

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ГОЛОС В КУЛЬТУРЕ:
РИТМЫ И ГОЛОСА ПРИРОДЫ В МУЗЫКЕ

Выпуск 3

Санкт-Петербург
2011

УДК 781.7+930.2

ББК 63.5+85.31

Редакторы-составители:

И. А. Чудинова, кандидат искусствоведения,

А. А. Тимошенко, кандидат искусствоведения

Рецензенты:

Н. Ю. Альмеева, кандидат искусствоведения, старший научный
сотрудник

Н. В. Александрова, научный сотрудник

Голос в культуре: Ритмы и голоса природы в музыке: Сборник статей.
Вып. 3 / Ред.-сост.: И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко – СПб.: Российский
институт истории искусств, 2011. 180 с.

ISBN 978-5-86845-160-7

Научное издание

Голос в культуре: Ритмы и голоса природы в музыке

Сборник статей

Выпуск 3

Редактор *Ю. М. Зислин*

Верстка: *И. А. Громова*

Подписано в печать 29.12.2010. Формат 60х90 1/16

Бумага Svetocopy. Объем 11,25 п. л. Тираж 250 экз.

Гарнитура Times

Редакционно-издательский комплекс

Российского института истории искусств

190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Тел.: 314-21-83

www.artcenter.ru

© Российский институт истории искусств, 2011

© Коллектив авторов, 2011

От первого читателя

«Голос в культуре» – успешный научный проект, который уже не первый год функционирует и плодоносит. В центре внимания его создателей – значимость и смысл живого звучания как феномена человеческой культуры, а также «портрет окултуренного звука» в устной и письменной традициях. Объект изучения, а главное – широта подачи отличает его от многих других проектов.

«Голос в культуре» оказался тем островком свободы выражения музыкальности автора, которая, быть может, не была бы оценена по достоинству в более ортодоксальных музыковедческих изданиях. Наиболее интересная тенденция проекта – выразить невыразимое: описать тонкие реалии звукового мира на пересечении его с миром людей и миром природы, в соприкосновении с человеческой натурой.

Каждый выпуск статей на эту тему имеет свое название: «Пение Псалтыри» (2005), «Артикуляция и тембр» (2007), «Личность. Жест. Звукотворчество» (2010). Тема, заявленная на этот раз, – ритмы и голоса природы в музыке – подразумевает явления, возникшие на грани соприкосновения человека с природой; звучания природы, ставшие феноменом культуры.

Основные тематические линии сборника – образы птиц; звуки природы; музыка и ландшафт – реализованы в статьях по-разному. Читатель попадает в совершенно различные музыкальные миры, получая возможность приблизиться к пониманию сущности звуковой культуры человечества.

Первая же статья сборника (Ирина Чудинова. «Звуковой ландшафт византийского монастыря»), буквально пронизанная солнечными лучами и щебетаниями птичьих сообществ, вводит читателя в мир тонких взаимных перетеканий звучащего ландшафта и монастырского богослужения. Наблюдательность автора позволяет провести изящные параллели между повадками птиц и ритуальным поведением монахов, поющих во время службы. Акустический образ монастырского жития предстает как гармоничное единство звукотворчества человека и природных звучаний, как проявление слитности личного бытия со всем миром Божиим.

Мысль о том, что музыка родилась из птичьего пения как особого языка, удивительным образом объединяет представления о музыкальном искусстве, сложившиеся в различных культурах. Адаптация «птичьего материала» к собственному музыкальному языку находит отражение в творчестве композиторов разных стран и времен.

Из исследования Владимира Лисового «Звукообразы птиц в песенной поэзии Месоамерики и в современной музыке Гватемалы» читатель узнает, что в месоамериканской культуре птица выступает провозвестницей жизни на земле. Птичье пение трактуется как идеал человеческого пения, а с образами птиц в культуре ацтеков связаны божества, правители и поэты-певцы.

Статья Романа Зелинского «Образ кукушки в башкирском инструментальном фольклоре» освещает «птичью тему» в мифологическом плане и в аспекте звукоподражания при игре на курае.

В исследовании Ангелины Алпатовой («Отзвуки ландшафта в музыкальных традициях народов Южной и Юго-Восточной Азии») речь идет о становлении в естественных природных условиях определенных типов звуковой практики и отражении особенностей природных ландшафтов в традиционной музыке.

В статье «О семантике звукового мира Лапландии» Игоря Соловьева раскрываются акустические свойства ряда объектов, в том числе сакральных территорий, священных мегалитов и даже северного сияния. Изучение ландшафта позволяет автору наметить пути исследования ареальной типологии инструментальной музыки.

В статье Валентины Сузукей «Природа и звуковой мир тувинца-кочевника» проанализированы звуки природы, которые становятся подобными звуковыми метками неписанного календаря кочевого народа. Автор предлагает удачный термин – «звуковой календарь кочевника».

На Северо-Западе России наука застала одну из древнейших форм взаимодействия человека с природной средой обитания. В статье Валентина Виноградова «Закливание ветра: этнографический контекст» на полевом материале доказывается, что человек исторически ранней формации находился в диалоге с природными стихиями, и в этом контакте рождались звуковые явления, сохранившиеся до наших дней.

В статье Ирины Пчеловодовой «Феномен свиста в календарной традиции удмуртов» приводятся конкретные наблюдения, связанные с историческим и мифологическим контекстом ритуального свиста, являющегося своеобразным каналом связи с потусторонним миром. По мнению автора, свист отражает зарождение жизни во всех ее проявлениях. Выводы исследователя имеют значение для архаического слоя культуры всего Волго-Камского региона.

Вслед за статьями, посвященными культурной архаике, читатель имеет возможность обратиться к высоким цивилизациям древности.

Опыт описания произрастания высокой музыки средневековой Японии из мира природы – живой и мифологической – содержится в статьях Натальи Григорович («Музыка для японской цитры кото: звучание природы») и Натальи Клобуковой (Голубинской) («От мифологии к органологии: “драконья” символика в названии частей японской цитры кото»).

Исследование Аллы Абловой «Семиотика камня: К проблеме исследования китайских литофонов» – это небольшой, но глубокий трактат о значении окултуренного камня в китайском искусстве и в эстетическом сознании в целом – как объекта музыки, философии, поэзии, живописи, паркового искусства и части дикой природы.

Статья Юдифи Зислин посвящена многозначности понятия «трава» в псалмах. Трава – время. Человек – трава. Трава – символ неизмеримо короткого человеческого существования. За этими метафорами стоят философские понятия Ветхого завета, имеющие широкое семантическое поле.

На примере совершенно другой музыкальной материи – творчества композиторов XX в. – раскрывается замысел сборника в последнем блоке статей. Рассматриваются образы природных ландшафтов в ноктюрнах Христоса Самараса (Юлиана Караева); соотнесенность звуковысотного строения и темброво-динамических свойств музыки со светящимися объектами космического пространства (Ольга Колганова. «Космические аналогии в композиции “De natura sonoris № 2” К. Пендерецкого»); воплощение в музыкальных композициях шумов и звуков природы (Владислав Петров. «Звучащая природа в произведениях Джона Кейджа: о некоторых особенностях музыкального концептуализма»).

Сюжету каждой статьи сопутствует индивидуальная красота авторского замысла, выходящего за пределы тривиального представления о музыкальном звуке и по-своему реализующего концепцию сборника – ритмы и голоса природы в музыке.

Пожелаем проекту «Голос в культуре» многих творческих лет.

Н. Ю. Альмеева

Звуковой ландшафт византийского монастыря

В православном храме в дни празднования памяти святителей, созидателей христианского благоустроения, читают притчу о добром пастыре из Евангелия от Иоанна (10:1-5): Яминь, аминь глѡ вамъ: не вхѡди двѣрьми во дворъ овчѣи, но прѣлазѡ инѡдѣ, тои татѣ есть и разбоиникъ: а вхѡди двѣрьми пастырь есть овцамъ: семѡ двѣрникъ ѡтверзаетъ, и овцы гласъ егѡ слышатъ, и своѡ овцы глашаетъ по имени и изгонитъ ихъ: и егда своѡ овцы ижденетъ, прѣд ними ходитъ: и овцы по нему идѡтъ, такъ вѣдѡтъ гласъ егѡ: по ѹждѣмъ же не идѡтъ, но вѣжатъ ѡ нему, такъ не знаютъ ѹждагѡ гласа.

В этом тексте, в его «внешнем» плане, обращенном к общежитейскому пониманию вещей духовных, есть и звуковой образ – голос, который стадо слышит, знает и которому повинуетя. Так и в жизненном благоустройстве монастыря, «малого стада», малой христианской общины, большое значение имеют звучания, характер и смысл которых издревле усвоен традицией и знаем всеми насельниками.

Помимо постоянно слышимых в храме голосов и звуковых орудий (кадило, кация, кондия), являющихся неотъемлемой музыкальной составляющей богослужебных последований, в уставной быт монастыря, в единство его литургического и бытового порядка, входят и другие звучания – била, колокола. Эти звучания, творческий результат многовековой практики монашеской культуры, составляют целое с естественными звучаниями окружающей среды вне и внутри монастырских стен, с акустикой храмов и внутренних помещений монастыря и являют собой единый звуковой ландшафт.

Акустический образ монастырского жития – часть церковного предания. Об иконописи, являющей зрению человека видимый образ мира невидимого, мира духовного Л. А. Успенский пишет как о созидании малого космоса: «Традиционная иконописная техника, выработанная в течение тысячелетий, включает подбор материалов, который представляет наиболее полное участие видимого мира в создании иконы. Здесь участвуют, так сказать, “представители” и мира растительного (дерево) и мира животного (клей, яйцо), и мира минерального (мел, краски)»¹.

Архитектурный образ древнего монастыря – всегда единство рукотворного и природного пространства, нередко этот образ сначала был явлен основателю монастыря в духовном видении и затем осуществлялся в строительстве на конкретном месте. Зрительное пространство монастыря создавалось как духовное восполнение его естественного местоположения, духовное преображение естественной природы.

Как в зрительном, так и в аудиальном образе монастыря (в гармоничном единстве звукотворчества человека и природных звучаний) важна полнота участия всего видимого (т. е. доступного восприятию чувств человека) мира. Литургическое время, ритм богослужебных последований и порядка ежедневного быта монастыря, живущего выработанным веками уставом, неразрывно связаны с ритмом естественного времени и движения солнца – ночь, рассвет, полдень, закат и снова ночь. В монашестве христианин стремится преодолеть свое естество, утратившее единство с Богом, потому и созидание монастырского ландшафта для него есть опыт созидания целостности своего личного бытия со всем миром Божиим.

Приход каждого нового дня в монастыре начинается с совершения Полунощницы и Утрени в храме, которая вся есть хвала Творцу. Радость и хвала звучат в пении канона: Εὐλογεῖτε, πάντα τὰ ἔργα Κυρίου, τὸν Κύριον ὑμνεῖτε καὶ ὑπερυψοῦτε αὐτὸν εἰς τοὺς αἰῶνας... Εὐλογεῖτε, φῶς καὶ σκότος, νύκτες καὶ ἡμέρας, τὸν Κύριον ὑμνεῖτε καὶ ὑπερυψοῦτε αὐτὸν εἰς τοὺς αἰῶνας. Εὐλογεῖτε, γῆ, ὄρη καὶ βουνοὶ καὶ πάντα τὰ φυόμενα ἐν αὐτῇ, τὸν Κύριον ὑμνεῖτε καὶ ὑπερυψοῦτε αὐτὸν εἰς τοὺς αἰῶνας... Εὐλογεῖτε, πάντα τὰ πετεινὰ τοῦ οὐρανοῦ, τὰ θηρία καὶ πάντα τὰ κτήνη, τὸν Κύριον ὑμνεῖτε καὶ ὑπερυψοῦτε αὐτὸν εἰς τοὺς αἰῶνας (Восьмая песнь). Продолжение хвалебного пения в Хвалитных псалмах: Ἀνεῖτε τὸν Κύριον ἐκ τῆς γῆς, δράκοντες καὶ πᾶσαι ἄβυσσοι... τὰ ὄρη καὶ πάντες οἱ βουνοί, ξύλα καρποφόρα καὶ πᾶσαι κέδροι: τὰ θηρία καὶ πάντα τὰ κτήνη, ἑρπετὰ καὶ πετεινὰ πτερωτὰ (Пс. 148:7, 9, 10). Наивысшая точка хваления – Великое славословие, которое и завершает утреннее богослужение. Эти библейские слова, говорящие о том, что сотворенные Богом свет и тьма, день и ночь, горы и холмы и все в них живущее: птицы небесные, зверье и животные – непрестанно славят Творца, как и все воспеваемое в богослужении, для человека, поющего в монастырском храме, насущно и ощутимо. Литургический опыт находит претворение в

творчестве, и аудиальное пространство византийского монастыря создается как звуковая «икона» этого космического славословия.

Монашеское звукотворчество начинается с выбора места для строительства. По житиям монастырских ктиторов, по многочисленным «Сказаниям» о начале создания монастырей известно, что монастыри никогда не начинали строить произвольно, где придется, но всегда «велением Божиим» (часто по мистическому слышанию Божественного гласа*), по образу и подобию Небесного града, в соответствующем расположении и окружающей среде. Поиски и определение места для основания монастыря – первый этап монашеского творчества «по отеческому преданию», которое имеет свои каноны и установления. Древнейшие византийские монастыри нередко располагались в горных ущельях, как потом и древнерусские – в оврагах, чудом обретенных пещерах, окруженных лесом**.

Эти места благоприятны для пустынножительства, но также весьма притягательны для птичьего обитания. В жарком климате здесь от палящего солнца укрывается множество птиц: в ущелье, в округе монастыря, – соловьи, а внутри монастырских стен – ласточки, которые выют гнезда под крышами, часто над входами в монашеские кельи, и воробьи, наполняющие монастырский двор. Обилие птиц в греческих монастырях поражает – они заселяют кроны деревьев, зеленые растительные покровы каменных стен, обитают во множестве гнезд под кровлями и на стенах внутри монастыря. Монахи говорят, что птицы и животные ощущают святость, их привлекает мирный дух и душевный покой монастырского жительства.

Византийский типикон неотделим от порядка «византийского» времени – в современном мире этому порядку продолжают следовать устав Святой Горы Афон и некоторые греческие монастыри, тесно с ним связанные. День здесь начинается с захода солнца, это начало отсчета времени нового дня, и именно в это время совер-

* См. например, Житие пр. Кирилла Белозерского, Елеазара Анзерского.

** Характерный пример византийского монастыря – монастырь Богородицы Икосифиниссы (Παναγίας Εικοσιφινίσσας), основанный в VIII в. и существующий до сих пор. См.: Επισκόπου Διονυσίου Κ. Κυράτσου, μητροπολίτου Δράμας. Ιστορία και θαύματα Παναγίας Εικοσιφινίσσας. Δράμα, 2003. Из русских монастырей можно вспомнить Псково-Печерский.

шается Вечерня, церковная служба, открывающая суточный богослужебный цикл. Ритм богослужебных последований привязан к естественному природному ритму движения солнца. В монастырском уставе указано, в какое время суток должны совершаться основные молитвословия в храме. Эти указания связаны с солнечным восходом и заходом. По церковному Типикону, завершение службы (как и ее начало) должно совпасть с определенным положением солнца. Так, отпуст утрени всей недели должен совершиться в темноте, всенощной же – при первых лучах восходящего солнца. Уставщик (или еkkлисиарх) обязан позаботиться, чтобы отпуст по вечерам совпал с завершением светового дня².

«Типикон» птичьего пения сходен с монастырским уставом – пробуждение птиц совпадает с первыми предрассветными лучами, в течение Полунощницы голоса их становятся слышнее, а с возгласом Утрени «Слава Тебе, показавшему нам свет», после которого совершается Великое славословие, начинается птичий гомон. Чтение молитвы Первого часа, последования, которое по монастырскому Типикону должно быть совершаемо в начале рассвета, сопровождается громким пением птиц. Во время вечерни, когда при появлении первых лучей заходящего солнца читается (или в праздничные дни поется) молитвословие «Свете тихий», птичьи голоса постепенно стихают и с наступлением темноты совершенно замирают: после Повечерия, когда Типикон предписывает монахам полное молчание, умолкают и птицы.

Великое славословие на Утрени и малое славословие на Повечерии – два момента, в которых молитвенная хвала и благодарение Богу запечатлены в церковной службе особенно отчетливо и ярко. Удивительным образом, эти события литургического дня отмечены и в птичьем пении. По наблюдению одной из монахинь монастыря в греческой Македонии*, дважды в день большая стая воробьев со-

* По существующему и в наше время в монастырях порядку, не принято упоминать имена монахов и даже названия монастырей при передаче каких-либо личных сведений о них. Это правило существует с древних времен. Так, в книге «Эвергетинос» (как и в сборнике «Древний Патерик») описание монашеской жизни часто начинается словами: «Один брат спросил некоего старца». Говоря о жизни монастырей, и мы, из уважения к традиции, не можем не придерживаться этого правила.

бирается в кроне высокого дерева рядом с монастырской стеной – утром, когда в храме на Утрени поют Великое славословие, и вечером, когда на Повечерии читают вечернее славословие. Воробьи очень громко щебечут минут пять-шесть, потом дружно разлетаются в разные стороны.

Птичьи повадки перенимают и люди, веками живущие рядом. Так, на вершинах гор, окружающих греческие монастыри, нередко селятся орлы, соколы и коршуны, которые в ясную погоду кругами парят над ущельями. Возможно, не случайно кацея имеет форму птицы. Когда монах с кацеей в руках легко и плавно движется по кругу, обходя пространство внутри храма, кадя фимиамом, ритмично встряхивая инструмент, издающий пронзительно звонкое «клокотание», это очень напоминает парение птиц и звучание их голосов.

В мистическом опыте христианских подвижников птицы занимают особое место; монахи усматривают в Божьих тварях молитвенников и первых пустынножителей, а в птичьем пении – молитвенное славословие. Поведение птиц, которые скрываются в гуще лесов, ежедневно и бескорыстно воспевая Творца, видится им прообразом монашеского жития.

Один из таких опытов описан в книге афонского старца Порфирия Кусоколивита³. Однажды старец Порфирий вошел в лес в горном ущелье и стал молиться. Была абсолютная тишина. Вдруг он услышал чистейший звук птичьего пения. Приглядевшись, старец заметил маленькую невзрачную птичку, сидевшую на ветке дерева, вытянувшую книзу крылья и певшую так, что голос разрывался, горло раздувалось от трелей. «Почему соловей выводит эти трели? Почему поет это совершенное песнопение? Почему? Почему вновь и вновь повторяет эти трели? С какой целью? Может, ждет похвалы – нет, конечно» – так описывает старец свое удивление и умиление от пения птицы, воспринимаемого им как урок истинного моления, воспевания Бога. Именно тогда старцу Порфирию пришла в голову мысль: как этот соловей скрывается потаенных в местах в неизвестности, для того чтобы снова и снова самозабвенно предаваться пению, так нужно жить и ему, монаху. «Жизнь монаха на Афоне – это жизнь в безвестности. Живешь рядом со старцем, любишь его. Поклоны, аскеза – все это делается, но никто никогда тобой не заинтересуется и не спросит: “Кто это?”. Жи-

вешь Христом, принадлежишь Христу. Живешь со всеми и живешь Богом, во всем том, что всегда живет и движется, в Боге и Богом. Входишь в светозарную Церковь и живешь там, не знаемый никем. И хотя расточаешь себя в молитве о своих собратях, пребываешь незнакомым для всех людей и без того, что когда-то, может быть, о тебе узнают»⁴.

Птичье пение, с характерной свободной ритмикой и естественным тоном звучания, служило в монашеском певческом искусстве и своего рода музыкальным источником, и образцом для подражания*. С щебетанием, чириканьем, клёкотом, курлыканьем птиц и стрекотанием цикад в византийской музыке связывают вокальный инструментализм особого вида – фонемно-слоговое пение. Так, в рукописи из афонского монастыря Григориу (Γρηγορίου 4 ф. 24 v) содержится сравнение этого вида пения с инструментальной игрой, стрекотанием цикад и щебетанием ласточек. Утверждается, что название музыкального инструмента τάρεν (тар) происходит от изменения гласной (альфа на эпсилон в первом слоге) в слове терέτισμα (букв. «щебетание», «чириканье»); при музыкальном бряцании по его струнам издает своеобразное звучание (ἀσπατερετίζει: ᾄσμα – «песнь», терετίζω – «щебетать») – «оды обольстительные», или «песни бессвязные и назойливые», которые люди переняли от цикад и ласточек (Τάρεν, ὄργανον μουσικόν· терέτισμα καὶ ἀσπατερετίζει τοῖς μουσικοῖς κρουμάτιόν (sic!) τι κατίθεται (sic!) τὸ λεγόμενον τάρεν, ἀφοῦ терετίζειν λέγεται τὸ ᾄδειν κατὰ ἀλλοίωσιν τοῦ ἄλφα εἰς ἔψilon· καὶ терετίσματα ὥδαὶ ἀπατηλαὶ ἢ ᾄσματα ἔκλυτα ἀπὸ τῆς μεταφορᾶς τοῦ τέττιγος ἢ τῆς χελιδῶνος)⁵.

Такое пение называют терετισμός, терέ(ν)τισμα, терирém. Для этой разновидности фонемно-слогового пения (греч. кратήματα), основанного на звукоподражании, характерно употребление слогов

* Это наблюдение сделано автором статьи в одном из греческих монастырей в горах Пангеон, там, где древние певческие традиции тщательно хранимы с древних времен (в период турецкого владычества здесь скрывались лучшие церковные певчие и учили византийскому певческому искусству в тайных монастырских школах). Протопсалт этого монастыря – маленькая и легкая в движениях монахиня. Естественное звучание ее голоса и свободная ритмическая манера пения, как и вся пластика поведения в храме, напоминают пение соловьев, во множестве обитающих в горном ущелье вокруг монастыря.

типа те-ре-ре, то-то-то, ти-ти-ти и т. д. Поскольку именно эти слоги наиболее распространены, часто оба термина (τερέρημ и κράτημα) используют как синонимы. Слово теретισμός было в употреблении еще в античные времена, означая подражание стрекотанию цикад или щебету ласточек в песне или игре на кифаре; вид трели⁶. Значение «подражание голосу какой-либо птицы» этот термин имел в византийский и послевизантийский период⁷.

В афонских рукописях исследователи обнаружили много пометок, в которых псалмопение сравнивается с пением птиц (эти образы имеют античные корни). Так, в рукописи из монастыря Ксенофонта (Ξεν. 128, ф. 26v), в надписанном на одном из листов стихе, говорится о «музыкальнейшем» лебеде, неустанно поющем славу Богу: «Лебедь музыкальнейший, слава святых, вечно и неустанно курлычет песни Богу» (Κύκνος ὁ μουσικώτατος, καὶ τῶν ὁσίων δόξα, ἀεὶ οὐ παύει τῷ Θεῷ ᾠματα теретίζειν). В той же рукописи (Ξεν. 128, ф. 68 r) та же характеристика дается пению пророка Давида: «Давид триблаженный, царей слава, пророков украшение, почитание православных, вечно и неустанно курлычет песни Богу» (Δαβὶδ ὁ τρισμάκαριστος, ἀνάκτων τε ἡ δόξα, τῶν προφητῶν ἀγλαΐσμα, κλέος τῶν ὀρθοδόξων, ἀεὶ οὐ παύει τῷ Θεῷ ᾠματα теретίζειν). В рукописи из монастыря Ивиرون (Ἰβήρων 980, ф. 198 v) в надписи упоминается «златорекущий» лебедь, который, умирая, в последние мгновения своей жизни первый и единственный раз, проявляет себя в звучании (τερетίζει), обращаясь к Богу: «Как златорекущий лебедь, ты при конце курлычешь прекрасно мелодии Богу» (Ὡς κύκνος χρυσεύλαλος σὺ ἐν τῷ τέλει теретίζεις κάλλιστα μέλος Κυρίῳ)⁸.

Одна из распространенных в византийском пении мелодий такого рода называется «Соловей» — ἀηδών, ἀηδόνι, ἀηδονάτον. Ее звучание связывается с благозвучным пением соловья, с его «обольстительными песнями» (ἀπατηλὲς ὥδές), что и является исходным значением слова «терέτισμα»; так называются и детские свистульки — ἀηδονάκι, λαλίτσα, и в наше время распространенные в Греции⁹.

Пение и свет как в природе, так и в богослужении взаимосвязаны. Птицы начинают петь с появлением солнечного света, богослужбное пение в храме также начинается с зажигания светильников. Наиболее протяженные и музыкально насыщенные славословия службы (Господи воззвах, Хвалитны и Великое славословие Всеношного бдения, Херувимская Литургии) предполагают возжига-

ние в храме множества светильников – всех лампад перед иконами и свечей на хоросе и полиелее. Характерно, что, по Типикону, зажигает светильники тот же монах, который бьет в било, кандиловжигатель, по-гречески *κανδηλάπτης*. Перед Малой вечерней, которую Типикон указывает начинать перед заходом солнца, около десятого часа по византийскому времени, входит в храм кандиловжигатель, кланяется предстоятелю и, выйдя, знаменует в малое било (*Πρὸ τοῦ δύσῃ τὸν ἥλιον, ... περὶ ὧραν δεκατὸν τῆς ἡμέρας, ἀνέρχεται ὁ κανδηλάπτης καὶ ποιεῖ μετάνοιαν τῷ προεστῶτι. Καὶ κατελθὼν σημαίνει τὸ μικρόν*)¹⁰. Перед большой вечерней, вскоре после захода солнца, кандиловжигатель совершает поклон предстоятелю, бьет в тяжкия медленно, поя Непорочны. Завершив, зажигает лампы, приводит в порядок кандила и ставит свечи в подсвечники среди храма. Затем, выйдя, знаменует в большое било, потом в клепало железное и, возвратившись, становится напротив святых врат (*Μετὰ τὸ δύσῃ τὸν ἥλιον μικρόν, ἀπέρχεται ὁ κανδηλάπτης. Καὶ ποιεῖ μετάνοιαν τῷ προεστῶτι. Εἴτα ἀνέρχεται καὶ κρούει τὰς βαρέας χολέως, ψάλλων καὶ τῶν ἁμῶνον. Μετὰ δὲ τὸ πλήρωμα τύτων, ἀπέρχεται καὶ ἄπτει τὰς κανδήλας. Καὶ εὐτρεπίσας τῶν θυμιατόν, τίθησι λαμπάδας μετὰ κηρομανουαλίων, εἰς τὸ μέσον τῆς Εκκλησίας. Ἐπειτα ἐξερχόμενος, σημαίνει τὸ μέγα. Εἴτα τὸ σίδηρον. Καὶ ἀποστρέψας, ἴσταται κατενόπιον τῶν αγίων θυρῶν*)¹¹.

Записанные в Типиконах правила соблюдаются и в современной практике. Сохранился также не зафиксированный письменно древний обычай трехкратного обхождения вокруг храма с билом. Архимандрит Досифей (Канелос) так описывает порядок начала Всенощной в монастыре: кандиловжигатель творит в храме поклон предстоятелю и, выйдя, ударяет ручное било в три приема вкруг собора. Потом зажигает все лампы в храме, приводит в порядок кадильницу, помещает два подсвечника посреди храма (в отсутствие братьев ставит только один), выходит и бьет в большой колокол в три приема, говоря пятидесятый псалом на каждый прием. Потом стучит в большое железное било и в продолжение – в малые колокола соответственно в три приема. Вернувшись в храм, зажигает свечи в подсвечниках, открывает завесу Царских врат и алтарные двери и, встав сбоку, ожидает начала Всенощного бдения (*Ὁ κανδηλάπτης ποιεῖ μετάνοιαν τῷ Προεστῶτι καὶ κατερχόμενος κρούει τὸ τάλαντον (χειροσήμαντρον) εἰς στάσεις τρεῖς περίξ τοῦ Καθολικοῦ. Εἴτα ἄπτει πάσας τὰς κανδήλας τοῦ Ναοῦ, εὐτρεπίζει τὸ θυμιατόν, τίθησι κηρομανουάλια*

δύο εἰς τὸ μέσον τοῦ Ναοῦ (ἐν ἐλλείψει ἀδελφῶν τίθησι μόνον ἐν) καὶ ἐξελθὼν κρούει τὸν κόπανον εἰς στάσεις τρεῖς λέγων καὶ τὸν Ν' ψαλμόν ἐν ἐκάστη στάσει. Εἴτα σημαίνει τὸ μέγα σιδηροῦν σήμαντρον καὶ ἐν συνεχείᾳ τοὺς κώδωνας ἅπαντας εἰς στάσεις τρεῖς. Ὑποστρέψας ἐν τῷ ναῷ ἄπει τὰς λαμπάδας τῶν κηρομανουαλίων, ἀνάγει τὸ καταπέτασμα τῆς Ὡραίας Πύλης καὶ τὰ βημόθυρα αὐτῆς καὶ ἵσταται ἐκ πλαγίου, ἀναμένων τὴν ἑναρξιν τῆς Ἀγρυπνίας)¹².

В порядке последовательных действий, связанных со звуком и светом, перед началом Всенощной, помимо бил звучат и колокола. Колокола в византийских монастырях первоначально были неизвестны; древние уставы упоминают только удары в деревянные или железные била. Однако в Типиконе афонского монастыря Ватопед 1346 г. говорится об употреблении колокола: после завершения тяжких знаменует большое било, как обычно, потом железное било или большие колокола, если они есть (Μετὰ τὴν βαρέων συμπλήρωσιν, σημαίνει τὸ μέγαλον σήμαντρον, ὡς ἔθος, εἴτα καὶ τὸ σιδηροῦν ἢ τοὺς μεγίστους κώδωνας, εἴπερ εἰσὶν)¹³.

Английский путешественник Роберт Карзон (Robert Curzon), посетивший монастыри Метеоры и Афона в начале XIX в., пишет, что обычно здесь используют била (деревянные и железные), но в большие церковные праздники и для оказания почести высоким гостям звонят в колокола¹⁴. Те же правила сохранились в греческих монастырях до настоящего времени.

Народная память хранит образ византийского прошлого в громкогласной симфонии множества бил и колоколов соборов и монастырей Константинополя. Как гласит греческая народная песня, до падения византийской столицы здесь было 400 бил и 62 колокола:

Знаменует Бог, знаменует земля,
Знаменуют небесная, знаменует и святая София,
Большой монастырь с четырехстами билами и шестидесятью двумя
колоколами, —
Каждый колокол и поп, каждый поп и дьякон
(Σημαίνει ο Θεός, σημαίνει η γη,
σημαίνουν τα επουράνια, σημαίνει κι η Αγία Σοφία,
το μέγα Μοναστήρι με τετρακόσια σήμαντρα κι εξηνταδύο καμπάνες,
κάθε καμπάνα και παπάς, κάθε παπάς και διάκος).

Монастырский день начинается и заканчивается ударом била – вскоре после окончания повечерия в наступившей темноте и тишине раздаются восемь тихих ударов большого била (может быть и три удара), знаменующих наступление полного безмолвия и келейной молитвы.

По окончании вечерни, когда опускается солнце и спадает жара, в окрестностях монастыря, наполняя тишину многоголосьем звоном колокольчиков, выходят на пастбища у самых его стен стада овец и коз. Монастырское животноводство с древних времен не только обеспечивало пропитание монахов, но служило цели достижения полноты бытия в «дольнем» мире. О такой общности существования людей и животных в перспективе мира «горнего» говорится в Псалтири: *Правда твоя как горы жива, судбы твои бездна много: человек и скоты спасеши гди* (Пс. 35:7).

Животноводческая сфера монастырской жизни насыщена звучаниями, гармонично вписывающимися в акустический образ монашеского обитания. И характерные звуковые символы монастырского Типикона легко соотносятся с потребностями упорядочения жизни стада. Так, в старые времена монахи афонского монастыря Каракалу перед тем, как кормить животных, стучали в большое деревянное било короткую ритмическую фигуру, и все стадо быстро собиралось вместе¹⁵. Колокольчики, подвешиваемые на шеи собранных в стада животных, – музыкальные орудия, родственные колоколам на соборной колокольне. Удары бил, колоколов и доносящийся из-за стен монастыря перезвон колокольчиков пасущегося стада создают общий пространственно-аудиальный колорит монастырского ландшафта. Единство ему задает естественный ритм дня и ночи, восхода и захода солнца, подчиняющий себе жизненный порядок всех сфер монастырского бытия.

Слово «колокол», греч. κῶδων, κοῦδούνι, как общее название для всех видов инструмента известно с V в. до Р. X.¹⁶ Многообразие размеров, веса, форм, материала, предназначения, характера звучания и происхождения колокольчиков, употребляемых в животноводстве, породило множество их названий. Основными из них стали 1) ο κοῦδούνι; 2) для особого типа колокольчиков, наиболее распространенных в Греции, – το τσοκάκι, ο κύπρος и 3) для сферических колокольчиков – ὑκριῦκαρίδι ὑρεβελάκι, βροντῦλι, φοῦκα. В овечьих стадах обычно употребляют κοῦδούνια, в козьих – κύπροι. У коло-

кольчиков не только «охранительная» функция – они служат для поддержания порядка в стаде; приносят радость тем, кто слышит их перезвон наряду с игрой на пастушьей флейте (φλογέρα). В дни постов и скорби из стада убирают самый большой колокольчик и на флогере не играют¹⁷.

Подобрать заточенные и настроенные в определенном тоне колокольчики и разместить их в стаде (для обозначения этого действия используются термины ἀρματώνω, κοιδουώνω, σιδερώνω, σκλαβερώνω), чтобы звучание их подошло друг другу и образовалось гармоничное целое (τακίσι, ἀρμάτα, ντουζίνα¹⁸), – умение, требующее большого опыта и тонкого слуха. Как утверждает греческий исследователь Ф. Аногианакис (Φοῖβος Ἀνωγειανάκης), единого правила здесь не существует; перезвон набора колокольчиков каждого стада имеет свою характерность, но существует определенная традиционная процедура. Пастух сначала подбирает ряд из четырех тяжелых колокольчиков с глубоким звучанием в пределах примерно кварты от нижнего тона. Эти колокольчики он вешает на шею четырех самых сильных и тяжелых, равных между собой по весу овец – предводителей стада. Половина, одна треть или меньшая часть остальных овец оснащается колокольчиками того же интервального набора (кварты), но звучащими октавой выше. Этот общий метод допускает вариантность – «предводителей» может быть не четыре, а восемь (четыре пары), тогда общий характер звучания стада станет более «тяжелым». Иногда выбираются четыре κοιδούνια и четыре кипρίά – в этом случае общий тембр обогащается. Возможно формирование своего рода «многохорности» внутри звучания колокольчиков одного стада – исходя из характера поведения овец, животных объединяют в группы, подвешивая им колокольчики одного вида и размера.

Греческий исследователь подробно рассматривает все возможные варианты организации «звуковых групп» внутри овечьего стада, утверждая творческий, индивидуальный и личностный характер такой деятельности – пастух всегда узнает своих овец, по звучанию колокольчиков контролирует и направляет их поведение, а овцы узнают пастуха по звукам флогеры¹⁹.

По словам монахини-влаха, выросшей в семье пастуха, с детства приобщившейся к искусству своего отца и уже много лет пасущей монастырские стада греческого монастыря в Македонии, коло-

колычки в ее стаде развешиваются не по каким-то определенным правилам, но свободно, создавая разнообразие звучаний, «без которого хорошей музыки не будет». В стаде обязательно должен быть ἀρχὺός, предводитель, который постоянно прислушивается к пастуху и по первому знаку беспрекословно выполняет его указания, остальное же стадо в полном послушании следует за своим предводителем. Предводитель получает самый большой колокольчик, остальные овцы – в зависимости от возраста.

Монахиня считает, что колокольчики нужны в стаде по трем причинам. Во-первых, когда овцы щиплют траву, они наклоняют голову к земле и других овец не видят. Если вокруг звонят колокольчики, они спокойно жуют траву, уткнувшись в землю. Если колокольчиков нет – постоянно поднимают головы и осматриваются – кто рядом и все ли вместе. Во-вторых, если несколько овец отойдет от стада, пастуху будет слышно, где они. И последнее, особенно важное, – звон множества колокольчиков создает красивую музыку, умиротворяющую стадо, дает овцам ощущение общности и порядка. Они могут быть спокойны, только чувствуя свое единство. «Овцы, как пчелы и муравьи, – существа стадные, по одному жить не могут. Так и в монастыре все живут одним и все вместе», – говорит пастух-монахиня.

Умиротворяет и объединяет стадо также игра пастуха на флогере, звучание которого животные связывают с присутствием человека. По словам монахини-влаха, овцы чутко ощущают внутренне спокойное, молитвенное состояние людей. Если человек возбужден и взволнован, они к нему не пойдут. Монахиня говорит, что может судить о том, имеет ли она молитву, по поведению овец: «Животные чувствуют святость». Она рассказала об одном удивительном событии, произошедшем с ней.

Вечером, в полной тишине монахиня пасла овец недалеко от монастыря, стадо было чуть вдалеке, а она сидела в стороне, играла на флогере фрагменты церковных песнопений и одновременно молилась. Сыграв «Взбранной Воеводе» (кондак Акафиста Богородицы) и крестобогородичен Успения Богородицы, монахиня заметила, что овцы собрались вместе, сделали два круга и «во все девяносто глаз» пристально смотрят на нее. Она продолжала играть песнопения Богородицы и молиться, тогда одна овца подошла и

сначала лизнула ногу, потом руку и пальцы, играющие на флогере, затем вернулась на свое место в ряд. Одна за другой овцы стали подходить к монахиня и повторять то, что сделала первая. Видя, что и все остальные животные собираются сделать то же самое, монахиня немного испугалась, перестала играть и хотела выйти из круга, но овцы продолжали стоять там же, неотрывно смотря на нее. Тогда она сказала: «Видите, детки, как велика и благодатна Богородица», снова заиграла на флогере и двинулась в сторону дома. Овцы пошли за ней, вытянувшись в один ряд. Монахиня продолжала: «Старшая сестра дома стала меня укорять, что я вернулась слишком рано, но, пораженная случившимся, я ничего не смогла ей рассказать».

Мастерство организации динамичного звукового пространства как фактор организации поведения и общения животного мира и человека в пастушеской практике – древнейшее искусство, теснейшим образом связанное с созиданием звукового ландшафта монастырей в полноте соучастия всего видимого мира и в ритмическом единстве порядка богослужения и естественного природного времени. С древнейших времен и до настоящего дня в том же «византийском» времени, понимаемом как ритм жизни всего сотворенного Богом, существует Афон. Здесь время суток, являемое звучанием, – стуком била и звоном колокола, – начинает отсчет от захода солнца, а продолжительность церковных служб соотнесена с солнечным светом и ночной темнотой. Так же, как голоса природы и животного мира, монастырь начинает «звучать» с появлением солнечного света, а ночью, в темноте, умолкает, погружается в молчание.

Афон называют Садам Богородицы (Περιβόλη της Παναγίας). В Акафисте Божией Матери есть многозначный образ, который, видимо, не случайно связан с природой, растительным миром. Это образ «светлоплодовитого» и «благосеннолиственного древа», который символизирует и монашеское общежитие с его небесным покровом: «Радѣис, древо свѣтлоплодовитое, ѿ негѣже питаютсѣ вѣрніи радѣис, древо блгосѣннолиственное, имже покрываютьсѣ мнози» (икос 7). Совершенство и красота жизненной полноты, каждодневного существования человека в гармонии с окружающей средой – «благосеннолиственного» древа, всепокрывающего и покрываемого благодатью, являема и слуху – в звуковом ландшафте монастыря.

Примечания

- ¹ *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной церкви. М., 1997. С. 605.
- ² *Ρήγα Γ. Τυπικόν. Θεσσαλονίκη, 1994. Σ. 769 (Ριζα Γ. Типикон. Φεσσαλονικί, 1994. С. 769).*
- ³ *Γέροντας Πορφύριου Κουσοκαλυβίτου. Βίος και Λόγοι. Ιερά Μονή Χρυσοπηγής. Χάνια, 2006. Σ. 85–88 (Старец Порфирий Косокаливит. Жизнь и слова. Монастырь Хрисопиги. Ханья, 2006. С. 85–88).*
- ⁴ Там же. С. 88.
- ⁵ *Γρ. Θ. Στάθη. Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας. Αθήνα, 2006. Σ. 114 (Статис Γ. Мелизматические песнопения византийского музыкального творчества. Афины, 2006. С. 114).*
- ⁶ *Σόλωνος Μιχαηλίδη. Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας Ελληνικής Μουσικής. Αθήνα, 1989. Σ. 306 (Μιχαηλίδι С. Энциклопедия древнегреческой музыки. Афины, 1989. С. 306).*
- ⁷ *Γρηγορίου Γ. Αναστασίου. Τα κρατήματα στην ψαλτική τέχνη. Αθήνα, 2005. Σ. 70–71 (Αναστασιος Γ. Кратима в певческом искусстве. Афины, 2005. С. 70–71).*
- ⁸ Там же. С. 71.
- ⁹ *Γρηγορίου Γ. Αναστασίου. Τα κρατήματα στην ψαλτική τέχνη. Αθήνα, 2005. Σ. 399. Φοίβος Ανωγειανάκης. Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα. Αθήνα, 1991. Σ. 203 (Αναστασιος Γ. Кратима в певческом искусстве. Афины, 2005. С. 399; Ανογιανακис Φ. Греческие народные музыкальные инструменты. Афины, 1991. С. 203).*
- ¹⁰ Το παρόν τυπικόν. Μάρκου ιερέως Μαρῶ του Κριτός (*Марк, священник*. Типикон. Венеция, 1685).
- ¹¹ Там же
- ¹² *Αρχιμ. Δοσίθεος (Κανέλος). Διάταξις της Αγρυπνίας. 1993. Σ. 21 (Архимандрит Досифей (Канелос). Порядок Всенощной. 1993. С. 21).*
- ¹³ *Дмитриевский А. Описание литургических рукописей. Пг., 1917. Т. 3. Ч. 2. С. 423.*
- ¹⁴ *Curzon R. Visits to Monasteries in the Levant. London, 1849. С. 360.*
- ¹⁵ *Φοίβος Ανωγειανάκης. Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα. Αθήνα, 1991. Σ. 103 (Ανογιανακис Φ. Греческие народные музыкальные инструменты. Афины, 1991. С. 103).*
- ¹⁶ См.: *Sachs C. The History of Musical Instruments. N.-Y., 1940. P. 169–172.*
- ¹⁷ *Φοίβος Ανωγειανάκης. Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα. Αθήνα, 1991. Σ. 64 (Ανογιανακис Φ. Греческие народные музыкальные инструменты. Афины, 1991. С. 64).*
- ¹⁸ Там же. С. 73, 360.
- ¹⁹ Там же.

Отзвуки ландшафта в музыкальных традициях народов Южной и Юго-Восточной Азии

Исследование *взаимодействия музыки и ландшафта* представляет собой одну из интересных и, несмотря на наличие ряда научных публикаций, малоизученных проблем современного музыкознания. Указывая на исключительную важность *опыта пространственного восприятия* для искусства и музыки, выдающийся отечественный музыковед Е. В. Назайкинский подчеркивал, что реальное пространство является неотъемлемым, неперменным атрибутом массовых представлений, народных действий, карнавалов, фестивалей под открытым небом: «оно – не просто вместилище для веселящихся людей, но и органический элемент самого жанра» (5: 109).

Проблема ландшафта в музыке и музыкальной культуре может быть рассмотрена в четырех основных аспектах.

Первый аспект касается *формирования звуковой практики и музыкальной традиции* на ранних этапах развития культуры в условиях определенного типа ландшафта – прежде всего задаваемой им *природной акустики* и составляющих его *природных звучаний*.

Второй аспект включает использование звука и музыки для *акустического оформления ландшафта* с целью выражения его природного образа или «души». Среди средств такого оформления в мировой культуре большое место занимают *архаические идиофоны*, на которых «играет» ветер. Это «поющие статуи» в Древнем Египте, «эоловы арфы» в Древней Греции, прибрежные ритуальные щелевые барабаны в Австралии, хозяйственные наборы водяных флейт на рисовых полях в Индонезии, лесной ксилофон *трынг* во Вьетнаме. К ним могут быть причислены и неоархаические образцы – такие, как современные «звуковые скульптуры» Г. Парча. В развитых формах традиционной и классической музыки расширение художественного образа музыкальной композиции происходит благодаря ее *исполнению в естественных акустических условиях*. Издавна в Южной и Юго-Восточной Азии и на Дальнем Востоке *церемониальное пение и инструментальное музицирование* происходило у водоемов. Среди музыкальных произведений западноевропейских композиторов, рассчитанных на исполнение

на открытом воздухе у искусственных водоемов, – сочинения для оркестра Г. Генделя «Музыка для фейерверка» и «Музыка на воде». Традиция ансамблевого и оркестрового музицирования в садах и парках была неотъемлемой чертой европейской городской культуры четырех последних столетий.

