Чу (современная пров. Хубэй, Ухань, Ханьян) в эпоху Чуньцю. Предание описывает его как человека в конической бамбуковой шляпе *доули*, дождевом плаще и с топором дровосека в руках. Именно с ним связан знаменитый эпизод из жизни древнекитайского гуциниста Бо Я.

Однажды Бо Я играл на берегу реки Ханган (*кит.* 汉江, Ханьцзянь, совр. Южная Корея). Цзыци, будучи под впечатлением от музыки Бо Я, воскликнул: “巍巍乎若高山，荡荡乎若流水”， что значит «Вздывается, вздыхается, не под стать ли высоким горам! Просторно и величественно, не подобно ли водам!» («Возносится ввысь, подобно высоким горам, разливается вширь, подобно струящимся водам»). Этот эпизод лежит в основе концепции *чжи инь* (知音), знать-понимать звук-инь, понимать другого человека через звук. Когда Цзыци умер, Бо Я больше не касался струн *циня*, ведь на земле не осталось человека, способного понять его музыку.

Этот же эпизод указывает нам на концепцию *гао шань лю шуй*, «высокие горы, струящиеся воды», о которой речь шла выше.

---

<sup>59</sup> Внутри каждого стиля есть свои разновидности.

4. 鳳舌式 (fèngshé shì) — *цинь* в стиле «Язык феникса»;
5. 正合式 (zhènghé shì) — *цинь* в стиле «Истинная гармония»;
6. 鳳勢式 (fèngshì shì) — *цинь* в стиле «Магическая сила феникса»;
7. 落霞式 (luòxiá shì) — *цинь* в стиле «Вечерние облака» или «Гаснущая заря» («Летающие мотыльки»);
8. 綠綺式 (lǜqǐ shì) — *цинь* в стиле «Зелёный узорчатый шёлк»;
9. 霹靂式 (pīlì shì) — *цинь* в стиле *пили*; «пили» означает удар, раскат грома, Название формы происходит от *циня*, который был изготовлен из разбитого молнией дерева.
10. 連珠式 (liánzhū shì) — *цинь* в стиле «Нить жемчуга»; инструменты этой формы похожи на жемчужную нить.
11. 變體連珠式 (biàntǐ liánzhū shì) — *цинь* в стиле модифицированной «Нити жемчуга»;
12. 蕉葉式 (jiāoyé shì) — *цинь* в стиле «Банановый лист»;
13. 此君式 (cǐjūn shì) — *цинь* в стиле «Бамбук»;
14. 伏羲式 (fúxī shì) — *цинь* в стиле «Фуси», по имени прадеда императора;
15. 靈機式 (língjī shì) — *цинь* в стиле «Блестящая мысль» («Удобный случай»); возможно, название связано с созданием инструмента в момент внезапно осенившей мастера блестящей мысли.
16. 遞鐘式 (dìzhōng shì) — *цинь* в стиле «Колокол». Согласно преданию, инструмент такой формы был у знаменитого Бо Я.
17. 號鐘式 (háozhōng shì) — *цинь* в стиле «[Звук] набатного колокола»; название инструмента Бо Я.

#### **Орнаментика *циня*, старые инструменты.**

На нижней деке *циня* имеются надписи (Приложение 1.29: №25, 26). *Цинь* на рисунке — конфуцианской формы, то есть, стиля «Чжунни». Имя

этого инструмента — «Чистое сердце» или «Очищать сердце», «Совершенствовать дух». Ниже имени вырезано два ряда иероглифов — это стихотворение Ван Вэя:

<p><i>В бамбуковой роще</i></p> <p>Одиноко сидя в тихой бамбуковой роще, Играть на <i>цине</i> и напевать. В скрытой от глаз роще нет ни души, С ясным лунным светом наедине.</p>	<p>Ван Вэй</p>	<p>明 深 彈 獨 竹 王 月 林 琴 坐 裡 維 來 人 琴 坐 裡 館 相 不 復 幽 館 照 知 長 篁 裡</p>
---	----------------	--

Практика вырезания на нижней деке инструмента иероглифов относится к разряду украшения *циня*. Разумеется, в то же время такие тексты несут большую смысловую нагрузку. Если речь идёт о старом инструменте, имеющем многовековую историю, текст, вырезанный на нём, становится документом своей эпохи и ценность его сродни ценности древнего трактата. Между «озером дракона» и «прудом феникса» мастера-изготовители ставят печати. Печати, стихи, имя инструмента — всё это передаёт нам мысли, идеи, дыхание немалого количества *вэньжэнь* и *цинъжэнь*, образованных людей, музыкантов и гуцинистов; это история *циня* и «пособие» к его понимаю.

Кроме вырезания иероглифов и покрывание их тушью, инкрустации нефритом, украшением считается узор на лаковой поверхности — по сути, трещины, образующиеся на лаке инструментов, на которых играют более 100 лет. Видов узоров-трещин очень много, все они имеют свои названия. Среди наиболее важных можно назвать «*мэйхуа*», «шерсть быка», «змеиное брюшко», «узоры на льду», «струящиеся воды», «чешую дракона». Узоры-трещины увеличивают ценность инструмента.

Посмотрим на некоторые старые инструменты:

1. 《梅梢月》 («*Мэй шао юэ*»), «Слива под луной» (Приложение 1.31)

*цинъ* в стиле «Вечерние облака», или «Гаснущая заря».

*Цинь* эпохи Сун, изготовленный мастером Ван Шисяном (王世襄). Существует одноименная пьеса классического репертуара цитры *цинь*. В 2007 году профессором Тяньцзиньской консерватории, мастером Ли Фэньюнь была сделана уникальная звукозапись на *цине* «*Мэй шао юэ*». Этот диск<sup>60</sup> открывается пьесой «*Мэй шао юэ*» (Приложение 2.2).

2. 《雲泉》 («*Юнь цюань*»), «Облачный источник» (Приложение 1.32).

*Цинь* в стиле «Вечерние облака» династии Мин.

3. 《山水清音》 («*Шань шуй цин инь*»), «Чистый звук гор и вод». Династия Цин. (Приложение 1.32).

4. 《玉簫》 («*Юй сяо*»), «Нефритовая [флейта] *сяо*». Конфуцианский стиль, династия Мин (Приложение 1.32).

5. 《清商》 («*Цин шан*»), «Чистый [тон] *шан*». Конфуцианский стиль, династия Мин (Приложение 1.32).

6. 《瀟湘水雲》 («*Сяосян шуй юнь*»), «Воды и облака реки Сяосян» (Приложение 1.32). Конфуцианский стиль, династия Южная Сун. Существует одноимённая пьеса классического репертуара цитры *цинь*. По обе стороны «озера дракона» этой цитры расположены иероглифы. Надпись гласит:

Одна пьеса «Струящиеся воды» передаёт [звучание Небесной флейты] *тяньлай*; три вариации [пьесы] «Цветущая слива *мэй*» источают глубокий аромат.

三 弄 梅 花 泛 暗 香	一 曲 流 水 傳 天 籟
---------------------------------	---------------------------------

<sup>60</sup> Диск записан в 2007 году профессорами Тяньцзиньской консерватории г-жой Ли Фэньюнь (*гуцинь*) и г-ном Ван Цзяньсином (*сяо*). Звучит *цинь* «*Мэй шао юэ*» мастера Ван Шисяня, династия Сун.

Таким образом, с нижней деки этого инструмента считывается большой объём информации:

- перед нашим внутренним слухом встают сразу три пьесы («Воды и облака реки Сяосян», «Струящиеся воды», «Цветущая слива мэй»);
- пьеса «Струящиеся воды» связывается с концепцией *тяньлай*, Небесного звучания, о чём ещё будет сказано в главе о бамбуке;
- сопоставление «одной» *цюйцзы* (пьесы) «Струящиеся воды» и *сань нун*, трёх вариаций «Цветущей сливы мэй». Речь идёт здесь о двух разных музыкальных жанрах — *цюй* и *нун*, о них будем говорить ниже;
- можно толковать эту надпись так: «Пьеса «Струящиеся воды» передаёт, сообщает, проповедует нам о Небесной флейте *тяньлай*; пьеса «Цветущая слива мэй» так и источает аромат цветков сливы мэй»;
- *цин* изготовлен во времена династии Сун, то есть, три упомянутых пьесы, составляющих «золотой фонд» и современного гуциниста, ценились и в то время настолько, что их именем освящён инструмент и т.д.

7. 《南風》 («Нань фэн»), «Южный ветер» (Приложение 1.32). *цин* в стиле «Вечерние облака», или «Гаснущая заря», династия Сун. В «Ши-цзи» («Исторические записки»), а также в «Юэ-цзи» сказано:

<p>«В незапамятные времена [первопредок] Шунь сделал пятиструнный <i>цин</i>, чтобы воспеть южный ветер».</p>	<p>南風弦之昔者 琴以舜作 以歌五</p>
---	--------------------------------

Воздавать хвалу южному ветру, приносящему тепло, обеспечивающее рост и созревание плодов, различных культур — для аграрной китайской цивилизации насущный ритуал. Играя на *цине* по имени «Южный ветер», музыкант воспекает южный ветер и надеется, что он принесёт благо народу и всей Поднебесной. Первопредок Шунь создал «*Нань фэн гэ*», «Песню о южном ветре».

В 2012 году профессором Ли Фэньюнь была сделана запись, сопоставимая по своей уникальности с «*Мэй шао юэ*»: она записала на *цине* «*Нань фэн*» восемь классических пьес, среди которых первая — «Песня о южном ветре» (Приложение 2.3).

Автору посчастливилось играть на *цине* «*Нань фэн*». Этот *цин* (как и подобные ему инструменты) очень непрост. Первая особенность общения с ним — техническая, не актуальная для новых инструментов — состоит в тех самых узорах-трещинах. Из-за них поверхность *циня* становится ребристой, неоднородной, вести по нему пальцем, плотно прижимая струну к деке непривычно и крайне болезненно. Другая особенность — характерное для старых инструментов дребезжание шёлковых струн, которое надо учитывать при игре и уметь скрадывать в нужный момент. Но всё это кажется ничтожным в сравнении с неповторимым, не поддающимся описанию звуком и ощущением от прикосновения к этому инструменту.

8. 《天籟》 («*Тяньлай*»), «Небесное звучание» (Приложение 1.32).

Конфуцианского стиля *цин*, династия Южная Сун. Примечательная особенность инструмента — круглые «озеро дракона» и «пруд феникса».

9. 《文山》 («*Вэньшань*»), «[Горы] *Вэньшань*» (Приложение 1.32).

*Цин* в стиле «Зелёный узорчатый шёлк», династия Мин. Горы *Вэньшань* находятся в провинции Юньнань. Название «*Вэньшань*» можно перевести как «горы добродетелей образованного человека». Игра на *цине* в горах, отшельничество, уединённый образ жизни

вэньжэнь — музыкантов, художников, поэтов — составляют огромный пласт китайской культуры. О цине в стиле «Люйци» («Зелёный узорчатый шёлк») есть знаменитое стихотворение Ли Бо:

<p>Монох из Шу с [цинем] люйци в руках, Закат над горами Эмэй.</p> <p>Взмах руки над струнами — Слышен звон десяти тысяч сосен.</p> <p>Сердце бродяги очистит поток. Поздно: тень звука легла на покрытый инеем колокол.</p> <p>Не чувствовал, как в горах сгустились сумерки, Осенние облака уходят в небесную даль.</p> <p style="text-align: center;"><i>(подстрочный перевод Ван Си и А. Новоселовой с участием Д. Горбатова)</i></p>	<p>李白</p> <p>蜀僧抱綠綺 西下峨眉峰 為我一揮手 如聽萬壑鬆 客心洗流水 余響入霜鐘 不覺碧山暮 秋雲暗幾重</p>
---	--

Стихотворение имеет название «Слушая, как монах из Шу играет на цине», которое нарочно не приводится — ни в китайском тексте, ни в русском переводе. Древнекитайские поэты не всегда сами давали названия своим поэтическим опусам, часто оказывается, что то или иное название того или иного стихотворения — принадлежность более позднего времени. Смысл названия в таком случае — объяснить, растолковать, о чём идёт речь в стихах. В данном случае это необходимо: то, что содержание стихотворения связано с музыкой цитры цинь, способен понять далеко не каждый читающий, поскольку здесь нет иероглифа «цинь». Есть «люйци».

Сочетание люйци имеет, применительно к цитре гуцинь, как минимум, три значения:

- «Люйци» — это имя инструмента, принадлежащего литератору и музыканту эпохи Западная Хань Сыма Сянжу (司馬相如). Инструмент не сохранился;

- «Люйци», «Зелёный узорчатый шёлк» — это форма-стиль *гуциня*;
- *Люйци* — это указание на *гуцинь*, ставшее фактически синонимом термину «*цинь*».

О том, что монах из Шу играет на *Люйци*, можно узнать из двух иероглифов *хуэй шоу* (揮手), что значит «махать рукой», «размахивать рукой». Первый из этих иероглифов означает также «взлетать», «взмывать», «вздвигаться». Надо сказать, что это отнюдь не типичные иероглифы, используемые для обозначения процесса игры на *цине*. Было бы гораздо легче понять, о чём идёт речь, если бы Ли Бо поставил стандартное сочетание *тань цинь* (弹琴), то есть «ударять по струнам *циня*», «бить по струнам *циня*». Но поэт пишет «взмахнуть рукой».

То есть, нам не просто сообщается, что монах играет на *цине*, ударяет по струнам. Он *взмахивает* — в одном этом иероглифе говорится не только о самом факте игры на *цине*, но и о предвкушении звука, о встревоженной взмахом руки тишине. Одним этим иероглифом поэт выдаёт своё тонкое понимание специфики *циня* и обращается к нашему сознанию, заставляя его мгновенно представить себе, как над цитрой вздымается рука музыканта и как польётся сейчас отшлифованный веками, как старая яшма, звук.

Восприятие звука *циня* — сложный процесс. Сознание слушателя и погружается в каждый звук, и ловит едва различимые призвуки — например, скольжение пальца по струне — и предельшит те, которых ещё не извлёк исполнитель. Почти отзвучавшее вступает в сознании слушающего в диалог с тем, что ещё не звучит, так образуется многослойное полотно, и тот, кто способен оценить его красоту, получает истинное наслаждение.

Взмах руки по струнам — и всё вокруг приходит в движение. Стихотворение рассказывает нам об эффекте, произведённом на всё окружающее звуком цитры «*Люйци*». По закону резонанса, звука и ответа, зазвенели десять тысяч сосен. Никто не бил в колокол — он отозвался на звук *циня*. Сердце слушателя, — возможно, самого поэта, — вступило в

тонкий, многоуровневый диалог со звуковым потоком («Сердце бродяги очистит поток»). Слушая *цин*, забываешь о времени — в горах давно сгустились сумерки, стало поздно и холодно, о чём можно сделать вывод из того, что колокол покрыт инеем.

К словам «сердце бродяги очистит поток» можно добавить ещё одно, специфически музыкальное толкование. «Поток» по-китайски — *люшуй*, это два иероглифа, буквально также переводимые как «струящиеся воды», что указывает нам на пьесу «Струящиеся воды». То есть, «сердце бродяги очистят воды потока» или «сердце бродяги очистит музыка пьесы «Поток» — эти толкования здесь равнозначны.

Существует множество легенд о музыкантах, играющих на *цине*. Некоторые из гуцинистов были так искусны, что могли своей игрой вызвать дождь или даже смену времени года — неудивительно, что от одного только взмаха руки над струнами зазвенели в ответ сосны.

В таком духе можно продолжать толкование стихотворения и дальше. Отметим лишь ещё раз, что, возможно, речь в нём идёт о встрече двух путников-отшельников — поэта и монаха — в горах. Встреча знаменуется актом совершения *юэ* при помощи такого инструмента *юэ* как *гуцин*, названного в тексте *люйци*.

### **Звук *циня***

О том многообразии звучаний, которое извлекается путём различных приёмов игры на цитре *цин*, уместно было бы говорить в отдельной работе. Глядя на названия некоторых деталей этого инструмента, такие, как резонатор «пруд созвучия» и место образования отзвуков *на инь*, записанных разными иероглифами, можно догадаться, что *цин* разнообразен в своих проявлениях. Более того, звуки и отзвуки *циня* отобраны, зафиксированы в именах и намеренно заложены в конструкции самого инструмента. Точность расчётов при изготовлении инструмента подчёркивается образованием через 100 с лишним (!) лет узоров-трещин: если трещинам также даны названия,

это означает, что они рассчитаны и ожидаемы. Всё это говорит о колоссальной работе со звуком, проведённой и проводимой на протяжении тысяч лет.

*Цинь* — инструмент поистине самодостаточный. Культура *циня* в Китае дошла до такого уровня, что многие современные исполнители констатируют: *гуцинь* неисчерпаем и содержателен настолько, что представляет собой не что иное, как *вещь в себе*. Музыканту рядом с ним, извлекающему из инструмента звуки, ясна второстепенная роль, которую он играет по отношению к *циню*. Великие *гуцинисты* могут позволить себе диалог с *цинем*, чаще всего это старые музыканты, на протяжении одной своей жизни сумевшие как бы прожить больше жизней, чем одну, ставшие будто бы равными *циню* по возрасту.

*Цинь* — старый инструмент зрелых людей. Даже самые начальные приёмы игры на нём рассчитаны на совершенно успокоенное сознание и всё пережившее сердце, из которого, подобно горному роднику, струится и светится на солнце живое и свежее восприятие мира.

Если попробовать представить себе многообразие звучаний *циня* в связи с приёмами игры и выразить в числе, то, скажем, в пьесе «*Люшуй*» («Струящиеся воды») использовано 72 приёма. К тому же надо учитывать, что с помощью одного и того же приёма возможно извлечь разные звуки, каковых может быть, если не бесконечное, то достаточное множество. Не будем пытаться здесь описывать их; некоторых из них коснёмся ниже при рассмотрении конкретных образцов.

Звук *циня* считается эталонным с точки зрения эстетики, этики и философии китайской музыки. Все его характеристики отвечают представлениям о том, каким должен быть музыкальный звук, он и достаточно низкий и достаточно высокий по тесситуре, достаточно деликатный и достаточно зычный; в нём есть и мягкость, податливость, изменчивость (игра с прижатием струн *ань инь*), и честность, справедливость,

непоколебимость, суровость (игра на открытых струнах *сань инь*), и небесная чистота (флажолеты *фань инь*).

Звук *циня* — это звук для способного слышать изысканное; поглощать его — удел избранных. С течением времени рафинированность культуры *циня* лишь возрастает: из всех инструментов чжоусской *ба инь* верными себе остались только *цинъ* и *сяо*. Об этом скажем в своё время.

Как и сам инструмент, звук *циня* сегодня — чудо, подобное чуду китайской иероглифики. Один лишь *цинъ* заключает в себе целую систему, которую одновременно можно назвать духовной практикой, музыкальной теорией, философией и эстетикой, сокровищницей выработанных веками звучаний.

О нотации *циня* речь пойдёт ниже. В заключении этого раздела добавим, что диапазон инструмента — от первой струны, условно соответствующей «до» большой октавы до седьмой струны, первого *хуэй*, условно, «ре» третьей октавы. То есть, диапазон *циня* составляет четыре октавы и одну большую секунду.

## 2. Звук бамбука: *сяо*, *ди*

Голос [инструментов рода] бамбука разливается, [подобно воде]; [благодаря тому, что он] разливается, [можно] собрать людей вместе. [Когда] благородный человек слушает голос *юя* и *шэна*, *сяо* и *гуань*, [он] вспоминает чиновников, собирающих и щадящих народ.

«Юэ-цзи»

思畜聚之臣  
竽笙簫管之聲則  
會以聚眾君子聽  
竹聲濫濫以立會

В «Юэ-цзи» к инструментам рода бамбука отнесены не только *сяо* и *гуань*, но и губные органы *юй* и *шэн*. Как правило, *юй* и *шэн* принято относить к роду тыквы (см. Табл. 1). Однако, если посмотреть на иероглифы, которыми обозначаются *юй* и *шэн*, то увидим, что оба они содержат ключ

«бамбук» и бамбук действительно участвует в их изготовлении. То есть, здесь мы сталкиваемся с отсутствием формализма в классификации *ба инь*: *шэн* и *юй* могут быть отнесены и к тыкве *пао*, и к бамбуку.

И всё же главными представителями рода бамбука являются *чжу гуань* — бамбуковые трубки. К тому, что уже шла речь о полой бамбуковой трубке, значении пустоты прибавим концепцию *тяньлай* (天籟).

Сочетание двух иероглифов *тянь* и *лай* может быть переведено как «Звучание Неба», «Небесное звучание». В русских переводах довольно часто можно встретить «Небесная свирель», однако слово «свирель» в данном случае подходит, если воспринимать его метафорически. Иероглиф *лай* имеет также значение «гулкий звук», и «флейта» или «свирель» возникают при переводе понятия *тяньлай* потому, что *лай* содержит ключ «бамбук».

В даосском трактате «*Чжуан-цзы*», названном по имени автора, есть упоминания не только о Небесной флейте, но и о флейте земли. Флейта земли — это вся тьма земных отверстий, откликающихся на порывы ветра. Ветер, воздух, проносящийся в полом сосуде, трубке и создающий в ней гул — вот та основа, на которой строится представление о Небесной и земной свирелях. Триада Небо — земля — человек актуальна и здесь: помимо флейты Неба и земли, есть флейта человека.

Первой флейтой человека в Китае была не бамбуковая трубка, а кость птицы или животного с проделанными двумя-тремя отверстиями. Эти инструменты, датируемые VI-V тыс. до н.э., найдены во множестве при археологических раскопках по всему Северному Китаю. Им дано позднейшее наименование *гуди* (骨笛), что значит «костяная *ди*» (Приложение 1.33). Употребление в данном случае термина «*ди*» указывает на то, что *гуди* — это поперечная флейта, прообраз бамбуковой *дицзы*.

В главе о *ба инь* приводилось множество трубок — поперечных и продольных флейт и язычковых — категории *чжу*, бамбук. Большинство из них сохранилось либо в виде инструментов в фондах музеев, либо в

изображениях на свитках разных эпох, либо вообще лишь в упоминаниях на страницах литературных памятников. С иными произошла метаморфоза, подобная случаю с губным органом *шэн*: присутствуя в современной исполнительской практике, скажем, флейта пана *пайсяо* используется как чисто декоративный элемент, потерявший свой исконный репертуар, культуру звука и т.д. По большому счёту, говоря о звуке бамбука сегодня, имеется в виду две его разновидности: поперечную *дицзы* и продольную *сяо*, также называемую *дунсяо* (洞簫), что означает «полая [трубка] *сяо*».

Трудно сказать, когда именно они возникли. Если *гуди* — прямой предок *дицзы*, то о *сяо* известно, что в династию Хань она, безусловно, существовала в своём современном виде. Об этом свидетельствуют найденные археологами глиняные фигурки музыкантов, относящиеся к тому времени. В эпоху Тан и Сун можно было встретить большое разнообразие вариантов названия *сяо*: *чиба*<sup>61</sup>, *шу ди* (продольная *ди*), *чжун гуань* (среднего размера *гуань*), *сяо гуань* и проч.

В памятнике «*Люйлюй чжэньи хоубянь*» («Новейший выверенный свод [о системе] *люйлюй*») династии Цин указано:

Во времена [династии] Мин лишь вертикальную [флейту] называли «сяо», больше не существовала *шу ди*. Современная *сяо* [в длину] меньше 1 *чи* и 8 *цуней*, [при игре на ней воздух] вдувают сверху, сзади имеется отверстие для выхода воздуха; на *ди* [играют], вдувая [воздух] поперёк, [а] заднего отверстия [на ней] нет.

«*Люйлюй чжэньи хоубянь*», династия Цин

清代”律呂正義后編“  
笛橫吹無后出孔  
弱從上口吹有后出孔  
豎簫今簫長一尺八寸  
明時乃直曰簫不復有

То есть, начиная с эпохи Мин, иероглифы *сяо* и *ди* обозначали те же самые инструменты, что и сегодня. Именно о них и пойдёт речь.

<sup>61</sup> *Чиба* (尺八 *chībā*) — в японском произношении — «*сякухати*». Инструмент, заимствованный японцами у китайцев и ныне являющийся одним из трёх главных инструментов японской классической музыки *хогаку*. Внешне *сякухати* выглядит точно так же, как китайская *чиба* (её можно встретить сегодня, как правило, в южных областях Китая), однако культура инструмента не имеет ничего общего с китайским прототипом.

## Сяо 簫(xiāo)

Изготовление флейты *сяо* представляет собой трудоёмкий процесс, результат которого довольно часто может и не завершиться успехом. Дело в том, что только после того, как отверстия в просушенной несколько лет трубке фиолетового бамбука уже вырезаны, можно определить, хорошо ли строит инструмент и надлежащего ли качества его тембр. Рассчитать в точности заранее, чтобы избежать брака, не даёт возможности сам материал, поскольку каждая бамбуковая трубка — одревесневшая травинка — индивидуальна.

Единственным гарантом в таком случае могло бы стать изготовление *сяо* не из бамбука, а из другого материала — и такие инструменты (деревянные, например) существуют<sup>62</sup>. Однако изготовление *сяо* из дерева носит факультативный характер: для китайцев очевидна неповторимость и самоценность тембра бамбука. Ради специфики бамбукового звучания мастера-изготовители готовы мириться с большим процентом брака (Приложение 1.34).

Итак, при изготовлении *сяо* в высушенной полой трубке фиолетового бамбука, или листоколосника чёрного (*Phyllostachys nigra* Munro), или *цзычжу* (紫竹 zǐzhú) вручную проделываются 10 или 12 отверстий. Четыре отверстия, расположенных в нижней части, вырезаются для точности строя и не используются при игре. Одно заднее и пять или семь передних отверстий закрываются пальцами. Одно отверстие для вдувания воздуха представляет собой — угловое, вырезанное между узлом и стеблем бамбуковой трубки (Приложение 1.35).

Наиболее распространены *сяо* двух строев: F и G, что приблизительно соответствует «фа» и «соль». Имеется в виду тон, получаемый путём закрытия при вдувании воздуха двух (трёх) верхних отверстий. Почему «пять

---

<sup>62</sup> В древности *сяо* делали также из нефрита.

или семь», «двух (трёх)»? Традиционно каждая *сяо* имела только пять передних отверстий — с точки зрения ладовой концепции китайской музыки этого достаточно. Ещё два соответствуют, условно говоря, полутонам, они добавлены в последнее время, под влиянием знакомства с европейской традицией. По большому счёту, необходимости в добавлении двух дополнительных отверстий нет — инструмент позволяет извлекать разнообразные тоны за счёт комбинаций закрытых и открытых отверстий, а также закрытия части отверстия.

