

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЖАО ДЖІН

УДК 78.421

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВПЛИВ ФІЛОСОФІЇ ТА ЕСТЕТИКИ ДАОСИЗМУ НА КИТАЙСЬКУ
ВОКАЛЬНУ КУЛЬТУРУ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня

Доктора філософії

Науковий керівник: **Антонюк Ірина Миколаївна**,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Жао Джін

Львів – 2023

АНОТАЦІЯ

Жао Джін. Вплив філософії та естетики даосизму на китайську вокальну культуру. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України. – Львів, 2023.

Вивчення явища течії «даосизм», що виник у III тисячолітті до н. е. і сформувався в струнку систему філософсько-релігійних поглядів у I тисячолітті до н. е., величезного впливу його філософсько-естетичних положень на весь подальший розвиток культури і мистецтва Китаю, останнім часом привертає щоразу більшу кількість китайських та світових дослідників. Їх праці присвячено вивченню текстів найдавніших книг Китаю, філософських трактатів, творів літературної спадщини та пам'яток образотворчого та архітектурного мистецтва, майже не заторкуючи проблеми вивчення музичного мистецтва даосів, витоків, розвитку їх музичної культури та значення впливу закладених ними традицій на наступний розвиток китайської національної музики.

Даосизм постає найбільш оригінальною та самобутньою течією Китаю і найглибше відображає особливості китайської думки. Основою виникнення даоської музики стали усвідомлення давніми даосами існування особливих, музичних звуків; винайдення та фіксація глибокого та об'ємного за тлумаченнями слова «музика» (юе) як невіддільних категорій «особливі звуки», «здоров'я», «радість», «щастя», «задоволення» і «насолода», в пошуках яких, окрім проведення ритуалів та медитування, вони віддавна обирали форми слухання та виконання мелодій. Даосам належать створення перших музичних інструментів та пісенних і танцювальних мелодій; виділення з народу перших співаків-виконавців даоських пісень; осягнення подальшого усвідомлення значення музики в житті суспільства та визначення античними філософами її ролі: музика творить задоволення, без якого людина не може обійтись (Чжуан-

ци); що сутністю музичних звуків є гармонія, гармонія в небі і на Землі є найвищим станом музики (Цзі Кан); як ідею універсального балансу в світі гармонії – гармонії людини з музикою, що є елементом цієї гармонії (Конфуцій); що найточніше той, хто усвідомив Дао, може висловити свої думки в піснях – бо створення музики йде від природи і Всесвіту (Лу Сю Цзин).

Основою даоської культури стала вироблена оригінальна концепція культурного розвитку людини. Філософські думки ставали невід'ємною частиною культури китайців, а віддавна закладені в свідомість людей основоположні ідеї філософії та релігії даосів отримували визначальний вплив на закладання основ для становлення всіх видів китайського мистецтва, в т. ч й музичного мистецтва.

Даоське вокальне мистецтво, як і даоська культура в цілому – це унікальний і загадковий феномен, що сформувався в житті китайського народу в часи глибокої давнини. Переважаюча більшість культурних досягнень Китаю виникла і розвивалась у нерозривному зв'язку з даоською філософією. Очищаючи думки людей, культура даосів стає індикатором китайських загальнонаціональних цінностей, традицій і громадської думки.

Дисертація присвячена комплексному вивченню філософських, релігійних та естетичних положень даосизму та їх впливу на розвиток вокальної культури Китаю.

Даосизм розглянуто як всеосяжну релігійно-культурну систему, як одну з найвизначніших течій філософської думки Китаю, в центрі вчення якого є шлях природи і її закономірності, напрямок розвитку світу, всезагальна сила створення гармонії і порядку; як метод, спосіб існування Всесвіту; як китайське традиційне вчення, в якому присутні елементи національної філософії, релігії, містики та медитацій; як цілісний соціокультурний феномен, що мав значний вплив на всі сфери життя і культури китайського суспільства. Термін «дао» продовжує використовуватись у сучасній філософській науці про моральну свідомість людини та про правила і норми її поведінки – в етиці.

В надрах даосизму сформувалися в систему характерні ознаки музичних творів – їх образний зміст, жанрове розмаїття, специфіка мелодики та ритміки інструментальних награвань і танців, ритуальних гімнів і традиційних пісень. Важливою складовою традиційної китайської культури стала даоська музика для співу з властивим їй неповторним способом вокального інтонування та інструментального супроводу.

Музичні записи найдавніших з даоських не збереглися, тому про їх особливості можемо скласти уяву лише зі словесних описів у «Книзі гір та морів» і «Книзі пісень». До найдавніших, безпосередньо музичних записів належать всього лише вісім віднайдених і розшифрованих у ХХ ст. Їх прочитання виявляється доволі складним для сучасників через недосконале знання значень найдавніших ієрогліфів, зафіксованих на веньяні.

Лише на початку ХХІ ст., не торкаючись вузьких музикознавчих аспектів, сукупно автори Є. Варова, Д. Вайет, М. Лебедєв, Ге Юаньюань, Чжан Чун Фу, Хуі Жун, Чжан Леї вперше розглянули сучасний стан вивчення даоських пісень в сенсі ступеня розшифрування записів їх поетичних текстів, торкнулись проблеми місця музики в даоських ритуальних церемоніях і здійснили перші спроби аналізу даоських пісень в контексті ознак їх поетичної мови.

Мистецтвознавчий аналіз існуючих пісенних зразків, історія виникнення, побутування, проблематика специфіки їх мелодики та вокального інтонування все ще залишаються поза увагою.

Впродовж останніх двадцяти років відновлення уваги до даоської музичної спадщини істориків, літераторів, фольклористів, композиторів та виконавців спонукало заглибленню в музичний контент даоських пісень, дослідженню традицій і способів їх виконання, жанрової систематизації та виявленню використання окремих зразків в професійній композиторській творчості.

Актуальність теми роботи зумовлена значущістю явища даосизм та впливу його ідей на культуру і музичне мистецтво Китаю в загальнонаціональному культурно-історичному континуумі. Піднесенню

актуальності дослідження сприятиме здійснення історико-культурного та мистецтвознавчого аналізу зразків даоського музичного мистецтва та їх використання в виконавській і композиторській творчості. Заповнення цієї прогалини видається особливо актуальним, оскільки без належного розуміння специфіки даоської музики та її впливів на весь наступний розвиток мистецтва Китаю всебічне осягнення його загальної музичної і вокально-виконавської культури видається не повним. Тема обумовлена й великою кількістю виконання даоських пісень у концертах автором представленого дисертаційного дослідження, артистом вокалістом.

З плином віків та історичних колізій, коли відбувалися зіткнення протилежних пріоритетів, більшість із зафіксованих даоських мелодій губилися й гинули. Вивчення частково збереженої музичної спадщини даоської культури дозволяє глибше зрозуміти культурні і мистецькі цінності даосизму, а також прослідкувати їх вплив на сучасну музичну культуру Китаю.

Мета дослідження полягає в обґрунтуванні філософсько-теоретичної бази вокальної культури Китаю як музичної реалізації концепції даосизму.

Об'єкт дослідження – музичне мистецтво Китаю як відображення концептуальних положень філософії, естетики та релігії течії даосизм.

Предмет дослідження – вокальна культура Китаю крізь призму даоських музичних традицій.

Для розкриття поставленої мети було вирішено такі **завдання**:

- дослідити поширення ідей даосизму в концептуальному полі глобалізаційних процесів;
- простежити джерела виникнення даосизму, вивчити та систематизувати тексти міфів для виявлення фактів про виникнення найдавніших пісень та значення музики в житті давнього суспільства;
- проаналізувати філософські, релігійні та естетичні положення даосизму на прикладах праць античних філософів та релігійних учень даосів;
- осмислити вплив положень даосизму на мистецтво Китаю; систематизувати та підсумувати етичні та естетичні засади даоського

музичного мистецтва; здійснити аналіз стану збереження музичних пам'яток даосів та ступінь їх вивчення;

- проаналізувати праці провідних мислителів античного Китаю в аспекті зародження вчень про музичну теорію, естетику, критику, педагогіку, акустику, що мали значення для вивчення створення та виконання даоських пісень;
- визначити специфіку музичної складової даоських пісень та особливостей вокальної виконавської культури як відображення традицій філософії та естетики даосизму;
- здійснити музикознавчий аналіз даоських пісень та найпоказовіших їх опрацювань професійними композиторами Китаю.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у тому, що *вперше* в українському музикознавстві:

- здійснено аналіз даоських пісень в аспектах збереження, ступеню розшифрування, визначення художньої цінності та сучасної інтерпретації в творчості композиторів ХХ – початку ХХІ ст.;
- на матеріалах міфологічних сюжетів, трьох найдавніших книг і праць античних філософів систематизовано відомості про найдавніші пісні, про перших даоських співаків, жанри пісень та способи їх вокального інтонування;
- розглянуто значення даоського мистецтва цигун у його зв'язку із практичним виконанням даоських пісень;
- на прикладах аналізу праць Ши Куаня, Конфуція, Сюньцзі, Сима Цяня, Лю Сіня, Цзі Кана доведено про зародження в античному Китаї наук музичної теорії, естетики, критики, педагогіки, акустики, інтерпретації, що вплинули розвиток виконавства даоських пісень і подальше формування вокальної культури Китаю;
- здійснено музикознавчий аналіз транскрипцій та аранжувань давніх даоських пісень у творчості Жен Гуана, Хуан Цзи, Лу Юйшена, Ван

Женя, Ван Убея та представлено способи моделювання специфіки їх інтонаційної виразності засобами сучасної стилістики.

Дослідження впливу даосизму на вокальну культуру Китаю зумовило здійснення комплексного аналізу текстів великого масиву збірок китайських міфів. Хоча міфи є художніми витворами народу, вони відображають життя та ідеологію давнього суспільства, їх сюжети увійшли в свідомість і мораль китайського народу, в літературний фольклор, в релігійну філософію і навіть частково в історію. Спираючись на тексти міфів, було досліджено і систематизовано матеріали про уявлення даосів про походження Всесвіту, пріоритети поведінки, а головним чином – про виникнення музики, найдавніших музичних інструментів (барабани гангу, дянгу і бангу, дзвони нао і чжун, кам'яний гонг цін, цитра, різновиди флейт і сюань, ряд шумових інструментів, серед яких – чжун, шицин, калатачка муой, що продовжують використовуватись у традиційних оркестрах сучасності), різножанрових пісенних мелодій, систематизувати їх поетичні тексти та образний зміст, інформацію про перших співаків з народу і навіть про певні особливості співу. Найкрупніші дослідники китайської міфології Ван Сяолінь, Лі Цзяфу, Юань Ке вважають, що в міфологічних сюжетах описано чимало реальних подій, які засвідчують про розвиток культури Китаю.

З метою вивчення уявлень даосів про музику, її значення в житті давнього китайського суспільства та найдавніші пісні було опрацьовано частини перекладених сучасною мовою текстів найдавніших книг Китаю – «Книга гір і морів», «Книга пісень», «Чуські строфи», при спіранні на матеріали яких систематизовано інформацію про форми побутування музики, тематику та сюжети пісень, їх образний зміст, розмаїтість жанрів та інструментального супроводу.

Важливим стало спостереження про усвідомлення даосами ще в давні часи естетичного навантаження змісту музичного твору та в зв'язку з цим – вибіркового підходу до відтворення засобами інструментальних тембрів конкретних емоцій (радість, сум, оплакування, заклик війська до походу), про

розуміння специфіки індивідуальної інтерпретації семантики та естетичного навантаження виконавських прийомів гри (ковзання по струнах, видобування звуків без конкретної висоти), що сприяло заглибленню в звучання тиші та поглибленню роздумів про сенс буття та безсмертя. Подібні способи інтерпретування звучання інструментів з'явилися у Китаї в суспільстві, надзвичайно далекому від понять художнього творчого явища ХХ ст. сонористики.

Для систематизації фактів про музичне мистецтво, його соціальну функцію, виховне значення співу даоських гімнів та пісень проаналізовано філософські трактати найвидатніших мислителів античного Китаю Ши Куаня «Про музику», Лао-цзи «Книга про шлях», Конфуція «Бесіди і судження», Чжуан-цзи «Скарбниця Дао» та «Книга канонів», фундаментальну працю історика Сима Цяня «Історичні записки»; перші праці, що підтверджують зародження наук музичної критики, естетики, педагогіки, акустики і навіть виконавської вокальної інтерпретації – Сюньцзі «Записки про музику», Сима Цяня «Трактат про музику», Лю Сіня «Трактат про мистецтва» і «Вчення про канони давніх знаків і ритуальні мелодії», Цзі Кана «Ні звуку, ні смутку».

Розглянуто значення даоського мистецтва цигун у його зв'язку з практичним виконанням даоських пісень.

Теоретичний аналіз музичних складових здійснено на прикладах 8 найдавніших збережених і частково розшифрованих текстів, на прикладах існуючих записів даоських пісень від початку нашої доби.

Систематизовано тематику даоських пісень, пріоритетність оспівування образів природи, шанування старших, подекуди використання довільної кількості поетичних фраз та неримованих текстів, особливості музичних характеристик: широкий діапазон, пентатонний лад з його традицією відповідності кожного звуку певному першоелементу, повільний темп, смисловий характер інтонування, застосування інтонаційних і ритмічних особливостей розмовної мови, імпровізаційність і багатство метроритміки при плавності мелодичної лінії, вплив на музичну складову семантики знаку «тай-

ци» в сенсі плавності, немов безперервності, відсутності напруження, використання тембрового багатства супроводу при важливості значення зображальних ефектів ударних і шумових інструментів. Складання змісту пісень окреслено як розкриття таємниць створення світу, возвеличення добрих вчинків і краси природи.

Музикознавчий аналіз опрацювань даоських пісень здійснено на прикладах транскрипцій та аранжувань у творчості Жен Гуана, Хуан Цзи, Лу Юйшена, Чжао Сяошен, Ван Женья, Ван Убея. Виявлено особливості індивідуальної інтерпретації сучасними композиторами звукової аури даоських пісень, підходу до трактування їх музичного змісту засобами сучасної музичної мови при збереженні ментального коду, винесення даоської пісні з камерного жанру до масштабного симфонічно-хорового.

Дослідження окресленої проблематики має широке поле для перспектив подальших музикознавчих досліджень. Основні положення та висновки дисертації сприятимуть поглибленню знань з історії світової музичної культури, можуть бути застосовані в лекційних курсах «Історія вокального мистецтва», «Вокальне виконавство», «Музичний фольклор», «Робота композитора з народно-пісенним матеріалом». Матеріали дисертації можуть стати підґрунтям для подальшого вивчення тенденцій розвитку вокального мистецтва та при викладанні історико-музикознавчих дисциплін в Китаї та Україні.

Ключові слова: даосизм, музична філософія, культура, естетика, художня форма, сакральна музика, вокальна культура, виконавство, композиторська творчість.

SUMMARY

Gao Jin. The influence of philosophy and aesthetics of Taoism on Chinese vocal culture. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – Musical art. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. – Lviv, 2023.

The study of the phenomenon of the movement «Taoism», which arose in the 3rd millennium BC and formed into a coherent system of philosophical and religious views in the 1st millennium BC, the huge influence of its philosophical and aesthetic principles on the entire further development of Chinese culture and art, has recently attracted an increasing number of both Chinese and world researchers. Their works are dedicated to the study of the texts of the most ancient books of China, philosophical treatises, works of literary heritage and monuments of fine and architectural art, almost not touching the problems of studying the musical art of the Taoists, the origins, the development of their musical culture, and the significance of the influence of the traditions laid down by them on the further development of the Chinese national music.

Taoism appears to be the most original and distinctive trend in China and most deeply reflects the peculiarities of Chinese thought. The basis for the emergence of Taoist music was the awareness of the existence of special, musical sounds by the ancient Taoists; the invention and fixation of the deep and voluminous word «music» (yue) as inseparable categories of «special sounds», «health», «joy», «happiness», «satisfaction» and «pleasure», in search of which, as well as conducting rituals and meditating, they have long chosen forms of listening and performing melodies; creation of the first musical instruments and song and dance melodies; selection of the first singers-performers of Taoist songs from among the people; comprehension of further understanding the importance of music in the life of society and the definition of its role by ancient philosophers: music creates pleasure that a person cannot do without (Xuang Ji), that the essence of musical sounds is harmony, harmony in heaven and on Earth is the highest state of music (Ji Kang), as the idea of universal balance in the world of harmony – the harmony of man with music, which is an element of this harmony (Confucius), that the one who has realized the Tao can

express his thoughts in songs most precisely – because the creation of music comes from nature and the universe (Lu Xu Jin).

The developed original concept of human cultural development became the basis of Taoist culture, the vocal culture of China in particular. Philosophical thoughts became an integral part of Chinese culture, and the fundamental ideas of Taoist philosophy and religion, which had long been embedded in people's minds, had a determinative influence on laying the foundations for the formation of all types of Chinese art, including musical art.

Taoist vocal art, like Taoist culture in general, is a unique and mysterious phenomenon that was formed in the life of the Chinese people in ancient times.

The dissertation is devoted to a comprehensive study of the philosophical, religious and aesthetic principles of Taoism and their influence on the development of Chinese vocal culture.

The vast majority of China's cultural achievements arose and developed in an inextricable connection with Taoist philosophy. By purifying people's thoughts, Taoist culture becomes an indicator of Chinese national values, traditions and public opinion.

Taoism is considered as a comprehensive religious and cultural system; as one of the most significant trends of Chinese philosophical thought, the center of whose teaching is the path of nature and its regularities, the direction of the world development, the universal power of creating harmony and order; as a method, a way of existence of the universe; as a Chinese traditional teaching in which elements of national philosophy, religion, mysticism and meditation are present; as a complete socio-cultural phenomenon that had a significant impact on all spheres of life and culture of Chinese society. The term «tao» continues to be used in modern philosophical science about the moral consciousness of man and about the rules and norms of their behavior - in ethics.

The topicality of the subject of the work is determined by the significance of the phenomenon of Taoism and the influence of its ideas on the culture and musical art of China in the whole national cultural-historical continuum. The historical,

cultural and artistic analysis of examples of Taoist musical art and their use in performance and composition will contribute to increasing the relevance of the research. Filling this gap seems especially topical, since without a proper understanding of the specifics of Taoist music and its influence on the entire subsequent development of Chinese art, a comprehensive understanding of its general musical and vocal-performing culture seems incomplete. The subject is determined by the large number of performances of Taoist songs in concerts by the author of the dissertation research presented.

Over the ages and historical collisions, when opposing priorities clashed, most of the recorded Daoist melodies were lost and perished. The study of the partially preserved musical heritage of Taoist culture allows for a deeper understanding of the cultural and artistic values of Taoism, as well as tracing their influence on the modern musical culture of China.

The purpose of the study – justification of the philosophical and theoretical base of the vocal culture of China as a musical realization of the concept of Taoism.

The object of study is musical art of China as a reflection of the conceptual provisions of the philosophy, aesthetics and religion of the Taoism movement.

The subject of the research is the vocal culture of China through the prism of Taoist musical traditions.

To reveal the set goal, the spread of ideas of Taoism in the conceptual field of globalization processes was investigated; the sources of the emergence of Taoism were identified, the texts of myths were studied and systematized to reveal facts about the origin and significance of music in the life of ancient society, about the origin of the oldest songs; the principles of Taoism were analyzed using the examples of the works of ancient philosophers and religious teachings of Taoists; an analysis of the state of preservation of Taoist musical monuments and the degree of their research was carried out; the influence of the fundamental philosophical, religious and aesthetic tenets of Taoism on the art of China was comprehended; the ethical and aesthetic principles of Taoist musical art were systematized and summarized; an analysis of the works of the leading thinkers of ancient China was carried out in terms

of the origin of teachings on musical aesthetics, criticism, pedagogy, acoustics, which were important for the creation and performance of Taoist songs; the specifics of the musical component of Taoist songs and the vocal performance culture of China were investigated as a reflection of the traditions of philosophy and aesthetics of Taoism; a musicological and historical-literary analysis of Taoist songs and their most representative adaptations by professional Chinese composers was carried out.

Scientific novelty of the obtained results lies in the implementation of the first multi-aspect analysis of the philosophical and religious essence of Taoism as a phenomenon of Chinese culture and its study in relation to Chinese vocal culture:

- an analysis of Taoist songs in terms of preservation, the degree of decoding, the definition of artistic value and modern interpretation in the work of composers of the 20th - early 21st centuries was carried out;
- information about the oldest songs, about the first Taoist singers, genres of songs and methods of their vocal intonation was systematized, based on the materials of mythological stories, three oldest books and works of ancient philosophers;
- the importance of the Taoist art of qigong in its connection with the practical performance of Taoist songs was considered;
- on the examples of the analysis of the works of Shi Kuan, Confucius, Xunzi, Sima Qiang, Liu Xsing, Ji Kang, the originating of the sciences of music theory, aesthetics, criticism, pedagogy and acoustics in ancient China, which were important for the further development of the performance of Taoist songs, was proven;
- a musicological analysis of transcriptions and arrangements of ancient Taoist songs in the work of a number of composers of the 20th – early 21st centuries was carried out.

The study of the influence of Taoism on the vocal culture of China conditioned a comprehensive analysis of the texts of a large number of collections of Chinese myths. Although myths are artistic creations of the people, they reflect the life and ideology of ancient society, their plots have entered the consciousness and morality

of the Chinese people, literary folklore, religious philosophy, and even partially into history. Based on the texts of myths, the materials about the Taoist ideas about the origin of the universe, behavior priorities, and mainly about the origin of music, the most ancient musical instruments (ganggu, diangu and bangu drums, nao and zhong bells, stone gong qin, zither, types of flutes and xuan, a number of noise instruments, including zhong, shiqing, muju rattle, which continue to be used in traditional orchestras today), various genres of song melodies, study their poetic texts and systematize their figurative content, learn about the first singers from the people and even about certain features of singing. The biggest researchers of Chinese mythology, Wang Xiaolin, Li Ziafu, and Juan Ke, believe that many real events are described in mythological stories, which testify to the development of Chinese culture.

In order to study the ideas of Taoists about music, its importance in the life of ancient Chinese society and the oldest songs, parts of the texts of the oldest books of China, – «The Book of Mountains and Seas», «The Book of Songs», «Chu stanzas» – translated into modern language were processed, basing on whose materials information about the forms of music life, themes and plots of songs, their figurative content, variety of genres and instrumental accompaniment were systematized.

It became important to observe the Taoists' awareness of the aesthetic content of a musical work even in ancient times and, in connection with this, a selective approach to the reproduction of specific emotions by means of instrumental timbres (joy, sadness, mourning, the call of the army to march), about the understanding of the specifics of individual interpretation of semantics and aesthetic load of performing techniques of playing (sliding on strings, extracting sounds without a specific pitch), which contributed to going down into the sound of silence and deepening thoughts about the meaning of being and immortality. Similar ways of interpreting the sound of instruments emerged in China in a society extremely far from the concepts of the artistic creative phenomenon of the 20th century sonorism.

To analyze the facts about the art of music, its social function, the educational value of singing Taoist hymns and songs, the philosophical treatises of the most outstanding thinkers of ancient China – Lao-Zi «The Book of the Way», Confucius

«Conversations and Judgments», Zhuanzi «On Music», the fundamental work of the historian Sima Qiang «Historical Notes» were considered; the first works that confirm the emergence of the sciences of music criticism, aesthetics, pedagogy, acoustics and even performing vocal interpretation – Xunzi «Notes on Music», Sima Qiang «Treatise on Music», Liu Xsing «Treatise on Arts» and «The Doctrine of the Canons of Ancient Signs and Ritual Melodies», Ji Kang's «No Sound, No Sorrow».

The importance of the Taoist art of qigong in its connection with the practical performance of Taoist songs was considered.

The theoretical analysis of musical components was carried out on the examples of 8 oldest preserved and partially deciphered texts, on the examples of existing recordings of Taoist songs from the beginning of our era.

The themes of Taoist songs, the priority of praising the images of nature, the use of an arbitrary number of poetic phrases, the peculiarities of musical characteristics: a wide range, the pentatonic scale with its tradition of matching each sound to a certain primary element, slow tempo, the meaningful nature of intonation, the use of intonation and rhythmic features of spoken language, improvisation and the richness of metrorhythms with the smoothness of the melodic line, the influence on the musical component of the semantics of the "tai chi" sign in the sense of roundness, smoothness, as if continuity, the absence of tension, the use of timbre richness of the accompaniment with the importance of the image effects of percussion and noise instruments were systematized. Compilation of the content of the songs is outlined as revealing the secrets of the creation of the world, glorifying good deeds and the beauty of nature.

The musicological analysis of Taoist song adaptations is carried out on the examples of transcriptions and arrangements in the works of Ren Guang, Xuang Ji, Lu Juisheng, Wan Zhen, Zhao Xiao Sheng, Wang Ubei, and methods of modeling the specifics of their intonation expressiveness using modern stylistics are presented.

The study of the outlined problems has a wide field for the prospects of further musicological research. The main statements and conclusions of the dissertation will contribute to deepening the knowledge of the history of world musical culture, and

can be applied in the lecture courses «History of vocal art», «Vocal performance», «Musical folklore», «The work of a composer with folk song material». The materials of the dissertation can become the basis for further study of trends in the development of vocal art and in the teaching of historical and musicological subjects in China and Ukraine.

Key words: Taoism, religion, musical philosophy, culture, aesthetics, artistic form, sacral music, vocal culture, performance, composer's creative work.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації. Основні положення дисертації викладено в публікаціях у наукових збірках, затверджених ДАК МОН України:

- Жао Джін. Праці мислителів давнього Китаю як свідчення становлення музичної педагогіки, естетики та критики. *Українська музика: науковий часопис*. Львів, 2019. Число 3 – 4 (33 – 34). С. 117-124.
- Жао Джін. Глобалізаційні виміри розвитку музичної культури Сходу. *Наукові записки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2020. Вип. 46: *Музикознавчий універсум: збірник статей*. С. 370-389.
- Жао Джін. Опрацювання давніх даоських пісень китайськими композиторами ХХ – початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі записки НАКККіМ*. Київ, 2023. С. 163-168. Випуск 43: *Музичне мистецтво*.

В закордонних виданнях:

- Gao Jin. The Research Field of Globalization Processes in the Development of Culture. *Art Technologi*. China. № 2. 2019. С. 63.
- Gao Jin. The Development of Chinese and European Opera: Monograph. Jilin: Jilin`s publishin house, 2019. 114 p. ISSN 978-7-5581-8030-9.

В опублікованих тезах для конференцій:

- Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих»: «Явище глобалізації у розвитку сучасної культури». 28 лютого – 01 березня 2019, м. Львів.
- Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих»: «Даоська музика як культурний феномен китайської нації». 5 – 6 березня 2020, м. Львів.
- Втілення ідей філософії і релігії дао у мистецтві. Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації». 22 – 23 січня 2021, м. Львів.
- IV Міжнародна науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття»: «Вплив синкретичності релігії на розвиток музичного мистецтва Китаю». 14 – 15 квітня 2021, м. Мукачеве.
- Міжнародна науково-творча конференція «Захід – Схід: культура та сучасність»: «Здобутки китайських співаків першого десятиліття існування КНР». 25 – 26 вересня 2021, м. Одеса.
- IX Міжнародна науково-практична Інтернет-конференція «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики»: «Даосизм у філософії та в системі синкретичності релігії Китаю». 27 – 28 квітня 2022, м. Суми.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ 1. ДОСЛІДЖЕННЯ ДАОСИЗМУ В КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ПОЛОЖЕННЯХ ФІЛОСОФІЇ, РЕЛІГІЇ ТА КУЛЬТУРИ КИТАЮ	28
1. 1 Засади дослідження філософсько-релігійної сутності концепту даосизм та впливу даосизму на музичну культуру Китаю	28
1. 2 Теоретичні засади дослідження ідей даосизму в концептуальному полі глобалізаційних процесів	40
1. 3 Відображення ідей даосизму в філософсько-літературних працях та релігійних ученнях Китаю	57
Висновки до першого розділу	81
РОЗДІЛ 2. ВПЛИВ ОСНОВОПОЛОЖНИХ ФІЛОСОФСЬКИХ ТА РЕЛІГІЙНИХ ІДЕЙ ДАОСИЗМУ НА ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ І МИСТЕЦЬКОЇ ТВОРЧОСТІ КИТАЮ	83
2. 1 Основоположні естетичні, філософські та релігійні ідеї дао в мистецтві Китаю	82
2. 2 Етичні та естетичні засади даоського музичного мистецтва	101
2. 3 Праці мислителів давнього Китаю як свідчення зародження вчень про музичну естетику, критику, педагогіку, акустику	119
Висновки до другого розділу	139
РОЗДІЛ 3. ДАОСЬКІ ПІСНІ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН КИТАЮ	142
3. 1. Специфіка вокальної культури Китаю в традиціях філософії та естетики даосизму	142
3. 2 Вокальні твори даосів у професійній композиторській творчості	167
Висновки до третього розділу	180
ВИСНОВКИ	182
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	190
ДОДАТКИ	213

ВСТУП

Традиційна китайська культура є одним з тих загадкових феноменів Сходу, коли в загальному спостерігається одночасне існування і віковий розвиток сукупності різних, але однаково унікальних та вражаючих глибиною явищ. Одним з таких явищ є релігійно-філософська течія «даосизм» (*дао цзя*, «школа дао») – філософська течія, що виникла із вченнями Лао-цзи і Конфуція в I тисячолітті до н. е за часів династії Чжоу. Дао – це закон буття і побудови космосу, Дао є завжди, повсюди і в усьому, це вчення про універсальну єдність світу. Також даосизм це китайська релігія *дао цзяо*, в основі якої полягають учення про божественну силу дао та шлях до досягнення безсмертя. Релігійне вчення даосизму є ще більш давнім, його становлення розпочалось у III тисячолітті до н. е. і пов'язується з постаттю напівміфічного і, як свідчить найдавніший історик Китаю Сима Цянь, напівреально існуючого першого імператора Китаю Хуан-ді. Його вважають також родоначальником китайців і найважливішим культурним героєм, що зробив багато найважливіших винаходів для культури і мистецтва Китаю (зокрема, й музичного мистецтва).

Феномен даосизму є настільки всеоб'ємним, що до теперішнього часу ще не склалось єдиного пояснення, яке б у всій повноті конкретизувало й відображало глибину та сутність його специфіки. Вивчення даосизму потребувало розгляду цього поняття як феномену культури Сходу з позицій його філософського та релігійного тлумачень: це – китайське традиційне вчення, в якому присутні елементи національної філософії, релігії, містики та медитацій; це шлях, метод, спосіб існування Всесвіту, це цілісний соціокультурний феномен, що зробив значний вплив на всі сфери життя і культури китайського суспільства.

Осмислення сутності даосизму і впливу постулатів його вчення на зародження і подальший розвиток всього китайського мистецтва (архітектурного, образотворчого, літературного, а головним чином – музичного) спонукало до осягнення сутності давнього китайського світогляду

«у-вей» (не-діяння); глибокої філософії символіки створеного даосами знаку «тай-цзи», що містить в собі надто багато значень – походження Всесвіту, поділ на минуле і майбутнє, взаємодію протилежних сил інь і янь і навіть відображає сутність складання мелодій даоських пісень; опрацювання великої кількості збірок китайських міфів, найдавніших колективно створених книг Китаю – «Книга гір та морів», «Книга пісень» і «Чуські строфи»; літературно-художніх творів даоських письменників та поетів, філософських праць античних та середньовічних мудреців; про музику і давні музичні науки; праць сучасних авторів з філософії, релігієзнавства, історії даосизму, культурології, музикознавства, музичної естетики та філософії музики.