Третий аспект проблемы отражения ландшафта в музыке подразумевает *авторскую художественную передачу образов ландшафта в музыкальных произведениях*, созданных композиторами эпохи Нового и Новейшего времени. Природный и культурный ландшафты и их различные уровни показаны в «Пасторальной симфонии» Л. ван Бетховена; симфонических поэмах «Влтава» Б. Сметаны, «Море» и «Облака» К. Дебюсси и «Волшебное озеро» К. Лядова; в симфонии «Празднества» и «Вселенской симфонии» Ч. Айвза; «Ландшафтах» Дж. Кейджа и «Музыкальных ландшафтах» Т. Адамса; ритуале «Пагсамба» Х. Маседы и «Карте» Тан Дуна. В композиторской музыке представлены и отдельные виды или элементы природного ландшафта – например ручей в вокальном цикле Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха»; степь в песне девушек из второго действия оперы А. П. Бородина «Князь Игорь»; река, в которую превращается девушка Волхова, Ильмень-озеро и море в опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова; море в первой части («Синдбад-мореход») его симфонической картины «Шехеразада»; лес в романсе П. И. Чайковского «Благословляю вас, леса». Городской ландшафт передается в образах города в симфонической поэме «Вышеград» Б. Сметаны, архитектурных памятников – в балете «Пирамиды» К. Чавеса и симфоническом произведении «Стелы Тикаля» Р. Кастильо, скульптур – в пьесе «Дельфийские танцовщицы» К. Дебюсси и опере «Сатуйе» Д. Ленхоффа.

Четвертый аспект проблемы взаимодействия ландшафта и музыки составляет *применение акустики естественного природного и искусственного городского ландшафта в музыкально-культурных проектах* и охватывает самый широкий спектр явлений. Их диапазон простирается от древних ритуалов с музыкой и церемониального музицирования до современных массовых музыкальных представлений с участием ансамблей и оркестров и подключением аудио- и видеозаписей и звукоусиливающей аппаратуры. Крайние его точки – «иерихонские трубы» в Древней Иудее и обряды культа Неба и культа предков с участием ансамблей литофонов и колоколов в Древнем Китае и Древней

Корею; современное лазерное шоу с реконструированным звучанием древнеегипетской музыки на древнеегипетских пирамидах.

В данной статье речь пойдет о становлении в естественных природных условиях определенных типов *звуковой практики* и отражении особенностей природных ландшафтов в традиционной музыке народов Южной и Юго-Восточной Азии. Рассмотрение различных природных зон как главных факторов звуковой практики, создающих определенные условия для развития музыкальных традиций народов мира, оказывается возможным с позиций культурной географии и культурной экологии. Эти направления современной культурологии, преломляющиеся в области *музыкальной культурологии*, позволяют по-новому взглянуть на проблему *происхождения музыки*. Кроме того, они указывают на особую важность для музыкальной культуры не только акустической специфики природной зоны, но и философско-мировоззренческих представлений, обусловленных характерным для той или иной местности ландшафтом. В регионах Южной и Юго-Восточной Азии в таком контексте могут быть выделены *лесной* (Южная Индия, страны Юго-Восточной Азии), *равнинный* (Северная Индия и Камбоджа), *речной* (Бенгалия, Бангладеш, районы Индокитая), *горный* (Непал, Бутан, северные районы Индокитая) и *островной* (Шри-Ланка, Индонезия, Филиппины, отчасти Малайзия) типы ландшафта. Рассмотрим более подробно связи с музыкальными традициями народов указанных регионов лесного, равнинного и речного типов ландшафта.

Наиболее типичным для Южной и Юго-Восточной Азии является *лесной ландшафт*. Неслучайным оказывается тот факт, что именно в его акустических условиях формируется характерный подход к звуку и тембру голоса и музыкального инструмента в музыкальных построениях традиционной и классической музыки народов этих регионов. С зоной тропических лесов связано необычайное звуковое и акустическое многообразие и большое количество различных видов природного материала, используемого для изготовления традиционного музыкального инструментария. В *акустическом пространстве многоярусного тропического леса* звук дробится, многократно отражаясь и отталкиваясь от естественных препятствий (деревьев) или огибая их. Подкрепляемый анимистическими представлениями народов влажных тропических

лесов, художественный «учет» *реверберации* (способности звука отражаться от препятствий) представляет уникальный для мировой культуры пример музыкальной коммуникации с природой*.

Опыт работы с такими акустическими особенностями и возможностями природы проявляется в ансамблевой практике, служащей для музыкантов своеобразной экспериментальной лабораторией. При общении человека с природой в лесной зоне посредством ансамблевого музицирования возникает своеобразное ощущение *звуковой игры* в вопрос – ответ или в серию отражающих звучаний с постепенным исчезновением, как бы истаиванием призывков. Акустический эффект дробления звуков впечатляет не только в природе (эхо), но и в музыкальном искусстве, представляя собой своеобразную *эстетическую модель ландшафта*. На подобный тип восприятия звука опирается почти вся традиционная музыка Южной и Юго-Восточной Азии. Характерным является, например, прием постоянных повторов разделов партии голоса в следующей за ней с опозданием на несколько метроритмических долей партии скрипки или флейты в классических южноиндийских жанрах *крити*, *киртана*, *рага(м)-танам-паллави*, *джавали* и *падам* и др. Таким образом, в ансамблевой музыке регионов представлены заданные ландшафтом элементы гетерофонии и ранней имитационной полифонии. В традиционной и классической ансамблевой музыке народов Юго-Восточной Азии подобный прием отражается в бинарном принципе организации музыкальной вертикали. В разнообразных ансамблях идиофонов с помощью многократной дублировки на одной высоте и метроритмического удвоения октавой или двумя выше основной мелодической ячейки в партиях гонговых установок, металлофонов и ксилофонов передается эффект расслаивающегося и постепенно растворяющегося в высоких регистрах звука. Опосредованно, как идея звуковой игры, данный прием ис-

* Это подтверждается не только этнически традиционной, но и межкультурной музыкальной практикой – например, в рамках Международного музыкального фестиваля этнической музыки «Тропический лес» («Rainforest»), который ежегодно проходит в джунглях у подножия горы Сантубонг, рядом с деревней Саравак и городом Кучинг, столицей штата Саравак в Малайзии.

пользуется в широко распространенном у народов Юго-Восточной Азии жанре *амебейных* (диалогических) песен вопросо-ответной структуры.

Тембровой моделью ансамбля, типичного для лесного ландшафта Юго-Восточной Азии, может служить соотношение трех основных видов звука, воспроизводящих звучания тропического леса. Это глубокое и продленное во времени и пространстве звучание гонгов, сухое пощелкивающее и потрескивающее – бамбуковых ксилофонов и звонкое и отталкивающееся – металлофонов*. В звуках гонгов пространство тропического леса моделируется акустически, тогда как ансамбли ксилофонов и металлофонов могут и непосредственно отражать специфику лесного ландшафта с помощью *звукоподражаний «голосам» джунглей*. В этом случае имеет значение и материал, из которого изготовлены инструменты (бамбук, различные породы деревьев, кожа и волосы животных, перья и кости птиц).

Сочетание трех типов звучания выполняет функцию подобной модели и в традиционных ансамблях народов Южной и Восточной Индии. Это теплый и богатый обертоновыми призвуками и стремящийся к внутренней глубине и продленности голос, а также дублирующий партию голоса несколько отстраненный звук хордофона или аэрофона и гулкий или глухой – мембранофонов. В отличие от ансамбля североиндийского типа, характерного для классической традиции хиндустани и выразившегося в союзе голоса, хордофона *тампура* и мембранофона *табла*, традиционные ансамбли в других районах Индии демонстрируют взаимодополняющее существование голоса и инструментария. Трактовка голоса в подобных ансамблях более близка распространенной в традиционных ансамблях Юго-Восточной Азии, в которых голос приобретает качества инструмента, воспринимается как еще одна музыкальная краска, новый тембр. Объединяющим началом здесь служит собственно

* В данном случае речь идет об автохтонных пластах инструментального звучания – ансамблях идиофонов, имеющих более раннее историческое происхождение. Добавление к идиофонам хордофонов (*ребаб*), аэрофонов (гобой *пинай* или *серунай*) и мембранофонов (барабан *сампхо*) произошло позднее и было связано с различными культурными взаимодействиями с арабо-мусульманскими и индуистскими традициями.

вибрация: ощущение звука голоса или инструмента как части вечной космической вибрации, организующей бытие, отличало мифологические и философские воззрения древних индийцев (12: 19).

Представление о непрерывном, непрекращающемся, бесконечном, «вечном» звуке непосредственно воплощается и в *гонговой ансамблевой практике* Юго-Восточной Азии. Гонг в тембровом отношении вообще является одним из наиболее характерных инструментов для музыкальной культуры данного региона. На наш взгляд, сакральность гонга во многом определяется именно его тембровыми возможностями в условиях лесного ландшафта. Характерно, что при сравнении тембрового многообразия в музыкальных традициях Лаоса и Вьетнама с подобным в музыке Дальнего Востока исследователи отмечают в первом случае использование более низких регистров и более «наполненных» тембров (10: 164).

Практика игры на гонгах на открытом воздухе издавна создавала широкие возможности для естественных акустических опытов, прежде всего с такими определяющими тембр физическими характеристиками звука, как *спектр* и *переходные процессы*. На это указывает преимущественное использование в ритуальных и художественных целях техники перемещения и совмещения в разных партиях гонговых ансамблей *атаки* и *затухания звука*. Применение атаки и затухания при звукоизвлечении на одном гонге сопровождается расширением спектра звука, а в наборах из десяти-двенадцати гонгов различных размеров и в ансамблях, включающих наряду с одиночными гонгами гонговые наборы, металлофоны и ксилофоны, оно способствует созданию эффекта необычайно плотного, глубокого, тягучего и практически не затухающего звучания.

Иное отношение к звуку складывается в музыкальных традициях, сформировавшихся в акустических условиях *равнинного ландшафта*. Звук здесь рассеивается, распространяясь на значительные расстояния равномерно по окружности от своего источника. Не случайно *круг* и *окружность* как идеальные обрядовые формы служили основой знаний о слуховом и визуальном опытах восприятия и распространения звуковых и световых волн и потоков. Знания о *волновой природе распространения звука* и опыты со звучащей струной или вибрирующим диском получали отражение не только в теоретических концепциях Древней Индии, но и в передающихся

устным путем практических рекомендаций и правилах звукоизвлечения в музыкальных традициях народов Юго-Восточной Азии.

В связи с тем, что в условиях равнинного ландшафта по сравнению с лесным учет каких-либо особенностей природной акустики требуется в меньшей степени, акцент переносится непосредственно на сам звук. При этом сфера операций с ним почти ничем не ограничена. Область приоритетов в музыке определяет относительная бедность природных звучаний и материала для изготовления инструментов. На первый план выходит *человеческий голос*, во всем богатстве и многообразии своих качеств и оттенков. Из звучаний природного происхождения можно выделить играющие особую роль в осознании обертоновой шкалы *натуральные звуки*, которые издают животные, птицы и насекомые.

В условиях равнинного ландшафта в древних культурах складывается важнейший культ, имеющий самое непосредственное отношение к звуку, музыке и музыкальной культуре, – *культ солнца*. В древних и средневековых культурах Южной и Юго-Восточной Азии обряды солярного культа, как и традиционные обряды культа плодородия и поклонения божествам ведийского и индуистского пантеона, непременно совершались на открытом воздухе, при массовом стечении народа. В долинах рек Инда, Ганга, Иравади и Меконга для их проведения собиралось огромное количество представителей всех слоев общества. Обряды приурочивались ко времени летнего или зимнего солнцестояния, весеннего или осеннего равноденствия в году и к моменту восхода солнца. Именно в рамках ритуалов формировались космологические представления. В индуистской традиции такие важнейшие элементы солярной символики, как круг, колесо-чакра и колесница, стали символами повторяющегося ритма времени (*калачакра*), закона и справедливости (*дхармачакра*).

Ярким примером космологических представлений о звуке божественного или природно-космического происхождения является *индуистская концепция звука «свара»*, которая подкреплена знаниями о сходстве волновой природы распространения звуков и световых потоков. Можно утверждать, что, по представлениям древних участников обрядов солярного культа, звук, как и солнечный свет, считался необходимой предпосылкой «не только формирования и эволюции жизни на земле, но и существования человека и общества» (4: 75).

По-видимому, в древних и средневековых культурах Южной и Юго-Восточной Азии эти представления обнаруживают истоки отношения к звуку как к одному из мощных средств воздействия на природу и природные силы. До настоящего времени у народностей Мьянмы широко распространен архаический обряд подготовки зерна к посеву, проходящий в сопровождении необычайно громкого, гулко-го, громоподобного звучания ритуальных барабанов.

В условиях равнинного ландшафта в Южной и Юго-Восточной Азии сущность связи музыкального звучания с солярными культами открывается при обращении к санскритскому музыкальному термину *лайя*. Как и «вирама» в индонезийской, «лайя» в индийской классической музыке обозначает *темп*, *темпоритм*, движение музыкального целого. Однако оба слова имеют значения не только «отдых», «передышка», но и «смерть», «исчезновение», «заход солнца». С ними связаны представления о музицировании и звучании как о действиях, направленных на поддержание природной гармонии, которая в этих культурах ассоциируется прежде всего с солнечной активностью. Стать продолжением солнечного света после его исчезновения (захода солнца) означает противостоять смерти всего живого и продлить жизнь. В этом состоит одна из главных целей и отдельного звука, и звучания ансамбля, и музыки в целом. Не случайно для многих регионов так типичны обряды и традиционные театрализованные представления, музицирование и концерты, длящиеся от захода до восхода солнца в течение всей ночи (в тропическом климате сумерки практически отсутствуют, ночь наступает сразу).

В контексте проблемы отражения ландшафта в музыкальной культуре Южной и Юго-Восточной Азии с равнинным ландшафтом в наибольшей степени связан *речной ландшафт*, представляющий особое акустическое пространство для распространения звука. В культовой и светской звуковой и музыкальной практике регионов водная зона активно использовалась в качестве специфической акустической среды. Применение открытого пространства с обязательным включением в него водной среды было неременным условием для проведения многих типов обрядов, ритуалов, культовых и придворных церемоний, а позднее – театральных представлений и различных форм вокального и инструментального музицирования. Традиционными как для материковой, так и для островной частей Юго-Восточной Азии стали различного рода песенные состязания

на берегах реки, а также специфические формы кукольного театра на воде и музицирование у храмов перед искусственными или естественными водоемами (1).

Закрепленное в культурах отношение к воде как к символу чистоты и очищения*, с одной стороны, и бесконечности и текучести бытия, с другой, воплотилось как в содержательной стороне традиционной и классической вокальной музыки Южной и Юго-Восточной Азии, так и в трактовке звука в философии и теории музыки и музыкальной практике. Представления о воде имели самое прямое отношение к вокальной стороне музицирования. Характерным типом «речной» музыки или «музыки на воде» являются исполняющиеся до настоящего времени традиционные песни бенгальских лодочников *бхатияли* и песни лодочных состязаний *сару*** . Медленный темп и текучий метроритм в соединении с философским содержанием *бхатияли* передают эффект плавно текучей воды и особое состояние умиротворенности и успокоения, возникающее при постоянном созерцании водной глади. *Сару* же, напротив, энергичны по складу, построены по принципу сопоставления сольного запева ведущего и хорового припева гребцов, что отражает дух соревнования. В современной популярной музыке Вьетнама выделяется песенное состязание *куан хо* – один из традиционных жанров амебейных песен, представляющий собой яркий образец *песенных игр у воды*. Текучесть, плавность движения голосов вступающих по очереди юноши и девушки ассоциируется с бегущей водой.

До настоящего времени в культурах регионов Южной и Юго-Восточной Азии сохранилось представление о воде как о связующей субстанции между мирами живых людей, духов их умерших

* Буквально понимаемая очистительная функция воды, как и огня, используется до нашего времени в важнейших традиционных празднествах и обрядах на берегах считающихся священными в Индии Ганга, Тисты и других рек.

** Лодочные состязания – неотъемлемая часть традиционных массовых празднеств в Южной и Юго-Восточной Азии. Наиболее показательными являются Королевские лодочные гонки (река Меконг); «Праздник поворота воды» (река Тонлесап) в Камбодже; фестиваль Онам в честь мифического царя Бали в городах Аранмула и Коттаям в южноиндийском штате Керала.

предков и божеств. Известные с древности традиционные обряды захоронения умерших в лодках, которые пускали по реке, нередко отправляются у племен острова Калимантан в Индонезии*. Мелодическая линия песнопений, сопровождающих души в загробный мир, полностью связана с текстом повествований о долгом путешествии, носит плавный, текучий характер, близка бенгальским лодочным песням и типам *«речной» музыки*. В форме лодки как символа своеобразного транспортного средства для перехода в иной мир изготавливаются ксилофоны, металлофоны и гонговые установки в современных индонезийских ансамблях и оркестрах. В соединении с текучим характером звучания формы инструментов указывают на общение с помощью музыки с духами и божествами.

В Индии с течением воды или реки с древних времен ассоциировались собственно *звук, звук голоса и звучащее слово***. Один из ключевых музыкально-философских терминов древнеиндийской науки *нада*, которым называют звук космического происхождения, восходит также к обозначению реки и речной стихии *нади****. Не случайно в мифологических представлениях древних индийцев богиня реки Сарасвати являлась покровительницей не только творчества, искусства и мудрости, священной речи, поэзии и красноречия, но и *певцов, музыкантов*. Она отождествлялась с царицей богов, богиней речи Вач (санскр. «речь», «слово», «голос»). Сарасвати была связана также и с другой «жидкой стихией»: очаровав небесных музыкантов *гандхарвов*, она похитила у них *саму* – сок растения, из которого изготавливался священный напиток бессмертия *амрита*. Обращение к Сарасвати с просьбой о помощи и покровительстве в музицировании до настоящего времени составляет основу ритуаль-

* В современной Индии в сопровождении песнопений пускают по воде урну или развеивают пепел над водой после кремации.

** Понятийно-терминологические отголоски подобных представлений можно обнаружить и в современных индоевропейских языках. Очевидно сходство являющихся своеобразными смысловыми кальками с санскритских «Вач» и «Рич» русских слов «река», «изрекать», «речет», «речь». Того же происхождения и английское слово *water* («вода»). Выражение *to hold water* (перен. «выдерживать критику, быть логически последовательным») может быть сопоставимо с русским «лить воду» («много говорить»).

*** Этим же термином называли «реки» в человеческом теле (нервы, сосуды).

ного вступления к концерту, а также используется в качестве текста исполняемой вокалистом в концерте начальной раги. Устойчивая ассоциация звучания с льющимся водным потоком перешла в профессиональную музыкальную терминологию. Принципом развертывания музыкального текста в вокальном жанре *рага(м) танам паллави* классической карнатской традиции является *сротоваха* (санскр. «поток»). Его смысл заключается в постепенном, словно от ручья к реке, расширении раздела композиции путем увеличения количества повторяемых слов, строк и фраз пропеваемого текста (12: 64–67).

Анализируя специфические особенности менталитета древних индийцев, исследователи отмечают, что и пространство, и время в древнеиндийских представлениях будто организованы водою сверху – ведь земля намыта реками с гор (Инд, Ганг), а год делится на два сезона муссонными дождями, т. е. тоже водной стихией (2: 195). Интересно, что сходные образы можно обнаружить и в культуре Юго-Восточной Азии. Отношение к воде как к связующей субстанции между небом и землей (облако, дождь) характерно для мифологии индонезийских народов и находит отражение в значении, придаваемом звучанию как отдельных сакральных гонгов и бронзовых барабанов, так и групп, ансамблей и оркестров. Об этом свидетельствуют имена наиболее почитаемых гамеланов («Мендунг» – «Темное облако», «Удан асик» – «Добрый дождь») и др., а также названия композиций для них («Ричик-Ричик» – «Деликатный звук бегущей воды», «Редин-гунтур» – «Гром горы», «Худансоре» – «Вечерний дождь») (9: 203).

Рассмотренные типы ландшафтов часто сосуществуют в пределах небольшой территории, образуя специфический для регионов *террасный тип ландшафта* и культурно-хозяйственной деятельности и комплексно воздействуя на музыкальные традиции.

Литература

1. Васильченко Е. В. Традиционная музыка Вьетнама и ее связи с музыкальными культурами ЮВА и Дальнего Востока. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1982.
2. Гачев Г. Образы Индии. Эллинский и германский // Иностранная литература. 1990. № 2.
3. Михайлов Дж. К. Курс лекций «Музыкальные культуры мира» (рукопись). М., 1983–1988.

4. *Мостепаненко Е. И.* Свет в природе как источник художественного творчества // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Л., 1986.
5. *Назайкинский Е.* О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
6. *Нгуен Ван Хоан, Никулин Н. И.* Взаимосвязи культур вьетов и других народов Юго-Восточной Азии // Традиционное и новое в литературах Юго-Восточной Азии. М., 1982.
7. *Никулин Н. И.* Мифо-поэтические сказания народов Вьетнама // Специфика жанров в литературах Центральной и Восточной Азии. М., 1985.
8. *Пандей П.* Древние ведийские обряды. М., 1987.
9. Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. М., 1990.
10. *Чекановска А.* Музыкальная этнография. Пер. с польск. М., 1983.
11. *Чердниченко Т. В.* Музыка в истории культуры. Вып. 1–2. Долгопрудный, 1994.
12. *Черкасова Н.* Рага и ее место в индийской музыкальной культуре: Очерки. М., 1993.

О семантике звукового мира Лапландии

Окружающий мир для древнего саами представлялся как целый комплекс звуков, связанных с голосами зверей птиц и их повадками (*биологическая музыка*), а также громом, завыванием ветра, скрипом деревьев, шумом ручьев и морского прибоя (*физическая музыка*). Слух саама различает сотни звуков лесной чащи (4: 60; 6: 121), поэтому для исследователя природный ландшафт становится базисом, отправной точкой при реконструкции звукового пространства. Явления звукоимитации в певческой традиции саами привлекают внимание зарубежных и отечественных исследователей: этнографов, филологов, музыковедов (К. Тирен, А. Вайсанен, А. Лаунис, Н. Харузин, В. Сенкевич-Гудкова, В. Салминен, Э. Эмсхаймер и др.).

Саами с большим почтением относятся ко всему, что может быть услышано, будь то произнесенное слово, крик зверя или птицы, поскольку во всех объектах окружающего мира сокрыт невидимый мир духов – «*сайвх*, поддерживающих <...> симбиоз с людьми, выступающих в качестве слуг, хранителей и носителей семейных традиций» (10: 58). Все это находит отражение в певческой манере, отражающей нюансы звукового пространства. Что же касается аналогичных явлений инструментальной традиции, то при всем многообразии фактов, они еще не изучены. В рамках данной статьи мы предлагаем рассмотреть инструментальную культуру саами в ее взаимосвязи с этноландшафтом.

Обращение к научной базе данных, накопленных в различных областях гуманитарных, естественных и точных наук, позволяет нам произвести комплексное изучение саамской музыкальной культуры с привлечением *географического, природного и антропологического* аспектов. Это предполагает исследование влияния физической и биологической природы на контекст музыкальной традиции. Определяющим в наших исследованиях является понятие *когнитивного ландшафта* (10: 55–60).

Согласно отчетам комплексных экспедиций, посвященных семантике саамских культовых территорий, в том числе областей исторического проживания саами за пределами нынешних территориальных границ Лапландии, ученых заинтересовали звуковые

феномены в местах расположения древних сакральных объектов, в частности сакральных культовых святилищ – каменных *сейдов**. Именно вокруг них образуются земные (теллурические) энергии, называемые *лей-линии* – энергетические точки структуры Земли, геоактивные зоны (ГАЗ), благодаря которым происходит выход энергий – вибраций, воздействующих на психику человека. Возможно, в этом кроется специфика саамского шаманства** (8: 95).

В частности, в районах культовых саамских комплексов были зафиксированы *гудящие* и *щелкающие* звуки (в том числе инфра- и ультразвуки), которые исследователи связывают с геологическими факторами: выходом природного газа радона – либо с космическими факторами: фазами луны, влиянием полярного дня и ночи и др.*** Так, замечено, что около некоторых мегалитов Западной Европы – менгиров, кромлехов – обнаружены аналогичные явления, находящиеся в зависимости от времени суток, например ультразвуковые феномены, фиксируемые при восходе солнца. «Возможно, и полярные мегалиты возводились и “работали” с учетом подобных факторов» (8: 100).

Сопоставим приведенные явления с культовыми традициями саами. В частности, в этнографической литературе мы встречаем описание некоторых саамских ритуалов, происходящих именно ранним утром (что, возможно, отражает культ саамского бога Солн-

* Мегалитические сооружения *сейды* (русск.), *сеййт сеум(а), seita, sieid* (саамск.) распространены в центральной и северной Норвегии, Швеции, Финляндии, на Кольском полуострове, а также у северных берегов Ладожского озера, Выборгского залива, Онежского озера. Представляют собой конструкции, состоящие из крупного валуна(ов), часто расположенного(ых) на каменных опорах. Главный отличительный признак сейдов связан с неустойчивостью их постановки (в том числе расположением на скальных выступах) (8: 27,153).

** Согласно данным А. Гурвица, существует уникальная биоэнергетика сакральной территории в акватории Сейдозера. Обнаружено большое число свидетельств об аномальных явлениях в данной местности и за ее пределами (5: 282–311).

*** Эти звуковые явления зафиксированы в ареале культового саамского комплекса на горе Воттаварра (Карелия, Муезерский район) (8:102).

ца *Пеййвь*): к примеру, ритуал *Пудзе ляшкант*, связанный с имитацией оленьих повадок (5: 405).

Данные звуковые феномены побудили исследователей представить гипотезу о рациональном использовании сейдов в качестве *резонаторов акустических колебаний*. В частности, положение сейда, установленного на каменных опорах-подставках, острой вершиной вверх и под углом 30–45 % (данная неустойчивая конструкция отличается его от иных мегалитов, встречающихся в разных точках земного шара), влияет на образование акустических феноменов (как доступных человеческому слуху *гудящих* и *щелкающих* звуков, так и инфра- и ультразвуков). К тому же, на образование этих акустических явлений оказывает влияние установка сейдов (часто разнородные каменные кладки) над геологическими образованиями – трещинами и разломами (ГАЗ). Тем самым происходит блокировка трещин* (8: 31).

На территории саамских культовых святилищ отмечаются и другие природные феномены, например эоловы литофоны (согласно классификации Э. Хорнбостеля – К. Закса литофоны с дутьем)** (9), но они связаны с внешними климатическими факторами.

Интересна акустика авроральных явлений. Так, сотрудниками Полярного геофизического института Кольского научного центра Российской академии наук в феврале 1997 г. в районе станции

* Данные положения, вероятно, отражают древнее поверье о подземных саамских существах *чакхли* (*тшаккалчак*). Блокировка трещин осуществлялась для ограждения их выхода в земной, внешний мир (8: 96–97). Поверья, связанные с саамской традицией почитания предков, отражены в культе тишины – запрете на звуки у ряда сакральных объектов (1: 69).

** Звучание эоловых литофонов связано с прохождением воздушных потоков через образованные в каменных породах полости. В 2004 г. карельскими исследователями (экспедиция Петрозаводской академии Меганауки) в районе г. Кемь Беломорского района обнаружен культовый комплекс саамских сейдов, среди которых выделялся так называемый *поющий* камень – эоловый литофон. При прохождении потоков воздуха через сквозные полости камень, сбалансированный таким образом, что может раскачиваться, издает звук, похожий на пение. В зависимости от силы воздушных потоков и наклона объекта меняется высота тона (8: 103–104).

Лопарская (Кольский полуостров) были проведены исследования акустики авроральных явлений (Северное сияние), в ходе которых были зафиксированы тональные шипящие звуки с частотой 8–10 Гц (12).

Сакральность территорий и необычные акустические свойства так называемого *звонкого* камня – литофона послужили стимулом для его применения в качестве звукового орудия (при ударе по нему мелкими камнями). В данном случае можно говорить о действии антропогенного фактора. А. Аблова, учитывая связь данного идиофона с культовой традицией (расположение в центре святилища, путь к которому проложен специальными каменными знаками – «следом» высших богов), называет его каменным «бубном» (1: 69–71)*.

С точки зрения конструкции архаических звуковых орудий, данные природные феномены вполне сопоставимы с тембрами основных саамских инструментов. К примеру, *гудящий* и *звнящий* тембр малых размеров чашеобразного бубна *куэ́мдес*, вихревые и вращающиеся аэрофоны *наввьта* и *хоуфф*, шелкающие и резкие по тембру остинатные звуки большинства костяных (*чорвэ́нч пуаз*) и деревянных (*кэ́льтанчэ тагке́й*) постучалок, соударяемых идиофонов – *кядкенчэ*, ударяемых литофонов.

Очевидно, эти природные объекты и явления имеют прямое отношение к *физической музыке*. Возникает вопрос, не являются ли данные звуковые феномены, создающие определенную специфику природного акустического пространства и имеющие прямое влияние на психологию звукового мышления, *акустическим* и *тембральным эталоном саамского звукового мировосприятия*. Связаны ли они со звуковым воплощением многочисленных духов и божеств верхнего, земного и подземного уровней мироздания, существующих в саамской мифологии?

Изучение ландшафта позволяет наметить пути исследования ареальной типологии инструментальной музыки. Относительно

* В ходе междисциплинарных исследований (1966 г.) группой карельских археологов под руководством А. Журавлева совместно с музыковедами (в том числе А. Абловой) на острове Колгосторов (Уницкая губа Онежского озера, Карелия) был найден музыкальный литофон – *звонковый* (*звонкий*) камень, по определению археологов, историков, филологов, относящийся к культовой традиции древних саамов (III–II тыс. до н. э). Так, название *kallk* связано с саамским словом *kallk* – «гром», «звон» (7: 67–72).

песенной традиции саами данный аспект получил отражение в трудах отечественных и зарубежных ученых. Так, в работах К. Тирена, В. Данкерта, О. Эдстрем, Э. Эмсхаймера, И. Травиной, Я. Сарва исследуется символика устойчивых интонационно-ритмических комплексов (контуры гор, бег оленя, движение волн и пр.). П. Зайковым показано влияние типов ведения хозяйства (рыболовство, оленеводство) на специфику ритмоинтонационных особенностей пения. В. С. Гудкова выстраивает фонетическую типологию передачи темброартикуляционных особенностей языка, связанных со звуковыми явлениями животного мира, ландшафта, видов деятельности.

Ареальная типология саамского инструментария (отчасти) намечена у И. Богданова (И. Бродского) в обзоре музыкальной культуры народов Севера, входящих в категорию оленно-лесотундрового ландшафта. Главенствующая роль, по мнению исследователя, здесь принадлежит идиофонам и приглушенным тембрам мембранофонов. Велико значение асемантического текста как пограничного явления между пением и инструментализмом (3: 244–257).

Исследования акустики этноландшафта позволяют наметить пути ареального изучения саамского звукового пространства. Возможна дифференциация локусов: 1) по культовому функциональному признаку; 2) по хозяйственно-промысловому признаку*.

Так, *первый тип* звукового пространства саами характеризует горный ландшафт с локализацией культовых саамских сейдов, располагающихся как на крутых склонах, плоскогорьях, так и близ водоемов, на островах и входах ущелья. Характеристика культовых мест тесно связана со строгими канонами организации сакрального звукового пространства. К ним относятся, например, четкая регламентация игры на музыкальных инструментах, магических заклинаний, лишенных импровизационного развития; наложение табу на звук в определенных ритуалах. Вероятно, специфика организации акустического пространства обусловлена акустическими природными феноменами, о которых говорилось выше.

* Исследователи выделяют у саами четыре культурно-хозяйственных типа: горные, кочевые саами (норвежская и шведская Лапландия) – оленеводство; береговые, оседлые (норвежская Лапландия) – морское рыболовство; лесные, полукочевые (норвежская Лапландия) – охота, рыболовство; полукочевые, оседлые (Кольский полуостров) – охота, оленеводство, рыболовство (11).

Для локуса *второго типа* характерны тундровые просторы и лесной ландшафт, связанные с оленеводством и охотой. В звуковой характеристике данной группы голосовых звукоимитаций преобладают олени зовы на большом расстоянии, охотничьи призывания как с помощью голоса, так и с применением инструментов – манков, ряда идиофонов*. Так, апотропеическая (обереговая) функция – защита от свирепых животных (особенно волков) – выражалась в создании шумового барьера. По сведениям Н. Харузина, охота на волка происходила без ружья, но с помощью палок (17: 204). Функцию шумового оружия могли выполнять деревянные и костяные идиофоны – постучалки *кельтанч тагкей, чорвэнч пуаз*.

Гипотеза А. Абловой о соотнесенности птичьих сигналов с игрой на идиофонах позволяет при изучении музыкального инструментария саами применять структурно-типологический метод. Так, соударяемые идиофоны-постучалки сопоставимы с ритмической организацией *островных* птичьих сигналов (в основе – четкий остинатный ритм), а корпус различного рода стержневых, сосудопогремушек – с *материковыми* (политембральные и полиритмические структуры)**.

* К примеру, звукоподражания медведю, волку, собаке, оленю, зайцу, вороне, краснозобой гагаре, глухарю, кукушке, чайке, куропатке, комару и др., в ранний период этноистории выполнявшие сакральную функцию поклонения тотему, позднее приобрели производственную и художественно-эстетическую функции. Наряду с «иконическими» интонациями (конкретное звукоизображение зверя) существуют *йоиги* с «символической» имитацией. Часто они сочетаются. Иконическое подражание может составлять только рефрен; дальнейшее описание животного происходит через вербальный текст. Повадки животного проявляются в тембровозмоциональной окраске голоса и активной жестикуляции (корпороимитации) исполнителя.

** А. Абловой предпринята попытка сопоставления птичьих голосовых и неголосовых – механических (согласно терминологии А. Мальчевского, взмахи крыльями, щелканье клювом, царапанье когтями и пр.) сигналов птиц северной части финской Лапландии – маленькой овсянки, красного кулика – с ритмическими моделями при игре на литофоне. При этом учитывается ареальная локализация пернатых – островная и материковая; обозначается специфика звукового облика локальной территории – музыкальной эмблемы ландшафта (2: 112).

Изучение флоры и фауны Лапландии побуждает нас обратиться к эргологии саамского музыкального инструментария. Так, чаще всего материалом чашеобразного (долбленого) типа бубна является березовый или сосновый нарост – *кап* под корнями дерева либо на его стволе; он имеет разную величину, поэтому размеры инструмента (длина 22,2–49,5 см; ширина 17,4–39 см; высота 6,3–13,8 см) и тембр могут быть весьма различны – от высокого, звенящего, до низкого, гулкого. В частности, существуют две разновидности формы чашеобразного типа – *плоская*, связанная с образованием полости – плоского днища из ствола дерева, и *выпуклая*, из березового и соснового нароста, отражающая форму – *кана* (19: 151–166).

Материалом для шалмеей гобойного типа *фадно* (однолетний вид) служит свежий сочный зеленый стебель растения *Angelica archangelica* или *Archangelica officinalis* (дудник). Шалмеей является сезонным инструментом, поскольку ствол дудника быстро теряет свою эластичность, высыхает и приходит в «неигровое» состояние (18: 63).

Духовная и хозяйственная деятельность саами неразрывно связана с животным миром. Следует отметить, что эргология саамского инструментария в большинстве случаев зооморфна: стержневые и рамные погремушки – из оленьего рога (*чуэръв пуаз*, *чорвэнч пуаз*); колотушка для бубна из заячьей лапы (*кебпель нюэммель*); шнуровые погремушки в качестве оленьих копыт (*кенни*) и небольших оленьих косточек-суставов (*пацк*); мембрана бубна, обтянутая оленьей кожей и укрепленная к корпусу (обечайке) сухожилиями; сосуды-погремушки, изготовленные из оленьего, тетеревиного, гусяного горла, свистковые флейты из лебединого пера (*понц нюххч*), разнообразные звучащие подвески-амулеты, такие как клыки медведя (*паннь талл*), волка (*пальтэсь*, *паннь чиррм*), лягушачьи лапы (*кебпель цуэмп*), щучьи (*паннь ныгкешь*) и лосинные зубы (*паннь сэппв*) (16: 45–51).

Как отмечает Е. С. Новик, «для генезиса музыкального фольклора, в том числе формирования различных типов интонирования, имитации звуков сыграли гораздо более существенную роль, чем звукоподражания для формирования языка» (14: 143). Наши полевые изыскания требуют уточнения данного положения. Особенно это касается звуковых явлений как вербального, так и звукоподражательного (невербального) характера. Кроме того, тесная связь

слухового и зрительного сенсорных каналов наиболее полно реализуется в так называемом *символическом типе* звукоподражаний.

Нами предпринята попытка реконструировать тембро-артикуляционные исполнительские приемы игры на саамских инструментах в соответствии со звукоизобразительными терминами, распространенными в саамском языке:

1) термины, возникшие на основе *слухового* опыта:

а) термины, имитирующие голоса птиц и зверей;

б) названия действий, связанные с появлением звуков – шумом, звоном, треском и пр.

в) названия предметов или живых существ, извлекающих какие-либо характерные звуки;

2) термины, образованные на основе зрительного восприятия, определяющие состояние (15: 131, 134, 135).

Пограничные явления, возникающие на стыке речевых феноменов и инструментализма (речитация, гортанные звуки, вибрато, глиссандо и пр.), в том числе аутоинструментализма, обнаруживают тесную связь с типологией звукоизобразительных терминов (см. 15).

В контексте нашего исследования будет уместно привести следующие понятия подобного рода (15: 135; 12):

1) *инн* (саамск. – «голос») – слово, передающее звучание биологического и физического миров (человек, животные; в мифологическом аспекте – антропоморфные, зооморфные голоса духов);

2) *кулнэгк* (саамск. – «звук») – слова с общим корнем: *куллье* – раздаться, *куллтлэнне* – внимательно, *кулльесь* – чуткий, *куллэ* – слушать чувствовать и др. В некоторых случаях слово *инн* становится синонимом *кулнэгк*, объединяя понятия звука и голоса (13: 33, 43, 159).

Наша точка зрения отчасти совпадает с положениями В. Сенкевич-Гудковой. Исследователь разделяет термины, связанные со слуховым и зрительным восприятием, по причине противопоставления двух категорий – действие – состояние («длящийся момент действенной ситуации») (15: 135, 141). Однако для наших исследований принцип «отсечения» звукового от зрительного может увести от понимания процесса звукоизвлечения, так как данный подход важен прежде всего для реконструкции артикуляции в

игре на музыкальных инструментах. Как отмечает И. Мациевский, «одновременное слышание и видение жестов исполнителя при восприятии инструментальной музыки – норма» (6: 93). В основе этого подхода помимо специфики тембра, динамики, длительности звука лежит изучение изобразительных характеристик, способа и характера звукоизвлечения, тесно связанных с временным (пространственным) кинетико-визуальным восприятием. К примеру:

1) *tsatske* (саамск. кильдинский диалект) – удар рукой по телу и предметам (щелкающий звук); *tsogk* – звук, производимый оленьими копытами. Эта группа слов сопоставима с соударяемыми идиофонами – костяными постучалками *чорвэнч пуаз*, шнуровыми погремушками *кенни*, которые в настоящий момент активно используются в ансамблевой игре, пении и танце (15: 133; 143; 16:48);

2) *ruvved, vadzad* (саамск. йоканьгский диалект) – свистящий звук, производимый ударом вицей (древесным прутом); сопоставляется с контаминацией свободного аэрофона и ударного идиофона. Данное звуковое орудие функционировало в обряде оживления медведя в охотничьей церемонии медвежьего праздника (15: 133);

3) *sammerded* (саамск. кильдинский диалект) – грохот; *jEreD* (саамск. нотозерский диалект.) – греметь, грохотать (о громе) – сопоставим с низким тембром бубна (15: 136);

4) *vatskad* (саамск. йоканьгский диалект) – скоблить ножом кору дерева; *vuorxkEt* (норвежско-саамск. диалект) – скрести оленьими рогами о кору дерева; *vuetkeD* (саамск. нотозерский диалект) – скрести рогами (15: 137, 140, 141). Эта группа терминов сопоставима с фрикционный способом звукоизвлечения на стержневых погремушках *чорвэнч пуаз* (олений рог).

Таким образом, многообразие звуковых явлений природного пространства Лапландии имеет прямое отношение к познанию загадочного мировосприятия личности в традиционной культуре саами.

Литература

1. Аблова А. Звонковый камень: К проблеме интерпретации археологического музыкального памятника Карелии // Теория, история и психология музыкального искусства. Петрозаводск, 1990.
2. Аблова А. О первоначальных орудиях музыки // Музыка в ряду искусств. Петрозаводск, 1994. Вып. 3.

3. *Бродский И.* К изучению музыки народов Севера РСФСР // *Бродский И.* // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: Сб. трудов института им. Гнесиных. М., 1976. Вып. XXIX.
4. *Елисеев А.* По белу свету. СПб., 1895. С. 60.
5. *Большакова Н. П.* Жизнь обычаи и мифы кольских саамов в прошлом и настоящем. Мурманск, 2005.
6. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.
7. *Мельников И. В.* Святилища древней Карелии. Петрозаводск, 1998.
8. *Мизин В.* Сейд, каменная легенда Лапландии. СПб., 2006.
9. *Мизин В.* Лаборатория альтернативной истории. Сейды, мегалиты русской Арктики. http://www.lah.ru/text/mizin/seid_4.htm
10. *Прайс Н.* Острова Белого моря в сознании саамов // Культурное и природное наследие островов Белого моря. Петрозаводск, 2002. С. 55–56.
11. Российские саами. <http://www.saami.su/>
12. *Ролдугин В.* Мелодии Северного сияния. http://www.arctic.org.ru/1998/1_789_98.htm.
13. Словарь саамско-русский и русско-саамский: Пособие для учащихся начальных школ. Л., 1986.
14. *Новик Е. С.* Семиотические функции голоса в фольклоре и верованиях народов Сибири // Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении М., 1999; <http://www.ruthenia.ru/folklore/novik3.htm>
15. *Сенкевич-Гудкова В. В.* Проблема звуковой изобразительности саамского слова // Ученые записки карельского педагогического института. Петрозаводск, 1962. Т. 13.
16. *Соловьев И. В.* К вопросу о генезисе музыкальных инструментов саами // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2 (3.)
17. *Харузин Н.* Русские лопари (очерки прошлого и современного быта). М., 1890.
18. *Emsheimer E.* *Studia Ethnomusicologica Eurasiatica* / Ernst Emsheimer. Stockholm, 1964.
19. *Manker E.* *Die Lappische Zaubertrommel. Eine ethnologische Monographie Die Trommel als Denkmal materieller Kultur* / *Manker E.* (*Acta Lapponica* I). Stochholm, 1938.

Природа и звуковой мир тувинца-кочевника

В музыкальной культуре тувинцев опыт слухового восприятия окружающей природы находит непосредственное отражение. Характер скотоводческого труда обуславливает постоянное и близкое соприкосновение с богатой палитрой звуков. Это определяется и тем, что все сезонные циклы скотоводства, земледелия и охоты связаны с малейшими изменениями в окружающей среде. Помимо температурных колебаний, цветоцветовых и других признаков звукошумовые явления точно указывают не только на смену времен года, но и на иные процессы, играющие немаловажную роль в жизни кочевника. К тому же, для тувинца биоакустические сигналы являются не просто пением птиц или голосами зверей. Характер этих звуков маркирует качественные изменения, происходящие в данный момент в природе.

Скотоводство – традиционно ведущая отрасль хозяйственной деятельности тувинцев (сопутствующие виды – земледелие и охота). Периодически меняя летние, зимние и промежуточные пастбища, тувинцы-кочевники пребывают практически во всех типах ландшафта.

Для природно-климатических условий Тувы характерна ярко выраженная контрастность; присутствие на незначительном расстоянии друг от друга разных высотно-поясных зон (пустыни, степи и лесостепи; горы с таежными лесами, «альпийскими» лугами, высокогорными и гольцовыми тундрами; вершины с вечными снегами и ледниками). Тува, почти со всех сторон окруженная могучими горными хребтами, расположена на стыке сибирской тайги и степей Центральной Азии. Климат – резкоконтинентальный. И высокогорные ущелья, и тайга, и леса, и долины рек, и степи обладают специфическими звуками, красками, запахами; отличаются особыми условиями распространения звука в пространстве, зависящими от погодных условий и сезона.

Накопленные за длительный период приметы являются своеобразным *звуковым календарем*, «чутким» и точным. Этот календарь играет немаловажную роль в жизни кочевника. В этнографической литературе достаточно глубоко и подробно исследуются

все стороны кочевого образа жизни. Однако специфика слухового восприятия окружающей природы кочевниками, отраженная в *звуковом календаре* (термин наш. – В. С.), рассматривается нами впервые.

Одно из основных занятий большинства тувинцев – пастушество. Пастух (обычно подросток), целый день следующий за стадом по горным склонам, в долине реки, нередко напевает, музицирует на инструментах, изготовленных им из подручного материала – листьев, стволов зонтичных растений или зерновых культур и т. п.

Особое занятие пастуха – игра с эффектами эха. В горах, скалистых местностях и особенно в ущельях эхо представляет собой особое явление. Характер и качество отражения им человеческого голоса во многом зависят от интенсивности и характера подачи звука. Наиболее яркое и объемное эхо образуется при форсированной открытой звукоподаче, когда активно задействован грудной резонатор. Подобная постановка голоса характерна для народной манеры пения при исполнении *узун ырлар* (протяжных песен). Многие народные певцы считают, что умение петь подобным образом приобретено ими в детстве или в молодости, когда они пасли скот в горах и «играли» с эхом.

Звукоподражание – одно из музыкальных развлечений пастухов. Тед Левин, побывавший в Туве с этнографическими экспедициями, пишет: «Развлекательная практика имитирования звуков животных не теряется при взрослении детей. Наоборот, звукоподражания широко практиковались взрослыми также. Мои полевые записи полны имитаций животных, представленных как подражательные вставки музыкантами, которые главным образом исполняли другой репертуар – горловое пение, инструментальную музыку или песни. Каждая мыслимая птица, млекопитающее, рептилия и насекомое с узнаваемым звуковым отпечатком обнаруживались рано или поздно на моих лентах» (13: 86).

