

На правах рукописи

Новоселова Анастасия Владимировна

**ШЁЛК И БАМБУК
В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ТРАДИЦИОННОГО КИТАЯ**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Москва — 2015

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П.И. Чайковского»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Каратыгина Маргарита Ивановна

Официальные оппоненты: **Карташова Татьяна Викторовна**, доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова», профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции

Добжанская Оксана Эдуардовна, доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусства», профессор кафедры искусствоведения

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова»

Защита состоится 30 апреля 2015 г. в 17-00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского по адресу: 125009 г. Москва, ул. Б.Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского и на сайте www.mosconsv.ru

Автореферат разослан « » _____ 2015 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

М.В. Переверзева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Музыкальная культура Китая — одна из жемчужин мировой музыки. Возраст китайской музыкальной культуры на сегодняшний день равен примерно восьми тысячелетиям, на протяжении которых и до настоящего времени она существует как живая традиция, часть огромного массива традиционной китайской культуры.

Настоящая работа посвящена исследованию музыкальной культуры традиционного Китая¹ — системы, каждое явление которой во всей полноте отражает специфику китайского видения мира. Осознание природы звука, его места в структуре мироздания, воздействия на организм человека началось китайцами в глубокой древности, о чём свидетельствуют многочисленные археологические данные.

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 развивавшуюся из одного источника со времён первых земледельцев в бассейне Хуанхэ и до настоящего времени. Примером такого

¹ 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; говоря о «традиционном Китае» мы имеем в виду, 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. Несмотря на пережитые китайцами в XX веке исторические, государственно-политические, социальные потрясения, в результате которых эта совсем ещё недавно закрытая страна наблюдается сегодня вовлечённой в мировые процессы, с полной уверенностью можно говорить о таких понятиях, как «традиционная китайская культура» и «традиционный Китай». 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.

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 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.

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 и успешно применяемых механизмах — элементах системы.

Речь идёт, в частности, о том, что принято называть «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 разделения на искусство и науку, гуманитарную и естественнонаучную сферы, духовное и материальное несостоятельно в данной системе координат: одна из ключевых идей китайской культуры состоит в понимании и переживании единства и взаимосвязанности.

Объект настоящего исследования — китайская музыкальная культура как область китайского знания о мире. **Предмет** — *сы-чжу* (шёлк-бамбук) в

контексте китайской музыкальной культуры. В этом смысле термин *сычжу* («шёлк-бамбук»), или (как вариант) *сычжуюэ* («музыка шёлка-бамбука») указывает на:

- философско-этическую и эстетическую концепцию китайской (музыкальной) культуры;
- два рода музыкальных инструментов классификации *ба инь*;
- род китайской музыки, ряд локальных инструментальных традиций, в частности, *цзяннань сычжу*².

Таким образом, предмет исследования — музыка *сычжу*, или *сычжуюэ*, понимаемая широко: и как ряд инструментальных традиций, объединяемых общим термином *сычжуюэ*, и как музыка инструментов рода *сы* и рода *чжу* классификации *ба инь* вообще.

Изучение данного предмета проводится на материале:

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

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

² *Цзяннань сычжу* (江南絲竹) — 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: «[музыка] шёлка и бамбука [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*».

Степень научной разработки темы. Сочетание иероглифов *сы* и *чжу*³ (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. В данном исследовании классификация *ба инь* приводится на основании двух источников: «*Чжоу ли*» («Чжоусские ритуалы»), «*Юэ-цзи*» («Записки о юэ»)⁴.

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*». Специфика процесса развития идей всегда состояла в комментаторской природе создаваемых текстов: зная наизусть классические трактаты⁵ 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 неоспоримостью⁶.

³ Исходя из того, что *сы* (絲) и *чжу* (竹) — это два разных самостоятельных иероглифа, в русской транскрипции возможно писать их по отдельности; в то же время, два этих иероглифа могут составлять одно понятие, и в этом случае дается их транскрипция в слитном написании или через дефис, если необходимо подчеркнуть самостоятельность и, вместе с тем, взаимосвязанность этих понятий. Кроме того, дефис используется там, где говорится о *сы-чжу* как о философско-этической концепции китайской культуры.

⁴ «*Чжоу ли*» (《周禮》) — «Чжоусские ритуалы», один из ранних памятников китайской классической литературы, входящий в конфуцианское «Тринадцатикнижие». Рубрикация и содержание «Чжоуских ритуалов» сопряжены с древними космогоническими-календарными представлениями, в соответствии с которыми предписывалось упорядочивать жизнь общества.