Філософські думки завжди ставали невід’ємною частиною культури китайців, а віддавна закладені в свідомість людей основоположні ідеї філософії та релігії даосів відразу отримували визначальний вплив на закладання основ для становлення всіх видів китайського мистецтва. Основою даоської культури стала вироблена оригінальна концепція культурного розвитку людини. Думку про те, що практично всі культурні досягнення Китаю знаходяться в нерозривному зв’язку із даоською філософією вперше висунув у 1920-х рр. поет і суспільний діяч Лу Сінь.

Оскільки витoki даосизму походять від найдавніших часів існування китайської цивілізації, важливий сенс отримало здійснення глибокого аналізу найдавніших витворів китайського народу – міфів, з яких з’явилась можливість довідатись про уявлення даосів про походження Всесвіту, пріоритети поведінки, а головним чином – про виникнення музики, найдавніших музичних інструментів, про різножанрові пісенні мелодії, їх образний зміст та поетичні тексти, про перших відомих співаків-виконавців даоських пісень і навіть знайти інформацію про певні особливості їх співу та його естетичні оцінки. Здійснення аналізу в роботі величезного масиву усіх представлених праць, виявлення і систематизація в них багатого фактичного матеріалу щодо музичного мистецтва і даоської пісні, пояснює наведення в роботі значної кількості цитат з цих творів.

Китай віддавна вважається країною трьох релігій – даосизм, буддизм і конфуціанство, до яких у добу Ренесансу додалось християнство. Впродовж багатовікової історії Китаю ці релігії мирно співіснували поміж собою, в надрах яких створювався і накопичувався величезний масив культурних і мистецьких пам'яток. Якщо вивчення християнської і буддійської музики вже знайшло різнобічне відображення в наукових мистецтвознавчих працях, то даоська музика, до використання дуже давніх зразків якої останнім часом вже почали звертатися в різних жанрах творчості професійні китайські, а зрідка й західні композитори, до цього часу, за виключенням окремих розвідок про особливості ладової системи та віднайдення і часткового прочитання музично-поетичних текстів давніх зразків, залишається поза увагою музикознавців.

Даоська музика тривало перебувала в забутті і ще не знайшла свого дослідника. Таку ситуацію пояснюємо рядом факторів, що склались в умовах історико-культурного розвитку китайської держави. Не вивченість даоських пісень зумовлена майже повною відсутністю збережених автентичних артефактів. Найдавніші даоські мелодії створювались і побутували від незабутніх часів. З найбільш давніх до нашого часу збереглось всього 8 музично-поетичних зразків, записаних дуже складною, втраченою і ще не відновленою системою ієрогліфічних знаків веньянь. Такими знаннями запису володіли лише високоосвічені музиканти, що служили при дворах найдавніших імператорів Китаю, потім цих умінь спеціально навчали в створеній у IV ст. до н. е. Академії Цзися. Ширше відомими ці зразки стали лише в XX ст. завдяки організованій на державному рівні роботі з їх пошуку і частковому розшифруванню текстів. Значна кількість даоських пісень була створена від початку нашої ери. Хоча багато з них втрачено, ці віднайдені пісні є значно відомішими, оскільки їх записи здійснювалися в більш доступних для сучасного прочитання системах цзяньцзи пу та гончепу. З поширенням даоської релігії в наш час і збільшенням кількості даосів на всіх континентах, останнім часом з'явилося дуже багато нових даоських пісень, проте вони вже не

відповідають давнім канонам творення мелодики, ритміки, змінились навіть сюжетна основа цих пісень та їх філософський підтекст.

В даоській культурі втілились не лише характерні для китайської нації філософські думки і традиції поліморфної даоської релігії. Перетворюючись у всеосяжну релігійно-культурну систему, культура даосів об'єднує в собі багато знань про традиції національної етики, літератури та мистецтва.

Актуальність теми роботи зумовлена значущістю явища даосизм та впливу його ідей на культуру і музичне мистецтво Китаю в загальнонаціональному культурно-історичному континуумі. Піднесенню актуальності дослідження сприятиме здійснення історико-культурного та мистецтвознавчого аналізу зразків даоського музичного мистецтва та їх використання в виконавській і композиторській творчості. Заповнення цієї прогалини видається особливо актуальним, оскільки без належного розуміння специфіки даоської музики та її впливів на весь наступний розвиток мистецтва Китаю всебічне осягнення його загальної музичної і вокально-виконавської культури видається не повним. Тема обумовлена й великою кількістю виконання даоських пісень у концертах автором представленого дисертаційного дослідження, артистом вокалістом.

Мета дослідження полягає в обґрунтуванні філософсько-теоретичної бази вокальної культури Китаю як музичної реалізації концепції даосизму.

Поставлена мета передбачила виконання наступних **завдань**:

- дослідити поширення ідей даосизму в концептуальному полі глобалізаційних процесів;
- виявити джерела виникнення даосизму, здійснити аналіз текстів міфів для виявлення і систематизації фактів про значення музики в житті давнього суспільства, створення та виконання найдавніших даоських пісень, здійснити аналіз положень даосизму на прикладах релігійних учень даосів та праць античних філософів;
- здійснити аналіз стану збереження музичних пам'яток даосів та ступінь їх вивчення;

- осмислити вплив основоположних філософських, релігійних та естетичних положень даосизму на мистецтво Китаю;
- систематизувати етичні та естетичні засади даоського музичного мистецтва;
- здійснити аналіз праць провідних мислителів античного Китаю в аспекті зародження вчень про музичну естетику, критику, педагогіку, акустику;
- дослідити специфіку вокальної виконавської культури Китаю як відображення традицій філософії та естетики даосизму;
- здійснити аналіз найпоказовіших опрацювань даоських пісень професійними композиторами Китаю.

Об'єкт дослідження – музичне мистецтво Китаю як відображення концептуальних положень філософії, естетики та релігії течії даосизм.

Предмет дослідження – вокальна культура Китаю крізь призму даоських музичних традицій.

Методи дослідження ґрунтуються на міждисциплінарній інтеграції наукових принципів музикознавства, філософії, релігієзнавства, історії, літературознавства та суміжних видів мистецтв.

Основними методами, застосованими в дисертації є:

- *джерелознавчо-пошуковий та аналітичний* – при вивченні філософської, історичної, мистецтвознавчої, релігієзнавчої та міфологічної літератури за темою дослідження;
- *культурологічний* – для осмислення взаємозв'язків між суспільними і мистецькими процесами в даосизмі;
- *музикознавчий* – для аналізу найпоказовіших явищ даоського музичного мистецтва та опрацювань даоських пісень сучасними професійними композиторами;
- *хронологічний* – для визначення етапів розвитку даоського музичного мистецтва та його впливів на вокальну культуру Китаю;
- *історіографічний* – з метою дотримання хронології дослідження даоської культури і мистецтва;

- *систематизаційний* – для визначення факторів систематизації окремих явищ у різних сферах даоського музичного мистецтва;
- *метод персонології* – застосовувався при вивченні музичної діяльності міфічних персонажів, давніх філософів та письменників, сучасних митців Китаю;
- *теоретичного узагальнення* – для підведення підсумків дослідження.

Теоретичну основу дисертаційної роботи склали праці:

- *з питань глобалізаційних процесів у культурі та мистецтві* – М. Альброва [251], У. Бека [8], Ю. Богуцького [13; 237] В. Іноземцева [67], М. Кузнецова [90], Т. Левітта [102], П. Джеймса [259], А. Флієра [208], М. Черниш [225];
- *зародження та розвитку філософської думки Китаю в надрах даосизму* – Ф. Биков [14], Го Мо-Жо [46], Лі Венцзя [105], В. Нейман [148], А. Форке [257]; *про філософські думки найвизначніших представників: Лао-цзи* – Лі Ер [109], О. Лук'янов [126; 127], О. Маслов [139], Ю. Щуцький [240]; *Чжуан-цзи* – Ло Джін [116]; *Мен-цзи* – П. Попов [155]; *Юе-цзи* – А. Сканаві [172]; *Сюнь-цзи* – В. Феоктистов [203]; *Конфуцій* – С. Х. Глесснер [255], Го Мо-Жо [46], К. Карягін [69], М. Кравцова [85], Л. Переломов [152]; *Сима Цянь* – Ю. Кроль [88], С. Риков [166];
- *філософські праці* Лао-цзи [109; 172; 245], Конфуція [81; 82; 124; 125; 152]; Сима Цяня [89], [185-187]; Сюньцзі [184], Лу Сю Цзина [52], Чжуан-цзи [116; 230];
- *історії Китаю* – Лі Фенлінь [111], Лянь Цичао [129; 130];
- *історії даосизму* – Вень Цзянь [32], Е. Торчинов [196], С. Філонов [206], Цін Сітай [219] *та впливів його положень на культуру Китаю* Е. Варова [24], М. Лебедєв [96; 97], Л. Левчук [103], Сунь Пенсян [178], Хун Ц [214], Дж. Нідман [263];
- *даоської релігії та синкретичності релігії Китаю* – Дж. Баукер [5], В. Васильєв [26; 27; 29], Макс Вебер [31], І. Куртіна [92], К. Тертицький

- [193], С. Філонов [206]; *даоських ритуалів, ритуальної практики і церемоніальної музики* – Е. Варова [25], Г. Ткаченко [194], Дж. Лягервей [261], К. Шіппер [264], К. Ву [266];
- *мистецтвознавства* – Ван Анью [15], Ван Ін [16-17], Ван Сі [19], Ван Юйхе [23], О. Гавеля [41], Н. Герасимова-Персидська [44], Дей Бейшен [53], Дін Шаньде [56-57], М. Жишкович [58; 269], О. Зосім [61; 271], Ін Сяо [66], О. Катрич [70-71], Л. Кияновська [73-74], В. Конен [77], Ф. Ламперті [93], Лі Інхай [110], Лі Шюань [114], Лу Цзе [122-123], І. Ляшенко [131-132], О. Маркова [136-138], В. Москаленко [144], Пен Чен [157], О. Роценко [163-164], Сунь Пенсян [178], Г. Тараєва [190], Цуй Ш [220], Чжан Сяолу [227], Л. Шаповалова [232-230], Н. Шахназарова [231], Г. Шнеєрсон [234; 235], Янь Чжихао [248-249] та ін.;
 - *музичної естетики та філософії музики* – Т. Адорно [1], Він Лінлін [39], Дай Мінцзян [49], О. Катрич [71], Лан Лю [94], Ло Юйхуй [117], А. Лосєв [118], О. Маркова [137; 138], Сюй Дан [182], Тянь Сюй [199];
 - *історії китайської музики, культури та мистецтва Китаю* – Сунь Цзинань [180], Цянь Рен Кан [222], Г. Шнеєрсон [239], Янь Чжихао [248; 249], П. Еберлі [256], К. Ву [266]; *музичних здобутків династії Хань* [100; 110], *провінції Шаньсі* [179];
 - *стану збереження даоських народних мелодій, їх вивчення та опрацювання професійними композиторами Китаю та Заходу* – Ван Анью [15], Ван Ін [17], Ван Сі [19], Ван Ювей [22], Дей Бейшен [53], Ін Сяо [66], І. Лісевич [107], Лі Інхай [110], Ма Ке [133], В. Москаленко [144], Сунь Сюхуа [179], Чень Го-Фу [223-224], Чжан Лей [226], Чжан Чун Фу [228]. Янь Чжихао [248-249], А. Форке [258];
 - *специфіки виконавської інтерпретації та вокального інтонування* – В. Багадуєв [3], М. Жишкович [58; 269], О. Катрич [71; 72], Сі Даофен [170], Чжоу Ї [229], Л. Шаповалова [233];
 - *музичного інструментарію Китаю* – [146], [218];

- *даоського образотворчого мистецтва* – Л. Бежин [7], Ван Цзянь [21], Цзу Бін [216]; *архітектурного мистецтва* – Е. Варова [25], Хун Ц [214]; *літературного мистецтва* – В. Васильєв [28], Вей Юань [33], Н. Конрад [79], М. Кравцова [84; 86; 87], І Лісевич [107-108], Лу Сінь [120], Л. Переломов [152], Л. Померанцева [153], Б. Ріфтін [159; 161], А. Сканаві [172], Ян Хін Шун – [244; 245], поезій Бо Цзюй-ї [11; 12], Цзи Кана [215] та ін., хрестоматій та довідників [10], [63], [72], [198];
- *мистецтва дихальної гімнастики цигун* – Вон К'ю Кіт [40], Гу Веймін [48], Сі Хон'ю [171], Сюй Мінтан [188];
- *матеріали періодичних видань* – «Дослідження китайського мистецтва», «Журнал досліджень культури Китаю», «Іноземна література», «Краса і час», «Народна музика», «Народний Китай», «Північна музика».

Матеріалами дослідження стали: довідники та словники з давньої китайської міфології і музичного мистецтва [80], [142], [145], [159], [173], [174], [212]; збірки текстів китайських міфів, зібраних та впорядкованих китайськими і зарубіжними дослідниками [20], [34], [104], [106], [113], [139], [141], [159], [177], [200], [204], [211], [238], [241], [260], [267], [268]; збірки висловів та афоризмів найвизначніших мислителів [2], [38], [50], [64], [154], [183], [191], [195]; давні даоські образотворчі та архітектурні пам'ятки; зображення збережених текстів 8 найдавніших даоських пісень та зображення перших спроб їх цифрового розшифрування; нотні видання опрацювань даоських пісень сучасними композиторами Китаю: Ван Женя, Ван Убея, Жен Гуана, Лу Юйшена, Тан Дуна, Хуан Цзи, Чжао Сяошена; записи творів на звукових носіях; власноруч виконаний уривок початкового тексту партитури Ван Убея «Імператор богів Хуан-ді».

Ступінь дослідження проблематики.

Теоретичні аспекти дослідження впливу даосизму на вокальну культуру Китаю не досліджувались. Частково специфіка окремих музичних ознак даоських пісень з урахуванням національних особливостей виконавства та художніх завдань розглядалась у працях Ван Сі, Ван Ювей, Ге Юаньюань, Ма

Ке, Чжан Лей, Янь Чжихао, І. Лісевич, М. Лебедев; специфіка дихання при їх вокальному виконанні – в працях Гу Веймін, Вон К'ю Кіт, Сі Хон'ю, Сюй Мінтан. Комплексне вивчення даоських пісень, специфіка їх музичної мови, виконавства, способи опрацювання в умовах стилістики китайських композиторів ХХ – початку ХХІ ст. до цього часу ще не знайшло своїх дослідників і представлено вперше у цій роботі.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в здійсненні першого багатоаспектного аналізу філософсько-релігійної сутності даосизму як феномена китайської культури і його вивчення стосовно китайської вокальної культури.

У роботі вперше:

- здійснено аналіз даоських пісень в аспектах збереження, ступеня розшифрування, визначення художньої цінності та сучасної інтерпретації в творчості композиторів ХХ – початку ХХІ ст.;
- на матеріалах міфологічних сюжетів, трьох найдавніших книг Китаю «Книга гір та морів», «Книга пісень», «Чуські строфи» і праць античних філософів систематизовано відомості про найдавніші пісні, про перших даоських співаків, жанри пісень та способи їх вокального інтонування;
- розглянуто значення даоського мистецтва дихання цигун у його зв'язку з практичним виконанням даоських пісень;
- на прикладах аналізу праць Ши Куаня, Конфуція, Сюньцзі, Сима Цяня, Лю Сіня, Цзі Кана доведено зародження в античному Китаї наук музичної теорії, естетики, критики, педагогіки та акустики, що мали значення на подальший розвиток виконавства даоських пісень;
- здійснено музикознавчий аналіз транскрипцій та аранжувань давніх даоських пісень у творчості Жен Гуана, Хуан Цзи, Лу Юйшена, Чжао Сяошен, Ван Женья, Ван Убея та представлено способи моделювання специфіки їх інтонаційної виразності засобами сучасної музичної мови.

Дисертація виконана на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка відповідно до плану наукових робіт Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2019 – 2024 рр. Тема № 6 «Музичне виконавство: теорія, історія, практика». Тему затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 7 від 19.10. 2018 р.); уточнено (протокол № 8 від 13.11.2020 р.).

Дослідження окресленої проблематики має широке поле для перспектив подальших музикознавчих досліджень. Основні положення та висновки дисертації сприятимуть поглибленню знань з історії світової музичної культури, можуть бути застосовані в лекційних курсах «Історія вокального мистецтва», «Вокальне виконавство», «Музичний фольклор», «Робота композитора з народно-пісенним матеріалом». Матеріали дисертації можуть стати підґрунтям для подальшого вивчення тенденцій розвитку вокального мистецтва та при викладанні історико-музикознавчих дисциплін в Китаї та Україні.

РОЗДІЛ 1

ДОСЛІДЖЕННЯ ДАОСИЗМУ В КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ПОЛОЖЕННЯХ ФІЛОСОФІЇ, РЕЛІГІЇ ТА КУЛЬТУРИ КИТАЮ

1. 1 Засади дослідження філософсько-релігійної сутності концепту даосизм та впливу даосизму на музичну культуру Китаю

При вивченні наукової думки про філософсько-релігійну течію даосизм, його формулювання та впливу на розвиток музичної і, зокрема вокальної культури Китаю, в роботі окреме місце присвячено розгляду глобалізаційних вимірів культури Сходу та явища «культурної глобалізації». З огляду теми дослідження це стало важливим для розуміння впливу даосизму не лише на весь наступний після античної доби розвиток китайської музичної культури, а й його впливу на світову музичну культуру.

Для вивчення теоретичних засад дослідження ідей даосизму в концептуальному полі глобалізаційних процесів опрацьовано масив філософських, культурологічних, музикознавчих, мистецтвознавчих праць. Виділено думки професора Сіднейського університету П. Джеймса в праці «Глобалізм, Націоналізм, Трибалізм» (2006) [259] про можливість в умовах глобалізаційних процесів збагачення культурних стосунків, розуміння виходу культурних цінностей інших народів за межі національної та етнічної обмеженості; думки професора економіки Гарвардського університету Теодора Левітта в праці «Глобалізація ринків» (1983) [102], який визначив термін «глобалізація» як інтеграцію світових процесів у єдиному планетарному масштабі, що виражається в процесах зміцнення зв'язків між усіма куточками планети і в неупинному зростанні інтенсивності цих зв'язків у всіх сферах людського буття.

Різні грані проблематики глобалізаційних процесів у соціокультурному просторі розкрито при аналізі праць культурологічного, філософського, філософсько-естетичного та соціологічного напрямів, присвячених проблемам

історії, теорії та філософії культури ХХ-ХХІ ст.: Т. Адорно «Філософія нової музики» (2001) [1], М. Бахтіна «Мистецтво і відповідальність» (1994) [6], В. Біблера «Від науковчення до логіки культури» (1991) [9], Г. Гадамера «Актуальність прекрасного» (1991) [42], В. Іванова «Людська діяльність пізнання – мистецтво» (1977) [62], І. Ільїна «Постмодернізм від джерел до кінця століття» (1998) [65], К. Леви-Стросса «Міфологіки: попит і виготовлення» (2006) [101], Ю. Лотмана «Семіосфера» (2000) [119], Х. Ортега-і-Гассета «Дегуманізація мистецтва» (1991) [150], М. Хайдеггера «Буття і час» (1997) [210], А. Швейцера «Занепад і відродження культури» (1993) [236] та інших. При аналізі цих досліджень важливим стало узагальнення соціологічних та естетичних аспектів аналізу буття мистецтва, посилення багатонаціональних зв'язків у музичному мистецтві, досягнень епохи постіндустріального суспільства, опозиційної взаємодії масової та елітарної культур тощо.

Істотним у дискурсі є блок наукової літератури, присвяченої проблемам сучасного глобального суспільства. Теоретичні передумови осмислення глобальних тенденцій ХХ ст. було закладено авторами філософських та історіософських концепцій людини і культури В. Вернадським у праці «Філософські думки натураліста» (1988) [35], П. Тейяр де Шарденом – «Феномен людини» (1987) [192] та іншими вченими. До проблематики формування нового комунікативного середовища культури ХХ ст. звертались В. Біблер – «Від науковчення до логіки культури» (1991) [9] та Ю. Лотман – «Семіосфера (2000) [119]. Новий етап глобалізаційних процесів осмислено в працях У. Бека «Що таке глобалізація?» (2001) [8], Ю. Богуцького «Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації» (2005) [13], Е. Тоффлера «Третя хвиля» (1999) [197], А. Фліера «Глобалізація і футурологія. Пристрасті по глобалізації» (2003) [208] та ін.

З процесом глобалізації тісно пов'язані інформаційно-комунікативні тенденції розвитку сучасного суспільства. Цій проблематиці присвячені праці П. Віріліо «Інформаційна бомба. Стратегія обману» (2002) [37], М. Маклюєна «Розуміння медіа: зовнішні розширення людини» (2003) [134], А. Моля

«Соціодинаміка культури» (2005) [143]. В дослідженнях цих вчених аналізуються нові інформаційно-комунікативні технології, що зіграли значну роль у культурі ХХ ст. та нарощують свій потенціал сьогодні (масові видання, кабельне та супутникове телебачення, радіо, Інтернет, комп'ютерні канали, системи мобільного зв'язку, електронна пошта, цифрові технології, відео, мультимедіа та ін.). Чималу увагу вчені приділяють проблемам модернізації сучасного суспільства, осмисленню процесів інформаційного впливу нового полікультурного комунікативного середовища (інформосфери) на людину.

Здійснено аналіз різних визначень багатоаспектного поняття «глобалізації», яке сьогодні поступово виходить за межі суто економічних та ринкових категорій. Соціолог і політичний філософ Ульрих Бек в праці «Що таке глобалізація» [8] висловлює думку, що глобалізація являє собою тотальний і загальний процес, що веде до формування суспільства та культури глобального типу, «не прив'язаного політичними кордонами або етнічними і традиційними культурними територіями локальності» [8, с. 289]. Глобалізацію вчений розуміє як процес формування єдиної спільноти і єдиної культури в масштабах усього людства, що складається, переважно, на базі науково-технічної революції та інтеграції різних сфер культурної комунікації людини (духовної, соціальної і мистецької).

Спираючись на енциклопедичні тлумачення [173] та визначення провідних вчених В. Васильєва [28], М. Лебедєва [97], сформульовано поняття «даосизм». Це – китайське традиційне вчення, в якому присутні елементи національної філософії, релігії, містики та медитацій; це цілісний соціокультурний феномен, що зробив значний вплив на життя китайського суспільства.

Один з перших на Заході фундаментальних дослідників даосизму, вчений-китаїст другої половини ХІХ ст. В. Васильєв у праці «Історія релігій Сходу» писав: «Ми найменше знаємо історію даосизму. Це – суто народна релігія, а чистий даосизм є витвором народності китайської» [26, с. 137]. Дослідник даоської культури М. Лебедєв у праці «Дао як осьова універсалія

китайської культури» формулює думку, що «дао» є центральним і визначальним поняттям китайської культури і тлумачить даосизм як «шлях, спосіб цілісного існування, в якому погляди та дія, дух і матерія, свідомість і життя виступають у свobodній і безперервній єдності» [97, с. 20]. Спираючись на думки Лао-цзи, М. Лебедев у праці «Принцип Дао в історії культури» пише, що «дотримуючись шляху Дао можна зберегти гідність і велич духу» [99, с. 170]. За його визначенням Дао – це метод, спосіб існування всесвіту, «шлях». Провідні сучасні китайські та європейські дослідники тлумачать Дао як шлях усієї китайської культури, а китайський філософ Чень Ляньшен вбачає його життєздатність навіть щодо сучасного суспільного життя Китаю.

Філософські погляди даосів, зокрема й впливу даосизму на музичне мистецтво, вивчено з праць античних філософів: Конфуція «Бесіди і судження» [81; 82], Лао Цзи «Книга про шлях» [245], Сюньцзи «Записки про музику» [183; 184], Чжуана Чжоу (Чжуан Цзи, «Книга канонів») [230], Сима Цяня «Історичні записки» [88; 185-186] та узагальнено при вивченні праць сучасних дослідників Ф. Бикова «Зародження філософської думки в Китаї» [14], Го Мо-жо «Філософи Давнього Китаю» [46], О. Лук'янова «Перший філософ Китаю» [127], П. Таранова «Філософія сорока п'яти поколінь» [191], С. Філонова «Категорія дао в ранній даоській релігійній філософії» [205] та ін.

Даосизм розглянуто як одну з найвизначніших течій філософської думки Стародавнього Китаю, що виникла в I тисячолітті до н. е за часів династії Чжоу. Ян Хін Шун у праці «Давня китайська філософія» в розділі «Дао де цзин» [244], спираючись на розуміння давніми китайцями «шляху» розглядає Дао як джерело, основу Всесвіту та всього існуючого, що перебувають в постійному русі, як всезагальну силу створення гармонії і порядку, як напрямок розвитку світу. Дослідник стверджує, що основи релігійно-філософських ідей даосизму заклав Хуан-ді, а в VI – V ст. до н.е. його думки впорядкував і розвинув у філософську теорію Лао-цзи. Прихильники даоської філософії вважали, що Хуан-ді пізнав Дао і тому став безсмертним.

Описи філософського вчення даосизму вперше зустрічаються в «Книзі про шлях», авторство якої приписується напівлегендарному Лао-цзи. Видавши основні думки цієї книги, Ян Шихун узагальнив магістральну філософську ідею дао як спосіб існування, коли свідомість і життя, дух і матерія постають нерозривно єдиними: «Дао ніхто не створював, але все походить від нього... Пізнати Дао, наслідувати йому і злитися з ним – у цьому сенс, мета і щастя життя» [246, с. 7]. Незважаючи на перекази про фантастичне народження Лао-цзи, Сима Цянь вважав його реально існуючою особистістю і навіть засновником філософського вчення про даосизм, про що описав в «Історичних записках [185] та в оповіданні «Окрема розповідь про Цюй Юаня» [187]. Історик навіть описав про реально існуючих інших даоських філософів – Інь Сі, Чжуан-цзи, Хуайнань-цзи і Ле-цзи, що були його учнями, і що власне їм належать записи думок Лао-цзи про порядок у світі, про управління Дао всім матеріальним і духовним, про «абсолютномудрих» людей, чесноти та природність в усьому, які наведено в роботі. Про філософські та життєві погляди даосів знаходимо вислови у Конфуція, який проголошував порядок і справедливість у всьому і розглядав Дао як суму соціальних регламентів та систему дисципліни та етики. Думки про важливість йти шляхом Дао знаходимо в поезіях Цюй Юаня [221] і Цзя Ї [85]. Шлях Дао ототожнювався ними зі знаками довголіття і безсмертя. В цих працях знаходимо й багато фактів щодо важливості для даосів музичного мистецтва.

Також «даосизм» розглянуто як багатоаспектну і поліморфну китайську релігію *дао цзяо*, в основі якої полягають учення про божественну силу дао та шлях до досягнення безсмертя. Релігійне вчення даосизму вважається ще більш давнім, його становлення розпочалося в III тисячолітті до н. е. і пов'язується з постаттю Хуан-ді.

Життєпис та культурні винаходи Хуан-ді (ієрогліфічна писемність, компас, монети, лук та стріли, човни і вози, черевики, лікування людей; з музичних винаходів – цитра, пентатонний звукоряд, створення енергійних військових мелодій), якого також вважають пращуром китайського роду,

досліджено при опрацюванні текстів китайських міфів [20; 34; 104; 113; 141; 159; 177; 202; 238; 241-242; 260], а також при аналізі праць Лао-цзи [126-127; 244-245], Сима Цяня [185-186] та універсального словника «Хуан-ді» [212]. Зважаючи на особливі здатності Хуан-ді, використано теорію І. Лісевича, подану в праці «Давні міфи про Хуан-ді», про його походження як космічного прибульця [106, с. 11].

Розглянуто сутність даоської релігійної традиції – духовної системи переконань, основою якої є вчення про подолання смерті і перетворення себе в безсмертного шляхом виконання ритуалів, медитації та дотримання спеціальної поведінки. Використано думки Веня Цзянь з праці «Даосизм у сучасному Китаї» [32], яка доводить про заснування Лао-цзи вчення даоської релігії. Вияснено, що центральним поняттям даоської релігії є «у-вей» – не-діяння, споглядальне ставлення до життя і заперечування цілеспрямованої діяльності. Є. Торчинов вважає, що даосизм є єдиною китайською автохтонною релігією і визначає «у-вей» як «не-протидію природним речам» [196]. Ян Хін Шун в працях «Дао де цзин» [244] і «Давній китайський філософ Лао-цзи та його вчення» [245] роз'яснює це у вислові Лао-цзи: «Зміцнюючи не-діяння, людина може управляє всіма».

Вплив естетичних поглядів даосів на ритуальну музику давнини і сучасності, проблеми збереження мистецьких цінностей і поширення естетики дао в Європі та США розглянуто на прикладі праць Лю Суна «Даоський етикет» [128], Ге Юаньюань «Нове бачення даоської ритуальної музики» [43], І. Конюкової «Етикет у контексті ментальних особливостей» [83], Сюй Дана і Тянь Сюя про естетику думок античної праці «Ні смутку, ні радості» (інша назва праці «Ні звуку, ні смутку») [182; 199].

Для ствердження думки про визначальний вплив філософських та релігійних ідей даосизму на формування традицій в культурній і мистецькій творчості китайців використано оповідання Лу Сіня [120-121], який писав, що коріння китайської культури – даосизм; наукові праці Ван Цзяня «Відображення філософії даосизму в живописі Китаю» [21], Е. Варової

«Даосизм та його вплив на культуру Китаю» [24], Ф. Жюльєна «Через живопис до не-об'єкту» [59], Хун Ці «Вплив традиційної культури Китаю на сучасне суспільство» [214], Г. Гадамера «Актуальність прекрасного» [42], М. Лебедева [96-98], Курс лекцій з давньої китайської філософії С. Рикова [166] та ін., в яких знаходимо спільну думку, що «історично домінуючу основу китайської культури складає даосизм» [166, с. 33; 96, с.197].

При вивченні виникнення найдавніших даоських пісень (як виявилось, вони вже в часи дуже далекої давнини створювались у різнохарактерних настроях) та музичних інструментів важливим став аналіз вельми великої кількості текстів міфів Стародавнього Китаю. Для цього було опрацьовано збірки міфів у перекладах та впорядкуваннях Ван Сяоліня [20], Вені Чун'ї [34], Т. Збіковського [268], І. Лісевича [106], Лі Цзяфу [113], Сун Сі [177], У Хань [200], Фен Ченцзюнь [202], Чень Ляншана [253], Шень Яньбіна [238], Юань Ке [241], працю Е. Яншиної «Сліди міфологічних пісень епічного характеру в давньому Китаї» [250]. В роботі наводиться ряд міфологічних сюжетів, що торкаються різноманітних музичних аспектів: про виникнення окремих найдавніших музичних жанрів («сумних мелодій» *циншан*, «ще сумніших» *цинчжи*, «небесних мелодій, що схвильовували духів і бісів» *цинцзюе*), про створення Хуан-ді пентатонного звукоряду тощо, виготовлення ряду найдавніших музичних інструментів. Спираючись на ці сюжети та опубліковані матеріали археологічних розкопок, досліджено зразки найдавнішого музичного інструментарію: духові – *цин*, флейти *чуйлін*, *гуань*, *сюань*, *чі*; з ударних – барабани *тао* і *гу*, дзвін *чжун*, гонг *цин*, комбінація барабанів і дзвіночків *факі* і *цин*, калатачка *муйю*; струнні – *цитра* і *цин* (*гуцин*).