В условиях кочевого скотоводства упущенные сроки перекочевков влекут за собой потерю поголовья скота, поэтому сезонные перекочевки, частая смена пастбищ продиктованы необходимостью сохранения поголовья скота, особенно молодняка, корма на пастбищах; нагулом скота и т.д. Для того чтобы выжить, кочевник должен предугадывать резкие температурные колебания, влекущие за собой бурю, ливень или град. Важнейшую информацию о предсто-

ящих погодных изменениях он получает от окружающей его природы, наблюдая зверей и птиц и прислушиваясь к их голосам. Таким образом, существует и звуковой календарь, служащий прагматическим целям и позволяющий в течение года точно ориентироваться во времени и пространстве.

Интересно отметить: если традиционный лунный календарь тувинцев включает такие понятия, как час, день, год, столетие, возраст, поколение и т. д., то звуковой календарь, четко ориентированный в локальной действительности, помогает сохранять тесную связь с живой природой.

Функциональная специфика звукового календаря в полной мере раскрывается лишь в контексте сезонных циклов перекочевков. Известно, что кочевники соответственно сезонам года имеют четыре основных пастбища: зимнее, весеннее, летнее и осеннее (весеннее и осеннее пастбища иногда территориально совпадают). Характерно и множество небольших перекочевков на короткое время: например, перемещение животных в течение нескольких дней на солончаки для восполнения соли, перегонка скота на место стрижки. Иногда потребность в такого рода кочевке появляется в связи с необходимостью смены пастбища или в период случки.

Множество оттенков и нюансов звуковой культуры тувинцев становятся понятными и объяснимыми при рассмотрении их сквозь призму традиционной хозяйственной деятельности. Циклические сезонные кочевки скотоводов, постоянное передвижение стада с места на место защищают плодородный слой земли и позволяют восстановиться растительности. Ежедневный выпас скота обуславливает постоянное общение человека с природой.

Зимняя стоянка (*кыштаг*) обычно расположена в седловинах гор, закрытых от зимних ветров. Голоса вороны (тув. *каарган*), дятла (*торга*), поведение домашних животных могут служить предвестием зимней непогоды. Ворона кричит к затяжному ненастью, буре или резкому похолоданию. В этой связи особый интерес представляют автобиографические миниатюры известного писателя и ученого М. Б. Кенин-Лопсана. Он рассказывает о своей бабушке, которая улавливала разницу в пении дятла: «Если голос дятла звучит высоко и пронзительно – похолодает, если голос дятла звучит низко, как *каргыраа* [горловое пение в низком регистре], – будут стоять теплые дни. <...> В детстве, заслышав высокий голос дятла,

я не уходил далеко и играл вокруг юрты, а когда раздавался *каргы-раа*, бежал к реке, играл там и приносил лед (для кипячения чая)» (3: 350–351).

К концу зимы вечерами в юрте становятся слышны звуки, напоминающие барабанную дробь. Это «камлание» зайцев (*кодан хам-наар*). Тогда тувинцы говорят: «Зайцы начали “камлание”, значит, скоро снег растает. Идет весна!» (3: 351).

В это время начинается массовый окот скота. Территория *аала** наполняется голосами ягнят, козлят, телят. В сильные морозы слабых животных приносят в юрту, в специальный загончик. В юрте детеныши теряют свой специфический запах, и мать отказывается их кормить. Тогда произносят заговор *мал алзыр*, а хвостик ягненка, козленка или теленка смазывают соленой водой или молоком матери. Подзывают самку, дают ей понюхать, и она начинает слизывать жидкость, а затем и кормить малыша.

Для каждого вида животных существуют свои призывные обращения: для овец – «тфо-тфо» или «тпро-тпро», коз – «чу-чу-у», коров – «хоох-хоох», кобылиц – «кру-кру».

В тувинском языке в основе некоторых обозначений призывных действий – звукоподражание. Например, призывание или подзывание овцы обозначается *хой тоотпалаары*, козы – *ошку чучуулаары*, коровы – *инек хооглээри*. «Искусством мелодического речитирования заговора, воздействующего на самок домашних животных при их приучении к своим и чужим детенышам, владел не каждый. Нередко за умельцами посылали в соседние *аалы* всадника с двумя конями. Особенно часто приглашали женщин, имеющих навыки заговора коров, труднее всего приучаемых к теленку» (4: 23)**.

Для управления большими стадами перегоняемого скота кочевниками были выработаны разнообразные голосовые сигналы – интонируемые и неинтонируемые слогообразования («ха-ха», «хайт-хайт», «куйт-куйт», «чу», «тпру»), разновидности мелодических и пронзительных свистов. Однако существует и «дистанционное» управление пасущимся стадом на довольно большом расстоянии.

* *Аал* – несколько юрт (от четырех-шести до восьми-десяти), расположенных на одном кочевье.

** С мелодикой речитируемых напевов можно ознакомиться в публикациях А. Н. Аксенова (1) и З. К. Кыргыз (4; 5).

Такой способ носит название *мал дайгырар*. Это очень громкие и довольно мелодичные окрики с использованием эффекта горного эха. Спокойно пасущееся и далеко ушедшее стадо овец, не срываясь с места, медленно разворачивается и, не прекращая пастись, направляется в сторону своего *аала*.

В конце зимы, когда снег становится рыхлым, из нор вылезают суслики (тув. *оргелер*.) Ранним утром, сидя на задних лапках, подняв голову к солнцу, они вдохновенно пробуют голоса после зимней спячки. Так хор сусликов оповещает о приближении весны. Бабушка М. Б. Кенин-Лопсана задумчиво говорила: «Суслики запели, скоро талые воды пойдут» (3: 351). И действительно, наступало время бурного журчания талых вод, происходила подготовка к весенней перекочевке.

Весенняя стоянка (*чазаз*). Весенняя перекочевка обычно начинается на втором месяце весны. Хотя снег уже тает, реки еще скованы льдом. Среди первых птиц, возвращающихся из южных стран, – турпаны.

Птицы-ангыр по ошибке садятся
Подобно озеру наше пестрое стадо...

Голоса турпанов являются предвестием возвращения перелетных птиц и окончания зимы (3: 352). И действительно, через несколько дней природа оживает, слышатся крики гусей, уток, трясогузок, галок и т. д.

Существует огромное количество песен, в которых упоминаются соловей, иволга и другие птицы. Рыбаки говорят: «Сыгырга [иволга] запела, значит, бел [таймень] заиграл» – и, прихватив с собой факелы, начинают ночную ловлю рыбы при помощи больших вил или сетей (9: 78).

К вечеру на территории *аала* уже слышен топот копытцев и разноголосое блеяние резвящегося молодняка. Тают последние островки сугробов. К полуночи со стороны леса раздается голос птицы *баа-сарыг* (буквально – «желтогрудая», разновидность отряда иволговых; другое ее название – *шооржу*, т. е. «исполнитель на *шооре*»^{*}). «*Баа-сарыг* запела, пришла пора сеять», – изрекала бабушка и продолжала: «Для зерна, посеянного после пения *баа-*

^{*} *Шоор* – флейтовый музыкальный инструмент.

сарыг, заморозки уже не страшны» (3: 352). Маленькая желтогрудая птичка *баа-сарыг* поет только ночью. Ее пение воплощено в инструментальной пьесе «Баа-сарыгнын ырлаары» («Пение желтогрудой»), исполняемой на двухструнном смычковом инструменте *игиле*.

Следом за *баа-сарыг* раздается голос удода.

Когда итпик начинает петь,

Бочки наполняются *хойтпаком* (3: 353)

Голос удода слышен с раннего утра и до позднего вечера. Интенсивное пение кукушки знаменует собой время окончательного оттаивания земли и начала бурного роста травы. Световой день значительно удлиняется. Кукушка будет куковать только после окончания «сырых» ветров (*чиг салгын*). В период активного пения удода и до начала кукования кукушки завершаются пахота и посев, и тогда следует немедленно откочевать на летние пастбища, чтобы нагулять скот на молодой траве и дать возможность восстановиться зимним пастбищам. Народные поговорки: «Не слышишь голосов природы – не будет урожая», «Кукушка закуковала, значит, зелени и молоку быть в изобилии» – наиболее точно отражают эти закономерности.

Почему поющая кукушка не устает?

Все дело в губах ли, в языке ли?

Почему друга (подругу) не могу забыть.

Все дело в его (ее) нраве ли?

Почему серая кукушка не устает?

Все дело в ней ли, в голосе ли ее?

Пухленькую (-ого) не могу забыть.

Все дело в свидании ли, в пении ли? (3: 354)

Тайга полна звуков птиц и зверей. Наибольшее оживление происходит в их брачный период. В это время жители высокогорных районов Монгун-Тайги, Бай-Тайги и Сут-Холя часто слышат голос улара, который, по свидетельству тувинцев, звучит очень красиво. Для весеннего охотничьего периода в предрассветных сумерках характерно токование тетерева.

Летняя стоянка (чайлаг). Летнее время – всегда наиболее безмятежный период в жизни кочевника. В период кукования кукушки, в новолуние первого месяца лета, обычно проходили молодежные игры *ойтулааи*. Юноши и девушки встречались, знакомились. В округе звучало много песен. Это пора расцвета таяжного пиона и рододендрона (багульника). Только ранним летом, во время сокодвижения, можно изготовить из целиком снимаемой коры тальника *шоор*.

Из кривого тальника с острова,
Скрутим-ка (сделаем-ка) мы *шоор*.
В полнолуние пятнадцатого числа
Поиграем-ка мы, наиграемся (8: 75).

«После пения кукушки начинает свой хоомей *когээзин*, – пишет народный писатель Тувы С. А. Сарыг-оол. – Эта птица размером примерно с кукушку, только окрас у нее серовато-голубой. Она из отряда голубиных. Время ее пения совпадает с началом самого жаркого периода лета. Если лето не дождливое, то именно в этот период посевы требуют обильного полива, поскольку начинается созревание зерновых культур» (9: 78).

Коршуны прилетают самыми последними, и их голоса свидетельствуют об окончательном наступлении лета. На степных просторах слышны трели жаворонков.

В поле, которое хотел полить
Спустив воду (повернув арык),
Одновременно с жаворонком
Запел я свой *каргыраа* (10: 29).

В дореволюционной Туве в начале лета проводились большие обрядовые праздники *оваа** *дагыыры* (освящение специальных сооружений *ОВАА*), *даг дагыыры* (освящение родовой горы), *суг бажы дагыыры* (освящение истоков воды), *от дагыыры* (освящение огня), *тел ыаиш дагыыры* (освящение родового дерева), *хам ыаиш дагыыры* (освящение шаманского дерева) и т. д. Всего их насчитывалось более десяти, и объединялись они общим названием

* *Оваа* – специальное сооружение из камней или из длинных веток в виде шалаша, располагаемое на возвышенности.

дагылга (освящение). Наиболее распространенным массовым обрядом, совершавшимся с глубокой древности, был *оваа дагыры*, ставший к началу 1930-х гг. самым крупным летним праздником тувинцев. После тяжелой зимы надо было восстановить миропорядок, освятив все вокруг и испросив у духов милости и благосклонного отношения к роду на следующий год (6: 7).

Песни обряда освящения специальных сооружений *оваа* (как и обрядов освящения воды, горы, дерева), по представлению участников моления, должны были умиловить духов-хозяев местности и обеспечить хороший урожай.

Стране и высокогорью моему,
Травам и деревьям моим,
Стойбищу моему, ставшим *оваа*,
горам моим,
Жертву приношу и кланяюсь!
Шесть мастей скота моего,
Всего народа мир и покой пощади!
Ячменя и проса пусть много будет!
Трава и сено пусть сочные будут!
Дождь пусть обильный будет! (5: 49)

Обряд заканчивался обходом *оваа* три раза подряд по направлению движения солнца. Затем все становились лицом к входу в *оваа* и, кланясь, трижды напевно речитировали прощальное восклицание «Курай! Курай! Курай!»*. После совершения ритуала начинался пир, на котором звучали обрядовые песни о почитаемых в данной местности священных источниках рек, вершинах священных гор. Искусные певцы, состоявшие на службе у *нойонов*, пели также особые задравные песни при поднесении пиалы (*дашка тудар*) (4: 50).

* Это восклицание означает пожелание благополучия, счастья; возглашается присутствующими по окончании молитвы, благопожелания, шаманского камлания. То же восклицание произносится самими шаманами по окончании как камлания в целом, так и определенных его составляющих. Возглас «курай» – обращение к божественным силам; может обозначать призывание благ, милостей, счастья (12: 308).

В завершение обряда (в том числе свадебного) проводились соревнования по борьбе, конским скачкам и стрельбе из лука – «три игры – состязания мужчин». По наблюдению А. Н. Аксенова, этим состязаниям предшествовали ритуальные певческие вступления: в борьбе «секундантов» (*салыкчы*) – восхваление обоих борцов, в конных скачках – восхваление наездников и лучшего скакуна (1: 17–20).

В середине первого месяца лета, после окончания стрижки овец, тувинцы начинали сбивать шерсть и обкатывать войлок. Монотонная, довольно утомительная работа иногда сопровождалась командными выкриками *дээн-дээн*, или *бирээ*, *ийи*, *уш* (*раз, два, три*), или песнями, поющими на напевы двухдольного ритма и интонируемыми в строгом соответствии с ритмом работы (4: 26).

В этот период особенно слышен рев быков (*буга*), вступающих в брачный сезон. Наиболее устрашающий вид у яков (*сарлык бугазы*), спускающихся с крутых вершин, где они зимовали. Даже волки предпочитают обходить яков стороной. Непрерывный рев большого количества животных создает впечатление своеобразной музыки, характерной для этого периода года. В инструментальной традиции тувинцев существует даже композиция «Буга бустаары» – «Рев быка», исполняемая на *игиле* (1: 193).

Большим разнообразием отличается фауна Тувы. Тувинцы четко различают голоса, например *кара-дуруя* (черных журавлей) и *ак-дуруя* (белых журавлей). *Ак-дуруя* обитает в степи, там появляются и птенцы. Их пение очень красиво. *Кара-дуруя* обитают в болотно-озерных местностях. Различение оттенков голосов птиц важно при обучении игре на музыкальных инструментах.

В Туве существует несколько разновидностей совы. Наиболее распространенные – *кулактыг угу* или *сарыг угу* (ушастая или желтая сова) и *кулак чок угу* (безухая сова). Желтая сова обитает в скалистой местности. Безухая сова – в основном в лесу. Ее голос напоминает то хохот, то лай собак, то детский плач.

К концу лета, когда у зверей подрастают детеныши и сами звери набирают вес, начинается охота на косулю (*элик*, *хулбус*), на горного козла (*те*, *чума*), архара (*аргар*, *кошкар*) и др.

Голос бурундука (*хоорук*) – одна из примет летней непогоды – предвещает дождь. Созревание зерновых культур совпадает с пе-

нием перепелки (*матпадак*). Запели перепелки – пришло время уборки урожая.

Первый признак приближения осени – громкий стрекот кузнечиков (*шартылаа, шерги*), предшествующий окончательному созреванию трав, подготовке к осенней перекочке.

В период созревания растительности из стволов зерновых культур ребятишки делали *терезин-эдиски* (своеобразные пищалки), издававшие очень громкие звуки. Из ствола зонтичных растений изготавливался *мургу* – продольный флейтовый инструмент, на котором можно было играть протяжные мелодии.

Призывные крики самцов маралов в тайге – сигнал начала осеннего охотничьего сезона. Тувинцы используют охотничьи звуковые манки: *амыргу* (коническая полая труба) для искусного подражания крикам маралов и *эдиски* (небольшая трость, сделанная из сложенной березовой коры) – для имитации голоса косули или самки кабарги. В период, когда слышны крики маралов, обычно выпадал первый снег высоко в тайге.

Осенняя стоянка (*кузег*). Недолгое время осенней стоянки – период уборки урожая и интенсивной подготовки к зиме.

Во время уборки урожая зерно, обмолоченное копытами быков или лошадей, провеивалось на открытом ветру. Когда наступало безветрие, работа приостанавливалась и тувинцы пытались вызвать ветер при помощи мелодического свиста *хат кыйгызы* (зов или вызывание ветра). Мелодическому свисту предшествовало традиционное обращение к некоей силе, имеющей власть над большими и малыми ветрами. По народным поверьям, в небесах есть *хаалга* (букв.: «ворота, дверь») – небесные врата, регулировавшие направление и силу ветра. К ним обращались со словами:

Ветер, ветер,
Дуй подуй,
Шалаши растереби,
Юрту развори,
Чтобы двери заскрипели,
Чтобы стены затряслись,
Чтобы снизу поддувало,
Чтобы сверху просквозило, и т. д.

После такого обращения к силам природы следовал мелодический свист, воспроизводимый сначала сквозь губы, затем сквозь зубы и таким образом повторяемый несколько раз.

В звуковой культуре тувинцев свист занимает особое место. Можно говорить о двух его видах: *кыпсынчыг сыгы* – пронзительный свист и *аянныг сыгы* – мелодичный свист. Пронзительные свисты коротки, отчетливо слышны на значительном расстоянии, иногда они выполняют сигнальную функцию. Мелодичные свисты гораздо слабее, но они более продолжительны и интонационно более разнообразны. Помимо свиста *хат кыйгызы* известны свисты шаманских камланий, имевшие сугубо магическую функцию.

Почти на все свисты, особенно пронзительные, распространяются запреты. Просто так, без особой необходимости, свистеть не полагается. Считается, что свистом, особенно пронзительным, можно накликать беду (*хай бачыт доюлдурар*) или взбудоражить нечистую силу (*аза, четкер дувуредир*).

В фольклоре табунщиков активно используются как пронзительные, так и мелодические свисты: пронзительные применяются, например, когда перегоняют табун или скот; мелодические свисты, более художественные, – при неторопливой верховой езде.

За время короткого бабьего лета (*куруяк чай*) женщины готовят зимнюю одежду, выполняют различные работы по шерсти и коже. До окончания журавлиных (*дуруяа*) песен должен быть убран урожай и завершена подготовка к перекочевке на зимние стойбища. По поведению и крику зверей и перелетных птиц определяется время перекочевки на зимовье (следует торопиться или можно задержаться на несколько дней). Продление сроков кочевки на зимние стоянки связано с желанием подольше сохранить корм на зимних пастбищах.

После окончательного замерзания водоемов последними улетают гуси (*кастар*) и утки (*одуректер*). В репертуаре *игила* есть композиция, называемая «Оскус кас» – «Гусь-сирота», – о раненом гусе, отставшем от своей стаи во время осеннего перелета птиц (1: 191).

С осенней стоянки мужчины уходят в тайгу на охоту. В это время выпадает первый снег, и на территории *аала* наиболее интенсивно раздаются голоса телят (*бызаа*). «Телята начали кричать, зна-

чит, надвигаются сильные морозы», – заключала бабушка (3: 358). По утрам явственно ощущался запах снега. Как только возвращались охотники, весь *аал* откочевывал на зимние стоянки.

Необходимо учитывать, что на формирование традиционного комплекса звуковых представлений тувинцев в дореволюционный период оказали влияние ранние формы дошаманских верований (тотемизм, фетишизм, анимизм), шаманизм и более поздние буддистские воззрения. Однако шаманская картина мира явно прева-лировала в сознании широких слоев населения (2; 8).

Мифологический комплекс шаманизма отражает структуру сотворенного кочевником сакрального космоса. Осознание неразрывности связи с окружающей природой является одним из социально значимых концептов шаманского культа, благодаря которому был сакрализован механизм управления повседневной жизнью народа. Механизм этот основывался на анимистических представлениях, связанных с обожествлением природы, почитанием животного мира и грозных природных сил, поэтому воспевание природы – *не результат праздного созерцания*, а одно из социальных проявлений идеологии шаманизма, обусловленных специфическим восприятием тувинцев.

Исполнение, например, на смычковом инструменте *игиле* «Узун хоюг» Кара-Салом Ак-оолом для носителей традиционной культуры четко ассоциируется с образом Тувы, красотой ее степных просторов, величием тайги, голубизной рек и озер, пронзительной синевой неба и щедрым солнцем над Саянскими хребтами. Тончайшая образность – характерная особенность тувинского инструментального исполнительства на *игиле*. В репертуаре варгана *хомуса* и смычкового *игила* есть импровизации, именуемые «Хову аялгазы» («Мелодии степи»). В горловом пении существует стиль «Хову каргыраазы» («Степное каргыраа»), или «Даг каргыраазы» («Горный каргыраа»), подразумевающий *прямые натуралистические звукоподражания*; ассоциации со звучанием ветра в горах; своеобразный степной колорит.

Специфика слухового и зрительного восприятия окружающей природы наложила существенный отпечаток на логику звукомышленного мышления тувинцев. Объемность, пространственность звукового потока традиционной инструментальной музыки придают ей особый тембровый колорит. При этом создается гологра-

фический образ родной природы, вбирающий в себя и духовные, и космогонические представления народа.

Таким образом, опыт слухового восприятия кочевником звуков окружающей его природы и последующее преломление (трансформация) этого опыта в художественном сознании и творчестве представляют собой уникальное явление, расширяющее представление о музыке и музыкальности в академическом (классическом европейском) теоретическом музыкознании.

Особое восприятие кочевником звуков и шумов окружающей природы позволяет интерпретировать все воспроизводимые им звуки (не всегда имеющие четкую высоту, но богатые по *тембру*) как музыкальные, несущие в себе семантическую нагрузку.

Литература

1. Аксенов А. Н. Тувинская народная музыка. М., 1964.
2. Дьяконова В. П. Тувинские шаманы и их социальная роль в обществе // Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири. Л., 1981.
3. Кенин-Лопсан М. Б. Чогаалдар чыындызы (Собрание сочинений): В 2 т. Кызыл, 1993.
4. Кыргыс З. К. Песенная культура тувинского народа. Кызыл, 1992.
5. Кыргыс З. К. Тыва улустун алгыш-йорээлдери [Тувинские благопожелания]. Кызыл, 1993.
6. Кужугет А. К. Зрелищно-игровые элементы в культовых обрядах тувинцев. Кызыл, 2002.
7. Материалы Дзун-Хемчикской фольклорной экспедиции. Фольклорный фонд ТИГИ (ТНИИЯЛИ). Т. 200. Д. 802.
8. Потапов А. П. Очерки народного быта тувинцев. М., 1969.
9. Сарыг-оол С. А. Ангыр-оолдун тоожузу [Повесть о светлом мальчике]. Кызыл, 1961.
10. Сузукей В. Ю. Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл, 1989.
11. Сузукей В. Ю. Музыкальная культура тувинцев в XX столетии. М., 2007.
12. Татаринцев Б. И. Этимологический словарь тувинского языка: В 5 т. Новосибирск, 2004. Т. III.
13. Levin T., Suzukei V. Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music and Nomadism in Tuva and Beyond. Indiana University Press, 2006.

Звукообразы птиц в песенной поэзии Месоамерики и в современной музыке Гватемалы

Мысль о том, что музыка родилась из птичьего пения, удивительным образом объединяет представления о музыкальном искусстве, сложившиеся в различных культурах. Образы птиц входят в песенно-поэтическую сокровищницу многих народов мира, имеют самый широкий спектр семантики и символики. Птицы учат человека не только петь, но и понимать музыку и красоту.

Богатство и разнообразие звучаний птичьих голосов – от по-свистывания и чириканья до трелей и рулад – нашло отражение и в классических формах музыки, вплоть до западноевропейских стилей рококо и классицизма. Пьесы Ф. Куперена, произведения Й. Гайдна (Квартет ми бемоль мажор), опера «Волшебная флейта» В. А. Моцарта, «Пасторальная симфония» Л. ван Бетховена (Вторая часть) содержат обобщенные образы птиц. В музыке западноевропейских и отечественных композиторов XIX столетия птицы, птичьи крики и пение представляют целый звуковой мир и трактуются то в мифологическом, то в реалистическом ключе. Среди ярких примеров – ритуальные закличания птиц и весны в опере «Снегурочка» и роковой крик Золотого петушка в одноименной опере Н. А. Римского-Корсакова. В опере Р. Вагнера «Зигфрид» из тетралогии «Кольцо Нибелунгов» понимание языка птиц приходит как награда герою Зигфриду, когда он побеждает чудовище Фафнера. Звукоподражания пению соловья и жаворонка используются в одноименных романсах А. А. Алябьева и М. И. Глинки. «Песня жаворонка» и пьеса «Март» из фортепианного цикла «Времена года» П. И. Чайковского передают эмоциональное восприятие птичьего пения художниками. Лебеди выступают как символы чистой любви в операх «Садко» и «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова, «Лоэнгрин» Р. Вагнера, «Хованщина» М. П. Мусоргского, балете «Лебединое озеро» П. И. Чайковского и «Карнавале животных» К. Сен-Санса.

В XX в. композиторы не перестают обращаться к образам птиц. В балетах И. Ф. Стравинского «Весна священная» и «Жар-птица» представлены ритуально-сказочные птицы, а в Третьей части

«Квартета на конец времени» («Бездна птиц») и в «Каталоге птиц» для фортепиано О. Мессиана через образы птиц происходит философское осмысление действительности. В «Балладе о пропавших птицах» В. Тормиса и финальном хоре хорового цикла «Пушкинский венок» «Стрекотунья-белобока» Г. И. Свиридова птицы ассоциируются с женскими персонажами, а в симфонической сказке «Петя и волк» С. С. Прокофьев предлагает оригинальный вариант тембровой трактовки героев-птиц для детской аудитории («Птичка и утка»). В произведениях И. В. Мациевского «Карпатский триптих», романсах «Круг», «Колыханка», «Мая надея» и «Падыми угау свае око», песне «Ворона и чиж» и второй части Квинтета для деревянных духовых инструментов и валторн («Галки на проводах») образы птиц представлены как в сонорном, так и в символическом аспектах.

В месоамериканской культуре* птица занимает особое место. Символы миниатюрных колибри и кецаля вырастают до образа гигантской птицы-ветра, соединяющейся в божестве Кукулькане (у народов майя) или Кецалькоатле (у ацтеков) с другим мифологическим персонажем – мудрой змеей (*коатль*). Особое распространение получил поэтический символ колибри, порхающей над священным деревом (4: 149).

В эпосе майя «Пополь-Вух» птица выступает как провозвестница жизни на земле: «первым залился песней длиннохвостый маленький попугай» (4: 167). В виде птиц-змей в зелено-голубом оперении пребывают в первобытных водах первотворцы Тепеу и Кукумац. Они создают животных и птиц, определяют место их проживания и способ общения с другими существами (6: 10–13).

В одной из песен народов майя говорится о том, что единственная забота птиц – петь, играть и резвиться (4: 182). Такими запечатлены птицы в поэзии. А в тексте знаменитой танцевальной драмы «Рабиналь-Ачи» рассказывается о приговоренном к смерти воине, сожалеющем о том, что он не птица, умирающая на ветке родного дерева (4: 172).

В ацтекской поэзии птицы представляются как пришельцы «оттуда», из райской земли и загробного царства: «Вы оттуда, птицы в

* Месоамериканская культура – культура доколумбовой Мексики и Центральной Америки.

черных, золотистых, синих и зеленых перьях / И кецаль, зеленый, нами чтимый» (4: 74). Попугаи гуакамайи приходят из мира успокоения душ предков – места «переселения племен», «прибрежной страны»: «Вы же, гуакамайи, огненные птицы, порождение солнца, из Нонуалько, из страны прибрежной» (4: 74).

Птицы выступают как знаки сакрального пространства. Охраняя сон человека ночью, они возвещают о наступлении дневного света: «Будешь ты разбужен рыжей гуакамайей / И зелено-синеперою певуней, птицею рассвета». Во второй строке, по-видимому, идет речь о птице *кецаль*. Таким образом, птицы сходятся во времени – на восходе солнца*.

Птица, которую видит поэт, небезмолвна: «Вон пролетает птица, трещит и трезвонит» (4: 109). Ее пение пробуждает природу: «Вот запекает красный фазан, / Песня струится влагой дождя. / Дивно-красиво, стройно-согласно / Вторят фазану красные птицы», – пишет поэт-певец и правитель ацтекского города-государства Тескоко Несауалкойотль (1402–1472) (4: 118–119).

Поэтические звукообразы птиц в сочинениях ацтекских поэтов выступают прежде всего как *символы божеств и их посланников*. Характерна мифологическая история божества Кецалькоатля, изгнанного колдунами из страны тольтеков, которым он дал не только ремесла и искусство, но и умение разводить чудесно певших птиц. Когда Кецалькоатль сжег себя, увидеть его пепел слетелись птицы (4: 40).

Песня ацтекского божества войны Уицилопочтли воспринимается как «грозозвук», а сам он – как синяя цапля (4: 78–79). Само имя Уицилопочтли с языка науатль переводится как «колибри-левша». Колибри считалась воплощением души умершего воина-левши (3: 339).

Богиня любви Шочикецаль – цветок с перьями птицы *кецаль*. Когда эта алая птица пьет мед, «лется теньканье-звон» (4: 100,102).

* Выдающийся гватемальский писатель М. А. Астуриас подмечает: «Когда четыреста звуков из хрустального горла птички *senzontles* возвещают наступление дня, рассвет, еще до восхода солнца, зажигает вокруг ослепительную оргию красок» (2: 74).

В песне в честь божества цветов Шочипилли («Владыка цветов») яркоперый фазан запекает на лугу, где играют в ритуальную игру в мяч (в отличие от других птиц фазан поет на закате) (4: 51).

С птицами у ацтеков сравниваются поющие «птичьи» песни *правители-вожди*. От песни-танца «орла», вождя военного ордена орла, который поет под неистовые крики соратников-«орлов», совершающих жертвоприношение под «гром гремушек» (многочисленных идиофонов), дрожит земля.

Наконец, в ацтекской поэзии птиц символизируют поэты-певцы, в роли которых часто выступают правители. Имя Тотокиуацина (1487–1519), правителя города Тлакопана, дословно означает «дождь птиц». В его произведениях певцу, услаждающему друзей песней и стучащему в барабан, вторят слушатели («то-то-то, ти-ки-ти, ти-ки-ти»), подпевают цветы («то-ти, ки-ти, то-ти, ти-ки-ти») и земля («то-то-ки-ти, то-ти»). Знаки его «говорящего» барабана, как цветы. В сердце поэта словно скачут мелкие камешки («то-то-то-то»), его песня отзывается в сердцах слушателей («то-то-то-то-то-то») (4: 133).

В тексты сборника XVI в. «Мексиканские песни», проанализированного мексиканскими литературоведом А. Гарибаем, музыковедом С. Марти и этномузыковедом и композитором В. Мендосой, включены примеры слоговой записи ритмических формул для музыкальных инструментов (*уэуэтли* и *тепонацтли*), которые сопровождали пение-декламацию стихов. В. Мендоса интерпретирует эти ритмоформулы в книге «Панорама традиционной музыки Мексики». Он эмпирически устанавливает просодическое ритмическое значение слогов, основываясь на гласных звуках. Формулы из слогов «ти» и «ки» могут изображать краткие звуки – чаще четверти, чем половинные. Это придает ритмическую легкость, особенно многосложным словам. Формулы, в которых используются комбинации слогов «то» и «ко», – более длинные и тяжелые и соответствуют целой длительности. Чаще они применяются в двусложных словах, в односложных же встречаются редко и приравниваются В. Мендосой к половинной длительности. Исследователь говорит об исключительном многообразии ритмоформул, использовавшихся певцами для образования полных и неполных ритмических фраз, – многообразии тем более поразительном, что достигалось оно путем комбинирования основных четырех формул (8: 8).

Согласно одной из современных трактовок слоговой нотации ацтеков, слоги понимаются как символы всех параметров звука. Слоги «то» и «ко» связаны с исполнением низких тонов *уэуэтли* и *тепонацтли*, в то время как «ти» и «ки» – высоких. Если за слогами «то» или «ти» следуют слоги «ко» или «ки», соединенные вместе слоги «токо» или «токи» и «тики» или «тико» равны группе из двух восьмых нот. Отдельные слоги «то» и «ти» обозначают четвертную длительность. В конце остиной ритмоформулы встречается четвертная пауза, которая остается без слога (7).

Правитель Несауалкойотль так говорил о происхождении и творчестве поэта-певца: «Я оттуда, где перья кецаля / Бабочек украшают – / Вот начинаю я песню свою / Я распеваю цветущие песни» (4: 106). Певец словно певчая птица, а птичье пение напоминает звенящий бубенчик – это передано звукоподражанием «ли-ли, ли-ли» (4: 74–75). Изливая «лады своих песен», «улыбчиволикий» певец выступает «точно дрозд несравненный» (4: 96).

В четвертой и пятой песнях из цикла «Букет песен-цветов» повествуется о том, как птицей *кецалем* прилетает он на поле боя, певчим дроздом кружит над кактусом *нопадем* (4: 97). Ацтекский певец называет себя праздничной птицей в цветущем оперении, птицей цветущих вод. Сердце поэта-певца – в Анауаке – долине Мехико, а его песня возносится до небес. Потому она будет жить вечно, даже когда сам он уйдет из этого мира в долину желтых перьев, где станет горстью цветущих костей.

В песне «Дружба» правителя ацтекского города-государства Уэшоцинко поэта Текайеуацина (XV–XVI вв.) певцы похожи на птиц, сидящих под навесом из цветущих веток за цветочной оградой (4: 136). О себе поэт-певец говорит: «Я лечу, подлетаю, я снижаюсь и плавно / Опускаюсь на землю. / Вот я крылья расправил и среди барабанов, / В их святилище вскинул / В небо синее песню» (4: 148). В инструментальных ансамблях сочетание флейты и барабана часто выступало как соединение звуковых символов сердца певца (ритм барабана) и птицы или птичьего пения (трели аэрофона).

С птицей или птицей-бубенцом сравнивается и сама песня (4: 136). В песне Текайеуацина «Состязание песнопевцев» говорится об одном из участников конкурса певцов, поэте Мотеуацине, как о птице: «Заклекотала-запела, золотым бубенцом / Затрясла-

зазвенела, тонкой трелью чудо-птица» (4: 146)*. Поэт описывает также барабан певца, украшенный перьями птицы *кецаль* и пылающе-золотистыми цветами. Бубенчик-птица или птица-бубенчик выступают соответственно как метафоры музыкального инструмента и человеческого голоса; с птицей-бубенчиком сопоставляются и чистые трели певцов, распевающих песни (4: 139). Сам певец также вступает в диалог-соствязание с птицей, поет с ней дуэтом: «На зеленеющей ветке птица-бубенчик поет, / Ты ей, певец, отвечаешь, / Радуга слух ягуаров с орлами» (4: 144)**. Отметим, что на языке науатль слова «песня» и «певец» образованы от общего корня «куик», восходящего к звукоподражанию птичьему крику.

В «Песне уэшотцинков» (4: 83–84) появляется образ певца, поющего под звуки изумрудной флейты и играющего на золотой трубе. Его назначение – петь и украшать песни цветами. Чтобы увидеть птиц и услышать их пение, певец принимает облик голубой птицы-кецаль.

Поэтические звукообразы птиц непосредственно связаны с образами *музыки и музыкальной жизни* знатных ацтеков. Мифологический символ дополняется философским – наряду с птицей появляется ключевой для месоамериканской поэзии образ цветка. Это соединение характеризует концепцию *цветок и песня****. С распу-

* Это сравнение перекликается с описанием М. А. Астуриаса: «Запела певчая птица и трелью унесла лес. Другая птица трелью вернула его на место. Первая защелкала, засвиристала и быстрей унесла его подальше. Вторая призывала на помощь дятлов и снова вернула его. Так птицы оспаривали друг у друга и лес, и деревья, пока занималась заря» (1: 97).

** Военные ордена, названные в честь племенных тотемов – орлов и ягуаров.

*** Такой перевод общепринят в зарубежной и отечественной американистике (работы К. А. М. Гарибая, М. Леон-Портильи, Р. Кинжалова). Онтологическое понятие «ин шочитль ин куикатль» («цветок и песня») использовалось для различения пространственно-временных характеристик звука и звучания. Этот термин включал в себя целый спектр явлений – от обозначения определенного музыкально-поэтического жанра («песни-цветы») до ключевого символа философского осмысления мира. Путь музыкально-поэтического вдохновения – это путь «цветов и песен» («ин шочитль ин куикатль» – дословно – «поэзия», шире – «поэтико-символический характер мышления»). Единственным

скающимся цветком сравнивается сопровождающая пение игра на музыкальных инструментах: вожди приходят с песнями, и от прикосновений их рук зацветают барабаны и бубны (4: 74–75). Звон колокольчиков сопровождает барабан вождя. Цветы кружатся в танце. Песни, словно проливающиеся цветами, радуют окружающих. Они струятся вслед за бубенцами, им отвечают бубны. Веселье в доме весны пробуждает барабаны (4: 118–119).

С концепцией «цветок и песня» связано понятие «ицтли ин йол-теотль» («лик и сердце») – телесная оболочка и источник движения и жизни*. С этой точки зрения песня понималась как поэтическая жертва божеству: «Возликуйте: сердце в песне разорвалось / И расцвел цветок» (4: 75). Но песня, как и птица, является также небесной посланницей: «Дивные песни с чудо-цветами – / Это посланцы скрытого неба» (4: 141). Песня струится из сердца небес, легкими звуками флейт ей отвечают ангелы (4: 144).

С понятиями «певец-птица» и «цветок и песня» перекликается образ *птицы-цветка*. С птицей-цветком (цветком-колибри), весь день порхающей над цветущим деревом, сравнивает себя певец (4: 99). Песня вождя, воспринимаемая как залог процветания Мексики, рождается вместе с красным цветком из огненных перьев (цветок-птица с лепестками-перьями). Золотой мед цветка пьют птицы. «Где можно найти душистые цветы? – размышляет певец. – Видимо, об этом знает “блестка-изумрудинка-колибри”» (4: 59).

В культуре ацтеков интересным представляется факт обожествления птиц. Ритуальное предназначение имели *украшения из птичьих перьев*. В перья птиц была убрана богиня земли – мать всех божеств. Перья птицы *кецаль* служили символами правителей и

способом приобщения к истине у ацтекских мыслителей «тлама-тиниме» был творческий процесс. Только посредством «ин шочитль ин куикатль» на основе метафор, возникших «в самой глубине бытия» или, может быть, «происходящих из глубины неба», можно каким-то образом узреть, обнаружить истину (5: 292).

* Глубокий этический и эстетический смысл этого словосочетания заключался в том, что «лик, отмеченный мудростью, и сердце, твердое как камень», можно было обрести через определенные нормы морали, нравственной доброты. Концепция «цветок и песня» делает устремления сердца истинными, связывая существование человека с Богом. Сердце рождается и расцветает в искусстве, в сотворении прекрасного (5: 292).

знати, орла – воинов ордена орла и их оружия и доспехов. Птичьими перьями украшали также священных животных (оленей и др.), предназначенных в жертву божествам. Из перьев почитаемых птиц изготавливали щипковые идиофоны, производившие тихий шум-шелест (перья укрепляли на раме и передвигали во время игры).

Поэтические звукообразы колибри *кецаль*, попугая *гуакамайо*, дрозда, орла и цапли указывают на широкий диапазон тембровых и технических особенностей не столько птичьего пения, сколько пения звукоподражательного происхождения.

Образы птиц и птичье пение имеют особое значение в произведениях таких представителей латиноамериканской школы, как мексиканский композитор К. Чавес («Индийская симфония») и гватемальский композитор Р. Кастильо («Шибальба», «Гватемала»).

Творчеством Рикардо Кастильо (1891–1966) в академической музыке Гватемалы в полной мере представлено направление *индихенизм*. Ряд сочинений Р. Кастильо написаны на мифологические и исторические сюжеты народов майя и науа. Среди них эпос «Пополь-Вух», по мотивам которого созданы симфонические произведения «Шибальба» (1944) и «Девушка Ишчик» (1944). На сюжет из средневековой легенды о жителях г. Тикаль написан балет «Пааль Каба», в котором средствами симфонического оркестра символически передается атмосфера древних обрядов.

Р. Кастильо обращается и к другому памятнику доколумбовой эпохи – танцевальной драме XV в. «Рабиналь Ачи». Ярким примером его художественного воплощения служит музыка к трагедии Карлоса Хирона Серны «Киче Ачи». Тема древней культуры своей страны воплощается Р. Кастильо и в музыке к театральным постановкам (пьесе Мигеля Анхеля Астуриаса «Кукулькан» и др.) и сочинении для оркестра «Симфоническая рапсодия “Стелы Тикаля”».

Р. Кастильо использует традиционные мелодии индейцев Гватемалы, собранные его братом – композитором и фольклористом Хесусом Кастильо (1877–1946). Этот материал он комбинирует с современными техниками. Автор целого ряда симфонических пьес и более сорока произведений для фортепиано, Р. Кастильо органично соединяет стилевые черты европейских романтиков Э. Грига и Н. А. Римского-Корсакова, импрессионистов К. Дебюсси и М. Равеля со стиливой спецификой представителей латиноамериканских

национальных композиторских школ Э. Фабини (Уругвай) и А. Хинастеры (Аргентина).

Гватемальский музыкальный деятель Р. Астуриас также находит в творчестве Р. Кастильо черты неоклассицизма. Он объясняет причину обращения композитора только к инструментальной (фортепианной и симфонической) музыке тем, что в обрядовой практике индейцев Гватемалы в большей степени развита инструментальная музыка. Р. Кастильо использует преимущественно малые формы, складывая из них пьесы сюитного типа.

Фортепианный цикл «Гватемала» (1936), состоящий из шести пьес и названный «серия музыкальных впечатлений», посвящен древним и современным образам родины композитора. Оркестровка этого цикла выполнена в симфоническом произведении «Гватемала II».

Музыкальное изображение древнемайяского города Тикаль, двадцать восемь веков назад названного «Место, где много птиц», передано в оркестровой ткани, имитирующей птичий гомон и удары архаического индейского барабана. Средствами тембровой драматургии Р. Кастильо отражает в симфонической версии «Гватемала II» три основных типа развития музыкального материала фортепианного оригинала «Гватемала». Это оstinatность, вариационность и куплетность, характерные соответственно для танцев или шествий, инструментальных интерлюдий или наигрышей и песенных разделов произведения. Для воплощения оstinatности композитор использует тембры ударных и медных духовых (первая пьеса цикла), струнных (третья пьеса), ударных (вторая пьеса), струнных и ударных (четвертая пьеса) инструментов оркестра. Вариационность Р. Кастильо трактует в тембровых вариациях (четвертая пьеса). Куплетность в цикле реализуется с помощью передачи звучания песенных мелодий тембрами флейты (первая и шестая пьесы цикла), кларнета (вторая пьеса), флейты и кларнета (третья и пятая пьесы), скрипок и деревянных духовых (четвертая пьеса).

В отличие от оркестрового сочинения «Гватемала II» фортепианный цикл в большей степени показывает регистровое, а не темброво-динамическое пространство. Композитор искусно изображает инструментальные ансамбли, участвующие в сопровождении индейских ритуальных танцев.

Звукообразы птиц в полной мере присутствуют в первой пьесе цикла «В атриуме старой церкви», по образному строю сравнимой с музицированием индейцев во дворе католического храма. Фортепиано передает звучание барабана в низком регистре, деревянного духового инструмента *чиримиа* и сигналы труб. В оркестровой же версии «Гватемала II» Р. Кастильо наполняет музыкальное пространство трелями флейт и валторн (ц. 2 тт. 11–14) и флейт, кларнетов и валторн (ц. 3 тт. 20–21), звучащими в разных регистрах вместо сигналов труб в фортепианном оригинале. Таким образом, музыкальная фактура этой симфонической пьесы передает пение птиц и цикад, голоса животных, шум леса, журчание речных потоков. Постепенно пространство расширяется, и из церковного двора слушатель переносится во внутренний двор древнемайяского храма.

Иначе трактуются звукообразы птиц в пятой пьесе («Песня рыбака»). В ее первом разделе оркестровая интерпретация значительно отличается от фортепианного оригинала. Классическое соединение песенной мелодии и гармонической фигурации аккомпанемента у фортепиано в оркестровом изложении превращается в контрастное сопоставление полифонических по своей природе голосов, имитирующих звуки природы – птиц, леса, озера. В то же время в среднем и репризном разделах сохраняется смысловое равновесие между фортепианным и оркестровым вариантами изложения, отражающее характерное для западноевропейской и евроамериканской музыки состояние. «Чужое» – европейское расширяется «своим» – индейским.

В шестой пьесе цикла («Утята озера Аматитлан») оркестровое изложение более конкретно передает жанровые черты музыки. В симфоническом изложении материала мелодия распределяется между несколькими контрастирующими друг с другом фразами, которые имитируют крик уток. В фортепианном изложении это звукоподражание передано одnogолосной мелодической линией в сопровождении ритма польки в партии левой руки.

Симфоническая версия фортепианного цикла заключается в расширении не только фактурного, образно-динамического и тембрового, но и национального пространства, так как «индейское» здесь проникает в привычные европейские рамки. Это проявляет-

ся в пятой пьесе цикла, где дается сочетание привычного европейского жанра баркаролы XIX в. и традиционной индейской звукоизобразительности, т. е. европейского и индейского прошлого. Таким образом, пространственное расширение дополняется временным.

В оркестровом сочинении «Гватемала II» с большей силой подчеркивается характер танцевальной сюиты, ярче проявляется танцевальность каждой из частей цикла. Это происходит с помощью ясно выраженных остигатных танцевальных фигур. Кроме того, тембровая драматургия оркестровой версии произведения, передающая динамичное развитие от одной части к другой, подчеркивает характерное для индейского менталитета объединение прошлого и настоящего как символов жизни и смерти. Обнажается знаковая природа сочинений: образы первой, пятой и шестой пьес выступают как апофеоз природного начала, выражают радость единства природы и человека; второй пьесы – как духовно-религиозное состояние индейца, находящегося между жизнью и смертью; третьей пьесы – как символ перехода в другой мир; четвертой – как праздничное ликование.

