

Е. О. Старикова

ОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ ВЪЕТОВ

Любой лад является проявлением двенадцатиступенной тональной системы, которая была подробно описана отечественным музыковедом А. С. Оголевцом. Подобная система состоит из двенадцати звуков, расположенных по квинтам, причем ее тональный центр, состоящий из тоники и доминанты, располагается посередине. Рассмотрим, например, систему с тоникой *до* и доминантой *соль*:

фа \sharp — си — ми — ля — ре — соль — до — фа — си \flat — ми \flat — ля \flat — ре \flat

Каждый из звуков этой системы тяготеет к тональному центру, поэтому чем дальше звук располагается от *соль* и *до*, тем более интенсивным «зарядом» притяжения он обладает. Очевидно, что здесь присутствуют два направления тяготений, а именно от *фа \sharp* к *соль* и от *ре \flat* к *до*. А. С. Оголевец называет первый вид тяготений α -тяготениями, а второй — β -тяготениями. Преобладание в ладе звуков с α -тяготениями делает его мажорным, а звуков с β -тяготениями — минорным. У средневековых музыкальных теоретиков было представление, что мажор строится вверх, а минор — вниз. С точки зрения современной музыкальной теории подобное представление объясняется тем, что средневековые музыковеды интуитивно чувствовали разницу между тяготениями α и β , т. е. тяготениями «вверх» и «вниз» [1].

Теперь рассмотрим эту же систему, но с коэффициентами тяготений:

фа \sharp — си — ми — ля — ре — соль — до — фа — си \flat — ми \flat — ля \flat — ре \flat
 6α 5α 4α 3α 2α 1α 1β 2β 3β 4β 5β 6β

Тональный центр имеет минимальный коэффициент тяготения равный единице, причем тоника и доминанта являются носителями противоположно направленного тяготения. Носителями максимального напряжения являются звуки 6α (*фа-диез*) и 6β (*ре-бемоль*).

Из строения этой системы вытекает логика ладово-гармонического и мелодического мышления [1]. На начальных этапах развития музыки (вне зависимости от региона) происходит осознание тонального центра, наиболее уравновешенной части системы, а также ближайших к нему звуков. Так, вначале осознаются трехступенные лады (а именно *до — ре — соль*, т. е. $1\beta+2\alpha+1\alpha$, и *до — фа — соль*, т. е. $1\beta+2\beta+1\alpha$), а затем пятиступенные. Простейшие пятиступенные лады состоят из звуков с коэффициентами тяготения равными 1 и 2, а также из одного звука с коэффициентом 3 — либо 3α (*ля* в системе *до*), либо 3β (*си-бемоль* в системе *до*). Последующее развитие ладово-гармонического мышления приводит к возникновению семиступенных ладов. Семиступенные лады могут быть различными по соотношению в них мажорных (α) и минорных (β) компонентов.

Для вьетнамской народной музыки характерно избегание острых напряжений, именно поэтому в ней не встречается крайних звуков системы. Лады, получившие во

Вьетнаме наиболее широкое распространение, — миксолидийский и дорийский, слабо окрашенные мажор и минор.

Из строения системы вытекает не только наклонение лада, но и логика мелодического мышления. Музыкальная ткань — это постоянное движение от моментов с наибольшим напряжением к равновесию. Момент равновесия называется в музыкальной терминологии разрешением. Разрешением, как правило, являются звуки тоники и доминанты, но это отнюдь не единственно возможный вариант, так как разрешением с теоретической точки зрения будет и другой звук системы, на котором начнет спадать напряжение.

Известно, что интервал кварты или квинты обладает значительно меньшим напряжением, чем, допустим, интервал малой секунды. Но каждый интервал следует рассматривать внутри системы, где напряжение, а следовательно, и мелодические функции одинаковых по величине интервалов будут различными (к примеру, квинты *до* — *соль* ($1\beta+1\alpha$) и *си* — *фа-диез* ($5\alpha+6\alpha$)).