Важливим стало опрацювання міфологічних словників під редакціями Б. Ріфтіна [160], Е. Мелетинського [142], Юань Ке [241] та ряду тематичних збірок, присвячених (з огляду вивчення теми роботи) життєписам та діям найважливіших міфічних і напівреальних персонажів: про Хуан-ді – В. Карлгрена «Легенди і культура античного Китаю» [260], праці українського дослідника І. Лісевича «Давні міфи про Хуан-ді» [106] та «Хуан-ді.

Універсальний словник-енциклопедія» [212]; про правительку Сходу Сі-ванму – праця У Хань «Перекази про Сі-ванму» [200]; про велетня Паньгу, що відділив небо від землі – літературний твір «Дев'ять пісень» Цюй Юаня [221], про приборкувача потопу Великого Юе – уривки праці Е. Яншиної «Сліди міфологічних пісень» [250]. Про Лао-цзи – історію його чудесного народження та життя, думки релігійно-філософського вчення про даосизм – праця Ху Сяоши «Міфи в «Чуських строфах» [211], О. Лук'янова «Лао Цзи і Конфуцій: Філософія Дао» [126]; про продовження вчення філософа його учнями Інь Сі, Чжуан-цзи, Хуайнань-цзи, Сюнь-Цзи і Ле-цзи систематизовано, спираючись на матеріали творів давнього історика Сима Цяня [185-186], праць Лі Венцзя «Великі мислителі Сходу» [105], Ло Джіна «Чжуан-цзи: структура свідомості» [116], В. Феоктистова «Філософські трактати Сюнь-цзи» [203], «Чжуан-цзи» в перекладі і коментарях В. Малявіна [230], В. Неймана «Нова трактовка астрономічних даних Сима Цяня» [148], поезій Цюй Юаня [221], «Оповідань про музику» Ши Куаня [72] та в дослідженні Дж. Нідмана «Наука і цивілізація в Китаї» [263]; про цих та інших персонажів – праці сучасних дослідників Вень Цзяня [32], Лі Ера [109], Ло Джіна [116], В. Васильєва [28], О. Лук'янова [126], А. Маслова [139-140], П. Попова [155], С. Філонова [204; 206]. При опрацюванні окреслених праць виділено думки про значення музики для кожного з цих персонажів, про музичну творчість і важливість виконання даоських мелодій, про значення музики в житті античного суспільства.

Сучасні науковці М. Вебер [30-31], Ж. Дерріда [55], П. Рікер [162], Сюй Дан [182], С. Філонов [206], Ян Хін Шун [244] вважають даосизм вченням, яке можна вкласти в систему традиційного ставлення китайців до етики і моралі. Ця система поглядів стала світоглядним фундаментом багатьох практик, що набули значного розповсюдження у всьому світі.

Даоська релігія передбачає дотримання великої кількості ритуалів, супроводжуваних спеціальними мелодіями, окремі з яких ще в найдавніші часи набули найширшої популярності. Щодо музичної складової, одним з таких ритуалів стала створена давніми даосами і розвинена впродовж віків чайна

церемонія, що супроводжувалась великою кількістю музичних номерів, коли «Під час пиття чаю ... можна шляхом споглядання і медитативності пізнати все, що існує на Небі і на Землі, зрозуміти процеси встановлення і вивчення в своєму тілі енергетичних потоків» [50, с. 297]. Дослідники китайської міфології Бай Чунжень «Коротко про зв'язок міфології і первісної релігії» [252], У Шичжень «Деякі питання розвитку та еволюції міфів» [267] та ін. доводять, що чайна церемонія була створена одночасно з появою даосизму і відразу включена до переліку насичених музикою ритуалів даосів. «Процес пиття чаю щоразу спонукав до створення нових спеціальних мелодій. Ці мелодії стали основою багатьох творів придворних музикантів, а в ХХ ст. професійних композиторів Китаю» [17, с. 16].

Аналіз давніх літературних джерел здійснено при опрацюванні думок з найстарішої китайської книги «Шань хай цін» («Книга гір та морів»). Зміст книги не відображає певних філософських поглядів, але дає знання про найдавніші уявлення китайців про устрій світу. При аналізі праць П. Таранова «Філософія сорока п'яти поколінь» [191], Го Мо-жо «Філософи Давнього Китаю» [46] досліджено тексти з книг «Дао де цзін» («Книга шляху і гідності») Лао-цзи, «Чжуан-цзи» («Книга канонів») Чжуан Чжоу [230], в сенсі зібрання думок-філософствувань про цінності дао, про музику, про важливість набуття знань, обмеженість життя та вічність знань, і «Скарбниця Дао» Лю Су Цзина, в якій важливим видається такий запис: «Найточніше абсолютно мудрий може висловити свої думки в піснях, бо створення музики йде від Природи і Всесвіту» [72, с. 116].

З інших літературних праць розглянуто «Чуські строфи» [211] (її вважають основоположною пам'яткою китайської художньої словесності), 25 пісень з якої належать поету Цюй Юаню [221, с. 9]; збірка поезій Ван Цаня «Сім печалей» [198] про відхід від суєти життя в світ гармонії і краси; поему з даоським забарвленням «Плач по Цюй Юаню» Цзя Ї [107], в якій проголошується заклик до смиренності та зберігання (за допомогою в т. ч. й співу даоських пісень) душевного спокою в душі даоського вчення. В

літературному поетичному мистецтві розглянуто чотиривірші *ци* Бо Цзюй-ї [12; 22], поезії Вей Юаня [33], що стали основою появи ряду народних пісень і вокальних творів професійних китайських композиторів.

На прикладах розгляду специфіки декількох збережених даоських храмів, в яких в наші дні продовжується проведення ритуальних дійств, показано традицію розміщення в них сюжету «Даоський рай». Важливим у ньому є зображення образів восьми безсмертних, серед яких двоє – музиканти (флейтист і співак). Це засвідчує значення музикантів у даоському пантеоні. Розглянуто традиції архітектурного храмового мистецтва даосів [25]; особливості образотворчого мистецтва [21; 59; 75] та надважливе значення символіки – на прикладі сувою художника XV ст. Чжоу Ченя «Даоські мрії про безсмертя».

Особливий підрозділ (2. 3) в роботі становить дослідження праць мислителів давнього Китаю в сенсі започаткування ними вчень про музичну естетику, критику, педагогіку і акустику. Для цього було проаналізовано праці «Книга про шлях» Лао-цзи [51], «Бесіди і судження» Конфуція [81; 82], «Про музику» Ши Куаня, «Записки про музику» Сюньцзі [184] і його ж «Вислови про музику» [183], «Історичні записки» Сима Цяня [185-186], «Трактат про мистецтво і тексти» Лю Сіня [120], вірші [215] і праця філософсько-естетичного спрямування «Ні смутку, ні радості» Цзі Кана [182; 199]. Продовження розвитку цих учень опрацьовано на прикладах праць сучасних музикологів та істориків: Ян Шихун «Дао де цзин. Зібрання основних думок» [245], Дж. Нідман «Наука і цивілізація Китаю» [263], Б. Ріфтин «Давня міфологія в літературі та мистецтві» [159], Він Лінлін «Порівняння музичних естетичних думок Цзі Кана і Чжуана Цзі» [39], К. Ву «Спадщина Китаю» [266], В. Феоктистов «Філософські трактати Сюньцзі» [203], В. Нейман «Нове трактування астрономічних матеріалів Сима Цяня» [144].

Інформацію про найдавніших співаків, специфіку їх голосів, особливості виконання та ранні естетичні оцінки виконавської творчості систематизовано з

текстів міфів та вище згаданих праць Конфуція, Сима Цяня, Ши Куаня, Сюньцзі, Лю Сіня, Цзі Кана.

Специфіку музичної складової давніх даоських пісень охарактеризовано, спираючись на власний аналіз існуючих і вже розшифрованих текстів найдавніших з восьми даоських пісень та на зразки цифрових записів пісень наступних часів. Важливим при цьому став також аналіз праць Чень Го-Фу «Дослідження про походження колекцій даосизму» [223], М. Лебедева «Образи Китаю...» [98], І. Лісевича «Давня китайська поезія і народна пісня» [107], Лі Інхая «Музичні лади і гармонічна мова народу Хань» [110], Сунь Сюхуа «Даоська музика провінції Шаньсі» [179], Д. Вайєта «Музика в даоській церемонії» [265], Чжан Лея «Народні пісні в контексті даоської музичної культури» [226], Альфреда Форке «Дві китайські мелодії для співу династії Цин» [258], праця дослідниці з Кембріджу Патрики Ебрей «Ілюстрована історія Китаю» [256].

Сучасний стан вивчення даоських мелодій в сенсі розшифрування записів їх поетичних та музичних текстів та взаємодії давньої даоської поезії і народної пісні здійснено, спираючись на праці Е. Варової «Даосизм і його вплив на культуру Китаю» [24], М. Лебедева «Принцип Дао в історії культури» [99], Чжан Чун Фу «Уявлення про письменна і тексти в ранньому даосизмі» [228], Хуї Жуна «Юйїнська методологія» [213]. Результати його праці послугували впровадженню стандартизації виконання даоських пісень.

Про винайдення даосами мистецтва цигун, його важливості в шляху знаходження Дао для кожної людини та значення співу із використанням цієї дихальної гімнастики для вірного виконання даоських пісень, а також шанування мистецтва цигун донині як способу збереження здоров'я та довголіття узагальнено, спираючись на праці Сі Хон'ю «Про взаємозв'язок дихальної гімнастики цигун з літературою та мистецтвом» [171], Гу Вейміна «Спів корисний для здоров'я» [48], Вон К'ю Кіта «Самовдосконалення або Мистецтво цигун» [40]. Важливим стало віднайдення у даосів думок щодо способу дихання при співі. Китайські дослідники стверджують, що незалежно

від даоської теорії черевного дихання цигун в далекому майбутньому цей спосіб став базовим для створення італійської школи співу бельканто. Чжоу Ї в праці «Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації» визначає комбінування даоських традицій співу з напрацюваннями європейських вокальних шкіл як «інваріант давніх традицій співу, здатних в сучасних умовах до культурного синтезу й різних художніх трансформацій» [229, с. 5]; українська дослідниця О. Зосім підсумовує про трансформацію сакральної музики в умовах сучасної жанрової системи [61, с. 282]. Щодо китайської сакральної музики (в нашій роботі опрацювання давніх даоських пісень), це проявилось у розвитку в китайській професійній творчості жанру обробок та аранжувань для різних способів виконання.

Здійснено аналіз аранжувань і транскрипцій сучасних китайських композиторів найбільш популярних давніх даоських мелодій для соло фортепіано («Літаючі хмари» Чжао Сяошена, «Гра в Сіро» і «Танець Золотого Змія» Тан Дуна), пісень для голосу з фортепіано («Вейченська пісня» Ван Луна, «Три цвітіння сливки» Хуан Цзи), для оркестру («Хмари женуться за місяцем» Жен Гуана), для хору та оркестру («Імператор богів Хуан-ді» Ван Убея, «Хмари женуться за місяцем» Жен Гуана). При аналізі цих творів інтерпретовано думки музикознавців М. Жишкович, О. Катрич про вміння виконавцем/композитором віднайти індивідуальну ауру висловлювання та про створення максимально відповідної інтерпретації [58; 70]; в антропологічному полі китайської музики інтерпретовано роздуми Л. Кияновської про трансляцію в індивідуальній творчості історичного і ментального коду своєї нації [73-74]; Л. Переломова про співзвуччя людства з музикою теперішньою і минулою [152], Л. Шаповалової про відкриття шляху до повноти гармонійного самовираження через наділеність людини минулим і майбутнім [232-233]; Янь Чжихао про осягнення сучасного європейського для піднесення національного [249]. Важливим стало вивчення філософсько-культурологічних та мистецтвознавчих праць О. Маркової [136-138], яка підсумовує про «переміщення музичної естетики в лоно філософії музики шляхом відсунення услід за практикою в

музичній науці театрального-секуляризованого вираження загальноестетичних антитез на користь всеосяжного ліричного як специфічно музичного втілення краси [137, с. 136-137].

1. 2 Теоретичні засади дослідження ідей даосизму в концептуальному полі глобалізаційних процесів

Для розуміння набуття нових духовних смислів даоської музичної культури і поширення її впливу на світову особливого значення набуває розгляд явища «культурної глобалізації» та, зокрема інтеграції ідей даосизму в сферу музичної культури.

Глобалізація (англ. *globalization*) – це процес всесвітньої економічної, політичної та культурної інтеграції та уніфікації, перетворення певного явища на таке, що стосується всієї Землі. З'явившись у 1961 р., термін «глобалізація» в науковому обігу вперше почав широко використовуватися лише наприкінці 1980-х рр. після публікації статті «Глобалізація ринків» професора економіки Гарвардського університету та школи бізнесу Теодора Левітта. Вчений визначав термін «глобалізація» як інтеграцію світових процесів у єдиному планетарному масштабі. Сьогодні глобалізація охоплює всі сфери діяльності та сам спосіб життя людства і, як вказує Левітт, виражається в процесах «зміцнення зв'язків між усіма куточками планети та невинного зростання інтенсивності цих зв'язків у всіх сферах людського буття» [102].

Впродовж ХХ ст. процеси глобалізації охопили різні сфери життєдіяльності людей, активно впливаючи на сучасний соціум, його економіку, творчість, політичне та культурне життя. В зв'язку з розширенням культурних контактів, міжнародного спілкування та, в результаті, – зближення культури між різними країнами, в сучасних світових процесах окремо виділилось явище «культурної глобалізації». Відзначаючи про ступінь важливості культури в житті людства, професор Сіднейського університету П. Джеймс писав, що з розширенням та збагаченням у світі культурних стосунків, поширенням ідей, значень та цінностей, глобалізація дає можливість

різноманітним культурам стати більш відомими і вийти за межі національної та етнічної обмеженості, можливість розуміти культурні цінності інших народів і гідно представляти культуру власного народу [259, с. 47].

Глобалізаційні процеси активно проявляються зокрема й у сфері музичної культури. Дослідження цієї проблематики дозволяє зрозуміти і пояснити специфіку та своєрідність музичної культури ХХ – початку ХХІ ст., що обумовлені вступом мистецтва до нової фази свого розвитку, помітно відмінної від попередніх епох. Велика роль у цьому процесі належить науково-технічному поступу, індустріалізації та урбанізації суспільства, виникненню електронних технічних засобів збереження і передачі інформації.

В сучасній культурі тенденції до глобалізації особливо активізувалися, що робить необхідним їх пильне дослідження в контексті новітніх досягнень епохи постіндустріального суспільства, медіа та комп'ютерних технологій. Поєднання перелічених факторів суттєво вплинуло на формування нового творчого мислення, що за допомогою синтезу творчості та техніки (винаходу електронних музичних інструментів, використання синтезованого звуку, штучних звукових систем) прямує шляхом значного розширення акустичних та часопросторових меж музики. Змінюються й інші сфери музичної діяльності, зокрема – виконавської та слухацької, набуваючи в умовах розвитку інформаційного суспільства та глобальної медіа-культури нових рис, якостей та духовних смислів.

Наукове знання щодо особливостей музично-інтонаційного мислення ХХІ ст. змінюється відповідно до формування нових культурних доміант, заснованих на активному посиленні багатонаціональних зв'язків у музиці («Схід – Захід», наприклад), діалозі різних музичних систем минулого й сьогодення, взаємодії та асиміляції різних культур, течій, стилів та жанрів (наприклад, синтез академічної музики з фольклором, джазом, роком, іншими напрямками творчості). У світлі «багатомовності» музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ ст. важливості набуває також аналіз проблеми опозиційної взаємодії масової та елітарної музичної культур. В сучасних умовах з

глобальним зростанням споживчої культури та комерціалізацією усіх сфер музики особливим чином складається доля академічної музики, яка часом не витримує свого роду конкуренції з продукцією мас-медіа, а часом не просто виживає в сьогоденних умовах домінування культури шоу-бізнесу.

Відповідне дослідницьке поле представлено широким колом наукових праць, що допомагають розкрити різні грані проблематики глобалізаційних процесів у соціокультурному просторі: Т. Адорно [1], М. Альброу [251], Ю. Богуцький [13], Бек У [8], П. Джеймс [259], П. Вірліо [37], В. Іноземцев [67], Н. Конрад [78], Т. Левітт [102], Ю. Лотман [119], Г. Маклюен [134], А. Флієр [208], М. Черниш [225], В. Шейко [237], О. Яковлев [243]. Останнім часом до осмислення цієї проблематики долучаються й китайські дослідники Лі Шіюань [114], Хун Ц [214].

Сьогодні явище глобалізму – це спосіб існування сучасної спільності людей, заснований на подоланні культурних кордонів, що веде до культурної інтеграції і виникнення різних видів культурного синтезу.

Сучасний процес глобалізації набуває все більш осяжного характеру та здійснюється в усіх сферах суспільного життя, в тому числі й у культурній площині. Одночасно з цим у світі розвивається й протилежна тенденція – до регіоналізації, яка пов'язана з прагненням зберегти та розвинути унікальність окремих культурних просторів. Глобалізація і регіоналізація стають взаємообумовленими процесами, їх діалектична протидія актуалізує нові проблемні поля для того, щоб, побачивши неминучість існування цих двох тенденцій, людство змогло б усвідомити важливість ефективної взаємодії між окремими країнами та культурами, їх здатність до відповідної реакції на виклики історичного часу. Проблематика глобалізації і регіоналізації актуалізується не тільки в сфері взаємодії різних національних культур, але й у площині дослідження взаємодії культур навіть між різними регіонами єдиної національної культури.

Будь-яка культура має свою базисну основу – цивілізаційну. В єдиній людській спільноті вирізняються локальні цивілізації – складові загального

потоків історії. Вони можуть збігатися з кордонами держави, як, наприклад, китайська цивілізація, або ж включати до свого простору декілька країн та територій, як західноєвропейська цивілізація. Локальні цивілізації є складними системами, в яких взаємодіють різні компоненти: географічне середовище, економіка, політичний устрій, законодавство, релігія, філософія, література, мистецтво, побут людей та ін. З плином часу цивілізації, зазнаючи дію зовнішніх впливів, змінюються. Та завжди залишається основа, «ядро», завдяки існуванню яких вони різняться поміж собою.

Багато мистецьких явищ формуються саме на кордонах зустрічі різних культур. Сама суть, наприклад, європейської культури – діалогічна, заснована на прагненні розуміти та обмінюватись з іншими культурами. В розвитку світового культурного та мистецького процесів від давніх часів найважливішу роль відіграє діалог культур Заходу та Сходу, що набув у сучасних умовах загальнолюдського значення.

Починаючи від другої половини ХХ ст. все частіше висловлюються ідеї про формування планетарної, загальнолюдської, універсальної культури, що об'єднує все різноманіття та багатогранність духовного світу. В цій ситуації проблема існування антагоністичної пари Схід – Захід, їх відмінностей і подібностей, тяжіння і відштовхування, їх культурної взаємодії взагалі, набуває особливої гостроти та актуальності. Незважаючи на умовність самих понять «Захід» і «Схід» та їх багатозначність, суспільна думка щодо неможливості пересікання цих двох культурних світів існує й досі. Однак, сучасна культура, що отримує все більше ознак універсальності, передбачає руйнування бінарної опозиції Схід-Захід, подолання стану їх «чужості» та незрозумілості. В загальній світовій культурі триває процес синтезування східних і західних культурних традицій, а Україна в цьому діалозі може зіграти особливу роль, ставши своєрідним містком, що пов'яже Європу та Азію.

Процес глобалізації надає людині розуміння того, що наш світ єдиний. Незважаючи на різноманітну контрастність в житті різних спільнот, людство існує у відносній єдності та узгодженості, а еволюція відбувається в різних

куточках світу. Східне суспільство можна краще розуміти, порівнюючи його із процесами, що відбуваються на Заході, а кризи сучасної західної, індустріальної культури є сенс розглядати в більш широкій перспективі – в контексті всього світового розвитку та з урахуванням особливостей розвитку східних культур.

Не дивлячись на поступове зникнення колишньої зовнішньої концептуальної єдності спільноти Сходу, що протистоїть умовному Заходу, та поділ східних країн за рівнем їх економічного розвитку та ступенем міжкультурної інтеграції, зберігається прагнення його соціокультурних просторів зберегти своє обличчя, самодостатність та самостійність в умовах глобалізаційних змін. У кінці ХХ ст. в багатьох східних країнах відбулось певне переосмислення цілей та розуміння періоду так званої «наздоганяючої Захід» модернізації. За багатьма економічними та соціальними показниками країни Сходу зуміли істотно скоротити розрив з провідними країнами Європи та Америки, а їх взаємини набули характеру рівноправного партнерства.

В сучасному житті особливо це стосується Китаю – держави, що з багатьох показників перетворилась на одного із світових лідерів. Зауважимо, що ці процеси розпочалися в Китаї, який ще на початку ХХ ст. продовжував бути однією з найбільш відстаючих країн щодо економічного і культурного життя. В той час (після утворення нової держави – Китайської республіки, 1912) тут відбувалось звершення величезних зрушень в усіх галузях знань, а сам період отримав назву «модернізації життя на зразок західного». Для модернізації життя на всіх рівнях – суспільно-політичного, економічного, наукового, культурного та мистецького в державі висунувся ряд прогресивних лідерів, які організовували і очолювали різні спрямування. Таким був «Рух за нову культуру» (1915-1916), очолюваний істориком і тогочасним ідеологічним лідером Лянь Цичао. Підхоплюючи ідею впровадження в китайський соціум західних здобутків він стверджував: «Сьогодні Китай знаходиться на порозі створення нової культури і думки, що ґрунтується на раціональному науковому підході» [130, с. 387]. В умовах існуючого інформаційного хаосу цей вчений

закликав повернутися до основ, оголосивши конфуціанське вчення «невидимим стрижнем суспільства. ... Тому надалі необхідно використовувати конфуціанство як ядро суспільного виховання в майбутньому» [129, с. 14].

Наступними були «Рух 4 травня» (1919), коли після нещодавнього утворення Китайської Республіки прогресивні мислителі вважали головною причиною «великого хаосу» в країні відміну конфуціанства; і «Рух за нове життя» (1934), лідером якого став Чан Кайші. Метою цього ідеолога було досягнення зміцнення Китаю шляхом відновлення конфуціанських цінностей, а шляхом здійснення – сприяння пробудженню цікавості китайців до досягнень західної науки і культури.

Зауважимо, що східні країни не змогли, чи не захотіли повністю реалізувати західну модель масового споживання. Обмеженням у цьому стали не стільки економічні та політичні чинники, як релігійні та культурні, духовні та психологічні особливості суспільства.

В рамках глобалізаційних процесів сучасності міжнародний культурний діалог посилює взаєморозуміння між народами та надає можливості кращого пізнання власного національного обличчя. Сьогодні східна культура має величезний вплив на культуру і спосіб життя європейського світу. Культури Сходу і Заходу перетинаються і впливають одна на одну, взаємодіють, взаємодоповнюють і взаємозбагачуються.

Початок до зближення двох великих культур – східної і західної – було покладено більш діяльною та активною західною цивілізацією. Хоча вплив західного світу на позаєвропейські культури безсумнівний, його результати нерідко оцінюються негативно як самими європейцями, так і обома сторонами впливу. В ретроспективі західний світ нерідко був джерелом масованої ідеологічної експансії, культурою, що пропагувала власну перевагу та могла виступати в ролі місіонера, поширюючи цінності індивідуалізму, прав людини, проголошення своїх ідеалів як загальнозначущих для людства. Однак, у сучасному континуумі зустріч двох світів не закінчується однобічним впливом більш ініціативної культури на інші, що залишаються світоглядно

пасивнішими. Процес взаємовпливів Сходу і Заходу насправді завжди був двостороннім і значним.

У процесі здійснення в Китаї колонізаційної політики поступово усвідомились принципові відмінності західної та східних культур і цивілізацій. На Заході, спираючись на досягнення античної культури та ідеї християнства, виробилась ідея суверенітету особистості, сформувався ідеал творчої діяльності людини. Результатом втілення ідей Відродження, Реформації і Просвітництва стало формування пріоритету особистості, домінування раціонального світосприйняття. В культурі ж Сходу виміром особистості завжди була не її свобода в творчих проявах, а дещо інше – глибина переживання уявлень щодо таємничих першооснов буття і розуміння самого себе.

Впродовж століть колоніальної і торгової експансії Заходу в країни Сходу вирушали місіонери, що ставили своїм завданням пропагування християнства. Завдяки їх діяльності відбувалось всебічне знайомство Сходу із західною культурою у її матеріальному, релігійному та культурному проявах. Ці процеси поступово розмивали замкненість традиційного східного суспільства. На важливість такого роду культурної взаємодії звертав увагу історик та сходознавець Є. Рашковський: «Процес західно-східного соціокультурного синтезу, який і становить один з невід’ємних і визначальних елементів історії народів Сходу останніх двох століть, зазначений упродовж XIX ст. європейським колоніальним пануванням або напівколоніальним засиллям, а впродовж XX ст. – національними революціями і виходом на шляхи самостійного національно-державного будівництва» [158, с. 4].

До періоду Великих географічних відкриттів ставлення до східних країн здебільшого будувалось за моделлю міфу чи казки, а вже пізніше Схід, зокрема Далекий схід, набув статусу більш конкретної географічної та культурної реальності. Він ставав з часом ближчим, але все ще чарівним, екзотичним, дивовижним світом, а цікавість до життя народів та культури східних країн набула характеру модного захоплення. Фарфор і шовк, гобелени та віяла, ліхтарики, китайські палаци та сади – Захід милувався дещо фантастичним,

театралізованим східним світом, що уособлював для європейця млість і розкіш. Однак, незабаром потяг до світу таємничого та химерного, до його зовнішніх форм, атрибутів і аксесуарів без будь-яких спроб близького зіткнення з ними змінюється зацікавленням зовсім іншого роду. Захід знаходить в особі Сходу не просто об'єкт, що на його погляд підлягає перебудові на європейський лад, але свого антипода, яскраву протилежність. Вже в XVIII ст. в Європу починають проникати східні ідеї – релігійні, філософські, художні. Це стало першим кроком на шляху до руйнування великого міфу щодо виключної європоцентричності світу.

В XX ст. у багатьох західних країнах відбувалось становлення епохи Постмодернізму як естетичної та ідейної позиції, епохи, що заперечує не лише всі традиційні системи цінностей, а й самий сенс життя і мистецтва. Відправною точкою сучасної культури в цілому є еkleктизм, але еkleктизм постмодерну – це не просто змішування різних культур – це свідомо відмова від існуючого порядку, від послідовної зміни культурних ідей, ідеалів та цінностей задля утвердження хаотичного нагромадження різнорідних, не пов'язаних між собою фрагментів.

Сприймати чужий далекий Схід як рівноправний та рівноцінний культурний осередок європейці навчилися не відразу. Лише в другій половині XX ст., коли в філософії постмодерну чіткого вираження набув пріоритет полілогу рівнозначних культур, європейська культура перестала усвідомлювати себе центром і віссю, навколо якої обертаються інші культурні світи та вся людська цивілізація. Основними рисами культури стають множинність, панування об'єднання, спільності існування з іншими, а не протиставлення їм. Відбувається відмова від універсальної системи понять, до числа яких можна долучити й європоцентризм. Французький філософ Поль Рікер поряд із Г. Гадамером відзначав, що саме відтепер з'являється наявність позицій плюралізму і здатність Європи до самокритики [162, с. 198].

Проникнення Сходу на Захід, що вперше інтенсивно розпочалося в розпал колоніальної експансії в XIX ст., набуло всеохоплюючого характеру.

Самими європейцями вплив східної культури на західну пояснюється власним потягом до архаїки традиційних суспільств та духовності. І хоча думка щодо «західної бездуховності» має вельми стереотипний характер, її підтримують багато сучасних представників східної думки. Наприклад, відомий японський популяризатор вчення *дзен*, доктор східної філософії Д. Судзукі відзначає схиляння Заходу перед раціональністю, логікою, порядком та системністю Сходу, протиставляючи цим рисам його пасивність, відсутність дискурсивності, ірраціональність та пріоритет духовних практик [181, с. 35].

У першій половині ХХ ст. з'явилися перші ознаки ще поверхневого сприйняття західної культури на Сході, а від другої половини Захід із суто політичних міркувань поставав у масовій свідомості народів Сходу в образі ворога. Тому приділяти увагу вивченню його культури ставало подекуди небезпечним. Прихильник ідеї конфліктності у взаємодії двох культур Е. Саїд відзначав, що «світові культури та цивілізації настільки взаємозалежні та взаємопов'язані, що будь-яке узагальнення їх індивідуальності приречене на невдачу» [168, с. 536]. Хоча Саїд закликав вийти за рамки логіки протистояння і здійснити «новий синтез» при зрослій самостійності Сходу [168, с. 28], текст його книги «Орієнталізм. Західні концепції Сходу» (2006) арабською мовою так і не вийшов у світ, хоча на початку ХХІ ст. вже з'явилися опубліковані її переклади декількома десятками інших мов.

Складність та динамічність соціокультурних, економічних і мистецьких тенденцій розвитку в країнах Сходу на початку ХХІ ст. породжують виникнення різних, часто протилежних думок та оцінок про його майбутнє. Окремі країни Сходу спробували подолати відставання шляхом проведення соціально-економічних реформ та використовуючи західну модель розвитку як нормативний зразок змін. Світова культурна та соціально-економічна криза останніх десятиліть частково знімає питання щодо нормативності західної моделі розвитку і ставить перед країнами Сходу та Заходу завдання пошуку оптимальних моделей розвитку на тривалу перспективу.

Необхідно згадати й про включення модернізованих східних суспільств у простір світової масової культури, що стала природним породженням західної моделі розвитку. Під час становлення західної моделі буття суспільства відбувалось не тільки розширення соціальних шарів користувачів європейської культури, але й сама культура набувала інших, спрощених, універсальних і масових якостей, затверджуючись на основі іншої системи цінностей. Вступ світу в епоху глобалізації, панування ідеології споживання та особистого комфорту почали визначати якості нового культурного простору, запропонованого й східним народам.

В основі різності культур Сходу і Заходу перш за все полягають історичні, та культурні сутності, які є продуктами взаємодії людей, оскільки саме особистостями створюється історія людства. Виходячи з цього положення, можна зробити висновок, що Схід, так само як і Захід, є перш за все ідеями, які мають свою історію та традиції мислення. Ці два географічно-культурних утворення відбивають та підтримують своє існування саме в партнерській опозиції «Схід-Захід». Однак ознаки, що є визначальними для тієї чи іншої цивілізації, змінюються в залежності від того, що ж стає найбільш важливим у кожен конкретний період історії. Таким чином, можна говорити не про вестернізацію Сходу або орієнталізацію Заходу, але про їх взаємопроникнення. На шляху до створення універсальної світової культури передбачається не стандартизація і тотальність, а зняття бар'єрів між культурами, де важлива роль належить культурам Сходу і Заходу, які прагнуть одна до одної.