В технике игры на *сяо* выделяют четыре составляющих части (Табл. 2): технику дыхания, положение амбушюра, технику пальцев и технику языка. Речь идёт о характерных приёмах игры на *сяо*, производимых с помощью дыхания (диафрагмы и потока воздуха), пальцев и языка. Положение амбушюра включается в этот ряд как непереносимое условие для выполнения всего остального.

То есть:

- губы исполнителя сложены наподобие улыбки со стремящейся вверх верхней губой;
- поток воздуха, подаваемый с участием диафрагмы (поставленный «на дыхании»), может вдваться ровно, как в бутылку, либо с крупным или мелким вибрато;
- пальцами производится три типа звуков-призвучков, которые, возможно, назвали бы «украшениями»: гроздь, стопка звуков — один или серия предъёмов к тону; «удар звука» — удар пальца по отверстию, зажатие которого производит уже звучащий тон, удар по звучащему тону; трель, имеющая в названии тот же иероглиф, что и звук с вибрато, но в данном случае означающая вибрато пальцевое, а не дыхательное;
- на выходе потока воздуха возможно как простое вдвание, так и с применением «*ту*» или «*т*», произносимого исполнителем;

двойное ту с произнесением «ту-ку»; фруллято, редко используемое на сяо и широко при игре на дицзы.

氣 qì	Ци Техника дыхания	唇 chún	Чунь Положение амбушюра	指 zhǐ	Чжи Техника пальцев	舌 shé	Шэ Техника языка
顫音 chàn yīn	Чань инь Вибрирующий звук	似 微 笑 sì wēixiào	Сывэйсяо Положение губ наподобие улыбки	疊 音 dié yīn	Де инь Гроздь звучков	吐音 tǔ yīn	Ту инь Ту — «плевать»
瓶吹 píng chuī	Пинь чуй «вдувание в бутылку», ровный, гладкий звук			打 音 dǎ yīn	Да инь «ударить звук»	雙吐 shuāng tǔ	Шуан ту Парное «ту» — ту-ку, т.е. двойной язык
諄吹 chāo chuī	Чао чуй «вдувание на вершину», передувание			顫 音 chàn yīn	Чань инь Трель, тремоло	花舌 huā shé	Хуа шэ «Пёстрый, цветастый язык» — фруллято

Табл. 2

Заметим, что пальцевые приёмы, условно «украшения», украшениями являются лишь в том смысле, что их присутствие *красиво*. Что такое в данном случае «красиво»? По-китайски «красивая музыка» будет *хаотин иньюэ* (好聽音樂). *Хаотин* — буквально, «хорошо слушающаяся», «хорошо поглощаемая (воспринимаемая) слухом». Это сочетание иероглифов построено по тому же принципу, что и *хаочи*, *хаохэ* — «вкусно» (о пище), «вкусно» (о напитках), т.е., «хорошо едящийся» и «хорошо пьющийся».

Здесь уместно вспомнить «биологические» аналогии, приводимые в главе о *ба инь*. Значение слова *хаотин*, «красивый» (о музыке, звуке), подразумевает не приятность на слух, а потребление подходящего звука всем организмом. То же кроется в значении слова *хаокань* — «красивый» (на вид), то есть, «хорошо поглощаемый взглядом», не просто благообразный, милостивый, а хорошо употребляемый через взгляд.

В этом смысле украшения на *сяо* красивы. Условность в назывании их украшениями состоит ещё и в том, что без них нельзя обойтись, без них ничего не играет, это неотъемлемая часть звуковой ткани — не только в музыке *сяо*, но и в любой другой китайской музыке.

### *Ди* 笛 (*dí*)

Именно такое понимание красоты звучания может дать основу для восприятия одного из наиболее китайских тембров — тембра флейты *дицзы*. Если не принимать во внимание, что звук в китайской культуре — это определённого рода пища и информация, употребляемая через слух и впитываемая многими другими органами человеческого тела, тембр *дицзы* может показаться резким, не приятным.

Довольно часто результаты первых впечатлений от знакомства с двумя флейтами — *дицзы* и *сяо* — оказываются в пользу *сяо* как приятной на слух, красивой и *дицзы* как её противоположности. Есть и мнение, что *ди* — это инструмент, символизирующий мужское начало *ян*, а *сяо* — женское начало *инь*. Нельзя сказать, что это не верно, но некоторая поверхностность в таком разделении присутствует. Обращаясь к самой музыке, тем более очевидно, что такой однозначности трактовки тембров *сяо* и *дицзы* в её содержании не найти.

Можно с уверенностью говорить, что звук *дицзы* моложе звука *сяо*. Его яркая специфика во многом создаётся за счёт тончайшей тростниковой плёнки, которая клеится с помощью растения типа чеснока на одно из 12 отверстий. Как и в случае с *сяо*, несколько (чаще 2 или 4) отверстий вырезаются для чистоты строя и не используются при игре. Плёнка, называемая *ди мо* (笛膜 *dí mó*), «мембрана *ди*», «плёнка *ди*» появилась лишь в эпоху Мин. Современная *сяо*, вероятнее всего, представляет фактически то же, что во времена фиксации в *ба инь* эпохи Чжоу.

Существуют различные точки зрения на то, когда возник, что означал иероглиф *ди* и как его первоначальное значение соотносится с современным. Одна из таких точек зрения гласит, что то, что сегодня называется «*дицзы*» соответствовало ныне ушедшей в лету *чи* — это поперечная флейта, записанная в чжоусской *ба инь*. Так же, как и в случае с *сяо*, здесь возникает терминологическая путаница, которая есть результат непрерывного и длительного развития китайской музыкальной культуры. Разбирать эту естественным образом сложившуюся путаницу любопытно, но чревато заблуждениями, и, как нам представляется, не имеет особого смысла. Обратимся к *дицзы* на её современном этапе.

Со времён династии Мин и вплоть до сегодняшнего дня различают два вида *дицзы*: *цюйди* (曲笛 *qǔdí*) и *банди* (梆笛 *bāngdí*). Названия этих инструментов говорят о сфере их применения. Первый иероглиф в слове *цюйди* означает принадлежность инструмента к одному из родов китайской музыкальной драмы — *куньцюй* (昆曲). Точно так же слово «*банди*» связано общим иероглифом «*бан*» с названием другого театрального жанра — *банцзыси* (梆子戏). Обе флейты используются как в театральной музыке, так и независимо от неё. Часто *цюйди* также называют *дади*, большой *ди*, а *банди* — *сяоди*, то есть, малой *ди* (Приложение 1.36).

В технике игры на *ди* можно выделить те же основные позиции, что на *сяо* (Табл. 2). Имея одинаковые названия в теории, на практике эти приёмы звучат несколько по-разному, что продиктовано тембровой спецификой самих инструментов. У *дицзы* есть ещё один приём звукоизвлечения, которого на *сяо* нет: это *фань инь* (泛音), который также является одним из приёмов игры на *цине*. Для *циня* это сочетание можно перевести как «флажолеты». У *дицзы* это «флажолеты» в смысле схожести на слух с флажолетами: извлекаются *фань инь* путём передувания, с помощью формирования губами более узкого отверстия и отличающегося от обычного направления воздушного потока. При извлечении *фань инь* пронзительность,

создаваемая плёнкой *ди мо*, снимается. Часто такое звучание сравнивается со звучанием *сяо* и приём имеет смысл подражания звучанию *сяо*.

По сути, *сяо* и *дицзы* представляют собой два акустических мира, родственных друг другу, принадлежащих одной культуре, но, тем не менее, разных. Такое звуковое разнообразие характерно для китайской музыкальной культуры. Также характерна для неё и парность: *сяо-ди*, *чжэн-цинь* (*гучжэн-гуцинь*), т.е., два инструмента одного рода, но разные по звучанию и его смысловому наполнению<sup>63</sup>. Относительно цитр интересно, что древняя пара *цинь-сэ* продолжает существовать в умах образованных людей, таким образом, получают живущие в разных плоскостях две параллельные пары: *цинь-чжэн* и *цинь-сэ*.

Несмотря на все тембровые различия, каждая из флейт во всей полноте представляет *китайский* звук. То же можно сказать о любом другом инструменте музыкальной культуры Китая. Относительно *сяо* и *дицзы* нарисуем следующую условную картину формирования и воспроизведения китайского звука.

Нулевая позиция: твёрдо встать на обе ноги, почувствовав землю, расправить и расслабить плечи и руки, привести мысли и чувства в состояние полного спокойствия, поднять инструмент, для *дицзы* — выровнять его параллельно полу. Затем начинается ощущение течения времени, в которое вольётся звук. Ощувив время, исполнитель набирает дыхание, чувствует опору в диафрагме; поток воздуха толчком диафрагмы подаётся к губам.

Как тонкая корочка льда, обязательным (для *ди*) «ту» прокалывается тишина. Часто первый тон берётся через опевание соседних тонов и применения при этом *де инь*, «нагромождения звуков», после чего может следовать *да инь*, «удар» по уже звучащему тону. Всё, что было названо до этого момента, происходит за очень короткое время. Тишина, за ней звук, «отягощённый» «ту», *де инь* и *да инь* воспринимается как целостность (хотя

---

<sup>63</sup> Для сравнения можно сказать, что в японской классической музыке — наоборот, из многообразия постепенно выкристаллизовались только одна цитра (*кото*), только одна флейта (*сякухати*), только одна лютия (*сямисэн*).

в реальности это несколько слившихся звуков). Именно эта целостность в купе с конкретным тембром, в частности, и есть то, что имеется в виду под словами «китайский звук».

Поток воздуха начинает литься в корпус флейты. Первые мгновения звук узкий, ровный — *пин чуй* (Табл. 2); звук постоянно находится в процессе развития: после взятия и ровного течения он раздувается, обволакивается *де инь*, сходит на «нет» и снова раздувается. Он всегда живёт и дышит внутри самого себя. Приёмы *да инь*, *де инь* и пальцевое *чань инь* интересны тем, что они складываются в отдельный слой звукового полотна, накладывающийся на *пин чуй* и *чань инь*. Звуки *фань инь* и *чао чуй* на *дицзы*, связанные с техникой передувания, лежат в своей звуковой плоскости и часто могут быть восприняты как звучание другого инструмента. Таким образом достигается объёмный, слоёный звук.

Сейчас не шла речь ни о ладовой стороне, ни о композиции. Говорилось только об одном — о звуке, который в китайской музыке составляет отдельный параметр музыкальной ткани. О ладовой концепции, композиционных особенностях и жанрах китайской музыки будем рассуждать в следующей главе.

Таким образом:

1. Данные в «*Юэ-цзи*» характеристики звука шёлка и звука бамбука выводят нас к важнейшей для китайской культуры идее воздействия звука на организм и сознание человека. В лаконичных характеристиках зафиксирован результат многовековой работы со звуком, наблюдений над последствиями его воздействия;
2. Такой инструмент рода шёлка как цитра *гуцинь* осознаётся как центральный инструмент китайской классической музыки, *вэньжэнь иньюэ*; вторая цитра — *сэ* — ныне утрачена;
3. Среди «бамбуковых» сегодня наиболее важную роль в музыкальной культуре играют флейты *сяо* и *дицзы*.

## Глава III

### Музыка шёлка и бамбука

#### 1. Сычжуюэ

<p style="text-align: right; margin-bottom: 0;">Чжан Цзи (эпоха Тан)</p> <p style="text-align: center; margin-bottom: 0;">«Провожая вдаль»</p> <p>Напевы <i>сычжу</i>, щебетанье <i>шэна</i>, Бесшабашная хмельная песня. Путник поведал мне, что уходит под парусами. Уйдя, когда же возвратится в родные места?</p>	<p>張籍 (唐)</p> <p>《送遠曲》</p> <p>吟絲竹鳴笙簧 酒酣性逸歌猖狂 行人告我挂帆去 此去何時返故鄉</p>
---	--

В этом отрывке стихотворения поэта эпохи Тан Чжана Цзи упоминается одна из важнейших концепций в системе музыкальной культуры Китая — *сычжу* или *сычжуюэ*. В её основе лежит устойчивая пара категорий *ба инь*. Первоначально обозначая два рода *ба инь*, *сы* и *чжу*, термин «*сычжу*» приобрёл широкий спектр взаимосвязанных значений, который можно отразить в таблице (Табл. 3):

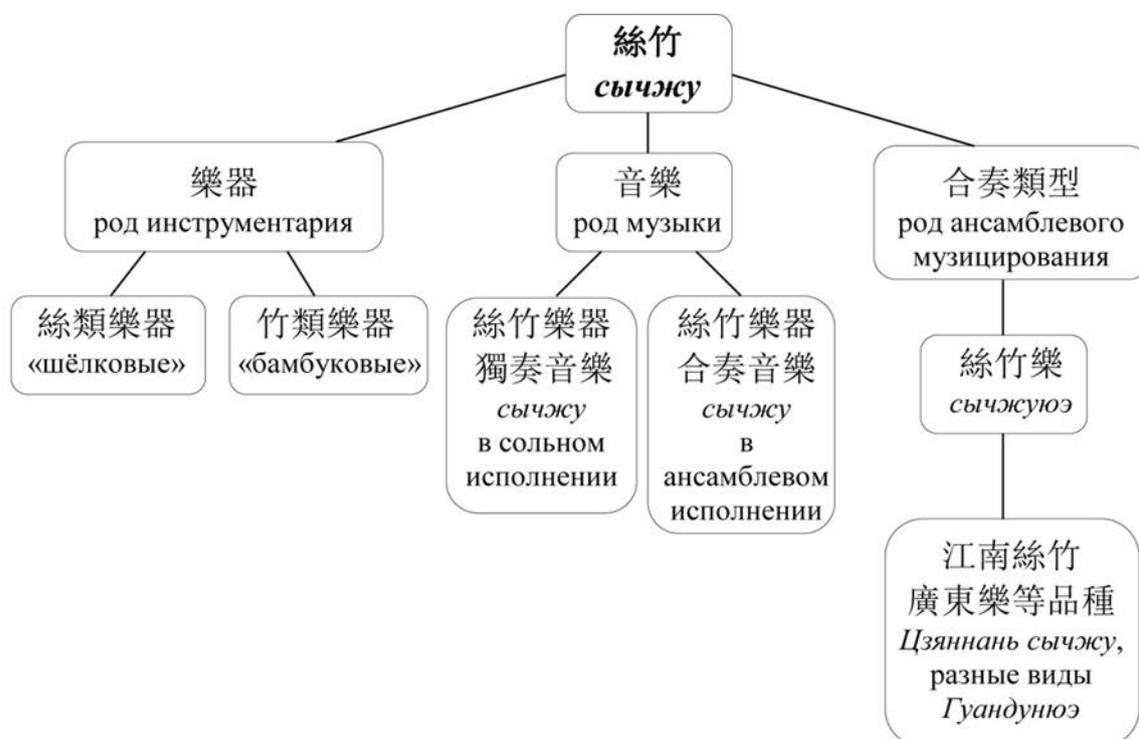


Табл. 3

В левой трети таблицы (Табл. 3) *сы* и *чжу* разъясняются как два рода инструментария: «шёлковые» и «бамбуковые». «Юэ-цзи», «Записки о музыке» указывают: 《金石絲竹，樂之器也》. То есть: «Металл-камень, шёлк-бамбук суть инструменты юэ». В этой цитате возникают две устойчивые пары категорий *ба инь*. Одна из них — *цзинь-ши*, металл-камень — подразумевает колокола *чжун* и литофоны *цин*, главные инструменты наиболее древней придворной ритуальной музыки. Другая, *сычжу*, связана со сравнительно новым этапом развития китайской музыкальной культуры. Недаром мыслитель Сюнь-цзы в III веке до н.э. объяснял, что благородный муж «с помощью *циня* и *сэ* утешает сердце»: *цин-сэ* близки человеческому сердцу. Вместе с тем, что цитра *цин* участвовала в придворных ритуалах, задолго до нашей эры она стала символом автономной, глубочайшей музыкально-культурной традиции.

Традицию игры на *цине* можно, согласно таблице, отнести к *сычжу* — в центре стоит *сычжу* как род музыки. Здесь имеется в виду музыка, воспроизводимая инструментами категорий *сы* и *чжу*: каждым в отдельности и ансамблем. В таком понимании *сычжу* представляет собой большую область китайской музыкальной культуры. Древний и ныне утраченный дуэт *юя* и *сэ* (Приложение 1.37), древний и ныне живущий дуэт *циня* и *сяо*, а также сольный репертуар флейты *дицзы* можно в этом контексте назвать *сычжу*.

К *сычжу* могут быть отнесены и пришедшие в культуру извне скрипка *ху* со всеми её разновидностями, лютя *пина* и цимбалы *янцин*. Если сочетать вместе *дицзы*, *эрху* и *пину*, то можно говорить уже о традициях ансамблевого музицирования, о *сычжуюэ*.

Именно такое значение термина *сычжу* или *сычжуюэ* как рода ансамблевого музицирования с «шёлковыми» и «бамбуковыми» в основе актуальнее всего на современном этапе. Именно об этом роде музыки

пишет Чжан Цзи «напевы *сычжу*, щебетанье *шэна*». Губной орган *шэн* также является участником *сычжуюэ*.

Дуэт *циня* и *сяо* не называется «*сычжу*», хотя, согласно *ба инь*, это сочетание и есть *сычжу*. Здесь надо принимать во внимание, во-первых, расположение значений одного понятия в разных параллельных смысловых плоскостях. Эти значения никогда не противоречат друг другу, и нет стремления к их унификации; во-вторых, снова налицо «нанизывания» смыслов одного и того же понятия один на другой, как в случае с любым китайским иероглифом.

Итак, в современной китайской музыкальной культуре *сычжу*, или *сычжуюэ* означает, прежде всего, род ансамбля и ансамблевого музицирования. В этом смысле *сычжуюэ* — не что иное, как одна большая, внутренне многосоставная музыкально-культурная традиция (МКТ), возраст которой свыше тысячи лет. История *сычжуюэ*, а также осмысление процесса историко-культурных, социальных метаморфоз, происходящих с ней, специфики взаимоотношений с другими областями китайской культуры на каждом историческом этапе — всё это представляет тему отдельного исследования. Здесь целесообразно будет обратиться сразу к тому, что *сычжуюэ* представляет собой сегодня.

Среди основных музыкальных традиций, составляющих корпус современной *Сычжуюэ* можно назвать:

- *Цзяннань сычжу* (江南絲竹 jiāngnán sī zhú);
- *Гуандун иньюэ* (廣東音樂 guǎngdōng yīnyuè);
- *Чаочжоу ханьюэ* (潮州漢樂 cháozhōu hàn yuè);
- *Наньинь дапу* (南音大譜 nányīn dàpǔ);
- *Дунцзин иньюэ* (洞經音樂 dòngjīng yīnyuè).

Из этих традиций к рассмотрению в рамках данной работы даётся лишь одна: *цзяннань сычжу*.

## 2. Цзяннань сычжу

Термин *цзяннань сычжу* состоит из двух частей: *цзяннань* — букв., «к югу от реки [Янцзы]», обозначение южных областей Китая; *сычжу* — «шёлк-бамбук». То есть, сочетание *цзяннань сычжу* можно перевести так: «*сычжу* [областей, расположенных] к югу от реки [Янцзы]». *Цзяннань сычжу* означает:

- тип музыки *сычжу*, родившийся в южных районах Китая;
- ансамбль инструментов, исполняющих эту музыку;
- определённый репертуар, вошедший в «золотой фонд» китайской музыки;
- ввиду огромного влияния именно этого типа музыки на другие типы *сычжуюэ* — фактически, синоним самого понятия «*сычжуюэ*».

Инструменты *цзяннань сычжу* подразделяются на три группы: шёлковые струны, бамбуковые трубки и *цзе* — «коленце [бамбука]», «мера» — лёгкие ударные, отмеряющие такт (Табл. 4):

Инструменты <i>цзяннань сычжу</i>					
絲弦	Шёлковые струны	二胡	èrhú	<i>эрху</i>	Струнные смычковые
		中胡	zhōnghú	<i>чжунху</i>	
		京胡	jīnghú	<i>цзинху</i>	
		板胡	bǎnhú	<i>баньху</i>	
		提琴	tíqín	<i>тицинь</i>	Струнные щипковые
		琵琶	pípá	<i>пипа</i>	
		三弦	sānxián	<i>саньсянь</i>	
		月琴	yuèqín	<i>юэцинь</i>	
		雙清	shuāngqīng	<i>шунцин</i>	
		古箏		<i>гучжэн</i>	Цитра <i>гучжэн</i>
扬琴	yángqín	<i>янцинь</i>	Цимбалы		
竹管	Бамбуковые трубки	曲笛	qūdí	<i>цюйди</i>	Флейты
		洞簫	dòngxiāo	<i>дунсяо</i>	
		笙	shēng	<i>шэн</i>	Губной орган
節	Цзе (ударные, отмеряющие такт)	檀板	tánbǎn	<i>таньбань</i>	Идиофон из сандалового дерева
		木魚	mùyú	<i>муюй</i>	Колотушка «деревянная рыба»
		南梆	nánbāng	<i>наньбан</i>	Колотушка-коробочка
		懷鼓	huáigǔ	<i>хуайгу</i>	Колотушка с кожаной мембраной в виде плоского барабана
		碰鈴	pènglíng	<i>пэнлин</i>	Колокольчики

Табл. 4

Инструменты, представленные в таблице (Табл. 4), далеко не исчерпывают список всех возможных, это лишь наиболее часто встречающиеся. Среди них:

- пять струнных смычковых — скрипок; четыре из них в названии имеют иероглиф *ху*, букв., «варварский», указывающий на то, что эти инструменты были привнесены в культуру; пятая скрипка — *тицинь* — имеет в названии иероглиф *цинь*, тождественный тому, которым обозначается цитра *цинь*. В сочетании *ти цинь* (равно

как и в *янцинь*, *юэцинь*) этот иероглиф обозначает звучащее тело как таковое, инструмент, звукопроизводящий агрегат;

- четыре струнных щипковых, типа лютни; цимбалы *янцинь*, цитра *гучжэн* — наиболее поздно вошедшие в ансамбль *сычжу* инструменты;
- флейты *цюйди* (или *дади*, большая *ди*), губной орган *шэн*, трубки которого сделаны из бамбука;
- изысканные древние ударные.

С историко-культурной и географической точки зрения этот состав можно назвать пёстрым: в нём соседствуют как исконно китайские (*сяо*), так и привнесённые (*янцинь*, все *хуцинь*) в разное время инструменты. Несмотря на то, что состав может показаться большим, по сути основных инструментов всего три: *эрху* (или любой *хуцинь*), *пина* и *дицзы* (*сяо*). Имея такой набор, можно говорить о *цзяннань сычжу*, поскольку инструменты, входящие в него, выполняют функции, необходимые для ощущения этой музыки как *красивой*, то есть, хорошо поглощаемой слухом.

Дело в том, что в современном ансамбле *сычжу* (как *цзяннань*, так и других традиций) есть два типа «шёлка»: смычковой природы и щипковой. Звук шёлка в *сычжуюэ* расслаивается, и поглощение его рождает в одно и то же время два разных ощущения: одно — плотного, сплошного, тянущегося звука *эрху*, другое — суховатых, прерывистых переборов лютни *пина*. *Дицзы* накрывает это звуком иной природы, но схожим с *эрху* в непрерывности, гладкости течения. Разнородную тягучесть *дицзы* и *эрху* прекрасно «пересыпает» голос *пина*, тем самым создавая особый акустический рельеф.

Такое сочетание инструментов в расчёте на определённый акустический эффект было достигнуто культурой и избрано как одно из её эталонных звучаний. Если для воспроизведения музыкальной традиции *цзяннань сычжу* достаточно трёх инструментов, какую роль играют

остальные, приведённые нами в списке? Струнные щипковые как бы «умножают» лютню *пина*: это *шуанцин*, *юэцин*, *саньсянь* и *янцин*. В рамках одной пьесы флейта чаще всего используется одна — либо *сяо*, либо *дицзы*.

*Шэн* находится на особом положении. Несмотря на то, что он относится к бамбуку, природа звукоизвлечения и самого звука у него иная, нежели у флейт. По акустической функции в ансамбле *сычжу шэн*, конечно, относится к тем, которые «отвечают» за «тягучесть». И здесь возникает расслоение внутри «бамбуковых».

Из струнных смычковых в рамках одной пьесы всегда наличествует только один представитель группы *хуцин*: либо *эрху*, либо *чжунху* и т.д. Выбор того или иного *хуцина* зависит от происхождения той или иной пьесы, из всех инструментов ансамбля именно *хуцин* служит индикатором её локальной региональной принадлежности конкретной местности.

Состав ансамбля *сычжу* постоянно варьируется, это его органическое свойство. Кроме трёх основных, остальные инструменты появляются в нём факультативно, в зависимости от обстоятельств, от конкретной ситуации и от эстетической необходимости. В этом состоит одна из замечательных особенностей как *цзяннань сычжу*, так и китайской музыки в целом — в постоянно присутствующей возможности *варьировать*, о чём будем говорить ниже. Но сначала обратимся, во-первых, к двум из трёх основных инструментов, а во-вторых, к тому, что, собственно, играет ансамбль *цзяннань сычжу*.

**Эрху 二胡 (èrhú)**

Согласно историческому своду династии Юань<sup>64</sup> *эрху* того времени представляла собой следующее:

<p>Эрху изготовлена похожей на хобусы, с шеей, [напоминающей] голову дракона; [имеет] две струны; при игре используется смычок<sup>65</sup>; струны, по которым [водят] смычком, сделаны из конского волоса.</p> <p style="text-align: center;">«История [династии] Юань. Устремления ли-юэ»</p>	<p>元史·禮樂志</p> <p>制如火不思卷頸 龍首二弦用弓換 之弓之弦以馬尾</p>
--	--

Несмотря на то, что *хобусы* (*хуньбусы*) — это монгольская четырёхструнная лютня и не имеет к *эрху* прямого отношения, указание на неё в объяснении *эрху* не случайно: появление обоих инструментов в Китае связано со временем монгольской династии Юань. Из описания можно заключить, что *эрху* с того времени до наших дней фактически не изменилась. Название инструмента состоит из двух иероглифов: «два» и «варварский», т.е., в названии отмечается количество струн и происхождение.