«*Юэ-цзи*» (《樂記》) — «Записки о музыке», представляют собой часть трактата «*Ли-цзи*» («Записки о правилах благопристойности»). В «*Юэ-цзи*» зафиксированы важнейшие положения традиционной китайской теории звука, его происхождения, дана терминология, определяющая понятия звука как природной стихии (聲 *шэн*), музыкального звука (音 *инь*) и музыки как сочетания упорядоченных звуков *инь* и, одновременно, процесса их воспроизведения в сопровождении танца.

⁵ Понятие «учёный» в традиционном Китае означает «знаток классических текстов».

⁶ 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

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. Первоисточники⁷, на которых зиждется комментаторская традиция, утверждаются в данном исследовании как единственно достоверные и безусловно авторитетные своды, в постулатах которых отражены идеи китайской культуры в их чистом виде.

Начиная с середины XIX века мы можем говорить о становлении китайского музыковедения западноевропейского образца. Как и китайское композиторское творчество, китайское музыковедение в европейском понимании составляет отдельный культурологический вопрос.

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.

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, струнные и ударные, а струнные на щипковые и смычковые часто выходит на первый план и затмевает традиционную китайскую классификацию.

Однако есть и другая линия китайского музыковедения. В книге Лю Цзайшэна «История древнекитайской музыки в упрощённом изложении» *ба*

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.

⁷ 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*.

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 как о самобытной системе, элементы которой — исконно китайские инструменты, отражающие высокий уровень, на котором находилась китайская музыкальная культура уже в эпоху Чжоу.

Актуальна и органична для китайской культуры сама постановка темы исследования, отражённая в названии книги Ху Ципина «Традиционная китайская культура *гуаньлюй*⁸». Фундаментальное исследование *ба инь* и *сы-чжу* принадлежит У Годуну. В частности, в своей книге «*Цзяннань сычжу: обобщённое исследование явления как типа музыкально-культурной традиции и формы музицирования*» автор раскрывает сущность *сы-чжу* в единстве исторического, философско-эстетического и практического аспектов. Помимо трудов У Годуна изучение *сы-чжу* ведётся крупным американским этномузыкологом Дж. Витцлебенем (Witzleben J.L.), в частности, в книге «*Цзяннань сычжу в 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 этой отрасли знания. Помимо того, что, как правило, такие исследования не отвечают требованиям ни современного китаеведения, ни современного музыковедения, они не всегда корректны по отношению к

⁸ *Гуаньлюй* (管律) — букв., «[камертоны] *люй* [изготовленные из] бамбуковых трубочек». Система двенадцати бамбуковых камертонов *люй* применялась для настройки музыкальных инструментов. Каждая трубка *люй* также имела своё место в системе космогоническо-календарных представлений. Кроме того, иероглифом *гуань* пользуются как понятием, объединяющем бамбуковые трубки-флейты, инструменты, используемые в музыкальной практике.

предмету исследования. Констатируя в целом, что русское музыкальное китаеведение находится в зачаточном состоянии, можно выделить ряд учёных, посвятивших себя изучению китайской музыки.

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

Заслуживают внимания те немногие и тем более ценные труды других авторов, посвященных музыкальной культуре Китая: Г.М. Шнеерсона, Ф.Г. Арзаманова, С.А. Серовой и других. Китайская музыка была затронута в знаменитом труде «Музыкальная эстетика стран востока», составленном В.П. Шестаковым. Безусловный вклад в развитие отечественного музыкального китаеведения в русле осознания китайской музыкальной культуры на качественно новом уровне внесли Г.А. Ткаченко, В.Е. Еремеев.

Несомненный шаг вперед в корректном подходе к изучению китайской музыки был сделан в стенах Московской консерватории, где в 1990 году под руководством Дж. К. Михайлова была написана диссертация на тему «Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии». Сама формулировка темы говорит о верной 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 отведено лишь девять страниц,

на которых помещён текст, ни с каких позиций не могущий быть признанным достойным предмета, которому он посвящён⁹.

Исходя из этого, *актуальность настоящей работы* обусловлена:

1. малой изученностью в современном российском музыковедении 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.

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.*

Для достижения поставленной цели в работе решаются следующие задачи:

1. **рассмотрение** оригинальных текстов классических трактатов, раскрывающих значение шёлка и бамбука как культурных символов, дающих теоретическое обоснование конкретно-звуковому воплощению *сычжуюэ*;
2. **анализирование** звуковых образцов *сычжуюэ* (в частности, *цзяннань сычжу*), отдельных традиций инструментов рода шёлка и рода бамбука (традиция цитры *гуцинь*);

⁹ 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.

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 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 стажировок¹⁰, 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, 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

¹⁰ 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.

