

the sponsorization of many composers who did not keep the «official» sight of music making. Any way, we cannot forget the popular music wich inspired composers as Moreno Torroba, Sorozabal, Guridi or Sainz de la Maza.

The last half of the XX century and the actual times are still too fresh to analyze, but we can see a great growing of the recoperation and presence of folkloric and popular music.

М.В. Сайфуллина

ОТРАЖЕНИЕ ВОСТОЧНОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ В МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Томский государственный педагогический университет

На рубеже XX–XXI вв. в культуре России необычайно возрос интерес ко всему неевропейскому. На смену европоцентристским и американизированным умонастроениям у Россиян пришло увлечение восточными языками, восточной медициной, восточной религией, восточными гороскопами и, конечно, восточной музыкой. Так как Россия имеет промежуточное положение между Востоком и Западом, для россиян вполне естественно повернуться лицом к своим восточным соседям. Все чаще в концертных залах звучат восточные мугамы, раги, китайская и японская музыка. Но к ней пока еще наш «европейский» слух не может привыкнуть, и, ощущая ее очарование, все же слушатель продолжает чувствовать ее чуждость. Как отметил В.М. Розин, здесь «дело вовсе не в формальных особенностях строя этой музыки, она про что-то другое, неевропейское... Музыка Востока выражает не переживания личности (что характерно для западной музыки), а путь («до» японски), ведущий душу к раскрытию ее истинного бытия» [1, с. 5]. Еще с конца XVIII в. музыка Востока притягивала русских и западноевропейских композиторов, как магнит. В ней всегда ощущалось что-то загадочное, таинственное, космическое. «Она переводит наши чувства и сознание из мира обычных различий и переживаний в другой мир, где эти различия и переживания исчезают, зато приоткрываются космические и божественные энергии и символы» [1, с. 6]. Это различие позволит сегодня нам поновому посмотреть и на себя, и на развитие мировой музыкальной культуры. Возможно, более близкое знакомство с музыкой Востока поможет справиться с многочисленными проблемами в современной российской музыкальной культуре. Говоря о культуре, в данном случае музыкальной, неизменно приходишь к выводу, что она неразрывно связана с таким понятием, как «национальный менталитет». Данная статья является попыткой рассмотреть особенности отражения восточной ментальности не только в традиционной музыкальной культуре этих стран (фольклоре), но и в классической западноевропейской и русской музыке.

Каждая национальная культура есть результат проявленной деятельности национальной менталь-

ности, так как национальная культура не существует вне национального менталитета. Если рассмотреть существующие философские интерпретации сущности ментального, то выясняется, что менталитет – это не только тип устройства сознания, мировосприятия, понимания, способ мировоззрения. Согласно П.С. Гуревичу и О.И. Шульман, «менталитет выражает жизненные и практические установки людей, устойчивые образы мира, эмоциональные предпочтения, свойственные данному сообществу и культурной традиции» [2, с. 25]. Социокультурная созидательная деятельность выстраивается на той или иной национальной почве на основании существующих традиций и существующей национальной ментальности независимо от временных рамок. Сначала рассмотрим отражение особенностей восточной ментальности в традиционной музыке Китая, Индии, стран Ближнего Востока.

К середине I тыс. до н. э. в мировоззрении человечества произошел кардинальный переворот. На смену мифологическому мировосприятию приходит рациональное сознание, рождаются региональные и мировые религии: конфуцианство, даосизм, буддизм, зороастризм и др. Карл Ясперс называет этот период «осевым временем». По его мнению, характерные общие черты каждой из интересующих нас восточных культур (устойчивость, неподвижность, традиционализм) начинают формироваться в доосевой период и далее сохраняются неизменными.

Особенностью музыкальных культур Востока является то, что в них традиционное мировосприятие, специфическая восточная ментальность сохранилась и нашла отражение вплоть до наших дней. В отличие от европейской точки зрения, истинное восточное бытие души не есть реализация наших желаний, нашего Я, личности, а «слияние души (Атмана) с Космосом и Богом, обнаружение единства этих трех начал. Конец пути – это Дао или нирвана, в которой душа обретает космический покой. Сам же путь есть индивидуальная жизнь (индивидуальность), преодоление иллюзорности (майи) неистинного бытия и жизни, раскрытие (тоже индивидуальное) истинного бытия. Если конечная цель одна и та же (Дао, нирвана, Бог), то путь к этой цели у каждого свой, инди-

видуальный, хотя его проходят по одним и тем же «ступеням» и «территориям» [1, с. 6].

Восточные музыкальные культуры не похожи друг на друга, как не похож один на другой и менталитет народов Востока. «Восток – это сложная совокупность территорий, огромных регионов и культурных традиций, не менее грандиозных, чем европейская: со своими закономерностями и богатым ветвлением, со своей спецификой в сравнении с другими столь же значительными культурными традициями» [3, с. 337]. Но при более подробном рассмотрении и сопоставлении некоторых становится возможным говорить об общих чертах в развитии, взаимовлиянии и взаимопроникновении музыкальных культур.