Современные инструменты также изготавливаются из дерева, имеют две шёлковые или металлические в нейлоновой оплётке струны; смычок делается из бамбука и конского волоса. Корпус инструмента бывает круглым, шести- или восьмигранным, а также яйцевидным. *Эрху* имеет мембрану из змеиной кожи (в современности также из пластикового заменителя), напротив которой часто располагается резная решётка. Две струны настраиваются, условно говоря, в квинту или в кварту. Особенность смычка в том, что он располагается между струнами и таким образом никогда не отделяется от инструмента (Приложение 1.38).

Благодаря своей тёплой выразительности, голос *эрху* часто сравнивают с человеческим. Техника игры на нём сложна и изысканна — большое расстояние между струнами и грифом заставляет музыканта тонко

<sup>64</sup> Раздел о *ли-юэ* исторического свода династии Юань — «元史·禮樂志», «История [династии] Юань. Устремления *ли-юэ*».

<sup>65</sup> Первое значение иероглифа, переведённого как «смычок» — 弓 (*gōng*) — «лук». Таким образом, по-китайски «лук» и «смычок» обозначаются одним и тем же иероглифом, что, в сущности, соответствует исторической правде.

чувствовать глубину прижатия струн и обеспечивает поле возможностей для извлечения множества разнообразных звуков и призвуков. Тембр *эрху* невероятно насыщен, в нём есть и сила, плотность и, в то же время, тонкость, прихотливость; и наполненность «грудного регистра», и бестелесность «заоблачных высей». На *эрху* одинаково хорошо звучат и кантилена, и ритм скачки.

Помимо самого тембра, как и в случае с любым другим инструментом китайской музыки, звучание *эрху* складывается из обилия т.н. украшений, выражаясь в привычных терминах, предъёмов, форшлагов, трелей, а также приёмов сродни *даинь* и *деинь* на *сяо* и *дицзы*. *Эрху* ведёт линию, но линия эта объёмна, как и у *сяо* и *дицзы*.

*Эрху* принимает участие в исполнении китайской музыки разных типов, (о них будем говорить позднее). В XX веке этот инструмент более чем какой-либо другой представитель китайской музыкальной культуры оказался вовлечённым в процесс создания, исполнения и пропаганды музыки китайских композиторов, с одной стороны, и «переигрывании» репертуара европейской скрипки в сопровождении фортепиано, с другой. И то, и другое, не имея (или имея посредственное отношение) к собственно китайской музыке, никак не соотносится с акустическими, эстетическими, этико-философскими установками *цзяннань сычжу*. *Эрху* в композиторской и европейской музыке от скрипки отличает лишь змеиная кожа и тембр, специфика которого нарочито сглаживается, дабы приблизить к скрипичному.

Таким образом, в настоящее время имеется как бы несколько *эрху* в китайской музыкальной культуре, существующих параллельно.

### ***Pipa* 琵琶 (pípa)**

Варварское название — *пиба*. Играют [на *пиба*], сидя на лошади. [Когда] рука ударяет по струне в направлении от себя, это называется «*пи*»; [когда] рука делает возвратное движение, это называется «*ба*». По схожести [звучков, получающихся в результате] этих приёмов [игры] [*пиба*] и получила своё название.

«Толкователь понятий.

Толкование [названий] музыкальных инструментов».

Сост. Лю Си. Династия Хань

批把本出于胡中馬上所鼓也  
推手前曰批引手卻曰把象其  
鼓時因以名也  
漢代劉熙『釋名·釋樂器』

Четырёхструнная лютя *пина*, так же, как и скрипка *эрху* — заимствованный инструмент (Приложение 1.38). Наиболее принята версия появления *пины* в Китае гласит, что инструмент пришёл в эпоху Наньбэйчао из Индии через древнее государство на территории современного Синьцзян-Уйгурского автономного района под названием Куча (龟兹 *qiūcí*). *Пина* имеет грушевидную форму, изготавливается из дерева, как правило, тунгового (аналогично *циню*) — *павлонии пушистой*. Струны старых инструментов были шёлковыми, сегодня в основном используют металлические. Для игры на правую руку прикрепляют пластиковые накладные ногти.

На верхней деке инструмента расположено до 28 ладов-*пинь* (品), часть которых (на грифе) сделана из слоновой кости (или пластикового заменителя), часть (на деке) — из бамбука. *Пина* имеет 12 основных настроек, самая распространённая из них — A-d-e-a; диапазон *пины* приблизительно равен A — g<sup>3</sup>.

Тембр *пины* чёткий, яркий, из россыпи звуков складывается витиеватое, со множеством мелких «петелек» полотно; в звучании *пины* важно ощущение упругости удара по струнам, но ей отнюдь не чужда нежность и особая хрупкость.

Репертуар *цзяннань сычжю*

Понятие «репертуар *цзяннань сычжу*» устойчиво и зашифровано в выражении *ба да цюй*. *Ба* (八) — «восемь», *да* (大) — «большой», «великий» и *цюй* (曲 qǔ) — «*цюй*». Если первые два иероглифа не требуют объяснений, то последний и многозначен, и трудно объясним в терминах российского музыковедения.

Вероятно, прежде всего, *цюй* означает поэтический жанр. Глубинная органическая связь китайской музыки и китайской поэзии (и языка) — совершенно особая, отдельная тема. В данном случае надо лишь учитывать, что изначально *цюй* — поэтический жанр. Здесь важно другое значение этого иероглифа, а именно «музыкальная пьеса», «музыкальный жанр». *Цюй*, или *цюйцзы* — один из терминов, обозначающих в китайской музыкальной культуре *музыкальный текст*.

Под «музыкальным текстом» понимается:

- звуковой образец той или иной музыкально-культурной традиции (МКТ);
- продукт, воспринимаемый человеческим слухом в момент «акта звуковой реализации» (термин Дж. К. Михайлова).

Термин *цюй* можно объяснить в связи с другим термином — *дяо*. Понятие *дяо* (調 diào) в китайской музыке имеет, как минимум, две сферы значений. Одну из них можно определить понятием «лад», другую — «мотив». В том или ином контексте *дяо* будет больше соответствовать либо понятию «лад», либо «мотив». Кроме того, часто эти понятия оказываются слитыми воедино. В случае с *цюйдяо* это именно так. *Цюйдяо* (曲調) по сути представляет собой матрицу, исходную материнскую форму, способную породить n-ное количество производных, которые называются *цюй*, а также *юэцюй*, *цюйцзы* (Табл. 5).

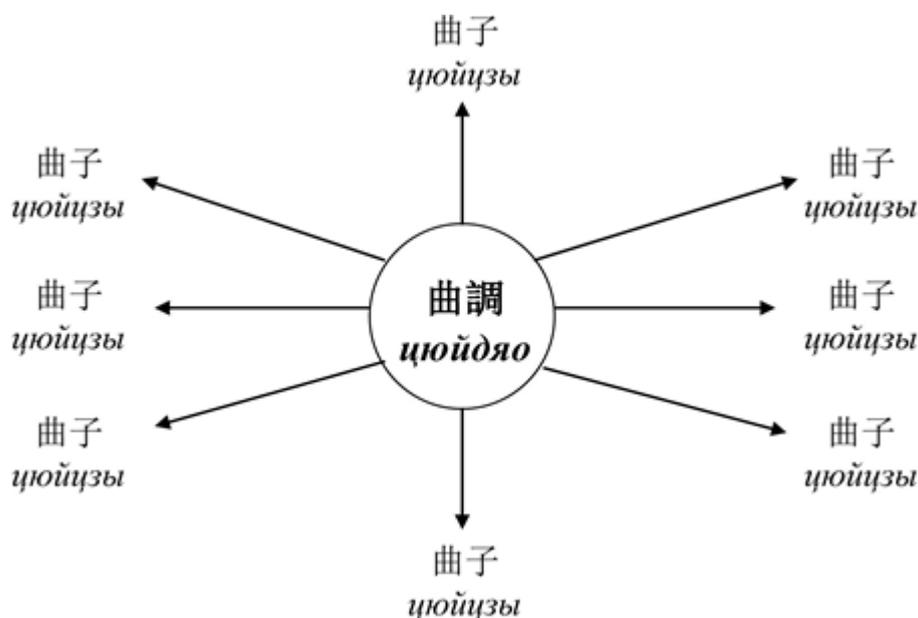


Табл. 5

В рамках того или иного рода китайской музыки есть свои *цюйдяо* и действуют свои законы построения производных от них *цюйцзы*. Каждый акт воспроизведения *цюйдяо* — это рождающийся из неё в момент самого воспроизведения, нигде не зафиксированный и уже не могущий быть повторенным её образ.

Вернёмся к *ба да цюй*. Итак, *ба да цюй* — это восемь великих *цюй* (Табл. 6). Они составляют базовый репертуар современной традиции *цзяннань сычжу*. Доподлинно известно, что восемь великих *цюй* суть производные от четырёх *цюйдяо*: «Лю бань», «Сань лю», «Сы хэ», «Хуань лэ гэ». Эти названия можно перевести так: «Шесть долей», «Три-шесть», «Четыре объединённых *цюйпай*», «Песня радости».

Цюйдяо	Восемь великих цюй		Некоторые другие цюй — производные от той же цюйдяо	
《六板》 «Лю бань»	《中花六板》	«Чжун хуа лю бань»	《小快六》	«Сяо куай лю»
	《慢六板》	«Мань лю бань»	《花快六》	«Хуа куай лю»
			《小六板》	«Сяо лю бань»
			《花六板》	«Хуа лю бань»

			《花花六板》	《Хуа хуа лю бань》
			《陽八板》	《Ян ба бань》
《三六》 《Сань лю》	《三六》 《慢三六》	《Сань лю》 《Мань сань лю》	《老三六》	《Лао сань лю》
			《花三六》	《Хуа сань лю》
			《快三六》	《Куай сань лю》
			《彈詞三六》	《Тань цы сань лю》
			《中花三六》	《Чжун хуа сань лю》
《四合》 《Сы хэ》	《四合如意》 《行街四合》 《雲慶》	《Сы хэ жу и》 《Син цзе сы хэ》 《Юнь цин》	《四合》	《Сы хэ》
			《蘇合》	《Су хэ》
			《小四合》	《Сяо сы хэ》
			《八合》	《Ба хэ》
			《行街》	《Син цзе》
			《慢行街》	《Мань син цзе》
			《清音》	《Цин инь》
			《老清音》	《Лао цин инь》
《歡樂歌》 《Хуань лэ гэ》	《歡樂歌》	《Хуань лэ гэ》	《老歡樂》	《Лао хуаньлэ》
			《花歡樂》	《Хуа хуаньлэ》
			《花花歡樂》	《Хуахуа хуаньлэ》

Табл. 6

То есть, это — названия четырёх матриц, моделей-*цюйдяо*, лежащих в основе восьми великих пьес-*цюйцзы цзяннань сычжу*, а также других родственных пьес-*цюйцзы*, производных от той же матрицы-*цюйдяо*. Что представляет собой модель-*цюйдяо* и каким образом получаются из неё *цюйцзы*, рассматривается на примере «Лю бань».

### «Лю бань»

Для того чтобы что-то *рассмотреть*, надо это *увидеть* — воспринять визуально. В музыковедении при *анализе музыки* принято анализировать, прежде всего, визуальный её образ, называемый *нотами*. Слово «нота» (лат. nota) означает «знак», «(от)метка», «опознавательное средство», «письменный знак»; «нотация» (лат. notatio) — «обозначение», «записывание»<sup>66</sup>. Имея опыт, данный историей развития западно-

<sup>66</sup> Дворецкий И.Х. «Латинско-русский словарь», 1976.

европейской и русской музыкальной культуры классико-романтического периода, под «нотацией» подразумевается, в первую очередь, отображение звучания знаками-нотами на пяти линейках нотного стана. Таким образом, фиксируется звук в его абсолютной высоте, получаемой из расчёта, как правило, «ля» — 440 Гц.

Идея отображения на бумаге абсолютной высоты звука уникальна и сравнительно молода: европейская нотация, породившая её, имеет достаточно длительную историю. Эта идея не служила европейской нотации отправной точкой, наоборот, явилась её достижением, не теряющим своей актуальности до сих пор, даже после изобретения разнообразных способов фиксации звучания XX века. На сегодняшний день в мире нет нотации, способной сравниться по популярности с пятилинейной. В различных музыкальных культурах мира, в том числе, и в китайской, владение европейской нотацией стало неотъемлемым знаком официально признаваемой образованности музыканта. В отдельных случаях можно наблюдать даже психологическое напряжение и некоторую стыдливость у тех, кто не владеет или недостаточно владеет ею.

Эта ситуация говорит о существовании отдельной культурологической проблемы. В китайской музыкальной культуре существует большое разнообразие письменных памятников, которые, исходя из прямого значения слова «нотация», можно назвать нотами. В основе этих систем обозначения лежат универсальные и незаменимые знаки иероглифической письменности. Если же задаться вопросом, что обозначено в этих нотах, то обнаружим, что обозначены могут быть разные вещи, среди которых не найдётся никакого подобия отображения абсолютной высоты звука. Среди видов иероглифической нотации<sup>67</sup>, отличающихся по набору используемых символов и принципам обозначения, можно выделить две основных группы:

---

<sup>67</sup> Чаще в нотациях применяются не иероглифы сами по себе, а иероглифы в комбинации с изъятыми из их состава частями, трактуемыми как самостоятельный знак. Скажем, если иностранец, знакомый с китайской письменностью, но не знакомый с китайской музыкой, посмотрит в такие ноты, для него это будет выглядеть как непонятная мешанина из иероглифов и иероглифических черт.

1. Нотации типа табулатуры (то есть те, в которых указано место прижатия струны, обозначен определённый приём и т.п.);
2. Нотации, фиксирующие ступени звукоряда в относительной сольмизации, обозначенные иероглифами, либо числовыми иероглифами (в новейшее время — и арабскими цифрами), либо представляющие комбинацию простых и числовых иероглифов.

То есть, такие нотации как бы отвечают на вопрос «что прижать» и «куда и как дуть», а не «что́ звучит». Это первая причина, по которой такая нотация неинформативна для того, кто хочет, взглянув на неё, представить себе звучание музыки.

Вторая причина состоит в том, что в китайской музыке всех родов нотация носит вторичный характер. До знакомства с европейской нотацией, за исключением традиции цитры *гуцин* последнего времени, ни один ученик не учил пьесу по нотам. Европейская система создания и воспроизведения музыки, утвердившаяся в Новое время и стоящая во главе современного музыкального образования западного типа сегодня, немыслима без нотного текста. Создавая музыку, композитор записывает созданное нотами, передаёт исполнителю, который, разучив ноты, воспроизводит перед потребителем-слушателем. Исполнитель начинает быть музыкантом тогда, когда имеет нотный текст, написанный композитором. Функции создателя, производителя и потребителя музыкального продукта разделены — такова ситуация в европейской музыкальной культуре на современном этапе.

Если сопоставить с этим ситуацию в китайской музыкальной культуре, то станет ясно, что фигуры композитора в ней нет, а граница между создателем, производителем и потребителем либо размыта, либо стёрта. То есть, ни *цюйдяо* «Лю бань», ни *цюйцзы*, произведённые ею, никем не сочинены и не записаны. Возникает вопрос: откуда берутся *цюйдяо* и *цюйцзы* и откуда узнаёт их производитель?

Сделаем отступление и попытаемся ответить, обратившись к эпизоду из летописи «*Люйши чуньцю*»<sup>68</sup>.

<p>Однажды правитель царства Лу<sup>69</sup> Айгун спросил Кун-цзы: «Во времена Яо и Шуня<sup>70</sup> был один мастер музыки по имени Куй. Говорят, Куй был одноногий. Правда ли это?»</p> <p>Кун-цзы ответил так: «В те времена Шунь стремился к тому, чтобы воспитание с помощью музыки распространилось повсюду в Поднебесной. Он распорядился, чтобы Чжун Ли<sup>71</sup> рекомендовал такого человека, который способен к музыке и может устроить базовые музыкальные каноны. Чжун Ли нашёл человека по имени Куй, а потом хотел было рекомендовать ещё одного специалиста, чтобы Куй вместе с ним приступил к делу, но Шунь ответил, что нужен лишь один человек — Куй, и этого достаточно. С того времени вслед за Шунем так и говорят: «Куй один, и этого достаточно», а не «Куй — одноногий».</p> <p>После этого объяснения правитель понял, что он заблуждался, думая, что у Куя была лишь одна нога.</p> <p style="text-align: right;">«<i>Люйши чуньцю</i>»</p>	<p style="text-align: center;">『呂氏春秋·慎行論之六·察傳』</p> <p style="text-align: center;">一隻腳</p> <p>魯哀公有一日問孔子堯舜時代聽說有一個國家樂師叫做夔聽說他祇有一隻腳是真的嗎孔子解釋道那時舜要將音樂教育得普及天下於是命令重黎推舉一個名為夔的平民來制定基本音調重黎後又想舉薦其他的人舜卻說不必了舜認為在此領袖只要夔一人便足夠了舜當時說夔一足也而非夔一足也因為斷句的問題使得魯哀公誤以為夔只有</p>
--	---

Итак, перед нами любопытная связь времён: текст, записанный в эпоху Воюющих царств, повествует о диалоге между правителем Айгуном и Кун-цзы, состоявшемся приблизительно на двести лет раньше, в эпоху Вёсен и осеней. Тема беседы правителя и мыслителя — живший на тысячу с лишним лет раньше, в эпоху Пяти владык, мастер музыки Куй. Таким образом, в этом

<sup>68</sup> «*Люйши чуньцю*» — своеобразная энциклопедия, широко известная в русском переводе под названием «Вёсны и осени господина Люя», была составлена под руководством чиновника Люй Бувэя (? – 235 г. до н.э.) и представляет собой сумму сведений из истории, политики, философии, военного дела, земледелия, прикладных искусств и т.д. (См.: «*Люйши чуньцю*»/Пер. Г.А. Ткаченко – М.: 2010).

<sup>69</sup> Лу — древнекитайское государство эпохи Чжоу (XI – III вв. до н.э.), родина Конфуция. Занимало юг современной провинции Шаньдун. В эпоху Чжоу ещё не существовало китайской империи, Китай был раздроблен на множество царств.

<sup>70</sup> Яо, Шунь — четвёртый и пятый из пяти легендарных владык Китая, правивших в период с 2637 по 2209 (1989) гг. до н.э.

<sup>71</sup> Чжун Ли (重黎) — по одной версии, первый министр, чиновник высшего ранга (позднее такая должность называлась *цзайсян*) при дворе правителя Айгуна эпохи позднего Чуньцю (второй половины эпохи Чжоу, 770-476 гг. до н.э.); согласно другой – божество стихии Огонь Чжужун (祝融 zhùróng).

фрагменте охватывается период времени, приблизительно равный полутора тысячам лет. Такое временное соотношение событий нормально для китайской культуры, нет ничего удивительного в том, что правитель интересуется музыкантом, жившим тысячу лет назад.

Ходили слухи, что мастер Куй был одноногим. Решив убедиться в их достоверности, правитель Айгун обратился к уважаемому Учителю и мудрецу. В своём лаконичном ответе Конфуций опроверг эти слухи и своим попутным рассказом о деятельности Куя и его взаимоотношениях с владыкой Шунем затронул серьёзную для истории китайской музыки тему.

Причина распространения слуха об «одноногости» Куя кроется в одном иероглифе 足, разные значения которого дают возможность понять его и как цзу (zú) — «нога», «стопа», и как цзу (zú) — «быть достаточным», «достаточный», «полный». Фраза «Куй один, этого достаточно» может быть также прочитана как «Куй, одна нога». В первом случае «один» относится к Кую, а во втором — к количеству ног. Позднее в народном сознании образ Куя трансформировался: Куй стал считаться одноногим существом, имеющим больше общего не то с быком, не то с драконом, нежели с человеком. На самом же деле, как говорит Кун-цзы, Куй был человеком о двух ногах, мастером музыки, на плечи которого легла трудновыполнимая миссия. В чём она состояла?

Во времена Шуня в Китае уже существовала музыка. Казалось бы, рассуждать о музыке легендарной эпохи при дворе полумифического владыки можно только гипотетически. В сущности это так и есть. Однако специфика существования и развития китайской культуры состоит в постоянном прорабатывании и совершенствовании тех базовых элементов, на которых она зиждется. Однажды выработанное и прошедшее проверку временем в Китае продолжает культивироваться дальше, теряя или приобретая в деталях, но оставаясь по сути всегда тем, чем было первоначально. Такова система китайской иероглифической письменности:

созданная в незапамятные времена, изначально обладающая огромным внутренним потенциалом, она прошла длинный путь развития и остаётся сегодня незаменимой.

Китайская музыка, подобно иероглифике, также трудолюбиво и внимательно выращивалась из одного корня. Каждая деталь как самой звучащей ткани, так и инструментов, её воспроизводящих, тщательно отбиралась, оттачивалась сотнями лет.

Итак, Шунь распорядился найти человека, «способного к музыке и могущего устроить *иньдяо* (音調 *yīn diào*) — «базовые музыкальные каноны», что, исходя из многозначности иероглифов *инь* и *дяо*, можно также перевести как «вывести базовые строи» или же «ладовые системы». Иероглиф *дяо* здесь тот же, что и в сочетании *цуйдяо*.

Как звучала музыка времён Шуня, не известно. Но структуру музыкальной культуры того времени можем представить. Пользуясь терминологией, предложенной Дж. К. Михайловым, скажем, что Чжун Ли надо было найти такого человека, который владел бы **основной музыкой**. Этот термин вводится Михайловым как более удачный в сравнении с популярными, но расплывчатыми терминами «народная музыка», «фольклорная музыка» или «традиционная музыка». Михайлов также подразделяет этот слой на три подслоя: культивированную основную, региональную основную и локальную основную музыку, «которые отличаются степенью развитости, ассортиментом используемых средств выразительности и шириной распространения» [38, 73].

Мастер Куй для выполнения своей миссии должен был владеть доскональным знанием разных традиций внутри слоя основной музыки и достаточным талантом. На основании своего слухового опыта он должен был проанализировать этот материал и выявить в музыке разных локальных традиций общие закономерности на уровне строя и соотношений тонов. «Устроить базовые музыкальные каноны» — то есть, сформулировать

параметры, присущие многообразным звуковым явлениям основной музыки, систематизировать их с тем, чтобы положить в основу создания музыки.

Речь идёт о процессе, который при объяснении термина «основная музыка» описан Михайловым так: «Суть в том, что этот слой действительно представляет собой музыкальные традиции большинства населения страны (региона), он наиболее специфичен для любых видов социального функционирования на данном уровне и характеризуется максимально типичным для данной культуры текстом. Кроме того, именно этот слой служит на более позднем этапе развития основой формирования того, что называется национальной музыкой, т.е. некоего обобщённого музыкального стиля, который включает элементы, характерные для различных составляющих нацию групп (как в вертикальном — социально-иерархическом плане, так и в горизонтальном — этническом и региональном)» [38, 73].

Почему Шунь возразил против участия других специалистов? Возможно, лишь один человек нужен был для того, чтобы избежать разногласий при утверждении музыкальных канонов.

Спустя почти две тысячи лет, во времена династии Цинь был создан государственный орган под названием Юэфу — Музыкальная палата. Достигнув своего расцвета в эпоху Тан, она насчитывала тысячу чиновников, в том числе музыкантов разных специальностей, мастеров-изготовителей музыкальных инструментов и проч. В Юэфу деятельность сродни той, что вёл Куй, была поставлена на высокий государственный уровень. Юэфу постоянно занималась собиранием, изучением, обработкой звукового материала, инструментов, стихов, почерпнутых из слоя основной музыки.

Это было время, когда уже сложилось то, что Михайлов называет «культивированной основной музыкой», которая существовала наряду с региональной основной. То есть, попросту говоря, ансамбль придворных музыкантов мог играть в императорском дворце народную *цуйцзы* — не теряя своей сути, она звучала не так, как звучала параллельно с этим в своём

родном месте, она была «окультурена». С одной стороны, это была одна и та же *цюйцзы*, с другой — это были уже две разные, параллельно существующие музыки, ни одна из которых не отрицала другую. Именно так обстоит дело с традицией *цзяннань сычжу*.

Таким образом, зерно, из которого произросло *цюйдяо* имеет почвенное происхождение. Вопрос «кто создал первое *цюйдяо*?» равнозначен вопросу «кто создал первый иероглиф?» Когда каждый новый будущий музыкант рождается, *цюйдяо* уже живёт, и будущий музыкант воспринимает его вместе со всем сущим как данность. Будущий музыкант с детства *знает* *цюйцзы* своей местности, они прочно закреплены в его слуховом опыте; чтобы научиться играть *цюйцзы*, ему достаточно овладеть базовыми навыками игры на том или ином инструменте, что делается с помощью непревзойдённого метода передачи из рук в руки, от учителя ученику. Обучение с самого начала строится на запоминании микро-моделей, цепочек тонов, из которых состоят фразы *цюйдяо*. Овладевая ими, ученик приходит и к освоению базовой *цюйцзы* — конкретного звукового воплощения *цюйдяо*. Примером *цюйдяо* может послужить «Лю бань», или «Лао лю бань». «Лю бань» — это *муцюй* (母曲) — «материнская *цюй*», то есть, матрица.

Итак, необходимости фиксировать *цюйцзы* нет: для музыканта она представляет насущную жизненную информацию. Ученик усваивает *цюйдяо* и *цюйцзы* как свою жизненную информацию и не испытывает потребности что-либо записывать точно так же, как ребёнок, учащийся ходить, не фиксирует на бумаге алгоритма поднимания и опускания ног. Вообще бумага, тушь и умение писать иероглифы не только до определённого времени, но даже и сейчас, доступны далеко не каждому китайцу. Запись начинается там, где появляются учёные. Именно поэтому основной корпус китайской нотации приходится на традицию *циня* — инструмента философов и учёных.

Выросший ученик становится учителем и воспитывает своих учеников точно так же, как это делал когда-то его учитель. Имея огромное количество

сборников пьес, традиция *цзиня* в этом плане не исключение: если музыкант живёт отшельником в горах, у него нет кабинета с четырьмя сокровищами (кистью, тушью, бумагой и камнем для растирания туши), и он учит традиционно, из рук в руки. Даже если речь идёт о придворном гуцинисте, имеющем библиотеку, сборники пьес находятся в ней не для того, чтобы обучать по ним игре на *цине*.