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 реализации¹¹ 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 предлагается контекстный¹² 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 невычленимой составляющей части в системе китайской культуры как таковой в её целостности, что отвечает специфике самой данной культуры с её всеобщей взаимосвязанностью элементов;
2. впервые в отечественном китаеведении исследование китайской музыки ведётся на основе многолетнего ученического опыта¹³ 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;

¹¹ Термин Дж. Михайлова.

¹² Имеется в виду контекст культуры.

¹³ Автор получила в полном объёме традиционное китайское музыкальное образование под руководством профессоров Тяньцзиньской консерватории Ли Фэнъюнь (*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*).

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*.

Теоретическая и практическая значимость. Материалы, выводы и результаты данной работы могут быть использованы в общих курсах истории, культуры, этики и эстетики Китая. Настоящее исследование также может послужить материалом для специального курса истории и теории китайской музыкальной культуры.

Апробация работы. Основные положения диссертации апробировались на многочисленных конференциях, в том числе международных, среди которых: Международная научно-практическая конференция «Звук — число — система» в рамках VI Международного музыкального фестиваля «Вселенная звука» 29 мая 2008 года (Москва); XX Международные научные чтения памяти Л. С. Мухаринской 13 — 15 апреля 2011 года (Минск, Белоруссия); II Международная научно-практическая конференция «Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве» 11 апреля 2011 года (Москва); XXI Международные научные чтения памяти Л. С. Мухаринской 18 — 20 апреля 2012 года (Минск, Белоруссия).

По теме диссертационного исследования опубликовано 11 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,

Библиографии и Приложений, состоящих из мультимедийного материала и комментированного перевода трактата «Юэ-цзи»¹⁴.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, формируются цели и задачи исследования, обозначается методологическая база, характеризуется изучаемый материал, заявляется о научной новизне, актуальности и практической ценности работы, а также дается краткий обзор степени изученности темы.

В **первой главе** — «Шёлк и бамбук как природные феномены и культурные символы» — дается краткая характеристика шёлка и бамбука как материалов природного происхождения, нашедших широкое применение в разных областях китайской культуры. Исходя из заявленной темы, наиболее пристальное внимание уделяется рассмотрению концепции *сычжу* в тех сферах, которые теснее всего связаны с историей, теорией и практикой музыкальной культуры: философии, эстетике, этике, каллиграфии, живописи. В связи с этим затрагивается ряд явлений и идей культуры, без обращения к которым раскрытие темы не представляется возможным. Среди таких идей рассматриваются, в частности:

- идея взаимосвязи шёлковой нити, составной части иероглифа *вэнь* (紋), «узор на шёлке», и самого этого иероглифа с иероглифом *вэнь* (文), означающего «культура»; в тексте работы обосновывается эта взаимосвязь¹⁵;

¹⁴ Перевод и комментарии сделаны А.В. Новоселовой и Чэнь Чжэнтин.

¹⁵ Два этих иероглифа имеют одинаковое чтение и отличаются друг от друга наличием ключа «шёлковая нить» в иероглифе, означающем «узор на шёлке». Их схожесть неслучайна 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.

- идея бамбуковой трубки как символа, в частности, пустоты, упорядоченности, чистоты, стойкости рассматривается в контексте ряда философско-религиозных и этических учений;
- в связи с вопросом бамбука в каллиграфии и живописи затрагиваются вопросы происхождения и развития китайской иероглифической письменности и её носителей (надписи на черепаших панцирях *цзягувэнь*, на бронзовых сосудах и колоколах *цзиньвэнь*, на бамбуковых планках *цзяньцэ*);
- в связи с вопросами изображения бамбука в китайской живописи дается ссылка на видеоролик, в котором мастер поэтапно показывает правила написания бамбука: этот пример не только подтверждает большую значимость бамбука как образа китайской живописи, но и демонстрирует эстетические приоритеты, особенности китайского подхода к созданию художественного целого, что актуально и для музыкальной культуры и т.д.

Особую значимость для исследования имеет древнекитайская классификация музыкальных инструментов *ба инь* («восемь [родов] звука»), чему посвящён заключительный раздел первой главы. *Ба инь* — это и классификация, и философско-эстетическая концепция, система из *восьми*, связанная с рядом других, также имеющих *восемь* в своей основе. Среди них:

- имеющие беспрецедентное значение в культуре *ба гуа* — восемь триграмм «И-цзина» («Канона перемен»);
- *ба фан*, восемь сторон света;
- *ба фэн*, восемь ветров, дующих по восьми сторонам света;
- *ба хун*, восемь приделов и т.д.

