
ИЗ ИСТОРИИ КИТАЯ

МОДЕЛЬ МИРА В ЗВУЧАНИИ КИТАЙСКОЙ ЦИТРЫ ЦИНЬ

Е.В. Васильченко

Кафедра теории и истории культуры
Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198

Статья посвящена традиции длинной цитры цинь, ставшей в Китае символом высокой образованности и достойного поведения. Звучание циня на протяжении более чем трех тысяч лет служит критерием красивого и «правильного» звука.

Ключевые слова: Китай, цинь, длинная цитра, музицирование, табулатура, тон, пентатоника.

Традиция игры на цине, по праву входящая в круг наиболее значительных явлений музыкальной культуры Китая, выделяется известной уникальностью в силу своего особого «культурного постоянства», сохраняемого на протяжении почти трех с половиной тысячелетий начиная от истоков китайской культуры и вплоть до настоящего времени. Сам же инструмент, как отмечает современный исследователь Чен Шучен, как с точки зрения звуковых характеристик, так и функционального использования является типично китайским (1) и отвечает всем сложившимся критериям красивого звука и «правильной» музыки.

Цитры принадлежат к древнейшим инструментам мира и по классификации Хорнбостеля-Закса относятся к семейству «простейших хордофонов» (2). Очагом зарождения цитр и наиболее раннего их распространения явились, по-видимому, Ближний и Средний Восток, а также Древняя Греция. Среди огромного разнообразия струнных инструментов названного ареала группу цитр мы выделяем скорее не по признаку внешнего подобия, а на основе из общности в функциональном отношении. Именно этот фактор является определяющим в установлении родства инструментов данной группы (3).

Происхождение всех восточноазиатских цитр связано с Китаем. Среди древнейших китайских инструментов типа цитр первостепенное значение принадлежит циню, эволюция которого насчитывает около трех тысячелетий. Начало формирования своеобразной «идеологии» циня восходит к перерабатываемым конфуцианскими учеными древним легендам (4), согласно которым мифические правители-мудрецы (например, Фу-си, Шунь), играя на пятиструнном цине, привели в движение сотворенный мир. Они использовали цинь для регуляции взаимоотношений Неба и Земли, инструмент стал символом контакта между Владыкой Неба и Человеком, связи духов предков с живыми людьми.

В период династии Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.) музицирование на цине было неотделимо от так называемых ханьских, т.е. истинно китайских музыкальных традиций, официально узаконенных в качестве силы, противодействующей все более интенсивно проникающим в империю инокультурным традициям. Ханьские конфуцианские книжники, основываясь на упоминаниях о цине в древних мифах и легендах (приблизительно с III в. до н.э.), на первых свидетельствах об этом инструменте, появившихся в эпоху Шан-Инь (XVIII–XII вв. до н.э.), и учитывая широкое его использование в музыкальной практике в период Чжоу (XI–III вв. до н.э.), стремились к всестороннему обоснованию идеологического и социокультурного статуса инструмента. В специальных трактатах (древнейший из известных – «Циньтяо», II–III вв.) на основе семиструнного варианта была стандартизирована конструкция циня, зафиксированы наиболее популярные композиции для этого инструмента.

Итак, цинь – это инструмент, который звучал во время придворных церемониалов, а также важнейший атрибут повседневной жизни аристократической элиты. Обучение на цине входило в систему обязательного образования благородного мужа наряду с овладением искусством сочинения стихов, каллиграфией, рисованием, игрой в шахматы и др.

Как отмечает Дж. Легги, «благородный муж, согласно правилам этикета, всегда – за исключением особых случаев – имел при себе свою лютию» (5); игра на цине расценивалась как достойное средство для услаждения чувств и воспитания ума ученых мужей.

Вплоть до недавнего времени цинь являлся одним из обязательных атрибутов библиотеки образованного человека (причем чем старше был инструмент, тем обладание им считалось престижнее), выступая в качестве своеобразного символа эрудированности и принадлежности к высшим слоям общества (6).

Мы уже отмечали, что поиски более широкого и углубленного взгляда на мир, начиная с конца эпохи Хань, происходили в китайском обществе в атмосфере постоянного противоборства конфуцианской и даосской доктрин. Так, в условиях ставшего господствующей идеологией конфуцианства доктринеры превращали его в авторитарную систему, посредством которой из сферы культуры стремились вытеснить все, что не поддается структуризации («упорядочению»), т.е. не может быть охвачено облагораживающим

воздействием правил «ли» (7). Даосы же рассматривали нормы культурного поведения, определяемые правилами «ли», как «средство насилия над человеческой природой и призывали отбросить их, “забыть” о них и вместе с тем о самом себе (т.е. о своем индивидуальном Я), погружаясь в поток бытия и в блаженном состоянии «самозабвения» (*цзы-ван*), полностью сливаясь с миром окружающей природы, как бы растворяясь в ней» (8).

Под состоянием цзы-ван подразумевалось то интуитивное озарение, которое давало возможность человеку совершать свои действия как бы «из глубины его существа, постигать истинную природу всего сущего, с которой его собственная природа находилась в нераздельном единстве» (9).

В композициях для циня, как и в любой другой музыке высокой традиции, приверженцы даосизма подчеркивали важность ощущения чистоты и покоя. «В мелодии должен быть не только смысл, но и красота», – отмечал Цзи Кан. Звук должен был нести высокое предназначение единства человека и природы, его красота была выше индивидуального восприятия той или иной личности. «В звуке нет ни печали, ни радости» – название трактата Цзи Кана в этом отношении весьма показательно: настоящая музыка должна приводить человека в состояние чистоты и покоя.

В известном трактате «Ода лютне» Цзи Кана (10) говорится: «После обильного возлияния в апартаментах, заполненных гостями, раздаются звуки циня. Кто-то при этом испытывает счастливое облегчение, а кто-то рыдает в глубокой печали... И это не потому, что печаль вызвана одной песней, а радость – другой: в действительности звуки – те же самые...» (11).

Игра на цине расценивалась как важнейшее средство (наряду с созерцанием природы) духовного раскрепощения человека, помогавшее довести до совершенства обретенную гармонию с окружающим миром. Уединенное размышление в келье монастыря или на лоне природы под звуки циня становится естественным и необходимым для высокоорганизованного в духовном отношении индивидуума; причем это, отнюдь не являлось формой досуга, а представляло собой процесс интенсивной духовной деятельности.

Музицирование на цине неотделимо от духовного общения благородной личности с природой. «Синтез трех элементов – отшельничества, природы и искусства – стал идеалом неофициального поведения конфуцианской личности» (12) и в то же время наиболее плодотворной творческой основой даосско-буддийской культуры. «Конфуцианец обращался к природе как к высшей реальности, как к воплощенной закономерности» (13), даосско-буддийский комплекс использовал созерцание природы как средство медитации, т.е. процесса особой, как отмечает Н. Абаев, «психической тренировки и саморегуляции, когда человек выходит за рамки своей отдельности... освобождается от иллюзии своего индивидуального “я”, когда его сознание стабилизируется, становясь похожим на зеркальную поверхность спокойной воды...» (14). Отсюда и чувство неразделенного единства с природой у даосов и буддистов школы чань.

Цинь, таким образом, становится необходимым атрибутом психотренинга и психической саморегуляции; музицирование на этом инструменте одновременно с созерцанием природы превращалось в акт религиозно-мистической практики. Мистическая инспирация, склонность к индивидуализированным психоэмоциональным состояниям, созерцание природы в ее гармонической «универсальности» – все это нашло отражение и в литературе о цине, и в самой музыкальной образности, повлияв даже на название самих композиций, среди которых, например, «Покидая мир без скорби», «Танец в цветах радуги».

Таким образом, человек, в совершенстве овладевший игрой на цине, пользовался большим уважением в обществе и мог быть причислен к разряду «совершенно-мудрых», поскольку искусство это предполагало высокую степень философской и этической развитости.

Идеология и эстетика циня, на протяжении многих веков разрабатываемая лучшими представителями китайской ученой элиты, нашла отражение в целом своде литературы о нем, включающем научные трактаты, обработки мифов и легенд, описание ритуалов, в которых он использовался, социально-политические и философские обоснования процесса музицирования, многочисленные поэтические образцы, воспевающие его, эссе, практические руководства по игре на нем и т.п.

Этос, который был призван обосновать данную традицию, формировался в среде элитных кругов и потому уже на ранней стадии ее развития был письменно зафиксирован. Рано начали разрабатываться и системы музыкальной нотации, позволившие донести до настоящего времени существенную часть обширного репертуара композиций для циня.