На основании исследования достаточного количества полевых записей вьетнамских народных песен мы с уверенностью можем сказать, что во вьетнамской музыке чаще употребляются наименее напряженные интервалы. Ступени с коэффициентом напряжения равным 5 встречаются достаточно редко. Кроме того, из увеличенных и уменьшенных интервалов, которые по определению являются более напряженными, вьеты используют только две увеличенные кварты ($4\beta+3\alpha$ и $3\beta+4\alpha$), характерные для дорийского и миксолидийского ладов соответственно.

Итак, особенностями музыкального мышления вьетов являются стремление к ненапряженности звучания, которое выражается в тяготении к наименее напряженным интервалам, пятиступенным ладам и ненапряженным семиступенным, а также отсутствие многоголосия, т. е. монодия. Далее мы попробуем разобраться, что же повлияло на формирование во Вьетнаме именно такой музыкальной традиции.

Одним из важных факторов, оказавших влияние на формирование музыкальной теории как в Китае, так и во Вьетнаме, явилось конфуцианство. Но прежде чем мы рассмотрим эти влияния, считаем уместным остановиться на истории конфуцианства во Вьетнаме.

Конфуцианство, а также даосизм и буддизм проникли во Вьетнам в период северной зависимости, продлившийся более десяти столетий (111 до н. э. — 938 г.). Однако, несмотря на то что в этот период многие вьетнамцы обучались в Китае Трех учениям, а китайские наместники, наиболее известным из которых является Ши Ниеп (кит. Ши Се 士燮, правил 187–226 гг.), прилагали значительные усилия к всеобщей китаизации вьетнамского общества, некоторые ученые считают, что роль конфуцианства в этот период нельзя назвать значительной [2, с. 723], так как оно было распространено только среди аристократии, оставаясь неизвестным простому народу [3, с. 78]. По нашему мнению, речь идет не о неприятии народными кругами чужеземной идеологии, а о расслоении культуры с появлением аристократической, китаизированной, культуры. По словам исследователя А. Е. Черменского, отношение к Китаю в период северной зависимости вовсе не было негативным, более того, Китай был своеобразным «полюсом притяжения» для вьетнамцев [4].

Настоящий расцвет конфуцианства начался в X в. с обретением национальной независимости. Именно с этим и связано распространенное представление о том, что на протяжении периода северной зависимости конфуцианство воспринималось как идеология завоевателей, а посему никак не приживалось в народной среде. При им-

ператоре Ли Тхань Тонге (1034–1072) в Тханглонге (совр. Ханой) был основан храм Литературы *ван миеу* (кит. *вэньмяо* 文廟), где помимо Конфуция поклонялись также Чжоу Гуну (вьет. *Chu Công* 周公), Четырем единым и 72 ученикам Конфуция. При императоре Ли Нян Тонге (1073–1127) была учреждена система экзаменов по китайскому образцу, а также были основаны Школа Сынов Отечества (вьет. *Quốc tử giám*, кит. *Гоцзыцзянь* 國子監) — учебное заведение, которое осуществляло контроль за преподаванием классических китайских канонов и других дисциплин [5, с. 20], и Академия (вьет. *Hàn lâm*, кит. *Ханьлинь* 翰林), которая занималась подготовкой проектов основных государственных документов [2, с. 724]. Целью экзаменов было отобрать людей, сведущих не только в конфуцианстве, но и в буддизме, тогда как в Китае экзаменационная система была исключительно конфуцианской [6, с. 17]. Однако эти экзамены проводились нерегулярно, первый раз они состоялись в 1075, второй — в 1086, а третий — лишь в 1152 г. В дальнейшем перерывы были менее продолжительными (1165, 1185, 1193 г.). В 1195 г. экзамены проводились по Трем учениям [6, с. 17].

Существует мнение, что в действительности появление Храма Литературы и Академии относится к более позднему периоду, так как в более ранней версии «Краткой истории Вьета» нет упоминаний ни о строительстве *ван миеу*, ни о создании Академии. А. Б. Поляков приходит к выводу, что вьетнамские конфуцианцы, стремясь доказать, что Вьетнам с самого своего возрождения в XI в. был цивилизованным государством, отодвинули указанные события на несколько веков назад [7, с. 73]. По мнению ученого, конфуцианство зародилось во Вьетнаме только в XII в. и было воспринято лишь небольшим числом чиновников [7, с. 73].