Получается, что в реальной практике нотации либо не существует вовсе, либо она существует отдельно от практики, либо не для обучения и практики. То есть, китайские ноты нельзя анализировать так, как анализируются сонаты Бетховена, поскольку они имеют посредственное и даже косвенное отношение к *музыкальному тексту*.

Разумеется, с приходом в Китай западной музыкальной культуры и с началом китайского музыковедения западного типа, возникла «блестящая» идея записывать образцы китайской музыки на пяти линейках. Такие записи имеют столь же косвенное отношение к музыкальному тексту, как и иероглифические, поскольку:

- при взгляде на некий нотный текст, возникает вопрос: *что* именно здесь записано? Скажем, записана пьеса, которую играет на определённом *СД* определённый исполнитель. Учитывая, что в следующий раз этот же самый исполнитель сыграет эту же пьесу по-другому — то есть, выведет из *цюйдяо* немного иную *цюйцзы* — записанное теряет свой смысл. Другой пример: в одном сборнике пьес могут быть даны, скажем, 5-7 версий одной и той же пьесы. Какую из версий выбрать для записи в пятилинейной нотации с тем, чтобы представить как текст пьесы?
- в китайской музыкальной культуре отсутствует понятие абсолютной высоты звука; даже если поставить себе цель услышать в *цюйцзы* ре-мажор, это будет, во-первых,

противоречить китайской ладовой системе, во-вторых, разрушит наши иллюзии о возможности применения концепции семантики тональностей, когда в другом исполнении эта же *цюйцзы* зазвучит «в до-мажоре»;

- в китайской музыкальной культуре отсутствует понятие равномерно темперированного строя, с которым на протяжении нескольких веков неразрывно связана западная нотация; то есть, нам не удастся отразить не то, что *даинь* и *деинь* — неотъемлемых украшений, но даже тонов основной линии;
- невозможно отразить скажем, одного и того же по высоте звука, взятого на разных струнах с помощью разных приёмов — в нашей записи он окажется двумя одинаковыми нотами, «топтанием на месте», между тем, как в реальной музыке это целое событие;
- наш текст будет выглядеть как плоская картинка по отношению к многомерному дышащему организму живой звуковой ткани.

Однако, учитывая всё вышесказанное о нотации и происхождении *цюйдяо*, без обращения к пятилинейной нотации никаким образом невозможно *показать*, как из *цюйдяо* выводится *цюйцзы*. Единственно для этой — показать — и приводится некоторое схематичное подобие «*Лао лю бань*» в двух вариантах: китайском и европейском пятилинейном. Смысл схем разный, на оригинальной указаны ступени звукоряда *цюйцзы*, на пятилинейной — мелодия, созданная исходя из условного принятия «соль» в качестве первой ступени (Нотный пример 1):



Нотный пример 1

Озвучим этот пример на флейте *дицзы* (Приложение 2.4), играя точно<sup>72</sup> по нотам. Так этот пример может быть сыгран только в одном случае: учеником, с начала обучения которого прошло меньше месяца, и его задачей является «попасть в ноты»; если ученик уже многократно продемонстрировал своё умение «попадать в ноты», следующим шагом на его пути станет добавление к этим «голым нотам» *даинь*, *деинь*, *туинь* и прочих канонических деталей звукоизвлечения, которые воспринимаются как «присвисты» и «отсвисты». В следующий раз играть «голые ноты» этот ученик будет только, когда придёт время самому быть учителем и показывать.

Озвучим этот же пример на другой высоте и с добавлением канонических приёмов (Приложение 2.5). В этом виде он становится похожим на учебную версию «*Лао лю бань*». Оба аудио-примера представили нам *муцюй*, материнскую *цюй*. Теперь приведём пример «*Лао лю бань*», исполненной на цитре *гучжэн*. (Приложение 3.3) В этом виде наш

<sup>72</sup> Играя, мы на одну ноту отступили от текста (третья строка, четвёртый такт), но это не противоречит словам «точно по нотам».

пример звучит продолжительнее по времени, можно услышать множество звуков, добавленных «между» тонов основной линии.

Ещё один образец — «*Лао лю бань*», сыгранный ансамблем из пяти *шэнов* (Приложение 3.4). «*Лао лю бань*» в тембре *шэна* также продолжительнее данного нотного примера: можно сказать, что прозвучала тема и две вариации, а в предыдущей версии *гучжэна* — тему и вариацию. Это действительно так, хотя надо заметить, что вариации в обоих вариантах пьесы совершенно разные, что не даёт нам вывести единый текст и утвердить, что «*Лао лю бань*» — это тема с вариациями. Две версии лишь дают нам понять, как может звучать «*Лао лю бань*»: у разных инструментов соло и в ансамбле, на разной высоте, разной продолжительности. При этом все эти версии суть **одно и то же** — «*Лао лю бань*». Если спросить каждого из музыкантов, играющих на видео, что он играет, они ответят: «*Лао лю бань*», и никто не будет добавлять ни слова «вариации», ни чего-либо иного.

Это говорит о том, что каждый исполнитель волен играть *муцюй* по своему и развивать из неё такую *цюйцзы*, какую хочет<sup>73</sup> — разумеется, в рамках определённого канона, согласно эстетике китайской музыки вообще и эстетике *цзяннань сычжу*, в частности.

В этом контексте восемь великих *цюй* представляют собой **совершенные версии воплощения материнской *цюй*, сложенные многими поколениями музыкантов на протяжении длительного времени, полностью отвечающие эстетическим канонам и хорошо поглощаемые слухом.** Поэтому они и называются «великими».

Заметим, что, по отношению, скажем, ко времени жизни Куя или фиксации *ба инь цзяннань сычжу* музыка новая, возможно, могущая показаться современникам Куя не то, что не красивой, но вообще не пригодной. При этом нельзя сказать, что эта «новая музыка» взялась из ниоткуда и не имеет никакой связи с деятельностью, подобной той, которую

---

<sup>73</sup> Или может.

вёл Куй. Иными словами, в китайской музыкальной культуре, согласно естественному закону сохранения материи, ничего никогда не пропадает, а лишь бесконечно переплавляется и является затем в новом качестве, под новым названием.

В таблице *цуйдяо* и *цуйцзы* (Табл. 5) две из восьми великих *цуй* — «Чжун хуа лю бань» и «Мань лю бань» — порождены *цуйдяо* под названием «Лао лю бань». Чтобы выявить связь двух *цуйцзы* с материнской *цуй*, обратимся к переводу сочетания трёх иероглифов *лао лю бань*:

*Лао* (老 lǎo) — «старый», «уважаемый», «прежний», «привычный», «опытный», «испытанный», «старинный». Один из прекрасных и специфически китайских по своему значению иероглифов. «Лао» — так с уважением говорят о пожилых людях, о любом явлении и предмете, проверенном временем, если и обветшавшем, то от этого лишь ещё более привлекательным. Часто «лао» используется в сочетании с «гу» — как в «гуцинь», то есть *гулао* — это «старый», «старинный», «древний и уважаемый». Так можно сказать о *цинях*, которым больше ста лет. В любовании потрескавшимся лаком такого *циня* заключена особая эстетика старых вещей и обращённости в прошлое.

*Лю* (六 liù) — «шесть». В данном случае представляет собой сокращение сочетания *люши*, «шестьдесят».

*Бань* (板 bǎn) — «доска», «дощечка», в том числе для отбивания такта. В нужном сейчас нам контексте бань означает «доля» (англ. beat). Таким образом, *лао лю бань* может быть переведено как «Старые шесть[десят] долей», «Проверенные шесть[десят] долей». Что это значит?

Вернёмся к нашему нотному примеру. В нём выставлен размер 1/4, в конце каждого *восемьтакта* стоят числа: 8, 16, 24, 32 и т.д. до 60. То есть, перед нами метрический цикл из 60 долей, внутренне организованный как 8+8+8+8+8+8+4+8. Точно такой же метрический цикл представляют собой

«Чжун хуа лю бань» и «Мань лю бань». Но звучат они так, что, не будучи знакомым с «Лао лю бань» и принципами выведения *цюйцзы* из *цюйдяо*, можно не узнать в «отпрысках» материнскую *цюй*. Посмотрим на схему, на которой представлены сведённые вместе образы *цюйдяо* и двух *цюйцзы* (Нотный пример 2):

《六板》、《中花六板》、《慢六板》比较谱

The image shows a musical score for the piece 'Lao Liu Ban' (《六板》), presented in three different versions: 'Six Boards' (《六板》), 'Middle Flower Six Boards' (《中花六板》), and 'Slow Six Boards' (《慢六板》). The score is written in Western musical notation on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece is divided into four measures, with a double bar line after the second measure. The 'Six Boards' version is the simplest, consisting of a single melodic line. The 'Middle Flower Six Boards' version adds a second melodic line. The 'Slow Six Boards' version is the most complex, featuring a dense, multi-layered texture with many sixteenth and thirty-second notes. The number '8' is written at the end of each staff, indicating the measure number.

Нотный пример 2

На верхней строке записан знакомый нам остов *цуйдяо* «Лао лю бань»; под ним — «Чжун хуа лю бань»; ещё ниже — «Мань лю бань». Теперь, глядя на эту схему, можно перевести и эти названия. «Чжун хуа лю бань» означает «В средней [степени] орнаментированные шесть[десять] долей»; «Мань лю бань» — «Медленно [разворачиваемые] шесть[десять] долей». Таким образом, перед нами две версии расцветивания ладово-мелодического остова «Лао лю бань» на основе одного и того же метрического цикла. Прежде чем

обратиться к самой музыке, необходимо сфокусировать внимание на словах «ладово-мелодический остов».

Посмотрим на нотный пример «*Лао лю бань*». Перед нами очень простую по всем параметрам мелодию, похожую на детскую песенку. В ней есть два типа длительностей — короткая и длинная, при этом короткая является основной, а длинная отмечает остановки в движении. Исходя из того, что написано нотами, можно было бы сказать, что данная мелодия представляет собой пример китайской пентатоники. Можно употреблять слова «простая», «мелодия» и «пентатоника», если понимать, что за ними стоит.

Распространённый в отечественном музыкознании термин «пентатоника», согласно «Музыкальной энциклопедии»<sup>74</sup>, означает «звуковую систему, содержащую пять ступеней в пределах октавы, и бывает четырёх видов: бесполутоновая, полутоновая, смешанная, темперированная. Бесполутоновая пентатоника известна и под другими названиями: натуральная (А. С. Оголевец), чистая (Х. Риман), ангемитонная, целотоновая; протодиатоника (Г. Л. Катуар), трихордная система (А. Д. Кастальский), гамма «эпохи кварты» (П. П. Сокальский), китайская гамма, шотландская гамма. Этот основной тип П. (термин «пентатоника» без специальных добавлений обозначает обычно бесполутоновую пентатонику) представляет собой 5-ступенную систему, все звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам <...>

Бесполутоновая П. — одна из закономерных стадий развития музыкального мышления (см. Звуковая система). Поэтому П. (или её рудименты) встречается в древнейших пластах музыкального фольклора самых различных народов. <...> Однако особенно характерна П. для музыки стран Востока (Китай, Вьетнам), а в СССР — для татар, башкир, бурятов и др. <...>

---

<sup>74</sup> Музыкальная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. Под ред. Ю. В. Келдыша. 1973—1982.

Первое дошедшее до настоящего времени теоретическое объяснение П. принадлежит учёным Древнего Китая (датируется, вероятно, 1-й пол. 1-го тысячелетия до н. э.). В рамках акустической системы «люй» (12 звуков по чистым квинтам, разработана ещё при династии Чжоу) сведённые в одну октаву 5 соседних звуков давали бесполутоновую П. во всех пяти её разновидностях. Помимо математического обоснования лада П. (наиболее древний памятник — трактат «Гуаньцзы», приписываемый Гуань Чжуну, — 7 в. до н. э.), была разработана сложная символика ступеней П., где пяти звукам соответствовали 5 стихий, 5 вкусов; помимо того, тон «гун» (с) символизировал правителя, «шан» (d) — чиновников, «цзюе» (e) — народ, «чжи» (g) — деяния, «юй» (a) — вещи».

Вдобавок к этому вспомним об обобщённом понятии для интервально-звукорядной структуры под названием «роды интервальных систем», введённом Ю.Н. Холоповым (он же является автором энциклопедической статьи). Как известно, Холопов выделяет семь интервальных родов, в том числе и пентатонику. Все приведённые сведения о пентатонике в самом общем плане не подлежат сомнению, но в контексте темы данного исследования требуют комментария.

Начнём с того, что дадим китайский вариант термина. То, что принято называть «пентатоникой», родом интервальной системы, по-китайски — у *шэн* (五聲 wǔ shēng). Значение двух иероглифов — у и *шэн* — до некоторой степени соответствует значению двух греческих слов, *пέντε* («пять») и *τόνος* («тон»); вместе с тем, иероглиф *шэн* чрезвычайно многозначен. Одно из направлений, по которому может пойти его осмысление, представляет *шэн* в связке *шэн* — *инь* — *юэ*, о чём речь будет идти в следующей главе. Здесь акцентируем другую смысловую сферу этого иероглифа.

Пять *шэнов* — это пять тонов: *гун* (宮 gōng), *шан* (商 shāng), *цзюэ* (角 jué), *чжи* (徵 zhǐ), *юй* (羽 yǔ). Они ассоциируются с пятью вкусами (сладкий, кислый, горький, солёный, острый), пятью цветами (жёлтый, красный, белый,

синий, чёрный). Пять *шэнов* отражают устройство общества; от того, правильно ли они настроены и правильно ли соотнесены между собой, зависит благополучие:

Путь [звука] *шэн-инь* связан с политикой. *Гун* — это правитель, *шан* — это чиновники, *цзюэ* — это народ, *чжи* — это дела, *юй* — это вещи. [Если] эти пять не беспорядочны, то не будет и не гармоничных [звуков] *инь*. [Если] *гун* беспорядочен, то мир распушен, а правитель заносчив; если *шан* беспорядочен, то мир искажён, а чиновники испорчены; если *цзюэ* беспорядочен, то мир пребывает в тревоге, а народ опечален и в обиде; если *чжи* беспорядочен, то дела как будто идут к концу, а мир пребывает в скорби; если *юй* беспорядочен, то мир находится в опасности. [Если] все эти пять следуют друг за другом в беспорядке, то всё распушено. Если же так, то царство скоро будет уничтожено, и дни его сочтены.

«Юэ-цзи»

禮記·樂記  
 聲音之道與政通矣宮為君商為臣角為民徵為  
 事羽為物五者不亂則無怙懣之音矣宮亂則荒  
 其君驕商亂則陂其官壞角亂則憂其民怨徵亂  
 則哀其事勤羽亂則危其財匱五者皆亂迭相陵  
 謂之慢如此則國之滅亡無日矣鄭衛之音亂世  
 之音也比於慢矣桑間濮上之音亡國之音也其  
 政散其民流誣上行私而不可止也

У китайских учёных есть основания полагать, что соответствие пяти *шэнов* правителю, чиновникам и т.д. было проведено в эпоху Хань. Отсюда следует, что данный фрагмент вставлен позднее составления основного текста «Юэ-цзи»<sup>75</sup>. В нём отражена одна из базовых идей теории китайской музыки, которую можно сформулировать как концепцию воздействия звука на человека и всё сущее. Сегодня есть немало доказательств такого воздействия, исследования в этой области ведутся активно, однако, в отличии от ситуации, описанной в древнекитайском<sup>76</sup> источнике, не приведены в единую систему.

<sup>75</sup> «Юэ-цзи» — собрание изречений о *юэ* школы *жуцзя*, входящее в трактат «Ли-цзи». Формирование текста «Юэ-цзи» проходило в исторические периоды перед Цинь, между Чуньцю и Чжаньго, и завершилось до династии Хань (V в. до н.э. — I в. до н.э.).

<sup>76</sup> В рамках данного исследования мы говорим только о китайской культуре, хотя, конечно, подобного рода системы соответствия тонов вкусам, органам человеческого тела, природным стихиям и т.д. и связанные с этим чёткие представления о воздействии звука разработаны и в других культурах, в частности, в культуре Индии.

Современные попытки устройства звуко- и музыкотерапии носят пока что экспериментальный характер, и, без сомнения, находятся в начальной стадии — осознания необходимости позитивного воздействия звуком. Кроме того, современный человек на сегодняшний день остаётся беззащитным от негативного звукового воздействия, и необходимость тщательного анализа звуковых явлений и отбрасывания не пригодных к употреблению, разрушительных, а не созидательных звучаний ещё не вполне осознана.

Напротив, то, о чём говорится в «*Юэ-цзи*» есть показатель огромного опыта работы со звуком, результатом которого присутствует на страницах этого свода настолько безапелляционное описание процессов «звуковой причины» и следствия, что это может действовать обескураживающе. Звук и его воздействие, а также пути *правильного* воздействия *правильным* звуком — одна из ключевых тем трактата «*Юэ-цзи*», о чём ещё будет сказано ниже.

Итак, не вдаваясь в излишние здесь подробности, скажем, что сила и специфика психофизиологического воздействия каждого из пяти *шэнов* имеет огромное значение. В связи со спецификой воздействия и необходимостью должного воздействия стоят и расчёты высоты тонов (в опоре на первый и главный, *гун*), строя, настройка инструментов. Об этом можно найти массу различных сообщений в сводах и трактатах: расчёты эталонных высот под названием *люй-люй* и изготовление соответствующих бамбуковых трубочек-флейт, настройка бронзовых колоколов *чжун*, приведение двенадцати *люй* в соответствие с четырьмя сезонами, звёздами, сторонами света, цветами, сельско-хозяйственными работами и т.д. — всё это составляло каждодневную заботу целого сонма чиновников во главе с самим императором.

Подчеркнём в связи с *ушэн* только два момента:

1. Если говорить о пентатонике, или «китайской гамме» применительно к китайской музыке, то нельзя назвать её бесполутоновой. Здесь смешиваются понятия «лада» и «звукоряда»:

представив «китайскую гамму» на пяти линейках в виде *до-ре-ми-соль-ля* отобразим звукоряд, в котором не будет полутонов. Если же речь идёт о ладе, то отобразить его нотами так же, как звукоряд, не получится: лад возникает только во время акта звуковой реализации *цюйцзы* в конкретных мелодических моделях, которые, сцепляясь друг с другом, могут объединять несколько ладов и в моменты сцепления образовывать полутоны. В этом отношении прав А.Д. Кастальский, называя пентатонику «трихордной системой». Отсюда следует, что и слово «мелодия» употреблять стоит с осторожностью, и лишь понимая его широко — как некий воспринимаемый образ звуковой линии; в понятии «мелодия» в данном случае никак не будет отражён принцип, лежащий в основе ткани; термин «мелодия» полностью перестанет работать, если обратиться к китайской музыке другого рода, например, к традиции *циня*.

2. В настоящее время взгляд на пентатонику как на «одну из закономерных стадий развития музыкального мышления» — то есть, стадий на пути прогресса музыкального мышления, безусловно, устарел. Пять тонов, пять вкусов и пять цветов избраны китайцами не потому, что нет других, а потому, что этого достаточно. Если отождествлять развитие с прогрессом, то *ушэн* — не отправная точка для дальнейшего развития, а достижение. «*Лао лю бань*» (Нотный пример 1) выглядит просто — и это достигнутая, тысячами лет вырабатываемая простота, корень, из которого выращены *цюйцзы*, в частности, «*Чжун хуа ла бань*» и «*Мань лю бань*».

Вернёмся к двум этим *цюйцзы*. Итак, они выводятся из материнской *цюй* путём вкрапления между тонами основных фраз *цюйдяо* промежуточных попевок. Так создаётся эффект выпевания, выцвечивания тонов *цюйдяо*, а временной промежуток между её тонами увеличивается. Шестидесяти-дольный цикл при этом как бы растягивается в пространстве, кроме того,

продолжительность его может быть увеличена за счёт неоднократного проведения в рамках одного и того же акта звукореализации.

Не следует воспринимать ноты, написанные на второй и третьей строке нотного примера (Нотный пример 2) как истинный и неизменный текст двух *цюйцзы*. Это лишь один из возможных вариантов. Музыкант, овладевший канонами традиции *цзяннань сычжу*, может по «канве» цюйдяо «вышивать» собственный узор. Это основано на органической вариативности как в самом крупном плане — всей композиции, так и на уровне каждой фразы и каждой попевки внутри фразы.

Другая плоскость воплощения вариативности — состав ансамбля и распределение функций внутри него. Здесь можно обратиться к звуковым образцам пьесы «*Чжун хуа лю бань*». Первым из них будет исполнение в составе *эрху, пипа, дицзы* (Приложение 2.6). Фактура здесь прозрачная и воздушная, тембры инструментов хорошо прослушиваются. Линии *эрху, пипы* и *дицзы* протекают параллельно, приходя каждый раз в нужный тон остова *цюйдяо*. Строй свидетельствует о том, что ни один из исполнителей не сверялся с камертоном, вероятно, потому, что не подозревает о существовании оногo: эта запись сделана от музыкантов-уроженцев *Цзяннань*.

Другой пример — «*Чжун хуа лю бань*», сыгранная Китайским обществом придворной музыки (Приложение 2.7). Здесь можно говорить о насыщенном, широком звуке; в состав ансамбля входят *янцинъ, сяо, пипа*, ударные, две *эрху*<sup>77</sup>, из которых одна выведена на первый план. В этой записи пьеса создаёт у слушателя ощущение, отличное от того, которое создаётся от прослушивания предыдущей. Она звучит совершенно по-другому, тем не менее, по композиции оба варианта схожи. На наш взгляд, «изюминка»

---

<sup>77</sup> Часто CD-диски, изданные в Китае, не имеют указаний имён исполнителей, если играет ансамбль. На дисках также часто не обозначены исполнители и инструменты каждого трэка. В связи с этим мы можем ошибаться, называя количество инструментов каждого вида, а также возможно, называем не все инструменты.

второй версии состоит в применении ударных — лишь в самом конце (5'18") звучит сольный единичный удар по деревянной рыбке *муюй*.

В следующем примере той же пьесы, исполненной музыкантами объединения *Ханься таннэйюэ туань*, на первом плане — *дицзы* (Приложение 2.8). По составу этот вариант схож с предыдущим, но, в отличие от него, здесь больше ощущения прозрачности и воздушности, сродни самому первому примеру.

Приведём ещё два видео-примера (Приложение 3.5). В первом варианте ансамбль состоит из (слева направо) *эрху*, *сяо* (во втором ряду), *янцинъ*, ударные (во втором ряду), *пина*, *юэцинъ*. Во втором варианте (Приложение 3.6) звучат *эрху*, *пина*, *дицзы* и *янцинъ*. Две версии представляют собой акустически два разных целых. Разность их объясняется не только различающимся составом инструментов, но и разным «поведением» их в процессе выстраивания ткани пьесы. Кроме того, каждый инструмент вплетает в свою линию присущие ему приёмы звукоизвлечения и украшения, за счёт чего один и тот же тон, взятый одновременно у разных инструментов, «расслаивается», обрамлён «предлогами» и «послелогам»<sup>78</sup>, звучит «лохмато».

Помимо названных, отметим ещё одну особенность, по которой отличаются один вариант исполнения «*Чжун хуа лю бань*» от другого: течение, «дыхание» *цюйцзы*. В этом отношении самый первый аудио-пример (Приложение 2.6) замечателен своим явственно не-метрономным движением.

На этом можно завершить краткий разбор *цюйдяо «Лао лю бань»* и двух *цюйцзы* и коснуться ещё одной сферы китайской музыки, напрямую связанной с инструментами *сычжу*, однако не называемой так сегодня. Это дуэт цитры *цинъ* и флейты *сяо*.

---

<sup>78</sup> Имеют место также «предлоги» к «предлогам» и «послелогам» к «послелогам».

### 3. Цинь-сяо хэцзоу

Дуэт *циня* и *сяо* имеет два варианта обозначения: *цинь-сяо* и *цинь-сяо хэцзоу* (琴簫合奏), что значит «совместная игра *циня* и *сяо*». Среди прочих бамбуковых *сяо* — инструмент, имеющий титул *я чжу юэци* (雅竹樂器), то есть, «изысканный», «изящный», «благородный бамбуковый музыкальный инструмент». Именно поэтому *сяо* «удостоилась» играть вместе с *цинем*. Кроме того, репертуар этого дуэта целиком соответствует репертуару цитры *гуцинь*. Чтобы играть в дуэте с *цинем*, исполнитель на *сяо* должен *знать* часть репертуара цитры, особенности циневой музыки, её устройство, специфику звукоизвлечения и тембровых красок. Музыкант, обладающий знаниями такого рода и есть *вэньжэнь*, утончённый, благородный, образованный человек.

Само сочетание двух этих тембров — одна из звуковых жемчужин китайской музыкальной культуры и, опять же, пример одного из эталонных звучаний. Заметим, что оно сильно отличается от другого звучания, также названного нами «эталонным» — от *цзяннань сычжу*.

В термине *цинь-сяо хэцзоу* «*цинь*» стоит на первом месте не случайно: именно древняя цитра царит в этом ансамбле. *Сяо* «обволакивает» звуки *циня* своим «влажным» голосом (вспомним, что «звук бамбука разливается [подобно воде]»). С точки зрения репертуара *цинь* также главенствует, поскольку дуэтные пьесы по существу представляют собой версии сольных пьес *циня*. Когда-то *цинь* и *сяо* участвовали в исполнении придворной музыки вместе с колоколами *чжун*, литофонами *цин*, цитрой *сэ*, губным органом *юй*. Исторически сложилось так, что *чжун*ы и *цины*, *юй* и *сэ* ушли в прошлое, а из состава ансамбля придворной музыки тех эпох остались *цинь*, *сяо* и окарина *сюнь*, и остались в качестве представителей мощной живой традиции, сумев сохранить своё достоинство.

Поскольку дуэтный репертуар есть репертуар *циня*, возникают жанры, присущие ему. Среди них и уже знакомая нам *цюй*, а также *цы* (詞 *cí*), *цао* (操 *cāo*), *сань* (散 *sǎn*), *нун* (弄 *nòng*), *де* (疊, 叠 *dié*) и др. Часть из них в той или иной степени связана, опять же, с поэзией (*цы*). Идея работы с *цюйдяо* актуальна для репертуара *циня*. Но принципы этой работы в чём-то схожи, а в чём-то отличны от тех, о которых мы говорили в отношении *цзяннань сычжу*. Рассмотрим их на примере пьесы «*Мэй хуа сань нун*».