Взаємний культурний вплив перш за все відображається в галузі мистецтва, тобто – в тій сфері, яка здатна легко та швидко поєднувати досвід різних культур. Так, у другій половині XIX ст. в творчості багатьох західноєвропейських художників, зокрема імпресіоністів, особливо помітним був вплив японського мистецтва. Деякі митці лише використовували специфічні «японські» мотиви, або нову для європейських художніх традицій техніку. Однак, були й такі майстри, як, наприклад, Ван Гог, для якого східна мова стала не тільки використанням прийомів і засобів вираження. Цей мистець

стверджував, що намагається дивитись на світ «японськими очима» і зрозуміти, як відчують і малюють його японці. Дивитися на світ очима іншої культури означає відхід від однобічного погляду на світ, оскільки бачити очима «іншого» означає пошук шляхів для подолання чужості культурних опозицій, намагання зробити «чуже» частково «своїм», збагненим.

Один з теоретиків європейського театру А. Арто визнавав за необхідне привнесення східних рис до західного театру, цілком підлеглого диктатурі слова та тексту, що сприймаються лише в їх очевидному сенсі. Він вважав, що характерними ознаками східного театру є «недоартикульованість, девербалізованість мови, актуалізація афективних пластів мови, що відображають східну ментальність» [135, с. 376] більш важливими, оскільки для універсальної культури, що формується в сучасному світі, західний раціоналізм більше не протиставляється особливостям східного сприйняття світу. В кінці ХХ ст. деякі літературні критики висловлювали думки навіть щодо створення мистецтва, в якому не існує межі між Заходом і Сходом, оскільки обидві культури перестають бути екзотичними для митців, що їх представляють [231, с. 24].

Будь-яка національна культура, яка є єдиною і багат шаровою, розділяється навіть всередині за етнічними, соціальними, географічними та генетичними принципами. Саме багатонаціональність багатьох східних країн (або присутність в них значних національних меншин) до недавнього часу визначала багатобарвність культур, як наприклад, Китаю.

В ході процесу взаємодії двох типів культур спостерігаємо дуже важливі і суперечливі явища: поряд з придушенням традиційних форм культурного життя заради впровадження нових відбувається повернення глибинної культурно-історичної пам'яті. Будь-яка культура існує в своєму певному часі, вона виростає на основі певної цивілізації, але при цьому відчуває вплив свого середовища. Це особливо відчутно в таких галузях мистецтва як література, малярство та музика. Наприклад, у 1960-х рр. в українському літературному житті відбувався сплеск дисидентства (творчість Ліни Костенко, Василя Стуса),

а в реалістичному мистецтві Китаю панували сюжети з прославлянням комуністичної партії. Таким чином, культура завжди висловлює дух часу, притаманний конкретному суспільству в певний момент його існування.

Пізнання західної культури відбувалося в різних східних країнах по-різному, а отже епоха «східного Просвітництва» принесла й різні результати. В Китаї (як тривало закритому для західного впливу суспільстві) також відбулось зіткнення з культурною експансією Заходу. Політичний діяч, письменник і філософ Лянь Цичао (1877-1925) вважав основною ознакою європейської культури її віру у всесилля науки. Він доводив, що схилення перед наукою має свої тіньові сторони: в особистості розвиваються активність та енергія, але втрачаються розсудливість і ясність серця. Люди, уражені духом західного матеріального успіху, забувають про прості норми людської моралі. В той самий час, доводячи перевагу етичності в китайській культурі, закликав до поєднання національної традиційної культури із західною наукою [130, с. 284].

Вплив європейської літератури і філософії відчули на собі майже всі видатні митці Сходу ХХ століття. Для них одночасно відкрилось накопичене різноманіття багатства західної художньої культури. Представники східної культури запозичували досягнення європейських письменників, музикантів, поетів та художників (жанри, прийоми, елементи стилістичні ознаки), часто поєднуючи їх із традиційними прийомами власних культур.

Наприклад, у Китаї Лянь Цичао проголосив «революцію» в галузі літературної прози шляхом використання досвіду та досягнень західної літератури; 1907 р. Лу Сінь (1881-1936) опублікував статтю, з якої китайський читач вперше дізнався про творчість Дж. Байрона, П. Б. Шеллі та А. Міцкевича [120, с. 12]. Варто зауважити, однак, що аж до кінця ХІХ ст. західну культуру в Китаї вважали «культурою варварів», а сама ж стаття Лу Сіня називалася «Сила сатанинської поезії». Відкриваючи трагічний світ «маленької людини» Лу Сінь, наприклад, запропонував те, чого бракувало китайській культурі в цілому – уваги до особистості людини. Л. Ейдлін називав Лу Сіня «дуже національним письменником» і в передмові до видання його статті писав: «Китайська

дійсність вже не могла обійтись без погляду на Захід, коли він вривався до неї і своїм насильством, і своїм співчуттям» [120, с. 10].

Все ж, східні мистецькі прояви відображали перш за все життя східних народів та відбивали їх уявлення про життя і цінності. Важливішим показником стало й проникнення західної класичної музики (спочатку вельми чужорідної) до східного суспільства та її прийняття, засвоєння і розвиток її досягнень у національних культурах багатьох країн Сходу. Європейська музика, підвалини якої знаходяться в християнстві, в літургійному богослужінні, ввійшла до культурного життя багатьох східних країн, значно збагативши і доповнивши їх національні традиції. Схід, таким чином, ставав природно-органічною часткою сучасного глобального музичного світу. Перший ж крок успішної модернізації на Сході призвів до появи 1872 р. консерваторії в Токіо, яка поряд з традиційною і сучасною національною школою музики відразу стала центром «нової західної школи». Саме в цій консерваторії здобував основи професійної музичної освіти перший визначний китайський музичний діяч і педагог Сяо Юмей (1884-1940). В лоні педагогів вокального мистецтва Китаю він першим почав використовувати форми навчання вокалістів «із залученням традицій бельканто та основ європейської школи співу, поєднуючи їх зі специфікою китайського народного співу, виконання китайської народної пісні (інколи й давньої даоської) та китайської національної опери» [222, с. 12]. В самому ж Китаї першу консерваторію з подібною формою навчання за участі та великої праці Сяо Юмея і його соратника Цай Юаньпея було засновано лише в 1927 р. (Шанхайська консерваторія музики).

Сучасна китайська оперна культура виступає унікальним феноменом, який органічно поєднав у собі дві діаметрально різні мистецькі традиції – європейську та китайську. Мистецтвознавчо-культурологічна концепція Г. Кнабе дозволяє уявити сприйняття міжнаціональних культурних досвідів у вигляді 3-х рівнів: запозичення, активного впливу та поглинання [75, с. 212]. Відповідно, в становленні та розвитку китайського національного оперного мистецтва в ХХ-ХХІ ст. можна виділити 3 етапи, що презентують різні рівні

засвоєння європейського досвіду: перший етап (до 1930 р.) – запозичення музичного матеріалу з європейських опер («Шкільна пісня») та нового типу вокальної освіти (школи за європейським зразком, досягнення стилю *bel canto*); другий етап (1930-1980) – період активного впливу західного мистецтва, що був пов'язаний з появою перших національних опер, створених за європейською моделлю («Велика стіна», «Цюцзи», «Сива дівчина», «Весілля Сяо Ерхея» колективного авторства під очолюванням Ма Ке, «Цзян Цзе» Ян Міна); третій етап (від 1980 р. до теперішнього часу) – період взаємопоглинання, народження органічного синтезу двох «іншокультурних» традицій в сучасній китайській опері («Серце Фан Цяо» Ван Цзу Цзе (1984), «Марко Поло» Тан Дуна (1996), «Поет Лі Бо» Гуо Веньцзина (2006), «Метелик» Сан Бо (2008) та ін.

Засвоєння європейського досвіду конкретно в оперному жанрі відбувалось шляхом використання композиційно-драматургічних закономірностей західної опери, проте в музично-стилістичному сенсі китайські композитори ще тривалий час залишалися в рамках національних традицій та пошуків способів поєднання західних форм і національного змісту. Лише наприкінці ХХ ст. можемо стверджувати про появу справді гармонійного симбіозу та про з'єднання (на різних рівнях організації опери) китайської самобутності та європейського досвіду. Унікальна ситуація в сучасній опері Китаю полягає не лише в тому, що вона органічно увібрала європейські традиції, але й в тім, що вона змогла зберегти власну національну самобутність.

Сучасне китайське вокальне мистецтво демонструє зрілу здатність вбирати європейські традиції, дбайливо зберігаючи національну специфіку. Це проявляється в концентрації сюжетів навколо національної історії, широкому та різноманітному втіленні фольклору, в збереженні особливих типів та способів народної манери співу, великій ролі пластики та жестів, у використанні поряд із європейськими традиційних інструментів. Вихід сучасного китайського вокального мистецтва в транснаціональний культурний простір підтверджується тріумфальними прем'єрами китайських опер та високопрофесійних концертних виступів національних співаків за кордоном, їх

успіхами у вокальних конкурсах світового рівня, майстер-класами китайських майстрів співу в Європі, проведеними в Китаї фестивалями оперної та камерної вокальної музики.

Підвищення рівнів життя та освіти поряд з існуванням природного тяжіння до краси створило умови як для досягнення національними культурами вищих досягнень класичної культури, так й для спрощеного споживання масової ерзацкультури (культурних сурогатів). Художня культура перестала бути привілейованим простором сприйняття елітою суспільства, а масова культура здобула великий потенціал еволюції, її вплив на сучасне життя стає все яснішим та виразнішим.

Найбільш істотною типологічною рисою, що визначає новизну музичної культури XXI ст. є дихотомія великого ряду явищ, у числі яких першість належить опозиції масової та елітарної музичних культур. В жодній з попередніх епох така опозиція не ставала настільки глобальною за охопленням і значенням для розвитку музичної культури в цілому. В XX ст. і особливо на зламі XX-XXI ст. ця опозиція стала визначальною в формуванні світогляду, норм та правил творчості, оціночних критеріїв музичного мистецтва. При цьому сфера академічної музики опиняється дещо на периферії культури широких пластів споживачів мистецтва, в той час, коли активно зростає значення медіа культури, а лідируючі позиції займає так званий «третій пласт» музики (уся, за В. Конен, побутова культура [77, с. 48]). Прикладом може слугувати поява в XXI ст. нового сучасного жанру «Дунго-Фен», що являє собою суміш популярних жанрів Заходу в сполученні з азійською колористикою. Причому сфера масової музики (з її яскраво вираженими орієнтацією на видовищно-розважальну складову, комерційним успіхом, технічними нововведеннями) залучає до свого простору споживання академічного музичного мистецтва. Багато елітарних явищ стають масовими (тиражованими), і навпаки – «традиційні» явища масової культури поступово стають елітарними (джаз, рок та ін.).

В руслі глобалізаційних процесів зовсім іншим стає співвідношення типів музичного професіоналізму (професіоналізм та аматорство, композиторська та виконавська практики), які в умовах домінування медіакультури істотно модернізуються. Основна ідея музичної культури XXI ст. полягає в постійній взаємодії та інтеграції культур і культурних типів, у формуванні нового типу інтеграційної музичної мови. Практичний бік цього процесу виявляється в зверненні композиторів до фольклору, архаїчних пластів музичного мислення, екзотичних неєвропейських культур; в жанрових запозиченнях, стильових альянсах, цитуванні творів старовинної та класичної музики.

В умовах глобалізації істотних трансформацій зазнає й сфера слухацької культури: в залежності від мас-медіа видозмінюється специфіка слухацького сприйняття, формується новий медіа тип публіки, орієнтований здебільшого на споживання продукції масової культури.

Трансформація суспільства сучасного Китаю не може не виражатися й у явищі експансії масової культури, властивої західній моделі. Наприклад, досвід шанчжи (китайського копіювання, характерного для економічного вектору розвитку країни) застосовується в Китаї не лише, як це передбачалося, в сфері промисловості, але й у музичній діяльності. Зокрема, музикант Ші Менці 2008 р. здійснив у Китаї святкове телешоу за західним зразком. Набравши для шоу 30 виконавців-аматорів (співачи, танцюристи, акробати, каліграфи) він, поєднавши національний зміст із західними формами подачі масового видовища, представив велику концертну програму. Заслуговує на увагу факт, що крім інших номерів до програми шоу було включено виконання мелодії даоської пісні «Політ білого журавля», що прозвучала в модерній вокально-інструментальній інтерпретації. На цьому прикладі можемо спостерігати, що в процесі глобалізації, який охоплює різні сфери життєдіяльності людей, в музичному мистецтві чимдалі активніше застосовуються й приклади даоської музики. Цю мистецьку подію було профінансовано багатьма промисловими підприємствами Китаю. В результаті трансляцію «шаньчжайного» шоу в мережі Інтернет змогли подивитися десятки мільйонів осіб.

Широкомасштабний вихід східної масової попкультури на світові мистецькі ринки поки ще залишається проблематичним, однак модернізоване суспільство східних країн вже включено до інтернаціонального (глобального) культурного простору, в якому панують риси загальної стилістики, спрощеного мовлення, прагнення вільного капіталу отримати прибуток. Панування англійської мови в молодіжному середовищі по всьому світі, що особливо інтенсифікувалось із поширенням Інтернет та медіа контенту, виявилось новою і серйозною загрозою національним культурам різних частин світу. В багатьох країнах, навіть у Японії (після 1945 р.), в Китаї та на Тайвані (після 1949 р.) відбувається робота над спрощенням ієрогліфів та значного обмеження їх кількості; поряд із збільшенням запозичень з англійської, витісняються споконвічні назви, дещо спрощуються і тому збіднюються національні мови.

В кінці ХХ – на початку ХХІ ст. в ході різноманіття культурного розвитку країн Сходу в сприйнятті західної культури було виявлено дві головні тенденції: негативна, породжена гегемонією і нестримною експансією масової (західної) культури та позитивна, що поєднує культурну співпрацю із західними країнами з розвитком власної національної культури та спирається на свої традиційні цінності. В сфері культури на Сході процеси модернізації сприяли розкриттю потенціалу суспільства. Це знайшло своє втілення в різноманітті та багатовекторності художніх пошуків митців. Символізм, авангардизм, реалізм, постмодернізм, міфологізм – ці сучасні напрямки творчої діяльності спостерігаються в мистецькому житті всіх східних соціокультурних спільнот. До них додаються тенденції мистецького життя західного світу: комерціалізація мистецтва, тяжіння до розваг або, навпаки, відхід від світу реальності та занурення в стихійні глибини підсвідомості. В творчості східних авторів відображаються протиріччя перехідних суспільств, конфлікти вестернізованої еліти з традиційним національним укладом життя.

Прояви симбіозу східного і західного, традиційного і сучасного можна побачити не тільки в економіці та соціальному житті, але й в культурі та мистецтві Китаю. З одного боку – це повага до традиційних цінностей та

шанування історії і культури своєї країни; з іншого – високі досягнення в академічному мистецтві піаністів, співаків, інструменталістів зі східних країн, поява нових, відомих в усьому світі поп-зірок, захопленість голлівудськими фільмами та багато інших інтеграційних мистецьких проявів.

Діячі мистецтва Сходу ХХІ ст. на відміну від своїх попередників із ХХ ст. вчаться, запозичують і часом копіюють західний досвід, але при цьому залишаються самостійними у власних творчих пошуках. Окремі з них стали впливовими величинами в світовому просторі і масової, і класичної культури. Інтеграція східної культури до загальносвітового глобального культурного простору стала очевидністю, а творчі рефлексії митців у кінцевому результаті відображають нові якості самосвідомості всього суспільства та пошуки балансу між цивілізаційною спадщиною і загальносвітовими запозиченнями.

В контексті представленого дослідження важливим видається поширення ідей даоської культури в світі, істотне збільшення прихильників даосизму в Європі та США, виконання даоських мелодій значними масами людей і навіть улаштування з використанням цих мелодій великих шоу. Полеміка щодо проблеми глобалізаційних вимірів розвитку культури Сходу стає актуальною при вивченні одного з найбільш унікальних і самобутніх явищ китайської вокальної музики – даоських пісень, а також при вивченні питання впливу філософії та естетики даосизму на китайську музичну культуру, і в ширшому розумінні в умовах ХХІ ст. – на локальні ознаки музичної культури Заходу.

1. 3 Відображення ідей даосизму в філософсько-літературних працях та релігійних ученнях Китаю

Даосизм є однією з найвизначніших течій *філософської* думки Китаю. В центрі його вчення знаходиться поняття «шлях» («дао» в перекладі – шлях, закон, принцип, закономірність), якому підпорядкований увесь світ: «Дао є джерелом та основою Всесвіту і всього існуючого, що перебувають в постійному русі» [244, с. 5]. В давній китайській філософії «дао» розуміли в найширшому значенні як одне з найважливіших понять, що означає шлях

природи та її закономірності; напрямок розвитку світу, всезагальна сила створення гармонії і порядку.

Також під поняттям даосизму розуміють і *релігійну* традицію, що виявляється дуже багатоаспектною і поліморфною. Сутністю її основи є вчення про подолання смерті і перетворення себе в безсмертного, буквально – у «сяня-небожителя». Цього можна досягнути, роблячи впродовж усього життя добрі справи.

Вважається, що даоську релігію заснував у III тис. до н.е. Жовтий імператор Хуан-ді (*Huangdi*, 2711-2597 рр. до н. е. В перекладі з китайської Хуан означає жовтий; ді – імператор. Закінчення «ді» завжди додається до імен імператорів, найважливіших давніх божеств або правителів для позначення особливої важливості їхньої особи). В міфах його ім'я подається також як Цінь Ши Хуан-ді. (Зображення Хуан-ді див. у Додатку № 1).

У міфологічних сюжетах Хуан-ді називають родоначальником китайців і вважають пращуром китайської нації. За міфами він походить з роду ще більш давнього персонажу Паньгу (про це записано також у «Книзі гір та морів»). Саме йому приписується проголошення основ даосизму, а їх вже пізніше використав китайський філософ VI – V ст. до н.е. Лао-цзи [195, с. 69]. Як вважається, Лао-цзи, що був першим найважливішим послідовником Хуан-ді та автором трактату «Дао де цзин» («Книга про шлях»), став офіційним засновником філософського вчення про даосизм.

У міфах вказується, що впродовж трьохсот років Хуан-ді був першим правителем Китаю. Спираючись на зміст опрацьованих джерел, традицію вважати його першим історичним правителем Піднебесної офіційно запровадив один з найбільш ранніх відомих китайських письменників та істориків Сима Цянь (145-86 рр. до н. е.), про що він описав у своїй праці «Історичні записки» в розділі «Життєписи» («*Ле чжуань*») [185, с. 94-96]. Сима Цянь стверджував, що Хуан-ді був правителем, який існував реально, а відомості про більш ранніх інших правителів вважав надто легендарними.

Згідно сюжетів міфів, легенд та матеріалів основних укладачів життєпису Хуан-ді (з цієї теми окрім праці Сима Цяня опрацьовано статті Фень Ченцзюнь [202], Шень Яньбіна [238], Т. Збіковського [268], Й. Нідгема [263] та ін.), він проживав у 2797-2511 рр. до н. е. Ім'я «Жовтий імператор» йому надали символічно, оскільки пов'язували з кольором землі в басейні Жовтої річки, де він народився. В сюжетах міфів описується, що Хуан-ді все життя боровся і завжди перемагав злих богів, духів та варварів, що бог Сонця і Вогню Ян-ді був його братом, і що вони порівну поділили Піднебесну поміж собою. Постать Хуан-ді в усіх сюжетах подається з величезною повагою як головного персонажа: він – і верховний владика, і мудрий правитель, і найважливіший культурний герой.

Про те, що він правив мудро, в міфах описується так: «Перед смертю Хуан-ді прийшов на гору Цзіншань, зібрав там мідь і вилив з неї величезний глечик на трьох ногах... Тоді з'явилися справедливий цілінь і Фенікс, а на землю спустився дракон... Хуан-ді вхопив його за вуса і злетів у небо» [238, с. 124]. Слід пояснити, що в китайській міфології священними і особливо шляхетними вважаються чотири істоти – дракон, черепаха, птах Фенікс і менше відомий європейцям цілінь – однорогий химерний звір на двох ногах, тіло якого вкрите лускою. Поява в сюжетах ціліня завжди промовляє про народження або смерть дуже видатної особистості. В міфах поява ціліня перед смертю Хуан-ді означає, що його правління державою було справедливим і відзначалось як мудре. Фенікс – триметровий диво-птах, що нагадує лебедя із дзьобом півня, головою ластівки, шиєю змії та візерунками на тулубі як у дракона, з'являється перед людьми дуже рідко – лише коли треба позначити певну дуже значну подію чи знамення. Поява Фенікса перед смертю Хуан-ді засвідчує про його могутність як імператора.

Також у міфах описується, що Хуан-ді був наділений величезною фізичною силою, бо крім злих духів та варварів у битвах йому вдалось перемогти шістьох найсильніших звірів: реальних – тигра, лева і пантеру та міфічних – пі, чу і сю. Хуан-ді мав не лише дивний зовнішній вигляд – він мав

чотири обличчя, що дивились у різні сторони світу і за це його називали «багатоликим». Ще більш дивним було те, що його звичною їжею були каміння, пісок та кавалки заліза. Він був «майстром виготовлення різної зброї: гострих копій та тризубців, велетенських сокир, міцних щитів, легких луків та стріл. Усе це він робив власними руками. ... Хуан-ді був наділений величезною витривалістю та божественною силою, що набагато перевищувала сили людей. ... він не міг бути смиренным та стриманим» [241, с. 95].

За те, що Хуан-ді був винахідником багатьох культурних благ, його вважають і головним культурним героєм. Саме йому ставлять в заслуги багато найважливіших для китайської цивілізації винаходів – таких, як винайдення ієрогліфічної писемності, компасу, монет, лука та стріл; він першим у Китаї відокремив чоловічий одяг від жіночого, почав вивчати властивості рослин та лікувати ними людей; першим винайшов сокиру, ступку, халат і черевики; навчав людей видобувати мідь, копати колодязі, виготовлювати човни і вози [212, с. 112]. Зважаючи на особливі здатності Хуан-ді, дослідник китайської міфології І. Лісевич навіть спробував висунути теорію про його походження як про космічного прибульця [106, с. 11].

Давні даоси вважали, що Хуан-ді пізнав Дао і тому став безсмертним: «Хуан-ді злетів у небо, а в могилі залишилися лише його палиця, плащ і капелюх [106, с. 126]. Проте, один з найзначніших дослідників китайської міфології Юань Ке вважає, що оскільки Хуан-ді був верховним владикою, йому не потрібно було шукати ліків від безсмертя і прагнути до вічного життя: «Після битви при Чжолу він певний час ще залишався в світі людей, але потім повернувся на небо. Хуан-ді перш на землі осягнув великий Шлях (Дао), а потім вже став безсмертним» [241, с. 114]. Фен Ченцзюнь пише: «Всі знамениті міфічні персонажі (він називає їх божествами), серед яких Жовтий імператор Хуан-ді, в давні часи вшановувалися як духи предків або божественних покровителів окремих народів, при чому в той час ще не існувало уяви про них як про верховних володарів» [202, с. 11].

Щодо винаходів Хуан-ді в сфері музичного мистецтва, в багатьох міфах згадується, що він був майстром складання енергійних військових мелодій, вигадав і створив ряд музичних інструментів та 10 рухів для ритуальних танців, які слід було використовувати для зцілення людей та для боротьби з ворогами і злими духами [106; 212].

Постать Хуан-ді є особливо значимою для пояснення виникнення в Піднебесній ряду важливих компонентів музичного мистецтва. Згідно міфологічних сюжетів, це торкається історії виникнення деяких музичних інструментів і навіть музичних жанрів. Серед таких – цитра, яку він називав небесним інструментом, проте вказував, що на ній можуть грати лише високоповажні особи або вчені музиканти: «Простим смертним не можна слухати небесну музику, бо буде велика посуха», а сам він особисто «в часи посухи зачіпав її струни і, викликаючи вітер та дощ, зрошував землю для кращого врожаю» [241, с. 93].

У міфах зустрічаємо ряд коротко описаних сюжетів про побутування в його часи окремих інструментальних жанрів. Наприклад, у зв'язку з умінням Хуан-ді викликати дощ за посередництвом гри на цитрі спеціальної «небесної музики», існує сюжет про створення ним мелодій *цинцзюе*: «Коли фенікси танцювали в небі, а крилаті змії припадали до землі [це відбувалось після рясної зливи, яку грою на цитрі викликав Хуан-ді – Ж. Д.], зрадив Хуан-ді і створив *цинцзюе*. Ця музика була сумною, хвилюючою і насправді могла розчулити небо й землю, схвилювати духів і бісів» [241, с. 93].

З міфологічних сюжетів дізнаємось також, що Хуан-ді мав освічених музикантів, відомими є навіть імена деяких з них – Ши-Цзюань і Ши-Куан. Обидва чудово грали на цитрі і створювали для нього спеціальні мелодії для різного призначення (скорочено наведемо текст цієї тривалої історії): «Коли на вежі Шиї на честь поважного гостя, князя Лінгуна, відбувався пір, Ши-Цзюань загравав дуже сумну мелодію – *циншан*. Вона не сподобалась Хуан-ді, що любив тільки енергійні мелодії. Він запитав: Невже *циншан* насправді є найсумнішою музикою?» «Ні, – відповів Ши-Цзюань, – існує ще сумніша – *цинчжи*. Тоді Ши-

Куан взяв цитру, загравав мелодію цинчжи, і тієї ж миті з півдня прилетіли шістнадцять чорних лелек. Вони вишикувались на баштах міських воріт і почали в такт співати і танцювати».... «Князь Лінгун звелів Ши-Куану все ж заграти хвилюючу мелодію *цинцзюе*, на що той пояснив, що її створив і може грати лише Хуан-ді, інакше можна накликати біду. Але гість наполягав... Лиш тільки Ши-Куан торкнувся струн, налетів страшний вітер і полив дощ. З бучного бенкетного столу буревій перевернув на землю таці зі стравами, котел із супом і зніс дахи з будинків... Налякані гості розбіглися в різні боки... Після цього в царстві три роки була жахлива посуха. Хіба можна простим смертним виконувати небесну музику?» [20, с. 92-94].

Щодо музичних заслуг, Хуан-ді також приписують винайдення пентатонного звукоряду: «Сам він мав чотири обличчя, зібрав своє військо і переміг верховних правителів усіх п'яťох країн світу, кожний з яких мав інший колір. Відтоді в нього стало п'ять облич, тому він став непереможним і встановив у всьому число «5» як новий порядок у Всесвіті... 5 частин світу з центром на Жовтій землі, а також 5 музичних звуків, з яких можна створювати мелодії» [241, с. 88-89].

В збірках різних міфів описується, що Хуан-ді любив слухати лише дуже енергійні військові мелодії і сам був автором деяких з них. «Чудесні» історії з його життя більшою мірою торкаються військових визвольних походів, битв і перемог над ворогами Жовтої землі та битв і перемог над різноманітними фантастичними істотами. Тому, постійно воюючи, він найбільше любив дуже гучну, енергійну та войовничу за характером музику. Про це свідчить сюжет міфу про Чию [Чию – ненажерливе чудовисько з двома свинячими рилами замість обличчя, якого крім раніше згадуваних істот теж переміг Хуан-ді – Ж. Д.]. Існує легенда, що в часи династії Цзинь (III-V ст.) у місцевості поблизу м. Цзичоу було знайдено міцні, немов залізо, кістки велетенського скелету Чию, а його гострі, немов сокира зуби сягали двох цунів [один цунь дорівнює 3, 5 см. – Ж. Д.]. На честь своєї перемоги над Чию Хуан-ді створив «Мелодію для барабана гангу» в десяти частинах. При аналізі текстів міфологічних історій

виявлено назви деяких її частин, з яких можемо створити уяву, якій за характером музиці – войовничій та мужній – надавав перевагу і особисто створював Хуан-ді: «Злякатись розкотів грому і гуркоту землетрусу», «Здригання при вигляді лютого звіра», «Боротьба орла з яструбом» [177, с. 48].



«Мелодія для барабана гангу» постійно виконувалась під час пишних церемоній на честь Хуан-ді, «... в полі будували вівтар, споруджували кумирню, танцювали і грали на гангу» [260, с. 138].

Особливо урочистого характеру «Мелодії для барабана гангу» надавав супровід цього велетенського інструменту. Під його дріб воїни, імітуючи сутички з ворогами і знищення супротивника, співали переможні пісні. *Гангу* – це один з різновидів великих китайських барабанів, висота якого могла сягати одного метра. Таку назву інструмент отримав завдяки своїй формі, що нагадує великий, підвішений до металевих ніжок чан (*ган* у перекладі – «чан»). Археологи та органологи стверджують, що гангу виник в середині III тисячоліття до н.е. (це співпадає з періодом життя Хуан-ді) і зберігся в ударній групі традиційного музичного інструментарію Китаю до наших днів. Звісно, сучасний гангу дещо втратив у своїх розмірах (його висота становить 64 см., але його постійно успішно застосовують в традиційних духових оркестрах, в оркестрах партитур усіх різновидів пекінської опери та при супроводі виконання деяких даоських мелодій.

В сукупності наведені приклади дають можливість створити уяву про картину існування в античному Китаї достатньо розвиненого музичного мистецтва та про ставлення до нього як до важливої складової духовного та повсякденного життя.

Докладні описи філософського вчення і релігійних та культурних традицій даосизму вперше зустрічаються в одній з найдавніших книг Китаю «Дао де цзин» («Книга про Шлях», або «Книга шляху і чеснот»), що виникла приблизно в VI ст. до н.е. Це – поетико-філософський трактат, що складається з

81 поезій, викладених у формі розповіді-думки. Її авторство приписується давньому китайському філософу **Лао-цзи** (604 – 531 рр. до н.е., відомий також як Лі Ер). «Дао» означає шлях, поряд з цим терміном одним із фундаментальних понять китайської філософії є й термін «де», що в перекладі означає «чесноти», який також ототожнювали з поняттям «карма».

«Книга про шлях» має й іншу назву «Три вози» – так її називали в давнину, оскільки, як свідчать давні перекази, Лао-цзи писав свої поезії на бамбукових сувоях і їх було так багато, що вмістити й перевезти ці сувої можна було не менше, ніж на трьох возах [245, с. 118].

Згідно положень книги «Дао де цзин», основою вчення Лао-цзи є проголошення величі Дао та абсолюту загального Закону: «Дао панує повсюдно, у всьому, завжди і безконечно. Його ніхто не створював, але все походить від нього... Пізнати Дао, наслідувати йому і злитися з ним – у цьому сенс, мета і щастя життя» [246, с. 7].