Отличительной чертой цивилизации Китая всегда считалась замкнутость. Коренные национальные традиции, сохраняемые тысячелетиями, внутренне закрыли страну от влияния других культур. Несмотря на то, что мировоззренческо-ценностные религиозные системы Китая – культ Шан-ди, культ Неба, даосизм, конфуцианство и буддизм играли в культуре на протяжении двух тысячелетий очень важную роль, все же «облик традиционной китайской культуры создала не столько религия, сколько ритуализированная мораль» [4, с. 70]. Традиционно для китайского менталитета гораздо важнее не восприятие личности как индивидуальности, а восприятие целостности общества, коллектива, государства. Отдельный человек в китайском обществе мало что значил. Индивидуальное сознание было практически не развито. Человек не стремился заниматься самосозерцанием и обращаться к своей душе. Внутреннее проявление духовности, любые личностные проявления пресекались государством. Но в то же время каждый китаец считал себя частью природы, стремился ею насладиться, включиться в ее ритмы. «Геополитический эгоцентризм китайцев зиждился на их уверенности в собственном духовном, а не расовом или военном превосходстве над другими народами» [5, с. 110].

Начальный этап развития китайской профессиональной музыкальной культуры относится к эпохе Шан-Инь (XVI–XI вв. до н. э.), когда оформился и выделился особый «музыкальный комплекс, определяемый в традиции как “музыка – юэ” и объединявший в себе собственно музицирование – игру на музыкальных инструментах, пение и танец» (см.: [5, с. 123–127]). Начиная с Шан-Иньской эпохи «музыкальный комплекс» являлся неотъемлемой частью обрядов, праздников, официальных государственных церемоний. Так как человеческое общество, по представлениям древних китайцев, мыслилось находящимся в неразрывном и органическом единстве с космическим универсумом, то все процессы и события, имеющие место в социуме, в том числе и связанные с музыкой, должны были полностью совпадать с природными процессами и явлениями. Человек не подчиняет при-

роду себе, а стремится к жизни во всей ее природной полноте. Воспевание природы, ее спокойствия, красоты – одна из важнейших тем китайской народной музыки, а также произведений профессиональных композиторов. На первый взгляд китайская музыка может показаться статичной, несколько простоватой и непритязательной. Китайцы не стремятся к яркости и крикливости. Для них главное – подтекст и полутона. Вся китайская музыка основана на пентатонике, в отличие от европейского семитонового звукоряда. Пентатоника в музыке является своеобразным проявлением пятичленной космологической модели, являющейся доминантной для культуры как древнего Китая, так и всей в целом китайской цивилизации. Согласно этой модели «мировое пространство» распределяется строго по четырем сторонам света (Восток, Юг, Запад и Север) и выделяется особый пространственный отрезок центр-чжун, ассоциируемый с центром мира. «Пятичленная пространственно-временная модель не относится к числу специфических китайских культурных феноменов. Она является вариантом общего типа так называемой “горизонтальной модели мира”, характерной для древних централизованных государств (например Египта). Но только в Китае рассматриваемые космологические представления приобрели столь исключительную культурную значимость» [5, с. 106].

Одновременно с пентатонным использовался и двенадцатиступенный звукоряд (в пределах одной октавы), который подразделялся на шесть нечетных, или «мужских», ступеней звукоряда (лю-люй) и шесть четных, или «женских», ступеней (лю-лю). Каждая из музыкальных ступеней наделялась определенной символикой – цвет, стихия, природные сущности. «Цветовая символика являлась нормативной и универсальной для художественной культуры Китая и состояла из следующих цветов: желтого (хуан) – для Центра, сине-зеленого (цин) для восточной зоны, красного (хун чи) для южной зоны, белого (бай) для западной зоны и черного (хэй) для северной зоны» [5, с. 110]. Она соотносилась с музыкальными тонами для создания настроения и всегда соответствовала определенному строю музыки.

«Нехватка» мелодических средств полностью компенсировалась нежностью и изяществом фактуры, прозрачностью гармонии, почти «живописной» инструментовкой. Стремление к изяществу привело к тому, что и в настоящее время в китайской классической и современной профессиональной (авторской) музыке практически отсутствуют произведения крупных форм, преобладают миниатюры.

Основные темы для музыкальных произведений композиторы черпали и черпают из народной и классической поэзии, насчитывающей более чем 2000-летнюю историю. В период I тыс. до н. э. – II в. до н. э. было написано «Пятикнижие», в котором сформулирована вся ценностная система китайской культуры.