«*Мэй хуа сань нун*» 《梅花三弄》

Название этой *цюйцзы* может быть переведено как «Цветущая слива *мэй*». Если следовать буквальному смыслу четырёх иероглифов, то «Три игры на [*цюйдяо*] цветение сливы *мэй*». Правда, *цюйдяо* в этой пьесе не одна, а две. По-прежнему преследуя цель *показать*, обратимся к нотному примеру (Нотный пример 3), имея в виду, что в оригинальной нотации это выглядит по-другому (Приложение 1.39) и представляет образец специфической нотации *циня*, к чему мы вернёмся. Сразу следует оговориться, что берётся только ода версию пьесы.

梅 花 三 弄

琴 箫 合 譜  
吳 景 略 演 奏  
許 健 記 譜

(1) ♩ = 50

萼 四 勻 也 勾 也 喬 勻 也 匡 筍 筵 厝

勻 四 勻 也 勾 也 喬 勻 也 匡 厝 巳 鸚

筵 厝 鸚 筵 鸚 筵 鸚 巳 鸚 筵 巳 勻 巳 鸚 筵 四 鸚 勻 筵

馬 立 筵 筵 去 去 去 去 四 巳 勻 鸚 去 去 筵 鸚 去 去 鸚 去 去 厝 鸚 筵

### Нотный пример 3

В нотном примере 3 виден начальный раздел композиции пьесы, традиционно именуемый «головой». Весь этот раздел играется одной только правой рукой по открытым струнам — *сань инь*. Применение здесь *сань инь* указывает нам на то, что это — древний пласт текста пьесы<sup>79</sup>.

Он содержит первую *цюйдяо*, остов которой обведён красным цветом. Всё, что кроме обведённого красным, не является самой *цюйдяо*, а показывает нам работу с ней; принцип работы сопоставим с принципом комментирования текстов классических китайских трактатов.

Любой базовый китайский трактат с течением времени обрамлялся целой вереницей комментариев, в которых перерабатывали, толковались, дополнялись постулаты первоисточника. Наиболее яркие комментарии были со временем отобраны как самоценные и при переписи или перепечатке стали включаться в свод вместе с самим комментируемым трактатом. Так, например, книга книг «*Дао-дэ цзин*» («Канон о пути и благодати») имеет ставший классическим комментарий «*Хуайнань цзы*» («Учителя из южного заречья»). Афористические краткие сентенции Лао-цзы, которому традиционно приписывается создание «*Дао-дэ цзина*» находят развёрнутые разъяснения в «*Хуайнань цзы*»:

---

<sup>79</sup> Игра на открытых струнах была характерна для самых архаичных инструментов, верхняя дека которых была не гладкой, как у современных, а необработанной, ребристой. Прижимать струны на таком инструменте было фактически невозможно.

Нет ничего в Поднебесной мягче и слабее воды, но она велика беспредельно, глубока безмерно; простирается в длину бескрайне, волны её безбрежны. Вдохнёт, выдохнет, сожмётся, разольётся. Высоко в Небе образует дождь и росу. Внизу на земле — источники и заводи. Тьма вещей без неё не родится; сотни дел без неё не вершатся. Она обнимает всё множество живого, но не знает ни любви, ни ненависти. Напитывает влагой мельчайшие существа и не требует вознаграждения. Обогащает Поднебесную и не истощается; благодетельствует простой народ и не несёт урона. Всегда в пути, но не может дойти до конца. Малая, но не может быть зажата в ладони. <...> То, с помощью чего вода может вершить своё благо в Поднебесной, — это её способность всё проникать и всё питывать. Поэтому Лао-цзы говорит: «Самое нежное в Поднебесной побеждает самое твёрдое».

Пер. Л. Померанцевой

『淮南子』

天下之物莫柔弱于水然而大不可極深不可測修極於無窮遠淪於無涯息耗減益通於不訾上天則為雨露下地則為潤澤萬物弗得不生百事不得不成大包群生而無好憎澤及蚊虻而不求報富贍天下而不既德施百姓而不費行而不可得窮極也微而不可得把握也夫水所以能成其至德於天下者以其淖溺潤滑也故老聃之言曰天下至柔馳騁天下之至堅出於無有入於無間吾是以知無為之有益

Цитата из Лао-цзы («Поэтому Лао-цзы говорит...») подобна *цуйдяо* в «*Мэйхуа*», звуковой и ладовой идее, из которой вырастает вся пьеса. Комментарий перед цитатой — развитие и токование идеи Лао-цзы — можно уподобить развитию и толкованию *цуйдяо* на протяжении пьесы.



скобками; красными скобками отмечены разделы комментированных проведений первой *цюйдяо* (Приложение 1.40).

Сущность изменений, происходящих с материалом двух *цюйдяо*, может быть раскрыта только в условиях практического понимания специфики цитры *гуцинь*. Ткань *цюйцзы* пропитана бесконечным переосмыслением звука одной и той же высоты, или одной и той же попевки, взятых на разных струнах с помощью разных приёмов. Сколько раз будут проводиться *цюйдяо*, как именно развиваться — по большому счёту, решает исполнитель в каждом конкретном случае. В связи с этим надо отметить, что, предпринимать создание новых комментариев к уже существующим, а, тем более, создавать новую версию толкования *цюйдяо*, может лишь яркий музыкант, вполне постигший каноны жизнедеятельности самой *цюйдяо*. Если созданная таким музыкантом версия останется в памяти потомков, будет проверена самим временем, она может войти в «золотой фонд» текстов китайской музыки.

Однако надо признать, что большинство музыкантов всё же не достигают уровня, на котором могли бы овладеть канонами *цюйдяо* и по-своему трактовать её. Китайской культуре свойственен трезвый и прагматичный взгляд. Осознавая, что музыканты высокого уровня могут рождаться не каждый день, даже, может быть, не каждое столетие, китайцы предусмотрели в своей музыкальной культуре систему, которая позволяет малому музыканту ничего не создавать, а просто воспринять от учителя и передать ученику пусть даже один-единственный вариант той или иной *цюйцзы*.

Так осуществляется гарантированная передача культурного материала в расчёте на то, что в какой-то момент времени так или иначе у малого музыканта появится гениальный ученик. Эта система устроена гуманно и мудро по отношению к музыкантам любого уровня — все они могут найти своё место в музыкальной культуре, каждый вносит именно тот вклад, который ему по силам, и нет потребности сравнивать музыкантов по степени их «великости».

Существует несколько закрепившихся в музыкальной практике, основополагающих версий, на которые чаще всего опираются исполнители, при этом вариантов трактовки этих нескольких версий существует огромное множество. Ни одна из них не меняет сути *цюйдяо*.

На последней странице данного примера, помимо красных и синих, появляются зелёные скобки: ими обозначены два раздела «хвоста», первый из которых (под тёмно-зелёными скобками) содержит ладовый сдвиг, легко уловимый на слух. Заключительный «хвост», как очень часто бывает в пьесах *циня*, весь в *фань инь*.

Справа от названия *цюй* написано, что её можно исполнять совместно с *сяо*. Если слушатель просвещён и умеет чувствовать глубину сольного циневого варианта, то, когда на утонченное плетение *циня* накладывается нежный тембр флейты, для просвещенного слушателя это становится грандиозным звуковым событием. *Сяо* добавляет много самобытных нюансов: игра на этом инструменте (как и на дицзы) невозможна без целого ряда мельчайших специфических призвуков, без которых не берется фактически ни один звук. За счет их сочетания с основными тонами образуется особая «журчащая» фактура. Цитата, в которой говорится о воде, приведена не случайно, как не случайны и такие характеристики китайской музыкальной ткани как «текучая», «журчащая».

Преклонение перед какой-либо стихией, представителями флоры или фауны часто связано у китайцев с подражанием предмету преклонения. Употребляя в пищу побеги бамбука, они объясняют, что бамбук едят панды, поэтому и китайцы тоже едят его. В этом есть что-то от детского метода познания мира: чтобы понять, кто такой медведь, надо представить себя им. Вода — одна из тех сущностей, которым китайцы неустанно удивляются, которые неустанно изучают. Увидеть иероглиф «вода» для них — это мгновенно оживить в своем сознании не только зрительный образ воды, слуховые, осязательные ощущения, но и весь объем памятников древнекитайской мысли, так или иначе связанных с водой.



влияние на другие локальные традиции явлений в рамках данной МКТ;

3. Дуэт *цинъ-сяо*, представляющий, согласно *ба инь*, звук шёлка и звук бамбука, не называется и не относится к *сычжуюэ* в современном смысле. В этом проявляется одна из характерных особенностей китайской культуры, состоящая в отсутствии потребности к унификации явлений, и, напротив, стремлению к многообразию как одной из сторон красоты мира.

## Глава IV

### Шёлк и бамбук в системе знания о звуке и музыке

#### 1. О понятиях инь и юэ

Представления о том, что есть звук и музыка, как они воздействуют на человека и каково их назначение сформулированы в китайской культуре ещё в древности и находят своё теоретическое отражение в текстах трактатов и практическое — в самой музыке. Теоретические концепты и конкретные звуковые образцы органично сплетаются в единую систему музыкальной культуры, последовательно выстраивавшуюся и развивающуюся из одного источника со времён первых земледельцев в бассейне Хуанхэ и до настоящего времени. Стержень системы — юэ.

Что такое «юэ»? Толкованию этого понятия посвящена глава трактата «Ли-цзи» («Записки о ритуалах», «Записки о правилах благопристойности»), которая называется «Юэ-цзи»<sup>81</sup> («Записки о юэ») объёмом в 5229 иероглифов<sup>82</sup>. «Записки о юэ» представляют собой фундаментальный свод философско-этических оснований и теоретических положений китайской музыки. Прежде чем, опираясь на них, предложим объяснение понятия «юэ», рассмотрим обозначающий его иероглиф.

Каждая графическая единица китайского языка, называемая иероглифом, имеет свою историю происхождения и эволюцию, исследование которых составляет в Китае отдельную область языковедения. Среди прочих трудов, посвящённых этой проблематике, обратимся к книге «Царство иероглифов» (《汉字王国》 [72]), составленной шведским исследователем

---

<sup>81</sup> «Юэ-цзи» — широко известны как «Записки о музыке», также, как и весь трактат «Ли-цзи» по традиции приписываются Конфуцию и считаются отражением конфуцианских взглядов. Однако, без сомнения, текст трактата складывался на протяжении не одного столетия (с V в. до н.э. по I в. до н.э.) и его содержание вбирает в себя всю гамму китайских философско-этических идей. К тому же, если говорить о Конфуции, сам он, как известно, подчёркивал свою позицию не изобретателя нового учения, а, напротив, страстного почитателя заветов древности, говоря: «Я продолжаю — не творю; я верю в древность и люблю её чистосердечно».

<sup>82</sup> Традиционно объём китайского текста измеряется в количестве иероглифов.

китайской культуры Сесилией Линдквист<sup>83</sup>. В книге дана следующая иллюстрация эволюции иероглифа, читаемого как «юэ» (Рис. 4):

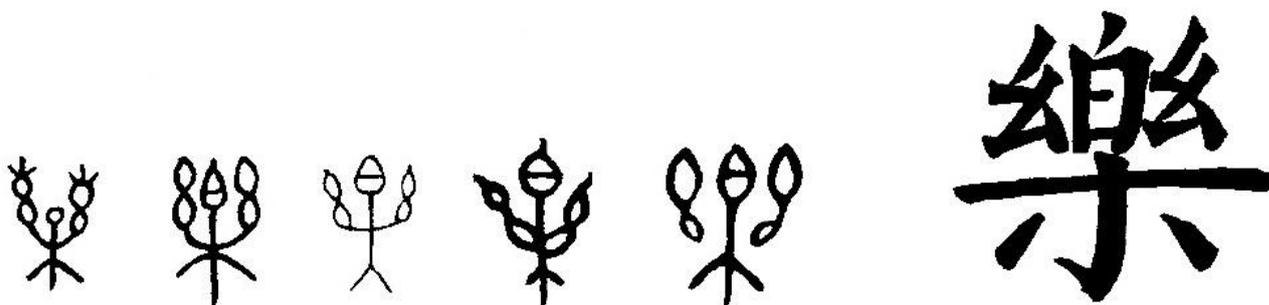


Рис. 4

Крайний справа вариант представляет нам современный вид иероглифа. Пять пиктограмм слева — его написание в древности. Все пять, несмотря на некоторые отличия, схожи и, по одной из наиболее авторитетных версий, «изображают» пять барабанов (один в центре и четыре по краям), закреплённых на одной деревянной подставке. Однако есть и другие варианты начертания этого иероглифа, например (Рис. 5):

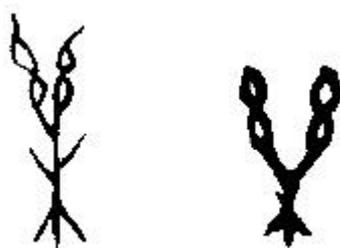


Рис. 5

<sup>83</sup> **Сесилия Линдквист** (Cecilia Lindqvist, Линь Сили 林西莉) – писатель, фотограф, китаевед. Родилась в 1932 г. в Швеции. В 1961-1962 гг. училась в Пекинском университете, в то же время занималась изучением традиции *гуциня* в Пекинском Центре Исследования Гуциня. Преподавателями *циня* Сесилии Линдквист были Ван Ди и мастера Гуань Пинху и Чжа Фуси. В 1971 г. начала преподавать китайский язык в Швеции. В 1978 г. вела передачи на шведском телевидении, посвящённые китайскому языку. В настоящее время продолжает заниматься исследованием китайской культуры. Автор книг «Царство иероглифов» (1989), «Гуцинь» (2006).

Очевидно, что в обоих этих вариантах центральный «барабан» отсутствует, а две пары других связаны между собой и напоминают иероглиф «шёлк» (Рис. 6):



Рис. 6<sup>84</sup>

Наличие пиктограммы «шёлк» даёт основание для иного толкования древнего начертания иероглифа юэ. Суть его заключается в том, что сочетание элементов «шёлк» и «дерево» означают прямую связь с древними цитрами *цин* и *сэ*, шёлковые струны которых натянуты на деревянный корпус. Обе изложенных нами версии равноправны.

Объяснение понятия юэ начинается в «Юэ-цзи» так:

*Вообще говоря, музыкальные звуки **инь** возникают из человеческого сердца. Движение человеческого сердца начинается, испытывая воздействие вещей. Ощущение вещей и отклик сердца на них есть причина облекания **шэн** в форму. Внутри **шэн** возникают отношения, появляется возможность изменять отношения. Когда отношения внутри **шэн** приведены в соответствие между собой, возникают **инь**. Когда упорядоченные между собой **инь** сочетаются вместе со щитом, алебардой, оперением и флагом — это называется юэ»<sup>85</sup>.*

<sup>84</sup> Эта иллюстрация заимствована нами из электронного словаря иероглифов китайского языка, доступного в режиме <http://www.zdic.net/>.

<sup>85</sup> Текст трактата приведён по изданию 禮記集解/十三經清人注疏//孫希旦撰，王星賢，沈嘯寰點校。北京，1989，1023千字。(Ли-цзи цзицзе/Шисань цзин цинжэнь чжушу/«Ли-цзи» с комментариями/Тринадцатикнижие с комментариями и пояснениями эпохи Цин//Сост. Сунь Сидань, составили Ван Синсянь, Шэнь Сяохуань). — Пекин.: 1989. 1 млн. 23 тыс. иероглифов.

В приведённом кратком зачине<sup>86</sup> трактата находится одно из значений понятия *юэ*: «сочетание упорядоченных *инь* со щитом, оперением и флагом». Возникновение *инь* невозможно без приведения в соответствие между собой *шэн*. Таким образом, выстраивается связка понятий: *шэн* — *инь* — *юэ*. Следовательно, объяснению данного конкретного значения понятия *юэ* должен предшествовать разбор понятий *шэн* и *инь*.

В наиболее раннем из дошедших до нашего времени варианте — надписях на костях и черепаших панцирях (эпоха Шан, XIV-XI вв. до н.э.) — иероглиф *шэн* выглядел так (Рис. 7):



Рис. 7

Изогнутый элемент в правой нижней части называется «ухо» и, несколько изменившись, присутствует в иероглифе *шэн* по сей день (Рис. 5, б):



Рис.8

Иероглиф *шэн* в стиле *сяочжуань*

(малое уставное письмо), введённом при династии Цинь (221–206 гг. до н. э.)

---

<sup>86</sup> Изначально «Юэ-цзи» были записаны на бамбуковых планках, до настоящего момента не найденных археологами. Известно, что между иероглифами на бамбуке не было перерывов, т.е., текст ни на какие фрагменты не делился. Членение текста на завершённые по смыслу фрагменты, подобные приведённому нами, являются результатом аналитической работы китайских учёных над текстом трактата. История комментирования трактата и работы с ним насчитывает приблизительно тысячу лет. Разумеется, за это время сложились определённые принципы членения, традиции толкования и т.п. Деление текста на фрагменты дается согласно одной из возможных, принятых среди китайских специалистов версии.



Рис. 9

Иероглиф *шэн* в стиле *кайшу*, современный вид

Элемент «ухо» в данном случае — ключ к толкованию иероглифа. *Шэн* (聲 shēng) — это вибрации, воспринимаемые человеческим ухом, звук, голос природного происхождения; это и голос человека, и крик животного, и раскат грома.

В нижней части иероглифа *инь* мы видим элемент «говорить», «воспроизводить звук» (言, Рис. 10, 11, 12):



Рис. 10

Иероглиф *инь* из надписей на бронзовых сосудах (эпоха Чжоу, XI – III вв. до н.э.)



Рис. 11

Иероглиф *инь* в стиле *сяочжуань*



Рис. 12

Иероглиф *инь* в стиле *кайшу*, современный вид

Таким образом, *инь* (音 yīn) также означает «звук», «голос», но его ключевой элемент сообщает не о *восприятии*, а о *воспроизведении* звука. Об этом и говорится в «Юэ-цзи»: *шэн*, воспринимаемый ушами, проникает в человеческое сердце и, откликаясь на *вещи* — то есть, все явления материального и нематериального мира — начинает облекать *шэн* в форму, в результате чего в конечном счёте образуется *инь*. Человек в этом процессе выполняет функцию аппарата, в который попадает *шэн* и, благодаря природно обусловленной реакции, отклику, начинает обрабатываться, вследствие чего выпускается продукт *инь*.

В ряду *шэн* — *инь* — *юэ* последнее употреблено как существительное, а вот «когда упорядоченные *инь* сочетаются вместе со щитом, алебардой, оперением и флагом» — *юэ* означает синкретическое действие, процесс воспроизведения упорядоченных *инь*, осуществления *юэ* во взаимодействии звука и движения, танца. То есть, начальный фрагмент «Юэ-цзи» объясняет *юэ* как соединение упорядоченных *инь* в процессе совершения звуко-двигательного действия.

Мы коснулись лишь одной связки понятий, в ряду которых есть *юэ*. Поскольку ею далеко ещё не исчерпывается смысл этого понятия, обратимся ещё к некоторым первостепенным смысловым рядам. Подчеркнём здесь, что бытие иероглифа в китайском языке имеет, среди прочих, следующую особенность: возникнув на заре китайской цивилизации для обозначения какого-либо понятия, он никогда уже не меняет своего изначального значения, при этом на протяжении тысячелетий постоянно «обрастая» новыми, тем или иным образом связанными с изначальным. То есть, если мы сказали, что смысл понятия *юэ* раскрывается в связке *шэн* — *инь* — *юэ*, а теперь собираемся привести ещё подобные связки, надо учитывать, что они не носят какой-либо дополнительный, факультативный характер. Их наличие и говорит об «обрастании» иероглифа культурными смыслами, более или менее актуальными в зависимости от конкретного контекста.

Обратим внимание на акцентирование идеи «упорядоченности» в приведённом начальном фрагменте «Юэ-цзи»: только при условии упорядоченных отношений внутри *шэна* возможно появление *инь*, только упорядоченные между собой *инь* делают возможным возникновение *юэ*.

Идея упорядоченности, меры чрезвычайно важна как в китайской культуре в целом, так и в трактате в частности. Она проводится в «Юэ-цзи» красной нитью: последующее развитие идей течёт в русле встраивания *юэ* в систему из четырёх понятий, *ли* — *юэ* — *син* — *чжэн*. Каждое из них так или иначе имеет значение «правила», «нормы», «закона»: *ли* — «ритуал», «правило», «норма», *юэ* — система приведённых в порядок *инь*, *син* (刑 *xíng*) — «наказание», «закон» и *чжэн* (政 *zhèng*) — «принципы управления». В этой четвёрке *ли* и *юэ* — два коррелирующих понятия, объяснение соотношения которых составляет костяк «Юэ-цзи»:

*Ли сдерживают сердца народа, а юэ приводит в порядок образ мыслей людей; чжэн устанавливает меру поведения, син предупреждает. Ли, юэ, син, чжэн — достижение и не-нарушение этих четырёх обеспечивает путь правителя.*

*Ли* (禮 *lǐ*) — «обряд», «ритуалы», «церемония», «этикет», «такт», «учтивость» и т.д., понятие, включающее в себя и обряд, ритуал в культовом смысле и повседневный этикет, регулирующий отношения в обществе и семье. Важно, что это не просто правила, а внутренний моральный закон, достойный образ мыслей, не навязанная извне, а внутренне осознаваемая необходимость достойного поведения.

*Ли, юэ, син, чжэн* действуют заодно и исходят из одного источника — меры, порядка. Поэтому правитель, желающий порядка в своём государстве, должен следовать их принципам. «*Ли* сдерживает сердца народа, а *юэ*

приводит в порядок образ мыслей людей». Почему надо сдерживать сердца народа?

*Человек рождается спокойным, что свойственно ему от природы. Ощущения от воздействия вещей заставляют его сердце двигаться, этот процесс естественен. Вещи достигают человека, затем разум осознаёт их, и формируются чувства любви и ненависти. Если любовь и ненависть не сдерживаются внутри, разум искушается, выходит за свои пределы, человек уже не способен опомниться, и тогда нарушается небесная гармония.*

От движения человеческого сердца возникли *инь*. Но когда *инь* соединяются в *юэ*, они должны действовать на сердце отрезвляюще. Сформированная из упорядоченных *инь*, *юэ* воздействует на человека, может «тронуть человека глубоко», влиять на его чувства. Поэтому «благочестивые правители прошлого понимали, что надо влиять на чувства осторожно; необходимо употреблять *ли*, чтобы вести устремления народа, употреблять *юэ*, чтобы сопровождать *шэн* людей». *Шэн* — тот же иероглиф, означающий «звук», «голос», в данном случае, «голос человеческих сердец».

*Так, великие правители прошлого создали **ли** и **юэ**, чтобы люди воздерживались.*

*Ли и юэ взаимно дополняют друг друга:*

***Юэ** происходит изнутри, **ли** осуществляются снаружи. **Юэ** происходит изнутри и характеризуется спокойствием; **ли** осуществляются снаружи и сами по себе являются знаком культуры. Великая **юэ** обязательно безыскусственна, великие **ли** обязательно просты.*

Для гармоничного развития и правильного хода всего существующего *ли* и *юэ* должны быть уравновешены:

*Юэ* гармонизирует, *ли* проводят различие. Если гармонизация уже осуществлена, между людьми возможны близкие отношения, если различие уже проведено, между людьми возможно взаимоуважение. Если превалирует *юэ* — народ разнuzдан, если превалируют *ли* — народ разобцён. Объединять души и заботиться о внешнем облике — это дело *ли* и *юэ*.

Говоря о *юэ*, нельзя не говорить о *ли*. В свою очередь, говоря о *ли*, нельзя не упоминать *дэ*.

С не знающими *шэн* бессмысленно рассуждать об *инь*, с не знающими *инь* бессмысленно рассуждать о *юэ*, понимающие *юэ* очень близки к *ли*. Тех, кто уже владеет и *ли*, и *юэ*, можно назвать имеющими *дэ*.

Так складывается ещё одна связка понятий — *ли*, *юэ*, *дэ*. *Дэ* (德 dé) — понятие, существующее и в рамках учения о *дао* и *дэ* или даосизма, и в конфуцианстве (*жу цзя*). В обоих случаях понимание *дэ* схоже, но не одинаково и имеет свои особенности, о которых здесь распространяться не будем.

Скажем только, что иероглиф *дэ* принято переводить как «добродетель», «высокая нравственность», «гуманность», «сила души», «внутреннее достоинство», «благодать» и т.д. На наш взгляд вернее было бы понимать *дэ* прежде всего как «благодать». Как *ли* — не только и не столько свод правил, сколько сформированное в рамках этих правил ощущение надлежащего поведения, так и *дэ* — не нарочитое поучение, а благодать, которую получает живущий соответственно принципам *ли-юэ*.

*Ли* — это различные дела, но самое важное из них — уважение, *юэ* может заключать в себе разное содержание, но главное — любовь. *Ли* и *юэ* — их сущность одинакова. Так, просвещённые правители следуют сущности *ли* и *юэ*.

Итак, значение понятия *юэ* раскрывается благодаря его встраиванию в три смысловых ряда (Табл. 7):

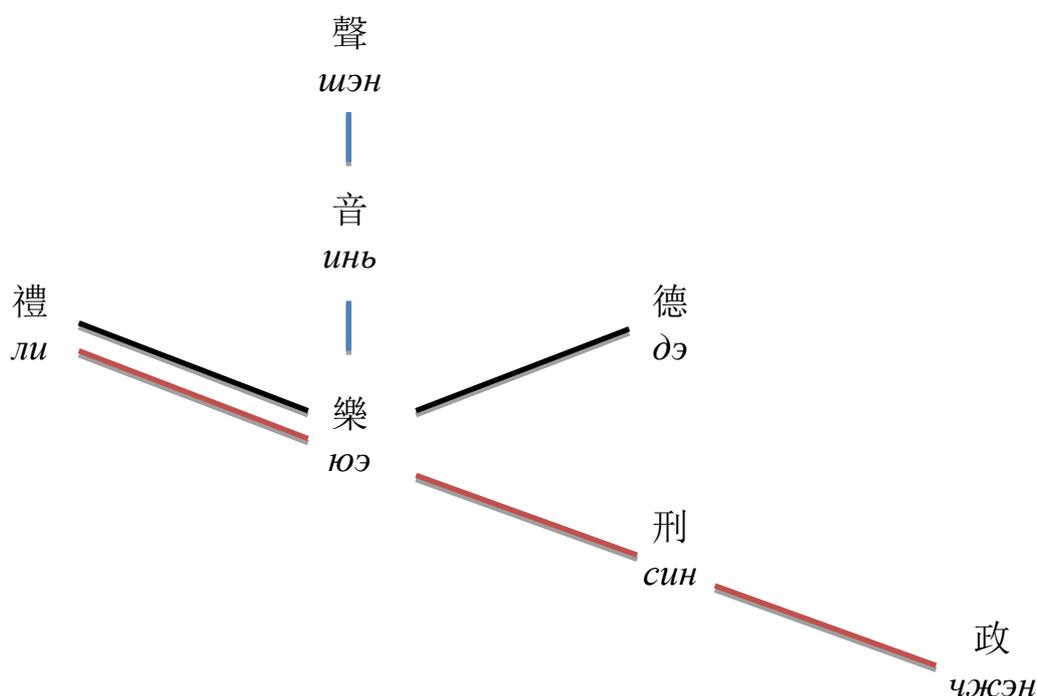


Табл.7

Уровень, на котором находятся две субстанции — *ли* и *юэ* — таков, что они действуют совместно с Небом и землёй:

*Великая юэ* вместе с Небом и землёй объединены и находятся в гармонии, великие *ли* вместе с Небом и землёй объединяют и сдерживают.