Исследователи отмечают, что буддизм, который до середины XIV в. считался государственной религией Вьетнама, занимал в этот период господствующее положение. По определению современного вьетнамского литературоведа Чан Нгиа, «в правление Чан Минь Тонга (1314–1329) и ранее двор смотрел на буддийское духовенство как на родных детей, а последователи Чжоу Гуна и Конфуция были на правах детей приемных» [6, с. 39]. Конфуцианцы той эпохи обрушивались на буддийское духовенство с нападками, осуждая аморальное поведение духовных лиц, чрезмерную роскошь в убранстве храмов и т. п. [6, с. 39, 58]. Положение конфуцианцев при дворе стало укрепляться с воцарением Чан Зу Тона (1341–1369), до этого времени реформы, предлагавшиеся конфуцианцами, рассматривались как желание подражать Китаю. Чан Минь Тонг (1298–1356) говорил: «У державы есть собственные начала — не похожи друг на друга Юг (Вьетнам) и Север (Китай); если поддаться на ухищрения белолицых книжников (конфуцианцев), добывающихся высоких чинов, наживешь смуту» [6, с. 59]. Интересной чертой конфуцианских экзаменов при династии Чан (XIII–XIV вв.) был искус «сомнений в каноне»: экзаменуемому предлагалось выявить спорное в конфуцианских канонических книгах [6, с. 59].

В 1407–1427 гг. Дайвьет (так на тот момент называлось вьетнамское государство) был оккупирован минскими войсками. В этот период китайцы провели в Дайвьете ряд реформ по расширению системы экзаменов (теперь экзамены начали проводить и на уровне уезда) и популяризации конфуцианства, а также способствовали распространению Четверокнижия и Пятиканония с комментариями Чжу Си (朱熹), Чэн Хао (程顥) и Чэн И (程頤) [2 с. 724].

Влияние Китая, как уже упоминалось, началось в период северной зависимости. Что мы знаем о музыкальной культуре Вьетнама до китайских завоеваний? Ученый

Чан Ван Хе называет последние тысячелетия до нашей эры «темным периодом» [8]. Судить о музыкальном искусстве той эпохи остается лишь по археологическим находкам, таким как литофон Ндут Лиенг Крак, который в сущности не имеет к вьетам никакого отношения (считается, что его создатели были протомалайцами), а также многочисленным барабанам донгшонской культуры, принадлежность которых к вьетской культуре является весьма спорной. Чан Ван Хе считает, что с уверенностью можно утверждать только то, что вьетам в древности были известны различные барабаны, а также губной органчик *кхен* [8].

Имеются свидетельства того, что помимо китайского влияния в X–XIII вв. Вьетнам испытывал влияние Тямпы. «Государь Ли Као Тонг (правил в 1176–1211) приказывал “петь мелодии Тямпы — они были жалобными и проникновенными, слушая их, придворные роняли слезы”» [8, с. 52]. Бытует мнение, что название минорного лада *нам* во вьетнамской музыке происходит именно от печальных песен тямских девушек (слово *нам* переводится с вьетнамского как «юг», королевство Тямпа располагалось к югу от Дайвьета). С нашей точки зрения, для любой культуры естественно существование ладов как мажорного, так и минорного наклона, поэтому версию о том, что лад мажорного наклона (*бак*, т. е. «север») был заимствован из Китая, а лад минорного наклона — из Тямпы, мы склонны считать не более чем легендой. Более конкретной информации о тямской музыке нигде не встречается. Более того, свидетельств о том, что же собой представляла музыка Тямпы, ничтожно мало. Мы считаем, что это влияние было достаточно незначительным в отличие от влияния Китая. Было ли у тямов теоретическое осмысление музыки, опять-таки остается неизвестным. Как отмечают вьетнамские исследователи Чан Линь Кюи и Хонг Тхао, хотя хроники эпохи Ли (1010–1225) и пестрят упоминаниями о том, что императоры проявляли интерес к тямской музыке, обнаружить хоть какое-либо влияние тямской музыки на вьетнамскую не представляется возможным [9, с. 237].