Особого расцвета, изысканной разработанности идеология циня достигла в эпоху Юань-Мин (XIII–XVII вв.), когда китайцы, переживая период возрождения многих древних традиций, активно разрабатывали различные способы восстановления и консервации музыкального наследия: переосмысливали и переписывали многие древние музыкальные трактаты, занимались фиксацией классических образцов музыки, в том числе и композиций для циня.

Именно к этому периоду относится формирование комплекса обобщенных правил игры на цине, предусматривающего обязательное соответствие принятым в обществе философским и этическим нормам: они строго ограничивали время и место музицирования, а также устанавливали, в присутствии кого допускалось играть на инструменте.

«Не рекомендуется играть на цине, – указывается в этих правилах, – 1) когда дует ветер и гремит гром, при плохой погоде; 2) во время лунного и солнечного затмений; 3) в очень маленькой комнате; 4) на рынке или в лавке; 5) для варвара; 6) для грубого, необразованного человека; 7) для торговца, коммерсанта; 8) для куртизанки; 9) после выпивки; 10) сразу после туалета или ванны; 11) перед человеком с уродливым лицом или телом, перед

неряшливо одетым; 12) не вымыв руки и не прополоскав рот; 13) будучи вспотевшим; 14) в шумном и людном месте...».

«Рекомендуется играть на цине, – говорится далее, – 1) при встрече с ценителем музыки; 2) в присутствии достойного, благородного мужа; 3) для даоса, отшельника; 4) в большой комнате; 5) в павильоне с возвышением; 6) в келье даосского монастыря; 7) сидя на камне; 8) сидя на горе; 9) отдыхая в тени леса; 12) когда ветерок шепчет в лунном свете...» (15).

Как видим, столь детально разработанные правила, сведенные в единую систему и ставшие важнейшей частью канона, специфически оправдывают этимологическое значение слова «цинь» – «запрещать», «сдерживать», «ограничивать».

Этот принцип «ограничения», касающийся как самих технических приемов, так и времени, места музицирования, специфики аудитории и т.д., в конечном счете, более всего был направлен на отказ от всего внешнего, суетного, способствовал концентрации на внутреннем состоянии. Предполагался строгий контроль за состоянием сердца и ума, исключались такие недостойные эмоции, как раздражительность, враждебность и злость.

Стиль жизни общества, все стороны которой, согласно конфуцианской идеологии, были подчинены строгим регламентациям (тщательно расписанным, канонизированным, к которым человек приучался с детства), породил в эмоциональном проявлении людей своеобразную рефлексивность экспрессии, когда естественный, прямой чувственный отклик подавлялся как отвергаемый установленной этикой. Конфуций учил, что «любое дело нужно обдумывать, по меньшей мере, два раза и что “благородный муж” должен быть сдержанным, рассудительным и осторожным, ибо осторожный человек редко ошибается» (16).

Таким образом, в практике музицирования на цине исключалось столь привычное для нашей цивилизации действие системы аффектов, заключающееся в яркой контрастности (экспрессивной, образной, динамической, ладогармонической и т.п.), конфликтности в процессе развертывания самой музыкальной ткани. Это музицирование воплощало идею духовной сбалансированности, или принцип Я, означающий, в том числе и в применении к музыке, «строгость в выражении эмоций», «сдержанность», которая, по Лу Цзи (17), может быть трактована как «правильность». А само драматургическое напряжение в процессе развертывания музыкального текста проявлялось на уровне более тонких планов: высококультуривуемой системы звукоизвлечения, многообразных акустических манипуляций со звуком и т.д.

Рассматривая эволюцию циня, следовавшую в направлении все большего утверждения его как инструмента сольного (18), следует особо отметить, что само понятие «сольный» не вполне отражает то, что в этой традиции является главным. Игра на цине не отличается ни особой яркостью звучания, ни виртуозностью, т.е. качествами, привлекающими аудиторию в ситуации концертного типа. Это не музицирование для слушательской аудитории, а прежде всего специфическая форма медитации, своеобразный вид регуляр-

ного психотренинга, являющегося важнейшей частью образа жизни образованного утонченного человека – представителя дальневосточной цивилизации. Чаще всего эта медитация обычно осуществляется в форме монолога при интроспективном погружении в собственное Я или диалога, ведущегося с окружающим миром, природой, которая в силу уже освещавшихся нами философских представлений рассматривалась как нечто одушевленное.

Присутствующие при подобном акте не просто слушают игру, сопереживая, а вовлекаются в процесс музицирования, причем на равноправных основаниях. Это объясняет обязательное требование (закрепленное, как мы видели, в своде правил) ограничить допуск не только к игре на цине, но и к восприятию этой игры: музицировать на цине и слушать игру на нем могли лишь достойные, принадлежащие к высшим социальным кругам люди, что подразумевало их высокую образованность (в том числе и в музыкальном отношении), а следовательно, и посвященность в те «тонкие» материи, которые и затрагивались в процессе игры на цине.

Данное положение многократно обыгрывалось в литературе о цине: достаточно вспомнить известную историю о легендарном музыканте Юй Боя, который разбил свой цинь и порвал струны после смерти своего друга Чун Цучи, поскольку был убежден, что уже не осталось в мире людей, способных понять «голос циня» (19).

Академик В.М. Алексеев отмечал, что традиционный Китай – это «страна интенсивной культуры, которая не оставила ни одного явления жизни в первоначальной форме» (20). Подобной интенсивной «культуризации», как отмечает большинство исследователей китайской культуры, подвергались самые различные виды человеческой деятельности.

В качестве важнейшего средства этой «культуризации» правила «ли» обусловили складывание как официальных церемониальных форм музыки, связанных с многолюдными собраниями (во время отправления культа предков в конфуцианских храмах, проведения придворных ритуалов и празднеств) и в силу этого более объективированных, рациональных, так и форм музицирования индивидуального характера, с более ярко проявленным субъективным переживанием.

Начиная приблизительно с IX–X вв. досуговое времяпрепровождение ученой элиты, согласно принятому этикету, наряду с такими важнейшими его атрибутами, как изысканные беседы (обязательно содержащими игру в сочинение стихов), игра в шахматы, винопитие, включало, как правило, и музицирование на цине. Возвращаясь к приведенным выше правилам, устанавливающим место музицирования, вспомним, что наиболее желательной считалась игра на цине на лоне природы – «сидя на лугу», «отдыхая в тени леса», «сидя на камне», «сидя на горе».

Согласно традиционным представлениям китайцев, «место, относительно возвышавшееся над соседними, сулило приближение к току силы ян, восходившему к Небу, и соответственно, здоровье и счастье» (21). Поднимаясь

в горы, человек как бы возвышался над миром и, оторвавшись от мирской суеты, ощущая себя частицей Мироздания, приобщался к тому духовному началу, которое несла в себе природа.

Интересно, что уже в эпоху Шести династий были приняты «прогулки в горах» группы образованных людей, ведущих так называемые «чистые» или «прозрачные» беседы («цинь тань»). По описанию И.С. Лисевича, «темой беседы могли быть какие-нибудь возвышенные предметы, заимствованные из известного сочинения (ее предлагал “председатель беседы”)... Высказывались по очереди все присутствовавшие, иногда же блистали своим искусством слова только два наиболее признанных оратора, а остальные оставались в роли ценителей...» (22). Во время «чистых» бесед декламировались или распевались классические стихи под звуки циня или игрались инструментальные композиции, сопровождавшие созерцание плывущих облаков, движущихся вод, волнистых поверхностей гор...

Индивидуальные формы музицирования на цине еще со времен эпохи Чжоу развивались в целом в двух вариантах – сопровождение чтения или распевания образцов классической поэзии (23) и собственно инструментальные композиции. Если в период династий Суй и Тан выделяемая придворной музыкальной канцелярией Даюэшу область музыки для циня – *цинъюэ* (24) включала обе эти разновидности, то ко времени династии Мин (XIV–XVII вв.) по мере совершенствования исполнительского мастерства чисто инструментальные композиции начинают превалировать.

Интонационная и метрическая структуры композиций для голоса и инструмента определялись, прежде всего, характером строения стихотворного текста. В танской поэзии сформировались строго регламентированные нормы стихосложения, например поэтическая форма ши (четверостишие), использовавшаяся многими поэтами, в том числе такими выдающимися, как Бо Цзюйи, Ли Бо, для создания песен, исполнение которых сопровождалось струнными; позднее, в период Сун (X–XIII вв.), эта традиция сохранялась и в песенно-поэтической форме *цы*, причем в практике активно использовались как цитры – цинь, се, *чжэн* (25), так и лютни (четырёхструнная пипа, с XIII в. – так называемая монгольская лютня *хобусы* и др.).

Таким образом, вербальное начало в этом случае во многом определяло саму специфику музыкального мышления, а взаимодействие словесного текста и музыки было к тому же жестко обусловлено тональным характером китайского языка.