С этой же идеей связано одно из главных определений *юэ*, данное в трактате «Юэ-цзи»:

*Юэ* есть гармония Неба и земли, *ли* есть порядок Неба и земли.

Прежде чем собрать воедино идеи приведённых отрывков, для того, чтобы дать более полное определение понятия *юэ*, добавим ещё один штрих к смысловому портрету этого иероглифа. Иероглиф 樂 имеет также чтение *лэ* (lè), что значит «радость» — не сиюминутная весёлость, беспечная праздность, а радость осознания гармоничности устройства мира, радость его созерцания и приятия. «Юэ-цзи» говорят об этом: “樂者樂也”, что можно перевести как «юэ есть лэ», равно как и «лэ есть юэ». При этом “樂也者聖人之所樂也” — «юэ есть радость мудрецов».

Таким образом, *юэ* — это:

- сочетание упорядоченных *инь*;
- совершение звуко-музыкального действия;
- сила (энергия<sup>87</sup>), гармонизирующая пространство между Небом и землёй;
- мера — в ряду *ли-юэ-син-чжэн*;
- понятие о достойном образе мыслей и поведении — в ряду *ли-юэ-дэ*;
- миропорядок;
- радость;
- гармония.

Слово «музыка» по-китайски звучит сегодня как *иньюэ*. Это понятие обозначается двумя иероглифами, — *инь* и *юэ*, — которые используются в современном языке как аналог слову «музыка» в его общеевропейском понимании. *Иньюэ* стало сегодня в Китае общим словом для обозначения

---

<sup>87</sup> Под энергией в данном случае понимается связь атомов в молекулах или притяжение/отталкивание между заряженными частицами в атомах или взаимное уничтожение/рождение частиц и античастиц. Энергия — своеобразный дух материи (определение П.А. Сулягиной).

любой музыки, — итальянской и японской, рок- и поп-, музыки того или иного композитора и т.д., — таким же общим, как многие сравнительно новые термины, обозначающие, к примеру, разные отрасли гуманитарного знания. Среди подобных терминов можно назвать такие, как *чжэсюэ* (哲學 zhéxué) — «философия», *мэйсюэ* (美學 měixué) — «эстетика» и проч.

*Чжэсюэ* — это «наука философия», «учение о мудрости», *мэйсюэ* — «наука о прекрасном», «учение о красоте». При этом иероглифы, переводимые словами «мудрость» и «красота» выбраны из десятков возможных вариантов в качестве нейтральных, применимых к любой философии. В изобретении этих терминов и в их использовании отражается лишь стремление вписать китайскую культуру в некие мировые стандарты.

На самом же деле, *чжэсюэ* и *мэйсюэ* — новообразования, смысл которых скуден и безлик по отношению, скажем, к такому понятию традиционной китайской культуры, как *дао* (道 dào) — «путь», «идея», «мысль», «учение», «истина», «искусство», «направление деятельности», «метод» и т.д. С другой стороны, поскольку такое понятие, как *дао* — специфически китайское и не может послужить аналогом термину «наука философия», это оправдывает необходимость изобретения слова *чжэсюэ*. Таким образом, возникло терминологически корректное по отношению к китайской традиционной культуре разделение: *дао* означает *дао*, «философия» же вполне соответствует «*чжэсюэ*».

Совсем по-другому обстоит дело с *юэ* или *иньюэ*. *Иньюэ* — двуслог, соответствующий грамматическим нормам современного китайского языка. Каждый из двух составляющих его иероглифов несёт в себе все те значения, которые растолкованы в «*Юэ-цзи*». Однако вместе они служат переводом слова «музыка», поскольку отдельного термина для обозначения всякой музыки, музыки вообще, подобного *чжэсюэ*, изобретено не было.

Несмотря на это, точно так же, как *дао* означает *дао*, *юэ* означает именно *юэ* — категорию китайской культуры, отражающую представление

об устройстве мира, положении и долженствовании человека в нём и воплощающую эти представления в звуке.

*Ли-юэ* доходят до самого Неба и вьются по земле, с помощью *ли-юэ* действуют *инь-ян*, посредством *ли-юэ* происходит сообщение с духами; *ли-юэ* простираются в запредельную высь и проникают в глубину и в толщу. *Юэ* коренится в великом начале, *ли* придают завершённость. Небо никогда не останавливается, земля никогда не движется. Одно находится в движении, другое — в покое, что наполняет пространство между Небом и землёй. Вот почему мудрецы непрестанно с придыханием твердят о *ли-юэ*.

Таким образом, на основе определения *юэ* можно говорить и о её назначении, которое можно сформулировать, в частности, так:

1. Гармонизация пространства между Небом и землёй;
2. Регулирование внутреннего мира человека;
3. Регулирование отношений между людьми.

Все три приведённых назначения органически взаимосвязаны; все они сводятся к идее мира, порядка, гармонии, регулирования и определения меры для достижения гармонии. Регулирование в сфере человеческих отношений выделено нами только потому, что от этого мы поведём разговор о назначении звука шёлка и звука бамбука, на самом же деле человеческие отношения составляют часть того, что наполняет пространство между Небом и землёй. Иными словами, приводить в порядок пространство между Небом и землёй есть основная функция *юэ*, остальное суть частные проявления того же, в том числе всё, что связано с человеком.

*Юэ* как сочетание упорядоченных *инь* и *юэ* как совершение звуко-музыкального действия и есть *юэ* человеческого уровня, озвученная *юэ*. Для человека *юэ* проявляется звуком. *Цзинь-ши* и *сы-чжу* суть инструменты *юэ* — то, с помощью чего *юэ* работает, действует, воздействует. Великая сила воздействия *юэ* через звук была осознана китайцами ещё в древности и

отражена в самом понимании юэ. С осознанием явления воздействия звука связано и осознание необходимости *правильного* воздействия — не только благотворного, но и призванного, кратко говоря, регулировать, упорядочивать. Это подробнейшим образом описано в «Юэ-цзи».

Пример понимания силы воздействия звука и необходимости правильного воздействия им даёт нам уже упомянутый рассказ о мастере Куе. Ответ Конфуция на вопрос правителя царства Лу о Куе начинался с того, что «Шунь стремился к тому, чтобы воспитание с помощью музыки распространилось повсюду в Поднебесной». На месте слова «музыка» в тексте оригинала стоит иероглиф юэ. То есть, согласно тексту «*Люйши чуньцю*» импульсом к созданию базовых музыкальных канонов послужило именно стремление Шуня воспитывать с помощью юэ, основанное на понимании силы воздействия звука. Шунь — боготворимый правитель-первопредок, символ мудрости, создатель первого *цин*я — кто ещё, как не он глубоко понимал необходимость влиять на умы и сердца с помощью юэ?

На современном этапе мы имеем дело с китайской музыкой, устроенной в соответствии с этическими и эстетическими нормами, в основе которых лежит понимание юэ как все-упорядочивающей силы. Это музыка, прошедшая огромный путь развития и вобравшая, сфокусировавшая в себе всё необходимое для того, чтобы полностью отвечать смыслам, выражаемым иероглифом юэ/лэ. Каждый из звуков-инь, наполняющих музыку-иньюэ, отобран и «отшлифован», его воздействие изучено и гарантировано.

Назначение звуков, производимых инструментами юэ, в самом общем плане — способствовать функционированию самой юэ. Первый уровень конкретизации — назначение каждого из восьми звуков, *ба инь*, исходящее из его природно-акустической специфики. Второй уровень конкретизации — назначение звука инструментов внутри родов *ба инь*.

## 2. О назначении звука шёлка и звука бамбука и его воздействии на человека

Назначение звука шёлка может быть раскрыто, в частности, через обращение к следующему фрагменту «Юэ-цзи»:

<p>Голос <sup>88</sup> [инструментов рода] шёлка — печальный, [такой] печальный, что [позволяет] утверждать честность, [а с такой] честностью [можно] устанавливать строгость [по отношению к себе] и твёрдую волю. [Когда] благородный человек слушает голос <i>циня</i> и <i>сэ</i>, [он] размышляет о чиновниках, стремящихся к справедливости.</p>	<p>之聲則思志義之臣 以立志君子聽琴瑟 絲聲哀哀以立廉廉</p>
--	---

Эта цитата была приведена нами в начале второй главы настоящей работы в качестве характеристики звука шёлка, воплощённого в звучании *циня* и *сэ*. Теперь мы можем говорить и о том, что здесь же кратко и точно сформулировано назначение звука шёлка. В первую очередь оно относится к существующей как во времена создания трактата, так и поныне цитре *цинь*.

Звук инструментов рода шёлка — печальный. Под словом «печальный» в данном случае подразумевается иероглиф *ай* (哀 āi): «скорбеть», «горевать», «сочувствовать», «сострадать», «жалеть», «любить»<sup>89</sup>. Слово «честность» в данном случае — один из смыслов иероглифа *лянь* (廉 lián): «бескорыстный», «правильный», «справедливый». Быть способным сочувствовать, любить, будучи честным, твёрдым и строгим к себе — один из многочисленных кодексов поведения благородного человека.

<sup>88</sup> Букв.: «шэн шёлка».

<sup>89</sup> В китайском языке по сравнению с русским понятие части речи размыто. Один и тот же иероглиф может выступать, условно говоря, и как существительное, и как прилагательное, и как глагол. В данном случае иероглиф *ай* можно перевести и как «скорбный», и как «скорбеть».

Назначение звука цитры *цин* в этом контексте состоит в формировании *ай*, печали, источника установления честности, строгости и твёрдой воли по отношению к самому себе. Это печаль *осознавания*, в частности, постоянного нарушения человеком гармонии. На вопрос, из-за чего, почему это происходит, в китайской культуре даётся однозначный ответ: из-за следования человеком не Пути, а своим прихотям. Человек постоянно испытывает искушения, и это естественно и неизбежно. Изменить это невозможно — такова человеческая природа, поэтому отклик на явления и предметы окружающего мира, рождающий в человеческом сердце любовь и ненависть следует принять как свойство, присущее человеку. Исходя из этого, для поддержания порядка люди должны лишь сдерживать свои любовь и ненависть.

*Циньжэнь*, «люди *цин*я», они же *вэньжэнь*, «образованные люди», осознавая присущую человеку способность откликаться и увлекаться, осознают и необходимость сдерживаться. Они понимают, что в первую очередь, надо сдерживать самого себя, то есть, самосовершенствоваться, к чему в китайской культуре разработано множество систем. Каждая из них выросла, постепенно сложилась из элементарных (то есть, базовых) открытий, скажем, свойств напитка, изготавливаемого при помощи заваривания листьев чайного дерева.

Со временем это открытие легло в основу мощной и тонкой чайной культуры. Традиция цитры *цин* в этом смысле также представляет собой отдельную систему. Однако, если *цинжэнь* — люди *цин*я, *вэньжэнь* — это люди культуры вообще, системы, сложенной из подсистем. Ван Вэй, Ли Бо, Бо Я — все они суть *вэньжэнь*, то есть, знатоки и хранители знания всей системы.

Звук *цин*я, игра на *цине* воспитывают в человеке осознание и меру, спокойствие и умиротворённость. Один из кодексов *вэньжэнь* гласит:

神  
清

Чистый дух, содержание духа в чистоте

骨  
冷

Твёрдая, холодная воля

無  
由  
俗

Не-следование по пути тех, кто стремится к выгоде и забывается в удовольствиях суетного мира

Так может быть раскрыта формула «печаль — честность — строгость к себе». Ощувивший печаль не может не осознавать, осознающий не может быть нечестен, честный понимает необходимость строгости, прежде всего, по отношению к себе. Строгость достигается только через ежедневную практику, осуществляемую в рамках одной или нескольких систем самосовершенствования, поэтому часто *вэньжэнь* — и музыканты, и каллиграфы, и мастера боевых искусств, и философы.

Игра на инструментах рода бамбука основана на дыхании, которое неразрывно связано в китайской культуре с понятием об энергии *ци*. Жизненная энергия *ци* (氣 *qì*) присутствует везде, её потоки постоянно циркулируют как во всей окружающей среде, так и в человеческом организме. От правильной циркуляции *ци* зависит состояние крови и здоровье человека<sup>90</sup>, его психофизиологическое состояние. Духовное и телесное в китайской культуре неразделимы, так же как неразделимы дух, душа и разум. Любая практика в рамках любой системы самосовершенствования одинаково сильно воздействует и на физическое, и на психоэмоциональное в человеке.

---

<sup>90</sup> Именно на перенаправление *ци* в случае её неправильной циркуляции в организме нацелена традиционная китайская акупунктура, иглоукалывание — важнейшая составная часть древнейшей из ныне живущих китайской медицины.

Регулирование работы *ци* в организме также достигается с помощью ежедневной практики.

Работа с энергией *ци* называется *цигун* (氣功 qì gōng), она лежит в основе всех без исключения китайских психофизиологических практик, таких, как *тайцзицюань*, *кунфу* и множество их разновидностей. В каждой из них на первом месте стоит работа с дыханием, которое, по сути, представляет собой одно из воплощений *ци* в организме человека. Игра на *сяо* и *дицзы* в таком контексте также становится, без преувеличения, психофизиологической практикой, направленной на оздоровление. Здоровье — это уравновешенное соотношение всех элементов в организме — то есть, порядок. Каждая традиционная *цюйцзы* является правильно сформированным дыхательным циклом.

Разумеется, для системы самосовершенствования *иньюэ* принципиальное значение имеет не только практика на звуке шёлка или звуке бамбука самом по себе, а прорабатывание тех *цюйцзы*, которые сложились в рамках традиции. Попросту говоря, «звук сам по себе» и не существует. Более того, вне всякого сомнения, что для традиционной практики, имеющей все те цели, о которых говорилось выше, нет необходимости в создании новых пьес в том понимании слова «новая пьеса», которое достигло своего расцвета в классико-романтический период развития европейской музыки. В определённом смысле создание, сочинение новых пьес противоречит практике и традиции, не несёт пользы, не даёт желаемых результатов, не лежит в русле устремлений к самосовершенствованию и поддержанию порядка в самых разных смыслах.

Сочинение, изобретение музыки в данном контексте аналогично изобретению колеса. Вместе с тем, вот уже более ста лет существует такое явление как китайская композиторская музыка западного типа, ориентированная именно на достижения классико-романтической эпохи. Попробуем сформулировать, как соотносятся и сосуществуют друг другом

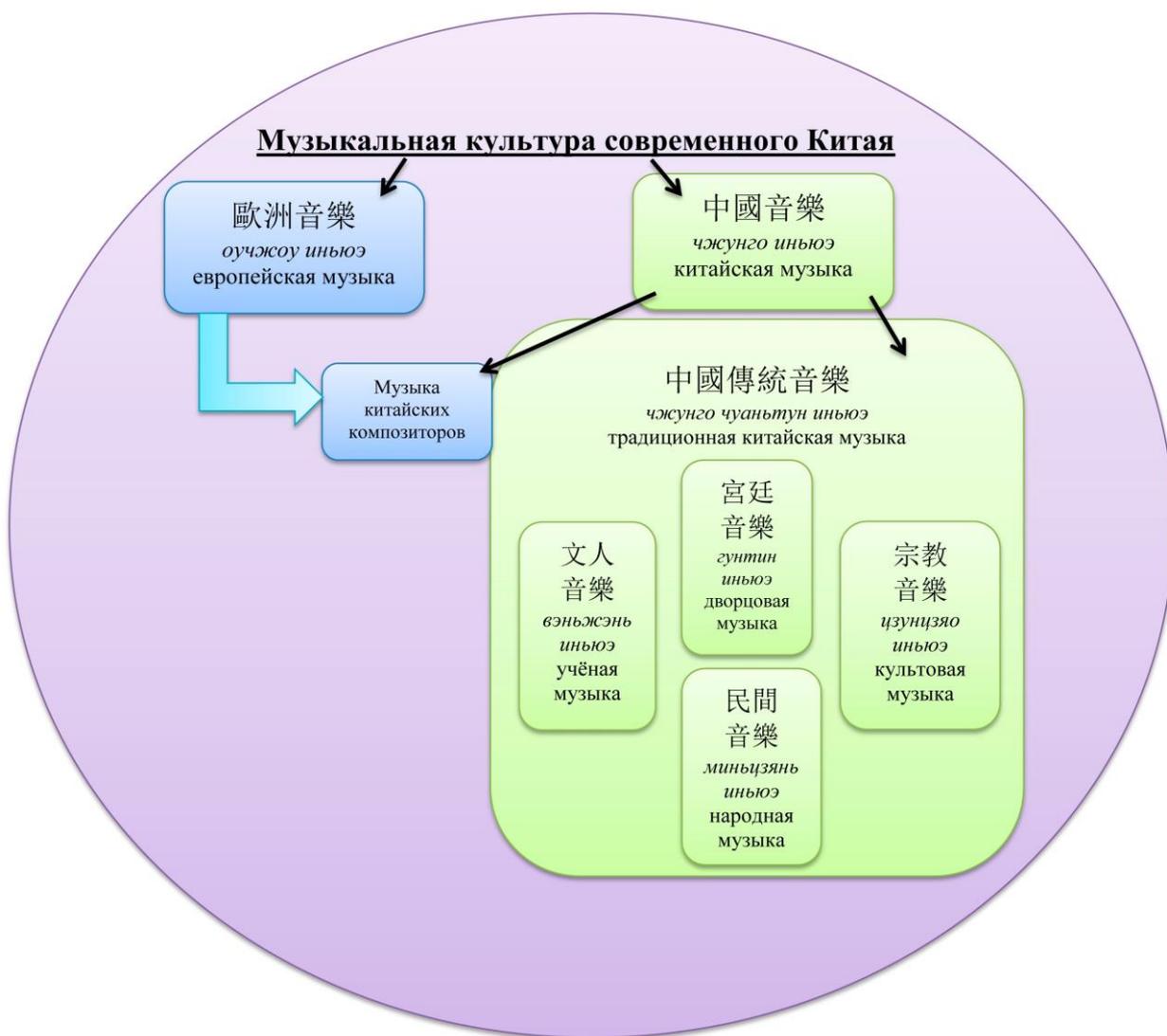
тысячелетняя традиция и совсем новая, но мгновенно приобретающая большие масштабы музыка китайских композиторов, обратившись к структуре музыкальной культуры современного Китая.

### 3. Музыка шёлка и бамбука в структуре музыкальной культуры современного Китая

Следует разграничить понятия «музыка Китая» и «китайская музыка». Под музыкой Китая подразумеваются все звуковые явления музыкальной культуры, относящиеся к территории Китайской Народной Республики, а также Тайваня и Гонконга. Помимо особенностей административно-политического устройства этого региона земного шара (сложное соотношение автономности и подчинённости территорий), надо учесть пёстрый этнический состав его населения. На территории Китайской Народной Республики в настоящее время проживают представители 56 этносов, из которых собственно ханьцы — этнос, давший название китайскому языку (*ханьюй*, букв., «язык ханьцев»), составляет 93%.

Понятие «китайская музыка» относится, прежде всего, к ханьцам, при этом, безусловно, она формировалась в постоянном контакте с традициями всех остальных этносов и всегда питалась соками их традиций.

Музыкальная культура современного Китая — явление, имеющее сложную структуру, общий план которой представим в виде таблицы (Табл. 8):



В самом общем плане в структуре музыкальной культуры современного Китая можно выделить две сосуществующие линии, показанные в таблице синим и зелёным блоками: европейская музыка и китайская музыка. Китайская музыка представлена на сегодняшний день разными явлениями, одно из которых — музыкальная культура традиционного Китая, или *чжунго чуаньтун иньюэ*.

Проникновение европейской музыкальной культуры и её продуктов в Китай началось после 1840 года, во время событий Первой опиумной войны между британцами и цинскими войсками<sup>91</sup>. Европейская музыка вошла в жизнь китайцев как сама по себе (то есть, со всем корпусом музыкальных

<sup>91</sup> Имеется в виду плотный и необратимый контакт с европейской культурой, в т.ч. музыкальной. Вероятнее всего, он имел место, начиная только с этого времени и привёл к возникновению явлений китайской музыкальной культуры, ранее ей не свойственных.

произведений, которые были созданы к середине XIX века), так и в качестве фактора, повлиявшего на формирование к XX веку целого ряда явлений в китайской музыке. Начался интересный с культурологической точки зрения процесс разворачивания взаимоотношений между пониманием музыки, привнесённом с Запада, и *чжунго чуаньтун иньюэ*.

*Чжунго чуаньтун иньюэ* (中國傳統音樂 zhōngguó chuántǒng yīnyuè) означает «традиционная китайская музыка», буквально «срединного царства»<sup>92</sup> традиционная музыка», где *чжунго* — «срединное царство», *иньюэ* — «музыка», то есть собрание упорядоченных *инь*, *чуаньтун* — традиция, понятие, составленное из двух иероглифов.

Иероглиф *чуань* (傳 chuán) означает «передавать», «сообщать», «распространять», «завещать», «оставлять в наследство», «передавать», «выражать», «проводить», «являться проводником», «преемственность», «передача из поколения в поколение» и т.д. «Тун» переводится как «объединять», «соединять», «суммировать», «подытоживать», «править», «управлять», «руководить», «единый», «объединенный», «централизованный», «сообща», «вместе» и т.д. Из сочетания двух этих иероглифов и складываются понятия «традиция», «традиционный». Таким образом, под традиционной музыкой в данном случае понимается не какая-либо конкретная музыкально-культурная традиция и, конечно, не фольклор, а вся система передаваемой из поколения в поколение китайской музыкальной культуры.

Масштабы блока *чжунго чуаньтун иньюэ* таковы, что каждый из четырёх крупных составляющих его слоёв<sup>93</sup> имеет свою внутреннюю структуру и насыщен разнообразными традициями. К примеру, слой *миньцзянь иньюэ*, народной музыки, имеет четыре подслоя:

---

<sup>92</sup> «Срединное царство» не означает «пуп земли», а означает царство, расположенное ровно посередине, именно там, где надо.

<sup>93</sup> В выделении именно четырёх слоёв и их названии мы придерживаемся одной из принятых среди китайских музыковедов точек зрения на структуру *чжунго чуаньтун иньюэ*. К другим вариантам названий слоёв и мы обратимся в дальнейшем при необходимости.

- *миньгэ* (民歌 *mín gē*) — «народные песни»;
- *миньцзу циюэ* (民族器樂 *mínzú qìyuè*) — «инструментальная музыка этносов»;
- *шочан иньюэ* (說唱音樂 *shuōchàng yīnyuè*) — «сказания»;
- *сицюй иньюэ* (戲曲音樂 *xìqǔ yīnyuè*) — «музыка драмы *сицюй*»<sup>94</sup>.

Внутри каждого подслоя — масса отдельных локальных традиций.

Во всей структуре китайской музыкальной культуры именно и только к блоку *чжунго чуаньтун иньюэ* относится то, что говорилось нами о юэ. Европейская музыка (в основном, XVIII-XX веков) продолжает активно изучаться китайцами. Традиционная китайская музыка продолжает существовать параллельно. Китайская композиторская музыка на этом фоне — один из феноменов, возникших под влиянием знакомства с европейской музыкальной культурой.

Подчеркнем, что фигуры «композитора» в европейском понимании этого слова<sup>95</sup> в старом Китае просто не существовало, более того, сама сущность этого феномена была чужда всей системе идеологических и нравственных установок традиционного китайского общества. Как уже говорилось, деятельность китайского музыканта никогда не была направлена на создание законченных музыкальных текстов, *opus perfectum et absolutum*, предназначенных для дальнейшего воспроизведения исполнителем без внесения изменений. Не существовало и разделения функций сочиняющего,

<sup>94</sup> *Сицюй* — термин, объединяющий разновидности локальных музыкальных драм, в том числе сюда входит и *цзинцзюй*, т. н. «пекинская опера».

<sup>95</sup> Имеется в виду европейская музыкальная культура классико-романтического периода, XX и начавшегося XXI веков. Если исходить из убеждения, что, несмотря на использование разнообразных, невиданных ранее композиторских техник, непринятых ранее способов нотации, вновь изобретённых инструментов и проч., по большому счёту, в идеологическом отношении смысл такого явления как «композиторское творчество европейского типа» пока остаётся прежним. Здесь не имеется в виду ситуация в европейской музыкальной культуре до XVIII века, тем более, что в данном случае этот слой не актуален: китайцы до сих пор крайне мало занимаются музыкой того времени, как в практическом, так и в теоретическом аспектах. Для них европейская музыка, или *оучжоу иньюэ* — это именно и прежде всего композиторское творчество ярчайших фигур XVIII, XIX и XX веков, начиная с И.С. Баха.

воспроизводящего и воспринимающего, характерного для модели *композитор — исполнитель — слушатель*.

Тем не менее, творчество китайских композиторов сегодня представляет собой неотъемлемую часть музыкальной культуры Китая, и может казаться генеральной линией её развития, что является, с одной стороны, результатом современных способов распространения информации; с другой — доступности этой музыки через существование привычного европейски образованному музыканту нотного текста, что нельзя сравнить с традицией *гуциня*, простое ознакомление с которой сразу вызывает трудности и требует погружения в культуру; с третьей — общегосударственной линии.