Таким образом, музыкальная культура Вьетнама была сформирована под влиянием Китая. И те достижения национального искусства, которые традиционно считаются исконно вьетнамскими, такие как, например, театр *хат чео*, пение *качу* и другие, также были сформированы под влиянием китайской культуры. Как отмечает Д. В. Деопик, важнейшей чертой вьетнамского искусства «была его двуслойность: наличие народного искусства, обслуживавшего основную массу населения, и искусства китаизированного, предназначенного для верхушки господствующего класса» [10, с. 5]. Однако народное искусство в том виде, в котором оно смогло сохраниться до наших дней, также является китаизированным. Это связано прежде всего с тем, что та музыка, которая дошла до наших дней, может быть датирована достаточно поздним периодом. Как отмечает исследователь Ноэль Пери, «местные музыканты, которых я имел возможность опросить, считают, что самые древние мелодии из тех, которые сейчас в ходу, датируются эпохой императора Зя Лонга (годы правления 1802–1820), а о мелодиях прошлых династий они ничего и не знают» [11, с. 19]. Есть свидетельства, что и *хат чео*, и *качу* зародились как часть ритуала, а затем в результате процесса десакрализации превратились в светское искусство. Театр *хат чео*, по мнению ученого Ха Ван Кау, являлся изначально буддийским [12, с. 54].

Что касается связей вьетнамской музыки с музыкой малых народностей Вьетнама, можно сказать, что за исключением песенной обрядности эти связи нигде не прослеживаются. Вьетнамский песенный жанр *хат куанхо*, видимо, имеет общие корни с встречающимися у многих малых народностей так называемыми песнями-пере-

кличками: *хат тхьонг занг* (hát thường rang) народности мьонг, *хат льон* (hát lượn) народности тай, *хат хан кхуонг* (hát hạn khuông) народности тхай и др. [13, с. 79].

Итак, влияние конфуцианства на различные сферы жизни во Вьетнаме было весьма значительным, под влиянием конфуцианства оказалась литература и другие искусства, в том числе и музыка.

Систематического учения о китайских влияниях на музыкальное искусство вьетнамцев нет. Причин тому несколько: во-первых, достаточно невысокий уровень вьетнамской музыковедческой науки, а во-вторых, общая тенденция вьетнамских исследователей-музыковедов снижать роль китайских влияний на культуру Вьетнама, доказывая, что «вьетнамское национальное традиционное искусство, существующее больше 4 тысяч лет, всегда, на всех этапах развития отличалось большим своеобразием, глубокой характерностью и неповторимостью специфических черт характера, а также неисчерпаемым богатством народных традиций» [14, с. 6], а в-третьих, стремление вьетнамских теоретиков сопоставлять вьетскую музыкальную культуру с культурами пятидесяти трех малых народностей Вьетнама, многие из которых даже не являются родственными вьетам. Конечно, при таком подходе в поле зрения не могут попасть общие с Китаем черты, присущие исключительно вьетам.

Особая роль, отводимая музыке в китайской картине мира, — тема, достаточно широко освещенная в синологической литературе. «Музыка почиталась внутренней частью мироустроительного ритуала, призванной в большей мере, чем любые другие церемониальные акты, осуществить взаимосвязь между социумом и энергиями Вселенной» [15, с. 32].