Такая зависимость не способствовала проявлению в полной мере чисто музыкальных закономерностей в партии циня, что делало ее вторичной по отношению к вокальному голосу, да и в акустическом плане цинь с его глуховатым сдержанным звучанием явно уступал голосу. Неслучайно со временем более простая по конструкции и удобная в обращении цитра чжэн (ее строй выше строя циня), отличающаяся ярким звончатым тембром, вытесняет цинь в этой функции аккомпанирующего инструмента. Всесторонне раз-

работанная многовековая традиция музицирования на цине продолжала совершенствоваться в условиях, более благоприятствующих ее полноценному проявлению, вне зависимости от голоса.

Сам акт продуцирования звука на цине, характер развертывания музыкального текста композиций, обусловленные выбором определенного технического приема, порядком перебора струн, даже расположением пальцев на струне и т.п., несут на себе своеобразную закодированную информацию. Система символаделения настолько сложна и разработана, что момент осознанности, рациональности выходит далеко за рамки самой техники игры, приобретая эстетическое значение.

Как обычно отмечают истинные мастера, игра на цине – это удовольствие прежде всего для ума, а потом уже – для сердца.

В музицировании на цине наиболее ярко проявилось характерное для высоких образцов китайской классической музыки релятивно-символическое мышление, проявляющееся в постоянном присутствии в композициях нескольких рядов смыслов, каждый из которых основывается на группе символов одного уровня; восприятие музыки также связано с необходимостью считывания многозначной информации, с умением ориентироваться в «полифонии смыслов» (термин Дж.К. Михайлова).

Так, специфически отражается в музыке то, что академик В.М. Алексеев столь точно назвал «иероглифическим мышлением» применительно к китайскому языку, имея в виду целый спектр значений, содержащийся в каждом слове, – от самых простых, конкретных до наиболее сложных и абстрактных. Поэтому в любом тексте, будь то классическая поэзия, средневековая повесть или философский трактат, заключено несколько уровней значений, которые расшифровываются в зависимости от контекстуального окружения, принадлежности к литературному стилю или философской школе, а также степени подготовленности индивидуального восприятия.

Эти же закономерности сохраняют свою действенность и относительно музыкального текста, и, таким образом, любая принадлежащая к слою классической музыки композиция, обладая целым комплексом значений и «начиненная» сложной символикой, оказывается весьма релятивной в процессе считывания и допускает практически неограниченное количество вариантов ее интерпретации. При этом полнота коммуникативного процесса, адекватность передачи комплекса информации находятся в прямой зависимости от уровня подготовленности как музицирующего, так и слушающего.

Все это делает понятным, почему уровень мастерства музыканта определялся не количеством заученных композиций, а искусством многовариантной и многоуровневой их интерпретации: самих композиций в репертуаре даже очень известного мастера могло быть совсем немного, и он, как правило, не особенно стремился его расширить.

Текст композиции стандартного репертуара для музыканта – это своеобразная модель «наведения», позволяющая ему, имея в качестве основы

формально-структурную «арматуру», сосредоточиться в процессе игры на размышлении по поводу этого текста, раскрытии всех оттенков смыслов и значений, заключенных в нем. Релятивную природу текстов композиций стандартного репертуара для циня, проявляющуюся в их многовариантных «прочтениях», небезынтересно сопоставить с живописным изображением в китайском классическом пейзаже, также основанном на пристальном разглядывании как бы с разных точек гор, камней, бамбука, деревьев, водного пространства, облаков и тумана, имеющих отдельные символические коннотации и сохраняющих в целом единство идеи, принципа при изменчивости форм и ракурсов.

Среди всего массива многообразных традиций в китайской музыкальной культуре было бы трудно выделить ту, что могла бы быть поставлена на один уровень с традицией циня с точки зрения полноты воплощения идеи гармоничной связи всех элементов Мироздания. Такая связь в китайской культуре осуществлялась посредством выстраивания в единую многоуровневую систему символов, соответствующих этим элементам. Китайцы обживали мир и стремились к его упорядочению, используя эту систему символов, амбивалентность которых обеспечивала ее гибкость и подвижность. Эта определенная иерархическая система включает в себе, как отмечает Б. Рифтин, «возможность передачи одних и тех же представлений с помощью разных “кодов” (“пространственного”, “календарно-временного”, “животного”, “цветового”, “анатомического” и т.п.)» (26).

Связанный с цинем комплекс символических значений сложен и содержит несколько уровней – от самого общего (инструмент в целом, его происхождение) до более частных (материал, из которого он изготовлен, детали конструкции, отдельные извлекаемые на нем тоны и т.д.).

С древних времен цинь связывался с символическим триединством «Вселенная – Поднебесная – Человек», рассматривался в качестве одного из регуляторов их гармоничного взаимодействия, воплощая идею всеобщего порядка. Инструмент соответствовал образам мифических существ – дракона (символ благородства, созидательной силы, устремленности и полета, связанный также с водной стихией) и феникса (символ мира и процветания).

Представляет интерес традиционна сложившаяся вера в мистическую связь между цинем и темным журавлем – символом долголетия. В трактате «Жуй ин туцзи», приписываемом Сунь Хоучи, говорится: «Темный журавль появится во времена правителя, умеющего ценить музыку. Когда давным-давно Хуанди играл на горе Куньлунь для танцующих духов, справа от него летали шестнадцать темных журавлей» (27).

Момент мистической связи воздействует и на чисто эстетический аспект восприятия: когда «ученый муж играет на лютне в садовой беседке, поблизости должна обязательно прогуливаться пара журавлей. Их грациозные движения определяют движения пальцев, а их крики должны вызвать у иг-

рающего возвышенные мысли. Ведь крик журавля имеет особый смысл: говорят, что он достигает Неба...» (28).

Многочисленные литературные свидетельства указывают на ассоциативные связи циня с цветущим сливовым деревом (символ созидания) и сосной (символ жизненной силы). В образцах китайского классического пейзажа часто встречается изображение музыканта, который играет на цине, сидя среди сливовых деревьев или под раскидистыми соснами.

Согласно «Циньцяо» происхождение циня связывается с именем мифического императора Фу-си, которому, по установленной синкретической системе символов, соответствуют Восток, дерево, дракон, зеленый цвет, весна, селезенка (как часть человеческого организма), меч (символ стойкости, мужества). По ассоциации с зеленым цветом корпус циня часто был инкрустирован нефритом или обтянут зеленым шелком.

Как уже отмечалось, цинь стал одним из важнейших социокультурных знаков представителей аристократической ученой элиты, олицетворением высокой философской, этической и эстетической образованности. Идеал поведения благородного мужа, выражаемый триединством «отшельничество – природа – искусство», был нераздельно связан с музицированием на цине – воплощением психоэмоциональной уравновешенности и покоя, углубленного размышления о сути бытия.

Подобную социокультурную ситуацию мы наблюдаем и в других цивилизационных системах, когда по отношению к репертуару инструмента высокой традиции даже вводят специальные запретительные меры. Так, в трактате францисканского монаха Джироламо Дируты (ок. 1550 – после 1612 г.), органиста венецианского круга, ученика Царлино и Меруле (относится к золотому веку испанского Возрождения), также показана строгая дифференциация репертуара у органа и клавира. Дирута поддерживает постановление Тридентского собора, который «запретил играть на церковных органах пассаменцо и другие танцевальные пьесы, и, тем более, сладострастные и непристойные песенки, ибо не подобает смешивать светское с духовным» (29).

В композициях для циня чаще всего выражалось состояние грусти, печали по поводу быстротечности времени, символизированного водным потоком (звукам которого стремились подражать при игре на инструменте).

Это психоощущение времени обуславливается как осознанием долговечности отдельной человеческой жизни, так и безвозвратности ушедшего навсегда прошлого целого народа.

Выражение глубоких и печальных эмоций характерно для циня с древних времен. В одной из глав трактата «Лицзи» («Записки о нормах поведения», III–II вв. до н.э.), называемой «Юэцзи» («Записки о музыке»), отмечается следующее: «...Ясен звук *гуциня* (название старинного циня). Ясность приводит к различению (хорошего и дурного), а умение различать приводит к тому, что жертвуют жизнью. Слыша звук циня, умный властитель вспоминает о тех, кто погиб, защищая свою страну. Звук шелковых струн печален.

Печаль присуща честности, а честность приводит к твердой решимости. Слыша звук циня... умный властитель думает о своих справедливых и твердых подданных...» (30).

В соответствии с даосским мировоззрением цинь изготавливался из естественных природных материалов (дерево, шелк), что обеспечивало простое и близкое к голосам природы звучание. Более частные моменты, относящиеся к конструкции циня, приемам звукоизвлечения, внешнему оформлению инструмента и т.п., являются во многом отражением перечисленных общих символических соответствий.