Даосизм у книзі Лао-цзи подано як шлях, тобто такий спосіб існування, коли свідомість і життя, дух і матерія постають нерозривно єдиними. За визначенням Лао-цзи, природа і життя людей підпорядковані не волі неба, а загальному запові – дао. Якщо людина забажає втрутитися в природний плин життя, це призведе до хаосу. Щоб запобігти цьому, людям слід керуватися законами природи і, не виявляючи жодних насильницьких дій, лише споглядати за ними. Тому Лао-цзи проповідував відмову від будь-якої боротьби і висунув теорію «у вей» (не діяння) – тобто споглядання.

В працях китайських дослідників сформувався і був прийнятий як загальновизнаний факт, що саме Лао-цзи, старший сучасник Конфуція, став засновником даосизму. Проте, ряд і давніших, і сучасних авторитетних дослідників (серед них – Ю Кан, Ян Шихун та ін.) заперечують подібне твердження, оскільки вважають його все ж наполовину легендарною постаттю. Вони стверджують, що Лао-цзи не міг бути безпосереднім автором праці «Дао де цзин», і що приписане йому вчення походить із дещо пізнішого історичного періоду – з III ст. до н. е., оскільки, на їхній погляд, лише саме від цього часу

почали віднаходитись перші реальні письмові артефакти у вигляді сувоїв з текстами на тему роздумів про Дао. Таку думку, сформовану і викладену в їх працях, вони поширюють, спираючись на відсутність достовірних матеріалів про реальне існування особистості Лао-цзи.

Біографічні відомості про цього давнього мудреця описано в різних сюжетах, де однаково описується факт його народження: в утробі своєї матері він перебував довгі десятки років і тому народився мудрим, але вже сивим старцем: «Лао-цзи народився в селі «Спотворена доброта» повіту «Гіркота» великої землі царства «Жорстокість». Провів в утробі матері більше 80 років і вийшов звідти глибоким старцем, а потім молодшав з кожним роком» [20, с. 68; 113, с. 128]. Вже саме ім'я філософа (Лао-цзи в перекладі означає «Стара дитина» або «Старий філософ») приводило істориків та дослідників його життєдіяльності (серед них – Лі Ер [108], Ян Шихун [242], А. Лук'янов [125], С. Філонов [201-202] та ін.) до думки про неможливість народження Лао-цзи подібним казково-фантастичним способом, і тому – до думки про нереальність його існування.

Хоча міфи є плодом і витвором людської фантазії, все ж слід розуміти, що в загальному в них у широкому художньому узагальненні відображено найрізноманітніші явища природи та події, що відбувалися в соціальному житті людей, в їхній боротьбі з природними явищами та різноманітними міфологічними істотами. Отже, в основі міфів завжди знаходиться реальне життя, прикрашене впродовж віків фантазією та художніми домислами. З міфів ми дізнаємось про багатьох особистостей, які здійснювали подвиги, винаходили різні предмети та знаряддя, про войовничі походи та битви з агресивними фантастичними чудовиськами, а також про створення ними музичних інструментів і прекрасних мелодій.

Міфи виникали як надбудова над суспільним базисом і для нащадків залишаються художніми творами, в яких відображалась ідеологія давнього суспільства. З плином віків у сприйнятті ідей та сюжетів міфів відбулись суттєві зміни. Зокрема, думку про долю стародавніх китайських міфів один із

дослідників китайської міфології Ван Сяолінь висловлює так: «Частина з цих думок увійшла в свідомість, мораль людей та у вчення про суспільство [в цьому дослідник спирається на книги «Історичні записки» Сима Цяня і «Бесіди та судження» Конфуція – Ж. Д.], частина – в релігійну філософію [має на увазі книгу Лао-цзи та його учнів «Книга про шлях» – Ж. Д.], частина – в історію [«Історичні записки» Сима Цяня та літопис «Цзо-чжуань» – Ж. Д.], частина – в літературу та фольклор [«Книга пісень», «Чуські строфи» – Ж.Д.], а частина залишилась зафіксованою в найдавнішій з існуючих «Книзі гір та морів» [20, с. 13-14]. На підставі представленої систематизації Ван Сяолінь робить такий висновок: «Хоча цей поділ видається нам дещо механічним, таким що не враховує повною мірою складність побутування міфів, у ньому є раціональне зерно» [20, с. 15].

Про життя Лао-цзи в міфах описується так: проживав у царстві Чу, все життя був хранителем бібліотеки царства Чжоу і «набравшись від книг мудрості, в старості сів на червоного бика і вирушив у бік далеких Західних гір, щоб назавжди покинути Китай і знайти благословенну землю, де немає смутку і страждань» [68, с. 48].

Полеміка довкола реального чи вигаданого існування постаті засновника даосизму Лао-цзи існувала віддавна. Для того, щоб наблизити його існування до реальності зауважимо, що багато до цього доклався перший з відомих поет та державний діяч античного Китаю **Цюй Юань** (340-278 рр. до н. е.). Незадовго після смерті Лао-цзи Цюй Юань проживав у насправді існуючому на півдні Китаю царстві Чу. Його в Китаї справедливо вважають родоначальником авторської літератури і першим прикладом авторського опрацювання давніх народних пісень, що в переважаючій більшості були створені народом для проведення різних ритуалів, у т. ч. даоських.

Цюй Юань увійшов до історії китайської літератури як автор найбільш ранніх з відомих поем: «Лі Сао» («Скорбота відчуженого»), «Питання до неба», «Дев'ять пісень», «Дев'ять розділів». Поява цих його творів знаменувала вступ китайської поезії в нову романтичну еру. В китайському літературознавстві

творчість Цюй Юаня розглядається як злиття культури жерців, шаманів та літописців, а тексти поеми «Лі Сао» – як перший в історії існування Китаю заклик до об'єднання великої території різних його царств.

Належно оцінюючи творчість Цюй Юаня, Сима Цянь писав: «Він роз'яснив нам всю ширину, глибину і висоту шляху безконечного дао, стежину бездоганного «де», подробиці світу, порядку і благоустрою, а також тієї смуги, що була зворотною для них. ... Його поетичний стиль вирізнявся стислою формою, слова його мови були тонкими, вчинки бездоганно чистими. Те, що в віршах казав він, за формою невелике, але за значенням вище за всі міри. Взяті ним в образи є близьким нам, але ідеал далеким» [187, с. 318].

«Коли немає світла в розумі правителя держави, хіба належить йому милість та ласка?» – одна з думок, висловлена в чотиривірші збірки «Дев'ять пісень» [221, с. 203]. Як свідчать легенди, подібні вільнолюбні заклики про переулаштування Китаю не схвалювались імператорами, тому поета було вигнано з країни. Не скорившись, він кинувся в води річки Янцзи і загинув, а народ, шануючи пам'ять про свого талановитого, вільнолюбного та сміливого краянина відтоді щорічно в липні, в день літнього сонцестояння влаштовує на його честь свято Дуанью («День поета»). Цюй Юань в Китаї дотепер вважається символом патріотизму, а його літературні досягнення оцінюються як один з перших проявів піднесення духовного життя країни. В контексті представленого дослідження важливість значення його творчості полягає ще й в тому, що серед інших китайських поетів він став першим, хто розпочав працю з авторського опрацювання народних ритуальних, у т. ч. даоських, пісень.

Важливою в цьому ж сенсі залишається поема з даоським забарвленням «Плач по Цюй Юаню» іншого давнього поета Китаю Цзя Ї (201-169 рр. до н. е). Завдяки його особистісним характеристикам – логіці, чудовій барвистій мові, дипломатичності в спілкуванні та глибинному знанню китайської історії і літератури, імператор Лю Хен навіть призначив його своїм радником [262]. В поемі «Плач по Цюй Юаню» Цзя Ї, оспівуючи патріотичні вчинки свого попередника продовжував закликати народ до боротьби із зовнішніми ворогами

та місцевою знаттю. Це викликало незадоволення імператора та його службовців і Цзя Ї, як і Цюй Юаня теж було вигнано з царства. Важливими в поемі стали заклики до проведення в державі реформ, що перегукується з аналогічними конфуціанськими думками. З одного боку це було пориванням поета до здійснення змін у житті суспільства, з іншого – все ж заклик до смиренності та зберігання душевного спокою в дусі даоського вчення.

Унікальною літературною пам'яткою доби царства Чу є збережені до нашого часу тексти чуських пісень, так звані «Чуські строфи». Загальна назва пісень цієї збірки походить від назви великого князівства Чу. Тексти чуських пісень (авторство багатьох з яких належать Цюй Юаню) відзначалися описами подій, взятих з міфів та реальної історії, особливою барвистістю мови, а спосіб їх складання – дуже довгими строфами з використанням у рядках непарної кількості ієрогліфів і тому – відсутністю рими. В китайській мові саме такий спосіб віршоскладання, а саме ним володів Цюй Юань, сприяв неримованості поетичного тексту.

Літературознавці та історики вважають, що Цюй Юаню належить близько 25 пісень, частина з яких збереглась у зводі «Чуські строфи». Крім інших поетів цієї колективної збірки відоме авторство поетів Ван Ї, Лю Сяна, Ван Бао, філософа Дунфан Ша і даоського мага Хуайнань Сяошаня. Поряд з антологією «Ши Цзин» цю книгу, поезії якої були призначені для регламентації емоційного стану китайців (таку думку висуває М. Кравцова [86]), вважають основоположною пам'яткою китайської художньої словесності. Багато текстів пісень з «Чуських строф» стали основою ряду вокальних творів композиторів Китаю ХХ ст. Серед таких – пісні Вей Юаня, Ньє Ера, Ван Убея та ін.

До перших з відомих істориків і письменників Піднебесної належить **Сима Цянь** (145-86 рр. до н.е.). Досліджуючи життєдіяльність Лао-цзи і Конфуція, він також намагався наблизити існування постаті засновника даосизму Лао-цзи до реальної, додаючи такі факти: «Там [автор мав на увазі далекі землі Індії – Ж. Д.] Лао-цзи навіть декілька разів зустрічався з Конфуцієм, який бачив у Дао узагальнення верховних законів Неба» [186, с. 14-

18] (Додаток № 2). «Конфуцій шанобливо розмовляв із Лао-цзи, захоплювався його мудрістю, знаннями і порівнював його з драконом» [186, с. 17] (у китайській міфології дракон завжди виступає символом доброго начала і приязно зображується як добра істота, адже він – покровитель людей).

Згідно сюжетів китайських легенд, пращуром людей був також Паньгу (або Паньху), що мав голову дракона і тулуб змії. У Паньгу була дружина, яка народила йому синів, від яких пішов людський рід, а потім з'явився Хуан-ді, що поділив їх на чоловіків та жінок. Про усі ці події було записано в «Книзі гір та морів». Тексти цієї книги не відображають будь-які філософські традиції, в ній лише було описано найдавніші уявлення про устрій світу. Її виникнення китайські історики датують приблизно 2500 роками до н. е. (це в міфології співпадає з періодом життя Хуан-ді), а тексти з неї вперше більш докладно наводить Сима Цянь у праці «Історичні записки» [185-186].

Постать давнього китайського філософа і засновника вчення про даосизм Лао-цзи завжди надзвичайно цікавила істориків та описувачів життя минулого Китаю. Сима Цянь, якого вважають засновником китайської історіографії та батьком китайської історії став одним з перших дослідників його життєдіяльності. Він залишив по собі унікальну збірку «Ши-цзі» (史記, «Історичні записки»), що складається зі 130 сувоїв з текстами, записаними давнім ієрогліфічним способом. В синології ця праця, в якій, зберігаючи хронологію, вміщено описи двотисячолітньої історії Китаю, вважається найдавнішим документом у галузі китайської історичної літератури. Умовно збірка, в якій вміщено багато дуже цінної інформації про історію Китаю та його суспільства, поділена на два розділи. В першому з них – «Основні записи» («Бень цзи») крім сувоїв з текстами про історичні події, про утворення та географічне розташування різних царств, вміщено багато описів китайських церемоній, інформації про економіку, музику тощо. В другому розділі «Життєписи» («Ле чжуань») вперше було описано біографічні факти з життя найвизначніших осіб, що творили історію та про інших видатних особистостей, зокрема про Лао-цзи і Конфуція. Що видається найбільш цінним – Сима Цянь в

другому розділі подає низку їхніх висловів, а також важливих в контексті теми нашої роботи фактів щодо музичного мистецтва.

Сима Цянь висловив думку про ототожнення імені Лао-цзи з іменами декількох реально існуючих даоських філософів – Інь Сі, Чжуан-цзи, Хуайнань-цзи і Ле-цзи. Кожного з них він вважав його учнями та послідовниками і на підтвердження цього залишив такі записи: «На прохання першого з них, Інь Сі¹, Лао-цзи надиктував йому свої думки, а той вже записав їх у вигляді п'ятьох тисяч ієрогліфів, що й склали працю з двох частин «Історичні записи» [186, с. 116]. Ця праця відома сьогодні під назвою «Дао де цзин» («Книга про шлях») [219, с. 378]. В ній коротко, з силою художнього узагальнення Сима Цянь виклав основні думки Лао-цзи щодо поведінки людей, соціального життя, виховання особистості, фактів про музичне мистецтво (в розділі «Життєписи») і думки, що пояснюють про сутність даоського релігійно-філософського вчення (в розділі «Основні записи»).

Ось деякі з наведених Сима Цянем думок Лао-цзи²:

«Небо і земля довговічні тому, що вони існують не для себе»;

«По-справжньому мудра людина ніколи не випинає свої знання, вона ставить себе нижче за інших, але завжди виявляється попереду всіх». (Зауважимо, як тісно цей вислів переплітається з думкою одного з найвеличніших античних філософів зі Стародавньої Греції – Сократа (469 – 399 рр. до н.е.), якого вважають одним із засновників західної філософії: «Я знаю, що нічого не знаю». Хоча Сократ проживав на кілька століть раніше за Лао-цзи, беззаперечним залишається факт, що китайський філософ не міг бути знайомим із його афористичними висловлюваннями);

«Будьте уважні до своїх думок – вони початок вчинків»;

«Розумний кожного дня поповнює свої знання. Мудрий кожного дня стирає зайве»;

«Хто знає людей – той розумний. Хто пізнав себе – той мудрий».

¹ Сима Цянь вважав, що саме Інь Сі був першим учнем Лао-цзи і першим проповідником його думок.

² Вислови Лао-цзи цитовано з праці Ян Шихуна «Дао де цзин. Зібрання основних думок» [246].

В думках Лао-цзи (в розділі «Основні записи») відображені й основні догми даосизму. Їх наводимо з метою якнайточніше презентувати глибину і сутність філософської думки даосів:

«Ми не думаємо про те, що світом править Дао – великий і непорушний шлях до досягнення істини. Дао – і основа, і світопорядок, саме він править світом і всіма речами матеріальними і духовними в цьому світі»;

«Природа ніколи не поспішає, але завжди встигає»;

«Дао постійно здійснює не-діяння, проте немає нічого такого, чого б воно не робило»;

«Людина слідує землі. Земля слідує небу. Небо слідує Дао, а Дао слідує природності»;

«Абсолютномудрий (тобто той, хто усвідомив Дао) нічого не накопичує. Він все робить для людей і все віддає іншим. Серед найважливіших якостей абсолютномудрого – справедливість. Дао «абсолютномудрої» людини – це спокій, постійність, діяння без боротьби, а чеснотами такої людини є людинолюбність, щирість, ошадливість та скромність». Тут відзначимо, що широковживаний даосами термін «абсолютномудра людина» запровадив Лао-цзи, йому належить й визначення характерних ознак такої особистості. За законами філософської етики дао «абсолютномудра людина» вважалась майже недосяжною вершиною неперевершеності і досконалості, людини, що могла забезпечити собі подолання смерті і майбутнього життя на небі.

В певному сенсі окремі положення даоського вчення Лао-цзи продовжував розвивати Конфуцій, який залишив по собі багато думок в сфері етики, поведінки та людських особистісних і класових взаємин. Але з позиції філософських поглядів Конфуція Дао розглядалось ним як сума соціальних регламентів і система дисципліни та етики. Для Лао-цзи ж така чеснота як «мудрість» не мала першорядного значення як для Конфуція, оскільки він вважав, що вченість лише примножує лицемірність і може призвести до певного забуття дао.

Згідно вчення Лао-цзи людина, яка йде шляхом «дао», тобто підкорюється природному порядку речей і приймає всі успіхи і негаразди життя як належне, може досягнути безсмертя. Отже, ідея «йти цим шляхом» ним надто цінувалася, оскільки ототожнювалася зі знаками довголіття і безсмертя. Лао-цзи в Давньому Китаї високо цінували, бо як людину письменну залучали його до «абсолютномудрих» людей. У ті часи вважалося, що лише небагато з таких могли проникати в таємний сенс писемних знаків і за їхньою допомогою отримувати «чудесну» силу. Саме тому до вчення Лао-цзи і його наступних проповідників (найважливішими серед них були згадувані Інь Сі, Чжуан-цзи, Хуайнань-цзи і Ле-цзи) завжди надто прихильно ставились не байдужі до своїх життя і смерті правителі Китаю.

В сукупності першими даоськими мислителями було виголошено основні принципи даосизму: природність («цзи жань») і «не-діяння» (у-вей), що ототожнювалися із Шляхом (дао). Дотримання цих основоположних принципів означало відмову від діяльності, яка б могла призвести до будь-яких змін у природі, слідування за природою аж до повного злиття з нею.

Від давнини в Піднебесній вважалося, що вчення даосизму має божественну силу, а до сьогодення термін «дао» широко продовжує використовуватись у філософській науці про моральну свідомість людини та про правила і норми її поведінки – в етиці. Етика дао означала вироблення передбачених даоським вченням спеціальних норм поведінки людей, що в результаті можуть стати визначальними для досягнення головного (і чи не єдиного?) сенсу їхнього життєвого шляху – досягнення безсмертя.

Невдовзі після появи даоського вчення Лао-цзи про Шлях у Китаї почало формуватись наступне філософське вчення – конфуціанство, сутністю якого стали етико-філософські погляди. Його засновником став великий мислитель античної давнини **Конфуцій** (551-479 рр. до н. е.). Найбільшу увагу цей визначний діяч античного Китаю приділяв питанням справедливого суспільного устрою в своїй країні. Його думки були настільки глибокими і всезагальними, що виявились вкрай актуальними не лише для мешканців

Китаю, але й в глобальному значенні для всього світового суспільства. Серед мислителів стародавнього світу Конфуція до теперішнього часу вважають найвидатнішим і найшановнішим. На підтвердження цього, від давніх часів і до сьогодні китаїці завжди зображають Конфуція із п'ятьма великими сувоями – його книгами «Судження і бесіди», «П'ять канонів», «Книга пісень», «Книга обрядів», «Книга перемін» і «Весни та осені». Саме ці книги лягли в основу системи освіти і підготовки чиновників імперії, починаючи від династії Хань (206 рр. до н. е. – 220 рр. н. е.)³ до самого початку ХХ ст.

Основоположною ідеєю вчення Конфуція стало проголошення порядку і справедливості в усьому. В добу зростаючого хаосу в його концептуальних положеннях містились заклики до реформування порядків у сфері суспільних взаємин та моральності. Конфуцій схилився перед мудрістю Лао-цзи і, як і Цюй Юань також підтверджував реальність його існування: «Сьогодні я зустрівся з Лао-цзи, і він нагадав мені дракона» [81, с. 18]. Але на відміну від Лао-цзи Конфуцій прагнув до реформування порядків у сфері суспільних взаємин і найбільше уваги приділяв питанням поведінки людей. Він скептично ставився до інших існуючих традиційних вірувань, але міцно підтримував принцип синовньої поштивості і збереження культу предків, уважав встановлений Небом порядок вічним і закликав шанувати традиції в сім'ї та державі. На перший план Конфуцій виносив виховання кожної окремої людини. Ці думки він виклав у своїй монументальній праці «Роздуми та бесіди».

Вчення Конфуція, покликане ствердити гармонію між небом, землею і людьми, сформувалось у політико-релігійну систему аж у III ст. наприкінці правління династії Хань. Тоді ж його твори «П'ять канонів», «Лунь юй»

³ Доба династії Хань тривала понад 400 років і в китайській історіографії вважається найбільш значущою. Саме в цей час сформувався китайський етнос «ханьці» (отримав назву від імені засновника династії), що став основою етнічної складової населення Китаю і чисельно найбільшим етносом усієї планети. За даними перепису населення останніх років його кількість становить 1 310 161 850 осіб, що складає 19.73% усього світового населення.

(«Роздуми і бесіди»), «Чжун юн» («Про серединне і незмінне») і «Да сюе» («Велике вчення») отримали офіційного визнання.

Праця Лао-цзи «Дао де цзин» і трактат «Лунь-юй» Конфуція вважаються найзагадковішими творіннями китайської філософсько-літературної думки. Вважається, що як і «Дао де цзин», праця «Лунь-юй» теж була укладена в окрему книгу не самим філософом, а учнями та послідовниками вже після його смерті. В цьому трактаті викладено власні етико-політичні погляди мислителя, основою яких стала думка, що держава – це велика сім'я, а сім'я – мала держава. Конфуцій розробив систему правил і норм поведінки людини за допомогою дотримання ритуалів, згідно з якими людям слід прагнути до внутрішнього самовдосконалення, шанувати предків, а правителям бути справедливими: «Управляючи державою, здатною виставити тисячу бойових колісниць, слід бути старанним, правдивим, любити людей, економити засоби і спонукати людей до праці» [64, с. 85].

Одну з найважливіших думок даосизму про синовню поштивість (покірність молодших і шанування старших) Конфуцій вивів у непорушний закон. Гармонію в сім'ї він цінував саму по собі і як умову в державі, і у всій світобудові: «Якщо народ буде знаходитися в стані спокою, то державі не будуть загрожувати небезпеки... Народ повинен довіряти своїм правителям, інакше державі не втриматись» [81, с. 76]. Як чіткі нормативні критерії, його положення завжди використовували для врегулювання класових державних і позадержавних взаємин, вони слугували першоджерелом регулювання взаємин з Небом, а від Неба – з іншими народами. Поступово думки та погляди Конфуція стали основою китайського гуманістичного вчення про моральні норми та правила для досягнення порядку в суспільстві і гармонії в сім'ї. Оскільки «діяння» та докорінні зміни в житті суспільства засуджувалися попередньою ідеологією, в колах китайської знаті його вчення сприймалось радо, впродовж віків підтримувалось і до початку ХХ ст. було офіційною ідеологією Китаю.

Конфуцій розвивав окремі положення даоського вчення Лао-цзи, але з позиції його філософських поглядів Дао розглядалось ним як сума соціальних регламентів і система дисципліни та етики. Пригадаймо, що для Лао-цзи «мудрість» не мала першорядного значення, оскільки він вважав, що вченість лише примножує лицемірність і може призвести до забуття дао. Основоположною ідеєю вчення Конфуція стало проголошення порядку, справедливості в усьому і прагнення знань. До сьогодення термін «дао» широко продовжує використовуватись у філософській науці про моральну свідомість людини та про правила і норми її поведінки – в етиці.

Із вкоріненням конфуціанської ідеології міфи почали розглядатися як частина історії, а одним з головних прагнень конфуціанців стало «олюднення» дій усіх міфологічних персонажів. Саме від них китайці шукали пояснень на те, що звідки виникло, як управляти державою і як слід поводитись людям.

Під поняттям даосизму розуміють не лише філософську, але й *релігійну традицію*, сутністю основи якої є вчення про подолання смерті і перетворення себе в безсмертного.

Вважається, що Китай віддавна є країною трьох релігій – конфуціанства, даосизму і буддизму, які дуже тісно переплелись між собою. Конфуціанські доктрини переважали у сферах етики і соціальних взаємин, справедливості і моральних стандартів управління державою, даоські звертались до сфери почуттів і цим урівноважували раціоналізм конфуціанства, а буддистські проголошували піклування про замолювання гріхів і, таким чином, вселяли надії на щасливе потойбічне життя.

Історик і синолог В. Васильєв вважає, що «співіснуючи упродовж довгих віків, ці три релігії поступово наближувались одна до одної, причому кожна з доктрин знаходила своє місце в системі утворюваного релігійного синкретизму» [27, с. 189]. Далі вчений продовжує, що віддавна розповсюджений у Китаї синкретизм, об'єднання «... завжди призводив до нерозчленованості релігій... ці три релігії завжди щасливо співіснували, причому нерідко в межах одного храму» [27, с. 190-191].

Релігійний даосизм постає також як духовна система переконань, основою вчення якої є «тексти по життю», бути вірним своїй природі, відкидати почуття злоби, ненависті і жити в співчутливості до кожного. Природності можна досягнути шляхом прийняття простоти життя, звільнення себе від бажань та егоїстичних вчинків, а привести себе до гармонії з Дао можна шляхом виконання ритуалів та медитації.

Серед усіх інших даоська релігія вважається найдавнішою на Землі і своїм корінням сягає в архаїчні шаманські практики. Якщо виникнення даосизму пов'язують з міфологічною постаттю Хуан-ді, факт існування якого довести неможливо, то історичне філософське і релігійне вчення – з напівлегендарною постаттю Лао-цзи. За життя Лао-цзи його культ не був частиною даоської релігії, але увійшов до системи державного культу і розпочав своє побутування в народній релігійній традиції. Починаючи від II ст. почала формуватись даоська церква. Її провідними установками стали тексти «Книги про шлях» і книги «Чжуан-цзи» – остання з них названа іменем одного з чотирьох найважливіших послідовників Лао-цзи, Чжуан-цзи (369-286 рр. до н. е.). Цей учень Лао-цзи писав: «Життя є обмеженим, а знання – безмежним. Переслідувати безмежне, маючи тільки обмежене – нерозумно» [116, с. 26]. Від цього ж часу почали виникати різні релігійні прямивання, основними з яких стали «Школа небесних наставників» (Тяньши дао) і школа «Досконалої істини», які з Китаю поступово почали ширитись і розвиватись на інших континентах.

За весь період існування даоської релігії положення його ортодоксальних напрямів не сформувались у конкретний спільний догмат для усіх вірян, яких сьогодні лише поза межами Китаю налічується вже понад 30 мільйонів. Система поглядів, що ґрунтується на прагненні уникнути смерті стала світоглядним фундаментом багатьох практик, що набули значного розповсюдження не лише в Китаї чи на азійському материку, але й по всьому світі. Це відбилось на поліморфізмі та багаторівневості даоської релігії, на особливостях ритуальної діяльності даосів та організації релігійного життя

окремих світових спільнот. Оскільки даоська релігія передбачає дотримання великої кількості ритуалів, супроводжуваних спеціальними давніми мелодіями, деякі з них були «вичерпнуті» з давніх текстів і набули найширшої популярності.

Даоська релігія не увібрала в себе ідеї з книги «Дао де цзин», а лише інтерпретувала найважливіші з них. В основі релігії даосів полягає вчення Лао-цзи про божественну силу Дао, або вчення про безсмертя. Прихильники даосизму завжди шукали «шлях» (дао), або «вищу реальність», і, як наслідок – тілесне безсмертя, до якого вони йшли засобами медитації, ритуальної практики та філософії. Принцип «дао» визначає все, що відбувається в світі, але все воно є прихованим від людей. В осягненні дао поєднуються знання природи, її філософії та релігії. Сучасний китайський дослідник даоської релігії Вень Цзянь у своїх працях постійно повертається до вислову Лао-цзи, що «Мудрий вважає своїм учителем природу» [32, с. 97].

Центральним поняттям даоської релігії також є «у-вей». Під цим слід розуміти тезу про важливість мистецтва творчого не-діяння, *увей*, тобто – споглядального ставлення до життя і заперечування цілеспрямованої діяльності. В чжані 3 книги «Дао де цзин» сказано: «Досконаломудрий, управляючи людьми робить порожніми їхні серця і повними їхні шлунки, послаблює їхню волю, але зміцнює кістяки. Він прагне, щоби люди не мали знань і бажань. Зміцнюючи не-діяння, він управляє всіма» [244, т.1. с. 154]. Щоправда, Є. Торчинов вважає переклад поняття «у-вей» як «не-діяння» надто умовним і пропонує свою версію розуміння цього визначення як «не-протидію природним речам», а також наводить версію перекладу Л. Толстого як «не-спротив природному світопорядку» [196, с. 185].

Також щодо релігійних міркувань, важливим стає розглядання даосами людського тіла як суми енергетичних потоків *ци* (аналогічно до того, як в медицині розглядаються потоки крові в тілі людини) – тобто потоків енергії (під енергією розуміється емоційність людини), повітря і навіть ще більш

тонких субстанцій – розуму і свідомості. Даосизм вказує на тісний взаємозв'язок між тілом, розумом та оточуючим середовищем.

Даоси вважали, що людина містить в собі мікрокосм і макрокосм. Можливо тому ними було створено, розроблено і докладно виписано особливості одного з найшанованіших у Китаї ритуалів – чайної церемонії, яка, крім іншого, була оздоблена супроводом великої кількості спеціальних мелодій. Саме даосам належить заснування процесуальності чайної церемонії, коли «Під час пиття чаю, не виходячи з дверей свого дому, можна шляхом споглядання, медитативності і супроводу неквапливих мелодій пізнати все, що існує на Небі і на Землі, зрозуміти процеси встановлення і вивчення в своєму тілі енергетичних потоків» [50, с. 297]. Давніми даосами з певними акцентами на музичній складовій навіть було описано досвід пиття чаю як ритуалу для умиротворення духу, як ритуалу для досягнення почуття спокою та внутрішньої гармонії.

Щодо інших знахідок, даосами на основі традиції вивчення енергетичних потоків *ци* та сили їхнього впливу на тіло людини було розроблено й деякі методи нетрадиційної медицини. Окремі з них дуже широко використовуються дотепер – масаж, голковколювання, припалювання. Сьогодні це називається впливом на біологічно активні точки.

Хоча всі три релігії Китаю є дуже тісно переплетеними поміж собою, а роль і значення конфуціанства віддавна і донині вважається пріоритетним у житті китайського суспільства, дослідник даоської релігії Є. Торчинов стверджує, що єдиною китайською автохтонною релігією є даосизм.

В сучасному Китаї не існує аналогів європейським віровизнанням, тому для пересічних китайських громадян віра залишається синкретичною, а її основою – поклоніння предкам. Кожна з цих релігій – конфуціанство, даосизм, і буддизм однаково шанується китайцями без тверджень, в якій з них міститься вища істина, тому ставлення до кожного з цих культів має однакову повагу. Узагальнюючи такі погляди, сучасні науковці М. Вебер [31], Ж. Дерріда [55], П. Рікер [162], Сюй Дан [182], С. Філонов [205], Ян Хін Шун [246] вважають їх

навіть не релігіями, а духовними вченнями, які можна вкласти в систему традиційного ставлення китайців до етики і моралі.

Роздумуючи про першість якоїсь із релігій у Китаї зауважимо також, що поняття релігійної ідентичності завжди було доволі розмитим. Сучасні китайці навіть не дискутують на тему першості чи більшої важливості для кожного з них даосизму, конфуціанства або християнства. Подібна, віддавна укладена традиція мислення сформувалась у китайському суспільстві в унікальну форму «віротерпимості китайського населення», тобто однакового ставлення його мешканців до представників не тільки різних віросповідань, але й національностей. Саме завдяки цій особливості в Китаї завжди комфортно було тривало перебувати і працювати представникам різних національних культур, віросповідань і конфесій чи не з усього світу.