Литература

1. *Астуриас М. А.* Маисовые люди: Роман. Пер. В. Н. Кутейшиковой. М., 1997.
2. *Астуриас М. А.* Народное творчество индейцев майя в Гватемале // В защиту мира. 1952. Октябрь. С. 70–74.
3. *Диас Б. дель Кастильо.* Правдивая история завоевания Новой Испании. М., 2000.
4. Кецаль и голубь. Поэзия науа, майя и кечуа. М., 1983.
5. *Леон-Портилья М.* Философия науа. М., 1961.
6. *Пополь-Вух.* Родословная владык Тотоникапана. Пер. с яз. киче. М., 1993.
7. *Скрябина Н.* О музыкальном и поэтическом наследии цивилизации ацтеков. www.mesoamerica.narod.ru
8. *Mendoza V. T.* Panorama de la musica tradicional de Mexico. Mexico, 1956.

Закливание ветра: этнографический контекст

На Северо-Западе России – крае лесов, болот, озер – выработались специфические формы взаимодействия человека с природной средой обитания.

Мы ни зверей никаких не боялись, и леса мы не [боялись]. Он нас оберегал, мы и вышли из леса. Он нас оберегал! Он нас кормил и поил с маленьких [лет], этот лес. Мы не боялись: босиком ходили! Ни на гада не наскочили, ни ногу не напороли – всё нормально. И сами себя кормили. Из леса всё носили: грибы и ягоды – всё! (З. В. Кипко*).

Не все наши информанты разделяют такое отношение к лесу. Вернее, это только одна сторона вопроса – «лес кормил, лесом жили». Другой аспект – «леса боялись», так как это место обитания лесных духов, встреча с которыми опасна для человека. Такая ситуация привела к выработке специфических правил поведения в лесу, так называемому магическому этикету. Приводим фрагмент разговора о «гостинцах», оставленных *лесовухе*: «Не то, что там бескорыстие, может быть, а для того, чтобы не спугало, не мешало или там... ну как, имеется в виду... что это типа подкупа. Чтoб в лес-то не страшно ходить: леса-то всё равно боялись» (В. М. Вильховецкая).

Для мифологического сознания лесные пространства представляются особой пограничной территорией (2). Ее специфика заключается в том, что грань между «человеческим» и «нечеловеческим» миром оказывается легко преодолеваемой. Даже больше – два мира существуют параллельно друг другу. Поэтому человеку так легко сделать неверный шаг, ведущий его из бытия в небытие – «другой» мир.

С лесом связана целая система звуковых проявлений, приписываемых как людям, так и духам**. Отдельные сигналы – зовы, кли-

* Данные о записи см. в списке информантов, публикующемся на с. 78–79.

** В современной науке тема «этнографии» звука разрабатывается исследователями разных направлений – этнолингвистами (1; 21 и др.), инструментоведами (13; 14), этномузыковедами (11; 12).

чи – имеют различную функциональную направленность: от коммуникативной до заклинательной. Перечислим лишь некоторые случаи: ауканье (12), пастушеские сигналы (16; 23), причитание в лесу «по сворим гор~~я~~м», например под кукование кукушки (15: 129–130). Сюда можно отнести и представления о том, как «говорят» лесные духи (3).

В настоящей работе описывается традиция закличания ветра на подсеке (4). Все публикуемые материалы собраны автором в зоне совместного проживания русских и вепсов – Тихвинском районе Ленинградской области (2007–2009).

Роль подсечного земледелия в аграрной истории Северо-Запада России значительна (9: 37–49; 19: 163, 174; 22). В некоторых местах такой способ выжигания участков леса под поля сохранился до второй половины XX в. (17: 220–221; 369–371). Применение так называемого лесного перелога было характерно для многих народов региона: русских, карел, вепсов. Процесс расчистки полей, а также сами делянки назывались *сучья*, *суки**. Поле разрабатывалось в несколько этапов. Сначала его очищали от леса и подготавливали к выжиганию. Главное было так распределить *суки* по всей площади, чтобы делянка оказалось равномерно удобрено золой. Пни и корни оставались, поэтому вспахивать поле можно было неглубоко. Для этого применяли соху, которую пахарь держал особым хватом**. Соха лишь рыхлила землю, не уходя в глубину (см. Приложение, 1–2).

Да, мы в войну сукам и жили. Да. Лес... полей-то мало, поля – сено косить... Где хлеб? Хлеб мало сеять полей было. Вот *суки* *секли*, разрабатывали и в первую очередь сеяли рожь... рожь. Вот мы хлеба-то и на-*ростим* – много было. Дак, хлеб... приедут с района, отберут: «Вот за Лу-

* Ср. *подсек*, *подсека* в русском языке (20: 177) или *haumeh*, *kask*, *palo*, *razagat* – в вепском (8: 111, 183, 398, 464).

** Особенности хвата заключались в том, что пахарь не нажимал на соху, а держал ее на ладонях, не давая сохе углубиться в землю. От этого и глаголы, используемые моими собеседниками, – «царапать», «каробать» («потом это всё очищали, и этим, сохам, царапали»; «а потом на лошадях: я ещё пахал тоже... на лошадях, в пнях-то этих... каробаешь эту землю-то»).

кино сдать надо вам, вот за это...» Оставят там уже *само* плохое: второй да третий сорт. <...>

[Соб.:] *Суки* когда жгли, зимой?

Нет, осенью.

[Соб.:] Осенью?

Да. Нет, рубили весной, только снег сойдёт, лист появится немножко. Вот после так, Троицы: чтоб он... жечь ей, дак с листом – она горит лучше, эта... дерево. Ну, толстые там оставляли, *корыли*: это, подсушат, чтоб она не росла больше. Ну, и где валом навалят, а где грудам таким, *ворохам*. И эти груды сжигали – к осени все подготавливали эти *суки*. Вот сохи *таки*, дали нам... <...>

Да. Пни оставляли, как? А потом, когда рожь посеешь, уберёшь, это, всё спашешь они [сгниёт]... гниёт. А после ржи сеяли ячмень или овёс. И так вот это поле и разработали. Потом уже что хошь сей. Траву косить начнут – всё там, трава пойдёт. Вот так и жили этим, а так бы... (А. М. Чистяков).

Наиболее эмоционально собеседники описывали выросший на сучьях хлеб. В первый год сажали рожь, которая давала обильный урожай. «А рожь-то какая хорошая росла! Ой! Ты что! Такая рожь бывала, росла, что... это... закачаешься! О!» (А. О. Богданова). «А рожь, дак на два метра вырастит!» (В. Д. Воробьев). На следующий год сеяли другие культуры. «Да, на следующий год на это место они посеют или овса, или ячменя, или чего-то... А рожь, почему-то сеяли всё в это в жжёные, в первую ступень... Да-да. А хороша *я* рожь росла» (А. О. Богданова). «Рожь *перву*... *Перву* всех сеяли рожь. А потом, ведь, сеяли ячмень. Да!» (Ф. С. Игнатьева). «И вот рожь такая росла, дак, что надо. А потом год-другой-третий уже на ячмень, да, переходишь, на другие зерна... уже не то. Меньше станет урожай, вот так. Да-да, хлеб *ростили*...» (А. П. Калинин). «Только рожь сеют на это горелое. А лён растёт на другом месте – други поля...» (Л. П. Веселова и А. В. Нефедова).

Залогом хорошего урожая ржи было правильное и равномерное выжигание участка. Чем лучше горел огонь, тем обильнее вырастали хлеба. Такая зависимость прослеживается в рассказах моих собеседников: о кострах на *суках* говорится с особой крестьянской основательностью. «Жгли, прямо навалия, навалиют. Да сожгут и ни один день туда ходят, на эти *суки*. Ведь переокучиваешь, чтобы всё

сгорело-то... всё сгорело. <...> Оне, ведь всё сгорело, дак окучивает... поокучивает которо, дак, ближе... которо сгоревши... Дак, опять наверх, да вот да и это...» (А. О. Богданова). «Это весной надо сечь. <...> Да, весной надо сечь, а потом... это, лес-то как высохнёт, потом надо *катать* и *кладавать* в груды, и потом жечь. <...> Это *кладовать* в кучи, в кучи... В кучи *кладовать*, потом этот лес надо сжечь. Да! Потом надо *обрать* весь этот лес, который не сгорит-та. Да. И пахали... пахали... <...> Дак, потом... Который не сгорел, дак, он... на дрова раньше. Мало ведь, мало, что не сгорело: старались пуще жечь, жечь. Да!» (Ф. С. Игнатьева).

Для того чтобы подсека равномерно выгорала, должен поддувать ветер определенной силы. С этим связана традиция его закличания, или вызывания. В ходе наших полевых изысканий такие выклики зафиксированы у русских и вепсов* (см. Приложение, 3–8).

На основе имеющейся в нашем распоряжении информации можно предположить, что кликали ветер чаще пожилые женщины – «ещё старух... наберут таких, и оны жгли эти груды»; «бабки кричали». Вероятно, такая особенность связана с характером распределения труда в колхозных бригадах. Сжигание подсеки считалось делом более легким, чем другие полевые работы. Ветер призывали поодиночке или целой артелью: «Кричать-то кричали... и мущины, ды женщины, ды... артель... Тогда колхозы да были, дак артель... собирёсси, да...» (А. В. Калинина). «Да вот все кричат: хоть один по одному кричи, хоть... Хоть один кричи, хоть как хочешь. <...> И вмести, и вмести кричали, и по одному кричали» (Е. Т. Богданова).

Закличания представляют собой непосредственное обращение к ветру. Во всех случаях зова, записанных на русском языке, основу конструкции составляет глагол «дуть» (*дуй, поддувай*), имеющий императивную нагрузку, и название объекта обращения (*ветер*):

Дуй!

Дуй-дуй, ветер.

Дуй-дуй, ветерок!

* Закличания ветра известны на севере Новгородской области (4; 6: 16–17). Ветер также кличут на сенокосе в Усвятком районе Псковской области. Здесь бытовала практика «покричать ветер» во время сенокоса: «Когда сено ворочают, а ветра нет, зовут ветер, чтоб дул» (18, 1993: 259).

Дуй-дуй-дуй! Ветерок! Дуй-дуй!... Дуй-дуй! Поддувай, ветерок!
 Дуй-дуй! Ветерок... Дуй-подувай! Дуй-дуй, ветерок... Дуй! Поддувай!
 Дуй-дуй, ветерок! Дуй! Поддувай! У-й!... Помогай нам!
 Дуй-дуй, ветерок! Поддувай ветерок!
 Дуй, ветерок! Поддувай, ветерок! Дуй, ветерок! Поддувай, ветерок!

Обращает на себя внимание специфическое растягивание выклика. Часто повторяемое сочетание «дуй-дуй» имитирует несильный порыв ветра в лесу. Для оптимального выжигания делянки нужно было именно такое *поддувание* – скорее *ветерок*, а не *ветер*. Схожие закличания записаны и на вепсском языке:

Tuleo-o-o!.. tullei, tullei... tulleo-o-oj!
 Tu-u-lenny... tu-u-lenny... tu-lenny, дак... Tu-u-lenny... anä tullenny...
 O-oj! Puga, avoinj! Puga-puga avoinj!

Здесь также происходит растягивание фраз, имитирующих порыв ветра. Различия наблюдаются в выборе выкрикиваемых при этом слов. Отметим отсутствие в закличаниях на вепсском языке слова «дуть»*. Ветер просто зовут по имени – *tuleo*, *tullei*, *tullenny***. Таким образом, выбор языка определяет структуру формы закличания***. Однако наши собеседники не чувствовали разницу, когда переводили призыв ветра с вепсского языка на русский. Например:

O-oj! Puga, avoinj! Puga-puga avoinj! – Дуй-дуй, ветерок! (А. О. Богданова).

По-вепски кричали... По вепски-то скажут: «Tu-u-lenny... tu-u-lenny» – так по ветру скажут. Даже народ другой... вот [с другого края поля]... «Tu-lenny», дак... «Tu-u-lenny... anä tu-lenny...» Палкой так [информатор показывает, как поддевают сучья].

* Такие формы в вепсском языке все же существуют: «дуть» – *ahau*, *ahavoita*, *dolta*, *puhuda* (8: 21, 69, 437); «дунуть» – *puhauta* (8: 436); «дуновение» – *hengaiduz* (8: 115). Глаголы «дуть», «заговаривать» сближаются по смыслу: при произнесении заговоры надо «выдуть» (5: 39).

** Интересно значение других слов, употребляемых при закличании ветра: *anä* – «очень», «много» (8: 32); *avoinj* – «открытый» (8: 37); *puga* – «полное место в яйце» (8: 436).

*** Схожие явления наблюдаются при сравнении литовских и белорусских лечебных заговоров (7: 194–196).

[Соб.:] Это переводится как «подуй ветерок»?

Да, да-да (А. В. Калинина).

Не менее важен вопрос, на каком языке вепсы «кричали ветер». Наравне с образцами закличек на вепсском языке мы сталкиваемся с заимствованием формул из русского языка*. Представляется крайне интересным спор двух пожилых вепсов. Большая часть жизни наших собеседниц прошла среди вепсов; между собой они общаются преимущественно на вепсском языке. Тем не менее выкрики ветра вепсы вспоминают исключительно по-русски (см. Приложение, 9). Возможно, это свидетельствует о заимствовании из русского языка вепских заклинательных форм. Правда, у разных локальных групп вепсов существовали свои особенности этой разновидности «голоса леса». Вообще вопрос о географическом распространении кличей требует отдельного и более детального рассмотрения.

Запись образцов вызывания ветра имеет определенную специфику. Наши собеседники ощущали некоторый дискомфорт при воспроизведении лесного «голоса» в деревне, что определяло своеобразное (и преднамеренное!) упрощение его звучания. Как правило, проговаривался сам текст (при минимальном его растягивании). Другими словами, снижался эффект звукоподражания, имитации порывов ветра. Собирателю скорее передавалась общая схема выкрика, без объяснения того, *как* это должно было «звучать голосом». Такое отношение к голосовым сигналам обнаруживает магический характер выкриков, веру в их силу и в наши дни.

Мы, это самое... Брат у меня в Питере работает кровельщиком. Ну и он рассказывает: я, говорит, могу ветер призвать. Ему говорят: «Да ну, не умеешь...» Тут такая погода, работать, говорит, не хочеца. Ну, говорит: «Умеешь, дак, крикни!» Мария Станиславовна, он как крикнул, да такой ветер поднялся. Потом он попробовал вот на сенокосе у нас – тоже вот крикнул. Крикнул, ветер поднялся, чуть стог не унесло. Я говорю, Коля, я говорю, у тебя слишком большая сила. Вот мать звала... Дак, мать позовёт, так вот лёгкий ветерок дует, лёгкий ветерок. А ты, как крикнешь, дак ураган.

* Перед нами одно из проявлений феномена «фольклорного двуязычия». См. (10).

[Соб.:] Так могли кричать в разное время, не только на подсеке?

Не только. Вот сено косим вот, ну, не ветерка нет – сено не сохнет. Мать вот так возьмет маленько... Так жарко, так это... Она вот так вот крикнет, и ветерком подует. Ну, это, может быть, это совпадение, но я это... Она всегда звала. И вот брат мой, значит, так. Вот три раза вызывал, и всегда ураганы вот были, ну, такой вот сильный ветер поднимался. Да. Вот, лежим на сенокосе вот все – всё сено накосили – он рассказывает. И говорит: «Хотите, позову?» Ну, все смеютца. Он сказал, пару раз крикнул, и такой ветер поднялся... Но это, может, так совпало, конечно, но...

[Соб.:] Кричат по-вепски?

По-вепски. Просто «ветерок» кричат: «Ветер!»

[Соб.:] А по-вепски как?

«Tuleo-o-o!» Так это, как бы «tulej, tulej» – ветер – «Tuleo-o-oj!» У меня не получается.

[Соб.:] С растягом?

С растягом, так это... (Г. В. Окунева).

Приложение

1. А, дак это жгли **суки** – называли. Такое сучьё... это, специально валили, нахламляли эту всю местность. Лес пилият, штабеля **на** берег. Весной бурлачат – к озеру гонят. А весной там это опять... Старух опять всех справляют: все-все-все... И очищают эта, поджигают кругом... Поджигают всё, потом это хлеб рос хорошо. Оно на горелом и сверху. Пахать нельзя: корни всё, дак. Так [немножко сохой] сделаешь, чтоб поиграть так: немножко землицы какой-нибудь чуть-чуть, дак... зерно-то верхом накрыть. <...> Растилали их **поперек** эти [суки]. В костры складовали: это, чурбаки-то и всё лишнее, дак. Сучья-то сгоревши, а крупнее-то. Ну, в несколько складовали и загорался...» (В. Д. Воробьев).

2. Пойдут молодые ребятишки да... Это раньше лес валили под корень-то пилили-пилили, да в этих... «**суки**» называли... эти... Весь хворост-то, ведь **валенный**, этот, ну, ветки-то. Это всё сожгут весной. Грязные-то такие оттуда идут! В дыму... жгут, дак... Всё уберут, пеньё останицы. Это, ведь, зола от этого всё. Пеньё останицы, лошадок дадут, да это всё. Лошадами пашут. Ребятишки босяком да все... Да, вот ещё есть Тятлешов Ваня, нюрговской, в Усть-Капши живёт. Я всё его... Говорят, ой, Ваня – руки да ноги трясуца. Я говорю, дак, от его от работы трясуца: он привык, что эта

соха-то всё [трясётся]... работает. <...> Да. Да... Это суки специально рубили, что навозу, да... Навоз-то ведь на картошку, да на туда, да на туда... а вот... Вот в суках-то и хлеб рос (Н. Е. Цветкова).

3. [Соб.:] Когда *суки жгли*, не было такого, чтобы ветру кричали?

Да. [А. М. *показывает голосом*.] «Дуй-дуй-дуй! Ветерок! Дуй-дуй! – вот это так, – Дуй-дуй! Поддувай, ветерок!» Вот, кричали. И начнёт эта... Катька – тётка тоя – та всё любила жечь – Мочика. У ей ноги *таки* плохи, да она уже... пуще. Отдельно работала по сукам, да вот жгла она. Ещё старух – постарше – наберут таких, и оны жгли эти груды. И дуют, и кричат... И вроде груды-то разгораются больше, когда они «дуй-дуй кричат» – «Дуй, ветер!».

[В. М.:] А как дуй-то кричат, повтори!

Так: «Дуй-дуй, ветерок! Дуй! Поддувай! У-й!» Как кричат? «Помогай нам!» Да, вот так (А. М. Чистяков).

4. [Соб.:] Не помните, чтобы при этом кричали ветру?

А тоже что-то кричали, бывало, что «Дуй-дуй, ветер», – как-то... Кричали чё-то, да. Что-то такое было, да. «Дуй!», – это кричали, кричали.

[Соб.:] Кричали по-русски или по-вепски?

По-вепски! Они ж вепсы, дак по-своему, всё там...

[Соб.:] Как это по-вепски звучало?

А я даже не знаю этого, не интересовался. Не мог... не мог выучить этого: ни где не слышал *горазно* близко, дак (В. Д. Воробьев).

5. [Соб.:] А вот, Федосья Сергеевна, у вас не было такого обычая, когда лес жгли, кричать, чтоб ветер поддувал?

Да, было. Как жё?

[Соб.:] Как кричали, словами покажете?

Словами?

[Соб.:] Да, словами.

Словами: «Дуй-дуй! Ветерок... Дуй-подувай! Дуй-дуй, ветерок... Дуй! Поддувай!» Это так жгли, эти... груды-то жгли и вот так поддували... кричали.

[Соб.:] Можете еще раз повторить? Интересно.

<смех> Так интересно... <смех> Надо не смеяца. <Ф. С. *показывает закликание*:> «Дуй, ветерок! Поддувай, ветерок! Дуй, ветерок! Поддувай, ветерок!» – и вот так это... груды зажгут и потом... Коля так вот в руках и это... Как... лес-то маленько катят туда, ведь... Нету больше... пересекай,

ведь, пересекай! На коротыши, не очень, что на коротенька, а на таки... И вот тады катили-катили, дак... Это место сожгут, дак опять туды подвинут – дальше. Опять, дальше подвинут, чтобы... всё это сожечь надо.

[Соб.:] По-русски ветер звали или по-вепски?

Я не знаю как? По-русски кричали.

[Соб.:] Мне в Корбеничах рассказывали, что кричали ветер и по-вепски.

Дак, ведь... я не знаю... Дак, ведь, кричали... так [т. е. по-вепски]
Я так не умею (Ф. С. Игнатьева).

6. [Соб.:] Не помните, когда жгли делянку, кричали, чтобы ветер подул?

Знаете, я не ходила, так я не могу вам сказать. Я не ходила, не ходила... Что сговаривали, что... старики... Может быть, вот Ваня... Я не знаю, Ваня помнит или не, он тридцать второго года, дак. Наверно, уж Ваня не помнит. Может, отец был, дак, чего-то. Кричали! Кричали – это я слыхала, что кричали, что... И так горело! Горит, да потом эти, которы потолще, дак уберут, да снова жгут. Да вот в этих суках и хлеб растили (Н. Е. Цветкова).

7. [Соб.:] Такого не помните, чтобы, когда жгли делянку, кричали ветру?

Да, кричали, помню, кричали – бабки кричали, дак потом и нам оне... Как его, ворочать надо было: один с той стороны палку, другой... Что бы выгорело всё место. Да! А потом, эти головешки собирали, дак. Всего делали.

[Соб.:] И вот как-то кричали там?

Да. Кричали... всего делали (М. Г. Доркичева).

8. [Соб.:] Антонина Осиповна, на вашей памяти не было, что когда жгут, ветру кричали, чтоб подул ветерок?

Да... дак, ветер-то... Это-то слыхала я, бабка говорила. Бабка говорила, что на суки пойдём, дак там кричим, говорит. Это-то да.

[Соб.:] Слышали сами, как кричали?

Да.

[Соб.:] Кричали по-русски или по-вепски?

Не, они кричали по-вепски... По-вепски: они по-вепски... раньше ведь по-русски-то мало говорили. Всё говорили-то по-вепски. Ой! Кричат: «О-ој! Puga, avoinj! Puga-puga avoinj!» – «Дуй-дуй, ветерок!». Ага, вот (А. О. Богданова).

9. [Соб.:] Старухи не кричали, чтобы ветер подул?

[А.В.:] Да.

[М.П.:] Да: «Дуй, ветерок! Поддувай, ветерок!» Как жё! Как ёлки, да горят! Нам любо. А потом в другой ряд выскоблишь да на дрова домой. Да, вот так. А *ро*стят рожь.

[Соб.:] Это же не просто так кричали, там надо было тянуть?

[М. П.:] Просто, просто. Палки *таки* выложу – больше горело будто.

[А. В.:] А ведь, как вороха каждый подвигают... поле-то всё сгоревши была бы... черное было бы... Хлеб-то лучше растёт, если его положить в *золаы*.

[М. П.:] Да... было бы всё, да. <...>

[Соб.:] Скажите, вот, когда кричали ветру.

[вместе:] «Дуй, ветерок! Поддувай, ветерок!»

[М. П.:] Палки в руке...

[А. В.:] «Дуй, дуй, ветерок! Поддувай, ветерок!»

[М. П.:] Суки бывали...

[Соб.:] Это тянуть надо было?

[А. В.:] Да, напихали эти, потом вороха... [*мои собеседники поняли, что тянуть надо было сами суки*].

[В. И.:] Голос тянуть?

[А. В.:] Голос тянуть, ведь... Как можешь, так и кричишь

[Соб.:] Вы же по-вепски говорили, а кричали по-русски?

[А. В.:] Да, да-да...

[М. П.:] Да, откуда ж я...

[В. И.:] По-вепски не кричали то же самое?

[А. В.:] Да, по-вепски кричали.

[В. И.:] Да как по-вепски? Ты по-русски говоришь сейчас!

[М. П.:] А как по-вепски кричали?

[А. В.:] Не знаю, как!

[М. П.:] Вот какие стали русские!

[Соб.:] Вот в Корбеничах мне говорили, что кричали по-вепски «tul-lenny»?

[А. В.:] Не, не знаю я так.

[Соб.:] А у вас как кричали?

[А. В.:] По-русски, да: «Дуй-дуй, ветерок! Поддувай ветерок!»

[М. П.:] А по-вепски?

[А. В.:] А по-нашему, да... <*смех*>.

[М. П.:] <смех> И что больше горит, то рожь лучше **р**остет... в земле этой. А потом пашут на лошади.

[А. В.:] Тогда тракторов не было, дак. [Теперь] на тракторах пашут.

[М. П.:] Не было (Л. П. Веселова и А. В. Нефедова).

Литература

1. Агапкина Т. А. Звуковой образ времени и ритуала (на материале весенней обрядности славян) // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999. С. 17–50.
2. Агапкина Т. А. Лес // Славянские древности. М., 2004. Т. 3. С. 97–100.
3. Виноградов В. В. Голоса леса и мифологическое сознание (из полевых наблюдений) // PAX SONORIS: история и современность. Астрахань, 2009. Вып. 2 (4). С. 46–50.
4. Виноградов В. В., Лобанов М. А. «Чтобы дуло, чтобы горело...»: Выклики ветру на подсеке // Экспедиционные открытия последних лет. Вып. 2. Народная музыка, словесность, обряды в записях 1982–2006 гг. СПб., 2009. С. 75–97.
5. Винокурова И. Ю. Новые материалы о колдовстве у южных вепсов // Из истории Санкт-Петербургской губернии. Новое в гуманитарных исследованиях. СПб., 1997. С. 37–46.
6. Головин В. В. Девять открытий последних лет // Экспедиционные открытия последних лет. Вып. 2. Народная музыка, словесность, обряды в записях 1982–2006 гг. СПб., 2009. С. 6–25.
7. Завьялова М. В. Балто-славянский заговорный текст. Лингвистический анализ и модель мира. М., 2006.
8. Зайцева М. И., Муллонен М. И. Словарь вепсского языка. Л., 1972.
9. Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография М., 1991.
10. Лапин В. А. Фольклорное двуязычие: Феномен и процесс // Искусство устной традиции. Историческая морфология. Сборник статей, посвященный 60-летию И. И. Земцовского. СПб., 2002. С. 28–38.
11. Лобанов М. А. Лесные мелодии-кличи в системе русской народной музыки // Живая старина. 1995. № 4. С. 21–26.
12. Лобанов М. А. Лесные кличи. СПб., 1997.
13. Мацеевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.
14. Назина И. Д. Белорусские дудки в междисциплинарном аспекте // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве. Проблемы артикуляции. Рефераты докладов и материалы Международной инструментоведческой конференции (Санкт-Петербург, 1–4 декабря 2008 г.). СПб., 2008. С. 52–56.
15. Никитина А. В. Образ кукушки в славянском фольклоре. СПб, 2002.
16. Плотникова А. А. Магия звука в славянской скотоводческой обрядности // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999. С. 73–84.

17. Прибалтийско-финские народы России. М., 2003.
18. *Разумовская Е. Н.* Современная заговорная традиция некоторых районов русского Северо-Запада (по полевым материалам 1973–1988 гг.) // Русский фольклор. Т. XXVII. Межэтнические фольклорные связи. СПб., 1993. С. 257–273.
19. Русские. М., 2005.
20. Словарь русских народных говоров. Вып. 28. Подель – Покороче. СПб., 1994.
21. *Толстая С. М.* Звуковой код традиционной культуры // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999. С. 9–16.
22. *Третьяков П. Н.* Подсечное земледелие в Восточной Европе // Известия ГАИМК. Т. XIV. Вып. 1. Л., 1932.
23. *Финченко А. Е.* Пастушество на Русском Севере (вторая половина XIX – начало XX века): Автореф. дис. ... канд. исторических наук. Л., 1986.

Список информантов

Богданова Антонина Осиповна, 1932 г. р., уроженка деревни Нюрговичи (хутор Мошнякова Гора), вепс. Зап. В. В. Виноградовым 11 июля 2008 г. в деревне Усть-Капша.

Богданова Евдокия Тимофеевна, 1922 г. р., уроженка деревни Устье-Харагеничи. Зап. Е. В. Бородулиной, В. В. Виноградовым, А. В. Ромодиным 25 августа 2005 г. в деревне Харагеничи.

Веселова Любовь Петровна, 1927 г. р., уроженка деревни Шигола, вепс [Л. П.]; *Веселова Мария Петровна*, 1923 г. р. (по паспорту – 1921), уроженка деревни Шигола, вепс [М. П.]; *Нефедова Анастасия Васильевна*, 1923 г.р., уроженка хутора Евтозеро, вепс [А. В.]. Зап. В. В. Виноградовым, В. Г. Ивановой [В.И.] 3 февраля 2007 г. в деревне Пашозеро.

Вильховецкая Вера Михайловна, 1954 г. р., уроженка деревни Андронниково (Пялье), русская. Зап. В. В. Виноградовым, А. А. Титовой 20 июня 2008 г. в деревне Новоандреево.

Воробьев Виктор Дмитриевич, 1925 г.р., уроженец деревни Пялозеро, русский. Зап. 4 февраля 2007 г. В. В. Виноградовым, В. Г. Ивановой, Е. Е. Кусей в деревне Пашозеро.

Доркичева Мария Григорьевна, 1930 г.р., уроженка деревни Озровичи, вепс. Зап. В. В. Виноградовым 20 апреля 2008 г. в деревне Озровичи.

Игнатьева Федосья Сергеевна, 1922 г.р., уроженка деревни Усть-Капша, вепс. Зап. В. В. Виноградовым, Л. С. Калининой 8 июля 2008 г. в деревне Усть-Капша.

Калинин Александр Павлович, 1930-х гг. р., уроженец деревни Корбеничи, вепс. Зап. В. В. Виноградовым 22 апреля 2008 г. в деревне Корбеничи.

Калинина Александра Васильевна, 1939 г. р., уроженка деревни Корбеничи. Зап. Е. В. Бородулиной, В. В. Виноградовым, А. В. Ромодиныным 26 августа 2005 г. в деревне Корбеничи.

Кипко Зоя Викторовна, 1936 г. р., уроженка деревни Коробище (Бокситогорский район Ленинградской области). Зап. В. В. Виноградовым 10 апреля 2009 г. в г. Тихвин.

Окунева Галина Васильевна, 1959 г. р., уроженка деревни Макарьевская (Ладва), вепс. Зап. В. В. Виноградовым 8 июля 2007 г. в деревне Ярославичи.

Цветкова Надежда Егоровна, 1935 г. р., уроженка деревни Нюрговичи, вепс. Зап. В. В. Виноградовым 23 апреля 2008 г. в деревне Озровичи.

Чистяков Алексей Михеевич, 1932 г. р., уроженец деревни Урья, русский. Зап. Е. В. Бородулиной, В. В. Виноградовым, С. Д. Никифоровой, З. И. Шустровым 24 декабря 2008 г. в деревне Пашозеро.

Феномен свиста в календарной традиции удмуртов*

Свист в традиционной культуре воспринимается и в отрицательном, и в положительном значении (5: 335; 7: 295). В мифах и легендах разных этносов он в первую очередь выступает как принадлежность потустороннего мира. Не случайно персонажей низшей мифологии (лешего, домового, водяного и т. д.) отличает громкий голос, вой, гул, шум, свист.

В удмуртской традиции присутствие лешего (*нюлэсмурт* 'а) объясняют сильным шумом и завалами в лесу, что является «последствиями свадеб или самой свадьбой» хозяина леса (3: 57). Способностью свистеть и стонать наделяются также души людей, умерших неестественной смертью. Согласно народным представлениям, эти души могут насыщать различные болезни на людей и скотину, вплоть до летального исхода (5: 75).

Однако в некоторых обрядовых ситуациях свист выступает в качестве оберега от нечистой силы. С помощью громкого шума (свиста, треска, гула, звона и т. д.) люди изгоняли бесов, злых духов из «своего» пространства. Так, в обряде, проводимом накануне Великого Четверга перед Пасхой, *кушуй* / *кушой* (завятскими удмуртами), *кулэм потон уй* (южными удмуртами), *великочетверик* (северными удмуртами), свист наряду с другими звуками способствовал созданию ритуального шума для отпугивания злых духов, очищения окружающего пространства. Видимо, с этим же поверьем связана традиция свиста на «вятских поминальных обрядах-праздниках в честь заложенных покойников», называемых *свистунья* или *свистопляска* (5: 134–135).

В традиционной удмуртской культуре свист обозначается звукоподражательными глаголами *шуланы*, *шултыны* («свистеть» «свистнуть»), что характеризует не столько само явление, сколько действие. С помощью свиста люди пытались вызвать ветер, необходимый во время сенокоса, пастьбы, веянии зерна. При этом свист должен быть негромким, имитирующим ветер (Граховский район Удмуртии).

* Работа выполнена при финансовой поддержке гранта РГНФ, проект № 08-04-80409 а/У.

Как правило, свистеть могли либо пожилые женщины, либо дети. Например, в Шарканском районе Удмуртской Республики в жаркую погоду ветер вызывают только пожилые женщины. В Татышлинском районе Республики Башкортостан при веянии зерна «знающая» пожилая женщина специальным заговором вызывает ветер. Во время сенокоса и веяния зерна в отдельных районах Удмуртии заставляли свистеть только маленьких детей, «посылая их за “мешочком с ветром”» (3: 275). Однако в некоторых южных районах Удмуртской Республики (Киясовский, Алнашский, Граховский, Завьяловский) свистеть может человек любого возраста, будь то ребенок, парень / девушка или пожилой человек.

В детской среде свист связан с имитированием голосов окружающей природы. Особенно распространены имитации голосов птиц и кваканья лягушки. В этом случае свист выполняет воспитательно-познавательную роль, способствуя освоению ребенком окружающего пространства.

Существуют различные табу на свист в определенное время суток и года, в определенном месте. Так, например, нельзя свистеть в полдень и в сумеречное время, после захода солнца, т. е. в пограничный, переходный период (*акшан вакыт*). Согласно народным представлениям, именно тогда появляются злые духи, приносящие вред человеку. Запрет на свист в доме или на улице, а также в период роста злаковых культур аргументируется появлением сильного ветра в нежелательное время или резким похолоданием, что может неблагоприятно отразиться на всходах урожая. В период цветения акации пожилые люди не разрешают свистеть на свистульках из стручков, иначе могут наступить заморозки.

Табу на свист в доме объясняется отсутствием достатка (*коркан шулан уг яра: буш луоз* – «в доме свистеть нельзя: будет пусто») (3: 275). В современной городской среде существует поверье – свист может вызвать потерю не только денег, но и жизни.

Термином *шулан* обозначаются и некоторые удмуртские аэрофоны. Мы остановимся на тех, что связаны со способом звукоизвлечения с помощью свиста.

Шулан («свистулька») – наиболее распространенный термин (8: 508). Однако для обозначения свистульки могут употребляться и другие термины: существительное *чипсон* («свисток, свистулька, свирель, манок, дудочка, пищик») (8: 475), образованное от глагола

чипсыны («свистеть, разливаться трелью»), и существительное *пеллян* («дуновение, дутье, раздувание, дудка») (8: 337), образованное от глагола *пелляны* («раздувать, нашептывать с целью излечения») (2: 217).

К простейшим музыкальным инструментам относятся *турын шулан* («свистулька из травы») и *туй шулан* («свистулька из бересты»). Простота изготовления и широкая доступность сделали их наиболее популярными в детской среде.

Такие звуковые орудия, как *сяла чипсон / сяла пеллян* («рябчиковый манок»), изготавливаемые в прошлом из кости птицы или животного, а в настоящее время – из веток липы, побегов ивы, гусиного пера, используются охотниками. Для них очень важно, чтобы звучание инструмента наиболее приближалось к свисту рябчика – в противном случае можно остаться без добычи.

Флейтовые инструменты из стеблей разных видов зонтичных растений изготавливают и пастухи. Здесь можно назвать *шулан / чипсон гумы* («свистульку из дудника»), *узыгумы* («продольную флейту»). Эти инструменты имеют гендерные различия: свистулька – преимущественно женский инструмент, в то время как *узыгумы* использовали только молодые парни и мужчины.

В прошлом в некоторых регионах России на праздниках, сопровождаемых свистом, дети играли на глиняных свистульках. Так, во время вятских поминальных обрядов-праздников обязательно продавались детские глиняные игрушки-свистульки (5: 135). А. А. Плотникова объясняет это «верованиями в то, что души умерших (в данном случае – насильственно убиенных) издают свистящие звуки, подражание которым способно их же и отпугнуть» (7: 299).

Многочисленна зафиксирована информация об игре на глиняных свистульках – *суй шулан* во время удмуртского праздника *гырон быдтон*, посвященного окончанию пахоты. Играть на *суй шулане* в другое время запрещалось во избежание нанесения вреда будущему урожаю (6: 6).

Обряд-благодарение *гырон быдтон* приурочен к началу периода *Инвожо* (летнего солнцестояния) – «переломного момента солнечного круга» удмуртов (3: 83). Это еще более усиливает значение самого праздника. Возможно, игрой на глиняной свистульке с по-

мощью свистящих звуков удмурты создавали своего рода защиту от потусторонних сил, наиболее опасных именно в переломные (переходные) моменты.

На примере этимологического анализа слова *пеллян* музыковед А. Н. Голубкова отмечает, что его двойное значение – «дуновенье, дутье, раздувание» и «лечение нашептыванием, наговором» (*пелляськон кыл* – «лечебный заговор») – дает возможность предположить использование инструмента *пеллян гумы* (закрытой одиночной флейты с продольной прорезью-щелью) в качестве обрядового в знахарской практике (4: 66).

Таким образом, звучание музыкального инструмента может восприниматься как принадлежность потустороннему, «чужому» пространству, противопоставленному «своему», т. е. как оппозиция человеческому голосу = человеку. В то же время инструмент становится частью музыканта, его своеобразной душой. Пока человек не свистнул (= дунул), инструменты мертвы. Он словно вдыхает в них жизнь, оживляет.

В инструментальной традиции многих народов посредством звукоизвлечения рассказывается о том или ином событии. Пастухи с помощью рожков передают информацию на большие расстояния. Более того, сами исполнители воспринимают свой инструмент не иначе как друга, собеседника. В удмуртской традиции таковым является *узыгыумы* – продольная флейта.

Таким образом, свист, воспроизведенный с помощью человеческого голоса или музыкального инструмента, в традиционной культуре удмуртов, с одной стороны, является принадлежностью потустороннего мира. С этим связаны многие табу и правила. С другой стороны (игра на музыкальных инструментах посредством свиста = дуновения; применение свиста во время сенокоса и веяния зерна и т. д.), свист отражает определенные жизненные процессы.

Литература

1. *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1865. Т. I.
2. *Борисов Т. К.* Удмурт кыллюкам [Толковый удмуртско-русский словарь]. Ижевск, 1991 (Памятники культуры Удмуртии. Лингвистическое наследие).
3. *Владыкина Т. Г.* Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики: Монография. Ижевск:, 1997.

4. Голубкова А. Н. Роль музыкальных инструментов и инструментальной музыки в духовной культуре удмуртов // Вестник Удмуртского университета. 1992. № 6. С. 63–69.
5. Зеленин Д. К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки / Вст. ст. Н. И. Толстого, подготовка текста, коммент., указат. Е. Е. Левкиевской. М., 1995 (Традиционная духовная культура славян / Из истории изучения).
6. Научно-отраслевой архив. Удмуртский институт истории, языка и литературы Уральского отделения РАН, дело № 2Н-1383«б».
7. Плотникова А. А. О символике свиста // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С. М. Толстая. М., 1999. С. 295–304.
8. Удмуртско-русский словарь / Под ред. В. М. Вахрушева. М., 1983.

Образ кукушки в башкирском инструментальном фольклоре

Некоторая часть башкирских инструментальных кюев навеяна образами птиц. В фольклорном сознании башкир птицы воспринимались многозначно. Так, в доисламскую эпоху птицы фетишизировались, им поклонялись, за ними охотились, их употребляли в пищу.

С птицами связаны многие приметы, суеверия: они воспринимаются как знак удачи или как предвестники несчастья. Есть птицы, символизирующие образы родины, отчего дома. Все это нашло отражение в башкирском музыкальном фольклоре, в частности инструментальном.

Согласно Э. Ишбердину, в Башкирии встречается более трехсот видов оседлых, кочующих и перелетных птиц; достоянием башкирского языка является около девяносто их названий¹. В музыкальном фольклоре на основании печатных и рукописных источников нами зафиксировано около двух десятков названий: соловей, лебедь, журавль, кукушка, ворон, беркут, ласточка, голубь, гусь, утка, угод, чижик, перепелка и др.

В настоящей статье речь пойдет о широко распространенных в народной среде инструментальных наигрышах «Кекук» («Кукушка»), исполняемых на башкирской народной открытой флейте – *курае*, изготавливаемой из полой трости одноименного растения. Национальная инструментальная традиция башкир связана прежде всего с этим музыкальным инструментом, и все сведения, касающиеся его строения, органологических характеристик, принципов звукоизвлечения и исполнительских приемов, изложены в нашей работе «Башкирский курай»².

Образ кукушки в инструментальной музыке башкир – традиционный, о чем свидетельствует С. Г. Рыбаков: «<...> Я слышал инструментальные мелодии (исполненные на курае), имеющие целью подражание кукованию кукушки: так в деревне Ташбулатовой Верхнеуральского уезда дудочник (курайсы) Магафур Каракеев играл мне так называемый Какук» (№ 1)³.

№ 1. Кекук



Музыкальное строение наигрыша соответствует периодической структуре. В первом такте трижды звучат нисходящие квинтовые мотивы, напоминающие кукушечные зовы. Звучание последующего двухтактового построения при 6-дольной метризации его музыкальной ткани может ассоциироваться с движениями этой птицы. Ладовый остов пьесы – квинтовая рамка $g^1 - d^2$ с основанием на тонике.

Касательно другого наигрыша «Кекук» (№ 2) С. Г. Рыбаков сообщает: «В Орском уезде я слышал любопытные варианты <...> Эти мелодии относятся также к разряду плясовых – биукуи, и под них иногда пляшут, подражая движениям кукушки»⁴.

№ 2. Кекук



Приведенная нотация «Кекук» отражает музыкальную форму, не вполне согласованную с высказыванием Рыбакова. Действительно, в первых трех нотных строках записана мелодия с плясовым ритмом в умеренном темпе, которая с трудом увязывается с имитацией движений самой кукушки, поскольку эта птица не славится своей подвижностью: «Кукушка летает хорошо и ловко, ходит на земле плохо, лазать не умеет вовсе»⁵. Очевидно, что эта метризованная мелодия по характеру своему напоминает мелодию какого-либо такмака из множества подобных ему.

Обратим внимание на вторую часть наигрыша, начинающуюся с нисходящих ямбических мотивов кукушечного зова. Сразу заметно, что мелодия заключительной строки выбивается из плясовой стихии, потому что она по своему ритмическому рисунку тяготеет к протяжным кюям. Безусловно, в данной записи в целом зафиксирована полижанровая композиция, сочетающая короткий (*бию-кюй*) и протяжный (*узун-кюй*) наигрыши; автору нотации удалось зафиксировать протяжную мелодию лишь частично. Учитывая срединное положение в звукоряде кадансовой опоры, можно считать организацию этого варианта «Кекук» гиполадовой с ангемитонно-пентатонной структурой в диапазоне, превышающем две октавы.

Третья запись «Кекук» С. Г. Рыбакова (№ 3) осуществилась «в горной дикой местности, где русских нет»⁶. Во второй части, начинающейся с такта на 6/4, кукушечные интонации не обособлены, причем они не функционируют в качестве построения-перехода, но органично вплетены в мелодические узоры, лишенные моторного, плясового пульса.

На наш взгляд, в нотации этого кюя есть упущения. Во-первых, в первом такте второй части (четвертая строка) ошибочно записан тон e^2 , не укладывающийся в ангемитонную шкалу. Во-вторых, недостает агогической ремарки, согласно которой вторая часть должна исполняться не в плясовом темпе, но протяжном, поскольку мелодический рисунок преобразился и стал подобным мелодии *узун-кюй*.

С точки зрения музыкальной формы данная запись «Кекук» принципиально не отличается от предыдущей, т. е. обе они относятся к полижанровым композициям, разве что в последнем варианте часть с протяжной мелодией завершается устойчивым кадансом.

№ 3. Кекук



В 1943 г. башкирский композитор Ф. Ахметов от кураиста Г. Ушанова, уроженца Баймакского района Башкортостана, где ранее путешествовал С. Г. Рыбаков, записал наигрыш «Кекук» (№ 4), обладающий формой музыкального развития, весьма близкой одноименным вариантам Рыбакова (№ 2 и 3): первый раздел – двухколенная скорая пляска, срединное построение – кукушечные залички, завершающий раздел – медленная музыка.

№ 4. Кекук





Композиция этого кюя – сквозная:

А	А	с	d
4+4	4+4	5	5

и нам сначала даже показалось, что эта версия упрощена для исполнения кураистом Г. Ушановым – одним из искуснейших виртуозов своего времени, удостоенным звания Народного артиста Башкирской АССР. После сравнительного изучения всех известных нам вариантов «Кекук» выяснилось, что Г. Ушанов в своей игре соблюдал фольклорные традиции, и эта запись «Кекук» в сравнении с вариантом С. Рыбакова приоткрывает особенности работы музыкальной памяти, удерживающей прежде всего структуру и композиционные принципы музыкальных форм, а не мелодическую конкретику.