Сама конструкция циня представляет собой образец совершенного единства элементов, каждый из которых наделялся символическими значениями, сохраняемыми в неизменности на протяжении всей истории существования инструмента.

Считалось, что нарушение установленных пропорций лишает цинь его магических свойств. Так, выгнутая верхняя доска корпуса по отношению к плоской нижней означала Небо, «обнимающее» Землю (31). Длина циня – 3 фута 65 дюймов – символизировала 365 дней в году, расстояние между двумя резонаторными отверстиями в днище (они назывались «Пруд дракона» и «Заводь феникса»), равное 8 дюймам, символизировало основные восемь направлений розы ветров. Пять струн более ранней конструкции циня соотносились с пятью элементами Мироздания (огонь, вода, дерево, земля и металл), семь струн более поздней конструкции – с семью планетами или семью днями недели.

Соотнесенность с элементами социально-политической иерархии проявилась, например, в том, что самая толстая струна (наиболее удаленная от играющего), состоящая из 240 шелковых нитей, олицетворяла императора. Левая сторона корпуса циня называется «обжигающий хвост» (имеется в виду хвост дракона, воплощающего в себе две противоположные стихии – воду и огонь); мостик, на котором натянуты струны, символизирует гору (стойкость, единство).

Переходя к рассмотрению специфики развертывания музыкального текста в композициях для циня, необходимо остановиться на его базовой категории – тоне, поскольку в дальневосточной музыкальной традиции постижение самой сути звуко-музыкальной практики заключено в отношении к отдельному тону не только как к части целого (фразы, периода, раздела и т.д.), но прежде всего как к достаточно самостоятельной величине. Тон в дальневосточной музыкальной культуре – это некий микрокосм, символически воплощающий в себе всю Вселенную, в звучании которого превалирует вертикальный вектор (сложная жизнь призвуков – обертонов), а горизонтальный, связанный с линейной динамикой, уступает ему по значению.

Выделяя основные уровни символического значения отдельного тона в композициях для циня, которые в целом свойственны и дальневосточной музыке высокой традиции, отметим следующее.

1. Тон приравнивается к иероглифическому знаку, поскольку подобно ему также обладает несколькими уровнями значений – от отвлеченно-абст-

рактных до конкретных. Процесс развертывания музыкального текста представляет собой своеобразную «игру в бисер», т.е. построение целого путем многократных перестановок символов, что приводит к проявлению большого количества значений.

2. Тон рассматривается как слог, слово (32) (особенно в композициях с участием вокального голоса), которое в соответствии с даосско-буддийскими представлениями понимается как определенный символ или целый ряд символов. В игре значений слова в китайском поэтическом тексте в силу специфики тонального языка важная роль принадлежит звуковысотному произнесению слогов, слов, в зависимости от которого изменяется их смысл. В пропевании поэтического текста часто реализуются все возможные значения слова, поэтому, когда в течение целой музыкальной фразы иногда на разных высотах распевается один и тот же слог (слова в китайском языке, как и во многих других тональных языках, как правило, односложны), – это не просто вокализация, художественный прием, но прежде всего реализация всех уровней его значений. Важность тона-слова сохраняется и в чисто инструментальных композициях, которые довольно часто представляют собой варианты пьес с использованием голоса: в этом случае и играющий на цине, и слушающие его как бы «считывают» подразумеваемый словесный текст.

3. Тон проявляется как самостоятельная звуковая единица, воздействующая на психоэмоциональную природу человека в силу своих особых физико-акустических свойств.

4. Тон рассматривается в качестве ступени звукоряда, представляющего собой строго разработанную иерархическую систему; в соответствии с положениями китайской музыкальной теории тон наделялся целым рядом значений. Настройка циня соответствовала системе люй-люй – 12-ступенного равномерно темперированного звукоряда, образуемого последовательностью кварто-квинтовых рядов. Первые звуки квинтового ряда приблизительно с VII в. до н.э. составили звукоряд, который лег в основу обычной настройки семи струн циня (соответственно C-D-F-G-A-c-d и его варианты). Ступени такого пентатонического звукоряда, символически соотносимые с элементами философско-эстетических концепций и единицами общественно-политических структур, отождествлялись, с одной стороны, с пятью «стихиями» (33); с другой – с рангами социальной иерархии. Пентатонический звукоряд – это модель Вселенной, что наглядно демонстрируется в следующей таблице.

Таблица

Соответствие пяти музыкальных тонов (китайская пентатоника)

Тон	гун	шан	цзюэ	чжи	юй
Планета	Сатурн	Венера	Юпитер	Марс	Меркурий
Тип животных	безволосые	волосатые	чешуйчатые	пернатые	панцирные

Окончание табл.

Тон	гун	шан	цзюэ	чжи	юй
Домашние животные	корова	овца	свинья	лошадь	птица
Вкус	сладкий	острый	кислый	горький	соленый
Элемент природы	земля	металл	дерево	огонь	вода
Цвет	желтый	белый	зеленый	красный	черный
Явление природы	ветер	холод	жара	свет	дождь
Время года	середина лета	осень	весна	лето	зима
Орган тела	сердце	печень	селезенка	легкие	почки
Социальная категория	правитель	министр	народ	общественные работы	материальные блага
Часть света	центр	запад	восток	юг	север
Запах	аромат	металла	козлиный	горелого	гнили
Часть дома	центр	ворота	дверь	очаг	у входа
Ритуальная пища	просо	конопля	пшеница	бобы	пшено
Ритуальная пища	говядина	собачатина	баранина	курятина	свинина
Система организма	кожа	мышцы	скелет	дыхание	кровь
Психическое свойство	стойкость	отвага	терпеливость	воспитанность	мягкость
Этическая норма	доверие	справедливость	гуманность	ритуал	мудрость
Душевное состояние	искренность	одухотворенность	твердость	просветленность	спокойствие

5. Тон приобретает смысловое значение в зависимости от особенностей самого звукоизвлечения, разработанного на значительно более тонком уровне, чем собственно технический прием: важен уже сам характер прикосновения пальца к струне. В отличие от циня, используемого в качестве оркестрового инструмента, в сольной традиции не применялся плектр: струна защищалась ногтем (ноготь для этой цели специально отращивался, и ему придавалась особая форма) и кончиками пальцев не только для того, чтобы сделать звучание более утонченным, но и для лучшего тактильного ощущения инструмента. Струны должны были откликаться непосредственно на «живое» прикосновение, которое порождало большее разнообразие в звучании и, что весьма важно, мир звучаний ощущался музыкантом и управлялся им более четко и тонко.

Момент тактильного взаимодействия с инструментом приобретает с X–XI вв. чисто эстетическое значение. В трактатах времен династии Мин, например в «Та хуан-ко цинь-пу», выделяется до 24 типов прикосновений к струне. Так, *тан* – это «простое прикосновение, отражающее человеческие

чувства и звуки природы; содержит бесконечное количество оттенков, что делает музыку интересной, позволяет избежать монотонности... используя тан, следует избегать интенсивного вибрато и не злоупотреблять акцентами... *Цин* – “чистое” прикосновение, для которого характерна прозрачность тона, обусловленная точностью звукоизвлечения (без побочных призвуков); должно напоминать звуки бронзовых колоколов или литофонов...» (34).

6. Тон связан с определенной пластической символикой, также во многом обусловленной спецификой используемых технических приемов звукоизвлечения. Важность визуального и двигательного компонентов в музицировании на цине всегда подчеркивалась мастерами при обучении игре на этом инструменте. Поза музыканта, движения частей его тела в процессе игры, положение пальцев на струнах, являясь своеобразной формой пластической экспрессии, специфическим образом «созерцаются», дополняют впечатления от музыки, как бы открывают еще одно ее измерение. Фактически нечто аналогичное происходит, например, при чтении образцов высокой поэзии, когда иероглиф в силу своего многозначия, да и чисто графического совершенства, сначала созерцается и лишь потом прочитывается и произносится вслух. Согласно руководствам по игре на цине, так называемых *цинъ-лу*, в процессе практического обучения при объяснении тех или иных приемов использовались образные сравнения с движениями животных и птиц, что подчеркивало стремление к естественности и раскрепощенности: например, прием «рыба, бьющая хвостом» или «феникс, клюющий цветок», «чайка перед посадкой», «пурпурный краб», «черепашка» и многие другие. Этот эстетический идеал во многом определял и расположение пальцев каллиграфа при письме, уподоблявшихся аисту, дереву мэйхоа и т.п. (35). Некоторые исследователи, например Б. Юн, склонны усматривать в строго установленном чередовании движений рук потенцию своеобразного танца (36). К фиксированным посредством специальных нотаций музыкальным образцам часто прилагались рисунки, демонстрирующие положение пальцев, образно соответствующих характерам и позам определенного животного, птицы и т.п.