Пригадаймо в цьому контексті, наприклад про діяльність в Китаї ще на початку XVII ст. перших місіонерів: з Італії – Маттео Річчі, Мікеле Руджері і Теодоріко Педріні, португальця Томаса Перейру, фламандця Фердинанда Вербіста, німців Карла Гютцлаффа і Ернста Фарбера, українців Дем'яна Многогрішного і Антонія Платковського. Усі вони, крім здійснення своєї духовної місії, привозили, поширювали і прищеплювали в Китаї багато знань з різноманітних наук, у т. ч. й музичної. Також пригадаймо про діяльність у Китаї в першій третині XX ст. великої кількості музикантів з різних територій Європи, Азії та Америки, число яких сягало понад мільйон. Вони масово прибували до Китаю в той час, коли для розбудови професійних форм музичного життя новостворена держава особливо потребувала досвідчених фахівців. Подібна масова міграція музикантів почасти була зумовлена й тим, що серед великої кількості країн світу Китай став одним з тих місць, де найбільш спокійно могли оселятися, проживати і розвивати власну професійну діяльність представники будь-яких національностей і навіть євреї, які зокрема впродовж усієї першої половини XX ст. повсюдно зазнавали особливих гонінь і знищення. Масово осідаючи в Китаї, усі разом вони дієво посприяли вкоріненню тут академічних форм європейського музичного мистецтва і

становленню професійних виконавських та педагогічних шкіл (серед таких – скрипалі У. Гольдштейн, А. Віттенберг, Ш. Гольдберг, В. Трахтенберг, співаки Л. Генсдорф та В. Діллон, віолончелісти К. Ульштейн та Й. Шпільман, піаніст Д. Гейгнер, диригенти і композитори О. Лундстрем, Е. Метгер, А. Авшаломов та багато інших).

Теперішній Китай є не лише багатонаціональною, але й багатоконфесійною державою: окрім трьох основних релігій тут проживає близько 5,1% населення християн. Найдавніші християнські храми почали споруджуватися тут ще за часів імператорів Ваньлі (*Wanli*, 1563-1620) і Кансі (*Kangxi*, правив Китаєм у 1661-1722 рр.). Це – Собор Непорочного Зачаття Пресвятої Діви Марії в Пекіні (1605), який тепер китайці називають «Собор біля воріт Сюань», Собор Святого Павла в Макао (сучасна назва міста Аомень, 1640). Найбільші християнські храми – Софійський собор і Успенська церква були споруджені в кінці XIX ст. в Харбіні, але тепер вони стали музеями історії міста. Сьогодні регулярні християнські богослужіння здійснюються в храмах Успіння Пресвятої Богородиці в Пекіні, в церкві апостолів Петра і Павла в Гонконгу та в Соборі Св. Миколая в Шанхаї. Здійснювати християнські богослужіння офіційно поки ще дозволено урядом Китаю.

В Китаї проживає 2% буддистів, хоча буддистами себе вважає половина населення. Також серед корінних мешканців є багато ламаїстів, більшість з них зосереджена на Тибеті. В Пекіні навіть навпроти храму Конфуція знаходиться найбільший у Китаї храм і монастир ламаїстів «Юнхегун», споруджений ще 1694 р. Серед ханьського населення є багато ісламістів, а серед уйгурів і хуейців – чимало мусульман, що в останні роки почали зазнавати переслідувань з боку китайського уряду. Однією з головних святинь даосизму є храм Білих хмар (Байюньгуань), споруджений в Пекіні в XVIII ст.

До теперішнього часу національною релігією Китаю залишається конфуціанство, соціальні, етичні та естетико-філософські положення якого нероздільно переплелися з даосизмом. Релігійний інститут даосизму став

невід'ємною частиною сучасного китайського суспільства і продовжує істотно впливати на різні сфери його життя, в т. ч. на розвиток музичного мистецтва.

Маючи свої індивідуальні особливості, кожна з існуючих релігій відтворює найхарактерніші риси традицій філософської думки, національної етики та мистецтва Китаю, впливає одна на одну, утворюючи загальні традиції китайської філософії та культури.

Висновки до першого розділу.

При вивченні історико-культурної, філософсько-релігійної сутності даосизму та впливу його теоретичних засад на розвиток музичного мистецтва було використано філософські та культурологічні праці провідних вітчизняних та зарубіжних вчених (Ван Цзянь, Хун Ц, Чень Гуофу, Ян Хін Шун, Ян Шихун, Г. Гадамер, Ж. Дерріда, М. Лебедев, С. Риков), мистецтвознавчі (І. Лісевич, О. Лук'янов, П. Попов, Б. Ріфтін, В. Феоктистов), праці з дослідження даоської релігії (Ван Сяолін, Ван Цзянь, В. Васильєв, Е. Стулова, К. Тертицький, С. Філонов).

Доводячи актуальність вивчення проблеми глобалізаційних вимірів розвитку культури Сходу при аналізі праць В. Вернадського, В. Біблера, Ю. Лотмана, У Бека, Ю. Богущького, П. Тейяр де Шардена, Е. Тоффлера, А. Флієра та ін. в розділі розглянуто значення впливу філософії та естетики даосизму на китайську музичну культуру, а також їх впливу на локальні ознаки розвитку західної музичної культури. В умовах світової глобалізації культури і мистецтва ХХІ ст. трансформація даоських традицій привертає все більшу увагу світових дослідників, які доводять про значний вплив даоських традицій на культуру Китаю і багатьох інших цивілізацій. Виведено важливість глобалізаційних процесів, в результаті яких поширюються ідеї, збагачуються культурні стосунки зокрема між Сходом та Заходом, створюється можливість різноманітним культурам ставати більш відомими, вийти за межі їх національної та етнічної обмеженості.

Поняття «даосизм» розглянуто як феномен культури Сходу з позицій його філософського та релігійного тлумачень – як китайське традиційне вчення, в якому присутні елементи національної філософії, релігії, містики та медитацій; як шлях, метод, спосіб існування Всесвіту; як цілісний соціокультурний феномен, що зробив значний вплив на всі сфери життя китайського суспільства.

Спираючись на тексти сюжетів давніх китайських міфів, з'ясовано походження даосизму від Жовтого імператора Хуан-ді (III тис. до н. е.), що в т. ч. став винахідником багатьох культурних благ; на матеріали міфологічних сюжетів та археологічних розкопок – про винайдення і виготовлення ряду найдавніших ударних і духових музичних інструментів, що до цього часу продовжують застосовуватися в традиційній китайській музиці; про винайдення пентатонного звукоряду; 10 рухів для ритуальних танців; з'ясовано походження декількох найдавніших музичних жанрів цинцзюе (енергійні войовничі мелодії, що схвильовували духів і бісів), циншан (сумні) та цинчжи (для вираження трагедійних емоцій).

Прослідковано розвиток даоського філософського та релігійного вчення в працях перших найважливіших китайських філософів Лао Цзи та Конфуція, письменника Цюй Юаня, історика Сима Цяня. Релігійний даосизм розглянуто в сенсі духовних переконань давніх китайців та його належності до державного культу і побутування в народній релігійній традиції. В системі синкретичності китайської релігії узагальнено сутність традицій даосизму, конфуціанства і буддизму (в якому поняття «довголіття» і «безсмертя» особливо наближені до даоських) як сумарного відтворення найхарактерніших рис філософської думки, національної етики та мистецтва Китаю. Спільними рисами всіх трьох релігій є шанобливе ставлення до старших, збереження своїх національних традицій і культури в її найширшому значенні.

РОЗДІЛ 2

ВПЛИВ ОСНОВОПОЛОЖНИХ ФІЛОСОФСЬКИХ ТА РЕЛІГІЙНИХ ІДЕЙ ДАОСИЗМУ НА ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ І МИСТЕЦЬКОЇ ТВОРЧОСТІ КИТАЮ

2. 1 Основоположні філософські, релігійні та естетичні ідеї дао в мистецтві Китаю

Для того, щоб осягнути глибину сенсу та значимості феномену даоського музичного мистецтва і, зокрема, одного з його жанрових різновидів – даоської вокальної музики, необхідно заглибитися в сутність тих традицій, що були закладені впродовж багатьох віків у філософських і релігійних положеннях даосизму та осмислити їх вплив на формування загальної культури та мистецтва даосів у всіх його жанрових проявах.

Досліджуючи проблеми історії розвитку та, навіть, самого виникнення китайського мистецтва і переінтонуваючи сутність основоположної ідеї даоського вчення, що Дао – це шлях, провідні китайські та європейські дослідники тлумачать Дао як шлях усієї китайської культури. В наукових працях китайських та західних дослідників Ван Цзяня, Хун Ц, Чень Гуофу, Г. Гадамера, М. Лебедева, С. Рикова та ін. зустрічаємо спільну думку, що «історично домінуючу основу китайської культури складає даосизм» [166, с. 33; 97, с. 197]. Проблеми збереження, ступеню розвитку та величезного впливу даоських традицій на давню і сучасну культуру Китаю, як і на культуру багатьох інших цивілізацій, щоразу привертають все більшу увагу світових дослідників. Велику роль в цьому відіграє трансформація даоських традицій в умовах світової глобалізації культури і мистецтва ХХІ ст.

Філософські думки завжди ставали невід'ємною частиною культури китайців, а віддавна закладені в свідомість людей основоположні ідеї філософії та релігії даосів відразу отримували визначальний вплив на закладання основ для становлення всіх видів китайського мистецтва. Основою даоської культури стала вироблена оригінальна концепція культурного розвитку людини. Про те, що практично всі культурні досягнення Китаю знаходяться в нерозривному

зв'язку із даоською філософією писав академік С. Риков. Вчений відзначає, що саме даоські погляди зумовили зародження тих художніх концепцій, які склали відмінну від офіційного мистецтва основу творчої діяльності китайського народу [166, с. 28]. Продовжуючи розвивати цю думку, інший з найзначніших мислителів світу другої половини ХХ ст. німецький філософ Г. Гадамер у своїх працях серед факторів глобалізації світової культури теж вказує на значний вплив естетичних та філософських ідей даосизму на світову культуру: «Історична спадщина даосизму дозволяє не лише глибше зрозуміти культурні і цивілізаційні цінності Піднебесної, але й прослідкувати їх вплив на світову культуру і глобальну світобудову [42, с. 178]; «В глобалізаційних процесах ми можемо знайти аналіз проблем трансформації національної ідентичності в країнах усіх частин світу» [42, с. 219].

В даоській культурі втілились не лише характерні для китайської нації філософські думки і традиції поліморфної даоської релігії. Перетворюючись у всеосяжну релігійно-культурну систему, культура даосів об'єднує в собі багато знань про традиції національної етики, літератури та мистецтва. Переважаюча більшість культурних досягнень Китаю виникала і розвивалась у нерозривному зв'язку з даоською філософією. Очищаючи думки людей, культура даосів стає індикатором китайських загальнонаціональних цінностей, традицій і громадської думки, а об'єднуючи все більше віруючих, соціальний вплив даосизму сьогодні стає все більш сильним. Це спостерігається на тлі збільшення кількості даосистів та утворення різних установ для проведення спеціальних досліджень та організації міжнародних наукових конференцій у всьому світі – найбільше в США, Франції, Німеччині, Великобританії, Італії, Швейцарії.

Даосизм постає найбільш оригінальною та самобутньою філософською течією Китаю і найглибше відображає особливості китайської думки. Релігійні та етичні сюжети дао від незабутніх часів знаходили своє відображення в мистецьких творах – літературних, образотворчих, архітектурних, музичних.

У стародавньому Китаї в річищі даоських ідей спочатку творив Лао-цзи, а пізніше на його думки спирався його учень і послідовник Чжуан-цзи. Тож, найважливішими текстами *літературного* даосизму є згадувані книги «Дао де цзін» («Книга шляху і гідності»), авторство якої приписують Лао-цзи і книга «Чжуан-цзи» (або «Книга канонів», названа іменем одного з його учнів, філософа Чжуан Чжоу (за життя його називали Чжуан-цзи). Крім цих, до найдавніших з авторських даоських належить також книга «Скарбниця Дао» Лу Сю Цзина, створена вже в нашу добу – в V ст. н. е.

В текстах книги Лао-цзи проголошується ідея символічного безсмертя, якого можна досягнути шляхом відречення від гонитви за матеріальним і прагнучи до важливості усвідомлення та слідування в житті природності та гармонії. Роздумуючи про ці поняття, Лао-цзи писав: «Людина йде за землею. Земля йде за небом. Небо йде за дао, а дао йде за природним» [38, с. 34]; «Якщо царює всезагальна взаємна любов – є порядок і гармонія. ... Людина повинна знищувати в собі те, що заподіює шкоду» [191, с. 124]. Тексти книги Лао-цзи завжди приваблювали поетів, філософів і музикантів самим образом вільного від усього мирського мудреця, в поведінці якого вбачали гідний зразок для наслідування.

Книга «Чжуан-цзи» являє собою довгу низку окремих думок-філософствувань про цінності дао: про відносність понять «життя» і «смерть», про вічність і розуміння даосами довголіття, про необхідність знань, про незаглиблюваність у дрібні справи, про марність суєти і про те, що кожному для досягнення вищої гармонії із Всесвітом необхідно ретельно організувати своє життя. Ось окремі з його думок: «Ніде не знаходитися і ні в чому не впертися – це початок безтурботного перебування в Дао. Нічому не слідувати і не йти ніякою дорогою – це початок знайдення Дао» [191, с. 177]; «Короткий вік не зрівняти з довгим, але як ми про це дізнаємось? Одноденні мушки не знають про зміну дня і ночі ... Для тисячолітнього дерева *мінлін* п'ятсот років – що одна весна, інших п'ятсот років – що одна осінь». «Зі сліпим не будеш милуватися фарбами картин, з глухим – насолоджуватися звуками дзвонів і

барабанів. Та хіба сліпим і глухим може бути тільки тіло? Свідомість теж може бути сліпою і глухою – це якраз стосується тебе». «З маленьким знанням неможливо усвідомити велике знання» [230, с. 107].

Спільними для книг Лао-цзи і Чжуан-цзи стали думки про важливість набуття знань, про те, що життя обмежене, а знання – безмежне. «Навіть абсолютномудрий не може гарантувати правильність думок і переконань, бо навіть такий може помилятися... Він не нав'язує світові свої цілі, він лиш знає про те, як відгукнутися на поклик Природи» [126, с. 119].

Релігія Дао в поняттях «довголіття» і «безсмертя» є вельми наближеною до буддистської. Окремі дослідники навіть вважають, що Лао-цзи, подорожуючи, завіз її в Індію [26, с. 284]. Інші заперечують такі думки, вказуючи, що з окремими положеннями даосизму в Індії вже були обізнані принаймні на пів століття раніше [196, с. 84; 176, с. 234]. І даоси, і буддисти закликали до знайдення майже фантастичного довголіття, вважаючи, що людина може прожити навіть до 1200 років. В цьому положенні приховується основна їх розбіжність з більшістю інших релігій та вірувань, в яких проголошується не прагнення до фізичного безсмертя, а прагнення до раю. Спільними ж рисами даосизму і буддизму, однаково як і конфуціанства, є особливо шанобливе ставлення до предків і збереження своїх національних традицій та культури в її найширшому значенні.

Основна увага в релігії дао приділяється балансу космічних потоків *інь* і *янь* за допомогою ритуального дійства. Для осягнення цього в літературних творах Лао-цзи і Чжуан-цзи багато уваги приділено описам найважливіших ритуалів та медитативної практики, які обидва філософи рекомендували для встановлення контролю розуму над тілом.

В літературному даоському мистецтві відповідну аналогію складає книга «Дао Цзан» («Скарбниця дао»), створена їхнім молодшим сучасником, філософом Лу Сю Цзином (406-477 рр.) [52]. Ця книга являє собою унікальну колекцію всіх збережених даоських канонів, які її автору вдалось зібрати і систематизувати на той час, а це – близько 1200 бенів (томів, тобто дерев'яних

табличок). Кожний бень було присвячено одному канону, наприклад, про ритуали, медитацію, про велике сокровенне і велику рівновагу, про музику тощо [46, с. 18-21]. Важливим видається наступний текст книги: «Найточніше абсолютномудрий може висловити свої думки в піснях, бо створення музики йде від Природи і Всесвіту» [52, с. 121]. Тексти з дерев'яних табличок Лу Сю Цзина багато разів переписувалась монахами і розповсюджувались у даоських храмах. Від тих часів відбулось багато пожеж та крадіжок культурних пам'яток даосів, тому до наших днів зберігся лише єдиний екземпляр цієї важливої літературної пам'ятки, що вцілів у храмі Байюнь-гуань в Пекіні, переклад якої сучасною китайською зробив 1982 р. Ян Хін Шун [209, с. 243].

Як й багато інших даоських пам'яток, ці три основні з найдавніших трактатів упродовж історії Китаю періодично зазнавали невизнання і знищення. Прихильникам даосизму доводилось під страхом смерті переховувати і зберігати їх для нащадків. Особливо багато було спалено даоських книг в часи царювання Кансі. Цей імператор, хоч і надто підтримував різноманітні культурні та мистецькі акції, все ж не вірив у чудодійність даоських діянь і наказував винищувати їх книги – на його думку, вони сприяли підриву традиційних цінностей (цінним Кансі вважав лише конфуціанське вчення). Значного спустошення зазнали зібрання даоських книг, що зберігалися в монастирях даосів у період від Тайпінського повстання (1850) до Сінхайської революції (1911) і потім з перервами аж до 1960-х рр., коли поширювались погляди, що даоське вчення «як надто споглядальне» паралізує волю до боротьби. Останніми, особливо руйнівними для даоської культури стали роки Культурної революції (1966-1976), коли було знищено найбільше пам'яток усєї накопиченої впродовж віків китайської історії та культури. В історії держави ці роки вважаються «загубленим десятиліттям», коли країну було відкинуто назад, на межу краху. Лише після проголошення реформ після закінчення Культурної революції керівником китайської держави Ден Сяопіном розпочались заклики до продуктивної праці народу на користь Китаю, в т. ч. до збереження та вивчення всіх існуючих пам'яток китайської історії та культури.

Реформи Ден Сяопіна розпочались 1978 р. і торкались, в основному, питань модернізації в галузі економічного розвитку держави. Проте, в його реформах заторкувалося й багато інших проблем, серед яких – продовження навчання китайців на Заході (після закінчення провідних національних університетів у Пекіні та Циндао), виховання фахівців у всіх галузях знань, в т. ч. культури і мистецтва. Ден Сяопін вважав, що наука є найважливішою складовою в шляху модернізації. Багато інвестуючи в науку, культуру та освіту, він вважав ці напрями життєдіяльності найважливішою частиною свого курсу на модернізацію країни [111, с. 7]. Від цього часу почала відбуватися зокрема й «реабілітація» даоської філософії і релігії, відродження цих пам'яток, їх вивчення та державна опіка.

До літературних пам'яток даосів, окрім найважливіших трьох книг «Книга про шлях» Лао-цзи, «Книга канонів» Чжуан-цзи і «Скарбниця Дао» Лу Сю Цзина, належать поезії Ван Цаня (177-217 рр.). Найбільш відомою є його збірка поезій «Сім печалей» (або «Сім сумних віршів»), в якій в дусі даоського світосприйняття засобами образних алегоричних висловлювань приховано думки про відхід від несправедливості та суєти життя в світ гармонії і краси. Поза цим, у кожному вірші поет описує певні події, що реально відбувалися в історії Китаю. Тому збірку справедливо називають історичною хронікою та документом, в якому з погляду очевидця було зафіксовано і в поетичній формі описано новини життя. Всі вірші Ван Цаня є дуже короткими, в лаконічній формі чотирьох рядків. Вважається, що саме йому належить вироблення нового стилю китайської літератури – «чотиривіршів» (жанру *ци*), що став характерним для наступних поколінь китайських поетів. Винайдена ним надто лаконічна, але вражаюча глибиною думки чи емоції, ця форма художнього висловлювання притягала увагу народних музикантів. Проте, їх пісні на тексти Ван Цаня не записувались і вважаються втраченими для наступних поколінь. Тому поки ще не існує їх опрацювань професійними композиторами.

Гострота прихованих суджень і туманних недомовок про свавілля можновладців, критичних висловів про втрачену соціальну справедливість,

абстрактних роздумів та відхід у світ природи в завуальованій формі чотиривіршів стало спільною характеристикою творчості поетів наступних поколінь: Цзи Кан (223-265 рр.) «Вірші про безсмертних», Цзо Сі (250-305 рр.) «Вірші про різне». Ось текст одного з чотиривіршів Цзо Сі [198, с. 211]:

*Ті, хто успадковують титули,
товпляться на високих постах.
Справжні таланти
животіють внизу.*

Від VIII ст. з появою творчості Лі Бо (701-762), Ду Фу (712-770) та Бо Цзюй-ї (772-846) настала доба розквіту класичної поезії.

Вивчення творчості Бо Цзюй-ї (його вважають одним з найяскравіших представників літературного Китаю) стає допомогою для глибшого розуміння сутності даоської філософії і релігії. Поет прославився не лише своїм красномовством, але насамперед тим, що в своїй творчості підносив важливі соціальні теми і виявляв глибоку симпатію та співчуття простим людям з народу [11, с. 152; 198, с.118]. Такі настрої спостерігаємо в його поемах «Пісня про безмірну тугу», «Лютня», «Почув гру на чжені дівчини Цуя Сьомого», в циклах ліричних поезій «Цінські наспіви», «Нові народні пісні». Особливістю віршоскладання Бо Цзюй-ї було використання ритміки китайських народних пісень, що сприяло близькості та зрозумілості його поезій найширшим народним верствам, пошані, збереженню і великій кількості звернень народних музикантів та професійних композиторів до творчості. Користуючись особливостями ритміки народних пісень і дуже тонко підмічаючи характеристичність образів природи, Бо Цзюй-ї майстерно відтворював у своїх ліричних чотиривіршах побачене в звиклому щось дуже особливе (подаємо в перекладах М. Кравцової [86]):

*Настав вечір. На мілині річки
жалісно кричать птахи.
Можливо, в тумані
когось вони загубили?*

Є в цьому світі єдина квітка.

*Вона невидима.
Та меркне без сліду
квітка кохання.*

*Зернята рису, що залишилися в полі,
змітає осінній вітер.
Я з сумом споглядаю:
чи не моя це доля?*

Ці та інші короткі, але вражаючі глибиною філософського забарвлення ліричні чотиривірші стали основою ряду вокальних творів давніх і сучасних китайських та європейських композиторів ХХ ст. Щодо давніх – у китайській культурі через складність інтонування тонів і створення автентичної музичної версії пісні складали самі автори поезій – тому їх існує обмаль. Сучасні музичні версії прочитання цих поезій не відповідають задумам інтонування текстів давніх поетів.

Серед давніх китайських відзначимо твір композитора династії Тан (618-907) Хуа Фейхуа (точні роки його життя не відомі) «Як квіти замість квітів» про те, що життя схоже на бульбашку мрії та про ностальгію за прекрасними людьми і речами, що існували в житті, але зникли:

*Як квіти замість квітів, як туман замість туману.
Приходить серед ночі і йде після світанку.
Скільки треба часу, коли прийдеш, як весняний сон?
Коли ти пішов, то здавалось, ніби хмари розійшлися і тебе ніде не було.*

У ХХ – ХХІ ст. ліричні поезії Бо Цзюй-ї стали джерелом особливого натхнення і спонукання до творчості професійних китайських і західних композиторів. Спираючись на образний стрій та словесні тексти його поезій (найбільшої популярності набули опрацювання віршів «Пісня мандрівника», «Пагорби Хуацзиган», «Пісня червоної квасолі», «В далекому селищі», «Обірвані рядки» та ін.), композиторами створено симало інструментальних п'єс, солоспівів і ряд збірок для голосу в супроводі європейських або традиційних китайських інструментів. Серед таких – до вірша «Як квіти замість квітів» звертався Хуан Цзи (1904-1938), на текст вірша «Пісня червоної

квасолі» (про те, що не можна забувати про минулі і теперішні печалі) створив солоспів Лю Сеюань (1905-1985). Серед західних композиторів найпопулярнішими з поезій Бо Цзюй-ї стала «Пісня мандрівника», слова якої покладено в основу однойменного вокального циклу Г. Свіридова; з інших творів – солоспів «Обірвані рядки» М. Пейка; «Флейта на річці» та вокальний цикл «Ноктюрни» Е. Денисова.

З появою наприкінці доби Тан творчості Су Дунпо (1037-1101) і першої найвидатнішої поетеси-жінки Лі Цінжао (1084-1151) можна стверджувати про відділення поезії від музики і перетворення *ци* (чотиривірші) в самостійний жанр.

В традиціях даоських філософських канонів створював свої поезії поет, письменник і важливий суспільний діяч першої половини ХІХ ст. Вей Юань (1794-1856). Поезії Бо Цзюй-ї мали значний вплив на творчість Вей Юаня, котрий увійшов в історію китайської літератури як один з найперших, хто долучився до руху відродження національної культурної спадщини. Крім роману «Річкові заплави», який до цього часу вважається вершиною зразків китайської художньої літератури, важливими в сенсі відродження культурної спадщини стали його науково-літературні праці «Загальний коментар до Канону церемонії» і «Потаємні смисли Канону поезії у версії давніх знаків» [33]. В цих науково-літературних романах, крім інших коментарів, поет роз'яснював значення давніх ієрогліфів. У майбутньому це стало неоціненною допомогою для подальших досліджень давньої літературної спадщини, в т. ч. й спадщини даоської культури.

Як сучасник опіумних воєн, Вей Юань створив багато сатиричних поезій на патріотичні теми, теми війни, подвигів лицарів, про справи державного управління. Його вважають піонером у вивченні географії зарубіжних країн і найпримітнішим оновлювачем китайської лексики: ввів багато нових слів, наприклад, *холунь* – пароплав, *сіньвень* – газета, *фаланьцзи* – французи тощо. Вей Юань створив понад 800 ліричних віршів, основою сюжетів яких стало лаконічне в даоських традиціях змалювання поетики національної природи, а

основою художньої форми, як і в поезіях Бо Цзюй-ї – народна пісня. Особливості народних пісень він наслідував шляхом звернення до ритміки та зворотів народної мови. Найпоказовішим у цьому є його вірш «Спостерігаючи приплив на річці Цяньтан». Нажаль, до цього часу поки ще не існує прикладів звернення композиторів до текстів Вей Юаня.

Важливою для збереження спадщини даосів віддавна до сьогодні постає ритуальна практика в даоських храмах. Послідовники даосизму завжди прагнули до встановлення рівноваги сил інь і янь – і в космосі, і у власному тілі, сподіваючись досягнути безсмертя, яке розумілось і буквально, і метафорично. Для досягнення цього даоські монахи завжди приділяли багато уваги ритуальному читанню даоських канонів. Вони надавали цьому найважливішого значення, оскільки вважали, що саме таким шляхом можна найшвидше досягнути морального вдосконалення і духовного оновлення як кожної людини окремо, так і релігійної спільноти в цілому.

Наприклад, читаючи вголос сакральний текст (традиція щоденного читання в храмах різних канонів продовжується донині; тексти канонів цитуються з однієї із трьох описаних вище найдавніших літературних пам'яток), важливого значення набуло використання супроводу традиційних ударних інструментів. Для дотримання ритму тексту канонів монахи вдаряють у спеціальний дзвін тангу. Тангу – різновид великого двобічного барабана, який, як вважають дослідники, з'явився в Китаї серед найдавніших – приблизно в XIV ст. до н.е. Цей барабан зазвичай стоїть на землі, а грають на ньому за допомогою двох калатачок. Інструмент тоді використовувався в військових походах і ритуальних дійствах. У теперішній практиці – для супроводу читання канонів у даоських і буддійських храмах, а також в незалежних від даоських ритуалів формах музичної культури – в народних і професійних оркестрах.

Крім читання канонів у монастирях та храмах віряни виконують різні обряди, вправляючись у медитації і візуалізації релігійних символів. Ці ритуали дозволяють їм сконцентрувати свою увагу на головному в даосизмі – встановленні балансу сил інь і янь і на досягненні якнайбільш повної гармонії з

природою. Всі ритуали прихильниками даоської релігії проводяться для єдиної мети – зв'язку з Дао. Саме ж дійство читання канонів надто цінується ними, оскільки, як вважається, це гарантує їм визнання в потойбічному світі.

Давні даоси володіли великою кількістю мистецтв – мистецтвом художнього поетичного слова, малярства, архітектури, музики, танцю. Незважаючи на тривалі в ході історії Китаю масові акції знищення культурних пам'яток даосів, до наших днів все ж залишилось чимало свідчень їх культури та створених даоськими майстрами неперевершених за досконалістю виконання артефактів. Окремі з них від другої половини ХХ ст. почали набувати найприскіпливішої уваги вчених, культурологів та мистецьких і релігійних діячів. Від цього часу пам'ятки даоської культури вперше почали ретельно вивчатись і швидко здобули найширшої відомості.

Найбільш давньою і особливо шанованою формою життя даосів вважався *цигун*, тобто – мистецтво фізичного самовдосконалення. Для досягнення довголіття і, за певних умов безсмертя, що було найважливішим для кожного з них, першорядними компонентами вважались спеціальні практики гімнастики і дихання. Про *цигун* вже створено багато наукових праць і популярних книг, серед яких найбільш відомою і вже перекладеною багатьма мовами світу є книга Вон К'ю Кіта «Самовдосконалення або Мистецтво цигун: багатовіковий досвід китайської народної медицини» [40]. Мистецтво бути здоровим, подолання шляху не тільки духовної, але й фізичної досконалості у давніх даосів також виводилось на перший план. Фоном під час практичного засвоєння *цигун* зазвичай використовують звучання даоських мелодій. Про мистецтво *цигун* згадуємо не лише в контексті розгляду різноманітних видів мистецтв даосів, як одного з найважливіших шляхів подолання особистої досконалості, але й в сенсі важливості основ дихання за цією системою при співі давніх даоських мелодій та сучасних вокальних творів з їх використанням (Див. підрозділ 3. 2).

Щодо свідчень *архітектурного* мистецтва, впродовж віків у Китаї повсюдно споруджувалося багато храмів. До сьогодення часу окремі з них

вже не є суто даоськими, а являють собою святилища народної синкретичної релігії. Даоські храми віддавна були центрами, де найповніше зберігались і продовжують зберігатися традиції даоської культури. Індивідуальні особливості кожного з них пов'язувались із певним божеством: Храм бога Сонця Тудигуна, що вважався хранителем міста; храм богині милосердя Гуаньїнь – за даоськими переказами ця богиня допомагала людям, що благали про допомогу; храм Гуань Юй – зведений на честь бога, що вважався захисником воїнів; храм Чжинью – бога закоханих, яких було вигнано на небо; храм бога Веньчана – покровителя письменників і вчених. Серед найважливіших божеств в даоській релігії вважались Вісім Безсмертних. Ці божества уособлюють образи восьми легендарних або напівлегендарних даосів, яким, роблячи певні вчинки, вдалося знайти безсмертя. Їхні зображення займають особливе місце в даоському архітектурному та образотворчому мистецтві. Прикладом цього може слугувати буддійський храм Шаолінь V ст. у провінції Хенань, в якому було розроблено систему спеціальних вправ для зміцнення фізичної форми при тривалому знаходженні в стані медитації⁴. Тепер наново реставрований, він є місцем паломництва прихильників бойових мистецтв.