Вторая книга «Пятикнижия» – «Книга песен» содержит образцы народной поэзии и культовых песнопений. В этих песнях нашло отражение мирозерцание средневековых китайских поэтов, в котором важную роль играла религиозность. Китайский религиозный философ IV в. до н. э. считает, что нет немusикальных звуков: «...Я снова заиграл, соединив мелодию с естественной жизнью. Звуки следовали беспорядочно, бесформенно, будто в зарослях мелодии леса. Разливаясь широко, но растягиваясь, сумеречная, смутная, почти беззвучная, она ниоткуда не исходила, задерживаясь в глубокой тьме. Одни называли ее умиранием – рождением. Одни – плодом, другие – цветением. В движении, в течении она рассеивалась, перемещалась, не придерживаясь постоянного. В мире сомневались, предоставляясь мудрым ее изучать... Вслушивайся – звуков музыки ты не услышишь, формы ее не увидишь, всмотревшись, небо заполнит она, наполнит и землю, шесть полюсов обнимая собой» [6, с. 24]. Китайскую музыку можно назвать удивительно поэтичной, а китайскую поэзию – музыкальной, ни в одном другом языке нет такой связи поэтического слова и мелодии. Это объясняется как особенностями менталитета, так и особенностями китайского языка. Как известно, китайский язык имеет несколько высотных уровней и одинаковое сочетание гласных и согласных, произнесенных с интервалом в один или полтора тона, означает совершенно разные понятия, т.е. разные слова. Китайские поэты говорили: «...строка кончается, мысль безгранична»; применительно к музыке можно сказать, что в каждой недосказанности мелодии хранится глубокий философский смысл. Это еще раз подтверждает характерную черту китайского менталитета – способность видеть в малейшем проявлении того или иного явления – целое, стремление к гармонии мира.

Для стихов великих китайских поэтов Жуань Цзи, Тао Юаньмина, Се Тяо очень существен зрительный образ, живописная картина, которую иероглифы являют глазу. То же самое мы наблюдаем в музыке, в которой также переплелись идеи культа Неба, конфуцианства, даосизма и буддизма. Среди песнопений «Пятикнижия» есть песнопения, посвященные взаимоотношению человека с Небом, созерцательному отношению к жизни, стремлению к совершенству. В установлении и поддержании правильных отношений с Небом для древнего китайца заключался смысл жизни, отсюда в стихах и песнопениях передается идея совершенства природы, ее внутренней гармонии. Согласно древнекитайским поэтам, через музицирование приводятся в гармонию Небо и Земля и осуществляются принципы управления государством и обществом: «... тот, кто разбирается в голосах, тем самым познает звук; тот, кто разбирается в звуках, тем самым познает музыку; тот, кто разбирается в музыке, тем самым познает способы управления го-

сударством» [5, с. 125]. В Китае музицирование считалось идеальной моделью процесса перехода от состояния природного хаоса к гармонии, а официальные власти относились к музыке с особым уважением и приветствовали различного рода музыкальные «взаимообмены». Например, через дипломатические и торговые миссии в страну проникала «иноземная» музыкальная культура, которая очень быстро распространялась по Поднебесной и становилась неотъемлемой частью культуры. М.Е. Кравцова отмечает, что к «концу танской эпохи китайская музыка превратилась в подлинный синкрет, вобрав в себя элементы музыкальной культуры народностей и государств Дальнего Востока, Центральной и Южной Азии» [5, с. 127].

В Индии музыкальная культура традиционно считалась важнейшей в ряду других культур. Этому есть объяснение, связанное с особенностями индийского менталитета. Еще в древности считалось, что музыкальный звук, всегда имеющий особую высоту, является основой мироздания. Созидательная энергия звука, родившегося в космосе, дала импульс рождению жизни на Земле. «Последования звуковых колебаний вселенной происходили в определенном ритме. Эта музыка ритмов, достигшая нашей планеты, определила ее биоритмический код, соединив понятия макро- и микрокосмоса» [7, с. 59]. Концепция индийского музыкального искусства формировалась в непосредственной связи с господствующим в этой стране религиозным учением – индуизмом. Хотя в древней Индии и существовали различные вероисповедания (зороастризм, буддизм, джайнизм, ислам), «индуизм, завоевывая лидирующее положение, избирает стратегию приспособления к различным культурам с целью их дальнейшего поглощения» [8, с. 37]. В сферу музыкальной культуры индуизм проник не случайно. Музыка, танец и драма в Индии причислялись к тем видам искусств, которые были освящены печатью божественности. В культуре Древней Индии музыка более полно воспринималась только в единстве с танцем и театральным действием. Корни этого явления кроются в индийской ментальности. В ведический период одним из механизмов поддержания идеи родового сознания являлось мировоззренческое восприятие движения природных вещей. Для того чтобы передавать традиции и опыт родовой жизни от поколения к поколению, использовались эффективные способы их передачи, основанные на физических способностях человека. «Таковыми средствами выступают слово-миф, когда человек в коллективном общении проговаривает (поет) в громкой речи родовые правила жизни... ритуал-жест, движение (танец), когда человек, проговаривая правила, одновременно совершает движения их практического исполнения» [9, с. 17]. Музыкальным средством передачи родовых традиций являлись религиозные гимны, которые создавали древнеиндийские мудрецы – риши.