В версии «Кекук» Ушанова наблюдаем ладовый контраст: мелодия периода А – диатоническая, мелодические контуры остальных построений – ангемитонные. И это не случайно, так как звук e^2 – полутоново связанный со звуком dis^2 , непроходящий, как это видно в «Кекук» (№ 2) версии Рыбакова, но четко формирующий мелодическое построение данного кюя.

В анонимной нотации «Кекук» (№ 5) прослеживается симметричная структура двойной двухчастной формы с мелодически контрастным срединным построением:

А	В	С	А	В
4+4	4+4+2	6	4+4	4+4+2

Это 6-тактовое построение С, можно предположить, скопировано с какого-либо протяжного кюя. Здесь наблюдается такой же формообразующий принцип (чередование плясовой музыки с протяжной), что и в предыдущих вариантах «Кекук», причем кукушечные заклички – однозвучные, примыкают к заключительному кадансу периода В и тем самым его расширяют. Верхний отрезок звукоряда – диатонический, однако на самом деле мелодия этого наигрыша – ангемитонная, так как звук d^2 , в звукоряде полутоново связанный, в звучащей ткани этой связи лишается.

№ 5. Кекук



Музыкальная форма наигрыша «Кекук» (№ 6), нотированного Г. Сулеймановым, в структурном плане принципиально не отлича-

ется от предыдущего варианта (№ 5), разве что по-другому устроено срединное построение, которое, во-первых, не вносит жанрового контраста и, во-вторых, сформировано как период из двух идентичных предложений.

Следует отметить, что однозвучные кукушечные заклички здесь играют роль зачинов без образования отдельной структурной единицы. В последней строке нотации трехтактовая кода, по всей вероятности, придумана автором нотации, поскольку традиционные башкирские народные музыканты подобным образом наигрыши не завершают.

В книге «Башкирские песни и наигрыши» Л. Н. Лебединский приводит вокальный вариант «Кекук» (№ 7) со следующими комментариями: «Произведение представляет собой форму вокализации узун-кюй. Прежде всего оно интересно тем, что принадлежит к циклу песен о природе, очень распространенных среди башкир. Однако в нем чувствуется подражание кураю. Характер напева – задумчивый, мечтательный. Вставная середина исполнена радости: при исполнении ее певец (или певица) танцует»⁷.

Эта нотация Лебединского в мелодическом плане отличается от ранее рассмотренных примеров «Кекук», хотя композиционная структура в общих чертах наследуется. Назовем еще некоторые особенности: во-первых, сначала звучит медленная мелодия в стиле узун-кюй, затем – скорая, плясовая, т. е. по сравнению с предыдущими записями «Кекук» разделы следуют в обратном порядке; во-вторых, данная запись в целом отражает многочастную композицию, тяготеющую к форме рондо.

№ 6. Кекук





№ 7. Кекук

Широко

А...

А...

Скоро ♩ = 138

кук, кә - кук һа - тта - ри, ра - тта - ри,
 кук, кә - кук Ха - тта - ри,

ра-тта-ри ти - рам, ти - та-лам ти - там, ра-ти-та-ла ти - рам,

Широко ♩ = 66

А...

ра - тта - ри, ти - рам ти - та - ла ти - рам.

А...

Кэ - кук, кэ-кук!
Кэ - кук, кэ-кук!

Скоро ♩ = 138

ха - тта - ри, ха-тта-ри, ра-тта-ри, ти-рам, ти - та-ла ти рам,
Ха-тта-ри, ха-тта-ри,

ра - ти - та - ла ти - рам, ра - ти - та ла - рам, ра - ти - та - ла ти - рам.

Как уже говорилось, Л. Н. Лебединский данную запись «Кекук» относит к циклу песен о природе. На первый взгляд, такое положение приемлемо, поскольку у башкир существуют песни и наигрыши, именуемые по названиям гор, рек, растений и животных; в поэтических текстах песен мы находим строки, отражающие красоту природы. Однако примечательно, что именно наигрыши и песни, называемые «Кекук», обладают необычной композицией, складывающейся из скорого, или плясового, и медленного, или протяжного разделов. Ничего подобного не наблюдается у наигрышей с названиями других птиц. Такая композиционная особенность говоря о том, что в музыкальном тексте сокрыто какое-то *программное содержание*, обладающее, быть может, определенными сюжетными перипетиями. Ведь кроме изобразительных кукушечных интонаций в пьесе мы слышим музыку по характеру совершенно иную — *кыска-кюй* и *узун-кюй*, т. е. жанров короткой и протяжной песен.

В этой связи значительный интерес представляет легенда песни «Кекук», записанная Р. С. Сулеймановым со слов Карима Диярова (1910 г. р., деревня Нигматово, Баймакский район), которую мы перескажем в несколько сокращенном виде: «В царской армии служили долгие годы. Жены-солдатки долгое время не видели своих мужей. Они старели и часто свою горестную судьбу сравнивали с жизнью кукушек*. Голос одинокой кукушки казался криком их души, поэтому женщины стали куковать, подражая голосу птицы. Они верили, что кукушки приносят хорошие вести. Считалось, что услышавшая голос кукушки первой будет счастлива. Весной, когда прилетали кукушки, солдатки собирались в каком-то укромном месте и устраивали праздник, на котором пели и куковали. На быструю часть песни – плясали, на медленную – рыдая, падали на землю, а затем, подражая кукушке, пели «ку-ку» и, быстро встав на ноги, вновь плясали⁸.

Далее следует поэтический текст песни «Кукушка», из которого приведем отрывок:

О, Родина моя, Родина,
Родная моя земля!
Скоро мне пятьдесят лет уж, Узнает ли меня мой муж?
Ку-ку, ку-ку,
Кукует кукушечка, а самой нет.

Сначала нам показалось, что сюжет о 25-летней солдатской службе в башкирской народной песне и приведенная легенда откуда-то заимствованы, возможно, извне, поскольку башкиры в эпоху кантонного правления (1798–1865) относились к казачьему сословию и не призывались в регулярную армию на долгий срок: они отбывали воинскую повинность по охране пограничных линий. Однако, по сведениям А. Асфандиярова, оренбургским казакам согласно положению 1840 г. устанавливался 26-летний срок службы начиная с 20-летнего возраста⁹. Очевидно, под это положение попадали не все башкиры, но некоторая их часть, проживающая в кантонах, расположенных на территории и современного Баймакского

* Такое сравнение возникло, очевидно, на том основании, что «кукушки не соединяются в пары, и вообще семейная жизнь совершенно чужда им» (См.: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1895. Т. 16. С. 949).

района, где была зафиксирована эта легенда. Следовательно, песня «Кекук» возникла и распространилась в башкирской среде, по всей вероятности, во второй трети XIX столетия.

Смысл обрядовых действий башкирских женщин-солдаток, своеобразно праздновавших прилет кукушек, символизирующих их образ жизни, раскрытый в легенде Кекук», на наш взгляд, нашел изоморфное отражение в композиционных схемах наигрышей «Кекук». Как было показано, возникнув на основе вокального кюя, они стали развиваться в традиции виртуозного исполнительства на курае, и, судя по нотациям, появились варианты музыкальных форм наряду с простыми двух-, трехчастными (или с чертами рондо), а также составные полижанровые композиции, которые в народной традиции не обрели названия, но в теории музыкальных форм письменной европейской музыки называются «контрасно-составными».

Такого рода музыкальная форма наиболее ярко отразилась в наигрышах, нотированных А. Ключаревым. Первый из них «Кекук» (№ 8), записанный в начале 1930-х гг. от кураиста Максимова (других сведений не имеется), начинается со скорой плясовой мелодии двухколенного склада, после чего следует 7-тактовая протяжная мелодия, структурно напоминающая двухстиховую мелодию узун-кюя.

На первый взгляд может показаться, что наигрыш сложен в двойной простой трехчастной форме А В С А1 В1 С, однако следует учесть, что в повторных периодах А1 и В1 заметны интонационные изменения и период В1 расширился двумя такмотивами, имитирующими кукушку. Этим, в известной мере, преодолевается монотонность механического повторения. Целостное строение кюя выглядит так:

№ 8. Кекук



Широко

Быстро

Широко

A	B	C	A1	B1	C
4+4+1	4+4	7	4+4+1	4+4+2	7

Нетрудно заметить, что периоды С (протяжные мелодии) точно повторяются и выписаны как бы «под копирку», хотя в любом реально звучащем узун-кюе мелос «переливается», варьируется, и трудно найти два совершенно одинаковых мелодических отрезка, может быть, за исключением кадансовых.

Отметим еще одну ладовую особенность: верхний звукорядовый отрезок – диатонический, хотя музыка целостного кюя воспринимается как ангемитонная. Однако во втором предложении периода А¹ звуки *gis*² и *a*² во времени разнесены всего лишь на три метрические единицы, отчего на этом небольшом промежутке слухом улавливается их полутоновая связь, и здесь заметно, что в ан-

гемитонный ладовый колорит вкрапляется тонкий диатонический штрих.

Более сложную музыкальную композицию по отношению к предыдущему примеру находим в нотации «Кыр кэкуге» («Степная кукушка», № 9), записанной А. Ключаревым в 1934 г. от кураиста Канчурина (других сведений не имеется). Этот наигрыш разворачивается по инверсной схеме, т. е. сначала следует медленная, протяжная мелодия, а затем – скорая, плясовая, причем звенья музыкальной формы настолько обновляются, что можно говорить о сквозном принципе мелодического развития:

A	B	C	d	a	B	B1	d1	a1
9	4+4	4+4	4	4	4+4	4+5	4	3

№ 9. Степная кукушка

Спокойно ♩ = 66

Несколько быстрее

Медленно

Быстро



Здесь буквы *A*, *a* и *a1* означают построения с медленной, протяжной мелодией; соответственно *B C B B1* – периоды быстрой, плясовой музыки; и, наконец, *d* и *d1* – предложения с интонациями кукушечного зова. Каждый из перечисленных структурных рядов обладает собственной драматургией мелодического развития. Так, продолжительное построение *A* (9 тактов) сменяется короткими предложениями *a* и вариантным *a1*. Во втором структурном ряде быстрой плясовой музыки инципитные построения предложений обновляются, а кукушечные заклички из построения *d* в последующем проведении *d1* транспонированы в нижнюю октаву.

В целом наигрыш «Степная кукушка» представляет собой виртуозное произведение, можно сказать, повышенной сложности с дробной, контрастно-составной структурой. Нетрудно предположить, что эта пьеса исполнялась с ослепительным блеском, со многими сонористическими эффектами: раскраской звуков форшлагами, трелями, а также с бурдонирующими горловыми звуками, характеризующими высочайший уровень исполнительского мастерства кураиста Канчурина.

Таким образом, почти все имеющиеся в нашей коллекции инструментальные версии «Кекук» обладают музыкальной формой, основанной на контрастном сопоставлении мелодий, принадлежащих различным жанрам – короткой и протяжной песен. Между этими мелодиями вкрапливаются мотивы, имитирующие кукушечные зовы. Очевидно, что каждый музыкант может создать собственную версию «Кекук», поскольку для таких композиций нет жесткой привязки к строго определенным мелодиям, и подходящими оказываются любые плясовые и различные протяжные, в момент исполнения возникающие в памяти музыканта.

Примечания

1. *Ишбердин Э. Ф.* Названия птиц в башкирском языке // Итоговая научная сессия Института истории, языка и литературы БФАН СССР за 1967 год. Уфа, 1968. С. 110–114.
2. *Зелинский Р. Ф.* Башкирский курай // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1988. Т. II. С. 127–136.
3. *Рыбаков С. Г.* Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб., 1897. С. 139.
4. Там же.
5. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1895. Т. 16. С. 949.
6. *Рыбаков С. Г.* Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. Указ. изд. С. 139.
7. *Лебединский Л. Н.* Башкирские народные песни и наигрыши. М., 1962. С. 91.
8. Там же.
9. *Асфандияров А. З.* Линейная служба башкир и мишарей в период кантонной системы управления в Башкирии (1798–1865) // Итоговая научная сессия Института истории, языка и литературы БФАН СССР за 1965 год. Уфа, 1968. С. 23–26.

Музыка для японской цитры кото: звучание природы

Известный исследователь японской музыкальной культуры Гэнъити Цугэ в одной из своих статей приводит такой пример: «Допустим, что птица случайно влетела в концертный зал во время исполнения какой-либо напряженной и утонченной пьесы, скажем, Веберна. Она чирикает и беспокойно машет крыльями, тревожа аудиторию и перенося ее из музыкального мира Веберна в земную реальность. Напротив, аудитория традиционной японской музыки получила бы удовольствие от такого дополнения» (6: 110).

Эта зарисовка выявляет разительный контраст между музыкальной эстетикой западного и японского образца. Внедрение в музыку природных звуков воспринимается европейским слушателем как досадная помеха, а японским ценителем музыки – как достойное украшение.

Гармоничное единство звуков музыки и звуков окружающего природного ландшафта нередко изображается в японской классической литературе. «Повесть о Гэндзи» начала XI в. пестрит картинами музыкальной жизни тогдашней придворной аристократии:

Как только на небе показалась луна, началось исполнение музыки. Были избраны наиболее искусные исполнители на духовых и струнных инструментах, которые в тот вечер ограничивались лютной и японской цитрой. Пьесы, избранные в соответствии со временем года, звучали удивительно и сочетались с шумом ветра, дующего с реки (Цит. по: 3: 196).

Более того, природный звуковой фон не только выгодно дополняет звучание музыкальных инструментов, но и является эстетическим образцом музыкального звука. Так, тембры японских традиционных инструментов флейты *сякухати*, лютни *сямисэн*, цитры *кото* в отличие, скажем, от инструментов европейской классической музыки, обладают сложными многосоставными тембровыми характеристиками, среди которых шумовые призвуки играют немаловажную роль. Например, японская бамбуковая флейта *сякухати* позволяет продуцировать звуки, подобные дыханию, сильному ветру или схожие с дрожанием листьев в бамбуковой роще при

дуновении ветерка. Звучание лютни *сямисэн* может напоминать щебетание птиц, стрекотание насекомых или же звук отдаленного колокола. Но еще более богат звуковой мир тринадцатиструнной японской цитры *кото*. Как собственно музыкальные, так и шумовые звуки этого инструмента могут символически изображать кружение бурного потока или плавное биение волн, капли дождя или потоки слез, взмах длинного рукава или вихрь лепестков, голоса птиц, насекомых или порыв ветра.

Традиция игры на *кото* в Японии охватывает период более двенадцати веков и непрерывна в своем развитии, что обеспечивает преемственность в истории жанров музыки для *кото* и всегда позволяет обнаруживать в ней отголоски более архаичных форм.

Известны два мнения о происхождении *кото* в Японии. Согласно первому, *кото* – автохтонный японский инструмент, который существовал в Японии задолго до проникновения иноземной музыки. Сторонники этой версии ссылаются на первые письменные источники Японии, относящиеся к VIII в., – «Кодзики» («Записи о деяниях древности») и «Фудоки» («Описание земель и обычаев»), где впервые упоминается *кото*, а также на данные археологических раскопок, в результате которых были обнаружены остатки самого *кото* (III–VI вв.) и его скульптурные изображения среди глиняных образцов *ханива* (V–VI вв.). В данном случае речь идет о шестиструнной длинной цитре *яматогото* (*вагон* или *адзумагото*). Согласно иному мнению, *кото* было заимствовано с материка, где материальная культура более развита. Курт Загс также утверждает, что многострунные инструменты отсутствуют на ранних стадиях развития общества. Что касается другой разновидности *кото* – тринадцатиструнной длинной цитры, то общеизвестно, что она была передана в Японию из Китая в составе церемониального оркестра *гагаку* лишь в Эпоху Нара (710–784). Этот инструмент, получивший название *со-но кото* или *гакусо* («*кото* из оркестра *гагаку*»), постепенно трансформировался в современный *кото*. Однако было бы неправильным начинать историю *кото* в Японии лишь с VIII в., т. е. с момента передачи в Японию традиции *гагаку*, так как древняя японская цитра, каким бы ни было ее происхождение, сыграла значительную роль в японской музыкальной культуре и несколько веков продолжала существовать параллельно с *со-но кото* из *гагаку*, ассоциируясь с исконно японской музыкой и ритуалом.

Яматогото выступал в роли одного из музыкальных инструментов древнего магического обряда. Как пишет Владислав Сисаури, «мировоззрение древней Японии до проникновения иноземной культуры было сложным, с многочисленными локальными вариантами, оно включало в себя элементы анимизма, шаманизма, культа природы, героев и предков» (3: 70).

Ритуальные танцы и пение были призваны наладить контакт между человеком и духами (яп. *ками*), задобрить их и добиться, таким образом, желаемого результата. Постепенно эти обряды трансформировались в жанр *кагура* – один из прототипов синтоистского ритуала. Музыка существовала как часть ритуала, и шумовые, тембровые характеристики используемых инструментов – флейт, ударных и *кото* – преобладали над звуковысотными. Именно создание таких небывалых, нереальных тембров, передающих голоса разнообразных духов, и явилось первым проявлением музыкального мышления. Техника игры на *яматогото* была достаточно проста, аскетична и фактически представляла собой быстрое или медленное глissандо по струнам, производимое продолговатым длинным плектром *котосаги*. Это объясняется тем, что целью игры на древнем японском *кото* было прежде всего продуцирование специфического тембра, который символизировал голос из другого мира.

В описании провинции Хатиити приводится легенда, относящаяся к I в. до н. э. В ней рассказывается о том, что некий Такэкасима, посланный для усмирения разбойников, решил при помощи музыки, пения и танцев заставить их покинуть укрытие в пещере. Производимые действия напоминают магический обряд: «Зазвучали небесные кото и небесные флейты, которым вторил шум волн. В течение семи дней и семи ночей исполняли музыку, пели и танцевали» (3: 79). Отрывок из «Хидзэн-фудоки» («Описание провинции Хидзэн и ее нравов») содержит описание старого японского обычая, в котором также участвует *кото*: «Каждую весну и каждую осень жители окрестных мест поднимаются на горы, неся с собой вино и кото. Взявшись за руки, они любуются видом, пьют вино, поют и танцуют» (3: 79). Здесь музыка предстает в неразрывной связи с природой.

В эпоху Хэйан (794–1185), несмотря на появление в VIII в. в Японии тринадцатиструнного *со-но кото*, аналога китайского *чжэна*, *яматогото* продолжил свое существование в рамках син-

тоистского обряда и таких жанров японской музыки, как *кагура*, *адзума-асоби*, *ямато-ута*. В то время подготовкой исполнителей на *яматогото* ведало Министерство божественных дел, а не музыкальный департамент, который уже существовал в эпоху Нара, и это свидетельствует о том, что древняя японская цитра скорее являлась атрибутом магического обряда, нежели музыкальным инструментом.

Неизвестно, как сложилась бы судьба национальной классической музыки в Японии, если бы к началу VIII в. островная страна не получила в готовом виде классическую музыкальную традицию в рамках огромного культурного комплекса, заимствованного прежде всего из Китая и Кореи. Особое значение для музыкальной культуры имело заимствование китайского церемониального оркестра *гагаку* со всем его инструментарием, репертуаром и музыкальной теорией. Именно благодаря этому в Японии появились не только новые инструменты, в том числе и *со-но кото*, но и новый принцип организации музыки. Привнесенная музыка обладала стройной ладовой системой и философской концепцией, детально разработанной в китайских трактатах. Сисаури, однако, обращает внимание на то, что само понятие «музыка» – китайское *иньюэ* (*он-гаку* в японском прочтении) – в буквальном переводе может быть передано как «радость, удовольствие в звуках» – близко по смыслу к древнеяпонскому *ками-асоби*, или *кагура*. Все эти термины свидетельствуют о магической природе музыки, призванной улаживать богов, и о глубинной общности островной и материковой культуры Дальнего Востока.

Яюэ (кит. «чтение»; яп. «гагаку»; дословно – «изысканная музыка») была задумана еще Конфуцием и должна была возродить музыку древних династий, являвшуюся образцом совершенства. Однако идея создания музыки, способной исправить пороки государства и людей, была, по-видимому, реализована позднее: лишь в 120 г. н. э. в Китае была учреждена музыкальная палата Юэфу, в задачи которой входило написание гимнов и песнопений для государственных церемоний.

В системе взглядов, выработанных китайскими учеными, музыка была вписана в натурфилософскую концепцию мира, в соответствии с которой посредством числовой символики в звуке возможно воплотить круговорот явлений природы и жизни. По преданию,

музыкальные тоны были получены уменьшением или увеличением длины бамбуковых трубок *люй* – эталонов звучания. Чередование восходящих и нисходящих скачков (кварта вверх, квинта вниз) дало ряд из 12 неповторяющихся звуков, символизовавших 12 месяцев в году, 12 знаков зодиака и соответствующих им 12 созвездий. Отражая годовой цикл, церемониальная музыка транспонировалась на высоту одного из 12 тонов. Первые 5 звуков того же ряда по числу стихий определили пентатонный бесполутоновый звукоряд – основу настройки древних китайских инструментов. Эти 5 тонов обладали множественной символикой, отражавшей иерархию социальной жизни и круговорот природных процессов.

Со-но кото, будучи одним из носителей этой высокой традиции, имел отпечаток данных представлений. Однако, попав в Японию, традиция *гагаку* была несколько переосмыслена. Первоначальное значение множественной символики уже не было довлеющим. Из 84 ладов, разработанных в рамках китайской теории, в поздних танских и сунских источниках представлено лишь 28, а в Японии получили распространение лишь 6.

На страницах «Гэндзи моногатари» множество свидетельств того, что вслед за китайцами японцы продолжали соблюдать традицию соответствия лада определенному времени года:

Гэндзи учил ее секретам мастерства: как должно меняться звучание инструмента в зависимости от времени года и как выбрать нужный лад, когда стоит жара или когда холодно (Цит. по: 3:197).

Натурфилософские концепции, сформулированные в Китае, были переосмыслены японцами и дополнены тонким эмоциональным ощущением природы.

Если сфера бытования *яматогото* изначально ограничивалась исконно японским обрядом, то *со-но кото* воспринимался прежде всего как музыкальный инструмент буддийского церемониала. Немалое число композиций и танцев *гагаку* пришли в свое время из Индии, Китая и Кореи, сюжетами для них служили буддийские легенды. В «Гокэ-сидай» («Церемонии года, записи семьи Оэ») перечислен ряд пьес *гагаку*, исполнявшихся в ключевые моменты буддийской службы, а также по ее окончанию. К примеру, танец «Босацу» («Бодхисаттва»), имевший индийское происхождение, по преданию, обладал чудодейственной силой. В основе его сюже-

та буддийская легенда об излечении двух старцев, принадлежавших к сонму небожителей, но из-за прегрешений в прошлой жизни возродившихся в образе существ, немощных от рождения. Теперь им предстояло счастливое возвращение на небо.

Музыка, звучавшая во время буддийского обряда, имела магическую силу наравне с чтением сутр. Сама игра на музыкальном инструменте приравнивалась к духовной практике. «Повесть о дупле» («Уцухо моногатари») конца X в. – интереснейшее тому свидетельство. В ней музыка предстает как чудодейственная сила, позволяющая человеку проникнуть в сущность тысячи вещей и выразить изменчивость всего сущего. Из поколения в поколение герои «Повести о дупле» передают волшебный *кото* и наставления по его освоению:

Весной проникать мыслью в пение соловья, в горы, окутанные легкой дымкой, в ароматы цветов. В начале лета думать о крике кукушки поздней ночью, о блеске утренней зари, о роще звезд, сияющих на небе... Глубоко чувствующим сердцем и высокой мыслью объять самые разнообразные вещи. Следя за из изменениями, познать изменчивость всего сущего. Задуматься, как выразить всё это в звуках кото. И таким образом проникнуть, благодаря музыке, в суть тысячи вещей (2: I, 10).

Кото в рамках буддийской традиции предстает проводником божественных идей. Подобно *яматогото* в древних японских обрядах, *кото* имеет магическое, а не эстетическое предназначение.

По свидетельствам китайских источников, первоначально цитры в церемониальном оркестре использовались преимущественно как ударный инструмент: «Ударяют [по цитре цинь] бамбуковой палкой, отмечая таким образом разделы музыки» (Цит. по: 3:18). По тем образцам музыки *гагаку*, которые дошли до наших дней, известно, что техника игры на *со-но кото* позволяла извлекать всего несколько кратких формульных мотивов, которые фактически использовались для организации ритма исполняемых композиций. Аскетичность техники свидетельствует о том, что смысл этой музыки прежде всего в создании правильного звучания.

В эпоху Хэйан инструменты *гагаку*, в том числе и *со-но кото*, постепенно выходили за рамки ритуальной музыки и появлялись в среде образованной аристократии. В этот период они стали при-

обретать свойства собственно музыкальных инструментов, способных доставить слушателям эстетическое наслаждение:

Придворные были приглашены в покои государыни, и там начался концерт. Сёнагон Митиката превосходно играл на лютне бива. Ему вторил Наримаса на цитре со. Юкиёси – на флейте и господин Цунэфуса – на многостольной флейте. Это было чудесно (4: 96).

К сожалению, о музыке, исполнявшейся в среде японской аристократии эпохи Хэйан, не сохранилось других свидетельств кроме литературных. Первый из дошедших до нас светских жанров музыки для *кото*, преемника *со-но кото* из *гагаку*, появился в конце XVI в., представлял собой пение под аккомпанемент *кото* и получил название *кумиута* (часто переводится как «цикл песен»). Жанр *кумиута* имел отпечаток японского искусства прошлых лет. В сфере музыки он был обращен к сакральной традиции *гагаку*, в сфере поэзии – к классическим антологиям «Кокинвакасю», «Синкокинсю», «Синкокинсю» и образам «Повести о Гэндзи». Зарождение *кумиута* связано с именем буддийского монаха Кэндзюна храма Дзэндодзи на острове Кюсю. Кэндзюн был прекрасно знаком с музыкой оркестра *гагаку*, которая звучала в храме, и его собственные композиции для *кото* близко стоят к музыке *со-но кото*.

Классический период в истории жанра *кумиута* связан с именем слепого мастера игры на *кото* Яцухаши Кэнгё (1614–1685). Его сочинения, позже объединенные в цикл «Тринадцать песен Яцухаши», фактически являлись аранжировкой ранних образцов *кумиута*, перенесенных в новый лад *хирадзёси*, интонационно близкий ладам народной японской музыки. Именно «Тринадцать песен Яцухаши» являются единственным дошедшим до нас образцом *кумиута* – первого светского жанра музыки для *кото*.

Наполнение музыки для *кото* лирическим содержанием не замедлило сказаться на музыкальном языке. В *кумиута*, так же как и в пьесах *гагаку*, мелодическая линия партии *кото* складывается из комбинации формульных интонаций, однако в новом жанре этих формул значительно больше и они соединяются более изощренным способом. В трактате XVIII в. «Сокёку тайсё», посвященном музыке *кото*, автором которого является Ямада Сёкоку, упоминаются 25 мелодических формул, среди которых 8 имеют шумовые

призвuki благодаря особой технике игры, использующей удар по струнам, скользящие движения плектров *цумэ* поперек или вдоль струн. Гэнъити Цугэ обращает внимание на то, что стереотипные специфические приемы игры приурочены к ключевым словам в вокальном тексте и вызывают в сознании слушателей конкретные ассоциации. Символика этих мелодико-ритмических формул не всегда очевидна для современного слушателя. В качестве примера приведу третью строфу из *кумиута* «Сики-но кёку» («Песни четырех сезонов») Яцухаси Кэнгё:

Natsu wa unohana
Tachibana
Ayame hachisu
Nadeshiko
Kaze fukeba
Suzushikute
Mizu ni kokoro
Utsuseri.

Летом – цветы унохана
Померанцы,
Ирисы и лотосы,
Гвоздики.
Подует ветерок –
Повеет прохладой.
К воде стремится
Сердце.

В момент звучания слов «kaze fukeba» («подует ветер») в партии *кото* появляется темброартикуляционная формула *суридзумэ* – скребущее горизонтальное скольжение плектрами *цумэ* по струне влево и вправо. Производимый в данном контексте звук может вызывать ассоциацию с порывом ветра. Слово *nadeshiko* («гвоздика») обыгрывается при помощи омонима *nade* («гладить»). На слоги *na-de* в вокальной партии исполнитель на *кото* легким движением несколько раз ударяет плектрами по двум соседним струнам, изображая поглаживание (*nade*).

Использование омонимов особенно ярко проявляется в классической японской поэзии. Гэнъити Цугэ выделяет множество ключевых слов в вокальной партии *кумиута*, которые, как правило, сопровождаются устойчивыми техническими приемами или мелодическими оборотами. Среди них «волны», «берег моря», «ветер», «слезы», «капли росы», «обет верности», «весна», «мои рукава». Хотя формульные мелодические обороты в партии *кото* не имеют строго соответствия каждому из перечисленных слов, чуткое ухо способно уловить и разгадать символическое изображение слова в звуках *кото*. Немаловажно, что начиная с Яцухаси Кэнгё и до середины XX в., согласно традиции, все выдающиеся мастера игры на *кото* были слепыми. Своей изысканностью звуковой мир *кото* обязан исключительной слуховой и осязательной утонченности

слепых людей. Возможно также, что привнесение в музыку звуковых красок, символически изображающих явления природы, есть отголосок древней музыки, в которой тембр, а не музыкальный звук являлся главным выразительным средством.

Такого рода символизм, сближающий музыку и звучание природы, унаследовали все жанры музыки для *кото* вплоть до наших дней: и вокальный жанр *кото-дзиута*, явившийся прямым преемником *кото-кумиута*, и стремительно развивающиеся в последние 150 лет инструментальные жанры музыки для *кото*. Так называемые *синкёку*, образцы новой классики, относящиеся к эпохе Мэйдзи (1868–1912), не являются исключением.

Нельзя не упомянуть имя выдающегося композитора нового времени Ёсидзавы Кэнгё (1800–1872). В его творчестве наряду со значительным обновлением музыкального языка проявились тенденции возвращения к искусству старых мастеров. В цикле из пяти пьес «Кокингуми» («Старые новые кумиута») Ёсидзава Кэнгё впервые вводит строй *кокиндзёси*, имеющий сходство с ладами *гагаку*, использует тексты классических поэтических антологий подобно старым мастерам *кумиута*. В инструментальной интерлюдии «Тидори-но кёку» («Песнь куликов»), одной из пьес знаменитого цикла, автор с помощью характерных технических приемов защипывания струны обратной стороной плектра *цумэ* и так называемого *кэсидзумэ* (игра на заглушенной струне) изображает голоса птиц.

И в современной музыке для *кото* продолжает жить традиция сосуществования музыкального и природного звуков. Часто характер ритма почерпнут у природных процессов. Например, в «Кадзэ-но ута» («Песнь ветра») Тадао Саваи (1937–1996) тремолирующее поочередное звучание двух струн *кото* походит на неритмичное, медленное или быстрое раскачивание веток на ветру. Голосу *кото* вторит голос флейты *сякухати*, имитируя тот же ритм раскачивания с последующим затуханием, подобно тому, как если бы не музыкант, а сам ветер играл на флейте. «Отиба-но одори» («Танец опадающих листьев») Мияги Митио (1894–1956) включает краткое соло *кото*, которое оканчивается «кружащимся» перебором струн и следующим за ним нисходящим глиссандо, вызывая ассоциацию с падающим листом.

Однако не стоит воспринимать музыкальные символы буквально и однозначно. Музыка для *кото* остается прежде всего музыкой. Чуткий слух и внимательный глаз японца воспитан в многовековой культуре поклонения природе и не устанавливает границы между миром человеческих эмоций и миром природы.

Литература

1. *Мурасаки Сикибу*. Повесть о Гэндзи: В 4 кн. / Пер. с яп. Т. Соколовой-Делюсиной. М., 1991–1993.
2. Повесть о дупле (Уцухо моногатари): В 2 кн. / Пер. с яп. В. Сисаури. СПб.; М., 2004.
3. *Сисаури В.* Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб., 2008.
4. *Сэй-Сёнагон*. Записки у изголовья / Перев. со старояп. В. Марковой. М., 1975.
5. *Ткаченко Г.* Космос–Музыка–Ритуал. М., 1990.
6. *Genichi Tsuge*. Symbolic Techniques in Japanese Koto-kumiuta // *Asian Music*. Vol. 12. № 2 (1981). P. 109–132.
7. *Malm W. P.* Traditional Japanese Music and Musical Instruments. Tokyo; New York, 2000.

Семиотика камня:

К проблеме исследования китайских литофонов

Литофоны (греч. λίθος – *камень*) – древнейший функционирующий пласт современной музыкальной культуры. К ним относятся созданные природой каменные звуковые феномены и изготовленные человеком музыкальные инструменты. Уникальность и замечательные художественные возможности литофонов связаны с их происхождением: они принадлежат миру природы и вместе с тем с доисторических времен включены в культуру, освоены человеком функционально и эстетически; в трактатах древних философов они упоминаются на протяжении почти двух тысячелетий. Изучение литофонов связано с фундаментальными и специальными исследовательскими проблемами.

Литофоны являются многофункциональными объектами, семиотический статус которых отражает конкретное соотношение *вещности* и *знаковости* и, соответственно, утилитарных и символических функций. К последним относятся магическая функция, функция высшей ранговой принадлежности и др. В качестве семиотического объекта литофоны выбраны не случайно. Их знаковый характер очевиден, а многие свойства непосредственно относятся к сфере сакрального.

Литофоны, или *цины* (ед. ч. *ch'ing*), – явление специфическое для цивилизации Китая. Вместе с церемониальными оркестрами, музицированием на струнных цинях* и символической музыкальной драмой они определяли облик древней культуры, складывавшейся на протяжении тысячелетий. Устойчивость наиболее существенных ее черт проявилась в ходе развития соседних государств – Кореи, Японии, Вьетнама и др., постоянно ощущавших на себе ее мощное воздействие.

Процесс эволюции китайской культуры отличали периоды головокружительных взлетов и медленных угасаний, инациональных влияний и укреплений на местных (локальных) уровнях. Эта нерит-

* Следует различать *цин* (*ch'ing*) и *цинъ* (*ch'in*): первый – литофон класса ударяемых идиофонов (111.222), второй – дощечная цитра класса хордофонов (314.122).

мичность охватывала не только магистральный процесс, но касалась и отдельных направлений. Так, некоторые из них, пройдя долгий путь развития, претерпели существенные изменения, другие в силу объективных обстоятельств сохранили первозданный вид. Китай, по словам синолога академика В. М. Алексеева, – «страна интенсивной культуры, которая не оставила ни одного явления жизни в первоначальном виде» (1: 377). Литофоны, однако, относятся к числу художественных феноменов, не поддавшихся воздействию перемен и сохранивших исходный облик до настоящего времени.

Долгое время считалось, что первое упоминание о литофонах восходит к эпохе Инь-Шан (ок. 1600–1046 до н.э.) (15: 69). Однако открытие, сделанное археологами в 1978 г., опровергло это суждение. При раскопе старого захоронения в провинции Хубей были обнаружены 125 музыкальных инструментов (17). Среди них 32 хорошо сохранившихся литофона, принадлежавших династии Ся* (ок. 2070–1600 до н. э.), которая предшествовала эпохе Инь-Шан (5: 19). Немало свидетельств о существовании литофонов дает и сама Инь-Шан. Одно из них – набор литофонов, хранящихся в пекинском музее Гугун.

Исторический и философский фон

По установившейся с древнейших времен традиции, явления высокого искусства формировались в Китае под мощным воздействием философии. Ученые стремились отождествить художественные достижения с принятыми в обществе религиозно-философскими принципами и этическими установлениями. Конфуцианская идея соответствия и порядка проецировалась на все, что окружало человека, в том числе на искусство. Это способствовало выстраиванию элементов мироздания в единую иерархическую систему. Литофоны в ней соотносились с «северо-западом, осенью – зимой, небом, крепостью, камнем, творчеством» (цит. по: 6: 254).

В музыке, которая также рассматривалась как средство поддержания единой мировой гармонии, были установлены свои критерии и приоритеты, в результате чего возникла концепция «правильной

* Примечательно, что наряду с 32 литофонами в захоронении находились 64 бронзовых колокола, т. е. соотношение литофонов и колоколов в древнем китайском оркестре 1:2 (6: 242).

музыки», предназначенной для обслуживания придворных церемониалов *я юэ* (*ya-yüeh*) и для сопровождения высоких бесед ученых мужей. Для этих целей были отобраны «достойные» музыкальные инструменты, в число которых вместе с бронзовыми колоколами, струнными цинями, флейтами вошли каменные цины. Благородные и чистые тоны литофонов считались священными и отвечали конфуцианской идее правильной музыки.

Начиная с конца эпохи Хань (202 г. до н. э. – 220 г. н. э.) поиски философских взглядов на мир происходили в атмосфере постоянного противоборства конфуцианских и даосских идей. Поборники Конфуция, способствовавшие превращению его системы в авторитарную, стремились вытеснить из жизни все, что не подпадало под действие правил *ли* (ритуал, этикет) и не поддавалось упорядочению. В противоположность конфуцианцам даосы рассматривали нормы, определяемые правилами *ли*, как средство насилия над человеческой природой и призывали отбросить их.

Каменные инструменты, участвующие в конфуцианских церемониях *я юэ*, нашли отражение в обширном своде литературы, включавшей научные трактаты, обработки мифов и легенд, многочисленные поэтические эссе и т. д. Эти документы помогли составить отчетливое представление о морфологии цинов (внешнем виде, размерах, способе звукоизвлечения, материале и др.), характере, жанрах и форме исполняемых произведений, инструментах, играющих в ансамбле, исполнителях и слушателях. Первые наиболее подробные сведения о литофонах дает древняя китайская книга *Шицзин* («Книга песен и гимнов») (10: 285, 427).

Единство природы и человека

Границы эстетического осознания камня в культуре Китая весьма широки. Он использовался не только музыкантами (как материал для изготовления инструментов). Поэты, художники, архитекторы относились к нему как к одному из чудес природы. Камень давал энергию, от него исходила живительная сила *ян*. Вероятно, поэтому считался немаловажным даже сам факт музицирования на камне или рядом с ним.

С благоговением относились и к горам, куда ученые мужи отправлялись для ведения «чистых» («прозрачных») бесед. Считалось, что место, возвышающееся над соседними (гора), сулит здо-

ровье и счастье. Поднимаясь в горы, человек отрывался суетности, низменных страстей, приникал к светлomu источнику *ян*, который разлит тем больше, чем выше человек восходил. Поход в горы неотделим от духовного общения благородной личности с природой.

Китайцы обращались к природе как к высшей реальности, так как обыденная жизнь стерла в сознании людей ощущение совершенства породившего их космоса. Как писал Хан Юй (768–824), поэт эпохи Тан (618–907), «если не удалась служба при дворе, то остается <...> уйти в <...> горы. Но и горы <...> для тех, кто может заниматься самосовершенствованием <...>, сохраняя при этом спокойствие и не заботясь о Поднебесной. Если же душа болит о Поднебесной, то (идти в <...> горы) невозможно» (14: 88).

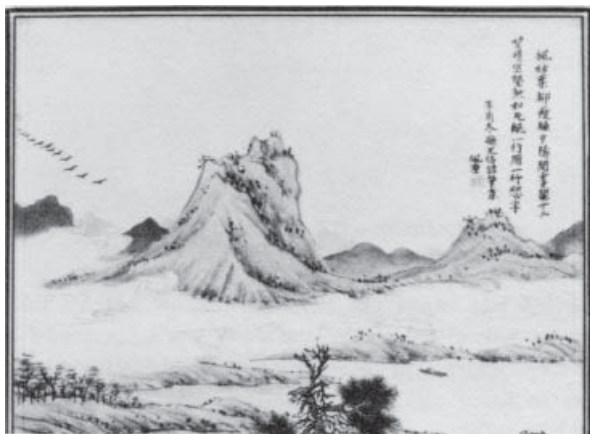
В горах человек словно преодолевал барьер, отделявший его от природы, и полностью отдавался ее очищающему воздействию. Сливаясь с природой, он достигал состояния просветления, становясь, по образному выражению поэта Ли Бо (701–762, эпоха Тан), *мыслящим тростником*. Подъем в горы со временем стал символом, не менее значимым, чем пребывание в горах.

Камень как художественный объект

Образы камня, возвышающейся горы, трудного восхождения, отшельнической жизни являются традиционными для китайского искусства. Об этом красноречиво свидетельствуют названия стихотворений *Горные камни* (Хань Юй, 4: 216); *Мой вздох при взгляде на гору Сун и реку Ло* (Бо Цзюй-и, 4: 243); *Ответ на письмо императора, спросившего: «Что есть в горах?»* (Тао Хун-цзин, 3: 360); *Песня о тяготах похода* (Цао Цао, 3: 282); *Даосу – отшельнику в горах Цюаньцзяо* (Вэй Ин-у, 4: 204); *Одинокое сию в горах Цинтиншань* (Ли Бо, 4: 77) и др. Реминисценции, второй и даже третий планы играют в таких стихах большую роль (как, впрочем, и в живописи, архитектуре, музыке). Подтекст, приемы скрытых ассоциаций, внутреннего параллелизма считаются наивысшей ступенью мастерства в поэзии. Материалом для создания многозначных образов часто служат горы, камни. Так, за «одетой вечерним сумраком горой» китайскому читателю видится человек, спешащий к домашнему очагу; за «крошками драгоценных камней» – иней; за «белым нефритом» – выпавший снег; за «нефритовыми пальцами, перебирающими струны», – наступающие холода; за «напол-

ненным до краев яшмовым бокалом» – жизнь, полная достатка; за «умолкнувшими струнами яшмовой цитры» – конец жизненного пути и др. По законам древнего стихосложения, поэзия не должна говорить прямо: художественные образы воссоздаются не в произведении, а в сердце читателя.

Поэзия и живопись в китайском искусстве близки между собой – в объекте изображения, мировосприятии, а иногда и в материале, использовавшемся поэтом и художником. Впечатление от увиденного может излиться в стихе или найти отражение в картине, написанной на свитке белого шелка. Кисть, тушь, шелк равно служили поэту и живописцу.



Художник и поэт Чжао Шаньцин (династия Юань, 1271–1368)

Речной павильон в сумраке (деталь).

В правом верхнем углу – каллиграфические стихи (12: 191)

И сам иероглиф зачастую являлся живописной картинкой-символом. Нередко художник, пишущий картины, был поэтом, а поэт – художником. Достаточно вспомнить, что подобные поэтические полотна писали поэты-художники Ван Вэй (701–761), Ду Фу (712–770) и Су Ши (1037–1101). «В его стихах – картины, в его живописи – поэзия», – говорил Су Ши о своем учителе и предшественнике Ван Вэе (1: 154).

Язык китайской картины не менее лаконичен и многозначен, чем язык поэзии. Здесь так же, как в поэзии, «одна линия пере-

дает мысль, а две – уже настроение». Наиболее отчетливо данный принцип проявился в жанре «каменного портрета». Многообразие штриховой техники, трехмерность воспроизведения объекта, особенности передачи объема отрабатывались художниками в рисовании камней. В энциклопедии древнего живописного искусства *The Tao of Painting: A Study of the Ritual Disposition of Chinese Painting* содержится специальный раздел (*Book of Rocks*), посвященный искусству изображения камней (16: 127–218). По сути, в него входят все основные нормы и правила, относящиеся к законам живописи. Они касаются главным образом прорисовки каменных трещин, впадин, выступов, но затрагивают также вопросы цвета, света и т. д.

Наряду с практическими советами большое внимание в трактате уделено одухотворенному изображению камней. Как пишет Ван Гай, автор раздела *Book of Rocks*, «камни – это остов Неба и Земли, они – обитель Духа (*ch'i*). Камни, лишённые Духа, – бездушны <...>. Писать одухотворенные камни (*ch'i*) – значит найти [в них] едва уловимое место, где обитает Дух <...>. Не постигнув сути камней, не обладая искусством ощущать кончиками пальцев природу камней, невозможно <...> приниматься за живопись» (16: 129).

Важное место в энциклопедии отводится технике штрихов, выбор которых подсказывает фактура каменного материала. По мысли Ван Гая, «существует закономерное соответствие между камнем и штрихом, ибо штрих происходит от камня» (16: 130). Данное замечание о выборе средств и зависимости их от особенностей воссоздаваемого объекта актуально и для других видов китайского искусства.

Цвет и свет также интересовали художников. Ван Сы-шань (династия Юань), известный мастер в области изображения камней, в своих записках рекомендовал «начинать рисовать (камни. – А. А.) бледной тушью, чтобы впоследствии можно было делать правки и уж потом <...> постепенно усиливать тон. В живописи камней <...> применяют гарциниевый желтый, искусно смешанный с тушью. Цвет должен быть естественным и свежим. Хорошо <...> иногда употреблять улитковый синий, смешанный с тушью <...>. Следует остерегаться неподобающих цветовых соединений» (16: 131).

Живописные циклы, посвященные «каменным портретам», писали художники разных эпох – Ни Цзань (1301–1374, династия

Юань), Шэнь Чжоу (1427–1509, династия Мин, 1368–1644), Ши Тао (1642–1707, династия Цин, 1644–1911) и др.

Камень – конструктивный компонент садового пейзажа (сады камней)

Эстетически важная роль камня проявилась и в древней садово-парковой архитектуре – композициях знаменитых *садов камней*. Сады в Китае – игра метаморфоз, бесконечная череда превращений, символизирующих многообразие и полноту жизни. Сады камней представляли собой ландшафтные объекты, составленные из необработанных и на первый взгляд хаотически нагроможденных валунов и песка. Китайцы ценили в садовых камнях три свойства: «проницаемость», позволявшую ощутить их толщу; «худобу», оставлявшую впечатление легкости и изящности, и «открытость» – красоту пустот и отверстий, распахивавших камень навстречу окружающему пространству. Архитекторы садов различали дырчатые, ноздреватые, морщинистые, пористые, продолговатые, «наполовину вросшие в землю», «убегающие» и «стремящиеся» навстречу друг другу камни.