Что же дает нам смелость проецировать китайские реалии на вьетнамскую культуру? Музыковед Чан Ван Кхе, к примеру, утверждает, что вьетнамцам была чужда система *люйлюй* (律吕), объясняя это тем, что «ступени традиционного вьетнамского звукоряда никогда не имели строго определенной высоты», и утверждая, что именно неопределенность звукоряда придает истинно вьетнамский колорит какой-либо мелодии [8, с. 191]. За туманным термином «звукоряд, где звуки не имеют строго определенной высоты», видимо, скрывается желание исследователя объяснить присутствие во вьетнамской музыке микроальтерации, вибрации и глissандирования. Но эти приемы, появление которых связано с именем китайского лютниста Сучжипо (561–578) [15, с. 57], широко использовались в китайской традиционной музыке и отнюдь не перечеркивали системы *люйлюй*. В действительности вьетнамцы были, без сомнения, знакомы с этой системой, во вьетнамской транскрипции она называется *луатлы* (luật lý). Вьетнамский исследователь То Ву упоминает, что в эпоху императора Ле Тхань Тонга (правил в 1460–1497) известные мыслители Лыонг Тхе Винь и Фам Динь Хо «пересмотрели» китайскую музыкальную теорию и утвердили систему «пяти тонов и семи тональностей» [16, с. 31]. Мы склонны полагать, что речь идет вовсе не о какой-то инновации, внедренной вьетнамскими учеными мужами, а о системе «У дань ци дяо» 五旦七調, привнесенной в китайскую музыку Сучжипо [15, с. 56]. По этой системе «тональности» (кит. дяо, вьетн. дьеу), опиравшиеся на семиступенный лад, образовывались от пяти ступеней *люйлюй* — первой, третьей, пятой, восьмой и десятой, которые приблизительно соответствуют *до, ре, ми, соль* и *ля* современного темперированного строя [15, с. 57].

Кроме того, известно, что во вьетнамской музыке существовала классификация музыкальных инструментов в зависимости от материалов, из которых они изготовлены. В китайской традиции церемониальной музыки (так называемой «совершенной

музыки» *яюэ* 雅樂) таких классов было восемь, откуда и название — «восемь звуков» (кит. *баинь* 八音, вьетн. *bát âm*) [17, с. 42]. Вьетнамская музыка, как и китайская, использовала следующие восемь материалов: кожа, камень, металл, глина, шелк, дерево, бамбук и тыква-горлянка [18, с. 255].

Само понятие «совершенной музыки» *яюэ* существовало во вьетнамской культуре. Известно, что в эпоху Хонгдык (вьетн. *Hồng Đức* 1470–1497) при династии Ле при дворе императора было учреждено два оркестра — Донгван (вьетн. *Đông vãn*) и Няняк (*Nhã nhạc*), исполнявших придворную музыку [19, с. 61]. *Няняк* — это вьетнамская транскрипция китайского *яюэ*.

Кроме того, для вьетнамцев характерно и отождествление вьетнамского песенного фольклора с древнекитайской «Книгой песен». «В названия сборников *казао* (лирические народные песни) включались слова “нравы Южного [царства]”, “нравы царств” и т. п., которые прямо соотносили эти сборники с разделом “Книги песен” — “нравы царств”» [6, с. 220]. Само название *казао* является вьетнамской транскрипцией китайских жанров песен *гэ* и *яо* — песен, которые собирала Музыкальная палата Юэфу в Китае в III в до н. э. — III в. н. э. Однако вьетнамская традиция сбора песен достаточно поздняя, первые сборники датируются концом XVIII в. [6, с. 220].

Не вызывает сомнений и использование вьетнамцами китайской иероглифической нотации. Китайские пять ступеней *гун* (宮) -*шан* (商) -*цзяо* (角) -*чжи* (徵) -*юй* (羽) именуется во вьетнамской транскрипции *cung-thường-giǒc-chủ-vũ*. Помимо этих пяти ступеней есть еще две ступени — *бянь гун* (變宮) и *бянь чжи* (變徵), *biến cung* и *biến chủ* соответственно. Вьетнамские музыковеды нередко подчеркивают весьма незначительную роль этих ступеней во вьетнамской музыке, делая логичный на первый взгляд вывод, что невнимание к этим ступеням составляет некую специфическую особенность музыки Вьетнама. Но в действительности семиступенный лад, включавший ступени *бянь гун* и *бянь чжи*, не пользовался популярностью и в Китае, так как казался чрезмерно напряженным. Подобный лад образовывался в результате шести ходов на квинту от основного тона, т. е. если принять за основной тон *до*, представлял собой последовательность *до — ре — ми — фа — соль — ля — си* [15, с. 37]. Таким образом, этот лад идентичен лидийскому ладу, который является резко мажорным и две наиболее напряженные ступени которого — четвертая и седьмая (в нашем случае *фа* и *си*) — как раз и соответствуют *бянь чжи* и *бянь гун* соответственно. Итак, в восприятии вьетнамцами и китайцами ступеней *бянь гун* и *бянь чжи* вовсе нет принципиальной разницы.