Сколько бы ни было сосуществование, попросту говоря, европейской и китайской музыки параллельным, две этих сферы не могут существовать изолированно и не взаимодействовать. Взаимовлияние двух сфер друг на друга породило в культуре множество явлений, несвойственных ей до середины XIX века, и возникших как в *чжунго чуаньтун иньюэ*, так и в феномене композиторского творчества. Суть этих новых явлений одна, она может быть охарактеризована как проникновение западного понимания музыки, процесса её создания, исполнения и бытования в сознание китайских музыкантов. Та часть из них, которая не была укоренена в традиции, стала позиционировать себя в качестве композиторов<sup>96</sup>; многие же из традиционной сферы модулировали в своём *звукоощущении, звукопонимании* и, как следствие, *звукоспроизведении*<sup>97</sup>. Дадим краткую характеристику двум обозначенным явлениям — результатам исторически необратимого взаимодействия западной и китайской музыкальных традиций.

---

<sup>96</sup> Укоренённому в традиции китайскому музыканту никогда не пришло бы в голову сочинять музыку и называть себя композитором, поскольку, как уже говорилось, в китайской музыкальной культуре нет направленности на создание законченных музыкальных текстов, фиксируемых на бумаге.

<sup>97</sup> Часто они не осознают этого, искренне считая себя абсолютно традиционными музыкантами. Более того, те, кто играет музыку китайских композиторов, не имеющую отношения к *чжунго чуаньтун иньюэ*, но написанную для какого-либо китайского инструмента, часто также полагают, что они играют китайскую музыку.

Можно выделить несколько генеральных линий, по которым развивается творчество китайских композиторов:

1. Сочинение произведений по канонам европейской композиторской школы и европейских же по стилистике;
2. Сочинение произведений по канонам европейской композиторской школы, но с разной степенью стилизации (с использованием музыкальных мотивов, заимствованных из разных слоёв китайской музыки, с использованием тембров китайских музыкальных инструментов);
3. Обработка изъятых из контекста традиционной китайской музыки и превращенных в по-европейски понимаемую мелодическую линию музыкальных мотивов. Эта обработка осуществляется разными путями:
  - путём гармонизации по канонам европейской классико-романтической гармонии и в расчёте на исполнение европейскими инструментами;
  - путём гармонизации по канонам европейской классико-романтической гармонии в расчёте на исполнение китайскими инструментами;
  - путём гармонизации по канонам европейской классико-романтической гармонии в расчёте на исполнение смешанным составом;
  - путём подкладывания под изъятый мотив созвучий, организованных с применением ладовых ячеек китайской традиционной музыки, но, по сути представляющих собой классико-романтическую гармоническую вертикаль, и связанных друг с другом по законам функциональной гармонии, реализующимся в рамках функциональной (часто расширенной) тональности;

4. Сочинение музыкальных пьес по мотивам китайских народных песен (*миньгэ*) и наигрышей в расчёте на исполнение китайскими инструментами, но с позиций использования композиторских методов европейской классико-романтической школы.
5. Обработка *цюйцзы*, изъятых из репертуара разных слоёв *чжунго чуаньтун иньюэ* с целью их приспособления к исполнению на европейских инструментах.
6. Обработка *цюйцзы*, изъятых из репертуара разных слоёв *чжунго чуаньтун иньюэ* в расчёте на исполнение китайскими инструментами, используемыми как по-европейски понимаемый ансамбль (дуэт солиста и аккомпаниатора), оркестр (реорганизация музыкальной ткани пьесы с целью её превращения в концертную пьесу для трактуемого как оркестр ансамбля традиционных инструментов) и др.

Большое количество китайских музыкантов, не сочиняющих музыку, играющих на китайских инструментах также стало подвержено влиянию западного понимания музыки. Это проявилось и продолжает проявляться в:

- записи в европейской пятилинейной нотации и исполнении с участием фортепиано традиционных китайских *цюйцзы*<sup>98</sup>;
- исполнении *цюйцзы* на китайских инструментах, но с привнесением европейского распределения функций солиста и аккомпаниатора, солиста и оркестра. Этому предшествует вмешательство внутрь *цюйцзы* с искажением не только её звукового облика, но и с искажением смысловых рядов, стоящих за её названием и связанных с образами китайской поэзии, живописи, философии, истории и проч.
- исполнении *цюйцзы*, психофизиологическое восприятие которых в сознании самого исполнителя трансформировано. Главным образом трансформация происходит в сторону придания любой *цюйцзы*,

---

<sup>98</sup> Соответственно, при этом сущность *цюйцзы* как производной от матрицы-*цюйдяо* полностью исчезает.

независимо от принадлежности тому или иному слою, и, соответственно, от содержания, черт европейской концертной пьесы;

- самой ситуации концерта, ведущей за собой возникновение характерного для европейской и отсутствующего в китайской традиции противопоставления «исполнитель — слушатель»; ситуация концерта влечёт за собой исполнение *цюйцзы* как концертного номера, то есть как музыкального произведения, имеющего чётко обозначенные начало и конец, записанного и существующего как авторский текст, не предполагающий вмешательства исполнителя;
- самом принципе взаимодействия с *цюйцзы* как с фиксированным текстом, который надо исполнить, изобразить; это ведёт к отчуждению музыканта от *цюйцзы*, потере навыка работы с *цюйдяо* и понимания сути процесса возведения *цюйцзы* из *цюйдяо*;
- «подтягивании» звуковысотности китайской музыки под нормы европейского равномерно темперированного строя, вследствие чего происходит перестройка слуха китайца, и что может привести к потере способности адекватного воспроизведения и слухового восприятия китайской музыки в рамках китайской звуковысотной системы.

Ещё один результат проникновения европейской музыкальной культуры — появление неведомого китайской культуре раньше самостоятельного слоя популярной музыки, в который в той или иной степени «втянуты» явления *чжунго чуаньтун иньюэ*.

Таким образом, в современной китайской музыкальной культуре сосуществуют: китайская традиционная музыка, или *чжунго чуаньтун иньюэ*, европейская музыка, или *оучжоу иньюэ*, а также явления, порождённые взаимодействием китайской и европейской музыкальных культур, среди которых наиболее очевидное и могущее казаться преобладающим, главным

— творчество китайских композиторов<sup>99</sup>. При этом истинным ядром китайской музыкальной культуры остаётся, как и прежде, *чжунго чуаньтун иньюэ*.

В предыдущих главах в связи с рассуждением о музыке шёлка и бамбук затронута нескольких музыкально-культурных традиций. Посмотрим на примерах двух из них, как они встраиваются в описанную нами структуру музыкальной культуры.

Традиция цитры *гуцинь* относится к *гунтин иньюэ*, дворцовой музыке, и к *вэньжэнь иньюэ* — музыке учёных людей — и стоит в этих блоках особняком: это самый изысканный из всех изысканных китайских музыкальных инструментов. Ни один другой *юэци*, музыкальный инструмент, не имеет посвящённой ему науки. *Циньсюэ* (琴學 qínxué) — область традиционного китайского знания, включающая в себя историю, теорию, конструкцию и разновидности *циня*, технику игры и приведения приёмов в соответствие с устойчивыми культурными символами и т.д. Традиция цитры *гуцинь* — и есть МКТ, обладающая всеми признаками и имеющая состав, включающий все основные компоненты:

1. Фонд музыкальных текстов (или свод клише-стереотипов, посредством которых эти тексты могут быть построены), а также средства его сохранения.
2. Правила, служащие общим руководством для построения музыкального текста и кодекс критериев оценки этих текстов.
3. Музыкантов-специалистов (включая их отбор, музыкальную подготовку и содержание).

---

<sup>99</sup> Отметим, что «композитор» по-китайски — *цзоцюйцзя* (作曲家 zuòqǔjiā), где *цзо цюй* означает «делать *цюй*», «создавать пьесы», а *цзя* указывает на принадлежность к определённой профессии. То есть, композитор в китайском понимании — тот, кто профессионально изготавливает пьесы — не музыку, *иньюэ*, а именно пьесы, *цюй*. Здесь *цюй* понимается очень широко, фактически как всякий, любой звуко-музыкальный образец. Сказать «сочинять музыку», «писать музыку» по-китайски невозможно — «писать» можно только «пьесы».

4. Специфические формы акта звуковой реализации и организации аудитории.
5. Материальное обеспечение процесса музицирования (прежде всего создание искусственной акустической среды, изготовление музыкальных инструментов) [38, 7].

Остановимся кратко на каждом из пяти пунктов.

1. Фонд музыкальных текстов, а также средства его сохранения.

Цитра *гуцинь* имеет собственный фонд музыкальных текстов, общее количество которых по названиям пьес — около 3000<sup>100</sup>. Название есть у каждой пьесы, оно часто указывает как на название *цюйдяо*, так и на жанр пьесы. Взаимоотношения *цюйдяо*, названия пьесы и её жанра сложны для вскрытия и понимания. Название пьесы часто выступает в роли условного обозначения интертекста, без знания которого название не может быть понято. Под интертекстом подразумевается историко-культурный контекст, в который так или иначе вписана пьеса. Поскольку репертуар *гуциня* весь *старый*<sup>101</sup>, интертекст каждой его пьесы складывался сотнями лет и со временем обрастает новым содержанием, суть которого состоит в заново пережитом и осмысленном старом. То есть, текст, записанный знаками циневой иероглифической нотации, представляет нам один из вариантов одной из составляющих частей музыкального текста.

Что касается механизмов, посредством которых осуществляется сохранение музыкального текста, то, среди них в первую очередь стоит назвать память трёх видов: музыкальную, моторно-двигательную и зрительную. Играя, гуцинист всегда смотрит на левую руку и запоминает «рисунок» последовательности приёмов, одновременно запоминая его на

---

<sup>100</sup> Надо учитывать, что в рамках одной исполнительской школы, а также в рамках жизнедеятельности отдельного гуциниста, конечно, не может быть охвачено такое число. Около 3000 — это количество в совокупности, данное теоретиками умозрительно. Число пьес, освоенных одним гуцинистом, зависит от его потенциала, но, чаще всего, не выходит за рамки 150-300. Однако все эти показатели условны.

<sup>101</sup> Порой репертуар *циня* может показаться нелепо старым. Например, в вышедшем в 2011 году сборнике пьес «*Циньсюэ фапу*», «Сборник пьес и методика игры на *цине*» (《琴學法譜》), составленного профессором Тяньцзиньской консерватории г-жой Ли Фэньюнь, есть пьеса «*Вэнь-ван цао*», «Хвалебная песнь Вэнь-вану» (《文王操》), над текстом которой написано, что автор слов и музыки — благодетельный и мудрый правитель эпохи Чжоу Вэнь-ван.

мышечном уровне. Запись в иероглифической нотации также относится к средствам сохранения, однако, сохранения именно текста как набора приёмов, с помощью которых можно воспроизвести последовательность музыкальных фраз.

Сохранение и передача музыкального текста как интертекста осуществляется только от учителя к ученику<sup>102</sup>. Используя этот проверенный временем метод, можно передать самое главное — дух культуры, без которого звучащая музыка будет лишь последовательностью фраз. Именно этот метод делает возможным тот факт, что возраст самых молодых пьес ходового репертуара *цзиня* составляет около 300 лет<sup>103</sup>.

2. Правила, служащие общим руководством для построения музыкального текста и кодекс критериев оценки этих текстов.

Несмотря на то, что во многих сборниках циневых пьес есть примечания относительно структуры пьес, ладовой организации, дающих музыканту руководство к созданию новой пьесы, как уже говорилось, в культуре нет направленности на создание новых текстов. Правила построения текста заложены в нём самом, и текст, так или иначе, фиксирован. Соответственно, первая обязанность музыканта заключается в освоении уже созданного.

Поскольку созданное существует веками и постоянно развивается, совершенствуется, музыкант, родившийся даже в эпоху Хань, не говоря уже о современности, получает в наследство от мастеров прошлого

---

<sup>102</sup> По мнению профессора Ли Фэнъюнь, в этом смысле музыка — единственное, чему нельзя научиться самостоятельно, не имея учителя. Каллиграфии, например, научиться можно.

<sup>103</sup> Надо учитывать, что, даже если в источниках указано, что такую-то пьесу создал такой-то мастер эпохи Цин, это не значит, что до эпохи Цин материала этой пьесы и в помине не было, что это совершенно новая, доселе неслыханная музыка. Во-первых, создавая новое, гуцинист использует тот арсенал, которым он владеет. Пока осваивается этот арсенал, осваиваются и каноны жизнедеятельности *цуйдяо*, что гарантирует мастера-создателя новой пьесы от сочинения органически не приемлемых вещей. Во-вторых, если мастер, создавший новую пьесу, передал её ученику, а тот — своему ученику, и пьеса сохранилась в памяти и вошла в репертуар, значит, она проверена временем и органична, поскольку смогла сохраниться в памяти. В-третьих, всегда есть вероятность, что мастер, которому приписывается создание новой пьесы, скажем, перенял её от своего учителя, но сумел вдохнуть в своё исполнение столько смысла, что пьеса стала прочно связываться с его именем, что и было отражено в момент создания того или иного письменного документа.

огромный свод изысканных текстов. Учитель, прикидывая потенциал ученика, даёт ему пьесы в соответствии с предполагаемым потенциалом — отнюдь не в правилах китайской этики давать понять ученику, насколько он ничтожен рядом с драгоценным наследием. Таким образом, прожив жизнь, музыкант может так и не узнать, не осознать и сотой доли традиции, которой всю жизнь служил, а честно воспроизводить несколько десятков полученных от учителя пьес и передать их своим ученикам — и это и есть традиция.

Кодекс критериев оценки текста усваивается, опять же, вместе с самими текстами, пропитываясь интертекстуальными деталями и звуковым воплощением которых гуцинист воспитывает в себе негласное, похожее на чутьё знание эстетических норм. На основании этого самостоятельно добытого знания он становится способен ценить тонкости, которых человек (или даже музыкант) не посвящённый и не заметит. В этом отчасти отражается особое положение и самоосознание «касты» гуцинистов в среде музыкантов.

3. Музыкантов-специалистов (включая их отбор, музыкальную подготовку и содержание).

На *цине* играют *вэньжэнь*. Понятие *вэньжэнь*, косвенно имея отношение к социальной иерархии, все-таки более устойчиво, чем названия того же слоя интеллигенции, который в разное время именовался в Китае *ши* (士), *дайфу* (大夫) и т.д. Собственно, слово *вэньжэнь* хорошо соответствует нашему понятию «интеллигенция» — термину, значение которого, в сущности, значит больше, чем просто «образованные люди». Ситуация в современном Китае подтверждает сказанное — социальной иерархии императорского Китая больше нет, но *вэньжэнь* есть<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Распознать их стало ещё труднее, чем прежде, поскольку вместе с традиционной иерархией канули и традиционные одежды и аксессуары с разнообразными знаками отличия. Современных *вэньжэнь* не узнаешь по одежам, но их можно определить по речи, выражению лица, мимике и жестам.

При чёткой организации общества, особенностью традиционной китайской культуры всегда была реальная возможность хождения через слои, как «вверх», так и «вниз». Это связано, в том числе, с уникальной системой экзаменов *кэцзюй* для получения учёной степени и права поступления на должность, утверждение которой имеет отношение к появлению термина *вэньжэнь*<sup>105</sup>. Экзаменоваться и претендовать на должности, вплоть до самых высоких, мог всякий желающий, независимо от происхождения. Экзамены надо было проходить в несколько этапов: на местном уровне, начиная с деревенского и заканчивая уездным, а затем, в случае успеха, можно было попасть на экзамен к самому Сыну Неба.

Помимо обязательного знания медицины, конфуцианского канона<sup>106</sup>, *вэньжэнь* — это человек, сведущий в четырёх сферах китайской культуры: *цин*, *ци*, *шу*, *хуа* (琴棋書畫) — *цин*, шашки, книги, живопись. Кроме того, *вэньжэнь* поступает согласно предустановлениям *ли* — и делает это именно потому, что глубоко понимает их справедливость, понимает, что иначе поступать и нельзя. Так *вэньжэнь* подаёт пример всем вокруг, будучи носителем и выразителем на примере собственной жизни этических норм, правил поведения, методов самосовершенствования и т.п. Функции, выполняемые *вэньжэнь* в обществе, не зависят от его социального положения, как и сама принадлежность к кругу *вэньжэнь*. Какой бы пост не занимал *вэньжэнь*, он всегда проповедует скромный образ жизни, простую пищу и одежду, неприхотливый быт и каждодневный труд. В трактатной традиции встречается немало рассказов о высокопоставленных чиновниках, бывших, по сути, *вэньжэнь*, в такие времена, когда этого термина ещё не сложилось.

---

<sup>105</sup> Термин *вэньжэнь* появился после 605 года. Тогда же была утверждена система экзаменов *кэцзюй*, действующая вплоть до 1905 года.

<sup>106</sup> Понятие «конфуцианский канон» или Тринадцатикнижие включает в себя огромный объём трактатного материала. Он сложился к XII-XIII вв. и включает в себя такие трактаты как: «*Ши-цзин*» («Канон истории»), «*Ши-цзин*» («Канон песен»), «*Ли-цзи*» («Записки о правилах благопристойности»), «*И-цзин*» («Канон перемен»), «*Лунь юй*» («Беседы и суждения»), «*Мэн-цзы*» и т.д.

Современные *вэньжэнь* находятся полностью в русле всего того, что сказано выше. В их сознании господствуют те же кодексы и предустановления, они так же занимаются каллиграфией, поэзией и играют на *цине*. События XX века, как в Китае, так и за его пределами, включая Великую пролетарскую культурную революцию (1966 —1976) не уничтожили *вэньжэнь* и не сломили мощь традиции<sup>107</sup>.

*Цинь* — инструмент как отдельной МКТ, так и придворной музыки, поэтому организация аудитории и формы акта звуковой реализации в традиции *циня* составляют отдельный интересный вопрос.

#### 4. Специфические формы акта звуковой реализации и организации аудитории.

Круг немногих, избранных слушателей цитры *гуцинь* может сложиться как в дворцовых покоях, так и в одинокой хижине в горах или в бамбуковой роще на берегу реки у подножия высоких гор. Такое пространство столь же характерно для традиции, как и дворцовые покои, оно получило название *чжулинь шаньшуй цзянь* (竹林山水間), «в пространстве бамбуковой рощи у воды в горах». Помимо традиционного круга слушателей, — близкий друг, случайный одинокий путник, — в таком месте гуциниста могут услышать рыбак, дровосек, а он, в свою очередь, может услышать их диалоги и песни. С этим пространством связан большой блок корпуса пьес циневого репертуара, среди которых «*Юйцяо вэньда*» (《漁樵問答》 «Диалог рыбака и дровосека»), «*Юй гэ*» (《漁歌》 «Песня рыбака»), «*Си да цзин*» (《四大景》 «Четыре пейзажа») и др.

В 2012 году мастера Ли Фэньюнь и Ван Цзяньсинь записали диск, один из номеров которого называется «*Юй гэ дяо*» (《漁歌調》 «Песня

---

<sup>107</sup> Мощь традиции — не только *циня*, но и традиции как таковой в Китае — такова, что способна пробиваться, как росток через асфальт. Такому ростку подобен даже один яркий представитель традиции. Великолепный пример — великий мастер боевого искусства *юнчунь кунфу* Ип Ман, учитель Брюса Ли, сумевший в тяжелейших исторических условиях сохранить своё искусство и передать ученикам, стать проводником из прошлого в будущее и, через своих сыновей и учеников повысить статус *юнчуна* как духовной и физической практики не только в Китае, но и за его пределами.

рыбака») (Приложение 2.10). Состав инструментов, на которых исполнена эта пьеса, поначалу может удивить: *цинъ*, *дицзы* и голос. Сочетание *циня* и *дицзы* фактически никогда не встречается в музыкальной практике. Напротив, эти тембры лежат в разных акустических плоскостях и представляют МКТ разных блоков *чжунго чуаньтун иньюэ*. Понять, почему в этой записи они сведены вместе можно только исходя из особенностей интертекста рыбацкой песни: пьеса принадлежит репертуару, условно называемому<sup>108</sup> *чжулинь шаньшуй цзянь*.

Студия звукозаписи позволяет создавать искусственное акустическое пространство, благодаря чему *цинъ* и *дицзы* слышатся отдалёнными друг от друга, а в воображении рисуется многомерная картина: голоса *дицзы* и рыбака в одной стороне, на реке, гуцинист — на другом берегу, в бамбуковой роще. *Вэньжэнь* играет на *цине*, слышит песню рыбака и флейту и вступает с ними в, возможно, неслышимый им диалог. Так возникает интересное явление музыкальной культуры, рассуждать о котором здесь больше не будем.

5. Материальное обеспечение процесса музицирования (прежде всего создание искусственной акустической среды, изготовление музыкальных инструментов).

Об изготовлении *циня* говорилось в начале второй главы. Скажем немного о создании искусственной акустической среды. На *цине* играют как в помещении, так и на улице, держа его либо на коленях и сидя на полу или земле, либо на столе и сидя на скамье. В помещении стол должен быть деревянным, на улице — каменным. Под каменным столом должна быть подготовлена площадка, по периметру которой был снят слой земли, уложены глиняные черепки, и затем вновь засыпаны.

Однако для *вэньжэнь*, для *цинъжэнь* нет принципиальной «прикованности» к столу и специальной площадке, как нет привязанности

---

<sup>108</sup> *Чжулинь шаньшуй цзянь* — не термин, а, скорее, устойчивое выражение.

мудрого чиновника к благам и достатку: *цин* звучит и в лодке, и в хижине, и у воды, и на территории храма.

Таким образом, традиция цитры *гуцин* остаётся ядром блока *вэньжэнь иньюэ* и сегодня. В обучении игре на *цине* с проникновением европейской музыкальной культуры появилась новая линия, связанная с учебными заведениями западного типа, музыкальными школами и консерваториями. Сейчас учиться играть на *цине* можно как традиционно, так и в некоторых китайских консерваториях. Здесь следует отметить две особенности: малая представленность специальности *гуцин* в консерваториях не говорит о реальном состоянии традиции; часто в рамках консерваторского класса учитель воспроизводит традиционную ситуацию, и учебное заведение даёт в этом случае лишь стены и календарные планы, содержание обучения остаётся традиционным<sup>109</sup>.

Популярность *циня* растёт не только среди китайцев: на сегодняшний день существуют исполнители и общества игры на *цине* в России, США и других странах. Популяризация имеет свои негативные моменты, среди которых можно назвать коммерческий подход к традиции, преувеличение значимости в обучении современных технологий, поверхностное отношение к традиции, увлечение применением пятилинейной нотации и т.д.

Теперь обратимся к *сычжуюэ*. Говоря о современном положении *сычжуюэ*, вспомним сначала о такой особенности этого рода музыки, как параллельное существование в различных слоях музыкальной культуры: *сычжуюэ* в деревенском быту, в парках городов и *сычжуюэ* с тем же репертуаром, но переосмысленным, в аристократической среде. С падением империи эта ситуация сохранилась с той поправкой, что аристократическая среда «базируется» не вокруг дворца, а фокусируется

---

<sup>109</sup> Конечно, это в каждом случае зависит от каждого конкретного учителя. Однако, цитра *цин* меньше подвержена чуждым китайской культуре методам обучения молодых музыкантов-исполнителей на китайских инструментах на гаммах, этюдах и европейском классическом репертуаре.

там, где есть *вэньжэнь*<sup>110</sup>. Таким образом, *сычжуюэ* в целом и *цзяннань сычжу*, в частности, относится к блокам *гунтин иньюэ*, *вэньжэнь иньюэ* и *миньцзянь иньюэ*, народной музыки.

В современной музыкальной культуре Китая *сычжуюэ* можно отнести к *вэньжэнь иньюэ* и *миньцзянь иньюэ*. При этом в рамках *миньцзянь иньюэ* эта музыка фактически не претерпевает того, что происходит с ней в среде образованных музыкантов. Не рассматривая, как именно бытует *сычжуюэ* в своём натуральном виде, в *миньцзянь иньюэ*, отметим одну особенность её жизни в *вэньжэнь иньюэ*. Для этого обратимся ещё раз к аудио-примерам, данным в главе о *цзяннань сычжу*. Первый из них (Приложение 2.6) представлял нам «*Чжун хуа лю бань*» в исполнении народных мастеров, и была отмечена явная неравномерность темпериции строя этого звучания. Вторым примером (Приложение 2.7) была та же «*Чжун хуа лю бань*» в исполнении Китайского общества придворной музыки, и в нём нашла отражение те черты, которые стали присущи китайской культуре в новейшее время, а именно:

- «подтягивание» звуковысотности китайской музыки под нормы европейского равномерно темперированного строя;
- отношение к ансамблю *сычжу* как к оркестру и, соответственно, стремлению заполнить акустическое пространство как можно более объёмно, с обязательным наличием баса<sup>111</sup>.

Однако стоит отметить, что в этом примере проявление обозначенных черт не так явно, они лишь намечены и могут быть выявлены только под

---

<sup>110</sup> То есть, у придворной интеллигенции был отнята база — материальная, социальная. Отсюда вытекает культурологическая проблема новейшего времени, актуальная далеко не только для китайской культуры: высокие придворные традиции оказались буквально подвешенными в воздухе, хранимыми и передаваемыми мастерами, вынужденными приспособляться к современным условиям и фактически не имеющими возможности всё своё время посвящать прямым обязанностям, поскольку они не могут обеспечить существование. Наиболее удачное стечение обстоятельств — когда *вэньжэнь* признан музыкантом по западным стандартам, является преподавателем консерватории и в состоянии хранить традицию, невзирая на все те особенности, которые влечёт за собой работа в государственных учебных заведениях.

<sup>111</sup> В современных ансамблях *сычжу* нередко можно встретить европейскую виолончель, которой и поручен бас.

пристальным взглядом. Для сравнения приведём другой пример, где явно ощущается влияние европейской музыкальной культуры (Приложение 3.7). В нём:

- появляется фигура дирижёра;
- ансамбль *сычжу* взят за некую этническую основу для создания оркестра, который в данном случае вполне соответствует понятию оркестра народных инструментов, то есть, европейского оркестра с некоторой национальной спецификой;
- в стремлении заполнить акустическое пространство без остатка<sup>112</sup> в оркестр вводятся, в частности, созданные в последнее время *шэны* разной масти, вплоть до басовых, с металлическими трубками;
- распределение инструментов соответствует распределению по группам в симфоническом оркестре: *эрху* — это скрипки с национальным колоритом, *дицзы* — это флейты с национальным колоритом, в качестве басовых струнных используются изобретённые басовые *юэцини* со смычками;
- наконец, избранная пьеса — «*Яоцзу уцюй*» (《瑶族舞曲》), «Танец народности Яо» — избрана не случайно, а как материал, дающий возможность устроить из *цюйцзы* классические вариации с затаённым прологом, динамичным рефреном, разнообразными по характеру эпизодами и мощным оркестровым финалом-апофеозом концертной пьесы;
- происходит слияние традиционного китайского интонирования и привитого европейского, вся пьеса становится рассчитанной на внешнюю эффектность;
- получившийся в результате звуковой продукт, внешне могущий казаться китайской музыкой, на самом деле, входит в

---

<sup>112</sup> Одна из выразительнейших особенностей китайской культуры сформулирована в принципе *лю бай* (留白), «оставлять белое», т.е. оставлять свободное пространство — как в живописи и каллиграфии, так и в музыке.