7. Важное значение имеет и обусловленность тона числовой символикой. На основе акустических опытов установлены математические величины, соответствующие каждой из пяти ступеней пентатонического звукоряда: первая ступень – 81 – «самое большое число Неба» (9×9), все остальные ступени обозначены числами, образованными увеличением или уменьшением на одну треть числового выражения предыдущего тона (вторая – 108, третья – 72, четвертая – 96, пятая – 64). Кроме того, тот или иной извлекаемый на цине тон соотносится с порядковым номером струны, пальца, звука во фразе и т.п. Особо обыгрывались нечетные числа, расцениваемые как благоприятные и имеющие особое значение в буддийских философских представлениях.

Как видим, традиция музицирования на цине отличается сложной многоуровневой символической закодированностью, которая делала инструмент

в глазах китайского общества совершенным агрегатом для регуляции элементов Мироздания. Отсюда – момент ожидания магического эффекта от игры на цине: вера в его «особые возможности» получила отражение во многих легендах и мифах, трактатах и произведениях литературы. В даосском трактате «Лецзы» (III–IV вв.) рассказывается об игре на цине легендарного музыканта Вэня (III в. до н.э.): «Тогда была весна, но он коснулся струн Осени (шан) и взял ноту восьмого месяца (нань-люй). Неожиданно поднялся холодный ветер, и рост деревьев и трав завершился. Наступила осень, он коснулся струн Весны (цзюэ), и прозвучала нота второго месяца (цзя-чжун), закружил теплый ветер, и деревья, и травы зацвели. Наступило лето, он коснулся струн Зимы и издал ноту одиннадцатого месяца (хуан-чжун). Пошел снег, и выпал иней, внезапно замерзли реки и водоемы... Наконец, он обратился к струне гун и вместе с ней к остальным четырем струнам. (Тогда) подул ветер, приносящий удачу, появились облака, несущие блага, пала роса, забил свежий родник...» (37).

Музицирование на цине – это довольно редко встречающийся в практике мировой музыки образец «полноты экспрессивной презентации», характеризующий как творческий процесс, так и специфику восприятия, а также сказывающийся на канонизации всех сторон акта художественной экспрессии, когда включается вся система органов чувств – обострены зрение и слух, осязание и обоняние (игра на цине, как правило, сопровождалась воскурением благовоний), вступает в действие пластическое начало, напряженно работает мысль и происходит психоэмоциональная концентрация. Игра на цине – это и пример единства основных форм экспрессивной апелляции: погружение в себя, обращение к стихиям Вселенной, растворение во всеобщем и наряду с этим острое ощущение собственной индивидуальности.

Доминирование на протяжении многих веков индивидуального начала в музицировании на цине приводило к размыванию контуров композиций для этого инструмента, делало предельно релятивным музыкальный текст. Это обстоятельство в течение долгого времени затрудняло оформление профессиональных школ, предполагающих известную объективизацию и стандартизацию средств выражения.

Наиболее интенсивно такие школы начинают складываться приблизительно с XIV–XV вв., при этом основным специфическим признаком каждой из них остается все же индивидуальная манера мастера – основателя школы. Вместе с тем ограничение бытования традиции сферой элитных кругов не способствовало созданию той атмосферы острой конкуренции, которая возникала при функционировании традиции на нескольких социокультурных уровнях (как это было, например, в Индии или странах Ближнего и Среднего Востока), а также вытекающей из этой ситуации коммерциализации данной традиции.

Показателем принадлежности к школе является наличие текстового стандарта, установленного мастером. Формирование определенного репертуара

стандартных композиций в Китае относится к VII–XIV вв., например, «Опьянение от вина» (прибл. X в.), «Дикие гуси на песчаном берегу» (IX–XIII вв.), «Звучание желто-зеленых узоров, украшающих Небо» (XIII–XIV вв.) и др. На основе анализа этих пьес выделим важнейшие уровни организации музыкального текста, каждый из которых обладает развитой семантикой.

1. Уровень отдельного тона, имеющего, как уже было показано, особое значение в силу его многоуровневой символизации, известной автономности как своеобразной «микроструктуры». Анализ динамического контура любого отдельного тона неожиданно обнаруживает любопытную символическую коннотацию: обращает на себя внимание волнообразность этого контура, который, с одной стороны, специфически отражает принцип «ян-инь» (Небо-Земля, верх-низ), а с другой – вызывает ассоциации с образом дракона, как бы имитируя в звуковом отношении изгибы его тела, а также связанную с ним водную стихию. Вспомним, что та же волнообразная конфигурация свойственна и графическим приемам в изобразительном искусстве (38).

2. Уровень межтоновых связей (лиазона) не менее важен, хотя, как нам кажется, и не столь явно внешне проявлен, как, например, в образцах северо-индийской инструментальной традиции, основанных на принципе раги. Последовательность соединения тонов, в свою очередь, можно рассматривать на нескольких уровнях – символическом, психоэмоциональном, энергетическом, причем каждый из них по-своему влияет на неравнозначность звуковых единиц в тексте. Точность высотных соответствий при опоре на равномерно темперированный строй несколько нарушается вибрация (в период XII–XIII вв. было выявлено и классифицировано около 33 основных типов вибрации), продлевающая и «расцветивающая» тон за счет подключения микрохроматики.

Особое значение имеет, на наш взгляд, применение разнообразных способов вибрации струны в фазе «затухания» тона: они требуют от играющего предельного внимания и обостренного ощущения звука. Характерно чередование «явных» и «едва проявленных» тонов (оно, по-видимому, символизирует перемещение из одного мира в другой), осуществляемое иногда в пределах короткого мотива. Вследствие этого равномерность развертывания мелодической линии нарушается, и тоны в сознании слушающего складываются в мотив только при условии предельной концентрации слухового и психического восприятий (вспомним о требовании играть на цине в тихом, безлюдном месте!).

Гипнотическое состояние, вызываемое игрой на цине, во многом обусловливалось постоянным чередованием «реальных» и «призрачных» звучаний, когда через какое-то время уже трудно было осознать: то ли эти звуки действительно чуть слышны, то ли они звучат в воображении; слушающий как бы «повисал» между мирами. Пространственные параметры звучания при этой игре тонкой и плотной материей значительно расширяются, само звучание становится более объемным. Наблюдая эти динамические перепа-

ды звучания тонов в пределах одного структурного образования, следует обратить внимание на нерегулярность проявления акцентов, отсутствие явной симметрии.

Частая смена приемов звукоизвлечения, осуществляемая чуть ли не через каждые два-три тона, а иногда и на каждый тон, значительно разнообразит межтоновые соединения, сообщает им упругость. Так, параллельно с музыкально-фразеологической структурой композиции развивается ее энергодинамическая структура, анализ которой требует особых навыков и специальных методов.

Следует отметить, что малая конфликтность в отношениях между тонами пентатонического звукоряда – явление только кажущееся: способность к анализу «тонких» звуковых материй, развитость слуха обнаруживают острые драматические коллизии в сфере призвуков и обертонов.

И если при этом, в отличие, например, от практики игры на ситаре в Индии, момент перехода от тона к тону не подчеркивается, то и китайские, и индийские музыканты-мастера в минуты откровения признаются, что главное для них – это «тонкий» мир, а не грубая материальность звучащей ткани. Об этом нам не раз говорили музыканты из Индии и Китая, с которыми приходилось общаться (Рам Нарайн, Лалгуди Джаяраман, Пан Чан Чин, Чэнь Куилонг и др.). Мир призвуков может слышаться, а может и подразумеваться (вычисляться акустически), но считается, что он доступен восприятию лишь натур утонченных, развитых и в музыкальном, и в духовном отношении.

В целом сам мелодический контур достаточно сбалансирован и может быть разделен по вертикальному срезу на три-четыре звуковысотных зоны-регистра. Эта сбалансированность, однако, несколько нарушается разной частотой «волн» звукового контура, а также неравномерностью и неожиданностью смен регистра (действие все той же символической оппозиции «Небо–Земля», «верх–низ»). Перечислим несколько характерных звукодинамических стереотипов, специфичных для музыкального текста композиций:

- тоны, удвоенные в октаву или квинту, сексту, как правило, акцентированные;
- тоны с резкой атакой – в результате интенсивного защипывания струны;
- тоны средней интенсивности с долгой фазой затухания;
- «скользящие» тоны, образующиеся при проведении пальцев по струне;
- тоны, динамически проваливающиеся в фазе звучания, как бы провисающие.