В предисловии к книге Нгуен Фи Хоаня «Искусство Вьетнама» Д. В. Деопик отмечает, что «вьетнамскому искусству во все времена была присуща простота, неприятие вычурности» [10, с. 5]. И хотя Д. В. Деопик имеет в виду изобразительное искусство, данное высказывание более чем верно и для музыки. А. Г. Сторожук считает, что это неприятие вычурности и стремление к естественности вытекает из восприятия музыки как части ритуала, для которого легкость и естественность — признаки соответствия Великой естественности, силе *Дэ* (德) [15, с. 37]. И склонность к пентатонике также является свидетельством стремления к «ненапряженности» звучания, к естественности восприятия, т. е. к исполненности *Дэ* [15, с. 38].

Как мы видим, китайское влияние на музыку Вьетнама было всесторонним и отнюдь не ограничивалось наиболее очевидным и часто упоминаемым заимствованием китайского инструментария. Поэтому можно считать, что китайское, а прежде всего конфуцианское осмысление музыки было характерно и для вьетнамцев.

При кажущейся очевидности присутствия во вьетнамской культуре всех составляющих Трех учений (кит. *сань цзяо* 三教, вьетн. *там зяо*) вопрос о степени китаизированности вьетнамской культуры и о существовании в ней тех же реалий, что и в китайской, достаточно спорный. Меньше всего противоречий у отечественных и зарубежных вьетнамистов вызывает значительное влияние буддизма на культуру Вьетнама. А. Б. Поляков утверждает, что буддизм занял при династии Ли (1010–1225) положение государственного культа, сами императоры принимали участие в его отправлении и всячески способствовали его распространению [10, с. 72]. Известно, что один из императоров династии Чан (1226–1400), Чан Нян Тонг, отрекся от престола и ушел в монахи, основав секту *чук-лам* (вьетн. *Trúc lâm*, бамбуковая роща) буддизма *чань* (кит. 禪, вьетн. *тхиен*). Считается, что впервые вьеты познакомились с буддизмом благодаря проповедникам из Индии [6, с. 15].

Относительно третьей составляющей Трех учений, даосизма, у вьетнамистов нет единого мнения. А. Б. Поляков, ссылаясь на то, что в летописи «Краткая история Вьета» почти нет упоминаний о даосизме, утверждает, что это учение не получило широкого распространения во Вьетнаме. «Магия и колдовство были явлениями чисто местными, а предопределения свыше познавались через посредство знамений, а не гаданий» [7, с. 73]. Д. В. Деопик отмечает, что с XII в. во Вьетнаме распространяются обряды Трех религий, т. е. буддизма, конфуцианства и даосизма, однако «последнее название обозначает, скорее всего, верования, связанные с культом предков, магией и проч.: философский даосизм не был распространен у вьетов, как и везде за пределами проживания ханьцев» [20, с. 120]. Он же пишет также, что в начале XII в. система Трех религий прижилась и стала на веки «ориентиром плюралистического миропонимания для образованных вьетов», однако, по мнению ученого, в «чистом» виде каждая из трех систем не существовала [20, с. 120]. Широко известно высказывание Е. А. Торчинова о том, что «во Вьетнаме сохранились только элементы даосизма в не-даосских культах, и там никогда не было даосского духовенства (дао ши)» [21, с. 30].

Тем не менее точка зрения, нивелирующая самостоятельную роль даосизма во вьетнамской религиозной практике, не является единственной. Ученый Нгуен Тай Тхы отмечает, что даосизм, как философской, так и магической разновидности, проник во Вьетнам в период северной зависимости, причем наиболее широкую известность получили два направления религиозного даосизма — *фушуй* (вьетн. *футхуи*, магия) и *шэньсянь* (вьетн. *тхантхиен*, «достижение бессмертия») [22, с. 175]. Известным последователем даосизма был китайский губернатор эпохи Тан Гао Пянь. Нгуен Тай Тхы считает, что уже упоминавшийся в контексте истории развития конфуцианства Ши Се также не был чужд даосскому учению [22, с. 175]. Есть мнение, что вьеты заимствовали почти полностью ритуальную часть даосизма, но, создав собственный даосский пантеон, восприняли китайский избирательно [3, с. 79].