Особым предпочтением пользовались валуны, поднятые со дна водоемов. Подземные воды пробуравливали в таких экземплярах причудливые внутренние формы и объемы. Эти каменные тайники, «пойманное» внутреннее пространство ценились более всего, так как конфигурации воздушных пустот создавали звонкие резонирующие полости. Валуны трогали, гладили, по ним стучали специальными палочками, стремясь услышать таинственный звук камня.

Замкнутые с двух сторон глинобитными стенами строений, сады камней рассматривались китайцами как продолжение пространства дома и предназначались для созерцания из внутренних покоев*. В одной из древних книг об изобразительном искусстве – «Слове о живописи из Сада с Горчичное зерно» изложен основной принцип

* Пространство китайского сада включало 15 камней, разбросанных беспорядочно на засыпанной песком (галкой) площади. Тайна композиции зависела не столько от выразительности, особенностей формы и красоты каменных предметов, сколько от искусной группировки. Размеры, отношение высоты к периметру, цвет и

расстановки камней в садах: «Большой и маленький камни связаны между собой, словно шахматные фигуры <...> Маленькие камни <...> подобны стайке детей, охвативших расставленными руками гору-мату. В горах большой камень будто бы ведет детей. В этом и состоит родство между камнями <...>» (8: 410).

Каждый композиционный элемент садов камней имел символический смысл и рассматривался как часть Вселенной. Сопоставление противоборствующих начал *ян* и *инь*, нашедшее отражение в садовой архитектуре, стало поводом для рождения многозначной системы контрастных символических образов: высокого и низкого, большого и малого, далекого и близкого, светлого и темного. В панораме садов камней сказалась многовековая тяга китайцев к любованию природой, размышлению, уединению. История сохранила воспоминания о знаменитых в эпоху Цин шедеврах ландшафтной архитектуры. Это «Сад десяти тысяч камней» и «Горная обитель слоистых камней» монаха-художника Ши Тао.

Камень – материал для изготовления музыкальных инструментов

На фоне столь разнообразного использования камня в художественной жизни Китая становится понятным и оправданным обращение к нему в музыке – как к материалу для изготовления (литофоны, колокольчики) и отделки (флейты, цитры) музыкальных инструментов. Чаще всего использовались нефрит и яшма – самые дорогие камни Поднебесной (ведь литофоны являлись символами власти). Кроме того, встречались другие минералы – жадеит, известняк, мрамор и гранит. Эти породы наряду с внешней привлекательностью обладают хорошей звукопроводимостью, что объясняет внимание к ним музыкантов. Однако наиболее символически значимые камни, чаще других упоминаемые в литературных памятниках, – яшма и нефрит.

т. п. подбирались в соответствии с определенными философскими установками. Рассматривающий композицию видел, как правило, на один камень меньше, чем было на самом деле, что создавало особую игру воображения и возбуждало жгучий интерес. Постепенно человек уходил от событий внешнего мира и погружался в самосозерцание.

Согласно эстетическим представлениям китайцев, нефрит – знак мудрости. Еще в древности его рассматривали как камень, созданный из радуги, как высшую форму божественного творения. Считалось, что светлые и спокойные звуки *юй* (т. е. нефрита) сдерживают страсти, умеряют бурные движения души. В описаниях камня, встречающихся в «Шицзин», подчеркивается, что он является символом особой духовной чистоты: «Будь духом чист как скипетра нефрит» (10: 369). Не менее поэтична и характеристика яшмы. В «Указателе предметов к Стансам Сыкун Ту», приводимом академиком В. Алексеевым, сказано, что «яшма чиста и струиста, тепла и влажна, мягка и тверда <...>, блестит, сверкает <...>, обладает чистым звуком <...>, “отвлеченной образностью” <...>. Яшма – символ конфуцианского ученого» (2: 494–495).

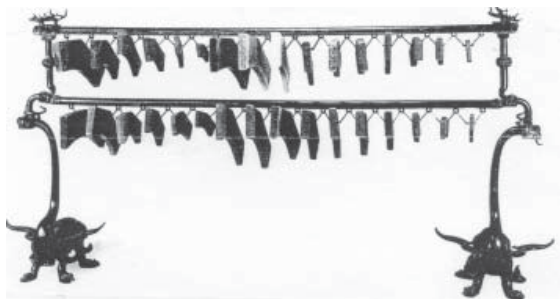
Морфология литофонов

Древние китайские литофоны представляли собой два ряда тонких каменных пластин, подвешенных к искусно расписанной деревянной раме. Камни выпиливались в форме угла (напоминающего латинскую букву *L*), серповидного полумесяца, правильного четырехугольника, вытянутого овала или треугольника с слегка приподнятыми краями. Плиты крепились на красных шелковых шнурах*.

Число колеблющихся литофонных пластин варьировалось от 1 до 32. Инструмент из одного камня называли *тэцин* (*te ch'ing* – дословно «отдельный цин»), из 16, 32 камней – *бяньцин* (*piep ch'ing* – «сборный цин»). Удары по игровым камням наносились

* Красный цвет (紅 *хун*), по китайской мифологии, входит в число пяти основных цветов (красный, зеленый, белый, желтый, черный), символизирующих не только времена года, стороны света, но и пять первоэлементов природы (огонь, дерево, земля, металл, вода). Красный цвет ассоциируется с солнцем и огнем, а также с красноземами – почвами, характерными для южных регионов страны. Красный цвет является знаком принадлежности к высшей знати, ассоциируется с мужским началом мира. Другая линия ассоциаций – связь с культом плодородия, женской красотой и свадебной обрядностью. Само слово «свадьба» в китайском языке передается через словосочетание «красное событие» (хунши 紅事). Одевание жениха и невесты (а также свадебные атрибуты) в Китае исключительно красного цвета.

небольшим деревянным молоточком с прикрепленной к нему красной кисточкой, либо палочками, подбитыми войлоком.



Бяньцин, включающий 32 каменные пластины (5: 19)

Звукоряд литофона находился в зависимости от числа настроенных пластин. Наибольшее распространение получил инструмент с шестнадцатью камнями. Первоначально *цины* настраивались хроматически, путем изменения длины и ширины пластин, но при сохранении толщины. Чем меньше был игровой камень, тем выше он звучал. Во времена династии Чжоу (1046–256 до н.э.) стали варьировать толщину пластин, сохраняя при этом их длину и ширину*.

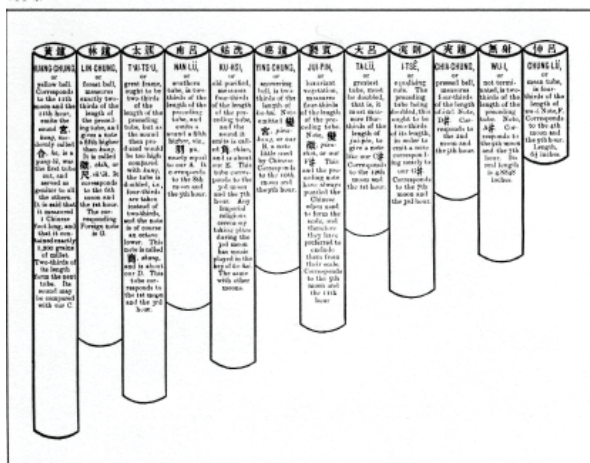
Система люй-люй (律呂)

Цины настраивались по канонам древней системы *люй-люй* (*люй* – мера, закон, строй; число 12), создание которой приписывается мифическому правителю Китая Хуан-ди (ок. 2600 до н. э.) и его придворному музыканту Лин Луню (2697–2597 до н.э.)**.

* Размеры игровых камней литофонов: *бяньцин* – длина одного камня 35 см, ширина 25 см; *тэцин* – длина 46,5 см, ширина 35 см.

** Легенда связывает создание *люй-люй* с изобретением бамбуковых трубок, воспроизводящих пение птицы феникс. Стремясь отобразить голоса двенадцати птиц (шесть самцов и шесть самок), Лин Лунь изготовил двенадцать бамбуковых трубок (см. рис. на с. 120), длина каждой из них равнялась двум третям предыдущей. Данные пропорции сохранялись для того, чтобы диапазон трубок не получался слишком широким. Первоначально *люй* изготавливались из бамбука, позднее – из меди или камня. Трубки *люй* из белого нефрита находили при раскопках могил и храмовых построек династии Хань. Известны *люй* в виде двенадцати нефритовых колокольчиков (7: 310).

В разные времена высота трубок *люй* представляла собой разные величины.



Бамбуковые трубки *люй* (11: 10)

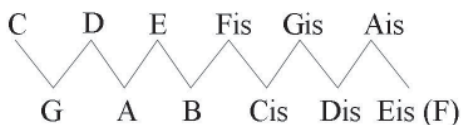
Например, в эпоху Западная Хань (202 до н.э. – 209 н.э.) ее эталоном был тон f^1 , равный 346,7 Гц, а в эпоху Цзинь (265–420) – тон g^1 , равный 387,5 Гц. В *бяньцинах* к двенадцати каменным пластинам добавлялись еще четыре. Присоединение было сделано, по-видимому, по образцу и подобию бронзовых колоколов *бяньджунюв* (*pien ch'ung*), для расширения диапазона которых также увеличили число колеблющихся частей до 16*.

Каждому из тонов системы *люй-люй* приписывался глубокий философский смысл. Шесть нечетных тонов, обозначаемых иероглифом 律, воплощали мужское начало, светлые активные силы неба *ян*: *c, d, e, fis, gis, ais*. Шесть четных тонов, обозначаемых иероглифом 吕, олицетворяли женское, темные, пассивные силы земли *инь*: *g, a, h, cis, dis, eis (= f)*. Несмотря на разницу в написании, оба иероглифа читались одинаково, как *люй*. Отсюда возникло название системы *люй-люй* (律吕). У каждого из двенадцати тонов

* В древних китайских оркестрах литофоны использовались в паре с бронзовыми колоколами (*бяньджунями*) – своеобразными инструментами-спутниками. В музыкальной терминологии даже возникло их общее название *цзинси* – инструменты из металла и камня (6: 268).

люй-люй было свое название, имеющее символическое значение: например, тон *c* – *желтый колокол* (*huang ch'ung*), тон *g* – *лесной колокол* (*lin ch'ung*), тон *h* – *ответный колокол* (*yung ch'ung*) и т. д. Система *люй-люй* соответствовала двенадцати знакам Зодиака, двенадцати месяцам в году. Кроме того, ступени *люй* обозначали положение Солнца, Луны, служили символами цвета, животных и птиц (9: 268).

Система *люй-люй*, по мнению большинства ученых, окончательно сформировалась в эпоху Чжоу (13: 84). Как и система Пифагора, она строилась на основе акустически чистых квинт:



Подобно пифагоровому строю соотношения между полутонами в ней были неравными, поэтому возникала комма, равная $1/9$ тона. Модулирование в системе *люй-люй* было ограниченным, что служило причиной поисков путей ее совершенствования. Новая система *люй-люй* появилась уже в эпоху Мин, ее автором стал ученый Чжу Цзай-юй (1536 – ок. 1610). Он отверг существовавший около двух тысяч лет натуральный строй и пришел к системе равномерной темперации, так называемой *новой люй-люй*.

Свое открытие Чжу Цзай-юй сделал в 1581 г. независимо от европейцев и на несколько десятилетий раньше их. Развитие системы *люй-люй* шло параллельно с развитием астрономии, математики, философии. Система *люй-люй*, ставшая важным достоянием музыкальной культуры древнего Китая, заняла достойное место в мировом музыкознании. Литофоны, подобные китайским, встречались у многих народов Дальневосточного региона – корейцев, вьетнамцев, японцев, чжурчжэней и др.

Литература

1. Алексеев В. М. Китайская литература: Избранные труды. М., 1978.
2. Алексеев В. М. Китайская поэма о поэте: Стансы Сыкун Ту (837–908): Перевод и исследование (с приложением китайских текстов) / Отв. ред. Б. Л. Рифтин. М., 2008 (Классики отечественного востоковедения).
3. Антология китайской поэзии: В 4 т. / Перевод с кит. под общ. ред. Го Мо-Жо и Н. Т. Федоренко. М., 1957–1958. Т. 1.

4. *Антология китайской поэзии*. Указ. изд. Т. 2.
5. *Ван Цычу*. Китайские музыкальные инструменты / Гл. ред. Дин Вэй; Пер. с кит. Н. В. Васильева. Пекин, 2005.
6. *Есипова М. В.* Колокола Восточной Азии – их функции и семантика // Колокола. История и современность 1990 / Отв. ред. Б. В. Раушенбах. М., 1993. С. 236–270.
7. *Пиккен Л.* Трехзвучные инструменты в Китайской Народной республике // Музыка народов Азии и Африки. М., 1969. С. 310–316.
8. *Слово о живописи из Сада с горчичное зерно* / Краткий перевод, предисловие и комментарии Е. В. Завадской. М., 1969.
9. *Цзо Чжэньгуань*. О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке // Музыка народов Азии и Африки. М., 1987. Вып. 5. С. 257–272.
10. *Шицзин*. / Отв. ред. Н. Т. Федоренко; поэтич. ред. А. Е. Адалис / Пер. с кит. А. А. Штукина. М., 1957 (Литературные памятники / ред. В. П. Волгин... [и др.]).
11. *Aalst, J. A. van*. Chinese Music. Peiping: Re-issued and Sold by the French Bookstore, 1933 (China, imperial maritime customs. 2. Special series. № 6).
12. *Crumph J.I.* Songs from Xanadu: Studies in Mongol-dynasty Song-poetry (San-ch'ü). Ann Arbor: Center for Chinese Studies; University of Michigan, 1983 (Michigan Monographs in Chinese Studies. № 47).
13. *Picken L.* The Music of Far Eastern Asia. China // The New Oxford History of Music: Ancient and Oriental Music. Vol. 1 / Ed. by Egon Wellesz. London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1957. P. 83–134.
14. *Poetry and Prose of the Tang and Song* / Yang Xianyi and Gladys Yang (trans.). Beijing: Panda Books, 1984.
15. *Tong Kin-woon*. Shang Musical Instruments // Asian Music. 1983. № 14/2. P. 17–182.
16. *Wang Gai*. Book of Rocks // Sze Mai-Mai. The Tao of Painting: A Study of the Ritual Disposition of Chinese Painting: With a Translation of the «Chieh tzu yüan hua chuan» or «Mustard Seed Garden Manual of Painting 1679–1701» / Sze Mai-Mai (trans.): Vol. 1, 2. New York, 1956. Vol. 2. P. 127–218.
17. Реконструированные музыкальные инструменты провинции Хубэй (в том числе литофоны) записаны на диске Marquis Yrs. Chime-Bells ISBN 978-7-900744-22-7 CSCCDR-127 (www.cscav.com.cn).

От мифологии к органологии: «драконья» символика в названии частей японской цитры кото

Дракон – один из самых любопытных персонажей японской мифологии. Обнаруживая тесную связь со своими прародителями – китайскими и индийскими драконами, японский дракон, тем не менее, обладает ярко выраженным «национальным» характером, существуя одновременно в самых различных ипостасях – от олицетворения чудовищной мистической силы до воплощения морских и речных божеств – *ками*. Так, в японском мифологическом своде «Кодзики» («Записки о деяниях древности», 712 г.) упоминается Ямато-но-Ороти («Змей-Страшилище Восьмихвостый-Восьмиголовый»). В схватке его побеждает бог Суса-но-о-но микото и извлекает из среднего хвоста легендарный булатный меч Кусанаги-но-Цуруги, преподнесенный затем богине Солнца Ама-тэрасу (2: 98–101). Другие разновидности драконов, происхождение которых тесно связано с местными преданиями и верованиями, известны как *ватадзуми* («морское божество») и *мидзуги* («речное божество»); их основной функцией является управление подводными царствами. Именно этим повелителям морских и речных глубин молились японцы о ниспослании дождя и об успокоении морской стихии во время шторма. Упомянем также морских чудовищ *вани*^{*}, считающихся родственниками индийских Царей-Нагов, на спине одного из которых, согласно «Кодзики», вернулся на землю Хоори-но микото, зять морского божества Оо-ватадзуми, женатый на его дочери Тоётама-бимэ-но микото. Внуком Хоори-но микото и, следовательно, правнуком морского божества был легендарный император Дзимму, первый император Японии (2: 165–177).

Помимо мифологических сводов, дракон-повелитель водной стихии, дракон-змея, дракон-чудовище является центральной фигурой множества легенд, в которых благодаря своей магической силе может проявлять как добрую, так и злую волю. Так, в легенде о Короле-Драконе молодой самурай в награду за спасение до-

^{*} В современном японском языке *вани* переводится как «крокодил».

чери дракона получает золотой пирог, который, сколько от него ни отламывай, никогда не уменьшается. Существуют легенды о прекрасных девушках, от ревности или несчастной любви превращающихся в змееподобных чудовищ (на такой легенде основан сюжет знаменитой пьесы японского театра «Но» под названием «Додзё-зи»^{*}). Вспомним также известную легенду о рыбаке по имени Урасима Таро, который, проведя три года во дворце Морского Дракона, вернулся на землю и обнаружил, что за это время пролетела вечность^{**}.

Кроме того, существует крайне интересная для музыковеда-исследователя легенда о том, как Царь-Дракон, пленившись красотой и музыкальным искусством богини Бэнтэн^{***}, стал ее мужем^{****}.

Суммируя вышеизложенное, получаем общий «психологический» портрет японского дракона как существа божественного происхождения, наделенного великой магической силой, имеющего прямое отношение к водной стихии и являющегося, более того, ее правителем и покровителем, страшного в гневе, но не чуждого добрых чувств, а также любви к прекрасному, в том числе к музыке. Своеобразным доказательством «музыкальности» дракона могут служить и некоторые факты из истории музыкальной культуры Японии. Так, одна из флейт, входящая в состав церемониального придворного оркестра *гагаку*, заимствованного из Китая в VII–VIII в. н.э., носит название *рютэки* («драконова́я флейта»), а звук ее – *рюмэй* («плач дракона») или *рюгин* («песня дракона»). Последний термин относится также к старой японской системе обо-

^{*} Автором пьесы считается Нобумицу Кодзи́ро; ранее авторство приписывалось Канъами. Подробнее см.: Ёкёку – классическая японская драма // М., 1979. С. 270–280.

^{**} Подробнее о сказках и легендах древней Японии см., например, (2), (4).

^{***} Бэнтэн – богиня музыки и изящных искусств, покровительница артистов, художников, музыкантов, одна из семи богов счастья. Изображается с лютней *бива* в руках (четырёх-пятиструнная лютня грушеобразной формы, на которой играют с помощью плектра *бати*).

^{****} Подробнее см. (7).

значения звуковысот* двенадцатитонового звукоряда *дзю-ни-рицу* («12 основных тонов»), согласно которой звук, соответствующий звуку *Fis* (фа диез), также имеет название *рюгин***.

Помимо этого существует широко распространенная легенда с непосредственным участием дракона, известная практически всем музыкантам, занимающимся исполнительством на традиционной японской цитре *кото*. Легенда гласит, что в незапамятные времена, устав от дел подводных, утомленный дракон выполз на берег моря и закрыл глаза, решив немного отдохнуть. Уснул – и чудесным образом превратился в многострунную цитру. Как раз в это время мимо проходили музыканты и, увидев волшебный инструмент, взяли его с собой. С тех пор дракон, обращенный в цитру, служит людям в качестве «средства производства» чудесной музыки. Руководствуясь легендой за отсутствием более достоверных источников информации, можно порой найти самые неожиданные подтверждения ее правдивости. В случае с драконом, превратившимся в музыкальный инструмент, таким подтверждением служит то обстоятельство, что названия конструктивных частей цитры *кото* во многом совпадают с названиями частей тела дракона или связаны с водой.

Прежде чем детально рассмотреть с этой точки зрения органо-логические особенности инструмента, заметим, что, несмотря на общеизвестность*** данной легенды в среде японских музыкантов и неизменное ее цитирование в трудах европейских и американских этномузыкологов****, происхождение ее неясно. В сборниках ста-

* Мы вводим этот термин по аналогии с английским термином *pitch*, т. е. «звук определенной высоты».

** Подробнее о церемониальной музыке Китая и Японии см. (10).

*** Можно даже применить эпитет «расхожесть».

**** Например, Уильям Молм, Виллем Адриаанц, Эта Хайрих-Шнайдер и другие ученые, расцвет научной деятельности которых пришелся на середину – третью четверть XX в. Интересно, что в статье современного исследователя Хэнри Джонсона, посвященной разновидностям *кото* и детально освещающей процесс изготовления инструмента, элементы конструкции не рассматриваются вовсе. См. (20).

ринных китайских и японских легенд обнаружить ее не удалось*. Френсис Пигготт первым из западных исследователей привел эту легенду при описании внешнего вида цитры *кото*** . В книге «Музыка и музыкальные инструменты Японии» он пишет: «Подобно (китайскому. – Н. К.) *циню*, *кото*, как это ни странно, уподобляется возлежащему на берегу моря дракону, олицетворению всего, что благородно и драгоценно; ангелы спускаются с неба, садятся подле него и слушают его благозвучную беседу с морскими волнами. Поскольку дело происходит на Востоке, мышление которого изобилует причудливыми идеями и образами, название частям цитры *кото* были даны в соответствии с этой мифологической концепцией. Верхняя дека инструмента – “спина дракона”, нижняя – “живот дракона”. Боковая обечайка, расположенная ближе к исполнителю, носит название *оисо* (“большой берег моря”), дальняя обечайка – *коисо* (“малый берег моря”). Овал из черепахового панциря, расположенный на правом конце верхней деки, называется *уми* (“море”); длинная подставка с правой стороны – *рёкаку* (“рога дракона”); аналогичная длинная подставка с левой стороны – “облачные рога”, или *тэммё* – “место ангелов”. Угловатый выступ в правом торце – раздвоенный “язык дракона” (*рё-но сита*); противоположный конец – “хвост дракона”, *касиваба*. Отверстие на нижней деке с правой стороны – *ингэцу* (“скрытая луна”); такое же отверстие с левой стороны – *маригата**** (“чашеобразное отверстие”))» (23: 37)****.

* Любопытно, но в монографии Хэмпдэна «Дракон, образ и демон» приводится иллюстрация, изображающая дракона, лежащего на берегу моря, и нескольких китайских мудрецов рядом с ним. Однако никаких музыкальных коннотаций сопроводительный текст не содержит. См. (18).

** Фрэнсис Пигготт (Francis Piggott, 1852–1925), английский юрист и правовед, работал в Японии с 1888 по 1891 г. в качестве приглашенного иностранного специалиста (распространенная практика в эпоху Мэйдзи (1868–1912), т. е. в период «вестернизации» Японии). Активно интересовался искусством Японии, в том числе музыкой. Его книга «The Music and Musical Instruments of Japan», вышедшая в 1893 г., до сих пор считается основополагающим трудом по истории японской музыки на английском языке.

*** Дословно – «форма мяча».

**** Перевод мой. – Н. К.

Несмотря на то, что в данном описании встречаются ошибки транскрипции японских названий на европейские языки*, которыми по объективным причинам грешат многие западные исследования истории и культуры Японии конца XIX – начала XX в., практически все европейские и американские этномузыкологи более позднего времени, говоря о строении цитры *кото*, приводят схожую схему и аналогичные названия ее частей. Так, у Виллема Адриаанца даны следующие обозначения: верхняя дека – *ко* («панцирь»); нижняя дека – *хара* («живот»); боковые обечайки – *исо* («берег моря»). На правой стороне корпуса – *рюкаку* («лоб дракона»); *рюби* («нос дракона»); *рюкэн* («локоть дракона»); *рюхо* («щека дракона»); *рюсин* («губы дракона»); *рюдзэцу* («язык дракона»); *рюкаку* («рога дракона»). Левый конец называется *рюби* («хвост дракона»). Две ножки под «головой дракона» носят название *рюсю* – «руки дракона», а под «хвостом дракона» – *рюси* («ноги дракона») (13: 29). Датский ученый характеризует данный способ обозначения частей инструмента как «поэтическое уподобление» *кото* уснувшему дракону и также говорит о некоей «легенде, известной всем музыкантам», однако прямых указаний на источник не дает.

Поскольку сам инструмент был заимствован из Китая в VII–VIII вв. н. э. в составе оркестра *гагаку* и привнес в музыкальную культуру Японии, по сути, целую философию звука, можно предположить, что заимствована и система названий частей инструмента или хотя бы ее основные принципы. Непосредственными «прародителями» цитры *кото*, как считается, были многострунные длинные цитры китайского происхождения, среди которых семиструнная бесколковая цитра *цинъ*, а также 25–50-струнная цитра *сэ* и 13–16-струнная цитра *чжэн* (обе с подвижными колками, с помощью передвижения которых по корпусу производится настройка инструмента)** . Цитры *цинъ* и *сэ*, известные в Китае ранее XII в. до н. э.***, бытовали как в качестве инструментов церемониального оркестра

* Так, «рога дракона» по-японски произносится как «рюкаку», а не «рёкаку», «язык дракона» – «рю-но сита», а не «рё-но сита» и т. д.

** Упомянем здесь также некоторые другие цитры дальневосточного региона: корейские *каегым*, *комунго*, *ачжэн*, *тэчжэн*; монгольскую *ятга* (*ятха*); вьетнамский *дан чань*, а также японские цитры *вагон*, *итигэнкин*, *нигэнкин*.

*** Первые упоминания о цине встречаются в песне «Лу-мин» из сборника «Шицзин» («Книга песен»), который датируется периодом Западного Чжоу (1122–770 гг. до н. э.). См. (1: 71).

яюэ, так и в качестве инструментов для камерного музицирования. Цитру *сэ* со временем потеснил *чжэн* (В. Адриаанц датирует это время эпохой династии Цинь, 221–206 гг. до н.э.). Позднее, когда китайская церемониальная музыка, подвергшаяся неизбежным модификациям и ассимилировавшаяся в новом звуковом пространстве, зазвучала при дворе японских императоров, именно *чжэн* явился прообразом оркестровой цитры *гакусэ*, которая, в свою очередь, в дальнейшем послужила основой для создания современной цитры *кото*. Однако при ближайшем рассмотрении мы не обнаруживаем в названиях частей *чжэна* такой же обильной сакральной символики и детально разработанной системы наименований, как у японского *кото*. Более того, в известных автору источниках (теоретических исследованиях, практических руководствах по игре на *чжэне*, нотных хрестоматиях и т.д.) конструкция инструмента не отображена. Из личных бесед с китайскими музыкантами удалось выяснить, что они крайне мало знают об устройстве своего инструмента; о связи же с образом дракона им напоминает только название одного из нижних резонаторных отверстий *чжэна* – «пруд дракона»*.

К сожалению, сведениями о названиях конструктивных частей цитры *сэ* мы не располагаем. При рассмотрении же достаточно сложного комплекса названий частей *циня*** обнаруживается многочисленная группа терминов, непосредственно соотносимая с китайским мифологическим бестиарием, а именно с образами дракона и птицы Феникс. Так, левый край инструмента называют *цзяовэй* («опаленный хвост»), что связано с легендой о Цзай Юне (133–192), известном ученом и поклоннике цитры. Как пишет Н. Б. Григорович, Цзай Юн, «увидев, что люди из страны У жгли дерево тун, чтобы приготовить пищу, решил, что из него можно сделать хороший инструмент, попросил <...> это обгоревшее с одного края бревно, и сделал из него цитру» (1: 95). Боковые части *циня* носят названия *фэнчи* («крылья феникса»), правый полукруглый край походит на лоб феникса, а расположенная на нем подставка под струны называется *луньинь* («десны, или зубы, дракона»); два

* Подробнее о истории *чжэна* см. (15).

** Подробнее о китайском *цине*, его происхождении, конструкции и музыке см. (17).

резонаторных отверстия, расположенных в нижней деке, малое и большое, носят названия соответственно *фэнчжао* («омут феникса») и *лунчи* («пруд дракона»). Мы видим, что последний термин повторяется в конструкции современного *чжэна*.

Заметим также, что все перечисленные виды цитр, имея схожее строение, в сфере и китайской, и японской музыкальной культуры сохраняют отношение к себе как к носителю «внеземного», божественного звука, вместилищу сверхъестественных эманаций, наделенному сакральными свойствами. Выпуклый корпус цитры подобен небесному своду, нижняя дека отождествляется с Землей, а внутреннее пространство являет собой беспредельность и пустоту Вселенной. Пять основных ступеней *го-он** пентатонического звукоряда, составляющего основу настройки *циня*, *чжэна* и *кото*, соотносятся с пятью сторонами света, пятью основными элементами, цветами и вкусами. Нелишне будет также отметить, что тринадцать струн цитры *кото* соответствуют тринадцати лунным месяцам, составляющим годовой цикл в древнем Китае и древней Японии. Упоминание в конструкции этих инструментов дракона как божества стихии воды служит еще одним доказательством их сакральной сущности.

Таким образом, система названий частей японской цитры *кото*, основанная на «драконьей» символике, при определенной доле китайской органологической наследственности, все же является чисто японским продуктом. Скорее всего, элементы конструкции инструмента могли получить свои названия одновременно с оформлением канонического процесса изготовления. Возможно, это произошло в эпоху Хэйан (794–1185), когда цитра *гакусю* – оркестровая разновидность *кото* – активно использовалась в среде придворной японской аристократии для сольного музицирования, следовательно, существовала потребность в изготовлении новых инструментов.

С конца XII в., с падением в Японии значимости императорской власти и наступлением эпох военного правления и социальных потрясений, в истории сольной музыки для цитры *кото* наступает период полужабвения, который продолжается вплоть до начала XVII в., когда появляется школа игры на *кото* под назва-

* *Го-он* – «пять звуков» (яп.).

нием Цукуси-гото, основанная Кэндзюном (1547–1636)*, монахом монастыря Дзэндодзи в Курумэ, провинция Цукуси. Композиции, названные им *кумиута*** , были созданы на основе сразу нескольких традиций: популярной музыки *дзоккёку* (аккомпанемент на *кото* песням *коута* и народным танцам *одори*), музыки *гагаку* (так называемый жанр *этэнраку-имаё*), а также музыки для китайского *циня* и, как полагают некоторые западные исследователи, отголосков старинного стиля игры на *кото*, бытовавшего в эпоху Хэйан и, к сожалению, безвозвратно утраченного***. В процессе создания своих композиций Кэндзюн использовал в качестве инструмента *гакусю*, т. е. *кото* оркестра *гагаку*, а также характерные для *гагаку* настройки и приемы игры. Примерно в середине XVII в. появляется школа игры на *кото* великого Яцухаси Кэнгё (1614–1685), с которой начинается действительное возрождение жанра сольной музыки для *кото*, получившей название *сокёку* («музыка для цитры *кото*»). Отойдя от возвышенного, религиозного, благочестивого характера музыки *цукуси-гото*, Яцухаси способствовал популяризации музыки *сокёку* и ее секуляризации, т. е. перемещению из сакральной сферы в область земных удовольствий. Новый музыкальный стиль получил название *дзокусю*, что означает «популярная музыка для *кото*» (иногда переводится как «вульгарная музыка»). Новаторство *дзокусю* заключалось в создании композиций, выявляющих звуковые возможности инструмента и исполнительское мастерство музыканта. Это, в свою очередь, повлекло за собой конструктивные усовершенствования самой цитры *кото*, которая также стала называться *дзокусю*****. Логично предположить, что процесс десакра-

* В разных источниках указываются разные годы жизни Кэндзюна. По другим сведениям – 1534?–1623.

** *Кумиута* – «цикл песен», «набор песен» (яп.). Композиция состоит из шести (реже семи) вокальных эпизодов, каждый из которых содержит 32 четырехдольные метрические единицы. Может предваряться короткой инструментальной прелюдией *маэбики*. Подробнее см. (14).

*** Таково, в частности, мнение У. Молма, который считает, что следы безвозвратно утраченной сольной музыки для *кото*, бытовавшей в эпоху Хэйан, сохранились в композициях *цукуси-гото*. См. (25).

**** В. Адриаанц полагает, что стиль *дзокусю* получил свое название по названию инструмента, а не наоборот, и уточняет, что в японских музыковедческих источниках можно встретить упоминание о Яцухаси как об основателе стиля *дзокусю*. См. (14: 469). Более подробно о школе Яцухаси-рю см. (13).

лизации музыки для *кото* коснулся и органологии инструмента. В этом мы убеждаемся, детально проанализировав и сравнив строение двух видов цитр – *гакусю* и *дзокусю*, схемы которых даны в энциклопедии «Нихон гакки» («Японские инструменты»), изданной в Токио в 1992 г. (21: 22). На основе данных схем можно составить сравнительную таблицу конструкций цитр *гакусю* и *дзокусю*.

Элементы <i>кото</i>	Гакусю	Дзокусю
Верхняя дека	<i>рюко</i> , панцирь дракона	
Боковая сторона	<i>исо</i> , берег моря	
Правый конец (<i>здесь и далее – от исполнителя</i>)	<i>рюто</i> , голова дракона	
Левый конец	<i>рюби</i> , хвост дракона	
Правый порожек (подставка под струны)	<i>рюаку</i> , рога дракона	
Левый порожек	<i>рюаку</i> , рога дракона	<i>унгаку</i> , облачные рога
Фигурная вставка правого торца	<i>рюдзэцу</i> , язык дракона	<i>сита</i> , язык
Ножки под правым концом	<i>рюсю</i> , руки дракона	<i>дзэнкяку</i> (<i>мазаси</i>), передние ножки <i>агзаси</i> , высокие ножки
Ножки под левым концом	<i>рюси</i> , ноги дракона	<i>кояку</i> (<i>атоаси</i>), задние ножки <i>сагариаси</i> , низкие ножки
Верхняя поверхность правого конца	<i>рюаку</i> , лоб дракона	
Инкрустированная вставка на поверхности правого конца	<i>тамадо</i> , яшмовая дверь	отсутствует
Окантовка инкрустированной вставки правого конца	<i>рютай</i> , пояс дракона	отсутствует
Отверстия под струны	<i>ситотомэ</i> , глаза овсянки	<i>гэнко</i> (<i>итоана</i>), отверстия под струны
Обрамление под фигурную вставку правого торца	<i>рюсин</i> , губы дракона	<i>кутимаэ</i> , «то, что перед ртом»

Костяной валик-навершие, расположенный вдоль правого порожка	отсутствует	<i>макурадзуно</i> , роговой валик <i>итомакура</i> , нить-подушка
Накладка на правый конец с порожком под струны, делящаяся на две части в пропорции 4:6	отсутствует	<i>сибуроку</i> , «четыре к шести»
Шестидольная часть накладки сибуроку	отсутствует	<i>рокубубан</i> , «шесть долей»
Четырехдольная часть накладки сибуроку	отсутствует	<i>сибубан</i> , «четыре доли»
Боковые поверхности правого и левого конца	<i>рюхō</i> , щека дракона	отсутствует
Накладка в форме листа дерева касива на поверхности левого конца	<i>касивагата</i>	<i>касиваба</i>
Правое и левое акустические отверстия в нижней деке	<i>рюка</i> , рот дракона	<i>маругути</i> , круглый рот <i>ингэцу</i> , звуковое отверстие
Нижняя дека	<i>рюфуку</i> , живот дракона	<i>ураита</i> , противоположная дека

Из приведенной таблицы видно, что «драконья» символика названий основных конструктивных элементов у обоих типов инструментов совпадает. Верхняя дека именуется панцирем дракона, правый (от исполнителя, сидящего за инструментом) конец – головой дракона, левый – хвостом дракона, правый длинный порожек, поддерживающий струны, – рогами дракона, а верхняя поверхность «головы» – лбом дракона. Однако на этом сходство заканчивается. У *гакус*о правый конец инструмента, т. е. голова дракона, декорируется многослойной накладкой в виде короба с инкрустированными вставками. Прямоугольные вставки из драгоценных металлов и камней, именуемые «яшмовой дверью» и «поясом дракона», являются отличительной особенностью внешнего вида цитры *кото* и легко прочитываются на многочисленных гравюрах укиё-э XVII–XIX вв. с изображениями музицирующих дам. Возможно, эти детали символизируют волшебную жемчужину, которая, по поверьям, позволяла драконам летать. Порожек-подставка под

струны «рога дракона», а также отверстия, сквозь которые струны уходили внутрь корпуса и там закреплялись, представляют собой конструктивные элементы данной накладки на «голову дракона». Об этих отверстиях стоит сказать особо. Они называются *ситотомэ* или «глаза овсянки». Овсянка – небольшая птичка отряда воробьиных, глаза которой обведены светлыми кругами, что действительно делает их похожими на отверстия под струны, обрамленные металлическими фитингами. Однако можно предположить и другой смысл названия, основанный отнюдь не на внешнем сходстве. Древнее название овсянки – *ситото* (*ситодо*), упоминаемое еще в мифологическо-летописном своде 720 г. «Нихон-сёки» («Анналы Японии»)*. Иероглиф, обозначающий название птицы *ситото*, состоит из двух частей, правая из которых читается как *тори* – «птица», тогда как левая имеет значение *каннаги*, что в переводе с древнеяпонского языка означает «предсказатель, медиум, божество». В одном из основополагающих памятников японской мифологии – «Когосюи» («Дополнения к древним сказаниям», 807 г.), где в описании генеалогии знатных родов Такахаси и Ибумэ кодифицируются древние синтоистские ритуалы, упоминается так называемое гадание «катаканнаги», которое совершалось с помощью птицы *ситото*** . Поэтому можно перевести название *ситотомэ* как «глаз вещей птицы» в полном соответствии с общей сакральной символикой названий частей *гакусю*.

У *дзокусю*, напротив, такой инкрустированной вставки нет***, а порожек-подставка и отверстия под струны являются частями накладки на корпус *сибуроку*, состоящей из двух частей, соотносящихся друг с другом как 4:6. При этом отверстия называются *гэнко*, или *итоана*, что означает «отверстия под струны». Из приведенной

* «Нихон сёки» («Анналы Японии»), Т. 1, свиток XXIX, 680 г., 3-я луна, 10-й день. «Провинция Ту преподнесла белую птицу ситото» (5: 240).

** Подробнее см. (8: 99, 424).

*** В XVIII–XIX вв. верхняя поверхность правого конца цитры *дзокусю* могла декорироваться росписью по дереву, однако в настоящее время ее роль выполняет картонный короб *макура*, обтянутый яркой парчовой тканью. Интересно, что *макура* может быть на инструменте только во время репетиций или хранения, на концерте же она обязательно снимается.

таблицы следует, что во многих парах названий одного и того же конструктивного элемента соблюдается тот же принцип «сакральное – обычное» («живот дракона» – и «противоположная дека», *касивагата* («образ листа дерева *касива*») – и *касиваба* («лист дерева *касива*»), «язык дракона» – и просто «язык» и т. д.). Пара фигурно вырезанных ножек под «головой» дракона в зависимости от инструмента именуется либо «руками дракона», либо просто «передними ножками»; аналогичная пара ножек – подставок под хвостом дракона называется «ногами дракона» у *гакус*о и «задними ножками» у *дзокус*о*. Акустические отверстия в нижней деке, как ни странно, называются иначе, нежели у китайских цитр, – вместо «пруда дракона» и «пруда феникса» мы имеем одинаковые названия для обоих отверстий – «рот дракона» у *гакус*о и просто «круглый рот» или даже «звуковое отверстие» – у *дзокус*о. Заметим, что у современных *дзокус*о достаточно строгий дизайн, не предполагающий обильных декоративных украшений; с некоторой натяжкой к ним можно отнести сложной формы накладку из тонких деревянных полос *касиваба* на левом конце, плотную парчовую накладку *огирэ*, примыкающую к *касиваба*, которая служит для предохранения струн от перетирания ребром корпуса, а также *сита* – «язык» – фигурную вставку с торца «головы дракона», на котором могут быть и роспись, и инкрустация пластинами ценных пород дерева или слоновой кости. В настоящее время именно по оформлению «языка», а также по форме накладки *сибуруку* можно определить имя мастера, сделавшего *кото*.

Добавим также, что боковые стороны корпуса *гакус*о и *дзокус*о носят название *исо* («берег моря»). Имеется в виду, конечно, то морское побережье, с которого начался тернистый путь дракона в новом качестве – прекрасного инструмента. Интересно, что Ф. Пигготт приводит два названия этого элемента: *оусо* («большой

* В пособии Хидэко Номура (22) приводится еще один вариант названий для ножек-подпорок: *нэкоаси* («кошачьи лапки») для передних ножек и *мукадэаси* («лапки сороконожки») – для задних. Семантика названий точно не выявлена; предположительно ножки названы так по внешнему сходству. Заметим, что в настоящее время, когда исполнители все чаще сидят за инструментом не на полу, а на стульях, ставя *кото* на высокую подставку, передние ножки делают съемными (на резьбе).

берег моря») – для ближней к исполнителю стороны – и *коисо* («малый берег моря»). Не забудем, что сведения Пигготта относятся к концу XIX в. Возможно, с течением времени вместе с мелкими изменениями в конструкции инструмента, а также в зависимости от творческого почерка мастера, вырезавшего *кото*, какие-то названия пересматривались, что ни в коей мере не противоречит традиции, являющейся живым организмом и постоянно развивающейся.

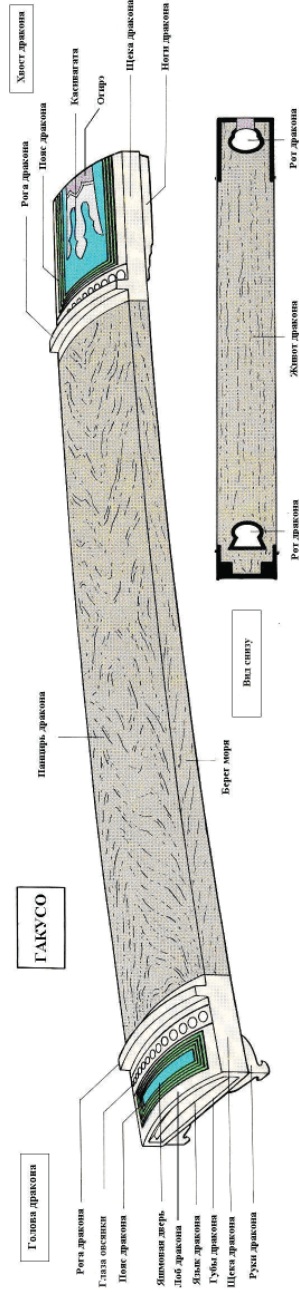
Мы видим, что конструкции двух типов цитры *кото* имеют как сходства, так и различия, первые из которых обусловлены общностью происхождения от континентальных предшественников, вторые же проистекают из особенностей употребления инструментов в качестве «орудий производства» музыкального звука. Примечательно, что процитированные нами авторы исследований дают как бы обобщенную схему наименований элементов конструкции инструментов вне зависимости от того, к какому типу они принадлежат. Тем не менее подобный детальный разбор выявляет крайне любопытное явление в органологии вообще. На примере японской цитры *кото* мы наблюдаем процесс создания десакрализованной версии музыкального инструмента, которая отличается от своего сакрального прототипа не только сферой бытования, репертуаром и особенностями исполнительской практики, но и конструкцией, названия частей которой выведены из мифологической сферы и заменены обиходными выражениями. «Утомленный дракон выполз на берег моря и закрыл глаза», но впереди его ждали самые неожиданные метаморфозы...

Литература

1. Григорович Н. Б. Традиция длинной цитры в музыкальных культурах Дальнего Востока. Дипломная работа. Рукопись.
2. Зыбь большой реки: Старинные японские предания / Пер. с яп. и примечания В. М. Мендрина. М., 2000.
3. Кодзики. Записи о деяниях древности. Свиток 1. СПб., 2000.
4. Легенды и сказки древней Японии. СПб., 2000.
5. Нихон сёки – Анналы Японии: В 2 т. / Пер. и коммент. Л. М. Ермаковой и А. Н. Мещерякова. СПб., 1997.
6. Повесть о дупле (Уцухо-моногатари): В 2 ч. / Введение, пер. с яп. и примечания В. И. Сисаури. СПб.-М., 2004.
7. Садокова А. Р. Культ японской богини Бэнтэн и символика морской стихии: Доклад на конференции ИСАА МГУ «Ломоносовские чтения 2004». <http://www.aikidoclub.ru/content/view/109/69/>

8. Синто – путь японских богов: В 2 т. Т. II. Тексты синто. СПб., 2002.
9. *Сусаури В. И.* «Повесть о дупле», литературный памятник X века // Повесть о дупле (Уцухо-моногатари. СПб.-М., 2004. С. 7–38.
10. *Сусаури В. И.* Церемониальная музыка Китая и Японии / Под ред. К. Ф. Самосюка, Ю. В. Козлова. СПб., 2008.
11. *Терентьев-Катанский А. П.* Иллюстрации к китайскому бестиарию. СПб., 2004.
12. *Фиссер М. В.* Драконы в мифологии Китая и Японии. М., 2008.
13. *Adriaansz W.* The «Yatsuhashi-ryu»; a Seventeenth Century School of Koto Music // *Acta Musicological*. 1971. Vol. 33, № 1–2.
14. *Adriaansz W.* The Kumiuta and Danmono, Traditions of Japanese Koto Music. Berkley, Los Angeles and London, University of California Press, 1973.
15. Cao Zheng and Yohana Knobloch. A Discussion of the History of the Gu zheng // *Asian Music*, Vol. 14. № 2, Chinese Music History (1983). P. 1–16. Published by: University of Texas Press.
16. Ensouka-no tame-no Nihon ongaku-no riron to jissen («Теория и практика японской музыки для исполнителей»). Tokyo, 1995.
17. *Gulik R. H. van.* The Lore of the Chinese Lute // *Monumenta Nipponica Monographs*/ Tokyo, 1940. Source: *Monumenta Nipponica*. Vol. 7. № 1/2 (1951). P. 300–310. Published by: Sophia University.
18. *Hampden C. DuBose.* The Dragon, Image, and Demon, or The Three Religions of China. London, 1886.
19. *Harich-Schneider E.* A History of Japanese Music. Oxford, 1973.
20. *Henry M. Johnson.* A «Koto» by Any Other Name: Exploring Japanese Systems of Musical Instrument Classification // *Asian Music*. Vol. 28. № 1 (Autumn, 1996 – Winter, 1997). P. 43–59. Published by: University of Texas.
21. *Nihon gakki* («Японские инструменты»). Tokyo, 1992.
22. *Nomura Hideko.* Куоюо-но tame-no koto-no joshiki to gakuri-no o-hanashi («Свод важнейших сведений о кото и теории музыки: Учебное пособие»). Tokyo, 1981.
23. *Piggott F.* The Music and Musical Instruments of Japan. London, 1893.
24. *Tanabe Hisao.* Japanese Music. Tokyo, 1959.
25. *William P. Malm.* Traditional Japanese Music and Musical Instruments. Tokyo; New York; London, 2000.