Для жителя Индии взаимоотношение человека с Богом играло очень важную роль. Храмовая культура вобрала в себя множество элементов фольклора и классической индийской музыки. В храмах разыгрывались музыкально-хореографически-театральные действия из жизни богов. Танцевальными движениями индийские храмовые танцовщики и танцовщицы могли рассказать целые главы из книг «Веды» и «Риг-веды». Сопровождающая танец музыка обычно исполнялась на ситаре и вине (саранчи) – индийской скрипке. Для индуса музыка – не забава, не развлечение. Она отвечает глубочайшим потребностям его души. По преданиям, слушателей завораживал музыкой и танцем сам бог Шива. По мнению индусов, все шедевры искусств хранятся в пещерах священной горы Вселенной – Меру, символом которой считаются индуистские храмы. Жрецы, для того чтобы выработать единые правила для музыкальных произведений, исполняемых в храме, создали единое эстетическое учение, которое стало фундаментом индийского классического музыкального искусства. Одной из сфер реализации этого учения стало искусство раги. Раги, называемые музыкальными мифами, до сих пор являются загадочными для музыкантов, работающих в самых различных жанрах.

Термин «рага» является многомерным понятием. «Рага – это ладоинтонационный образ, соответствующий конкретной эмоции, выраженный определенной последовательностью звуков лада, составляющих устойчивую мелодическую попевку (ладо-попевку)» [8, с. 39]. «Рагой», что значит «эмоция», также называли музыкальную науку, основы которой, по преданию, были заложены Шивой. Изящные, изломанные мелодические линии раги, томные, меланхоличные, обильно украшенные мелизмами и трелями, очень походят на причудливые сари – традиционный наряд индийских женщин. Если для китайского звукоряда (пентатоника или расширенная двенадцатиступенная гамма в пределах одной октавы) характерен минимализм, то звукоряд индийской раги состоит из 22 микроинтервалов («шрути»), которые считаются оттенками семиступенного лада. Всем индийским музыкальным ладам присвоено особое значение, как имеет особое значение в классическом храмовом танце каждый поворот головы, взгляд или движение. Особое отношение индусов к природе и космосу стало причиной того, что каждая рага исполнялась в определенное время суток, так как этому должно было соответствовать психофизиологическое состояние человека в данный момент. Продолжительность раги составляла около трех часов, поскольку в индийской ментальности время человеческой жизни измерялось космическими категориями. Рага с ее медитативностью и стремлением к нирване не вписывалась в короткие «европейские» рамки. Поэтому европейцам она всегда казалась непостижимо таинственной. Для индуса же, слушающего рагу, три часа казались мгновением, наполненным глубоким смыслом.

Инаят Хан пишет: «Характер индуса может быть понят по духу индивидуализма. Все образование имеет склонность к индивидуализму, к выражению человеком себя в любой форме, в какой он способен. Единообразие имеет свои достоинства, но очень часто парализует развитие в искусстве. Существуют два образа жизни: единообразие и индивидуализм. В единообразии есть своя сила, но индивидуализм имеет свою красоту. Если слушать певца-исполнителя индийской музыки, то первое, что он делает, это настраивает свою тампуру, чтобы она давала один аккорд. Пока он настраивает тампуру, он настраивает свою собственную душу, и это имеет такое влияние на слушателей, что они могут его терпеливо ждать часто значительное время. Когда он находит себя настроенным на свой инструмент, на этот аккорд, его душа, ум и тело кажутся единым инструментом» [7, с. 18]. Обдумывая создание раги, музыкант осмысливает будущее произведение, представляя ее литературный сюжет, цветовое изображение, пластический образ. Вследствие того что рага представляет собой произведение импровизационное, ее создатель и исполнитель (вокалист или инструменталист) является одним и тем же лицом. Перед созданием раги художник настраивается на ее образный строй, выбирая ключевые слова. Как пишет современный индийский поэт С. Панта, слово должно быть подобно «соку яблока... Звуковая окраска слова должна ассоциироваться с определенным чувством, создавать определенное настроение, вызывать в воображении определенную картину, наполненную музыкой чувств, пронизывающей тело подобно электрическому току» [10, с. 147]. Традиционное содержание индийской раги также связано с образами природы. Как и во всей восточной культуре, в индийской отношении к природе не только созерцательное. Восточный человек, общаясь с природой, всегда эстетически переживает общение с окружающим миром, ощущает себя частицей Вселенной.

Создавая рагу, музыкант стремился обрести жизненный идеал, который ассоциировался в представлении индийцев с гуманным, стремящимся к добру миропорядком. «Рага обогащала моральный облик человека, обращала его помыслы к прекрасному» [8, с. 41]. Она стала для индийцев их нравственным кодексом, этическим идеалом, который наследовался многими поколениями как живая традиция.