З тих архітектурних пам'яток, що залишились до наших днів, головною святиною є споруджений у VIII ст. в Пекіні храм-монастир Байюнь Гуань (храм Білих хмар), його називали також «Першим храмом під небесами» (Додаток № 3). Від VIII ст. цей дерев'яний храм зазнав багато пожеж, але кожного разу дбайливо відбудовувався. Дослідники стверджують, що «незважаючи на численні його майбутні копії, до наших днів ця, одна з найголовніших святинь даосів, збереглась у первісному вигляді» [214, с. 31]. В теперішній час храм став музеєм і місцем відвідування туристів усього світу. Споглядаючи його, пересвідчуємось про високу майстерність, вишуканий художній смак і професійне володіння законами будівельного мистецтва, якими в глибоку давнину досконало володіли китайські майстри. Храм постає й свідченням

⁴ За переказами, один з монахів, Бід Хунму, провів там у медитації 9 років поспіль [202, с. 14].

презентації найважливіших традицій у сфері архітектурних споруд Китаю, будівництва храмів, палаців, інших важливих архітектурних споруджень і навіть житлових будинків знатних мешканців Піднебесної. Закладені в античні часи, ці традиції продовжують розвиватися в архітектурному мистецтві Китаю дотепер. В них знаходимо ряд особливостей, що стали властивими лише китайській архітектурі: спорудження будівель на дерев'яних стовбцях, зверху яких зводилась покрівля з черепиці, а поміж стовпцями простір заповнювався глиною, деревом чи бамбуком. Через таку особливість стіни не отримували функції несучої конструкції і візуально створювали враження повітряної легкості. Важливою була й оздоба покрівлі, де розміщували фігури драконів, птахів або інших традиційних безсмертних істот. Подібний специфічний декор робить даоські споруди впізнаваними в цілому світі.

Збережені даоські храми стали центрами для дослідження давнього китайського живопису. В середині храмів – на вівтарях або серед настінних розписів можна побачити багато лаконічних зображень релігійних сюжетів. Усі вони стали важливими пам'ятками образотворчого мистецтва даосів. Закони даоського малярства вироблялись тисячоліттями. Визначальну роль в них мало дотримання принципів відтворення єдності світобудови шляхом зображення часткового у вигляді окремих сегментів та дотримання принципів передачі єдності створення світу шляхом зображення певних конкретних речей. Хун Ц стверджує, що саме даоськими філософами було створено перший в історії трактат з образотворчого мистецтва «Слово про малярство з Саду з гірчичне зернятко». Дослідник так роз'яснює свій висновок: «В текстах трактату знаходимо давні знання про техніку малярського виконання, про композиційні прийоми, про перспективу та інші таємниці образотворчого мистецтва, винайдення та використання яких на весь світ прославило китайських художників минулого. В їхніх картинах відображаються таємниці створення світу і даоське відчуття вселенської гармонії» [214, с. 76]. Закони даоського образотворчого мистецтва мають значний вплив на творчість сучасних китайських художників. Хун Ц вказує на тяглість цих традицій, виділяючи

роботи Цин Сюєгуна, Ван Тидзюня, Шень Цюаньліня та інших як кращих майстрів сучасності.

Найдавніші даоські розписи можемо побачити в храмах провінції Хенань, наприклад у Храмі Чжун'юе, що поблизу священної гори Суншань у місті Денфен⁵, у храмі V ст. Бейюе біля гори Хен, у храмі XIV ст. Дун'юемяо в Пекіні, в даосько-буддійському храмі кінця XVI ст. Чан Чунь (в перекладі – Вічна Весна) в Ухані та ін. Цей храм було названо іменем одного з Восьми Безсмертних, даоського монаха XIII ст. Чан Чуня, що є відомим своїми пророцтвами (наприклад, пророкував точний рік смерті Чингізхана). Всі ці храми вважаються шедеврами світового масштабу. Майже всі вони стали місцем відвідування туристів і лише в окремих з них продовжується регулярне проведення традиційних ритуальних дійств.

В оздобленні культових споруд особливого значення мало нанесення на стінах храмів цитат найважливіших текстів, взятих з однієї із трьох даоських книг. Ці тексти фіксувалися за допомогою дуже складних давніх ієрогліфів, кожний з яких був мистецьки оздобленим спеціальною орнаментикою. Дослідник відображення положень філософії даосизму в малярстві Ван Цзянь писав, що поряд з цигун і майстерним володінням поетичного слова ієрогліфічна орнаментика постає вищим проявом мистецької фантазії давніх китайців [21]. Крім цього Ван Цзянь відзначав про безумовний вплив художнього зображення ієрогліфів на творчість сучасних художників Китаю: «Злиття мистецтва живопису з поетичним словом та ієрогліфічною орнаментикою в повноті відображено, зокрема, в творчості визнаного сучасного художника Ван Тидзюня [21, с. 212]. Яскравою демонстрацією цього стають його роботи «Висока гірська вода», «Тимчасова зупинка в Цзяцзянгу», «Читання в очікуванні друзів» (Додаток № 4.1 – 4.2).

⁵ Чжун'юе також вважається одним з найдавніших збережених даоських храмів. Історики відзначають спорудження його першої будівлі у 110 р. до н.е. Щоправда, після пожеж та інших руйнацій, відремонтована в кінці XVII ст. теперішня будівля храму зазнала впливу тенденцій архітектурного будівництва пізніших часів.

В даоських храмах особливо поширеною встановилась традиція зображення сюжету під назвою «Даоський рай». В цьому сюжеті традиційно зображувались образи Восьми даоських Безсмертних, три зіркових божества (довголіття, багатства і щастя) і володарки Сходу Сі-ванму. Окремі сюжети Даоського раю розміщувались у вигляді розписів на стінах храмів, а повний його сюжет – на великих шовкових сувоях на місці вівтаря (Додаток № 5). Зображення образів Восьми Безсмертних є центральними постатями «Даоського раю». За традицією даоси не прагнули потрапити до раю (хоч це й було мрією кожного з них), їхньою метою було знайти безсмертя. Рай для них означав священну безодню *зуйсюй*, до якої потрапити було б дуже почесним.

В даоських текстах містяться описи діянь Восьми Безсмертних, а сам сюжет таких сувоїв, де зображено восьмеро людей, що займались у житті зовсім різними справами демонструє, що шлях досягнення безсмертя є доступним для усіх. Насамперед, цікавість викликає факт, що серед зображених Восьми Безсмертних є й один (і єдиний) жіночий образ – Безсмертної Хе Сяньгу. Згідно давніх переказів, ця жінка реально проживала в 684-705 рр. У дитинстві вона дала обітницю не виходити заміж і відлюдно жити в горах. Секрет безсмертя для неї уві сні їй відкрив Дух. Перелітаючи з хмаринки на хмаринку, вона збирала плоди для своєї хворої і немічної матері. Про це довідалась імператриця У-хоу і забажала мати її біля себе, але Хе Сяньгу не захотіла прислужувати їй і, розчинившись у повітрі, зникла. Як розповідається в переказах, за добрі і безкорисні вчинки її взяв до числа безсмертних Лю Дунбін⁶.

Розуміючи важливість значення музики для мешканців Стародавнього Китаю, не виникає подиву залучення до Восьми Безсмертних образів двох музикантів. Одним із них став, як вважають, реальний персонаж – широко знаний своїм неперевершеним виконавським мистецтвом, флейтист Хань Сянцзи (відомо, що він проживав у VII ст.). Обожнюючи грати на флейті, для якої Хань Сянцзи вигадав багато чудових мелодій, заради вивчення «дао» він

⁶ Лю Дунбін – легендарний історичний персонаж, якого приписують до даоського пантеону.

все ж відмовився від світської кар'єри музиканта. Інший музикант – співак Лань Цайхе, що володів прекрасним дзвінким голосом і співав людям про марність їх життя. Всі гроші, що йому платили за створення пісень і за його чудовий спів, Лань Цайхе завжди віддавав нужденним. Зображення на вівтарі музикантів, тим більше – в числі найважливіших для даоської релігії персонажів є дуже характерною ознакою китайської культури, її філософії і релігії, в якій музиці завжди надавалось магічне значення, а музикантам відводилось особливо почесне місце. В цілому ж у сюжетах даоських і християнських вівтарів приховується сутність відмінностей філософського ставлення даосів до життя і смерті.

Для глибшого розуміння сутності даоської філософії і релігії допомогою стають картини китайських художників на сюжети роздумів про сенс «дао».

Сучасний дослідник даоського живопису Пань Гункай писав: «Оскільки у Дао немає форми, його сутність і дух художники зображали за допомогою пейзажів, тому що єство Дао – в природі. ... Пейзаж був найбільш зручним об'єктом вираження Дао в природі» [68, с. 79]. Трепетно відчуваючи сутність краси і призначення природи, даоси у всьому прагнули до природного, а саму природу розглядали як наймогутніше творіння, що здатне облаштовувати Всесвіт і створювати ресурси для його існування. Красу природи вони відчували особливо тонко, тому завжди надавали цьому найважливішого значення: «Мудрий, відповідаючи коливанням життя, вважає своїм вчителем природу» [98, с. 465]. Шануючи, зберігаючи і продовжуючи розвивати цю доктрину як основний принцип проявів могутності і природності Дао, навіть в сучасному Китаї найважливішою сферою життєдіяльності продовжує залишатись охорона природи. Також зароджене в стародавні часи почуття уважного, шанобливого, дбайливого і особливо чуйного ставлення до природи стало імпульсом для оспівування її краси в народній творчості і пізніше – однією з найважливіших тем професійної творчості митців усіх видів мистецтва.

Серед мистецьких образотворчих пам'яток даосів знаходимо багато сюжетів із зображенням образів природи. В пройнятості специфічним розумінням природи і природних явищ приховується глибокий вплив філософії даосів на образотворче мистецтво. Спираючись на розуміння доктрин своєї філософії і відтворюючи образи природи, даоські майстри завжди по-своєму вирішували, який зміст слід вкладати в пейзажні зображення. Згідно філософії даосів природа набуває єдності тільки в дао, а безсмертя (як головної мети шляху дао) можна досягнути лише за умови правильного використання внутрішніх життєвих сил всього людського організму, що здійснюється за допомогою дихальних вправ цигун, особливого способу життя та контактів з природою і безсмертними.

Прикладом може слугувати мальовничий сувій художника XV ст. Чжоу Ченя «Даоські мрії про безсмертя» (Додаток № 6). На ньому зображено художника, що усамітнівшись сидить на горі і мріє про безсмертя. В сюжеті сувою дуже переконливо ілюстровано магістральні теми даосизму – усамітнене споглядання, важливість природного начала і підтекст неквапливих філософських роздумів про досягнення безсмертя. Зауважимо, що сам ієрогліф «永生» (безсмертний) складається з двох елементів – «людина» і «гора». Також сюжет цього сувою може слугувати й прикладом для розуміння, як ці найважливіші теми зазвичай передавалися засобами використання різних символів.

Символіка є надважливим компонентом даоського образотворчого мистецтва, зрештою, як і китайського мистецтва в цілому. На використанні символіки засновується увесь його розвиток, а більшість мистецьких образів відтворювалось шляхом вираження певних деталей або тих символів, які уособлювали сутність людського буття. Творці музичних композицій під цим розуміли створення і передачу образів засобами змалювання окремих деталей-символів, наприклад – ритму, зворотів мелодії, особливостей мелізматички і навіть пауз; художники – через зображення символів людського буття. Символіка в зразках китайського образотворчого мистецтва пройнята духом

«етичного» – тобто символами, що відтворюють цінності китайського суспільства. В цьому приховується філософський зміст і поетичне тлумачення його зразків.

В образотворчому мистецтві вкрай важливо розуміти значення зображених у картині символів. Наочно це можемо пояснити на прикладі розгляду сувою Чжоу Ченя «Даоські мрії про безсмертя». Зображений *вітер*, що несеться лісами, горами або ущелинами, символізує потоки «ци». Ци – це субстанція, що є аналогічною до людської крові, або її життєвої сили. Ци – це також і повітря, яким дихають люди. Споглядаючи сюжет цього сувою, можемо «фізично» спостерігати за подувами вітру або відчувати їх, розглядаючи крони дерев. Подібно до звуків, які народжуються при диханні людини, вітер народжує звуки дихання природи – бо у світі все теж дихає.

Зображення *сосни* завжди символізує довголіття і стійкість, а довголіття згідно даоської філософії цінується як ознака життя, вільного від самолюбства і користі.

Гори є символами безсмертя і мудрості, яких завжди прагнули даоси, безконечного життя або стану духу, вільного від страху смерті.

Мінливий рельєф зазвичай означає розбіжності в думках, адже мудрість полягає в тому, щоби не приймати власні судження за незмінні істини.

Зображені *польоти людини уві сні* (це символічно змальовано в образі маленької за розмірами людини, одягненої немов у прозорий одяг, що парує високо в небі над горами) – дуже характерна частина сюжетів даоських образотворчих зразків. Зображення такого польоту людини теж є ознакою безсмертя, тому що уві сні все стає можливим.

Багато деталей-символів із своїм глибоким філософським наповненням знаходимо також і в сучасних зразках образотворчого мистецтва. Дослідники все ж вважають, що сутність даосизму в його первісному традиційному вигляді не може бути вповні відтвореною в творчості сучасних художників, оскільки вони народжені в умовах модерністської цивілізації. У запропонованих творах Ван Тидзюня (в Додатку № 4) спостерігаємо, що характерна для давнього

даоського малярства неодмінна категорія «замкнутості» залишилась в минулому. Його картини демонструють зовсім інші сюжети, в яких ті ж основоположні філософські ідеї відтворені сучасними технічними засобами художнього вираження. Тільки з розумінням значення символіки зображеного можна глибше усвідомити сутність даоських образотворчих сюжетів, в яких принципове використання особливостей умовних декоративно-художніх засобів відрізняє їхнє мистецтво від будь-якого іншого.

2. 2 Етичні та естетичні засади даоського музичного мистецтва

Сучасний дослідник впливів філософських, релігійних та естетичних ідей даосизму на формування і розвиток традиційної культури Китаю Хун Ц сформулював таку думку: «Аналогічно до трактування *інь* і *янь* [основних понять давньої китайської філософії; полярних космічних сил – Ж. Д.], які в естетиці даосизму символізують безконечну взаємодію пасивного та активного начал буття, музиці і ритуалам аналогічно відводяться ролі втілення протилежностей світоулаштування буття, в якому ритуал відповідає за ієрархію і порядок, а музика гармонізує окремі рівні і складові частини єдиного цілого» [214, с. 64]. Щодо музичного мистецтва, наведене твердження вченого підводить до висновку, що даосизм виступив не лише джерелом походження музики, але й утворення і закріплення в надрах музичного мистецтва унікальних традицій, що продовжують зберігатись донині. Встановлюючи історичну справедливість, все ж пригадаймо, що першість серед задекларованих думок про зародження культури Китаю належить китайському письменнику, філософу, революціонеру та лідеру «Руху нової культури» Лю Суну (1881-1936), який писав, що коріння усієї китайської культури знаходиться в надрах даосизму [128, с. 21-34]. Його оповідання та нариси мали значний вплив на подальший розвиток китайської літератури і мистецтва після «Руху 4 травня».

Давні китайці вважали, що музика з'явилась з життєвої енергії «ці» – вихідної речовини, що походить із космосу, і що цією субстанцією проіннятий

не лише космос, але й увесь світ; «ці» – це сила, яка керує всіма процесами живої і неживої природи, розумовою і душевною енергією всього, що існує на Землі. Також вони вважали, що «ці» є основою єдності Дао і мистецтва, в єднанні яких утворилась гармонія краси. Такі думки знаходимо в висловах античних філософів: у Лао-цзи, який вважав, що «Моральність людини пов'язана з Дао»; «Поява бажання відокремила людину від Дао»; «Дао – це стан вищої гармонії, в якому зливаються розум і музика» [151, с. 163]; у висловлюваннях учня Лао-цзи, Чжуан Цзи: «В потоках «ці» зародилось мистецтво, воно стало основою всіх художніх думок... «Ці» є тим, що найбільш тісно пов'язане з Дао. Тільки завдяки співпраці Дао і «ці» можна створювати музику» [116, с. 69].

За світоглядом даосів музика найвпливовіше володіє ритуальними властивостями, саме музику вони вважали найважливішою складовою всього світостворення і серед усіх мистецтв надавали їй особливо важливого значення: адже крім глобальної функції музики (як складової створення Всесвіту), її вважали найкращим засобом для виховання не обтяженої різними вадами особистості та засобом для досягнення відповідної поведінки. Також давні даоси вважали, що без музичних засобів (проведення ритуалів в супроводі музичних інструментів, співу даоських пісень) виховати гармонійну особистість неможливо. Зауважимо, як подібно ця теза перегукується із сентенціями Конфуція, що в умовах свого часу продовжував розвивати певні концептуальні положення даосизму; та із сентенціями сучасної музикознавці О. Маркової, що «зосередження музичної виразності на естетизмі узагальнює ... у філософсько-розумовому осягненні музики як дотичності до Вічного» [138, с. 167-168].

Від давньої спадщини даосів збереглося всього лише декілька текстів первісних інструментальних і вокальних мелодій. Якщо вивчення християнської і буддійської музики вже знайшло різнобічне відображення в наукових мистецтвознавчих працях, то даоська музика тривало перебувала в забутті. Це пояснюємо майже повною відсутністю автентичних артефактів та

неможливістю прочитання цих віднайдених одиничних текстів, що були записані вельми складною системою давніх ієрогліфічних знаків. В практиці інтерес до використання зразків давніх (чи не перших, письмово зафіксованих) даоських мелодій спостерігається лише від другої половини ХХ ст., коли почали з'являтися поодинокі фахівці з прочитання і тлумачення віднайдених найдавніших знаків, та коли в різних жанрах музичної творчості до текстів цих мелодій почали звертатись професійні китайські композитори.

Комплексне вивчення даоської традиційної музики, як і використання її зразків у композиторській та професійній виконавській творчості Китаю до цього часу продовжує залишатись поза увагою дослідників, хоча в творах народної музичної та поетичної спадщини постантичної доби та сучасної композиторської творчості Китаю знаходимо багато слідів впливу даоських мелодій на характер створених нових ціннісних зразків. Заповнення такої прогалини видається особливо важливим, оскільки без належного розуміння специфіки давньої даоської музики та її впливів на весь наступний розвиток китайської музики всебічне осягнення музичної культури Піднебесної виявляється не повним. Піднесенню актуальності запропонованого дослідження сприятиме й дослідження віднайдених давніх мелодій в аспектах ступеня їх розшифрування, збереження, визначення художньої цінності та сучасної інтерпретації.

Існуючий стан невивченості даоських музичних текстів пояснюємо особливо глибокою давністю їх походження. Вони склались анонімними авторами в глибині віків до нашої ери і до теперішнього часу через фізичні втрати та численні акції знищення зазнавали безповоротних втрат. Прикладів їх записів у первісному вигляді залишились лічені одиниці. Більшість даоських музичних текстів не збереглось, багато з них до нас дійшли лише в назвах у літературних джерелах і залишаються недоступними для вивчення.

Характерною ознакою даосизму є безперервна тяглість і спадкоємність традицій. Тому за законами світогляду та етики даосів давні музичні (як і поетичні) тексти не вільно було переробляти чи вдосконалювати. Отже, сенсом

їх збереження завжди була непорушність первісного вигляду. Ревно зберігаючи, ці тексти без додаткових опрацювань передавалися від покоління до покоління. З плином віків та історичних колізій, коли відбувалися зіткнення протилежних пріоритетів, більшість із записаних даоських мелодій знищувалися, губилися і гинули. За опублікованими в 1940-х роках матеріалами «Бюро дослідження даоської музики» Пекінської та Уханьської консерваторій, а також за матеріалами першого дослідника стану збереження та виявлення автентичних зразків у Хенані Чень Го-Фу [223-224], публікацій про стан вивчення даоських мелодій Лі Інхья [110], Сунь Сюхуа [179], А. Форке [257], К. Ву [266] до нашого часу залишилися лічені одиниці зразків записів музичних творів. Серед кількох інструментальних творів – це виключно зразки войовничих чи церемоніальних бенкетних танців та один приклад інструментальної мелодії, можливо призначеної для церемонії чаювання (на таке припущення наводить атмосфера її дивовижного спокою, що граничить на межі медитативності). В кількох випадках біля запису одноголосного нотного тексту інструментальної мелодії розміщувався поетичний текст – можливо, такі мелодії можна було виконувати на якомусь інструменті або співати. Сумарно досліджені джерела вказують, що суто вокальних прикладів для співу із зафіксованими словесними текстами залишилось всього вісім. Проте, вивчення навіть цієї мало збереженої найдавнішої спадщини дозволяє глибше зрозуміти культурні і мистецькі цінності даосизму, а також досягнути і виявити ознаки їх впливу на сучасну культуру і музичне мистецтво Китаю.

Окрім тисячолітніх втрат істотною причиною невивченості даоських мелодій стало й те, що ці музичні тексти записувалися дуже складною для сучасного розуміння і тлумачення системою ієрогліфів. Впродовж розвитку музичного мистецтва в Китаї сформувалось близько півтора десятків ієрогліфічних способів запису текстів традиційних музичних творів.

Найбільш ранніми були системи запису Цінпу (*qinpu*), Сюцзіпу (*suzipu*) і Танчжендаціпу (*tangrendaqupu*) для загального пояснення гри на найпростіших духових інструментах, а також Сяньсопу (*Xiansuopu*) про зміну пальців на

струнних (ця система вважається втраченою повністю). Для фіксації текстів бенкетної музики використовувалась ще складніша система ієрогліфів Ян Йє «яньїбанчепу» (*yanyuebanzhipu*). В процесі вдосконалення для пояснення співу або інструментального виконання усі раніше створені способи запису було об'єднано і утворено спрощену, проте ще більш конкретизовану і складну систему Цзяньцзи пу (*Jianqin pu*, 減字譜, в перекладі – скорочений запис). Чень Го-Фу припускає, що ця система запису сформувалась в часи засновника даоської культури Лао-цзи на початку V ст. до н. е [224, с. 57]. Сьогодні зовсім мало можна знайти фахівців, які могли б розшифрувати збережені табулатури. Цзяньцзи пу (скорочений запис) є значно докладнішим та конкретизованішим за попередні способи, але насправді також є вельми громіздким і вимагає знання величезної кількості знаків. Наприклад, як подає в праці «Нове» бачення даоської ритуальної музики» Ге Юаньюань [43], запис тексту однієї дуже короткої музичної фрази [яка сучасним одноголосним нотним записом могла б розміститись в одному-двох тактах – Ж. Д.], виглядав так:

俗字谱即工尺谱的前身。姜白石《白石道人歌曲》所用的“旁谱”、张炎《词源》中的“管色应指字谱”和陈元靓《事林广记》中的“管色指法谱”等都属于俗字谱。俗字谱和唐人大曲谱一起发展融合成为明清工尺谱

Роз'яснюючи коротко про ієрогліфічні записи в системі цзяньцзи пу відзначимо лише, що в ній достатньо докладно відображались характеристики даоських музичних текстів: висота звуків, паузи, ритмічний малюнок за допомогою системи крапок, виконавські позначки гри на гуцині лівою або правою рукою, аплікатура тощо. Через недостатнє знання і вміння тлумачення ієрогліфів, їх значення сьогодні можна трактувати лише приблизно. Пригадаймо також про важливість створеної в другій половині XIX ст. праці Вей Юаня «Потаємні смисли Канону поезії у версії давніх знаків» в сучасній редакції Чжан Чун Фу [33], яка надала можливість теперішнім науковцям отримати дещо конкретніші знання з розшифрування словесних і музичних текстів давніх даоських музичних творів.

Сукупним варіантом запису стала запроваджена від 933 р. вже нашої ери система гончепу (*gongchepu*). Вона виявилась не лише значно простішою (умовно), але й точнішою: за допомогою більш удосконалених ієрогліфів фіксувались не лише висота звуку і його тривалість, а навіть штрихи, темпи й динаміка. Наприклад, звукові «до» першої октави відповідав ієрогліф 到小字一組, «до» другої октави – 到小字二組, «до» малої октави – 到小字組, «до» великої октави – 到大字組. Стаккато позначалось ієрогліфами 断音, повторювання звуків – 轮指, мелізми – 装饰音. Серед мелізмів використовувались лише гліссандо, які однаково багато вживались і в вокальній, і в інструментальній партіях струнних чи духових інструментів; і форшлаги (на відміну від європейської, в музиці давнього Китаю використовувались виключно «повільні» форшлаги). Залишаючись впродовж тисячоліть закритою галуззю творчості до вкорінення європейських здобутків, китайська музика аж до початку ХХ ст. не була обізнаною з іншими мелізмами – такими як групето і мордент, а на практиці їх почали використовувати лише в сучасній китайській музиці на межі ХХ – ХХІ століть. Привертає увагу розвиненість метро-ритмічної складової даоських мелодій, в яких спостерігаємо не лише використання звуків різних тривалостей, але й пауз: четвертна пауза – 四分休止符, восьма пауза – 八分休止符, фермата – 延长记号, сильна доля – 强拍, слабка – 弱拍.

Основою гончепу є 7 знаків: 上, 尺, 工, 合, 六, 五, 乙 – 7 ієрогліфів, що відповідають значенням семи європейських звуків до, ре, мі, фа, соль, ля, сі. Праворуч або ліворуч них додавались інші ієрогліфи, що вказували на низьке (басове) або високе (сопранове) теситурне звучання, напрям руху наступного звуку, сильну чи слабку долю метру, паузи, різновид ритмічного малюнку, гру лівою чи правою рукою та навіть аплікатуру.

На прикладі запропонованого дуже короткого пояснення способів запису давніх даоських музичних творів можна уявити собі ступінь складності їх запису та наступного прочитання прийдешніми поколіннями. Такими знаннями володіли лише високоосвічені професіонали-музиканти, яких цих умінь

спеціально навчали при імператорських дворах та в створеній у IV ст. до н. е. Академії Цзися.

Також можемо зробити важливий висновок, що подібна, надто складна система запису музичних творів у далеку античну добу могла з'явитись лише в умовах значнішого розвитку музичної науки – тоді, коли прийшло усвідомлення специфіки тембрового звучання різних груп музичних інструментів (ударних, духових, струнних), коли в музичному мистецтві в практичному використанні відбулась диференціація різноманітних за характером мелодій – відділились трагічні, сумні, радісні і веселі, ліричні і героїчні мелодії, та коли сформувались у систему музичні жанри – вокальні, танцювальні твори, бенкетна, церемоніальна та ритуальна музика, в т. ч. й музика для проведення релігійних ритуалів і ритуалів для чайних церемоній.

Вважається, що зразки найбільш ранніх зразків даоських музичних творів не збереглися. Про деякі їхні характеристики, як і про існування окремих музичних жанрів та музичного інструментарію довідуємося з зафіксованих сюжетів китайських міфів та з праці історика Сима Цяня «Історичні записки». В розділі «Життєписи» важливими щодо музичного мистецтва стають його записи про Ді-ку – напівлегендарного персонажа (він управляв царством, використовуючи магічну силу дерева), чи напівісторичного героя – Сима Цянь наводить ряд історичних фактів та подій за участі Ді-ку, що начеб-то насправді мали місце в історії військових походів давніх китайців. Із цих текстів дізнаємося, що Ді-ку вважали безпосереднім нащадком Хуан-ді та після нього одним із п'яти найголовніших імператорів Китаю. Записи Сима Цяня про цю давню історичну добу, крім іншого, дають змогу довідатись про дуже давнє походження ряду музичних інструментів, а також про характеристики декількох різнохарактерних китайських мелодій, що виникли ще за Хуан-ді: «Ді-ку наказав виконувати пісенні мелодії *цзючжао* і танцювальні *люїн* і *люле*. Тоді виробили барабани *тао* і *гу*, дзвін *чжун*, кам'яний гонг *цин*, флейти *чуйлін*, *гуань*, *сюань* і *чі*. Слідом за цим Ді-ку наказав людям плескати в долоні, бити в

барабани, вдаряти по дзвонах і гонгах, дути у флейти... а феніksam і птахам танцювати» [185, с. 93].

Щодо пояснення мелодій *цзючжао* – під цією назвою мались на увазі дуже сумні пісні, створені на основі пережитих емоцій, описаних в поезіях однієї зі збірок Цюй Юаня «Цзючжао» (китайською цзючжао означає «Дев'ять розділів»). Збірка являє собою дев'ять коротких ліричних віршів, художній зміст кожного з яких торкається опису одного місця або емоційного стану поета однієї конкретної миті. За глибиною філософських думок та настроїв, що їх словом передає поет, в культурній спадщині Китаю ця збірка постає однією з найдраматичніших пам'яток.

Емоції та настрої, змальовані у віршах збірки й послуговували складенню 9 відповідних мелодій під загальною назвою *цзючжао*, якою користувались раніше: «Сі Чан» – про патріотичні настрої поета, висловлені в його закликах до об'єднання народів декількох царств Китаю; «Шецзян» – розчулений монолог Цюй Юаня після його вигнання з рідної землі. Йдеться про боротьбу суперечок в душі поета та думок про його шляхетні поривання, що нашттовхуються на темну каламуть реалій життя; «Скорбота» – де при спогляданні страждань народу висловлено почуття його власного горя і співчуття; вірш «Роздуми», як вважають дослідники життя Цюй Юаня, ймовірно виник в той час, коли поет надавався першій хвилі жорстокого засудження та гонінь і багато переживав з приводу нерозуміння владними людьми його щирих закликів; вірш «Хуайша» про рішучість і болюче споглядання чудової природної місцевості був створений напередодні жертовного кидання себе в води річки Янцзи; настрої вірша «Думаючи про красу» відображають психологічний стан поета, що не згинається за свої ідеали та переконання перед загибеллю, про любов до свого монарха, який навіть не намагався зрозуміти його чисті помисли і про небажання змінити власні погляди; вірш «Пережите минуле» – про відчайдушність поета та його глибокий сум, коли він рішуче приймає рішення померти; «Ода апельсинам», де слідуючи антропоморфізму (характерної традиції китайської міфології та

літератури), поет уособлює себе і народ в образі апельсинів; в останньому вірші «Скорботне повернення до вітру» передано глибину смутку поета.

Декілька з мелодій *цзючжао* завдяки їх переписуванню в пізніший час «фізично» збереглись до наших днів. Незважаючи на великі труднощі, пов'язані насамперед із відсутністю фахівців, які змогли б якнайточніше прочитати записи цих словесного і музичного текстів, все ж спільними зусиллями сьогодні де-які з них вважаються в основному розшифрованими. Ці мелодії стали неоціненним джерелом творчості окремих традиційних співаків і дуже малої кількості професійних композиторів сучасності.

До найдавніших артефактів серед віднайдених зафіксованих музичних текстів належить кам'яна табличка VI ст. з ієрогліфічним записом даоської мелодії для циня «Самотня орхідея». Цей приклад демонструє, що в той час ієрогліфи записувались не справа наліво (як раніше), а вертикальними стовпцями. Біля кожного ієрогліфа, що об'єднував декілька виконавських тлумачень, розміщався словесний текст:



Дещо більше відомими і поширеними є *танцювальні* мелодії *люїн* (*liu yue*) і *люле* (*liule*, або *liu wu*), що виникли в ті ж незабутні часи. Спочатку це були

різновиди зразків репрезентативної придворної танцювальної музики, що побутувала в часи династії Чжоу для прославлення імператора. Згодом їх почали використовувати виключно для ритуальної танцювальної музики.