Таким образом, можно считать, что буддизм, даосизм и конфуцианство, Три учения Китая оказывали влияние на вьетнамскую культуру наряду с местными верованиями. А следовательно, художественные концепты, актуальные для различных видов искусства, основывающихся на китайских философских учениях, применимы и к вьетнамскому художественному творчеству.

Конфуцианство не было единственным фактором, оказывавшим влияние на художественные концепты музыкального творчества. Но если говоря о конфуцианстве,

мы могли опереться на вьетнамские источники, описывающие реалии, созвучные исследуемой теме, то рассматривая синтез Трех учений, мы будем исходить исключительно из вывода, что музыкальное мышление вьетов было сходно с китайским. Подобный вывод можно сделать, опираясь на то, что китайское влияние на вьетнамскую музыку было преобладающим. Кроме того, известно, что вьетнамские поэты обращались к опыту китайской литературы, черпая из китайской поэзии, прежде всего танской эпохи (608–907 гг.), тематику произведений, образы, восприняв и китайскую систему стихосложения, и язык литературного творчества — *ханван* [6, с. 16]. Таким образом, заимствования, коснувшиеся литературы, не могли не затронуть и генетически родственной ей вид искусства — музыку.

Упоминаний даосизма в контексте вьетнамского музыкального искусства почти не встречается. Ученый Нгуен Ван Нгок считает, что идеи Чжуан Цзы (莊子 вьетн. Чанг Ты, *Trang Tử*) оказали значительное влияние на вьетнамский песенный жанр *хат ной* (*hát nói*, мелодекламация, разновидность жанра *качу*). Однако эти влияния сводятся, по мнению ученого, к даосским мотивам в поэзии *хат ной*, которые проявляются в описаниях природы, воспеваниях вина и застолий [12, с. 89]. Собственно о музыкальной составляющей *хат ной* не говорится ничего.

Аналогичная ситуация и с буддийскими влияниями — вьетнамские ученые ограничиваются упоминаниями важной роли музыки в буддийском ритуале, не уточняя, каковы особенности вьетнамской буддийской музыки. Редкие уточнения отнюдь не вносят ясности. В частности, музыковед Нгуен Ван Нам пишет, что «буддийские псалмы» имеют в своей основе «полифонический принцип мелодического наложения» [14, с. 17]. Однако полифония вообще не свойственна вьетнамской музыке, поскольку является продуктом равномерно темперированного музыкального строя, тогда как в основе вьетнамской музыки лежит неравномерно темперированный строй.

Особое значение музыки как в китайской культуре, так и в синизированной вьетнамской происходит не только от ее сакральной роли как части конфуцианского ритуала, но и от понимания музыки как проявления могущественных вибраций первоосновы, общего для доктрин Трех учений [15, с. 425]. Поскольку наличие высших вибраций в художественном произведении соотносится с проявленностью первоосновы — Абсолюта, но не с искусностью фигур украшения, способ воплощения художественного замысла должен быть безыскусен и пресен [15, с. 427]. «В конфуцианском осмыслении проблем творчества эта теза напрямую соответствует принципу “духа-костяка” литературы (*фэнгу* 風骨), в буддийском — концепту “указывания на луну” (*чжюэ* 指月), в даосском — идее пресности (*су* 素)» [15, с. 427]. Хотя перечисленные концепции прежде всего относятся к литературному творчеству, они также применимы и к другим видам искусства, в частности к музыке. Например, *фэнгу* — это стиль, отличающийся необычайной силой, ясностью и простотой выражения, созданный в противовес стилю *пяньвэнь*, в котором цветистость формы выражения и активное украшательство преобладали над содержанием [15, с. 50–51].

В буддийском понимании мастерство художника состоит в умении «указать на Истину», «оформить *Пустоту*», так как смысл произведения таится в рождающей целый мир *Пустоте*, соотносящейся с истинным и всеобъемлющим сознанием Будды. Слово должно быть максимально емким и сжатым, чтобы не отвлекать внимания от направления мысли, которое оно задает [15, с. 182–184].