В доколониальное и колониальное время общество в Индии четко делилось на касты. Существовали касты профессиональных музыкантов, в которых профессия передавалась из поколения в поколение. Вокруг одного учителя группировались музыканты, которые овладевали одним из искусств: пением или игрой на музыкальном инструменте. Внутри клана профессионального музыканта формировались школы – «гхораны», которые были единственной средой

совершенствования различных жанров классической музыки.

При всем своем своеобразии музыкальная культура Индии не избежала влияния других культур. Музыка в Индии может быть разделена на четыре периода: период санскрита, период пракрита, период моголов и современный период. Санскритский период основан на мистике, период пракрита – это выражение эмоций различных типов, в период моголов музыка подвергалась влиянию Персии и Аравии. В современной музыкальной культуре существуют влияния европейские и американские. Проблемы взаимоотношения индийской музыки с западной культурой как один из аспектов диалога Восток-Запад в настоящее время имеют множество направлений. Одно из них – отражение элементов индийской классической музыкальной культуры в творчестве западных композиторов-классиков и композиторов, ориентированных на поп-культуру.

В музыке Индии, как и в культуре в целом, отразилась двойственность менталитета: с одной стороны, чувственность и желание наслаждаться жизнью во всех ее проявлениях, а с другой – самоограничение, самосовершенствование и покорность Богу, который поддерживает человека и помогает ему, если он к нему обращается.

Нередко музыкальную культуру народов Ближнего и Среднего Востока, а также Средней Азии классифицируют по культовому признаку, объединяя их под общим названием «музыка ислама». В VI в. в г. Мекке зародилось новое религиозное учение, которое распространилось затем на половину мира, – ислам. Постепенно в большинстве стран своего распространения из религиозного вероучения он превратился в форму социальной организации и культурной традиции. «Мусульманин» (muslim) в переводе с арабского означает – «покорный». В менталитете мусульманина присутствует всецелое покорение воле Аллаха. По исламскому вероучению – судьба человека predetermined. Кому Аллах благоволит – у того все в жизни происходит как нужно, от кого Аллах отвернулся – у того все равно ничего не выйдет. Тем не менее каждый правоверный мусульманин должен безусловно покоряться божественной воле, всецело подчиняться законам Шариата и почитать Коран. Согласно законам Шариата, существуют действия людей, которые обязательны для выполнения в жизни, желательные действия, добровольные действия, нежелательные и строго запрещенные. Таким образом, ислам выступает не только религией, вероисповеданием, а определяет образ жизни, мировоззрение, повседневное поведение, менталитет людей.

Исполняя все предписания исламской религии, в странах мусульманского Востока – арабских странах, Средней Азии, странах Закавказья – музыке отводилась роль подчиненная. В отличие от индийской куль-

туры, где музыка и танец считались божественными, Китая, в котором музыка была важнейшим средством воспитания нравственности и имела политическое значение, в мусульманской культуре не существовало понятия «духовная музыка». По преданию, пророк Мухаммед выступал против музыки, приравнивая ее к винопитию, азартным играм, запретным развлечениям. В ритуале официального мусульманского обряда получили узаконенное положение только лишь несколько вокальных форм: музыкальная речитация Корана, азен – призыв к молитве, исполненный гармоничным человеческим голосом, и некоторые формы дервишских радений – зикров. Утвердилась также традиция чтения под аккомпанемент музыкального инструмента рассказов на религиозные сюжеты – хадисов (нередко из жизни Мухаммеда и его сподвижников). В период Рамадана (месяца поста) ночами исполнялись специальные мелодии – фаззайзист, а по случаю дня рождения пророка – гимны и песнопения, повествующие о его рождении и жизни. Все эти виды песнопений относятся к традиционной профессиональной музыкальной культуре. Народные же религиозные напевы по своей функции всегда занимали особое пограничное положение в социокультурной жизни, выполняя двойственную роль – бытового обряда и народного ритуального действия. Многие бытовые песни имеют также религиозное начало – обращение к аллаху с просьбой уберечь от несчастья.

В жанрах народной музыки в исламской культуре главную роль играет поэзия, содержание. Народные песни создавались при наложении религиозного текста на традиционную мелодию. Очень распространены были напевы паломничества (ханун-аль-хадж), песни возвращения (ат-тахнин). Много культовых напевов звучит во время исламских праздников. Ритуальные песнопения обычно речитативные, так как главная их задача – донести до слушателя религиозный текст.

Величайшее достижение мусульманской музыки – мугам (маком, мукам, дастгах) – относится к светской музыкальной культуре. За понятием «мугам» стоит особое понимание музыки, соответствующее исламскому менталитету: если для европейского мышления характерны аналитические дифференциации, то в исламском миропонимании все элементы и уровни целого и само целое обозначаются одним термином. То есть в исламской культуре музыка является аналогом стабильных состояний и соответствующего им медитативного строя мыслей, а не аналогом событий и свойственных событийному времени противоречий и контрастов. «Весь маком-импровизация – это как бы один большой и долгий звук, одна “позиция”, в которой находятся слух, душа и мысль» [11, с. 209]. «Искусство макамата... служило на светской основе способом символической коммуникации человека и вечности, человека и универсума. В от-

личие от церковного христианского распева, в макоте соотносятся не аскетический дух и сакральная всеобщность, а лирическая душа и сакральная всеобщность» [11, с. 210].