3. Уровень мотивных образований и общей фразеологии проявляется прежде всего в том, что практически каждую композицию отличает четкая структурная организация исходного мотива-темы. Это, очевидно, связано с высокой нормативностью, отличающей композиции стандартного репертуара: мотив должен быть легко узнаваем, по крайней мере, во время первого его показа. Довольно часто в композиции можно выделить два, три, четыре

и более мотивных образований, однако, на наш взгляд, вряд ли стоит пытаться установить иерархию в отношениях между ними или искать в их последовательности и чередовании определенные формальные или драматургические закономерности.

Тем не менее, органично вплетаясь в общий звуковой поток, разворачивающийся как бы на одном дыхании, они в какой-то степени выполняют структурообразующие функции. В целом же членение на фразы, разделы проявлено слабо, переходы между отдельными структурами «смазаны», «размыты».

Сам принцип варьирования на структурном уровне опирается как бы на три базовых элемента: медитативный «перебор»; песенность, сказовость, подчеркиваемая строфичностью, симметрией построений (причем и в том, и в другом случае сказывается явное воздействие вербального начала); танцевальность, где жанровые признаки проявляются особенно сильно.

В каждой пьесе танцевальность – это дань наиболее вещественным, характеристичным моментам в общей системе выразительных средств, хотя это может быть и танец мифических существ (дракона, феникса), а также легендарного журавля.

Общий темп композиций, как правило, усреднен и достаточно стабилен.

Однако наряду с темпом чередования тонов существует еще и ощущение темпа движения пальцев, который меняется в зависимости от того или иного приема, посредством которого защищывается струна. Поэтому бывает так, что быстрые, стремительные перехваты струн при общем медленном и плавном движении порой как бы убыстряют его.

В целом допустимо считать, что не только темповое, но и ритмическое разнообразие определяется, прежде всего, спецификой технических приемов (репетитивное дробление звука одной высоты, «обратная» синкопа, «агогические» триоли и т.д.); несимметричное чередование акцентированных и неакцентированных тонов сообщает звуковому контуру неравномерность и разнообразие, становящееся особенно значимым в условиях крайней скудости ассортимента метрических средств. Метрическая пульсация основывается на использовании (условных) восьмых и четвертных нот с редко встречающимися шестнадцатыми (возникающими только как результат деления восьмых) и остановками на половинных нотах.

Интересно отметить, что в руководствах по исполнению той или иной пьесы заключены точно зафиксированные рекомендации, относящиеся к скорости движения пальцев по струнам, например, такие: «Медленно поднимите второй палец и поставьте его на струну шан... быстро снимите средний палец, поднимите плавно первый и подхватите струну гун...» и т.п. (39).

В силу особой значимости каждого тона виртуозные пассажи со стремительным пролетанием тонов совершенно не допускаются, поскольку в этом случае они сливаются в некий сплошной поток, а значит, отнимается возможность восприятия (наряду с общим ходом развития) каждого из них

самого по себе – со всей символической многозначностью, разнообразным энергетическим зарядом и т.п.

4. На уровне композиции в целом структурное членение не играет существенного значения. Отсюда – не ограниченное временными рамками развертывание музыкального текста, продолжающееся подчас довольно долго, вплоть до достижения желаемого психоэмоционального состояния. Пространственность, доминирующая в организации музыкального текста композиций для циня, является отражением некоего свойства, специфичного для китайской культуры в целом, которое французский исследователь М. Фуко трактовал как «безразличие к событиям времени», как нечто, «связанное с развертыванием протяженности» (40). М. Фуко и ряд других ученых объясняют этот феномен спецификой природного ландшафта Китая с его пространственной многомерностью (с одной стороны, это страна высочайших гор, с другой – равнин и пустынь).

Весьма важным, на наш взгляд, является тот факт, что в основе процесса музицирования на цине лежала канонизированная последовательность композиций, складывающаяся в своеобразный «неявный» цикл. Порядок введения композиций учитывал, с одной стороны, наличие некоторых обязательных пьес, а с другой – предполагал известную свободу выбора (что, очевидно, могло зависеть и от повода музицирования, и от традиций направления и школы, которую представлял мастер, и от характера психоэмоционального состояния и т.д.). Установленная последовательность композиций при игре на цине отмечалась еще Цзи Каном в его «Оде лютне»:

...Порядок у мелодий должен быть такой:
Их начинают «Холм большой»,
«Привал», «Тайшань», «Бойцы Востока»,
«Летит дракон», «Оленьи крики»,
«Петух и цапля», «Струн просторы»...
Звучат напевы чередой,
Они как бы природой стали... (41)

Как отмечает Лян Мин-юэ, существовала и практика предварения более протяженных композиций короткими пьесами, так называемыми *тяо-и*, как правило, относящимися к репертуару старинных мелодий и исполняемыми в том же ладу, что и последующая основная композиция (впоследствии они были заменены короткими вступлениями).

В процессе эволюции традиции игры на цине был наработан обширный стандартный репертуар композиций, сохранению которых в фонде традиции способствовало введение специальных систем нотаций. Для фиксации композиций для циня использовались две основные системы нотации – *вэнь цзэпу* и *чэнь цзэпу*, причем обе они базировались на табулатурно-идеографическом принципе.

Существуют предположения, что пьесы для циня определенным образом нотировались еще в эпоху Чжоу, однако старейший из дошедших до нас манускриптов, относящихся к композициям для циня, – «Одинокая орхидея» («Юланьпу») – восходит к эпохе Тан (VII–X вв.).

Композиции того времени фиксировались посредством системы *вэнь цзэпу*, которая представляла собой свод детальных инструкций, касающихся места и положения пальцев относительно ладов и струн, темпа передвижения пальцев по струнам, моментов паузирования и т.д., например: «...Поставьте средний палец на расстоянии примерно половины дюйма на 10-й гуй (42) и палец и затем, придав ему форму крючка, поставьте его на 13-й гуй, примерно на расстояние дюйма...» и т.п. (43).

В конце танской эпохи (X в.) ставшая архаичной система *вэнь цзэпу* была вытеснена новой – *чэнь цзэпу*, усовершенствованной за счет упрощения и сокращения идеограмм, в верхней части которых обозначались места прижатия струн левой рукой, а в нижней – защипывание их правой рукой и позиции. Были введены и дополнительные знаки, выражающие длительность звука, различные украшения, типы глissандо, вибрато, характер прикосновения к струнам, а также деление на фразы и их сегменты, темповые сдвиги и т.п. (всего около 100 специальных знаков для вибрато, около 50 для портаменто).

Особенно детально была разработана группа знаков, относящихся к вибрато левой руки и приемам портаменто. Ван Гулик описывает множество вариантов вибрато, например, *чан инь* – широкое вибрато, *ци инь* – мелкое вибрато, *тин инь* – вибрато при практически неподвижном пальце (пульсирует лишь его кончик) и др.

Для правильного прочтения табулатур необходимо помнить о том, что в них содержится четыре набора иероглифических знаков, обозначающих порядковые номера пальцев (1–5), струн (1–7), *гуй* (1–13), а также *фэн* (1–10), которые выражают расстояние между гуй.

Ниже приведен пример настройки циня доминьского периода:

Струна	Гуй	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
I	C	D	E \flat	E	F	G	A	c	e	g	c	e	g	c
II	D	E	F	F	G	A	B	d	f	s	d	f	a	d
III	E	F	G	G	A	B	c	e	g	b	e	g	b	e
IV	G	A	B	B	c	d	e	g	b	d	g	b	d	g
V	A	B	c	c	d	e	f	a	c	e	a	c	e	a

Примечание: нижняя строка цифр означает отношение части звучащей струны к целой (44).

Расстояния *фэн*, не обозначенные на инструменте, заучиваются исполнителем; так же как и гуй, они, по мере удаления от центра, уменьшаются.

Например, расстояние между 6-м и 7-м гуй равно большой терции, между 12-м и 13-м гуй – малой секунде; между 6-м и 7-м фэн расстояние равно 1/10 большой терции; между 12-м и 13-м фэн – 1/10 малой секунды.

Введение чэнь цзэпу обычно приписывается Цао Зою – известному исполнителю на цине танской эпохи; в дальнейшей ее разработке принимали участие многие музыканты, однако окончательно стандартизирована эта система нотации так и не была. Использувавшаяся в течение многих веков, она не успевала отразить изменения, происходящие в практике живого музицирования (введение новых приемов, совершенствование техники игры и т.п.), делилась на многочисленные варианты в зависимости от принадлежности к той или иной исполнительской школе.

Как правило, чтению нотационных знаков обучались под руководством учителя, поскольку, несмотря на разработанность записи, многие детали все же относились к области устного предания. Для объяснения наиболее сложных технических приемов наставники весьма часто пользовались своеобразной программой, в которой каждый прием связывался с определенным образом, символом. Лян Мин-юэ приводит пример одной такой программы, составленной для композиции «Дикие гуси на песчаном берегу», которая описана Ли Цяоли в известном эссе «Ли Цяоли циньшуо» (1813 г.).