В начале раздела о *ба инь* приводится пример китайского принципа

классифицирования и разбирается особенность этого принципа¹⁶. Далее приводится сама классификация *ба инь*, источники её фиксации, дается историческая справка и культурологическая характеристика этого явления.

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. Восемь родов звука суть *цзинь* (металл), *ши* (камень), *сы* (шёлк), *чжу* (бамбук), *пао* (тыква), *ту* (земля), *гэ* (кожа), *му* (дерево).

Среди восьми природных материалов изготовления звучащей части музыкальных инструментов классификации *ба инь* есть и шёлк, и бамбук. В заключение первой главы дается краткая характеристика каждого из восьми родов классификации, приводятся иллюстрации музыкальных инструментов различных родов, а также прослеживается история их происхождения, развития и современного состояния. Род шёлка и род бамбука выделяются из восьми остальных как объект дальнейшего исследования.

¹⁶ Китайская культура характеризуется потребностью классифицировать материальные и не материальные явления окружающего мира. Часто китайские классификации выглядят своеобразно, поскольку не исходят из формальной логики. К особенностям китайского принципа классифицирования следует отнести, в частности, совмещение конкретно-материального и абстрактно-отвлечённого, идеального уровней мышления. Кроме того, китайские принципы классифицирования, как правило, обусловлены историко-культурным контекстом, без понимания которого неясен и принцип классифицирования.

К роду «шёлковых» относятся цитры *сэ* (瑟 sè), *цинъ* (琴 qín), *чжу* (筑 zhú) и *чжэн* (箏 zhēng), на деревянный корпус которых натянуты шёлковые струны. О цитрах *цинъ*, *чжэн* и вышедшей из употребления цитре *сэ* речь идёт во второй главе. В первой главе дается краткая характеристика цитры *чжу*.

Чжу представляет собой струнно-ударный инструмент, звук которого извлекали с помощью удара о струны бамбуковым плектром¹⁷. О цитре *чжу* было упомянуто в летописном своде времён Воюющих царств. В этом тексте сказано, что известный древнекитайский музыкант Гао Цзяньли (高漸離) играл на *чжу*¹⁸, 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 *цинъ* и *чжэн*, несмотря на принадлежность к одному роду и даже некоторые пересечения в репертуаре, представляют во многом противоположные субстанции. *Цинъ* — инструмент философов и учёных, представляющий утонченную музыку для избранных слушателей, предполагающую погружение в каждый звук; музыка *чжэна* разливается подобно водам бурной реки и больше рассчитана на широкий круг слушателей.

Наряду с классом «кожа» класс «бамбук» — один из двух самых многочисленных. Большинство бамбуковых — аэрофоны, полые бамбуковые трубки, многие из которых условно можно было бы назвать флейтами, однако в китайском языке не существует эквивалента слову «флейта».

Из всего многообразия трубок в сегодняшней музыкальной практике сохранились лишь бамбуковые флейты *сяо*, *дицзы* и аэрофон с гобойной спецификой *гуань*. Все остальные — «персонажи» несметных страниц и

¹⁷ Есть версии, согласно которым именно *чжу* вошла в музыкальную культуру Кореи под именем *аджэн* (кит. *ячжэн* 牙箏 yá zhēng).

¹⁸ В художественном фильме «Тень императора» (КНР – Гонконг, 1996) Гао Цзяньли играет на цитре *цинъ* современного вида.

бамбуковых планок¹⁹ литературных памятников. Открыв в подлиннике, к примеру, «Ши-цзин» («Канон песен»), можно обнаружить чуть ли не все из перечисленных и другие аэрофоны²⁰. *Сяо* и *дицзы* можно выделить как двух главных представителей рода «бамбук» на современном этапе.

В разделе о *ба инь* второй главы также дается краткая характеристика остальных шести родов классификации китайского музыкального инструментария.

Вторая глава — «Звук шёлка и звук бамбука» — посвящена звукам, воспроизводимым инструментами рода *сы* и рода *чжу* классификации *ба инь*. Под «звуком» в данном случае понимается звук как физическое явление с акцентом на той его характеристике, которую принято называть «тембром». 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*²¹.

В контексте *ба инь* звук бамбука — это звук бамбуковых трубок, в частности, *сяо* и *дицзы*, а звук шёлка — это звук цитры *цинь* и цитры *сэ*. В начале второй главы говорится о цитрах *цинь* и *сэ* как представителях рода *сы*, шёлка. Характеристика звука рода шёлка дается в опоре на положения трактата «Юэ-цзи», демонстрирующего специфически китайское мышление, проявляющееся, в частности, в выстраивании алгоритмов воздействия звука и последствий этого воздействия.