Одной из любимых форм в исламской культуре стали игровые жанры, сопровождаемые песнями и танцами, например «танцы лошади», «танцы верблюда». «Наличие в творческой и исполнительской практике народа подобных сложносоставных форм свидетельствует о том, что и в музыкальном фольклоре, как и в искусстве классической традиции, наблюдается тяга к синтетическим жанрам, органическое взаимодействие различных сфер и пластов художественного творчества. С той лишь разницей, что в фольклоре ярче выражены элементы нерасчлененности, синкретизма, в то время как в классическом профессиональном искусстве эта связь осуществляется на уровне высоких художественных обобщений – синтеза» [12, с. 51].

Инструментальное музыкальное искусство в странах исламского Востока представлено достаточно скромно. Особенно велика роль ударных (дарабука, таар, бубен, барабан, тамбурин), так как в исламской музыке очень важен ритм. В Средние века также широкое распространение получили музыкальные инструменты: четырех- и пятиструнная лютня, флейты, дудки, алу рабабы и каманы (своеобразные виды виол). Кроме того, барабаны, литавры, цимбалы, роги, трубы не только входили в состав военного оркестра, но и использовались в публичных процессах и церемониях. Во всех случаях инструментальная музыка являлась аккомпанирующей в ритуалах, народно-бытовых и религиозных празднествах.

Отличительной чертой арабо-мусульманской музыкальной культуры является «музыкальная каллиграфия» – обилие всевозможных мелодических украшений: мелизмов, форшлаггов, трелей. В исламе было запрещено поклоняться деяниям рук человеческих, поэтому вместо развития изобразительного искусства в этих странах существовал культ письма. Красивый декоративный почерк с причудливыми завитками составлял элемент исламского орнамента – арабески. В музыке арабеска – это жанр, представляющий собой изящное переплетение мелодических линий, словно собранных в один абстрактный узор, с постоянными повторениями одних и тех же наиболее изысканных мотивов. Тяготение к миниатюрности, а не к монументальности форм сказывается и на преобладании в мусульманской музыке миниатюр. Светское музыкальное искусство было очень близко к поэзии. Широко известны в исламском мире вокальные миниатюры на стихи великих поэтов Абу Нуваса, Ибн-аль-Араби, Ибн-аль-Фарида, Омара Хайяма.

Конечно, в течение многих веков традиционная арабо-мусульманская музыка изменялась, расширялся инструментарий, более разнообразными ста-

новились музыкальные жанры, но святая вера в незыблемость традиций сыграла решающую роль в сохранении до сего времени оригинальной и неповторимой музыкальной культуры.

Что касается влияния арабо-мусульманской музыкальной культуры на культуру других восточных стран, то это произошло прежде всего по причине насильственного насаждения этой религии в период халифата – огромной империи, простиравшейся от Индии до Испании. Сейчас можно встретить в странах, значительно удаленных друг от друга, общность музыкального инструментария, похожие музыкальные формы и жанры. До арабского завоевания, например, страны Средней Азии имели тесные культурные контакты с Китаем. Древние китайские летописцы называли имена знаменитых музыкантов и танцоров Западного края (Средней Азии). «Китайские источники дают возможность не только показать культурные связи народов Средней Азии и Китая в период до арабского завоевания, но позволяют восстановить определенную роль выходцев из Средней Азии в музыкальной жизни Китая IV–VIII веков» [13, с. 23]. Китайцы, согласно их собственным данным, заимствовали от западного края мелодии, привозили оттуда не только музыкантов, но и целые ансамбли. Так, пипа и вертикальная кунхоу (шикунхоу) пришли из западного края и не являются старинными китайскими инструментами, как свидетельствует летопись IV в. н. э.

Таким образом, особенности менталитета восточных народов нашли отражение в их музыкальной культуре, что еще раз подчеркивает национальное своеобразие культур. Кроме того, социокультурные взаимодействия народов, как добровольные, так и насильственные, повлияли на взаимообмен элементами музыкальных культур, что несомненно их обогатило.

В западноевропейской профессиональной музыкальной культуре обращение к восточной тематике можно отметить начиная с XVIII в. Моду на «восточное» распространили «Персидские письма» Монтескье. В отличие от культур Франции, Германии, Италии и северных стран, особняком стоит музыкальная культура Испании, которая имеет значительное арабское влияние, что требует отдельного рассмотрения. Что же касается стран Центральной Европы, то обратим внимание на отражение «восточной» тематики в творчестве композиторов венской классической школы и композиторов-романтиков.