Раздел 1. «Осенней порой дикие гуси перелетают реку. Вожак опускается на песчаный берег, остальные гуси присоединяются к нему».

Раздел 2. «Одни гуси кричат, другие безмолвствуют».

Раздел 3. «Звуки голосов отдыхающих гусей долетают до неба. Летящие гуси слышат их призыв и опускаются на землю».

Раздел 4. «Переключка гусей, расположившихся на берегу, и тех, которые находятся в полете».

Раздел 5. «Внезапно внимание всех привлечено хлопаньем крыльев в кустах».

Раздел 6. «Группа гусей то взлетает, то опускается на берег в нерешительности. В паузах между громкими криками гусей и хлопаньем их крыльев слышится тишина».

Раздел 7. «Гуси на берегу начинают успокаиваться, и только один по-прежнему кружит в небе и протяжно и скорбно кричит».

Кода. «Наконец и он опускается на берег и присоединяется к остальным» (45).

Отметим, что отдельные технические приемы соотносятся с определенными программными элементами, например, *куа* – «один, одинокий» – берутся одиночные тоны; *цю* – «вместе» – играют тоны, удвоенные в октаву; *сан* – «рассеянные, разбросанные» – игра на открытых струнах; *цинь* – «взлет» – портаменто вверх и т.п.

На протяжении многовековой эволюции китайской музыкальной культуры игра на цине всегда занимала в ней особое место и практически не испытывала конкуренции со стороны других видов, жанров и стилей.

Тем не менее это вовсе не означало абсолютной изолированности ее от параллельно развивающихся традиций, особенно относящихся к игре на струнных инструментах. Так, цинь, цитры се и чжэн, четырехструнная лютя пипа представляли собой некую область музыкальной культуры, внутри которой происходил обмен стандартным репертуаром, элементами исполнительской техники, деталей конструкции, осуществлялось взаимодействие социокультурных функций инструментов. Музицирование на этих инструментах нередко входило в практику одной и той же исполнительской школы.

Подобные этому явления можно наблюдать и в других странах Дальнего Востока, а также ЮВА: общность на уровне мостковых цитр – шести-струнного комунго и 12-струнного каягыма в Корее, 13-струнной цитры кото и лютной сямисэн и бива – в Японии, что было связано с вхождением данных инструментов в сферу одного и того же социокультурного локуса, а также их взаимодействием в составе определенного ансамбля или объединением в дуэтом музицировании (например, *кото-сямисэн* в Японии, цинь и се – в Китае, 16-струнная цитра *дан чань* и лютя *нгуэт* – во Вьетнаме).

В системе музыкальной культуры региона Дальнего Востока общность в сфере традиций игры на струнных инструментах прослеживается достаточно явно, что во многом обусловлено миграцией большинства из них из Китая в Корею и Японию. Однако инструменты, повторяющие конструкцию циня (*кым* в Корее, *кин* в Японии), так и не приобрели в этих странах того значения, которое имел в Китае цинь: кым остался в рамках традиции церемониальных оркестров, применение кина ограничивалось досуговым музицированием. Тем не менее, та социокультурная ниша, которую в Китае занимал цинь, в некоторой степени была заполнена в Корее *каягымом* и *комунго* в их «сольной» разновидности (сопровождение вокальных композиций в жанре *кагок*, традиция сольных инструментальных пьес в стиле *санджо* и др.), в Японии, в значительной степени заимствовавшей «идеологию» циня и в отличие от него получившей гораздо большее развитие на уровне профессиональных исполнительских школ, – *кото*.

В заключение нашего своеобразного «эссе» о цине еще раз вспомним сложившиеся в рамках натурфилософских теоретических моделей представления о так называемом «космическом резонансе» (*гань-ин*), согласно которому порядок бытия сравнивался с хорошо настроенным музыкальным инструментом. Г.А. Ткаченко приводит описанный еще Сыма Цянем интересный опыт, подтверждающий «существование гармонического эфира», способствующего связи между теми порядками бытия, которые настроены «в резонанс» (46). «...Лу Цзюй... настроил пару гуслей-сэ, одни положил в зале, другие – в боковой комнате. Тронул /струну, настроенную на высоту тона/ гун /одного инструмента/ и откликнулся цзюэ /другого/, тронул /тон/ цзюэ /одного инструмента/, и откликнулся цзюэ /другого/, – произошло это потому, что они были настроены в /одной звуковысотной системе/люй/» (47). Это особое свойство натянутой струны воспринимать колебания космического первозву-

ка всегда придавало традиции дальневосточных цитр наиболее высокий по сравнению с другими инструментами социокультурный статус.

ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) *Chen Shui-Cheng*. Permissions and prohibitions concerning the playing of the Chin // *The World of Music*. – 1979. – Vol. 21. – № 1. – P. 81.
- (2) Определение «простейшие» выбрано потому, что конструкция инструментов в процессе исторической эволюции изменилась в незначительной степени и в целом сохранила свои основные характеристики.
- (3) Одно из древнейших дошедших до нас изображений цитры обнаружили на ассирийских барельефах. Это асор, или финикийская цитра, – десятиструнный инструмент прямоугольной формы, ставший впоследствии одним из излюбленных символов христианской церкви. Десять струн символизировали десять заповедей, прямоугольная форма – четыре Евангелия.

В Библии встречается описание музицирования на давидовой арфе, или *киноре* («...молодой Давид потянулся за кинором, чтобы играть перед Саулом, и играл рукой...»). Это, скорее всего, наиболее раннее упоминание сольного музицирования на инструменте типа лиры, ближневосточного родственника цитры, от которого получили распространение критские, кипрские, месопотамские, финикийские и древнегреческие лиры. В одном из древнегреческих мифов описывается музыкальное состязание между Аполлоном и Марсом («...сладословия богов, добрый день продлевая, Аполлон настраивал лиру»). Лира в Древней Греции, получившая позднее название *кифары*, относится к сакрализованным инструментам и имеет близкое отношение к цитрам, которые упоминались еще в трудах Аристотеля: это *эпигоненон* с 40 струнами и 35-струнный *симикион*. Нельзя не отметить, правда, что, по мнению ряда исследователей, оба инструмента попали в Грецию из Персии через Александрию.

Все названные инструменты восходят в одному и тому же прототипу – струнному щипковому инструменту, и объединяет их прежде всего сходная социальная функция: это инструменты, созвучные голосу, так называемые инструменты для пения, выполнявшие функцию аккомпанирующего звукового агрегата. На более привилегированное по сравнению с другими инструментами положение струнных в Древнем мире указывает другой не менее важный факт. Эти инструменты чаще назывались инструментами божественными, поскольку они были неизменными участниками многочисленных культовых обрядов.

В период раннего Средневековья ареал распространения цитровых значительно расширился и охватывал уже не только Ближний и Средний Восток и Грецию, но и территории Южной Азии, Дальнего Востока, несколько позднее – Юга и Юго-Запада Европы. Предполагается, что в XII в. цитры в своих разновидностях *кануна* и *сантура* проникли через Испанию из Западной Азии в ряд европейских стран по линии торговых путей. Изображение инструмента рода цитр имеется на фреске 1560 г. одной из церквей Дании, где один из ангелов музицирует на длинной прямоугольной цитре, ударяя по струнам правой рукой. Детальная информация об инструментах XVI–XVII вв. содержится в известном труде М. Престориуса (1571–1619) «*De organographies*».

Все разнообразие этого рода музыкальных инструментов в Европе свелось к двум основным типам: *дульцимеру* (от кануна) и *псалтырю* (от сантура). Сначала эти типы различались, но позднее, после 1300 г., дульцимер получил распространение преимущественно на севере, а псалтырь – на юге Европы. Данные типы цитр, в

свою очередь, послужили основой для цитровых инструментов у других народов Европы и Азии. Это *каннель* у эстонцев, *кокле* у латышей, *канклес* у литовцев, *кантеле* у финнов, *гуся* у татар, *кюся* у мари, *кесле* у чувашей, *крезь* у удмуртов и, наконец, *гусли*, распространенные среди скоморохов на Руси.

Что касается Южной Азии, то там, по мнению Ч. Девы, цитры особого распространения не получили: исключение составляет сантур, встречающийся в основном в Кашмире. Это, по-видимому, объясняется пристрастием индийцев к более эмоционально и акустически насыщенному звучанию, что обусловило применение специальных резонаторов.