Поскольку во Введении заявлено о направленности исследования на живую традицию китайской музыки, данная в начале второй главы характеристика цитры *сэ* ограничивается исторической справкой — цитра *сэ*

¹⁹ До изобретения бумаги тексты писались на бамбуковых планках.

²⁰ В русских переводах древнекитайских литературных памятников для перевода иероглифов, обозначающих бамбуковые аэрофоны, избираются, как правило, три слова: «свирель», «дудка» и «флейта».

²¹ О *юэ* речь идёт в четвертой главе.

ныне утрачена. Напротив, ныне живущая традиция цитры *гуцинь* представляет огромный интерес как с точки зрения темы данного исследования, так и исследования китайской культуры в целом и, более того, существует как уникальное явление мировой музыкальной культуры. По этим причинам бóльшая часть первой половины второй главы посвящена цитре *гуцинь*.

Рассуждение о *гуцине*²² начинается с анализа иероглифа, обозначающего этот инструмент, дано определение того, что такое «*цинь*» с приведением толкования эпохи Цин, краткая справка о происхождении цитры *гуцинь*.

Первый *цинь* сделал Шэнь-нун²³, по другим версиям — Фу Си²⁴. Важно здесь, 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 *цинь* дошёл в виде пятиструнной цитры, а Чжоу добавили две струны, и их стало семь, как у современного инструмента.

Цинь 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.

При описании внешнего вида инструмента неизбежно возникает обращение к вопросам символики *гуциня* и предлагаются сведённые воедино

²² Слова *цинь* и *гуцинь* — абсолютные синонимы. Первоначально этот инструмент обозначался как *цинь* (琴). Со временем в китайской культуре стали появляться инструменты, пришедшие извне, в название которых стали вводить иероглиф «*цинь*», обозначающий древнюю цитру, понимаемый как «звучащее тело». И тогда, чтобы отделить древнюю цитру *цинь* от других «звучащих тел», стали прибавлять иероглиф «*гу*» — «древний». То же касается цитры *чжэн*, современное название которой — *гучжэн*, что значит «древний *чжэн*».

²³ Шэнь-нун (神农 Shénnóng) — «божественный земледелец», великий первопредок, культурный герой Китая, покровитель земледелия и медицины.

²⁴ Фу Си — легендарный первый император Китая.

толкования значений деталей инструмента и их названий²⁵. Подобные примеры демонстрируют взаимосвязанность элементов китайской культуры, возможность увидеть срез культуры, обратившись лишь к одному из её элементов.

Вслед за конструкцией и изготовлением *циня*, дано понятие об отдельной области науки *цинъюэ*, науки о *цине* — формах, или стилях *циня*²⁶. Рассматривая некоторые формы *циня*, мы делаем культурологический комментарий значения их названий, в связи с чем возникают ссылки на отдельные эпизоды из истории китайской культуры. В частности, форма «Цзыци» указывает нам на личность Чжун Цзыци — человека, внимающего игре знаменитого гуциниста Бо Я. Предание о Цзыци и Бо Я содержит указание на концепцию *гао шань лю шуй* (высоких гор и струящихся вод) которая, в свою очередь, отсылает, в частности, к пьесе цитры *гуцинъ «Люшуй»* («Поток»). Таким образом, за одним лишь названием одной из десятков форм *гуциня* стоит целый пласт культуры.

Отдельный подраздел середины второй главы посвящён старым *гуциням*, — инструментам эпох Сун, Мин, Юань, Цин, их значению в музыкальной культуре, специфике игры на них. В качестве примеров приводятся несколько старых инструментов, комментируется их имена, объяснение которых через комплекс заложенных в них смыслов ведет к различным явлениям и элементам культуры²⁷.

В разделе о звуке бамбука приводится концепция *тянь лай* (天籟),

²⁵ Большинство названий деталей *гуциня* связаны с двумя главными мифологическими существами-покровителями Китая — драконом и фениксом: боковины называются «крыльями феникса», резонаторные отверстия на нижней деке имеют названия «пруд феникса» и «озеро дракона» и т.д. Названия других частей, например, находящихся внутри корпуса, связаны с представлениями о мироустройстве: «столп Неба», «столп земли» и т.д.

²⁶ Имеются в виду различия в очертании корпуса *циня* и, в большинстве случаев, очертании детали «шея феникса».

²⁷ На нижней деке цитры *гуцинъ* принято вырезать имя инструмента. Вот некоторые имена знаменитых старых *гуциней*: «Слива под луной» (существует одноименная пьеса репертуара *гуциня*), «Облачный источник», «Чистый звук гор и вод», «Нефритовая флейта *сяо*», «Чистый тон *шан*», «Небесное звучание», «Горы Вэньшань», «Воды и облака реки Сяосян» (существует одноименная пьеса репертуара *гуциня*).