В творчестве В.А. Моцарта «восточное» проявилось в опере «Похищение из сераля», знаменитом «Рондо в турецком стиле» из фортепианной Сонаты ля минор. В этих произведениях композитор обратил внимание только на внешнюю атрибутику арабского Востока – наличие в оркестровке оперы таких инструментов, как многочисленные барабаны и флейты, что характерно было для турецких военных ор-

кестров, и ввел имитацию (в сонате) их звучания. Глубокого проникновения в сущность восточной музыкальной культуры для создания образов главных героев – Селима, Осмина и др., внимания к особенностям восточной ментальности у Моцарта не наблюдается. Для других венских классиков – Гайдна и Бетховена – восточная культура вообще оставалась закрытой книгой.

Следующая волна интереса в Западной Европе к восточной музыкальной культуре поднимается в эпоху романтизма. Австрийский композитор Йоганн Штраус создал «Персидский марш», в котором уже обращено внимание на особенности персидской (турецкой) мелодической линии и ритмики. Французские композиторы Ж. Бизе в опере «Искатели жемчуга» и А. Адан в балете «Корсар» для создания образов главных героев пишут оперные арии и балетные адажио, в которых, хотя и стилизованно, уже представлены индийские и арабские музыкальные элементы: изобилующие украшениями (мелизмами и форшлагами) мелодические линии, изящная с обилием высоких духовых инструментов (флейта, гобой) оркестровка, триольная и пунктирная ритмика. Большой интерес к восточной (японской) музыкальной культуре проявил Дж. Пуччини во время создания оперы «Чио-Чио-сан». Но это внимание также не было глубоким, хотя уже виден интерес к особенностям восточного характера, менталитета. Желая показать трагедию, произошедшую с главной героиней оперы, композитор раскрывает конфликт между подлинной культурой и «варварской». «Варварской» культурой в процессе развития оперы в образе Пинкертон предстает культура американская. Подлинную же цивилизацию воплощает хрупкая женщина, внешне кажущаяся, наоборот, «олицетворением примитивной культуры, полной суеверий и излишнего эстетства» [14, с. 296]. Для характеристики Чио-Чио-сан Пуччини использует элементы пентатонной гаммы и элементов японской музыки, что говорит уже о более внимательном отношении западных композиторов к иным культурам. Интерес к восточной культуре у Пуччини не ограничился только этой оперой. Настоящим музыкальным шедевром считается опера «Турандот» по сказке К. Гоцци, где главная героиня – китайская принцесса. Новая партитура «переливается звуками, которые сияют металлическими красками и бриллиантовым, звездным блеском посреди клубящихся хоров облаков, сверкающих молниями или тихо растягивающихся по небу словно хвост кометы: поистине панорама, достойная великого Востока, пусть даже вымышленного» [14, с. 308].

В русской музыке тема Востока стала одной из важных начиная с М.И. Глинки. И всегда восточный народ у русских композиторов ассоциировался как вольный и свободлюбивый, что, несомненно, романтизировало «восточные» образы в русской музыке. Глинке удавалось очень органично проникать в самую

сущность арабского и персидского фольклора. Его изящные и изысканные мелодии «Персидского хора» и «Арии Ратмира» из оперы «Руслан и Людмила», романсы на восточную тему – тому примеры. «Восток в “Руслане” – это еще одна важная философская грань сочинения и часть действия. Пушкин в своей поэме еще не придал Востоку того значения, которое появится у него позднее, он лишь наметил в ней эту линию. Глинка же трактует Восток не только как прекрасные, красочные, чарующие сцены, но и как мотив обольщения» [15, с. 50].

Безусловно, лучшие страницы «восточной» темы в русской музыке связаны с творчеством композиторов «Могучей кучки». Именно в произведениях М.А. Балакирева, А.П. Бородина и Н.А. Римского-Корсакова Восток расцвел своим пышным цветом. Начался этот период созданием фантазии для фортепиано «Исламей» и симфонической поэмы «Тамара» М.А. Балакирева, в которых композитор выступил как тонкий стилист. Он показал красоту и разнообразие выразительной собирательной «общевосточной» (иранской, кавказской, арабской) мелодики. В опере А.П. Бородина «Князь Игорь» Восток предстает в образе завоевателей-половцев. Многие фольклористы-востоковеды писали, что Бородину удалось, не используя музыкальных цитат, передать колорит восточных песен и плясок, максимально приблизив их к народным. Восточные образы в опере «Князь Игорь» очень колоритны, необыкновенно привлекательны и, главное, человечны. Для Бородина «враг» – это не значит – плохой, как и понятие «свой» не означает – хороший. Восточные образы в опере разные: томные, пленительные, наполненные негой хоры и пляски девушек, яркие, дикие, воинственные мужские пляски. Величествен образ хана Кончака и нежен – юной его дочери, влюбленной Кончаковны. Бородин не идеализирует Восток, но и не показывает его варварским, диким, как это представлялось в исторических хрониках и некоторых литературных произведениях.