Японская цитра кото



О многозначности понятия «травы» в псалмах

... Не вдавайся в исследование каждой смысловой детали, содержащейся в аллегории, пытаясь найти ей соответствие в подразумеваемом предмете. Ибо это приведет тебя к одному из двух: либо ты уклонишься от темы, которая подразумевается в аллегории, либо ты возложишь на себя бремя толкования того, что на самом деле не имеет истолкования и не предназначено быть истолкованным. <...> Твоей же целью всегда должно быть – касательно большинства аллгорий – познание того целого, для передачи которого они предназначены.

Моше бен Маймон (Маймонид)

Растительный мир, отраженный в библейской литературе, уникален. Финиковая пальма, папирус, кедр ливанский; камыш, ситник... Но что стоит за их упоминаниями в тексте?

Мы обратимся к изображениям цветущих, вянущих и засыхающих трав, символизирующих в псалмах различные стороны человеческой жизни.

Трава упоминается уже в *Бреши́т* (בראשית) (*Бытие* в русской традиции), или *Сефер ришон* (ספר ראשון) – Первой книге, как именовалась она в Средневековье.

В третий день сотворения мира «и сказал Бог: да произрастит земля зелень, траву, сеющую семя, дерево плодовитое, приносящее по роду своему плод, которого семя его в нем на земле: и стало так»* (*Бытие* 1:11) –

וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים תְּדַשָּׁא הָאָרֶץ דָּשָׂא עֵשֶׂב מְזִרִיעַ זֶרַע עֵץ וְיִרְעוּ פְרִי לְמִינוֹ אֲשֶׁר זֶרַעוּ
בּוֹ עַל-הָאָרֶץ וַיְהִי-כֵן

Как сказано, у всякой травы семяносной вырастет семя, чтобы произрастали травы, подобные ей, в другом месте (Раши: 7).

* Переводы, кроме особо оговоренных случаев, приводятся по изданию: Библия. Ветхий Завет. Священные книги Ветхого Завета, переведенные с еврейского текста. Вена, 1877 (в дальнейшем – Венское изд.).

«И произвела земля зелень, траву, сеющую семя по роду ее, и дерево, приносящее плод, которого семя его в нем по роду его. И увидел Бог, что хорошо» (Бытие 1:12) –

וַתַּצְאָה הָאָרֶץ דָּשָׁא עֵשֶׂב מְזִרִיעַ זֶרַע לְמִינֵהוּ וְעֵץ פְּרִי אֲשֶׁר זֶרְעוֹ-בּוֹ לְמִינֵהוּ וַיַּרְא
אֱלֹהִים כִּי-טוֹב

Как сказано, из каждого рода травы выйдет по роду ее (Раши: 7).

И создал Бог и зверей земных, и человека по образу Своему (день шестой).

«И сказал Бог: вот, Я дал вам всякую траву, сеющую семя, которая на поверхности всей земли, и всякое дерево, у которого плод древесный, сеющий семя, вам *это* будет в пищу. А всем зверям земным, и всем птицам небесным, и всякому пресмыкающемуся по земле, в котором душа живая, – всю зелень травную в пищу: и стало так» (Бытие 1:29, 30) –

וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים הִנֵּה נָתַתִּי לָכֶם אֶת-כָּל-עֵשֶׂב זֶרַע וְזֶרַע אֲשֶׁר
עַל-פְּנֵי כָל-הָאָרֶץ וְאֶת-כָּל-הָעֵץ אֲשֶׁר-בּוֹ פְּרִי-עֵץ זֶרַע וְזֶרַע לָכֶם יִהְיֶה לְאֹכְלָהּ

Человек и животное ели вместе, и только плоды земли. А после потопа <...> стали есть мясо животных (Раши: 13).

И был он (Адам) приравнен к скотам в том, что касается пищи и большинства его состояний, как сказано: «И будешь питаться полевой травой» (Маймонид: 76).

...И преимущества человека над скотом нет, потому что все суета (Эккл. 3:19) (קהלת ג יט-כ).

После Потопа благословил Бог Ноаха и сыновей его и сказал им: «Все движущееся, что живет, будет вам пищу; как зелень травную, Я даю вам все» (Бытие 9:3) –

כָּל-רֶמֶשׂ אֲשֶׁר הוּא-חַי לָכֶם יִהְיֶה לְאֹכְלָהּ כִּי-רַק עֵשֶׂב נָתַתִּי לָכֶם אֶת-כָּל

Так, в первых главах книги *Брешиш* (Бытие) возникают понятия зелени (דשא); зелени травной (עשב); травы, сеющей семя (זרע עשב מזריע).

В *Теиллим* (псалмах) (תהלים); букв. «славословия», «гимны») и их переводах на русский язык мы встретили и случаи прямого употребления общего понятия «травы» (корм для скота; трава, пожираемая саранчой; зелень, превращаемая человеком в хлеб), и случаи его метафорического употребления. Так, в псалме 90 (89)*

* Здесь и далее в скобках указывается номер по Синодальному изданию.

трава сопоставляется с временем; в псалмах 37 (36), 92 (91) и 129 (128) – с порочными (злыми, злодеями); в псалмах 102 (101), 103 (102) трава отождествляется с человеком и его сердцем.

Трава – порочные (злые, злодеи)

1. При сопоставлении травы с порочными (злыми, злодеями) используется несколько словоформ: חָצִיר (общее название зеленых растений и их видов); זָשָׁא (зелень, молодые побеги – 1-е значение; культурные растения – 2-е значение); עֵשֶׁב (общее название однолетних или многолетних растений; злаки, растущие на пастбищах)*.

Псалом 37(36):1-2:

אַל-תִּתְדַר בְּמַדְעִים אֶל-תִּקְנָא בְּעֵשִׂי עוֹלָה: כִּי
בְחָצִיר מִהֲרָה יִמָּלוּ וּבִדְרָק דָּשָׁא יִבּוֹלֵן

«Не раздражайся, *видя* порочных**, не завидуй делающим беззаконие; Потому что они, как трава, скоро подсекаются и, как травная зелень, увядают»).

Тема этого псалма возвращает нас к псалму, открывающему *Те-иллим* и являющемуся своеобразным введением к Книге. Речь идет о псалме 1, построенном на антитезе праведники – нечестивые (см.: Goldingay: 517):

אֲשֶׁר־יֵהְיֶה אִישׁ אֲשֶׁר לֹא הָלַךְ בְּעֲצַת רָשָׁעִים וּבְדַרְדָּר חַטָּאִים לֹא נָמַד וּבִמְיֹשֵׁב לֹא־יָשָׁב
(«Блажен муж, который не ходил на совете нечестивых и на пути грешных не стоял, и в заседании козунствующих не сидел»).

Здесь праведник уподобляется дереву, посаженному при потоках вод, «которое плод свой дает во время, и которого лист не вянет...» (יִהְיֶה כְעֵץ שְׁתֵּוֹל עַל-פְּלִיגֵי מַיִם אֲשֶׁר פִּרְיוֹ יִתֵּן בְּעֵתוֹ וְעֵלְיוֹ לֹא יִבּוֹל...)

В свою очередь автор псалма 1 использует слова пророка Иеремии (или пророк обращается к словам псалмопевца)**: «Благословен человек, который надеется на Господа, и Господь будет для него опорой; Ибо он как дерево, посаженное подле воды и пускающее

* המלון העברי המרוכ [Авэн-Шошан А. Центральный словарь иврита. Иерусалим, 1992].

** В современном издании: «Не соревнуйся со злым...» (כתובים [Писания] / Ред. перевода Д. Йосифсон. Иерусалим, 1978; в Синодальном издании Псалтири – «Не ревнуй злодеям...»

*** См.: Вайс: 145–149; 160–171.

корни свои у потока, и не боится, когда наступит зной; листья его зеленеют и во время засухи оно не боится и не перестает приносить плод» (Иеремия 17:7-8) (יִרְמְיָהוּ יז, ח-ז).

Тема «нечестивые – засыхающая трава» присутствует и в Книге Иова (8: 11–13) (יִי-א, יג, ח): «Поднимается ли тростник («папирус» – совр. изд.; «тростник» – Синодальное изд.) без влаги? Растет ли ситник («тростник» – совр. изд.; «камыш» – Синодальное изд.) без воды? Еще он, в свежести своей, не срезается, и прежде всякой травы засыхает. Таковы пути всех забывающих Бога; и надежда нечестивца погибнет, которого упование подсечено...»

В псалме 37 на свойствах увядания (травы) строится само противопоставление добра и зла: злой и творящие несправедливость, «как травная зелень, увядают» (глагол לִנְבֹּל – «вянуть»).

Тема первой строфы: אֶל-תִּתְחַדַּר בְּמַדְעִים («не соревнуйся со злым») по форме повторяется в седьмой строфе: אֶל-תִּתְחַדַּר בְּמַעֲלֵם דַּרְכּוֹ («Не соревнуйся с преуспевающим на пути своем»*) (перевод 1978 г.). «Злой» и «преуспевающий на пути своем» стоят в одинаковой синтаксической позиции и здесь выступают в роли синонимов. В этом случае, как нам кажется, можно говорить о параллелизме**, и эта конструкция сохраняется при переводах.

Псалом 37 интересен еще и тем, что это один из восьми (согласно иной точке зрения – семи) псалмов, построенных по алфавитному принципу: два полустишия на каждую букву (Рофэ: 22–25; Мельцер: 72–73; Bazak: 86–90).

Существует несколько точек зрения относительно такого построения: алфавитный принцип 1) отразил желание учителя помочь ученикам в изучении текста (Мельцер: 94); 2) использовался в синагоге для соблюдения определенной последовательности: левит [служитель Храма из колена Леви – певчий, музыкант и т. д.] или хазан [в талмудическую эпоху – должностное лицо общины] начинал стих на определенную букву алфавита, по порядку. Ауди-

* «Не раздражайся, видя успевающего в пути своем» (Венское изд.); «Не ревнуй успевающему в пути своем» (Синодальное издание Псалтири).

** О параллелизме в древнееврейской поэзии см.: *Якобсон Р. Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 99–133. См. также: Kraus: 403; Gillingham: 73–78*

тория завершала его (но ответное полустишие – פָּשִׁי (свободное) уже не было подчинено этому правилу) (Pollak: 140).

В этом случае можно предположить, что в псалме 37 полустишие אֶל־תִּתְחַדֵּר כְּמַרְעִים («Не соревнуйся со злым»), открывающееся первой буквой алфавита ח, произносилось левитом или хазаном, и его подхватывали собравшиеся в синагоге:

כִּי כְחָצִיר מִהֶרֶד יִמְלֹךְ וְכִנֹּרֶךְ דָּשָׁא יִבֹּלֶן («Потому что они, как трава, скоро подсекаются и, как травная зелень, увядают»). Однако полустишие אֶל־תִּתְחַדֵּר כְּמַעֲלֵה דַרְכֹּי («Не соревнуйся с преуспевающим на пути своем») произносилось уже аудиторией в ответ на возглас דָּוִם אֶל־יְהוָה וְהִתְחַלֵּל לֵלֹ («Положись на Господа и надейся на Него»), начинающийся с четвертой буквы алфавита ה.

Интересно, что сравнение творящих несправедливость с травой продолжается в комментариях к псалму, которые порой словно сливаются с комментируемым текстом:

«Как трава, быстро засохнут, ибо нет в их успешности будущего, и потому не завидуй им» (талмудист и комментатор Библии Менахем бен Шломо Меири, 1243 или 1249–1316, Прованс) (R. Menachem ha-Meiri: 80);

«Как трава, засохнут, потому что трава недолго существует – только, пока не высохнет» (раввин, комментатор Библии Малбим (מלבי"ם), Меир Лейб Йехиэль Михаэль, 1809, Волынь – 1879, Киев) (Микраот גדולות: 70).

Эти пояснения отражают буквальное понимание текста – *niyat* (פֶּשַׁט).

Напротив, у Радака (רד"ק) – рабби Давида Кимхи (ок. 1160 – ок. 1235, Нарбони), грамматика и комментатора Библии, мы встретили тип комментария, по существу, выходящего за границы псалма:

«Зеленая трава быстро засохнет. Временное, преходящее в быстрой засыхании станет главным – тем, что останется на земле и вновь возникнет» (Микраот גדולות: 70).

Следующее сравнение нечестивых с травой мы находим в **псалме 92(91)** – песне на день субботний (שִׁיר לַיּוֹם הַשַּׁבָּת).

По словам Радака, «в субботу псалом 92 произносили в Храме. В этот день хорошо воспевать Всевышнего... Возвещать Его имя устами и с помощью музыкальных инструментов» (Микраот גדולות: 70).

лот: תקנ – עַל־עֶשֶׂר וְעַל־נֶבֶל עַל הַנָּחַן בְּכֹנֹר («На десятиструнной и на арфе, при искусной игре на гуслях») (строфа 4).

Деяния и помыслы Всевышнего прославляются в строфах 1–6. В строфе 7 говорится о том, что «человек немисленный не знает и невежда не разумеет этого» [«Как велики дела Твои, Господи!», а в строфе 8 возникают нечестивые (רָשָׁעִים):

בְּפֶרֶחַ רָשָׁעִים וּבְמוֹ נֶשֶׁב וַיֵּצֵאוּ כָּל־פֶּעַל אֵין לְהַשְׁמִדָם עַד־עַד
(«Когда нечестивые возникают, как трава, и цветут все, делающие беззаконие; это для того, чтобы быть истребленными на веки»).

В этой строфе продолжается тема 1, 37 и других дидактических (по мнению, в частности, современного израильского исследователя Ф. Мельцера) псалмов. Здесь в основе сравнения уже не трава, что «подсекается» и «травная зелень, что увядает», как в псалме 37, а трава, что «цветет» (буквальное значение глагола לפרח).

Радак дает следующее пояснение строфе 8: «Но мудрые знают, что нечестивый будет истреблен навеки. Нет (у нечестивого) места в будущем мире <...>» (Микраот גדול: תקנ).

О праведнике в псалме говорится в строфах 13–16. Приведем лишь строфу 13: צִדִּיק כַּתְמֹר יִפְרַח כְּאַרְז בְּלִבְנוֹן יִשְׁגֶּה («Праведник, как пальма, зеленеет», как кедр в Ливане, возвышается), вызвавшую множество комментариев***.

* «На десятиструнной и на арфе, торжественной песней на кинноре» (изд. 1978 г.); «На десятиструнном и псалтири с песнью на гуслях» (Синодальное издание Псалтири).

** Перевод глагола פרח как «расцветет» в изд. 1978 г. кажется нам более точным.

*** См., например: Франк-Каменецкий: 155; 172. В петербургском издании 1914 г., посвященном библейской флоре, говорится о причинах возникновения символического значения пальмы в библейских текстах, в частности в рассматриваемом нами псалме: «Подобно соседним народам, они (древние евреи) видели в пальме символ красоты и телесной и духовной, божественной <...> Вот почему <...> дивный псалмопевец, глядя вдохновенными глазами на цветущую пальму, радостно воспел: “Праведник яко финик расцветает”» (Библейская флора: 138). Здесь мы находим и замечание о кедре, иллюстрируемое примером из того же псалма: «Величественный, красивый и ароматичный, превосходящий ростом все остальные деревья, замечательно прочный, красивый и ароматичный, кедр дает священным писателям неисчерпаемый материал для разных образов, сравнений и аналогий <...> Псалмопевец <...> сравнивает с благоуханием и красотой кедр ливанского духовную красоту праведников» (Библейская флора: 160).

Вспомним псалом 1: «И будет он, как дерево, посаженное при потоках вод, которое плод свой дает во время свое, и которого лист не вянет; и во всем, что он ни делает, успевает».

И в отношении праведника, и в отношении нечестивых употребляется один и тот же глагол לָפַר («цвести, процветать»).

Мы видим, что антитеза праведники – нечестивые (псалом 37) существует и в псалме 92; нечестивые также уподобляются траве, а праведники отождествляются уже с пальмой и кедром.

И завершает этот ряд псалом 129 (128) – одна из пятнадцати «песен восхождения»* (שִׁיר הַמַּעֲלוֹת), устремленных вверх, чтобы подняться из низкого, угнетенного состояния (р. Гирш: 485)**.

По р. Гиршу (1808, Гамбург – 1888, Франкфурт-на-Майне), этот псалом изображает блестящий, (но) преходящий успех тех, у кого нет будущего и нет благословения. Строфы 6–7:

יְהִיוּ כְחֶצִיר יְהִיוּ שְׂדֵדֵי שְׂדֵדֵי יָבֵשׁ («Они будут, как трава на кровлях, которая, не быв вырвана, засыхает, Которую жнец не наполнит руки своей, и горсти своей вяжущий снопы»).

Их успех – словно трава на крышах. Ибо Всевышний праведен и доставляет сердцу человека благословение путем правосудия и благодеяния (р. Гирш: 496).

Строфу 8 וְלֹא אָמְרוּ הַעֲבָרִים בְּרַכְתִּי יְהוָה אֲלֵיכֶם בְּרַכְנוּ אַחֲכֶם בְּשֵׁם יְהוָה («И не скажут проходящие мимо: «Благословение Господне на вас!») Радак поясняет следующим образом: «Но по поводу сорной травы никто так не скажет» (цит. по: Вассерман: 524).

По Ф. Мельцеру, в этом псалме нашла отражение история Израиля, что вызвало появление сильной метафоры («На спине моей пахали пахари, длинную борозду провели по ней») (перевод 1978 г.). В сравнении «как трава на кровлях, которая, не быв вырвана, засыхает, Которую жнец не наполнит руки своей, и горсти своей вяжущий снопы...» необычно использование глагола שָׁלַף. Краткое причастие «быв вырвана» (в переводе на русск. яз.) определяет траву на кровлях (крышах), в противоположность траве, растущей из земли, которая под солнцем «подсекается и иссыхает» (псалом 90; см. ниже) (Мельцер: שפכ).

* В изд. 1978 г. – «песни ступеней».

** За тысячи лет существования не исчерпали себя споры о смысле названия группы псалмов 120–134. См. Мельцер: שנו-שנו.

Словосочетание «трава на кровлях» (חֲצִיר נֶגִית) встречается в Книге Порока Исаии (37:27): «И жители их слабосильные ужаснулись и пристыжены были. Стали они (как) трава полевая и зелень, поросль на кровлях и хлеб, опаленный прежде, чем заколосился» (перевод 1978 г.).

По существу, в этом отрывке объединяются значения понятия «трава», упоминаемые нами выше: «трава полевая», «зелень», «трава на кровлях», – и происходит их отождествление с пристыженными.

«<...> Хлеб, опаленный прежде, чем заколосился» – как ситник, который «прежде всякой травы засыхает», как нечестивец, «которого упование подсечено...» (Иов 8:11-13); как трава на кровлях, которая, не быв вырвана, засыхает (псалом 129).

Трава – время

Уподобление травы времени мы находим в **псалме 90 (89)**.

Современный израильский исследователь Цви Адар (צבי אדר) пишет: «Этот псалом пели как молитву Моисея, “человека Божия” (אִישׁ הָאֱלֹהִים), избранного, Господу» (Адар: 109).

По Радаку, псалом 90 о том, что человек слаб и коротки дни его. Он молится, чтобы Создатель не наказал его за содеянное (Микраот גדול: תקלח).

Тема времени пронизывает весь текст:

Строфа 1. אֲדֹנָי קִמְעַן אֶתָּה תָּיִת לָנוּ בְּדֹר וָדֹר (... «Господи! Прибежищем Ты был нам из рода в род»).

Строфа 2. בְּשֵׁם יְהוָה וַתִּחַלֵּל אֶרֶץ וַתִּבְרָא וּמִעוֹלָם עָרְעוּלָם אֶתָּה אֵל («Прежде, чем горы родились, и Ты сотворил Землю и вселенную, и от века и до века Ты Бог»).

В этом контексте возникает образное значение травы, сопоставляемой с течением лет.

Строфы 4–6. כִּי אֵלֶּף שָׁנִים בְּעֵינֶיךָ כִּיּוֹם אֶתְמוּל כִּי יַעֲבֹר וְאֲשַׁמְרָה בְּלִילָהּ: וְרַמְתָּם שְׁנָה יְהוָה בְּבֹקֶר כַּחצִיר יִחַלֵּף: בְּבֹקֶר יֵצֵא וְחֹלֶף לְעָרֵב וּמוֹלֵל וְיָבֵשׁ: כִּי־בָלְנוּ בְּאֶפֶס וּבְחֶמְתָּךְ נִבְהָלְנוּ

(«Потому что тысяча лет пред очами Твоими, как день вчерашний, когда он миновал, и как стража ночная. Ты уносишь их потоком; они проходят, как сон; по утру они, как трава, которая зеленеет*:

* כַּחצִיר יִחַלֵּף в изд. 1978 г. переводится как «трава исчезающая», что нам кажется более правильным.

По утру она цветет и зеленеет, а вечером подсекается и иссыхает»). (В значении «трава» используется слово כִּצִּיר.)

Строфы 9–10. כִּי כָל־יְמֵינוּ פָּנוּ בַעֲבָרְתָּךְ כָּל־יְשָׁנֵינוּ כַּמֹּדֶהָ: יִמְשְׁנוּ־חֵינוּ.
בָּרָם שְׁבָעִים שָׁנָה וְאִם בְּגִבּוֹרֹת שְׁמַיִם שָׁנָה וְרַחֲבָם עָמַל וְאֵן כִּרְגָן חֹשֶׁךְ וְנִיעָפָה
(«Да, все дни наши прошли от негодования Твоего, исчезли лета наши, как звук. Дней лет наших всего до семидесяти лет, а при крепости до (в)осьмидесяти лет; и самая лучшая пора их изнурение и суета, потому что они протекают быстро, и мы улетаем*»).

Строфа 12. לְמַנּוֹת יְמֵינוּ בֶן הַדָּגָה וְנִבֵּיא לִבָּב חֲכָמָה. («Научи нас так считать дни наши, чтобы нам приобрести сердце мудрое»).

В глазах Всевышнего тысяча лет, как мгновение, как треть ночи, именуемая «ночная стража» (אֲשֶׁמֹרָה). Слово אֲשֶׁמֹרָה используется в Книге Исход (14:24) (שְׁמוֹת יד, כד): «И было, в утреннюю стражу воззрел Господь на стан Египтян из столпа огненного и облачного» и в псалме 63(62):7: «Когда вспоминаю я о Тебе на постели моей, во все ночные стражи размышляю о Тебе».

Как пишет р. Гирш, אֲשֶׁמֹרָה – особенная часть ночи. Бодрствующий до появления утреннего света не может определить время: до или после полуночи (р. Гирш: 366).

Строфы 4–6 прочитываются р. Гиршем следующим образом: «Часто сплетаются Всевышним тысяча лет или разбрызгиваются, как капли дождя по земле. Светятся они, как сон... Этот сон подобен смерти. Однако существует подтверждение его правдивости. Занялся день, и сменились тысяча лет, и земля вновь обновится, как зелень (Гирш: 366).

Выражение «как трава исчезающая» (כַּצִּיר יִחְלֶף) р. Гирш истолковывает: 1) как смену хорошего худым, – приводя отрывок из книги Левит 27: 10 (וְאִיקְרָא כִז, י) – «Не должно выменивать его [скот из тех, которых приносят в жертву Господу] и заменять его, хороший худым, или худой хорошим...»; 2) как обновление сил. В этом случае происходит отсылка к книге Исаии 40:31 (יִשְׁעִיהוּ מִ, לֹא): «А надеющиеся на Господа получают новую силу, поднимут крылья, как орлы, побегут и не устанут, пойдут и не ослабеют» – и книге Иова 14:7 (אִיּוֹב יד, ז): «есть надежда дереву, что, и быв срублено, оно снова оживет, и отрасли от него не прекратятся».

* «улетать» – буквальное значение глагола עָפָה, в изд. 1978 г. переводимое как «умираем». В Синодальном издании Псалтири – «и мы летим».

Выражение «по утру она цветет» (בבוקר יציץ), или состояние цветения, иллюстрируется р. Гиршем словами из книги Числа (17: 23) (במדבר יז, כג): «И было на другой день вошел Моисей в скинию свидетельства, и вот жезл Ааронов от дома Левина расцвел и пустил почки, и дал цвет, и принес зрелые миндали».

«... Вечером подсекается и иссыхает» (לערב ימלול ויבש), по р. Гиршу, – это состояние увядания. [Но] увядший и сухой, потому что наступило время ночи, зацветет снова и обновится с приходом утра».

Значение «цветет» – יציץ противостоит значению «подсекается» («вянет») – ימלול; «зеленеет» (растет) – חלף – значению «иссыхает» – יבש. Так характеризуются две стороны жизни – в период ночи истории и в часы возрождения (р. Гирш: 366).

Трава – человек

Эта тема неожиданно продолжает предыдущую («трава – время»). Так, с нашей точки зрения, можно прочесть строки из Исаии 40:6-8 (ישעיהו מ, ו-ח). «Всякая плоть трава, и всякая слава ея полевой цветок: трава засыхает, цветок увядает, когда ветер от Господа дунет на него; точно так и народ, как трава. Трава засыхает, цветок увядает; но слово Бога нашего пребывает во веки».

В строфе 12 псалма 102 (101) – «молитвы жаждающего, когда он унывает и пред лицом Господа изливает печаль свою» – звучит:

יְמֵי כְעָל נֶמֶי וְאֲנִי כְעָשָׁב אֶבֶשׁ («Дни мои, как тень исчезают, и я иссох, как трава») (в значении «трава» выступает словоформа עשב; в значении «иссохнуть» – יבש). Ср.: «По утру она цветет и зеленеет, а вечером подсекается и иссыхает» (см. выше, псалом 90:6).

Эта строфа, со сквозящим в ней временным значением, по существу, образует параллельную конструкцию с 5-й:

הִיבֶה כְּעָשָׁב יוֹבֵשׁ לִבִּי כִּי שָׁכַחְתִּי מֶאֱכָל לֶחְמִי («Подсечено, как трава, и иссохло сердце мое, так что я забыл есть хлеб мой») («трава» – עשב; «иссыхать» – יבש).

Как трактуются эти строфы в литературе?

«Подсечено, как трава» (הִיבֶה כְּעָשָׁב) – «как влажная трава, которая (высохла) от солнца <...> И высыхает мое сердце от жара бедствий» (R. Menachem ha-Meiri);

«Трава, побитая градом, упавшим на землю. Почва для нее, ее корни, роса, дождь, свет солнца – все эти явления существуют. Но среди них и отсутствие сил возродиться вновь – высыхание. Так

и мое сердце. Разрушение страны и земли разбили его, отняли силы обращаться к святому источнику, доставшемуся мне <...> Удрученный, оставил я остатки духовной пищи, которые укрепляли меня в часы тягот и помогали выстоять (букв. “стоять прямо”))» (р. Гирш: 399).

Комментарий р. Гирша во многом продолжает комментарий Радака:

«Дни мои, как тень, исчезают, и я иссох, как трава» – как действие солнца, простирающего тень в отдалении от Страны <...> Дни минули быстро, как тень, в горестях изгнания, и предвидится освобождение, и не видно его» (Микраот גדולות: 77).

Строфы псалма р. Гирш иллюстрирует словами из Иеремии 6:4 (77:1): «Но горе нам: день уже клонится к вечеру, уже ложится длинная тень вечера» – и продолжает собственный комментарий: «И я в ночи. Это дает возможность восстановить силы – идти навстречу смерти, увяданию. Недостает надежды, недостает жизненных сил – и я погружаюсь на дно, будто вяну (в преддверии) смерти (р. Гирш: 400–401). (Местоимение «я» в комментарии используется в том же значении, что и в тексте самого псалма.)

Отождествление недолгого человеческого существования с травой мы находим и в псалме 103(102):14-16:

כִּידּוֹא דַעֲיָרְתִּי לִבּוֹר כִּיעֲפַר אֲנִי: אֲנוֹשׁ כִּחֲצִד יָמִי כֶצֶץ
הַשָּׂדֶה בֶּן יָצִין: כִּי רֵיחַ עֲבָרָהּ בִּי וְאִישׁ וְלֹא־יִבְרַת עוֹד מִקֻּמוֹ

(«Потому что Он знает состав наш*, помнит, что мы прах. Человек – как трава, дни его; как цвет на поле, так он цветет. Пройдет над ним ветер, и нет его, и уже не узнает его место его»). («Дни его, как цвет на поле» переведено почти буквально – יָמִי כֶצֶץ הַשָּׂדֶה).

Значение словосочетания «состав наш» поясняет Радак: «Он [Всевышний] помнит наши преступления, потому что знает нужды человека, его природу <...>»

Тему «травы – человек» продолжает Мальбим: «Трава засыхает, так и жизнь человека коротка <...> как у травы, у которой нет в жизни суеты и хаоса» (Микраот גדולות: 77).

Выражению «и уже не узнает его место его» мы находим объяснение у р. Гирша: «<...> И не узнают то место, где был он, и не оставит он памяти по себе» (р. Гирш: 408).

* כִּידּוֹא דַעֲיָרְתִּי לִבּוֹר כִּיעֲפַר אֲנִי так же переводится и в Синодальном издании; в изд. 1978 г.: «Ибо знает Он (как) созданы мы».

Таким образом, сопоставление (отождествление) судьбы человека и растения в псалмах продолжается в комментариях. По-видимому, можно говорить об определенном поэтическом приеме, используемом для воплощения картины мироздания, и его трактовках.

Сопоставление с травой присутствует и в антитезе праведник – злодей.

В одной его части – дерево, посаженное при потоках вод, «которого лист не вянет». В другой – порочные, «как трава, скоро подсекаются и, как травная зелень, увядают; нечестивые, как «трава на кровлях, которая не быв вырвана засыхает».

В одной – «нечестивые возникают, как трава, и цветут все, делающие беззаконие». В другой – «праведник, как пальма, расцветет»*.

Что скрывается за этими стилистическими фигурами – на этот вопрос еще предстоит ответить.

Литература

1. Адар – 1976 תל-אביב, ספר תהלים. אדר צ. [Адар Ц. Книга Псалмов. Тель-Авив, 1976] (иврит).
2. Библейская флора – Библейская флора: Наглядное пособие при чтении и изучении Библии / Сост. инспектор народных училищ Д. М. Березин. СПб., 1914.
3. Вайс – Вайс М. Библия и современное литературоведение: Метод целостной интерпретации / Пер. с англ. Иерусалим; М., 2001.
4. Вассерман – Теилим [Псалмы] с избранными комментариями / Перевод А. Каца. Подбор и перевод комментариев: А. Кац, Ц. Вассерман. Иерусалим, 2004.
5. Р. Гирш – תהלים עם פירוש רבי שמשון רפאל הירש. תירגום מגרמנית הרב ד"ר יחיאל זאב ליפשיץ. ירושלים [Книга Псалмов с комментариями рабби Шимшона Рафаэля Гирша. Пер. с нем. З. Лифшица. 1961] (иврит).
6. Маймонид – Р. Моше бен Маймон (Рамбам). Путеводитель растерянных / Перевод и комментарии М. А. Шнейдера. М.; Иерусалим, 2000.
7. Мельцер – פני ספר תהלים מאת פבל מלצר. ירושלים [Мельцер Ф. Образы Книги Псалмов. Иерусалим, 1982] (иврит).
8. Микраот גדולות – תהלים. מקראות גדולות. נביאים וכתובים. (иврит).

* Перевод 1978 г.

9. Раши – בראשית. כפשוטו. רש"י חמשה חומשי תורה. [Пятикнижие. С комментариями Раши. Бытие].
10. Рофэ – רופא א. מבוא לשירה המזמורית ולספרות החכמה שבמקרא מאת א. רופא [Рофэ А. Введение в поэзию песнопений и библейским книгам мудрости. Кармизль, 2004] (иврит).
11. Франк-Каменецкий – *Франк-Каменецкий И. Г.* Растительность и земледелие в поэтических образах Библии и в гомеровских сравнениях (1929) // *Франк-Каменецкий И. Г.* Колесница Иеговы: Труды по библейской мифологии. М., 2004.
12. Bazak – 1984 צורות ותכנים במזמורי תהלים מאת י. בזק. ירושלים; תל-אביב, [Structures and Contents in the Psalms. Geometric Structural Patterns in the Seven Alphabetic Psalms by J. Bazak] (иврит).
13. Gillingham – *Gillingham S. E.* Theories about Parallelism and Hebrew Poetry // *Gillingham S. E.* The Poems and Psalms of the Hebrew Bible. N.-Y., 1994. P. 73–78.
14. Goldingay – *Goldingay J.* Psalms. Baker Commentary of the Old Testament. Wisdom and Psalms. Volume 1. Psalms 1–41. Michigan, 2006.
15. Kraus – *Kraus H.-J.* Psalms 1–59. A Commentary. Minneapolis, 1988.
16. Menachem ha-Meiri – תהלים. חברו רבי ב"ר שלמה המאירי. ירושלים תרצ"ו פירוש לספר
[Commentarius Libri Psalmorum quem composuit R. Menachem ha-Meiri. Jerusalem, 1936] (иврит).
17. Pollak – פולאק א. על הסתומות במזמור. פירוש על ספר תהלים מאת א. פולאק
[Al Hasetumot Bamizmor. Commentary on the Psalms by A. Pollak. Jerusalem, 1991] (иврит).

Образы природных ландшафтов в ноктюрнах Христоса Самараса

Буду я Ночь воспевать, что людей родила и бессмертных,
Ночь – начало всего, назовем ее также Кипридой.
Внемли, блаженная, в звездных лучах, в сиянии синем!
Внемли! Отрадны тебе тишина и сон безмятежный,
Ты, о веселая, добрая, праздники любишь ночные,
Мать сновидений, ты гонишь заботы и отдых приносишь.

Орфический гимн

В творчестве современного греческого композитора Христоса Самараса фортепианная музыка занимает достойное место*. Корпус фортепианной музыки включает в себя Сонату, Quasi una sonata, Сонатину, пять прелюдий, одиннадцать ноктюрнов, Три македон-

* Х. Самарас родился в 1956 г. Окончил государственную консерваторию в Салониках, где с 1969 по 1976 изучал теорию музыки, гармонию, контрапункт; обучался игре на флейте. В 1976 продолжил обучение в Университете музыки и искусств в Вене по классу композиции и флейты. В 1981 получил диплом по композиции, в 1982 – как педагог-флейтист. В 1982 продолжил обучение по композиции в берлинском Университете искусств. Посещал классы композиции Л. Ноно, К. Штокхаузена, В. Лютославского и др. В 1984 возвратился в Салоники. В 1984 на Международном конкурсе в Германии за оркестровое сочинение для малого оркестра «Askitiki» (создано в 1982) присуждено звание Лауреата Второй премии. В 1985 – Лауреат Второй премии на конкурсе им. К. М. Вебера в Дрездене за «Четвертый струнный квартет» (1984). В 1987 – Первая премия на конкурсе по композиции Фонда литературы и искусств под патронажем Министерства культуры в Афинах за композицию «Paradromes» (1986) для одиннадцати инструментов.

В настоящее время – профессор по классу композиции университета Аристотеля в Салониках. Автор более ста произведений в различных жанрах: двух симфоний, оперы «Gioconda», четырех струнных квартетов, двух концертов для фортепьяно с оркестром, концерта для флейты с оркестром, концерта для скрипки и камерного оркестра, музыки для театра, более двадцати оркестровых сочинений, камерной музыки для различных ансамблей, песен, хоровой музыки и музыки для инструментов соло, в том числе для фортепиано.

ских танца. Особую группу составляют программные сочинения для фортепиано: «Пять грехов и море» и «Тринадцать полных лун в обмен на отсутствие». Из написанных к настоящему времени фортепианных сочинений количественно преобладают ноктюрны.

Жанр ноктюрна привлекал многих композиторов: В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Дж. Филда, Ф. Шопена, Р. Шумана, М. И. Глинку, А. П. Бородину, П. И. Чайковского, К. Дебюсси, М. Рegera, П. Хиндемита и др. Е. В. Назайкинский включил ноктюрн в перечень из ста музыкальных жанров, и поныне сохраняющих историческое и социально-культурное значение (4: 234). В этимологии жанра «ноктюрн» и его «памяти» закреплена связь с ночным временем суток и природным ландшафтом. Эта связь ощутима в ноктюрах от Моцарта и Гайдна до Самараса.

В начале XX в. понятие «ландшафт» было главным концептуальным понятием немецких географов. В отличие от английских географов, оперировавших понятием «регион» (понимая под регионом физико-географическую целостность), немецкие географы предпочитали писать о ландшафте как территории, обладающей не только физико-географической, но и «культурной целостностью» (3: 137). Немецкие географы были убеждены, что *Landschaft* имеет эстетическое и духовное содержание и значение.

Современная наука трактует понятие «ландшафт» как многозначное, состоящее из трех элементов: «материальных осязаемых форм данной территории, как природных, так и созданных самим человеком, видимых процессов человеческой деятельности в ландшафте и значений или символов, которыми его (ландшафт. – *Ю. К.*) наделяет сознание человека» (3: 139). Именно с третьим элементом – его символическим значением – имеет дело историк искусства. С воссоздания символов, выражающих чувства человека и его эмоциональную оценку ландшафта, в Европе ведет начало пейзажная живопись (голландцы, фламандцы).

Древние греки (как и римляне) не имели пейзажной живописи. Однако в безразличии к ландшафту их заподозрить нельзя. В «Илиаде» и «Одиссее» Гомера есть множество описаний ландшафта. Грек понимал, что «первое, очевидное, определяющее лицо народа, – это ПРИРОДА, среди которой он вырастает и совершает свою историю» (2: 27). Для древних греков ландшафт как *конкретное пространство* был органичной частью обожествленной и

целостной Природы: «Ты, о Природа, богиня всемать, всеумелица-мать!» (1: 190). Более всего описаниями ландшафтов насыщены Орфические гимны.

Чувство, испытываемое человеком или группой людей при созерцании приятных для него (или них) мест, некоторые исследователи определяют как *топофилия* (в противоположность *топофобии* – страх, боль, страдание, вызываемые созерцанием ландшафта) (3: 140, 141). Под топофилией они разумеют не только привязанность к родным местам, но и передачу в произведениях искусства (музыке, живописи, литературе) чувств, в чем-то сходных с ностальгией об утраченном рае.

В европейском искусстве и литературе представлена разнообразная палитра образов и сюжетов, связанных с понятием *топофилия*. Но это тема отдельного исследования. Здесь же упомяну только «Пастушеские стихи» римского поэта Вергилия (42–39 гг. до н. э.), объединенные в сборник «Буколики».

Этимология слова *ноктюрн* прослеживается с эпохи Ренессанса – периода, когда начали складываться европейские национальные языки и обозначился очередной возврат к античной традиции через посредство латинской культуры. В последующие эпохи на античную традицию ориентировались французский классицизм, немецкий неогуманизм, французские парнасцы. На рубеже XIX–XX вв. интерес к античности сопровождался стремлением уже не к рационализму и дискурсивной философии, а к пантеизму, мифу, обрядам. В XX в. античная культура утратила для европейцев свое доминирующее значение, но, тем не менее, сохранила силу инерции и силу традиции (6: 85).

Музыкальная генетика в ноктюрах Самараса связана и с греческой античностью (культ природы), и многовековой европейской традицией (пастораль). Существенным для адекватного восприятия ноктюров Самараса является музыкально-исторический контекст XX в. – различные направления в творчестве, эстетические цели которых – впустить «сырую действительность» в границы искусства, вывести музыку из пространства концертных залов, сделать субстанцией музыки тембр как наиболее «алогичный» параметр звучания, воссоздать зрительные образы посредством звука (5: 218–232). Это и возвращение к пониманию мира как «мира природы», «органическому представлению о мире», новому аспекту бытия – «сово-

купности образов», а не «совокупности законов» (6: 37). О. Шпенглер противопоставлял Природу – как «образ, в котором человек высокой культуры придает единство и значение непосредственным впечатлениям своих чувств», – Истории как образу, «при помощи которого воображение человека стремится почерпнуть понимание живого бытия мира по отношению к собственной жизни» (6: 40).

В Ноктюрнах Самараса Природа предстает как одухотворенный ландшафт, наполненный разнообразными звучаниями. Граница между «сырой действительностью» и «культурным ландшафтом» (2) обозначена через «память жанра» ноктюрна, с его идеей гармонизации человека и окружающей среды. В ноктюрнах Самараса передача ландшафта наделена свойством топофилии. Это авторское отношение греческого композитора к ландшафту выражено при помощи системы средств, не изобретенных композитором, но искусно им примененных.

Пространственность ландшафта в ноктюрнах передана посредством таких приемов, как эхо, длительное затухание звучания в финале произведения, фермата и пролонгация тона в конце произведения. Эти приемы можно считать типичными для Самараса. К ним он обращался многократно начиная с первого ноктюрна (1996) до последнего по времени написания ноктюрна (2007). Как правило, эхо звучит в финальном разделе ноктюрных, длится последние один-два такта сочинения и приходится на конец фазы затухания. Этот прием заключается в повторении интонационно-гармонического комплекса одного из последних тактов в следующем лишь с небольшими дополнениями либо с потерей некоторых элементов музыкального языка, что позволяет понять музыку как отголосок, а не повтор. Усилению ощущения эха, безусловно, благоприятствует сочетание с таким средством музыкальной выразительности, как динамический уход, пространное обширное *diminuendo*. Можно сказать, что оба приема существуют неотделимо друг от друга, превращаясь в один из типичных способов завершения сочинения для композитора. Затухание гораздо более продолжительно, нежели эхо, и в отдельных случаях занимает от трех (Ноктюрен 1996 г.) до двадцати тактов (Ноктюрен 2004 г.), сочетаясь с применением органного пункта в басу.

Пролонгация тона и фермата (при сохранении гармонической стабильности) также являются устойчивым приемом начиная с

1996 г. Поскольку этот прием используется в конце произведений, он особенно запоминается. Самарас это учитывает, а потому каждый раз стремится разнообразить способы продления и окраску заключительных тонов. В одних случаях композитор ограничивается лишь ферматой на последнем аккорде, а в иных – продлевает целые гармонические обороты путем их неизменного повтора, как это происходит в Ноктюрне 2004 г., где мелодико-гармонический оборот длится на протяжении четырех тактов. При этом продление гармонического оборота обрамлено органным пунктом и длящимся звуком в мелодии. Так в одном финальном эпизоде сочетаются различные приемы звукописи, создающие эффект пространственности.

То же разнообразие мы видим и в красках аккордов, отмеченных ферматой в финальном разделе. Так, в Ноктюрне 1996 г. пролонгированный тон гармонизован нонаккордом в тесном расположении в малой октаве, но при этом мелодический звук «ля» отстоит на расстоянии двух октав и звучит в третьей. В иных ноктюрнах фермата стоит на последнем аккорде, как правило, в широком расположении, сообщая финалу объемность звучания, пространственность, широту, отсутствие визуальных и звуковых пределов. Аналогичным образом оканчиваются почти все сочинения этого жанра. Финальные аккорды выступают в роли фонической тоники, представленной порой терпкими созвучиями, с большим количеством надстроек и внедрением побочных тонов.

Широта и пространственность в сочинениях композитора имеет еще одно воплощение, напрямую выраженное в ноктюрнах, – диапазон звучания в каждом отдельно взятом произведении. Во всех сочинениях этого жанра охват музыкальных границ очень велик и в среднем составляет пять октав, от большой до третьей, а в некоторых случаях и с захватом четвертой. Техника заполнения этого пространства многолика, но повторяемым приемом в басу становятся глубокие гармонические основы, сообщающие звучанию глубину и устойчивость.

Ноктюрны Самараса – это миниатюры, в которых главенствует один способ выражения музыкальной мысли либо немusыкального образа, поэтому каждое сочинение неизменно по техническим приемам и средствам выразительности. Автор остается верен выбранной в каждом отдельном случае манере звукописи, что просле-

живается как на уровне определенного вида фактуры, безраздельно властвующего в каждом ноктюрне, технических характеристик, так и на уровне динамики.

Сочинения – это момент, поэтому в них нет ярких всплесков эмоций, смен настроения, контрастных эпизодов. Напрашивается аналогия с теми произведениями пейзажной живописи, в которых нет страстей, но есть гармония волнения и умиротворения.