«небесного звучания»); один из иероглифов, обозначающих её, содержит ключ «бамбук», что указывает на непосредственную связь звучания Неба со звучанием бамбуковой трубки через представления о звучании небесных и земных отверстий подобно бамбуковой трубке.

В разделе о звуке рода *чжу* — бамбука — рассматривается два инструмента²⁸: флейта *сяо* и флейта *дицзы* в историческом, теоретическом и практическом ключе. 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-дицзы*, *гучжэн-гуцинь*, т.е., два инструмента одного рода, но разные по звучанию и его смысловому наполнению²⁹. Относительно цитр интересно, что древняя пара *цинь-сэ* продолжает существовать в умах образованных людей, таким образом, получаются живущие в разных плоскостях две параллельные пары: *цинь-чжэн* и *цинь-сэ*.

Третья глава — «Музыка шёлка и бамбука» — посвящена музыкально-культурным традициям, связанным с инструментами рода *сы* и рода *чжу* классификации *ба инь*. При этом сочетание *сычжу*, или *сычжюэ*, воспринимается в двух аспектах:

- как термин, обозначающий всякую музыку, воспроизводимую инструментами этих двух родов;
- как термин, указывающий на ряд локальных инструментальных традиций, таких как *цзяннань сычжу* (江南絲竹, цзяннаньская музыка шёлка и бамбука), *гуандун иньюэ* (廣東音樂, гуандунская музыка), *чаочжоу ханьюэ* (潮州漢樂, чаочжоуская музыка этноса

²⁸Выбор инструментов обусловлен их значением как основных в современной китайской музыкальной культуре.

²⁹Для сравнения можно сказать, что в японской классической музыке — наоборот, из многообразия постепенно выкристаллизовались только одна цитра (*кото*), только одна флейта (*сякухати*), только одна лютня (*сямисэн*).

хань) и проч.

В начале главы определяется, что 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 — объемная тема. В рамках данного исследования дается лишь одна из названных локальных инструментальных традиций — *цзяннань сычжу*.

Центральный раздел третьей главы посвящён традиции *цзяннань сычжу*, в рамках рассуждения о которой:

- перечисляются основные инструменты, участвующие в *цзяннань сычжу*;
- определяются функции каждого из них в ансамбле с точки зрения создания звучащего целого;
- выделяются и рассматриваются три основных инструмента *цзяннань сычжу* на современном этапе (*эрху*, *пина*, *дицзы*);
- в связи с характеристикой репертуара *цзяннань сычжу* вводятся и объясняются термины *цюй* (или *цюйцзы*, букв. «пьеса») и *цюйдяо* (модель-матрица, основа для построения *цюй*);
- приводится система *ба да цюй*, восьми великих *цюй*;
- избирается и анализируется *цюйдяо* и *цюйцзы* «Лю бань» с примерами в европейской пятилинейной нотации и указанием на условность данного способа обозначения применительно к китайской музыке и объяснением его использования лишь в целях

демонстрации.

В связи с анализом *цюйцзы* (пьесы) «*Лю бань*» поднимается вопрос о сущности и происхождении музыкальной ткани в китайской музыке³⁰ и приводится исторический эпизод, повествующий о мастере Куе, которому владыкой Шунем было поручено создание базовых музыкальных канонов *иньдяо* (音調). На примере «*Лю бань*» демонстрируется один из многочисленных возможных вариантов устройства музыкальной ткани *цюйцзы*. Подытоживая разговор о репертуаре *цзяннань сычжу*, определяется следующее: **восемь великих цюй (пьес) представляют собой совершенные версии воплощения материнской модели-матрицы цюй, сложенные многими поколениями музыкантов на протяжении длительного времени, полностью отвечающие эстетическим канонам.**

Далее предлагается анализ *цюйцзы* «*Лао лю бань*», в связи с чем поднимаются вопросы об особенностях китайской ладовой системы. Поскольку избранный для анализа образец находится в русле ладовой системы *ушэн*, что значит «пять тонов», затрагивается тема китайской пентатоники и подчёркивается следующее:

1. Если говорить о пентатонике, или «китайской гамме», применительно к китайской музыке, то нельзя назвать её бесполутоновой. Здесь смешиваются понятия «лада» и «звукоряда»: записав «китайскую гамму» на пяти линейках в виде *до-ре-ми-соль-ля*, можно представить наглядно 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

³⁰ «Музыкальная ткань» содержит в своей основе модель-матрицу *цюйдяо*. Существуют и иные термины для обозначения моделей (*цюйпай*), но в рамках исследования они не затрагиваются.