- (4) Наиболее ранними конфуцианскими источниками, в которых упоминается цинь, считаются «Шуцзин» («Книга истории») и «Шицзин» («Книга песен»).
- (5) Цинь, по всем своим признакам относящийся к семейству цитр, нередко называется западными исследователями «лютной».
- (6) *Dewoskin K.J.* A song for One or Two. Music and the Concept of Art in Early China. – Ann Arbor, 1982.
- (7) Правила «ли» («ритуал», «этикет») детерминировали «нормы поведения идеального типа конфуцианской личности, репрезентативной (базисной) для всей классической китайской литературы, – цюньцзы (благородный муж)... Главная функция правил «ли», как подчеркивал сам Конфуций, заключалась в том, чтобы “навести порядок в Поднебесной”» (Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М., 1983. – С. 58).
- (8) Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М., 1983. – С. 61.
- (9) Там же. – С. 62.
- (10) Поэт, философ, выдающийся исполнитель на цине (223–262); одним из первых включил в идеологию циня даосскую философию и эстетику. Автор знаменитой «Оды о цине». Согласно легендам, под звуки его игры журавли (символ долголетия) начинали танцевать и появлялись «бессмертные» (духи предков).
- (11) *Шелестова Е.М.* О понимании «духа природы» в пейзажном искусстве Китая и Японии // Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М., 1983. – С. 101.
- (12) *Мартынов А.С.* Конфуцианская личность и природа // Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М., 1983. – С. 183.
- (13) Там же. – С. 183.
- (14) Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М., 1983. – С. 67.
- (15) *Cheng Shui-Cheng.* The role of the traditional musicians in China // The World of Music. – 1979. – Vol. 21. – № 2. – P. 83–84.
- (16) *Конфуций.* Лунь-юй (Беседы и рассуждения). Чжуцзи цзичэн // Собрание классических текстов / Пер. Н. Абаева. – Шанхай, 1935. – Т. 1.
- (17) Лу Цзи – китайский философ конца III в. до н.э., который пытался осмыслить законы Вселенной с точки зрения ее музыкальной природы. В своей «Оде изящному слову» («Вэнь фу») он сформулировал основные свойства музыки, в целом соответствующие универсальным принципам эстетики не только того времени, но и последующих эпох (*Завадская Е.В.* Мудрое вдохновение. – М., 1983. – С. 51).
- (18) Согласно письменным источникам, наиболее ранние упоминания о цине (XV–XIV вв. до н.э.) свидетельствуют и об индивидуальной игре на этом инструменте, и об участии его в церемониальных ансамблях двора. Последующая эволюция данной традиции шла по этим двум линиям – сольной и ансамблевой, развивавшимися параллельно вплоть до начала XX в. Входя в состав церемониальных ансамблей (например, в периоды Суй и Тан, VI–X вв. – в ансамбли музыки *яюэ*) официаль-

- ных конфуцианских церемоний, наряду с цитрой се, гонгами, наборами бронзовых колоколов бяньчжун и наборами литофонов бяньцин, барабанами гу, глиняными окаринами, а также в ансамбли дивертисментной музыки *йен-юэ*, обслуживающие придворные банкеты в составе циня, цитры се, бамбукового губного органа *шен*, четырехструнной лютни *пина* и др.), цинь совершенно терялся с чисто акустической точки зрения. Сама партия его была довольно бесхитростна, включала практически одиночные тоны, бравшиеся на открытых струнах. В этой ситуации совершенно очевидна чисто репрезентативная функция циня: участие древнейшего и высокопрестижного инструмента облагораживало церемониальный оркестр, способствовало его сакрализации. Собственно «цитровую» нагрузку в акустическом плане в ансамбле несла на себе 25-струнная се (цитра с подвижными мостками, с древних времен упоминавшаяся в паре с цинем), выполняя функцию виртуозного «гармонического перебора» и наполняя звучание ансамбля яркой «звончатостью».
- (19) *Dewoskin K.J.* A song for One or Two. Music and the Concept of Art in Early China. – Ann Arbor, 1982, – P. 105.
- (20) Китайская народная картина. – М., 1966. – С. 107.
- (21) Китайская пейзажная лирика III–XIV вв. / Вступит. ст. и комм. И. Лисевича. – М., 1984. – С. 8.
- (22) Там же.
- (23) Тексты могли заимствоваться из «Шицзин», представлять отрывки из классических поэм или поэтические образцы, сочиненные самими исполнителями; использовались и тексты из фольклорной литературы.
- (24) Являлась официально выделенной разновидностью придворной музыки, наряду с уже упоминавшимися яюэ, янь-юэ, а также *кучуй* (военной музыкой), *сан-юэ* (театральной музыкой), *ху-юэ* (иностранный музыкой) и др.
- (25) Чжэн – 16-струнная цитра с подвижными мостками, легко меняющая строй. Как гласит легенда, чжэн своим возникновением обязана семейной ссоре, в результате которой была разделена на две части 25-струнная цитра се. Первые упоминания о чжэн восходят к IX–XIII вв. до н.э. и связаны с некоторыми районами провинции Шэньси. Чжэн использовался как ансамблевый, позднее – как сольный (особенно с XVII в.) инструмент в музыке более облегченного по характеру экспрессии типа, связанного с развлечением, досугом.
- (26) *Рифтин Б.Л.* Китайская мифология // Мифы народов мира. – М., 1980. – Т. 1. – С. 656.
- (27) *Gulik R.H. van.* The Lore of the Chinese Lute: an Essay in Ch'in Ideology. – Tokyo, 1940.
- (28) *Gulik R.H. van.* The Lore of the Chinese Lute...
- (29) Цит. по: *Березовская Л.* Трактат Джироламо Дируты «Трансильванец» в свете истории органного исполнительства // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. – М., 1989. – С. 478.
- (30) Музыкальная эстетика стран Востока / Под ред. В. Шестакова. – М., 1967.
- (31) *Quasten J.* Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit. – Munster, 1930.
- (32) Говоря о языке старой китайской поэзии и отмечая его емкость и дискретность, И.С. Лисевич подчеркивает, что в тексте «почти нет личных местоимений, нет указаний времени и числа, одно и то же слово может быть глаголом, прилагательным или существительным – все здесь зыбко, тонко и чувствительно к словесному окружению» (Китайская пейзажная лирика III–XIV вв. / Вступит. ст. и комм. И. Лисевича. – М., 1984. – С. 9).
- (33) В соответствии с этим первая ступень – гун, извлекаемая на цине, олицетворяла раскаты грома, вторая – шум ветра в ветвях деревьев, третья – потрескивание дров

в огне, четвертая и пятая – журчание ручья и т.д.; ступени олицетворяли также времена года, основные цвета, планеты, стороны света, органы тела, психоэмоциональные свойства человека.

- (34) *Music from the Tang Court* / Ed. by L. Picken. – Oxford: Univ. Press, 1981.
- (35) *Завадская Е.В.* Мудрое вдохновение. – М., 1983. – С. 31.
- (36) *Yung B.* Choreographic and Kinesthetic Elements in performance on the Chinese seven-string zither // *Ethnomusicology*. – 1984. – Vol. 18. – № 3. – P. 507.
- (37) Музыкальная эстетика стран Востока / Под ред. В. Шестакова. – М., 1967. – С. 215.
- (38) *Шелестова Е.М.* О понимании «духа природы» в пейзажном искусстве Китая и Японии // *Проблема человека в традиционных китайских учениях*. – М., 1983. – С. 253–255.
- (39) *Kaufmann W.* *Musical Notation of the Orient*. –Bloomington – Lnd, 1972.
- (40) *Фуко М.* Слова и вещи. – М., 1977. – С. 35, 36.
- (41) *Семенов И.* Цзи Кан: «Ода люгнэ» // *Проблемы восточной философии*. – М., 1979.
- (42) Гуй фактически выполняют функции ладов и представляют собой 13 перламутровых кнопок, инкрустированных в корпус инструмента со стороны, ближайшей к исполнителю. Гуй расположены так, что расстояния между ними в обоих направлениях как налево, так и направо, начиная от кнопки в центре (7), все более уменьшаются.
- (43) *Kaufmann W.* *Musical Notation of the Orient*. – Bloomington – Lnd, 1972. – P. 270.
- (44) Там же. – С. 278.
- (45) *Liang Ming-Yueh.* *Ch'in music of Ten centuries*. – West Berlin, 1977.
- (46) *Ткаченко Г.А.* Космос, Музыка, Ритуал. Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». – М., 1990. – С. 78–80.
- (47) *Позднеева Л.Д.* Атеисты, материалисты, диалектики Древнего Китая. – М., 1967. – С. 264.

THE MODEL OF THE WORLD IN THE SOUND OF CHINESE ZITHER CHIN

E. Vasilchenko

Theory and History of Culture Chair
Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya Str., 6, Moscow, Russia, 117198

The article analyses the tradition of the long zither chin, which associated in China with a symbol of high education and the deserving behaviour. The sounding of the chin during the 3 thousands years is considered to be a criterion of the beautiful and «correct» sound.

Key words: China, chin, long zither, musicmaking, tabulation, tone, pentatonic scale.