Если у А.П. Бородина Восток представлен в воинственном и лирико-поэтическом плане, то у Н.А. Римского-Корсакова – в сказочном. Первое «восточное» симфоническое произведение, с которым выступила Новая русская музыкальная школа («Могучая кучка»), нашло выражение в симфонической поэме по сказке О. Сенковского «Антар» («Тамара» Балакирева тогда еще не была закончена). В этом произведении, в противоположность своим предшественникам, Римский-Корсаков цитирует подлинные арабские песни. Композитор для создания оригинального образа обрамляет фольклорную мелодию красочной гармонией, тембрами и фактурой. Но все же никакие другие произведения «русского Востока» не могут сравниться по красоте, изяществу и непосредственности в передаче чувств с симфонической сюитой «Шахерезада», созданной на сюжет сказок «Тысячи

и одной ночи». Восточные сказки – это лишь канва для композитора. Он создает собственные сказки, объединенные замечательным соло скрипки, передающим узорчатую, близкую подлинно восточной, мелодию. Эта тема изображает саму рассказчицу – Шахерезаду. «Если вслушаться в тему Шахерезады, то станет ясно, насколько индивидуален этот образ и как в одной теме может быть выражено много черт: нежность в звучании высокого регистра скрипки, изысканность – в узорчатой мелодии, живое дыхание – в прихотливой ритмике» [15, с. 142]. В этом произведении Римский-Корсаков не заимствовал арабские народные темы, но, как и Бородин в «Князе Игоре», воссоздал «музыкальный Восток», каким он представлялся русскому художнику, свободно воспроизвел общий колорит народной восточной музыки, ее отдельные характерные приметы: типичные интонации, ритмическую орнаментику, специфическое приращение ударных и духовых инструментов.

Восточная тема в творчестве П.И. Чайковского не нашла значительного места. Его «Китайский» и «Арабский» танцы из балета «Щелкунчик» – лишь стилизация. Более разнообразно представлен Восток у Сергея Рахманинова. «Восточный танец» для вио-

лончели и фортепиано, «Восточный отрывок» для фортепиано, романс «Не пой красавица», «Каприччио на цыганские темы» и, конечно же, опера «Алеко» – вот те произведения, которые серьезно позволяют говорить о «восточности» в творчестве Рахманинова. Сергей Рахманинов имел молдавские корни, но, слагая всю свою жизнь «песнь о России», все же с большим почтением относился к культурам других, в том числе «восточных» народов, населявших территорию огромной Российской империи.

Таким образом, исходя из всего вышесказанного, можно утверждать, что менталитет народов Востока находится в тесной и неразрывной связи с развитием музыкальной культуры этих народов и оказывает огромное влияние на музыку других культур. Кроме того, восточная ментальность, отраженная в музыкальной культуре восточных стран благодаря своей «необычности» для европейцев и жителей России, всегда была привлекательна для них своей «загадочностью» и «необъяснимостью», что несомненно вызывало интерес и так или иначе оказывало влияние уже на музыкальную культуру европейского типа, а также русскую классическую и современную музыкальную культуру.

Литература

1. Розин В.М. Музыка на рубеже XX века // www.countries.ru/library/art.
2. Культурология. XX век. Энциклопедия. СПб., 1998.
3. Петрухинцев Н.Н. XX лекций по истории мировой культуры. М., 2001.
4. Пархоменко И.Т. История мировой и отечественной культуры. М., 2002.
5. Кравцова М.Е. История культуры Китая. СПб., 1999.
6. Исаева М.В. Соотношение музыкальной системы «люй» и общей теории познания в Китае // XIX конф. «Общество и государство в Китае». М., 1987.
7. Инайят Хан. Мистицизм звука. М., 1997.
8. Черкасова Н.Л. Рага и ее место в индийской музыкальной культуре. М., 1993.
9. Философия / Под ред. В.Д. Губина, Т.Ю. Сидориной. М., 1997.
10. Чельшев Е.П. Современная поэзия хинди. М., 1985.
11. Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. М., 1994.
12. Еолян И.Р. Традиционная музыка Арабского Востока. М., 1990.
13. Рифтин Б.В. Из истории культурных связей Средней Азии и Китая II в. до н. э.–VIII в. н. э. // Проблемы востоковедения. 1960. № 5.
14. Маркези Г. Опера. М., 1990.
15. Никитина Л.Д. История русской музыки. М., 1999.

П.Л. Волк

СИНЕРГЕТИКА КУЛЬТУРОГЕНЕЗА

Томский областной колледж культуры и искусств

Термин «синергетика» как название нового междисциплинарного направления исследований был впервые введен Германом Хакеном в курсе его лекций, прочитанных в 1969 г. в университете Штутгарта. Синергетика, что в переводе с греческого означает «содействие», «сотрудничество», имеет два смысла. Г. Хакен указывал, что, с одной стороны, речь

идет о кооперативном действии элементов сложных систем, с другой – о сотрудничестве ученых разных областей знания [1, с. 5].

За прошедшие десятилетия синергетика стала признанным междисциплинарным направлением научных исследований, которое занимается изучением сложных систем, состоящих из многих элемен-