образовывать полутоны. В этом отношении прав А.Д. Кастальский, называя пентатонику «трихордной системой». Отсюда следует, что и слово «мелодия» употреблять стоит с осторожностью и только в широком смысле — 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 *гуциня*.

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.

Заключительный раздел данной главы посвящён *цинь-сяо хэцзоу* — традиции дуэта *циня* и *сяо*, напрямую связанной с *сычжуюэ*, однако не называемой *сычжуюэ*. В рамках данного раздела приводится звуковой образец «*Мэйхуа сань нун*» («Цветущая слива мэй») как пример композиции, отличающейся от *цзяннань сычжу*, но тоже имеющей в основе *цюйдяо*, то есть ладово-мелодическое и ритмическое зерно, из которого развивается вся композиция.

Четвёртая глава — «Шёлк и бамбук в системе знания о звуке и музыке» — открывается толкованием краеугольных терминов китайской (музыкальной) культуры — *инь* и *юэ*. Основываясь на положениях трактата «*Юэ-цзи*», а также на практическом опыте игры на музыкальных инструментах и общении с носителями традиции, выстраивается смысловой ряд понятий *шэн* — *инь* — *юэ*. *Шэн* (聲) означает «звук», «голос [природного происхождения]»;

инь (音) — «звук», упорядоченный *шэн*; *юэ* (樂) — сочетание упорядоченных *инь*.

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. Именно так трактуется процесс возникновения звучащей музыки в начальном фрагменте «*Юэ-цзи*». *Юэ* — музыка — объясняется в нём как соединение упорядоченных *инь* в процессе совершения звукодвигательного действия.

Дальнейшее рассуждение о понятии *юэ* строится по пути его рассмотрения в ряду *ли* — *юэ* — *син* — *чжэн* (禮樂刑政) и *ли* — *юэ* — *дэ* (禮樂德). В первой связке понятий *юэ* возникает благодаря идее порядка, закона, правила, заложенной в определении не только *юэ*, но и *инь* (*инь* — это упорядоченный *шэн*, *юэ* — сочетание упорядоченных *инь*). 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*».

В ряду *ли* — *юэ* — *дэ* последнее (*дэ*) означает благодать, которую получает живущий в соответствии с принципами *ли-юэ*.

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».

В конце раздела о *юэ* дано определение этого понятия. *Юэ* — это:

- сочетание упорядоченных *инь*;
- совершение звукомузыкального действия;
- сила (энергия³¹), 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.

В этом же разделе сформулированы основные линии, по которым может идти осмысление назначения *юэ*. Назначения *юэ* в:

- гармонизации пространства между Небом и землёй;
- упорядочивании внутреннего мира человека;
- регулировании отношений между людьми.

Назначение звуков, производимых инструментами *юэ*, в том числе, «щёлковыми» и «бамбуковыми» в самом общем плане — способствовать функционированию самой *юэ*. Первый уровень конкретизации — назначение

³¹ 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. Сутягиной).

каждого из восьми звуков, *ба инь*, исходящее из его природно-акустической специфики. Второй уровень конкретизации — назначение звука инструментов внутри родов *ба инь*.

В разделе «О назначении звука шёлка и звука бамбука и его воздействии на человека» в связи со звуком шёлка, основываясь на позициях «Юэ-цзи» и одного из кодексов *вэньжэнь*³², образованных людей, утверждается, что звук шёлка способствует формированию печали-*ай* (哀). Ощущение печали-*ай* даёт *вэньжэнь* основу для культивирования честности, строгости и твёрдой воли, чувства меры и умиротворённости.

Игра на инструментах рода бамбука, в частности, на флейтах *сяо* и *дицзы* зиждется на работе с дыханием, что неразрывно связано в китайской культуре с понятием об энергии *ци*. Жизненная энергия *ци* (氣) 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 человека³³, его психофизиологическое состояние.

Таким образом, воздействие звука шёлка и звука бамбука на сознание и организм определяется как способствующее самосовершенствованию как на ментальном, так и на психофизиологическом уровне. На ментальном уровне игра на *цине*, а также бамбуковых флейтах представляет собой не что иное, как практику, направленную на формирование в человеке комплекса установок, необходимых не только для его личного духовного здоровья, но, в конечном счёте, для *правильного* осознания себя индивидом в пространстве между Небом и землёй. На психофизиологическом уровне занятие музыкой *сычжу* можно назвать практикой рода *цигун* (氣功) — то есть, работы с энергией *ци*.