Самарас в своих ноктюрнах словно останавливает Время, переводит его в Пространство и делает это посредством воплощения *одного* образа-состояния. В выполнении этой творческой задачи велика роль фактуры. Для каждого ноктюрна избирается своя фактурная «формула» для определенного слоя фактуры: переливы шестнадцатых, аккордовые цепи, гармоническая фигурация.

Состояние созерцательности в ноктюрнах передано с не меньшей силой. Этому способствует динамическое оформление нотного текста. Стоит отметить волновую динамику между парами тактов и внутри них, и это при отсутствии длительных динамических нарастаний (исключение составляют только четыре ноктюрна (1996, 2000, 2004 и 2007 гг.). Такая динамическая константность подчеркивает глубину эмоционального погружения в ландшафт, граничащего с романтической мечтательностью.

Приемы *звукописи*, опирающейся на изобразительные возможности музыки, композитор использует неоднократно. Как и во многих произведениях других жанров, в ноктюрнах Самарас нередко применяет колористический эффект глиссандо, либо нисходящие пассажи как в верхнем, так и в нижнем голосе, которые могут иметь различные толкования в ракурсе отображения природных явлений (ветер, движение воды и т.д.). Часты пассажи нисходящие, но и пример восходящего пассажа также присутствует в Ноктюрне 1998 г.

Замечательно с этой точки зрения использование *subito* – акцентированного звучания отдельных мелодических звуков либо аккордов в высоком регистре, отсылающее к изображению птиц в творчестве композиторов разных времен. Этот прием можно обнаружить в Ноктюрне 1996 г., особенно часто он используется в сочинении 2004 г. Как яркий пример изобразительного характера необходимо также отметить применение трели в верхнем регистре, которая появляется в Ноктюрнах 2003, 2006 и 2007 гг. В зависимо-

сти от регистрового положения, которое в каждом отдельно взятом ноктюрне своеобразно, трель способна вызвать разные звуковые ассоциации. Так, в Ноктюрнах 2003 и 2006 гг. композитор использует трель на звуке «g» первой октавы и «d» второй, а в Ноктюрне 2007 г. на ноте «cis» третьей, что невольно воспринимается как подражание гомону птиц.

В целом музыкальный язык ноктюрнов разнообразен, а музыкальная ткань полно дышит. Это проявляется и в активном динамическом движении, и в замедлениях движения музыки, и в использовании *subito p* и *f*, хоть и нечасто, и в применении характера исполнения *rubato*.

Плотность использования определенных, избранных Самарасом приемов воплощения образов топофильных ландшафтов, в нотном тексте велика. Их концентрация и повторяемость в произведениях одного жанра – ноктюрна оказываются аркой, которая соединяет слушателя с тем временем, когда Природа была «Всеумелицей-матерью».

Литература

1. Античные гимны / Сост. и общ. ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1988.
2. Гачев Г. Д. Национальные образы мира: Курс лекций. М., 1998.
3. Голд Дж. Основы поведенческой географии / Пер. с англ. и ввод. статья С. В. Федулова. М., 1990.
4. Караева Ю. И. Древнегреческая традиция в произведениях Христоса Самараса на примере его фортепианных сочинений (рукопись).
5. Колбовский Е. Ю. Ландшафт в зеркале культурологи // Юбилейная научная конференция «Культурный ландшафт: теория и практика» (3–11 ноября 2003 г.). <http://kultland2003.narod.ru/1-2.html>
6. Мальчукова Т. Г. Греческая классика и наша культура. Петрозаводск, 2005.
7. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие для студентов вузов. М., 2003.
8. Чердениченко Т. Новая музыка № 6 // Новый мир. 1993. № 1. С. 218–232
9. Шпенглер О. Закат Европы. Образ и действительность. Новосибирск, 1993. Т. I.

Космические аналогии в композиции «De natura sonoris № 2» К. Пендерецкого

К воплощению природы звука К. Пендерецкий обращается дважды: в 1966 и 1971 гг. Оба варианта композиций представляют собой некий трактат о звуке и средствами звука, однако разница в их реализации весьма существенна. Более раннее сочинение подобно эскизу к «De natura sonoris № 2» – произведению глубоко продуманному, с четко выверенной конструкцией. Техника письма, используемая при создании «De natura sonoris № 1», – показательный пример сонористики как в композиционном смысле, так и в программном.

До обращения к природе звука сонористические опыты Пендерецкого касались исключительно области света, о чем свидетельствует его «звукосветовая» трилогия «Эманации» (1958) – «Анакласис» (1959–1960) – «Флуоресценции» (1961–1962). Попытки воплотить световые явления посредством звука не прошли для композитора бесследно. За небольшими программными сочинениями о преломлении света («Анакласис»), излучении («Эманации») и свечении («Флуоресценции») последовало крупное произведение – «Космогония» (1970)*, в котором все предыдущие звукосветовые опыты так или иначе были претворены. В композиции «De natura sonoris № 2» в свою очередь отчетливо просматривается влияние уже «Космогонии».

«De natura sonoris № 2» («Природа звука № 2») во многом есть отражение тех космических явлений, которые занимали астрономов в 60–70-е гг. XX в. Согласно заданной программе, содержанием сочинения становятся сам звук и его основные характеристики (громкость, высота, тембр и длительность). Исходя из тех же акустических позиций характеризуются электрофонные болиды**, ме-

* О более раннем обращении автора к космической теме свидетельствует музыка к короткометражной картине К. Дембовского «Экспурсия в космос» (1960).

** «По сообщениям многочисленных наблюдателей, при полете очень ярких болидов бывают слышны свистящие или шуршащие звуки, причем нередко кажется, что они исходят не от болида, а от окружающих его предметов. По предложению П. Драверта, такие болиды получили название “электрофонных”» (1: 83).

теориты и вспыхивающие звезды, на которые в те годы обращают пристальное внимание не только астрономы, но и композиторы*.

Динамика звучаний и свечений моделируемых автором космических объектов проецируются в композиции на уровень *звуковысотности*. Характерные вспышки света воплощены в графике звуковых линий: увеличение и уменьшение блеска буквально вырисовано увеличением и уменьшением диапазонов кластеров. Каждая единица времени произведения – такт – насыщена разной степенью «светлотности». Каждый новый космический объект появляется в моделируемом звуковом пространстве со своей звукоцветовой динамикой. Все «вспышки» имеют свое *crescendo*, а «угасания» – *diminuendo*.

Возможность сопоставления «звуковых объектов»** К. Пендерецкого с космическими дает главным образом принципиально новая трактовка звуковысотности. В космическом пространстве метеориты, болиды и подобные им явления «звучат» целыми спектрами звуков. По словам В. Бронштэна, «частота шума метеорита Бовиди-Спрюсфилд (25 апреля 1969 г.), например, составляла от 200 до 400 Гц, что соответствует музыкальным частотам от нижнего С до G малой октавы. Общая продолжительность – 5,5 с. Звук его постепенно слабел» (1: 81). Подобным образом звучат и воображаемые космические объекты в произведении К. Пендерецкого. Композитор оперирует кластерами в определенных частотных диапазонах (например, кластер $d^I - a^I$, ц. 3), помещает их в реальное время (каждый такт композиции имеет четко обозначенное количество секунд) и изменяет в зависимости от выбранной драматургической линии.

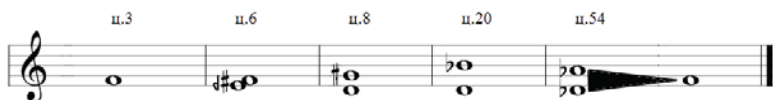
Представленная в произведении звуковысотная система имеет ряд характерных особенностей. Первая особенность – применение кластеров с «мигрирующими» диапазонами. Возможности оркестра для реализации подобных явлений в отличие, например,

* Д. Лигети – «Атмосферы» (1961); Э. Артемьев – «В космосе» (1961), «Звездный ноктюрн» (1961); Дж. Кейдж – «Небесный атлас» (1962); К. Штокхаузен – «Звучание звезды» (1971), «Сириус» (1977); О. Мессиан – «От каньонов к звездам» (1974); Дж. Крам – «Макрокосмос» (1972–1973), «Звезда-дитя» (1977), «Небесная механика» (1984); В. Артемов – «Звездный ветер» (1981), и т. д.

** Термин В. Лютославского.

от фортепиано, для которого также создано много кластерных сочинений, весьма широки. Наиболее часто К. Пендерецкий использует струнную группу, усиливая эффект миграции, т. е. постепенный переход от одного диапазона звучания к другому приемом глиссандо. Другая особенность работы композитора с кластерами заключается в специфике их взаимосвязи. Если сопоставляются два кластера, звено их сцепления составляет интервал не более малой секунды. Сами 12 звуков октавы ни в одном из кластеров не звучат без какого-то тона, подобно тому, как спектр света недействителен, если в нем не хватает одного цвета. Третья особенность звуковысотной организации произведения – появление каждого нового звука лишь в установленном хроматическом порядке. Первая в партитуре абсолютная высота – f первой октавы у альты – служит своеобразной осью симметрии. Другие звуки возникают в партитуре исключительно в хроматическом порядке, h^1 не появится прежде gis^1 , gis^1 – прежде fis^1 . Но в зеркальном отражении – все наоборот: gis не появится раньше h , fis – раньше gis .

Макроуровень кластеров композиции относительно первой в партитуре абсолютной высоты и одновременно центра всей композиции выстраивается в свою очередь в один кластер с мигрирующим диапазоном – своеобразный кластер высшего порядка, что свидетельствует о существовании некоего единого закона как для микро-, так и для макромира «Природы звука» (см. схему). Этот макроуровень кластеров можно уподобить тональному плану в классической звуковысотной системе.



Звуковысотное строение кластеров в «De natura sonoris № 2» тяготеет к использованию всего доступного оркестру спектра звуков включая количественную (применение высших и низших доступных звуков) и качественную (четвертитоны в кластерах и частое употребление приема глиссандо в кластерах с мигрирующими диапазонами) составляющие. Эти созвучия с различным внутренним строением можно уподобить свечениям звезд исходя из следующего высказывания: «Некоторые очень специфические цвета вообще отсутствуют в спектрах звезд, причем отсутствующие цвета разные

для разных звезд. Поскольку, как мы знаем, каждый химический элемент поглощает свой определенный набор характерных цветов, мы можем сравнить их с теми цветами, которых нет в спектре звезды и таким образом определить, какие элементы присутствуют в ее атмосфере» (3: 59–60). С точки зрения своего звуковысотного строения, а также темброво-динамических свойств, каждый кластер К. Пендерецкого индивидуален и в каком-то смысле подобен индивидуальностям светящихся объектов космического пространства.

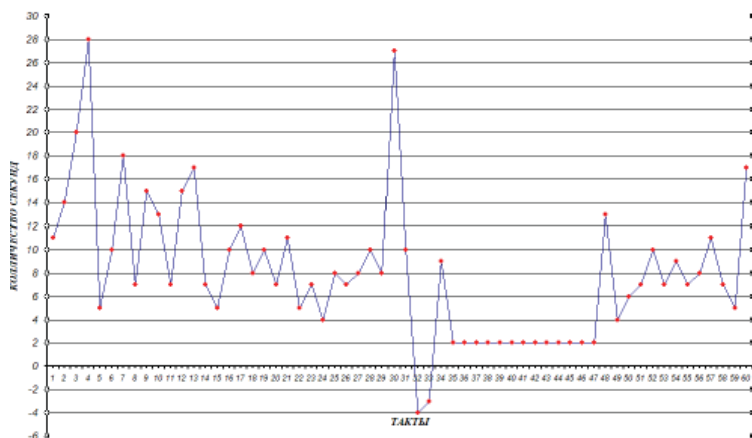
Тембровые эффекты сочинения вполне можно сопоставить с описаниями очевидцев, наблюдавших электрофонные болиды («звук как бы песка, сыплющегося по листьям деревьев»; «шум со свистом и шипением»; «шипение, сравнимое с шипением большой змеи»; «шум трепещущего флага»; «шипение огня, на который падает вода» и т. д.).

«Природа звука № 2» также наполнена всевозможными свистами, шипениями, тресками, шелестами, шорохами. Особенно способствует этому обилие тембров ударных. Вместе с фортепиано как клавишно-ударным инструментом их здесь четырнадцать. Каждый новый звук, возникающий в пространстве, сопровождается либо сменой тембра (подобно появлению нового светящегося или звучащего объекта), либо новым приемом игры (подобно изменению характера звучания и свечения объекта, а также его приближению и удалению). Приемы игры в партитуре практически не повторяются. Единожды возникают флажолеты, сурдины, различные виды вибрато. Реприза, к примеру, повторяет определенную высоту, регистр, тембр альты, но меняет при этом прием игры. В экспозиции, *f* первой октавы у альты звучит с сурдиной и без вибрато; в репризе к этому добавляется игра у подставки. Изменение, казалось бы, незначительное, но оно меняет характер звучания и поэтому для трактата «О природе звука» принципиально.

Последний параметр, с точки зрения которого характеризуются звездные вспышки и звуки, сопровождающие космические явления, – *длительность*. По наблюдениям астрономов, усиление блеска звезды при вспышке длится приблизительно от десяти секунд до минуты. «За это время, – пишет Г. Гурздян, – блеск звезды может увеличиться в несколько десятков раз» (2: 43). Некую аналогию с реальным временем увеличения или уменьшения блеска

звезд можно проследить и в «De natura sonoris № 2». Произведение не имеет традиционных длительностей, размера и темпа, т. е. всего того, что привычно организует музыкальное время. Единственное указание – секундовая протяженность каждой единицы времени – такта. Поэтому вспыхивающие и угасающие кластеры в партитуре действительно подобны реально существующим вспышкам звезд. Тембровые блоки в композиции К. Пендерецкого длятся именно от 10 до 60 с. В течение этого времени за счет динамических, тембровых, звуковысотных средств музыкальной выразительности они подобно реальным звездам то увеличивают, то уменьшают свое сияние.

При рассмотрении временной организации «Природы звука № 2» обнаруживаются следующие закономерности: 1) сочинение состоит из 60 единиц времени – 60 тактов (относительное время) и 500 секунд общего звучания (абсолютное время); 2) точка золотого сечения отмечена в композиции 3-х и 4-секундовыми ударами большого барабана и литавр; 3) исходя из потактового вычисления точка золотого сечения находится немного дальше, чем 3-х и 4-секундовые удары, исходя из количества секунд точка золотого сечения располагается немного ближе к началу произведения (см. график). Иными словами, удары большого барабана и литавр, знаменующие не только точку золотого сечения, но и кульминацию сочинения, помещены композитором в согласии с временем относительным и временем абсолютным. Что это: логика или интуиция?



Намеренная или интуитивная, но в «De natura sonoris № 2» явно прослеживается числовая драматургия: секундовая нестабильность в первой половине произведения (где единица времени – такт, может равняться 28 и 5 с); 3-х и 4-секундовые удары большого барабана и литавр в точке золотого сечения; относительная стабильность после перелома в звучании и дальнейшее установление средней протяженности такта в 8 с (см. график).

...

Всякое движение рождает звук. Импульс к движению в «De natura sonoris № 2» – три ударных инструмента: *piatto*, *tam-tam* и *last-ra*. Отсутствие определенной высоты ударных эхом сменяют самые высокие звуки у флейты *a culisse* и *sega senza vibrato*. В процессе рождения звука, на четырнадцатой секунде звучания, еще более отдаленно (*pppp*) возникает кластер из шести самых высоких звуков гармонии, подчеркнутый «рикошетом» *crotali* и *piatto*. И вслед за волнообразными глissандо флейты и *sega* – естественное *f* первой октавы у альты. Срединное *f* первой октавы у альты в данной системе координат можно уподобить центру Вселенной. На несколько секунд первая в звучании определенная высота – *f* – тотальна. Ничего кроме *f*¹, только отблески-отзвуки угасающих флейты и *sega*.

Первый этап композиции можно интерпретировать как рождение центрального звучащего и светящегося космического объекта. Следующий за этим шаг – доказательство главенства (наложение на его неприкосновенность кластера с мигрирующим от квинты *d*¹–*a*¹ к приме-сердцевине *f*¹ диапазоном, ц. 3). Далее в партитуре возникает выдержанное *E* у контрабасов, демонстрирующее хотя и мимолетное, но все же сомнение. С момента появления *E* центральный объект начинает постепенно расширять зону своего влияния. За педалью *E* вступает глissандирующий к диапазону чистой кварты кластер от *fis*¹. «Сомнение» нарастает, но рельеф звука *f*¹ все-таки остается ведущим. Далее звучат пять ударов кластерами у струнных, объединенных в группы по два и три. После каждого удар-импульса в пространстве появляется новый звуковой объект. Так, пространство постепенно населяется другими светилами-звуками, подобно планетам Солнечной системы. Имена появившихся объектов – *e*¹, *f*¹ четверть диез, *e*¹ четверть бемоль, *fis*¹. Это высшие тона ударов кластеров, в сумме дающие диапазон: *e*¹ четверть бемоль –

fis' . В центре кластера по-прежнему звук центрального космического объекта f' , не исчезающий из поля зрения с момента своего появления.

После недолго выдержанного контрабасового E (ц. 3) на фоне новых «светил» появляется такое же короткое dis в том же тембре. На данный момент звучания E уже узаконено, оно рождено вместе с первым ударом кластера, но dis – еще вне системы, его очередь «засиять» еще не пришла.

Предзнаменование рождения еще одной группы светил – две вспышки в высоком и низком регистрах (ц. 7). Далее три удара-кластера, оставляющие за собой три новых звука: g^2 , gis' и d' . После их рождения осью, центром системы по-прежнему остается f' , так как звуки новых светил-планет лишь симметрично оси f' , расширяют диапазон e' четверть бемоль – fis' до d' – gis' . Все подчинено закону центрального объекта f' . В пространстве f' семь светил, каждое из которых имеет свои звуковысотные, динамические и тембральные характеристики.

Жизнь всех звучащих и светящихся объектов вселенной f' прерывается породившими их же ударами. Лишь f' ненадолго остается звучать. Постепенно из расслаивающегося кластера образуется октава контрабасов $E - e$ (ц. 15). Тотальности f' приходит конец. Внимание переключается на звучание и свечение нового космического объекта – E . На свет E наслаиваются неопределенные высоты ударных. Полутона сменяются более яркими свечениями. До сих пор звуки существовали в динамике пианиссимо. Теперь пространство наполнено новой жизнью. Постепенно нарастающая динамическая волна от неопределенной высоты ударных приводит к тянущимся кластерам струнных и колоколов. Вслед за яркой «вспышкой» гармоник рождаются новые звуки, с новыми тембрами и высотой. На сей раз это четыре тромбона на фортиссимо в низком регистре (ц. 20). Звуковысотно они примыкают к f' и своим появлением расширяют его влияние до диапазона $d-b$. Звучание тромбонов подкреплено вибрирующими на Fis контрабасами. Это вибрато – начало нового этапа материализации и своеобразное средство оживления звука и света. За одиноким вибрато у контрабасов следуют тянущиеся вибрирующие кластеры уже всей струнной группы. Глиссандируя к самым высоким звукам, вибрато струнных постепенно рассеивается.

Далее звук проявляет себя в новом, только недавно заявившем о себе тембре (медные духовые). Дополняют их струнные и ударные. Начинает звучать (вибрировать) само пространство. Партии инструментов становятся подобны обертонам, которые в свою очередь сами являются тонами. Но оживленная вибрато, видимая, ощущаемая материя вдруг исчезает. Ей противостоит пустота и безжизненность ударов большого барабана и литавр (ц. 32). Эти удары – точка золотого сечения произведения. Обретение материи вновь так же внезапно, как исчезновение. Новые состояния материи возникают за счет активизации звуковысотной игры внутри каждого тембра. Постепенно к общему звучанию-свечению через посредника *B* (ц. 49) подключается линия контрабасов *E*, не основная, но настойчивая. В начале композиции *E* демонстрировало первое сомнение в f^1 (ц. 3), *E* когда-то вытеснило тотальное f^1 (ц. 15), и вот *E* – первая длительно выдержанная высота после перелома в событиях (ц. 52).

За очередной вспышкой-кластером звучание-свечение концентрируется в одном звуке. Отдельные тоны сгущаются в кластер, кластер – в звук f^1 (ц. 54). *F* первой октавы у альтов. Реприза. Два удара-кластера теперь не рожают новых звуков-светил. Их общее наполнение – 12 тонов относительно оси f^1 . Они могли породить только f^1 . Они – обертоны звучания центрального космического объекта, его спектральные составляющие. *E* контрабасов продолжает свое звучание. Но жизнь *E* непостоянна. Последним рассеивается в бесконечности звук и свет f^1 .

Итак, перед слушателем – композиция «De natura sonoris № 2», в которой прослеживается жизнь звука от движения к его рождению до полного растворения. Закон, по которому в произведении живет звук (рождается, изменяется, растворяется), универсален. По тому же закону живет свет, живет вселенная, живет человек.

Литература

1. Бронштэн В. Метеоры, метеориты, метеороиды. М., 1987.
2. Гурзадян Г. Звездные вспышки: Физика. Космогония. М., 1985.
3. Хокинг С. Краткая история времени: От большого взрыва до черных дыр / Пер. с англ. Н. Смородиной. СПб., 2000.

Звучащая природа в произведениях Джона Кейджа (о некоторых особенностях музыкального концептуализма)

Концептуализм возник в русле постмодернизма. Особенность произведений этого направления – *наличие концепции*, как правило, глобальной, без четко представленной автором художественной реализации. Художник выступает здесь как генератор идей, а не создатель произведений. Опусы концептуалистов – зачастую лишь жесты, указания или проекты. Главное – свобода, предоставленная исполнителям и слушателям / зрителям. Во многих случаях основная задача подобных акций – очищение от предыдущих идеологий, социальных нормативов, ведущих, по мнению «акционистов», к рождению новых смыслов. Акция, как правило, – это тип композиции (театральной, изобразительной, литературной, музыкальной и т. д.), цель которой – осуществление определенной художественной идеи. Она зачастую предполагает привлечение внемузыкальных компонентов, эффектов, почерпнутых автором из окружающей среды.

Одним из апологетов музыкального акционизма и – шире – концептуализма в целом является американский композитор и теоретик музыки Джон Кейдж. С его именем связан ряд принципиальных новаций, характеризующих музыку XX в. Кейдж – реформатор не только в сфере музыкального содержания, но и в области музыкальной формы, акустики, языка. Это фигура, быть может, наиболее знаковая для музыки XX в., хотя при жизни композитора его эксперименты не были по-настоящему оценены. Новации Кейджа – состоявшийся акт, и мимо этого феномена так просто пройти нельзя. При грамотном анализе его творчества осознается несомненная связь с природой – как феноменом, продуцирующимся на тембрально-звуковую наполненность практически всех его композиций.

Действительно, для Кейджа принципиально важным становится *шумовое наполнение звукового мира*. С годами он все чаще использует различные шумовые эффекты, как взятые из окружающе-

го мира (например, шелест листвы, ритм движущихся поездов), так и преднамеренно созданные. Кейджем фактически смоделирована своеобразная система музыки шумов. Ее истоки – в труде Л. Руссо «Искусство шумов» (1914), являющемся настольной книгой Кейджа на протяжении многих лет, а также в лозунге индийского философа А. Кумарасвами «Искусство – это имитация природы ее же способом действия» (6: 239), творчеством которого композитор увлекался на протяжении всей своей жизни.

В трактате «Искусство шумов» Л. Руссо описал возможность использования в музыке различного рода стонов, смеха, разговоров, голосов животных, техногенных звуков. Этот трактат оказал значительное влияние на композиторов-новаторов Д. Кейджа и Э. Вареза. В сочинениях Э. Вареза неоднократно используются шумы, звуки природы. Так, например, произведение «Пустыни» (1954) предназначено Варезом для духовых, ударных инструментов и, согласно авторскому замечанию, «организованного уличного шума». Этот шум заранее записан композитором на улицах его родного города – Парижа, отредактирован при помощи фонических средств и «помещен» на магнитную ленту. Именно из магнитофона в процессе исполнения произведения он и доносился.

В 1922 г. появляется статья Д. Радьяра (D. Rudhyar) «Относительность наших музыкальных концепций» (7), в которой автор, известный американский композитор, предвосхищая слова Кейджа («музыка – это все, что звучит вокруг нас»), написал: «Все вокруг нас является звуком». Позднее, в 1964 г., Кейдж произнес: «Я сомневаюсь, найдем ли мы когда-нибудь более высокую цель: чтобы искусство и наше пребывание в нем ввело нас в ту самую жизнь, которой мы живем, и чтобы мы без партитур, исполнителей и прочих могли просто спокойно сидеть и слушать звуки, которые окружают нас, и слушать их как музыку» (3: 19). Кейдж стремился к этому, и большинство его произведений включают в себя помимо звучания известных музыкальных инструментов разнообразные шумы, издаваемые предметами, в число которых входят излюбленные композитором изделия из стекла, металла и дерева.

Окружающие людей шумы и звуки природы, согласно Кейджу, есть музыка, которую необходимо воплощать, передавать в музыкальных композициях. Е. Чернова отмечает: «Сущностно важным в

имитации Природы становится для Кейджа организация процесса. Последний осуществляется как явление, как признак действия <...> Процесс не имеет предела, а изменения никогда не прекращаются, обеспечивая постоянное обновление <...> Кейджа всегда интересуется сам процесс. Поэтому само его творчество представляет собой либо инструкции к организации процесса, либо следы его протекания. Произведение равно процессу» (5: 79). Причины такого подхода – в увлечении Кейджа индийской философией и философией дзен-буддизма.

В индийской философии в целом утрируется идея изменчивости и непостоянства всего существующего, а мир в целом воспринимается как природное явление. Соответственно, музыкальное сочинение, являющееся *микромиром*, также должно изменяться во времени, не может быть точно зафиксированным и иметь точки соприкосновения с окружающей действительностью, т. е. с природным началом. Отсюда, с одной стороны, – появление принципа случайности в композиторском мышлении Кейджа, с другой – особое внимание к звуковой наполненности мироздания, окружающего мира, так точно воплощенного во многих произведениях композитора.

Остановимся на некоторых примерах.

Необходимо отметить, что идея синтеза искусств (например, музыки и живописи, музыки и литературы), визуального и вербального начал волновала Кейджа на протяжении всей его жизни. Исполнение ранних образцов его музыки для фортепиано планировалось совместно с хореографическим действием (например, с участием М. Каннингема). Внимание Кейджа к случайности, индетерминированности, событийной непреднамеренности было сформировано уже в середине 1930-х гг., когда он увлекся индийской религией и культурой. А в 1950 г., по совету К. Вулфа, Кейдж ознакомился со старинной китайской «Книгой перемен» («I Ching»), что привнесло в процесс сочинения новые элементы. Так, гадая по этой книге, Кейдж находил звуковысотный материал для будущих своих композиций.

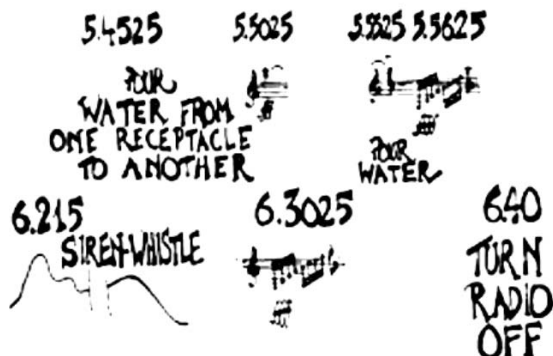
Идея синтеза искусств и проникновения в музыку немusicalных шумовых эффектов, в частности, звуков природы, с годами приобрела иные смыслы и иные средства своего воплоще-

ния. С 1950-х гг. Кейдж становится композитором-акционистом. Его произведения могут быть признаны образцом новой формы организации музыкального процесса – акции. Р. Фархадов пишет: «<...> Идея кейджевского синтеза искусств коренным образом отличалась от всех ранее известных. Если у Г. Берлиоза, Р. Вагнера, А. Скрябина или А. Онеггера те или иные виды искусства должны были взаимодействовать и дополнять друг друга, то для Кейджа, напротив, главным становилась их независимость, самостоятельность и даже обособленность. Музыка звучала сама по себе, танцоры осуществляли собственное хореографическое действие, чтец произносил какие-то отвлеченные слова и тексты, а на стенах висели картины, не имеющие никакого отношения ко всему происходящему. Кейджу интересно было показать случайность, эксклюзивность, несвязанность возникающих на сцене и в жизни событий. Всё, что происходило, приобретало у него характер множественного, исчезающего и неповторимого. И только через эту случайность и разрозненность выявлялась некая исконная в мире единость и целостность. В этом смысле синтетические идеи Кейджа были гораздо ближе к первобытному ритуалу, с внезапностью его развития, необусловленностью действия и непредсказуемостью финала» (4).

М. Переверзева отмечает, что «в буддизме реальность и истина были разделены на низшие (познаваемый эмпирический мир) и высшие (поток дхарм, успокаивающихся в нирване) истины. Высшая истина постигается посредством практики йоги, медитации, сосредоточенности, изменяющегося сознания, когда высший мир переходит из состояния неопределенности в высшую истину. Композитор, художественным путем постигающий высший мир, не должен вносить в творчество отпечатка своей личности. В целях познания мира следует не подвергать его проявления (а музыка, по Кейджу, есть проявление жизни, ее «звуковое состояние») тотальной композиторской «обработке», а принять данное свыше, каковым бы случайным оно ни казалось, – тогда можно постичь мир, в котором «все имеет природу Будды», т. е. одно перетекает в другое. До тех пор, пока дхармы (элементы) находятся в «волнении» (т. е. пока человек зависит от своих желаний), нирвана (освобождение от страданий и перерождений) не наступит, а когда «волнение» (желания и привязанность) утихает, мир сансары (эм-

пирическое существование) исчезает. Единственный путь к нирване – уничтожение в себе ложного мнения о самости, неизменном «я», эгоизма (которые и переходят при перерождении из тела в тело). Композитор, по мысли Кейджа, должен смотреть на себя и окружающий мир не как на «я» и мир, а как на безличный поток элементов, т. е. стремиться к созданию таких форм искусства, которые представляли бы собой внеавторский поток звуковых событий (феноменов мироздания)» (2).

Первой акцией с использованием природных шумовых эффектов в творчестве Кейджа становится «Water Music» (1952) для двух препарированных фортепиано с использованием радио, контейнеров для воды, колоды карт, палки, секундомера – одно из тех произведений, которые в 1950-х гг. принесли композитору мировую славу. Исполнителями могут использоваться картонный контейнер, свистки, а в качестве элементов интерьера – ваза с розами и аквариум с рыбками. Партитура представляет собой десять листов, которые должны быть размещены на одном большом плакате перед исполнителями (и слушателями) в два ряда по пять листов. В этих листах с точностью указано, какие из многочисленных действий и в каких местах пианистам необходимо производить, а также хронометраж, от которого отклоняться не следует. Приведем пример одной из рекомендаций: «Исполнителю необходимо взять два сосуда и, удерживая звуки на педали, переливать достаточно громко воду из одного из них в другой». Всего в этой гигантской партитуре 41 «событие», как говорит сам композитор. «События» строго регламентированы. Их продолжительность называется с точностью до миллисекунды:



Под обозначением времени длительности «события» указывается непосредственно его событийность – что должны проделывать исполнители. В целом «Water Music» представляет собой «форму-результат». Для Кейджа препарация – это всего лишь подготовка четырех звуков на клавиатуре. Исполнители переливают воду из сосудов, тасуют и раскладывают карты, передвигаются по сцене, шепчутся, а из радио доносится пение птиц. В общее звучание вливается смех публики. По мнению Ф. Штрабеля, партитура кейджевской «Water Music» – «это большой постер, видимый публикой, на нем все конкретные события отмечены или описаны с точным указанием времени. Более того, графическая аранжировка дана в пропорции к каждому отрезку времени. Не говоря уже об использовании радио (время включения и выключения, громкость звука, повторяемость звучания), все события можно предсказать» (8: 86).

Р. Фархадов отмечает: «Через дзэновские медитации, самопогружения и “просветления” Кейдж приходит к осознанию непротиворечивости бытия, непрерывности случайного и изменчивого, необъяснимости необъяснимого, к постижению пустоты как прайформы мира, вневременности и внепространственности. Ничто как абсолют бесконечного и всеединого. С дзэном начинается и истинное ощущение тишины и молчания как глубочайшей ценности бытия, а “естественного пути” как пути, освобождающего от страданий и переживаний, от всего личного, психологического и приводящего к идеальной гармонии» (4).

В том же 1952 г. Кейдж создает композицию «4'33» для любого инструмента или ансамбля, имеющую три части: 33", 2'40", 1'20". Сочинение этого произведения, по словам Кейджа, давалось ему очень трудно, с особыми усилиями; только обдумывание заняло несколько лет. На одной из лекций, прочитанных в 1948 г., композитор заявил: «У меня есть несколько новых мечтаний. Первое, сочинить пьесу непрерывного молчания <...> Она будет длиться четыре с половиной минуты – существуют стандартные временные точки, где надо останавливаться, – и будет озаглавлена “Молчаливая молитва”».

Спустя три года вместо «Молчаливой молитвы» появилась пьеса «4'33». В ней заметно влияние идей немецкого мистика начала XVI в. М. Экхарта, который в своих произведениях часто обращал-

ся к тишине и признавал ее лучшим достижением звучания природы. Не стоит забывать и об идеях дзен-буддизма, повлиявших на философско-эстетические воззрения Кейджа: в дзен-буддизме молчание есть символ пустоты, а пустота – определенное состояние окружающего мира.

На протяжении 4 мин 33 с исполнитель сидит за фортепиано и молчит. Реакция слушателей на премьерном исполнении композиции была разной – кто-то кричал, кто-то топал ногами, кто-то аплодировал, кто-то молчал и вникал в сущность происходящего. Была тишина – *но тишины-то не было!* Акустическое пространство зала было заполнено – существовало реальное звучание реальной действительности! Е. Дубинец отмечает, что «тишина, вырезанная показаниями хронометра из контекста текущего бытия, заставила в нее вслушаться и привнесла в искусство кусочек реальной жизни, как в рамку вписанной во временные координаты. Эти координаты “обрамили” реакцию слушателей, направив их внимание не на музыкальные, а на все остальные звуки. Оказавшись вынесенной на эстраду, тишина “заговорила” голосами окружающего мира <...> Традиционный ритуал концерта <...> оказался нарушен, и социальные отношения между слушателем и композитором перевернулись с ног на голову: музыку создавала публика, а композитор – Кейдж – планировал ее поведение и контролировал его заранее созданными инструкциями к чистому листу» (3: 213).

Начиная с 1950-х гг. Кейдж не раз прибегал к образам тишины, которая стала для него реальным звучащим миром, имеющим свое собственное звуковое выражение. В чем идея этого сочинения? Г. Орлов считает, что «эта пьеса не вполне лишена смысла: ее длительность, обозначенная в названии, составляет 273 секунды, что, очевидно, должно напоминать об абсолютном нуле по температурной шкале Кельвина» (1: 237). То есть, другими словами, – «нулевая» точка отсчета! В таком случае возникает вопрос: «нулевая» точка отсчета чего? Очевидно, постижения смысла тишины и смысла звуков окружающего мира, природы.

Следующее произведение, непосредственно выражающее идею синтеза искусств и воплощающее звучание реального мира, – «Et cetera» (1973) для любого количества исполнителей. Приблизительный состав: гобой, кларнет, басон, труба, валторна, туба Алексея

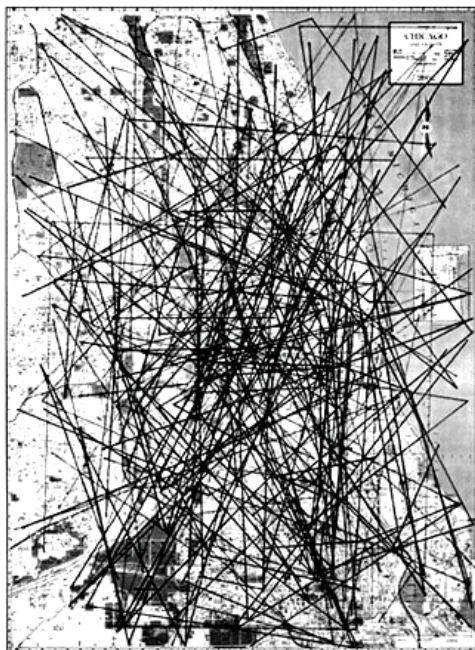
Степанова (авторский инструмент), шесть скрипок, два ударных инструмента, фортепиано. Используется магнитофонная лента *с записью звуков окружающей среды* – пения птиц и ветра. Продолжительность не определена. Некоторые инструменты препарированы для выявления эффекта – шума листьев, деревьев, дождя. Исполнители начинают играть без дирижера, их музыкальные партии, собранные в единую кейджевскую партитуру, включают набор звуков, не регламентированный динамически и ритмически. Указана лишь общая продолжительность звуков в пространстве. В целом у каждого исполнителя есть несколько фраз, которые могут быть повторены ими в любом порядке и любое количество раз. «Etcetera» создана Кейджем в сельской местности Stony Point (США), где он отдыхал. На пленку записаны звуки природы – пение птиц, звук ветра, шуршание листьев.

Целый ряд произведений Кейджа, созданных в 1970-е гг., в своей основе имеют изображение звуков природы. К ним можно отнести: «Child of Tree (Improvisation I)» (1975) для ударника, где все инструменты должны быть изготовлены из растительных материалов, в частности из кактусов (могут использоваться и сами растительные материалы: листья деревьев, ветки); «Branches» (1976) для ударника и любого ансамбля, партитура которого содержит только ряд «инструкций по применению» с употреблением тех же кактусов в качестве музыкальных инструментов (сценическая реализация композиции включает звук извлечения иголок из кактусов); «Inlets (Improvisation II)» (1977) для трех исполнителей, где композитором применяются раковины, наполненные водой, звуки при сгорании сосновых шишек (шишки могут сжигаться непосредственно во время произведения действия; эти звуки иногда представлены в записи), дыхание; «Бухты» (1977) для ракушки, издающей звуки, похожие на обычное бульканье. Таким образом, Кейдж воссоздает истинное звучание природных элементов.

Интересна идея цикла «49 Waltzes for the five boroughs» (1977) для неопределенного количества исполнителей, слушателей и записывающих устройств – акции, осуществленной в Северо-Западном университете в Эванстоне (штат Иллинойс). Партитура представляет собой карту города Нью-Йорк, на которой выделены 147 мест, объединенных в 3 группы (по 49). Кейджем утверждается, что по-

добное действие может быть произведено в любом другом городе и местности, любыми заинтересованными в этом людьми, даже немусыкантами. Цель автора – сочетание заранее записанного в партитуре материала и произвольных звуков, шумов и звучаний, спроецированных самой природой, которая может звуками любых явлений (дождем, гулом ветра и т. д.) вмешаться в общее акустико-пространственное заполнение.

Еще одна «бескетовая» акция Кейджа, в которой отсутствует единая партитура в привычном для нас понимании, т. е. в виде нот или указаний на действия, – «A Dip in the Lake» (1978). Концепция, кстати, близкая концепции «49 Waltzes for the five boroughs», заключается в том, что определенное количество людей отправляется в путь по направлению к Чикаго (или к любому другому городу), вслушиваясь в окружающие звуки, что-то произнося, записывая все это на пленку и параллельно воспроизводя. Кейджем был спланирован маршрут и даже создана оригинальная «партитура» музыкальной акции с указанием направления движения определенных людей:



Dip in the Lake

John Cage

Апофеозом музыкального акционизма стало «произведение» Кейджа «В поисках утраченной тишины» («Поезд», 1979). В его исполнении участвовало несколько сотен человек, которые, находясь в купейных вагонах, играли на музыкальных инструментах и с помощью радиоприемников ловили любые эфирные звучания. Импровизирующие музыканты размещались в трех поездах, одновременно отправлявшихся из Болоньи по трем направлениям: в Равенну, Римини и Поретто. Это расплывающееся по реальному пространству звукошумовое пятно было структурировано паузами, совпадающими с остановками поездов на станциях согласно железнодорожному расписанию (тем самым омузыкаленному). Причем пассажиры исполняли музыку, пели, включали радиоприемники, разговаривали только во время движения поезда, на станциях же они молчали и «ловили» звуки окружающего мира.

К акции без музыки Кейдж вновь обратился в 1981 г., создав «Evene/Environne METZment» (1981) – для тех, кто способен воспроизводить любые звуки. Во французском городке Метц люди гуляли по парку, прислушиваясь к звукам окружающей природы, сопоставляя их и воссоздавая собственную с природой полифонию.

Вслед за Кейджем звучание природы в музыкальном искусстве использовали многие композиторы, как американские, так и творящие вне пределов США. К ним, в частности, можно отнести, Д. Крама, Ф. Ржевски, Д. Брехта, Э. Денисова, С. Губайдулину. Концептуалистская сущность музыкальной акции предопределяла возможность и необходимость использования внемузыкальных средств звукоизобразительности, эффектации в произведениях К. Штокхаузена, М. Кагеля и Л. Берона, как и Кейдж находившихся под влиянием эстетики восточных религий.

Примечания

1. Орлов Г. Древо музыки. СПб., 2005.
2. Переверзева М. Хэппенинги Джона Кейджа // Outsider Abstract Journal, 2006 / <http://www.aposition.org/musart3/cage.htm>.
3. Пусть песня всегда будет песней. Джон Кейдж о Чарлзе Айвзе // Советская музыка, 1991. № 7.
4. Фархадов Р. Джон Кейдж – «парадоксов друг» // Kultura.az: портал культуры и искусства / http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20080505050613058&sec_id=16.

5. Чернова Е. Фоносфера Джона Кейджа // Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодежи: преемственность и новаторство: Сборник научных статей по материалам IV Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов. Саратов, 2006.
6. *John Cage*: writer/ Ed. by R. Kostelanetz. New York, 1993.
7. Rudhyar D. The Relativity of Musical Conceptions // *Musical Quarterly*, 1922. Issue VIII. P. 108–118.
8. *Straebel V.* «...that the Europeans will become more American». Gegenseitige Einflüsse von Europa und Nordamerika in der Geschichte der Musikperformance // *Das Innere Ohr. – Festivalbuch Linz, Austria*, 1995 (special issue Ton), ed. by Thomas Dészy and Christian Utz. P. 80–94.

Сведения об авторах

Аблова Алла Рувимовна – музыковед, кандидат искусствоведения (Финляндия, Тампере).

Алпатова Ангелина Сергеевна – музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии и культурологии факультета политики и культуры Института бизнеса и политики (Москва).

Виноградов Валентин Валентинович – библиотекарь-библиограф, научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

Григорович Наталья Борисовна – этномузыковед, ведущий научный сотрудник Центра «Музыкальные культуры мира» при Московской консерватории им. П. И. Чайковского (Москва).

Зелинский Роман Федорович – этноинструментовед, композитор, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской консерватории им. А. К. Глазунова, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

Зислин Юдифь Мейеровна – филолог, старший редактор редакционно-издательского отдела Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

Колганова Ольга Викторовна – музыковед, научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

Караева Юлиана Ильгамовна – студентка Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова, отделение теории и истории музыки.

Клобукова (Голубинская) Наталья Федоровна – этномузыковед, заведующая отделом «Музыкальные культуры мира» при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, преподаватель истории японской музыки Российского государственного гуманитарного университета, Института стран Азии и Африки, Московского университета (Москва).

Лисовой Владимир Иванович – композитор, доцент кафедры истории и теории музыкального факультета Государственного специализированного института искусств (Москва).

Петров Владислав Олегович – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (академии) (Астрахань).

Пчеловодова Ирина Вячеславовна – этномузыковед, кандидат филологических наук, младший научный сотрудник Удмуртского института истории, языка и литературы Уральского отделения РАН (Ижевск, Удмуртия).

Соловьев Игорь Владимирович – этномузыковед, старший преподаватель кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова (Петрозаводск, Карелия).

Сузукей Валентина Юрьевна – музыковед, доктор культурологи, ведущий научный сотрудник сектора культуры Тувинского института гуманитарных исследований (Кызыл, Республика Тува).

Чудинова Ирина Анатольевна – композитор, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

Содержание

<i>Н. Альмеева.</i> От первого читателя	3
<i>И. Чудинова.</i> Звуковой ландшафт византийского монастыря	7
<i>А. Алпатова.</i> Отзвуки ландшафта в музыкальных традициях народов Южной и Юго-Восточной Азии	21
<i>И. Соловьев.</i> О семантике звукового мира Лапландии	33
<i>В. Сузукей.</i> Природа и звуковой мир тувинца-кочевника	43
<i>В. Лисовой.</i> Звукообразы птиц в песенной поэзии Месоамерики и в современной музыке Гватемалы	56
<i>В. Виноградов.</i> Закливание ветра: этнографический контекст	67
<i>И. Пчеловодова.</i> Феномен свиста в календарной традиции удмуртов	80
<i>Р. Зелинский.</i> Образ кукушки в башкирском инструментальном фольклоре	85
<i>Н. Григорович.</i> Музыка для японской цитры кото: звучание природы	100
<i>А. Аблова.</i> Семиотика камня: К проблеме исследования китайских литофонов	110

Н. Клобукова (Голубинская). От мифологии к органологии:
«драконья» символика в названии частей японской цитры кото
123

Ю. Зислин. О многозначности понятия «трава» в псалмах
138

Ю. Караева. Образы природных ландшафтов в ноктюрах
Христоса Самараса
151

О. Колганова. Космические аналогии в композиции
«De natura sonoris № 2» К. Пендерецкого
158

В. Петров. Звучащая природа в произведениях Джона Кейджа
(о некоторых особенностях музыкального концептуализма)
166

Сведения об авторах
177