противоречие с китайскими этико-эстетическими нормами и демонстрирует наиболее крайний случай смешения двух разных эстетических миров, — китайского и европейского, — ни в пользу того, ни в пользу другого.

Традиция *сычжуюэ* подвержена искажению более, чем традиция *цзиня*. Она плотнее контактирует с блоком *оучжоу иньюэ* и острее испытывает его влияние. Однако нельзя сказать, что примеры, подобные последнему, подменяют реальную традицию, компрометируют её. Скорее они существуют как ещё одна параллельная жизнь *сычжуюэ* — в её приспособленном для широкого слушателя, «сувенирном» виде.

Таким образом:

1. Понимание звука и музыки в китайской культуре тесно связано с пониманием устройства мира и миропорядка.
2. Звук и музыка встроены в общую систему китайских духовно-физических практик, направленных на упорядочивание энергий как внутри человеческого организма и сознания, так и во внешнем мире.
3. Концепция *сычжуюэ* на конкретно-звуковом уровне воплощается, в частности, в МКТ *цзяннань сычжу*, локальной инструментальной традиции, *ба да цюй* которой вошли в «золотой фонд» китайской музыки.
4. В современной культурной ситуации есть несколько параллельных вариантов, в частности, *сычжуюэ*, которые условно можно подразделить на традиционный и «сувенирный», лишь поверхностно отражающий некоторую специфику традиционного и возникший под влиянием знакомства с европейской музыкальной культурой.
5. Два варианта *сычжуюэ* в определённом смысле противоречат друг другу, поскольку являются воплощением разнородных идеологических и мировоззренческих концепций, продуктом

разного отношения к звуку, пониманию его роли и значения, пониманию процесса и назначения звуковоспроизведения.

## Заключение

*В мире — большое разнообразие вещей, но все они возвращаются к своему началу. Возвращение к началу называется покоем, а покой называется возвращением к сущности. Возвращение к сущности называется постоянством.*

*«Дао дэ цзин» пер. Ян Хин-шуна*

В этом фрагменте одного из основополагающих памятников китайской философской мысли выражена одна из ключевых идей китайской культуры. Это идея *покоя*, необходимость постоянного возвращения к которому продиктована взаимосвязью покоя с *началом* и *сущностью*. Непреложность возвращения к началу и, соответственно, покою заложена в самой природе всех вещей. Человек в этом отношении не является исключением.

Состояние покоя, хоть и данное изначально, ежеминутно нарушается под воздействием чувств, поэтому необходима постоянная практика достижения этого состояния. Именно в культивировании состояния покоя<sup>113</sup> состоит смысл всех без исключения традиционных китайских практик, наполняющих различные явления китайской культуры, одно из которых — *чжунго чуаньтун иньюэ*, традиционная китайская музыка.

В заключении сформулируем некоторые выводы, сделанные нами в ходе проведённого исследования:

1. Шёлк и бамбук — универсальные категории китайской культуры, актуальные одновременно в материально-конкретном (как материалы для изготовления) и идеально-абстрактном (как идеи, отражающие особенности мировоззрения) смыслах;

---

<sup>113</sup> Под «состоянием покоя» подразумевается психофизиологическое состояние, в котором человек находится в полной расслабленности, как мышечной, так и психологической, при этом сохраняя абсолютную готовность отклика на любое воздействие извне. Это состояние совершенной активности при совершенном внутреннем и внешнем равновесии.

2. В системе философско-этических и эстетических представлений китайцев шёлк, шёлковая нить имеет связь с самим понятием «культура» (через связь иероглифов *вэнь* (文), «культура» и *вэнь* (紋), «узор на шёлке»), а бамбук, бамбуковая трубка представляет собой один из символов пустоты, упорядоченности, чистоты и стойкости, то есть, воплощает в себе важнейшие идеи китайской культуры;
3. Шёлк и бамбук составляют две из восьми категорий древнекитайской классификации *ба инь*, фиксирующей восемь природных материалов изготовления резонирующей части инструментов; в музыкальной культуре современного Китая два этих рода представлены цитрой *гуцинь*, флейтами *сяо*, *дицзы*;
4. Понятие *сычжу* в контексте музыкальной культуры Китая означает «шёлк-бамбук» и подразумевает синонимичное *сычжуюэ* — «музыка шёлка и бамбука». Смысловое наполнение термина *сычжу*, или *сычжуюэ*, остаётся неизменным на протяжении более чем двух тысяч лет, но инструментальное «оформление» понятия подвергалось изменениям;
5. В современной китайской музыкальной культуре понятие *сычжуюэ* указывает в первую очередь на род *чжунго чуаньтун иньюэ*, внутри которого существуют и развиваются локальные инструментальные традиции: *цзяннань сычжу*, *гуандун иньюэ*, *чаочжоу ханьюэ*, *наньинь дапу*, *дунцзин иньюэ* и проч.;
6. Дуэт цитры *гуцинь* и флейты *сяо*, не называемый *сычжуюэ* сегодня, исходя из *ба инь*, соответствует понятию *сычжу*, что осознаётся в среде *вэньжэнь*;
7. 樂 *юэ/лэ* — иероглиф, означающий «музыка», «радость», «совершать звуко-музыкальное действие»; «порядок», «миропорядок», «гармония», «достойный образ мыслей и поведения», «мера», и подразумевающиеся

- в связи с ним понятия *шэн* и *инь* полностью отражает китайские представления о происхождении и назначении звука и музыки;
8. Назначение звуков, производимых инструментами *юэ*, в том числе, «шёлковыми» и «бамбуковыми», в самом общем плане — способствовать функционированию самой *юэ*<sup>114</sup>, то есть, регулировать психофизиологические процессы внутри отдельно взятой личности, регулировать отношения между людьми и гармонизовать пространство между Небом и землёй;
  9. В культуре современного Китая продолжают действовать принципы *ли-юэ*; наблюдение жизни музыкально-культурных традиций, составляющих *сычжуюэ*, показывает, что они продолжают способствовать осуществлению *ли-юэ* — системы принципов поведения и образа мыслей в соответствии с законами Природы, системы, призванной достигать и поддерживать на должном уровне мировой порядок.

Избранная нами тема открывает широкие горизонты для дальнейшего исследования. За время своего существования и развития китайская культура накопила огромный по объёму, бездонный по глубине своего содержания материал. Под «материалом» в данном случае мы понимаем не только такие артефакты, как: разнообразные классические тексты (в том числе на бумажных носителях — черепаших панцирях, бронзовых колоколах и сосудах и проч.), живописные свитки, многообразные изделия из фарфора, драгоценных металлов, камней (с особым значением нефрита), музыкальные инструменты (начиная с каменных окарин *сюнь* и костяных флейт *ди*) и проч., но и духовный опыт, отчасти отражённый в них.

Исследуемые нами музыкально-культурные традиции наполняют разные блоки *чжунго чуаньтун иньюэ*. Каждое конкретное явление в рамках

---

<sup>114</sup> В паре с *ли* (禮), правилами достойного поведения.

каждой МКТ заслуживает отдельного исследования, несмотря на то, что в рамках данной работы мы лишь слегка коснулись некоторых из них. Более того, отдельное исследование может быть предпринято по целому ряду как основных вопросов, соответствующих пунктам внутри разделов глав, так и затронутых нами вскользь.

Без сомнения, отдельного исследования заслуживает трактат «Юэ-цзи», заведомо бесконечное и неисчерпаемое рассмотрение которого может быть предпринято с самых разных ракурсов<sup>115</sup>.

Китайская музыкальная культура — огромный мир, изучение которого таит в себе ещё много новых волнующих открытий.

---

<sup>115</sup> Если говорить о заслуживающем отдельного внимания и толкования иероглифе юэ/лэ, то надо учитывать, что это лишь один из 5229 иероглифов трактата «Юэ-цзи».

## Библиография

*На русском языке*

1. Антология даосской философии / сост. В.В. Малявин, Б.Б. Виногородский. — Москва: Комаров и К., 1994. — 446 с.
2. Бамбуковые анналы: древний текст (Гу бэнь чжу шу цзи нянь) / изд. текста, пер. с кит., вступ. ст., коммент. и прилож. М.Ю. Ульянов при участии Д.В. Деопика и А.И. Таркиной. — Москва: Восточная литература, 2005. — 311 с.
3. Бичурин, Н.Я. Китай, его жители, нравы, обычаи, просвещение / Н.Я. Бичурин — Санкт-Петербург: Типография Императорской академии наук, 1840. — 454 с.
4. Бондаренко, Ю. Я. Этика парадоксов: очерк этики и философии даосизма / Ю.Я. Бондаренко — Москва: Знание, 1992. — 63 с.
5. Будаева, Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): дипломная работа в Московской консерватории — Москва, 2006.
6. Будаева, Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): дис. канд. искусствоведения: 17.00.02: защищена 3.11.11 / Будаева Туяна Баторовна — Москва, 2011. — 253 с.
7. Васильев, Л.С. История Востока: в 2-х т.— Москва: Высшая школа, 1994. — 495 с.
8. Волкова, С.П. Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии: дис. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Волкова Светлана Петровна. — М., 1990. —
9. Го юй (Речи царств) / пер. с кит., вступление (стр. 3-22) и прим. В. С. Таскин, отв. ред. М. В. Крюков. — Москва: Наука (ГРВЛ), 1987. — 472 с.
10. Дао Дэ Цзин / пер. Г.А. Ткаченко // Философское наследие. Т. 132. — Москва: Мысль, 2001. — 525 с.

11. Дао дэ Цзин. Книга пути и благодати / пер. Ян Хин-шун. — Москва: Эксмо, 2006. — 400 с.
12. Даосизм в современном Китае / Вэнь Цзянь, Л.А. Горовец — СПб.: Петербургское востоковедение, 2005. — 156 с.
13. Духовная культура Китая: энциклопедия в 6-ти т. / гл. ред. М.Л. Титаренко. Т.1.: Философия. — Москва: Восточная литература, 2006. — 727 с.
14. Еремеев, В.Е. Древнекитайское учение о системе 12 луй / В.Е. Еремеев // Музыка и время. — 2005. — №6. — С. 44-51.
15. Еремеев, В.Е. Символы и числа «Книги перемен». — Москва: Ладомир, 2002. — 600 с.
16. Завет Пути Силы. Современное прочтение Дао-Дэ Цзин Лао-цзы. — Москва: АМРИТА-РУСЬ, 2008. — 112 с.
17. Избранные сутры китайского буддизма / пер. с кит. Д.В. Поповцев, К.Ю. Солонин, Е.А. Торчинов, отв. ред. Е.А. Торчинов. — Санкт-Петербург: Наука, 2000. — 464 с.
18. История китайской философии / пер. с кит., общ. ред. М.Л. Титаренко. — Москва: Прогресс, 1989. — 552 с.
19. И-Цзин. Канон Перемен. Великая мудрость Древнего Китая / пер.с кит. Ю.К. Шуцкий. — Москва: Эксмо, 2011. — 450 с.
20. Каратыгина, М.И. PAX SONORIS как предмет современного музыкознания // PAX SONORIS. — 2008. — №3. — С. 38-44.
21. Китайская классическая поэзия в переводах Л. Эйдлина. — Москва: Художественная литература, 1975. — 350 с.
22. Китайская поэзия в переводах Льва Меньшикова / отв. ред. И. А. Алимов. — Санкт-Петербург: Петербургское Востоковедение, 2007. — 304 с.
23. Китайская поэма о поэте: стансы Сыкун Ту (837—908): перевод и исследование (с приложением китайских текстов) / пер. и исслед. В.М. Алексеев. — Москва: Восточная литература, 2008. — 702 с.

24. Китайская философия: энциклопедический словарь. — Москва: Мысль, 1994. — 336 с.
25. Китайский этнос в средние века (VII — XIII) / Крюков М. В., Малявин В. В., Софронов М. В. — Москва: Наука, 1984. — 336 с.
26. Ключарева, О. Тайны Вселенной Дао. — Москва: Наука-Пресс, 2006. — 376 с.
27. Ключко, С.И. Традиционная музыкальная письменность Китая (психологический аспект) / С.И. Ключко // Музыковедение. — 2008. — №5. — С. 62-67.
28. Конфуциева летопись Чунь-цю / пер. Н. Монастырев. — Санкт-Петербург: Типография братьев Пантелеевых, 1876. — 194 с.
29. Кравцова, М. Е. Поэзия древнего Китая. Опыт культурологического анализа. — Санкт-Петербург: Петербургское Востоковедение, 1994. — 544 с.
30. Левин, С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. — Ленинград: Музыка, 1973. — 362 с.
31. Лисао. — Санкт-Петербург: ООО «Издательский Дом «Кристалл», 2000. — 336 с.
32. Люйши чуньцю. Вёсны и осени господина Люя / пер. с кит. Г.А. Ткаченко — Москва: Мысль, 2001. — 526 с.
33. Малявин, В. В. Китай в XVI — XVII веках. Традиция и культура — Москва: Искусство, 1995. — 288 с.
34. Малявин, В.В. Китайская цивилизация — Москва: АСТ, 2001. — 632 с.
35. Малявин, В.В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. — Москва: АСТ, 2003. — 448 с.
36. Маслов, А.А. Даосские символы // Китай: колокольца в пыли. Странствия мага и интеллектуала. — Москва: Алетейя, 2003. — С. 70-82

37. Мещерина, Е.Г. Эстетические учения Древнего Востока: Китай. Индия. Япония. Буддизм и искусство XX века: учебное пособие для вузов / Е.Г. Мещерина — Москва: МГУП, 2005. —185 с.
38. Михайлов, Дж. К. К проблеме теории музыкально-культурной традиции / Дж. К. Михайлов // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: сб. науч. трудов Московской консерватории. — Москва, 1986 — С. 3-20.
39. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 3, 5. — Москва: Советская энциклопедия: Советский , 1973—1982. — 1104 с., 1056 с.
40. Музыкальная эстетика стран Востока / сост. В.П. Шестаков. — Ленинград: Музыка, 1967. — 682 с.
41. Музыкально-энциклопедический словарь / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — Москва: Советская энциклопедия, 1990. — 672 с.
42. Музыкальные инструменты Китая. Иллюстрированный очерк. — М.: Музиздат, 1958. — 51 с.
43. Полуэктова, О.В. Китайская дворцовая музыка эпохи Тан из японских источников (структурно-аналитический аспект) / автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения (17.00.02) / Полуэктова Ольга Викторовна; Дальневосточная государственная академия искусств — Владивосток, 1999. — 20 с.
44. Поспелова, Р.Л. Западная нотация XI — XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). — Москва: Композитор, 2003. — 416 с.
45. Семёнов, Н.С. Философские традиции Востока. — Минск: Европейский гуманитарный университет, 2004. — 304 с.
46. Сисаури, В.И. Церемониальная музыка Китая и Японии. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, Филологический факультет СПбГУ, 2008. — 292 с.
47. Сканави, А. Юэцзи (Записки о музыке) // Музыкальная академия. — 1998. — №2. — С. 218-225.

48. Срединное государство. Введение в традиционную культуру Китая / И.А. Алимов, М.Е. Ермаков, А.С. Мартынов. — Москва: Муравей, 1998. — 288 с.
49. Степанянц, М.Т. Восточная философия. — Москва: Восточная литература, 2001. — 512 с.
50. Стулова, Э.С. Даосская практика достижения бессмертия // Из истории традиционной китайской идеологии. — Москва: Наука, 1984. — С. 230-270.
51. Сыма Цянь. Исторические записки: в 9 т. / пер. с кит. и комментариев Р.В. Вяткин. — Москва: Вост. лит. Т. 1, 1972 (2001); Т. 2, 1975 (2003); Т. 3, 1984; Т. 4, 1986; Т. 5, 1987; Т. 6, 1992; Т. 7, 1996; Т. 8, 2002; Т. 9, 2010.
52. Ткаченко, Г.А. Космос, музыка, ритуал. — М.: Наука, 1990. — 284 с.
53. Ткаченко, Г.А. Статьи по философии и истории даосизма // Философское наследие. Т. 132. — Москва: Мысль, 2011. — С. 480-519
54. Шицзин. Книга песен и гимнов / пер. с кит. А.А. Штукин. — Москва-Ленинград, 1957. — 616 с.
55. Шнеерсон, Г.М. Музыкальная культура Китая — Москва: МУЗГИЗ, 1952. — 252 с.
56. Шульгина, Е.В. Архитектоническая и ладовая функциональность в китайской музыке XII века / Е.В. Шульгина // Музыкальная культура как национальное и мировое явление // Материалы Междунар. науч. конф.: сб. статей — Новосибирск, 2002. — С. 282-290
57. Шульгина, Е.В. К высотной грамматике в монодийных культурах: ладовая организация «Семнадцати песен» Цзян Куя / Е.В. Шульгина // Теоретические проблемы XX века: Итоги и перспективы отечественной музыкальной науки: Материалы Всерос. науч. конф.: сб. статей — Новосибирск, 2000. — С. 315-320.
58. Шульгина, Е.В. Текстологическая реконструкция «Семнадцати песен» / Е.В. Шульгина // Новые направления в научной и исполнительской реконструкции древнейших памятников традиционной танцевальной и

певческой культуры народов мира / Докл. междунар. конф.: сб. статей  
— Новосибирск, 2001. — С. 45-52

*На английском языке*

59. Baines, Anthony. *Woodwind Instruments and their History*. — London, 1977. — 384 p.
60. Einstein, Alfred. *A Short History of Music*. — New-York, 1954. — 205 p.
61. Fang, Jianjun. *Ritual Music in Prehistoric China // Asian Musicology. Volume 13*. — Korea, 2008. — p. 113-132.
62. Levis, John Hazedel. *Foundations of Chinese Musical Art*. — Peiping, 1936. — 233 p.
63. Malm, William P. *Music Cultures of the Pasific, the Near East, and Asia. Second edition*. — New Jersey, 1977. — 236 p.
64. Sachs Curt. *A Short History of World Music*. — New York: Prentice-Hall, 1948. — 351 p.
65. Sachs, Curt. *The History of Musical Instruments*. — New-York, 1940. — 505 p.
66. Sachs, Curt. *The Rise of Music*. — New-York, 1943. — 324 p.
67. Thrasher, Alan R. *China / The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition. Volume 5, § I, III* — Oxford University Press, New-York, 2001. — P. 631-660
68. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. — Hong Kong, 1997. — 402 p.
69. Yoko Mitani. *Some melodic features of Chinese qin music // Music and Tradition*. — Cambrige University Press, 1981. — p. 123-143.

*На китайском языке*

70. 古代汉语词典。北京，2007。2087 页  
[Гудай ханьюй цыдянь / Словарь древнекитайского языка). — Пекин, 2007. — 2087 с.]

71. 李白詩選。林莽注评。合肥，2007。165 页  
 [Ли Бо: избранные стихотворения / под ред. Линь Ман. — Хэфэй, 2007. — 165 с.]
72. 汉子王国。林西莉著李之义译。山东，1998。386 页  
 [Линь Сили (Cecilia Lindqvist) Ханьцзы ванго / Царство иероглифов / пер. на кит. Ли Чжиъи. — Шаньдун, 1998. — 386 с.]
73. 禮記集解/十三經清人注疏//孫希旦撰，王星賢，沈嘯寰點校。北京，1989，1023 頁。  
 [Ли-цзи цзицзе / Шисань цзин цинжэнь чжушу / «Ли-цзи» с комментариями / Тринадцатикнижие с комментариями и пояснениями эпохи Цин // сост. Сунь Сидань, сост-ли Ван Синсянь, Шэнь Сяохуань). — Пекин, 1989. — 1023 с.]
74. 礼记。刘珏欣，于江倩，丁洁如编著。安徽，2008-2010。102 页  
 [Ли-цзи / сост-ли Лю Цзюэсинь, Юй Цзянцянь, Дин Цзечжу. — Аньхой, 2008-2010. — 102 с.]
75. 唐诗三百首。北京，2003。  
 [Тан ши сань бай шоу / Стихи трёхсот поэтов эпохи Тан. — Пекин, 2003]
76. 诗经。武振玉 注释。吉林，2007。249 页  
 [Ши-цзин / сост. и комм. У Чжэньюя. — Цзилинь, 2007. — 249 с.]
77. 王子初，修海林。乐器。上海，2001。  
 [Ван Цзычу, Сю Хайлинь. Юэ ци / Музыкальные инструменты. — Шанхай, 2001. — 276 с.]
78. 江南丝竹音乐在上海。韦慈朋 (Witzleben J.L.)著者，阮弘译者。上海，2008。181 页  
 [Вэй Цыпэн (Витцлебен Дж.). Цзяннань сычжу в Шанхае / пер. с англ. Жуань Хун. — Шанхай, 2008. — 181 с.]
79. 古琴艺术。汉英双语小辞典。蔡良玉编译。上海，2007。247 页

- [Гуцинь ишу. Ханьин шуанюй сяо цыдянь / Искусство *гуциня*. Краткая китайско-английская энциклопедия / сост. Цай Ляньюй. — Шанхай, 2007. — 247 с.]
80. 古琴紀事圖錄。台北，2000。272 页  
[Гуцинь цзишу тулу / Иллюстрированные очерки истории *гуциня*. — Тайбэй, 2000. — 272 с.]
81. 李贵武。器乐艺术。山西，2005。222 页  
[Ли Гуй-у. Ци юэ и шу / Искусство инструментальной музыки. — Шаньси, 2005. — 222 с.]
82. 李岚清。音乐笔谈。欧洲音乐部分。北京，2004。378 页  
[Ли Ланьцин. Иньюэ би тань. Оучжоу иньюэ буфэнь / Беседы о музыке. Классическая музыка Европы. — Пекин, 2004. — 378 с.]
83. 林西莉。古琴的故事。Stokholm, 2009。 — 256 页。  
[Линь Сили (Cecilia Lindqvist). Гуцинь дэ гуши / Предания о *гуцине*. — Стокгольм, 2009. — 256 с.]
84. 刘再生。中国古代音乐史简述。北京，2008。470 页  
[Лю Цзайшэн. Чжунго гудай иньюэ ши цзяньшу / История древнекитайской музыки в упрощённом изложении. — Пекин, 2007. — 470 с.]
85. 民族器乐论文集。林聪主编。天津，2002。328 千字  
[Миньцзу циюэ луньвэньцзи / Свод исследований по инструментальной музыке этносов / гл. ред. Линь Цун. — Тяньцзинь, 2002. — 328 тыс. иероглифов]
86. 项阳。中国弓弦乐器史。北京，1999。353 页  
[Сян Ян. Чжунго гунсянь юэци ши / История китайских струнных инструментов. — Пекин, 1999. — 353 с.]
87. 伍国栋。江南丝竹。北京，2010。351 页  
[У Годун. Цзяннань сычжу. — Пекин, 2010. — 351 с.]
88. 吴钊。追寻逝去的音乐踪迹。北京，1999。438 页

- [У Чжао. Чжуйсинь ши цюй иньюэ цзунци / По следам исчезающей музыки. Иллюстрированная история китайской музыки. — Пекин, 1999. — 438 с.]
89. 吴钊. 绝世清音。苏州，2006。168 页  
[У Чжао. Цзюэши цин инь / Чистый звук прошлого. — Сучжоу, 2006. — 168 с.]
90. 冯双白, 王宁宁, 刘晓真。图说中国舞蹈史。杭州，2001。234 页  
[Фэн Шуанбай, Ван Ниннин, Лю Сяочжэнь. Тушо чжунго удао ши / Иллюстрированная история китайского танца. — Ханчжоу, 2001. — 234 с.]
91. 胡企平。中国传统管律文化通论。上海，2003。425 页  
[Ху Ципин. Чжунго чуаньтун гуаньлюй вэньхуа тунлунь / Исследование китайской традиционной культуры *гуаньлюй*. — Шанхай, 2003. — 425 с.]
92. 中國古琴珍賞。李伯琴、黃旭升、黃禮儀編著。北京，一九九五年。  
291 页  
[Чжунго гуцинь чжэньшан / *Гуцинь* — жемчужина Китая / сост-ли Ли Боцинь, Хуан Сюйшэн, Хуан Лиьн. — Пекин, 1995. — 291 с.]
93. 中国音乐词典。北京，2007。581 页  
[Чжунго иньюэ цыдянь / Словарь китайской музыки. — Пекин, 2007. — 581 с.]
94. 中国音乐史图鉴。北京，1996。186 页  
[Чжунго иньюэ ши ту цзянь / Иллюстрированная история китайской музыки. — Пекин, 1996. — 186 с.]
95. 中国音乐通史简编/孙继南, 周柱铨主编。山东，1993。  
[Чжунго иньюэ тунши цзяньбянь / История китайской музыки с древнейших времён до наших дней в кратком изложении/под ред. Сунь Цзинаня, Чжоу Чжуцюаня. — Шаньдун, 1993. — 616 с.]

96. 中国民族音乐。江明惇编著。北京，2008。391 页

[Чжунго ми́нцзу иньюэ / Китайская музыка этносов / сост. Цзян Миндунь. — Пекин, 2008. — 391 с.]

97. 成公亮。秋籁居琴话。北京 2009–2010。286 页

[Чэн Гунлян. Цюлай цзюй циньхуа / Беседы о цине [вблизи циня по имени] Цюлай. — Пекин, 2009-2010. — 286 с.]

### Ресурсы Интернет

1. Chinese Text Project (Проект «Китайский текст») [сайт]. — Режим доступа: <http://chinese.dsturgeon.net>
2. Китай. Династийные истории [Электронный ресурс]//Восточная литература [сайт]. — Режим доступа <http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/china.htm>
3. Древнекитайская литература [Электронный ресурс]// Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова [сайт]. — Режим доступа <http://lib.ru/POECHIN/>
4. 漢典 (Ханьдянь. Электронный словарь китайского языка) [сайт]. — Режим доступа <http://www.zdic.net/>
5. 中国木工爱好者 (Плотник-любитель) [сайт]. — Режим доступа <http://www.zuojiaju.com>
6. Синология. Ру [сайт]. — Режим доступа <http://www.synologia.ru>