³² 神清骨冷無由俗, что значит «чистый дух, твёрдая воля, не-следование по пути стремящихся к выгоде».

³³ Именно на перенаправление *ци* в случае её неправильной циркуляции в организме нацелена, в частности, традиционная китайская акупунктура, иглоукалывание — важнейшая составная часть древнейшей и ныне живущей медицины.

В заключение четвертой главы музыка шёлка и бамбука рассматривается в структуре музыкальной культуры современного Китая как одно из явлений *чжунго чуаньтун иньюэ* (中國傳統音樂) — традиционной китайской музыки.

В **Заключении** подводятся итоги и обозначаются основные результаты исследования, а также намечаются перспективы дальнейшего изучения проблематики, связанной с темой исследования.

Ряд основных выводов данной работы заключается в том, что:

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;
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*, традиционной китайской музыки, внутри которого существуют и развиваются локальные инструментальные традиции: *цзяннань сычжю* (цзяннаньская музыка шелка и бамбука), *гуандун иньюэ* (гуандунская музыка), *чаочжоу ханьюэ* (чаочжоуская музыка народности *хань*) и проч.;
6. Дуэт цитры *гуцинь* и флейты *сяо*, не называемый *сычжуюэ* сегодня, исходя из *ба инь*, соответствует понятию *сычжю*, что осознаётся в среде *вэньжэнь*, образованных людей;
7. 樂 *юэ/лэ* — иероглиф, означающий «музыка», «радость», «совершать звукомызыкальное 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*³⁴, 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.

³⁴ В паре с *ли* (禮), правилами достойного поведения.

По теме диссертации опубликованы следующие статьи.

В научных изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Новоселова А. В. Традиция цитры *цин* в музыкальной культуре традиционного Китая [Текст] / А.В. Новоселова // Музыковедение. — 2011 № 10. — С. 26-30 (0,5 п.л.)
2. Новоселова А. В. *Ба инь*: восемь родов звука в китайской музыкальной культуре [Текст] / А.В. Новоселова // Музыковедение. — 2014 № 6. — С. 42-48 (0,5 п.л.)
3. Новоселова А. В. О понятиях *инь* и *юэ* в музыкальной культуре традиционного Китая [Текст] / А.В. Новоселова // Музыкальная академия. — 2014 №1 — С. 156-158 (0,4 п.л.)

В других изданиях:

4. Новоселова А. В. Звук земли в древнекитайской классификации *ба инь* [Текст] / А.В. Новоселова // PAX SONORIS: история и современность. Вып. 3 — Астрахань: Государственный фольклорный центр «Астраханская песня». — 2009. — С. 63-66 (0,2 п.л.)
5. Новоселова А. В. «Цветущая слива» древнекитайской музыки [Текст] / А.В. Новоселова // Музыкознание и музыкальное образование: современные тенденции. Вып. 2 — Челябинск, 2010. — С. 57-70 (0,4 п. л.)
6. Новоселова А. В. Явление *вэньжэнь* в музыкальной культуре традиционного Китая [Текст] / А.В. Новоселова // Искусствознание: теория, история, практика. — Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского. — 2011 №1 (01). — С. 177-180 (0,4 п.л.)
7. Новоселова А. В. О методике преподавания игры на китайской флейте *дицзы* [Текст] / А.В. Новоселова // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве: Материалы II Международной

- научно-практической конференции 11 апреля 2011 года. — М.: МГГУ им. М.А. Шолохова. — 2011. — С. 163-165 (0,2 п.л.)
8. Новоселова А. В. Мастер музыки по имени Куй: из истории китайской музыкальной культуры [Текст] / А.В. Новоселова // Искусствознание: теория, история, практика. — Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского. — 2012 №1 (02). — С. 81-85 (0,4 п.л.)
9. Новоселова А. В. Китайская музыка в структуре музыкальной культуры современного Китая [Текст] / А.В. Новоселова // Музыкальная культура Беларуси: на путях исследований / Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Выпуск 28. Серия 6: Вопросы современного музыкознания в трудах молодых учёных. Минск: Белорусская государственная академия музыки. — 2012. — С. 182-190 (0,5 п.л.)
10. Новоселова А. В. Феномен *сычжуюэ* в музыкальной культуре традиционного Китая [Текст] / А.В. Новоселова // Искусствознание: теория, история, практика. — Челябинск, 2013 №1 (5). — С. 43-48 (0,5 п.л.)
11. Новоселова А. В. Китайская бамбуковая флейта как символ пустоты и порядка [Текст] / А.В. Новоселова // Искусствознание: теория, история, практика. — Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского. — 2013 №2 (6). — С. 25-31 (0,6 п.л.)