Согласно даосским представлениям, «мудрость, рождающаяся от истока витальности и исходящая от сердца, лишена красоты и умствований, она пресна (кит. су 素); и этим же термином су (пресность) обозначается и Абсолют» [15, с. 303].

Таким образом, следствием заимствования китайских концептов творчества явилось характерное для вьетнамской музыки стремление к ненапряженности звучания, пентатонике, отсутствию многоголосия, употреблению наименее напряженных интервалов и полный отказ от использования крайних звуков двенадцатиступенной системы, имеющих максимальное напряжение (6α и 6β).

Литература

1. Оголевец А. С. Основы гармонического языка. М., 1941.
2. *Trần Trọng Kim*. Đại cương triết học Trung Quốc: Nho giáo, 1992 (*Чан Чонг Ким*. Общая философия Китая: конфуцианство, 1992).
3. Essais sur la civilisation vietnamienne // Etudes vietnamiennes. No 63. Hanoi, 1980. (Эссе о вьетнамской цивилизации // Исследования Вьетнама. № 63. Ханой, 1980).
4. Черменский А. Е. О роли и месте китайского влияния в истории Вьетнама (к вопросу о «китаизации» Вьетнама в прошлом) // XIII научная конференция «Общество и государство в Китае»: тез. и докл. М., 1982. Ч. 2.
5. Полное собрание исторических записок Дайвьета. М., 2002. Т. 1.
6. Никулин Н. И. Вьетнамская литература X–XI веков. М., 1977.
7. Поляков А. Б. Краткая история Вьетна во вьетнамской историографии // Краткая история Вьетна. М., 1980. С. 9–103
8. *Trần Văn Khê*. La musique vietnamienne traditionnelle. Paris, 1962 (*Чан Ван Кхе*. Традиционная вьетнамская музыка. Париж, 1962).
9. *Trần Linh Quý, Hồng Thao*. Tìm hiểu dân ca quan họ. Hà Nội, 1997 (*Чан Линь Кюи, Хонг Thao*. Исследование народных песен в жанре *quan họ*. Ханой, 1997).
10. Деоник Д. В. Предисловие // Нгуен Фи Хоань. Искусство Вьетнама М., 1982. С. 5–17.
11. Noel Peri G. Knosp: Rapport sur une mission officielle d'étude musicale en Indochine // BEFEO. 1912. Vol. 12. No 1. P. 18–21.
12. *Hà Văn Cầu*. Lịch sử nghệ thuật chèo đến giữa thế kỷ XX. Hà Nội, 2005 (*Ха Ван Кау*. История искусства тео (до середины XX века). Ханой, 2005).
13. Một số vấn đề về dân ca quan họ. TŨ văn hóa Hà Bắc xuất bản, 1972 (Некоторые вопросы, касающиеся народных песен в жанре *quan họ*. Областной комитет по культуре пров. Ха Бак, 1972).
14. Нгуен Ван Ниём. Существенные черты традиционной музыки Вьетнама: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1981.
15. *Сторожук А. Г.* Три учения и культура Китая. СПб., 2010.
16. *Tô Vũ*. Âm nhạc Việt Nam, truyền thống và hiện đại. Hà Nội, 2002 (*То Ву*. Вьетнамская музыка, традиционная и современная. Ханой, 2002).
17. *Susaury B. I.* Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб., 2008.
18. *Durand P., Huard M.* Connaissance du Viet-nam. Paris; Hanoi, 1954.
19. Góc phần tìm hiểu lịch sử ca trù, Hà Nội, Nhà xuất bản khoa học xã hội, 2000 (Вклад в исследование истории музыкального жанра *ca trù*. Ханой, 2000).
20. Деоник Д. В. История Вьетнама. М., 1994.
21. *Торчинов Е. А.* Даосизм: опыт историко-религиозного описания. СПб., 1998.
22. Нгуен Тай Тхы. Ранняя история вьетнамской мысли: общая характеристика, периодизация и проблемы источниковедения // Антология традиционной вьетнамской мысли. М., 1996. С. 172–181.

Статья поступила в редакцию 31 мая 2011 г.