Чжоу було одним з найбільш ранніх феодальних царств у Китаї (існувало від 1045 – до 221 р. до н.е.), а сам період панування чжоуської династії став першим в історії держави етапом великого піднесення економіки і культури. Серед культурних досягнень особливе місце належало розвитку філософії, найважливішими представниками якої стали Лао-цзи і Конфуцій. Крім значного покращення побуту, запровадження церемоніалу між рангами та віковими верствами людей, про піднесення культури даосів засвідчує створення володарями держави першого в історії Піднебесної освітнього закладу – Академії Цзися (функціонувала в період 318 р. до н. е. – 168 р. н. е.). Її вважають найбільш давньою в Китаї науково-філософською і мистецькою академією, в діяльності якої, зокрема, брали участь представники філософських шкіл конфуціанства і даосизму. Найважливішими членами академії серед даосів були вже згадувані раніше послідовники Лао-цзи – Мен-цзи і Сюнь-цзи.

В часи династії Чжоу в музичному мистецтві виділилося 6 високопрофесійних поколінь музикантів, що працювали при дворах імператорів. Залишена спадщина музичних творів найбільш талановитих з них отримала назву колекція «Шести поколінь музики і танцю». Характеризуючи мелодії *люїн* і *люле*, слід розуміти музичне мистецтво саме цих поколінь. Саме в історичний період шести поколінь сформувались характер і специфіка цих мелодій, тепер призначених суто для проведення ритуалів. Тоді ж, коли філософське та релігійне вчення даосизму щоразу глибше почало проникати в свідомість найширших верств населення, сформувалась традиція проведення ритуалів, яку в традиціях даосизму було не вільно порушувати. Ритуали стали невід'ємною частиною виховання китайців, вони перетворились на важливе, оздоблене музичними і театральними елементами дійство. Дотримання традиції їх проведення швидко набуло значущості для виховання і глибшого вкорінення ідей даоського, а потім й конфуціанського вчень.

Результатом розвитку форм ритуальної музики за династії Чжоу й стало використання мелодій *люїн* і *люле*. Створювати ці мелодії доручалось лише вибраним, найбільш талановитим придворним музикантам, як і власне самі ці мелодії вважались музичними витворами вищого рівня майстерності. Їх було відокремлено від інших жанрів музичної творчості і використовувано виключно для ритуальних танців під час жертвоприношень у храмі Цзяо.

В ритуальній практиці даосів до наших днів збереглися і продовжують вживатися такі з мелодій «Шести поколінь музики і танцю: «Хмарні ворота» для поклоніння всім богам, «Да Сянь» для поклоніння богам землі, «Да Ся» для жертвних принесень горам і річкам, «Да Сі» для принесення в жертву предка Чжоу Цзян Чана і «Да Ву» для принесення в жертву предкам Чжоу.

Щодо згаданих музичних інструментів, текст вище наведеного міфу про Ді-ку допомагає розширити знання про різноманіття музичного інструментарію в Китаї вже в ті давні часи, принаймні – групи ударних (барабани *тао* і *гу*, дзвін *чжун*, кам'яний гонг *цін*) і групи духових (зокрема, про різновиди флейти *чуйлін*, *гуань*, *сюань* і *чі*). Відзначимо, що більшість зі згаданих інструментів існує донині і має найширший вжиток у сучасній музичній творчості.

Тао – це мембранний ударний інструмент з роду двобічних барабанів для вибивання дробу. За формою він нагадує бубен і в сучасному традиційному оркестрі використовується для підкреслення слабких долей такту:



Дзвін *чжун*, зазнавши змін в ході еволюції, сьогодні відомий як *бяньчжун*. Він являє собою набір бронзових дзвонів чжунів, кожний з яких має власну чітко визначену частоту коливань. В сукупності з *бяньчжуна* можна

витагнути певний звукоряд. Найдавніший з відомих б'яньчжунів, датований 404 р. до н. е., був віднайдений при археологічних розкопках:



Кам'яний гонг *цин* в сучасному виконавстві відомий як шицін («ши» з китайської – камінь, тобто – кам'яний цін).



Цей інструмент є найдавнішим з усіх відомих китайських інструментів. Згідно з розрахунками учених був виготовлений в долині річки Хуанхе принаймні 3500 років до н. е., знаходиться в колекціях Інституту археології Академії Наук КНР у Пекіні. Там само знаходяться мідні тази для води, на яких зустрічаються вирізані зображення музикантів і танцівників, що грають на ціні. Крім обрядів жертвоприношень цін використовували в ході військових походів і для супроводу танців та пісень.

З описаних Сима Цянем чотирьох флейт (*чуйлін*, *гуань*, *сюань* і *чі*) до сьогодення залишились три з них: флейта з шістьма отворами *сюань*, бамбукова флейта з подвійною тростиною *гуань* і поперекова флейта з очерету *чі*. Ці традиційні інструменти дуже широко продовжують використовуватись як ансамблеві, оркестрові та сольні інструменти:



Сюань28



Гуань



Чі

При розшифруванні давніх даоських музичних текстів важливими видаються зауваження фахівців про усвідомлення даосами естетичного навантаження музичного твору і його виконавського відтворення. Спробуємо це пояснити на такому прикладі: цинь (інструмент, для якого писалося більшість тодішніх інструментальних мелодій, або вокальних у супроводі циня)



спочатку мав 5 струн відповідно до п'яти елементів: метал, дерево, вода, вогонь і земля. В часи династії Чжоу правителем Чжоу Вень Ваном (X ст. до н.е.) було додано шосту струну – для оплакування свого загиблого сина, і сьому – для заклику війська на битву з ворогами Шан. Пізніше у циня стало 13 струн, відповідно до 13-ти (разом з високосним) місяців китайського місячного календаря. В цьому знову вбачаємо глибину етичних підходів щодо використання символів.

В манері гри на кожній зі струн важливим було розуміння їх семантики та естетичного навантаження. Наприклад, на окремих зі струн було прийнятне виконання способом «ковзання» вверх і вниз, що повинно було б нагадувати подуви вітру, які, згідно даоської естетики символізують потоки «ци» – тобто дихання природи, яка є живою і безсмертною. Слухаючи звукові ефекти від

ковзання струнами, звуки циня можуть ставати шелестливими і навіть, немов розчинившись у повітрі, зовсім зникати. При такому виконанні «без звуків конкретної висоти» у слухачів могла з'являтися можливість заглиблення в звучання тиші, що сприяло домислюванню силою власної фантазії певних образів і поглибленню роздумів про сенс буття та безсмертя. Зауважимо, що подібні способи інтерпретування звучання струнного інструменту з'явилися у Китаї в дуже давньому суспільстві, надзвичайно далекому від понять художнього творчого явища ХХ ст. сонористики.

З плином століть в спадщині китайської традиційної музики залишилось чимало музичних творів для циня (гуциня) і для деяких різновидів флейти – зокрема сяо та гуань. Мелодії цих творів характеризувались відповідною образною символікою та настроями, що могли найближче відтворити необхідну атмосферу споглядальності, умиротворення та роздумів.

В даоському середовищі важливим стало застосування перелічених музичних інструментів під час *чайної церемонії* – одного з найулюбленіших «побутових» ритуалів давніх даосів. Як вказують дослідники китайської міфології Бай Чунжень [252], У Шичжень [267], Патріка Ебрей [256] та ін., чайна церемонія, була створена одночасно з появою даосизму і відразу включена до переліку ритуалів даосів. У міфах згадується, що чай був відкритий одним з праотців китайців, культурним героєм Шень-нуном⁷ в часи імператора першої імперії Цинь Ши Хуана, і що традиція приготування і пиття чаю зародилась і поширилась усіма територіями імперії Цинь саме тоді. Як покровитель медицини, Шень-нун належить до числа нашанованіших образів даоського пантеону і фігурує в зображеннях «Восьми безсмертних». Інший міфічний герой, Лі Юй, збирав різні рослини, систематизував свої знання про їхні корисні та шкідливі властивості, особливо виділяючи важливість вживання дикого чаю. Він дегустував воду з різних джерел, грав на флейті і в лісі написав

⁷Шень-нун – монах одного з храмів, який досягнув глибоких стадій медитації. Він був покровителем землеробства та медицини і одним з Трьох Великих, що разом з Хуан-ді створював усі ремесла [249, с. 38].

«Канон чаю», за що його звели в статус Ча Шень (Покровитель чаю), а статуетка Лі Юя стала незмінним атрибутом чайної церемонії.

Безконечні війни, відсутність стабільності підштовхували даосів до протидії тиску зовнішнього світу і вчення про гармонію та порядок. Дійство пиття чаю, описане Шень-нуном, сприяло поверненню людини в середину себе, умиротворенню духу і якнайкраще відповідало контексту системи взаємин людини і світу та сфокусування свідомості на Шляху (Дао): «Людина є мікрокосм і тому містить в собі макрокосм, увесь Всесвіт»; «Під час пиття чаю, не виходячи з дверей своєї оселі я пізнаю все, що існує на Небі і на Землі» [52, вірш 4].

Дійство чайної церемонії даоси назвали ієрогліфом «Му» (樹; в перекладі з китайської – дерево), що буквально означав проростання життєвого простору людини з насіння, а пиття чаю спонукало до вивчення процесів свого організму і встановлення в ньому правильних енергетичних зв'язків. Даоси вважали, що споглядаючи за перетворенням чайнок у настої відбувається вдосконалення усвідомленості Всесвіту, що споглядання за метаморфозами чайнок у воді посилює циркуляцію енергії *ци* і зберігає свідомість людини в збалансованому стані. Так виникло мистецтво Гунфу Ча (Чайна майстерність), що, згідно описів Чжуан-цзи в книзі «Даодецзин», стало важливим методом пізнання Дао-Шляху, допомогою для зрозуміння проявів внутрішнього в зовнішньому і пізнання взаємопов'язаності всіх речей: «Дао є праотцем усіх речей. ... Я не знаю, ким воно народжене. Воно передує предкам усіх явищ» [51, вірш 4].

Для глибшого осмислювання процес заварювання і пиття чаю супроводжувався спеціально призначеними інструментальними мелодіями, а сама церемонія, перетворившись на особливий кількагодинний ритуал, стала невід'ємним атрибутом повсякденного життя китайців. Оздоблений вишуканим музичним супроводом процес пиття чаю спонукав до створення щоразу нових спеціальних мелодій. Ці мелодії стали основою багатьох творів придворних музикантів, а в ХХ ст. професійних композиторів Китаю. Дослідниця творчості китайських композиторів Ван Анью писала: «Приготування чаю та його пиття з

побутового процесу поступово перетворилось на вишукане проведення часу для досягнення почуття спокою та внутрішньої гармонії, в розгорнене, насичене музичним супроводом театралізоване дійство» [15, с. 16].

Принагідно відзначимо, що серед народів Заходу українці стали одними з перших, хто мав можливість почути екзотичні «чайні» мелодії в виконанні гуциня, китайських флейт і наживо побачити ці інструменти. Відкритий в XVII ст. торгівельний «Чайний шлях» з Китаю до Західної Європи проходив й через українські землі і дієво посприяв значному поживленню культурних обмінів між Сходом і Заходом. Тривало осідаючи на територіях українців, китайці продовжували тут традиції звиклих форм свого життя, зокрема, й улаштування чайних церемоній з музикою. Українці могли не лише придбати для себе підбадьорюючий, чи навіть лікувальний заморський напій, але й побачити саму церемонію цього театралізованого дійства, обов'язковими атрибутами якого були награвання незвичних для українців і специфічних за колоритом інструментальних мелодій. Крім іншого, під час споглядання екзотичного дійства пиття чаю вони могли ширше пізнавати предмети китайської культури та знайомитися з аксесуарами декоративно-ужиткового мистецтва (посуд, сувої, статуетки, одяг тощо).

Китайці пишаються тим, що 2022 року китайські традиційні методи приготування чаю і саму чайну церемонію було включено в Репрезентативний список нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО.

Системне дослідження зразків даоської культурної спадщини розпочалося в кінці 1930-х рр. Перші з таких досліджень здійснювали історики та літературознавці. Важливим у цей час стала поява професійних сходознавців, що розпочали працю в напрямі, зокрема, вивчення культури даосів. Серед них найбільш резонансною виявилась праця Ян Хін Шуна «Давньокитайський філософ Лао-цзи і його вчення» (1930) [245]. Вчений уперше розшифрував і здійснив транскрипцію частини давніх ієрогліфів сучасною китайською мовою, чим відкрив ширші можливості для вивчення

даоських текстів. Важливим аспектом його діяльності стало досягнення найширшої доступності текстів книги Лао-цзи «Дао де цзин».

На початку 1930-х років стосунки Китаю з багатьма західними державами набули особливо дружнього взаємного ставлення. Це сприяло появі ряду зарубіжних синологів, найвизначнішим серед яких став К. Флуг – автор праці «Нарис історії даоського канону Дао Цзан» [209]. Йому належить започаткування традиції вивчення текстових характеристик даоських канонів, історії їх написання, стану збереженості. Слідом з'явилися праці французьких сходознавців П. Пелльо і М. Гран'є, які досліджували історію даосизму та інших релігій Китаю; німця А. Форке [258], американських синологів Г. Дабса і Д. Вайета [265]. Ці вчені зосередились на дослідженні основ даоської і загальної давньої китайської філософії та на дослідженні ритуалів. Важливим стало заснування в Китаї Інституту китаєзнавства при університеті Фужень (Пекін, 1935), в якому виділився дослідник Цзян Цин-го, що вперше зайнявся фундаментальним вивченням не писемних документів даосизму, а усних переказів. В сукупності їх праця відкрила перспективи для подальших досліджень даоської спадщини.

Зібрання зразків безпосередньо музичних творів даосів розпочалося в 1940-х рр. Перша розвідка Чень Го-Фу (праця «Про стан вивчення даоських мелодій» [224]) була присвячена суто джерелознавчому аспекту – вивченню стану збереження на той час зразків даоських мелодій та організації їх опису. Важливою стала й уперше гостро задекларована науковцем проблема необхідності термінового пошуку цих музичних артефактів. На першому етапі дослідницької роботи вчений зосередився на пошуковому напрямку в провінції Хенань та місцевостях Хунань і Сучжоу, оскільки саме там знаходилися найдавніші зі збережених даоські храми, в яких зберігались окремі музичні тексти для проведення ритуалів. Також Чень Го-Фу описав роль музики в даоських церемоніях і підсумував, що вона була важливим засобом натхнення і засобом поглиблення віри у можливість спілкування з богами. «Музика так само властива даосам, як і сам шлях Дао» [224, с. 38]. Крім цього, Чень Го-Фу

визначив даоські мелодії як обов'язковий атрибут церемоніальної музики і описав про важливість в церемоніях використання музичних інструментів та ритмів: «Даоси ставились до музичних інструментів як таких, що під час ритуалів наділялися магічною силою» [224, с. 52].

Спираючись на давні малюнки і згадки про музичні інструменти в трактатах Лао-цзи і Чжуан Чжоу, дослідник підсумував, що найбільш вживаними серед них були металева чаша *цин* і комбінація ударних інструментів *факі*, що складалася з декількох великих барабанів, дзвіночків і *муюя*. Муюй (му з китайської – деревина, юй – риба; дерев'яна риба; храмовий дзвін) – це різновид дерев'яного дзвону, що нагадує мистецьки вирізану пустотілу коробку (нерідко у формі риби або із зображенням на поверхні коробки дракона чи пташки), по якій вдаряють дерев'яною калатачкою:



Ймовірно звуки, що видобувалися з такої конструкції, мали таємниче, якщо не містичне звучання, тому й сам інструмент беззаперечно відповідав атрибутиці ритуального магічного дійства.

1940-і роки були періодом відлиги щодо вивчення даоської культури, а також тим етапом в історії розвитку професійної музичної думки, коли повсюдно в Китаї розпочалося збирання пісенного та інструментального фольклору. Саме в цих роках уперше постала проблема значного знищення музичної спадщини даосів, а також в цілому пісенної та інструментальної спадщини багатьох народностей та національних меншин Китаю. Уперше постала й проблема необхідності створення наукових музичних лабораторій та організації роботи зі систематизації, розшифрування та каталогізації музичної спадщини минулого. Початок у справі її відродження було покладено. Щоправда, такі лабораторії в умовах наступних історичних подій проіснували

недовго. В повну силу їхня робота відновилася лише після закінчення Культурної революції на початку 1980-х рр.

До загального розгляду музичного мистецтва даосів у 1980-х рр. звернувся філософ і сходознавець Микита Лебедев, який відзначав, що саме музику давні китайські мислителі називали важливою складовою світобудови і наділяли її ритуальними властивостями [96, с. 200]. Лебедев описав теорію *у-сін* як створену в IV – III ст. до н. е. п'ятизвуківу систему, що стала базою до створення мелодій в усіх жанрах музичного мистецтва Китаю.

Від цього часу розпочалась велетенська багатонапрямна робота з «порятунку» даоської музики. Працю зі збирання та вивчення вцілілих зразків даоської музики очолили педагоги і науковці Уханьської консерваторії. Ними було ініційовано заснування «Бюро дослідження даоської музики», яке зайнялося підготовкою та організацією загальнонаціональних семінарів, мотивацією здійснення музикознавчих досліджень, організацією конференцій і публікацією монографій. Наукові праці цього періоду торкалися проблеми віднайдення прикладів даоських мелодій районів Ухані, Хунаня і Сучжоу з огляду зв'язків мелодій зі специфікою народних пісень цих місцевостей.

В сукупності в цей час ще не було створено систематизованої характеристики музичних прикладів даоської музики, або їх класифікації. Усі повідомлення доповідачів конференцій були інформативними і спрямованими суто на розкриття значення музики в ритуальних діях даосів. Не применшуючи наукової вартості цих повідомлень, відзначимо, що всі вони мали важливе просвітницьке значення і в сукупності створили передумови для розширення, чи навіть відкриття нових напрямів музикознавчих досліджень у сфері вивчення китайської традиційної музики та релігійної культури Китаю.

2. 3 Праці мислителів давнього Китаю як свідчення зародження вчень про музичну естетику, критику, педагогіку і акустику

Відомості про існування китайського музичного мистецтва сягають у глибину багатьох тисячоліть. Усі вони вказують на те, що музика віддавна була

невід'ємною частиною життя китайського народу. Найдавніші, складені народом пісні дослідники музичних артефактів знаходять на території Китаю від XIV тис. до н. е., а зображення і навіть «фізично вцілілі» музичні інструменти – кам'яний барабан ши⁸, дерев'яний тангу⁹, гонг нао¹⁰,



тангу



нао

духові цинь¹¹ і бамбукова флейта¹² – від від III тис. до н. е.

Формуючись під впливом принципів даоських релігійних та філософських поглядів, музика від самого початку була невіддільною від національної філософії і релігії, а з появою перших мислителів давнього Китаю незмінно ставала об'єктом великої уваги кожного з них. Роздуми про музику займали достатньо місця в їхніх працях, оскільки, як вважали навіть найбільш давні даоси, музика особливо дієво сприяє досягненню злиття людини з природою, і що з її допомогою можна осягати сутність світобудови та Всесвіту. Подібне, усталене в глибині віків твердження стало відправною точкою для розгортання в працях поколінь прийдешніх мислителів думок про походження

⁸ Ши – барабан, який виготовлювали з каменю. Найдавніший з віднайдених в долині річки Хуанхе, як вважають археологи, був створений понад 3500 років тому і є найбільш давнім з відомих китайських музичних інструментів. Зберігається в колекціях Інституту археології АН КНР у Пекіні.

⁹ Тангу – різновид двобічного дерев'яного барабану, що побутував в епоху Шан у 1400 – 1100 рр. до н. е.

¹⁰ Нао – самозвучний ударний інструмент у вигляді еліптичної чаші з патрубок, датований XVIII ст. до н. е., зберігається в музеї імператорського палацу в Пекіні

¹¹ Цинь (або гуцинь, цисяньцинь) – різновид струнного щипкового інструменту, який вважають попередником цитри. Перші відомості про цинь знаходимо в матеріалах археологічних розкопок III тис. до н. е., а перші його описові характеристики – в «Книзі пісень» (Ши цзин, 詩經) – найдавніший пам'ятці китайської літератури, створеної в XI-VI ст. до н. е.). В ній, зокрема, відображено явища духовного життя Китаю.

¹² В ході історії давня бамбукова одностовбурна флейта постійно вдосконалювалась і видозмінювалась. Від XIII ст. до н. е. (період Юаньської династії) віднайдено відомості про багатостовбурну флейту *пайсяо*, а в давніх переказах та в редагованих у V ст. до н.е. Конфуцієм текстів «Книги пісень» упоминається про поперекові флейти *чі* з п'ятьма отворами, та *ді* – дванадцятьма.

музики (з енергетичних потоків «ци», з безконечної взаємодії полярних космічних сил інь і янь як протилежностей світоулаштування буття), думок про призначення музики та музичних інструментів, про закони створення мелодій та їх різновиди, про естетичну сутність музики та її вплив на емоційний стан людей.

Вже в VI ст. до н. е. один з найдавніших китайських філософів **Лао-цзи** в праці «Дао де цзин», яку китайці вважають вченням про «традиційну класичну моральність», приділяв роздумам про музику великої уваги. Багато з його висловлювань притягають глибиною думок, що стають підґрунтям для розуміння виникнення подальших музично-естетичних теорій: «Дао є джерелом таємничого світу, одними з головних компонентів якого є природа і музика»; «Досягніть досконалого стану гармонії з цими компонентами – це допоможе осягнути істину Дао» [246, с. 134; 139] та ін. Як основа релігійних вірувань філософа ці, висловлені в надто далекі часи сентенції з особливою силою притягають ідеєю надання музиці якостей «досконалості» і вірного способу абсолютного з'єднання з природою. На шляху осягнення Дао ці ідеї отримували особливої цінності.

Лао-цзи залучав музику до мистецьких форм діяльності людей і вперше представив роздуми про її естетичну роль та здатність емоційного впливу: «Музика – те, що є чистим і природним. Це особливі таємничі символи свідомості. Вона невидима, але всюдисуща. Вона вражає душу і п'янить емоціями»; «Боги записали ці звуки і передали їх вниз, а потім вже з'явилась світська музика» [246, с. 167-168]. Обґрунтовуючи естетичне значення пентатоніки [за давніми міфами винайденої легендарним Хуан-ді – Ж. Д.], Лао-цзи писав: «Музика п'яти тонів – це вічна, абсолютна музика в абсолютній красі... Джерелом усіх звуків музики є природа. Щоб зрозуміти її красу треба йти від простого і природного»; «Скажіть людям не надто задовольнятися чудовими і складними звуками поверхні, а відповідати природі Дао, щоб зберігати його природу і простоту»; «Музика – те, що є чистим і природним. Це особливі таємничі символи свідомості. Вона невидима, але всюдисуща. Вона

вважає душу і п'янить емоціями» [64, с. 114; 246, с. 177-179]; «Розум тіла є природним і незалежним від усього на світі, адже звуки музики є опрацьованими звуками природи – руху вітру, трави. Вони і є звуками музики» [246, с. 155-156; 266]. Лао-цзи наголошував на природності джерела походження музичних звуків і поєднував їх пізнання в практиці релігійних переконань та засобами проведення таємничих ритуалів. Походження музичних звуків він пояснював абстрактно, як те, що передує людському досвіду, але вважав, що слухаючи звуки музики завжди можна отримати невимовних емоцій та естетичних вражень. Саме цей висновок Лао-цзи видається найважливішим у контексті дослідження найбільш ранніх думок китайських мислителів про естетичне значення музики.

Зважаючи на поширені історії про напівлегендарне походження Лао-цзи, в історичному мистецтвознавстві уклалась думка, що найбільш раннім і послідовним дослідником китайської музики все ж вважається автор трактату «Лунь юй» Конфуцій (551-479 рр. до н. е.). Він чудово грав на цині і офіційно визнається зачинателем у Китаї традиції розвитку мистецтва гри на ньому. Пріоритетними в роздумах Конфуція були думки про справедливий суспільний устрій в державі, також чимало праці він присвятив аналізу та осмисленню найдавніших китайських літературних пам'яток – «Книги перемін» і «Книги пісень». Серед давніх мислителів Китаю саме Конфуцій у своїх філософських міркуваннях виклав багато власних думок щодо походження музики, про її вплив і роль у вихованні окремої особистості та великих мас людей, про виникнення і побутування різноманіття музичних інструментів та жанрів.

Проте, досліджуючи роздуми ранніх китайських мислителів з питань походження музики, її впливу на емоції та поведінку людей, а також про естетичну сутність музики, зустрічаємо згадки про ще більш давнього, але не менше видатного виконавця на цині та автора літературного трактату «Про музику» (китайською «Жуанью їньюе, 关于音乐) **Ши Куаня** (*Shi Kuang*), який проживав у середині VI ст. до н. е. Створення його праці хронологічно дещо передує появі «Лунь юй» Конфуція.

В часи доконфуціанського Китаю в королівстві Джін династії Чжоу понад 30 років при дворі синів Неба Цзянь-вана і Лін-вана Ши Куаня було призначено працювати офіційним вищим музичним чиновником. Цей талановитий музикант працював у правителя королівства Чу, Цзи Сесіня (*Ji Xiexin*) в період 560-545 рр. до н. е. і потім у правителя Цзи Гуна (*Ji Gun*) – в 545-532 рр. до н.е. [262]. В переказах пізньої античної доби зустрічаємо декілька відомостей про Ши Куаня, що засвідчують про його неабиякі музичні таланти: «Знаменитий музикант правителя Цзи-Гуна Ши Куань на річці Куайшуй зустрівся з добрим духом Тайфеном, якого огортало яскраве сяяння. Це було світло, яким Тайфен обдаровував людей щастям і талантами» [241, с. 80] (подібні описи про духів у міфологічних текстах завжди є свідченнями виняткового обдарування певних персонажів особливими можливостями); «Ши Куань зустрівся з духом гори Шоуян, і той передвіщував йому радість від його музичного таланту»; «Ши Куань вигадав мелодію *циншан*» [241, с. 84; с. 285].

За давніми переказами, Ши Куань справді був чудовим музикантом, добре грав на гуцині та співав багато пісень, акомпануючи собі під час їх виконання. Крім того, очевидно він був також чудовим композитором, який особисто складав музичні твори. Віднайдені з часів династії Мін записи словесних і музичних текстів його пісень – «Подвійне свято», «Білий сніг» і «Таємничий Мо» дають підстави стверджувати про композиторський хист Ши Куаня. Віднайдені в XX ст., його пісні як довершені твори залучають до класичних літературних зразків тієї давньої епохи.

Також Ши Куань постає як найбільш ранній в Китаї музичний критик і навіть учитель. В історичних хроніках період його життя, асоціюючись із поразками та перемогами над ворогами, називають добою «Весен та Осеней». В цю добу між розрізненими самостійними маленькими королівствами держави Чжоу¹³ (сучасна територія провінції Хенань) в умовах жорстокого суперництва відбувалась постійна боротьба народу за земельні території. В сукупності з історією учительства Ши Куаня вимальовується такий сюжет: Ши Куань

¹³ На території Чжоу існувало декілька маленьких царств різних правителів.

помітив, що військо його правителів царства Чу щоразу частіше зазнає поразок. На прохання короля, в числі інших запрошених, він прослухав деякі музичні твори для співу з супроводом великої групи ударних інструментів, відібрані королем для військових походів. Ши Куань висловив свої спостереження щодо відсутності у виконанні цих творів великим військом необхідного настрою і про надмірну ритмічну незлагодженість звучання барабанів. На його думку, це істотно впливало на втрату бойового духу війська: «Я слухав чудовий спів іншої армії – царства Джін, яка завжди перемагає. Спів війська царства Чу завжди втомлений і сумний» (з наведеними уривками текстів не збереженого повного трактату Ши Куаня можемо ознайомитися в цитованих фрагментах праці «Записки про музику» його наступника – музичного теоретика Сюньцзі [184, с. 26]).

В праці Ши Куаня «Про музику», поодинокі думки з якої знаходимо в цитованих уривках Сюньцзі, є такі роздуми-аналогії: «Якщо годинник змайструвати недосконало, він не буде працювати справно. Слід привести до порядку всі його складові» [184, с. 31]. Так і в музиці, де важливим постає настрій виконання, і необхідним – ритмічна узгодженість звуків: «Музика – це немов суспільство, в якому необхідна чітка координація дій кожного» [184, с. 86; 183, с. 208]. Від того часу Ши Куань почав навчати військо співати пісні з потрібним настроєм та показував, як узгоджено відбивати великим колективом ритми на барабанах. Думки Ши Куаня про важливість необхідного правильного емоційного виконання військових музичних творів та описи його власних занять з великим колективом чуської армії Сюньцзі описав у своїй праці «Записки про музику». Про результати описаної праці Ши Куаня знаходимо опублікований висновок дослідника спадщини Китаю, історика і політичного діяча Шанхая К. С. Ву (*K. S. Wu*): «Після наступних перемог чуського війська зусилля Ши Куаня було високо оцінено правителем Цзи-Гуном, а сучасники почали назвати його «великим музичним аналітиком, критиком і кращим вчителем музики в Китаї» [266].

Серед найбільш відомих давніх мислителів Китаю викладення величезної кількості думок щодо походження музики, про її вплив та роль у вихованні окремої особистості і великих мас людей, про виникнення і побутування різноманіття музичних інструментів та жанрів належить Конфуцію. Німецький історик і соціолог Макс Вебер у праці «Релігія Китаю: конфуціанство і даосизм» писав: «Конфуціанство є величезним кодексом правил суспільних пристойностей для освіти світських людей» [31, с. 43].

З філософсько-естетичними поглядами **Конфуція** в Україні вже добре знайомі з його праці «Бесіди та судження» («Лунь юй», 論語) (насамперед, в перекладах П. Попова [82] та В. Шинкарука [80]; повного українського перекладу поки ще немає), а також із праць про зародження філософської думки в Китаї Ф. Бикова [14], про вивчення музичного виховання Конфуція і смислу його музичної естетики – Лан Лю [93], про філософію Дао в поглядах Лао Цзи і Конфуція – А. Лук'янова (2001) [126-127] та ін.

Пригадаємо лише найважливіші щодо музики вислови філософа: «Музика (*ює*) повинна відігравати основну роль у нормах поведінки (*лі*)»; вважаючи, що Всесвіт є єдиним гармонійним континуумом, Конфуцій писав: «Музика відображає гармонію між Небом і Землею»; «Музика є одним з найважливіших засобів суспільного виховання і управління державою»; «Якщо людина не любить людей, що вона зрозуміє у музиці?»; «Розпочинай освіту з поезії, зміцнюй її церемоніями [як шляхом вдосконалення норм поведінки – Жао Джін] та завершуй музикою»; «Слова можуть бути брехливими, люди удавати з себе чесних, та лише музика не здатна обдурити». Ці короткі лаконічні судження наведено з сучасного пекінського видання праці Конфуція «Бесіди та судження» [82].

Щодо роздумів про державу і форми управління нею (поняття, яким мудрець присвячував особливо багато уваги), відомим є його твердження про навички, якими повинна володіти людина для авторитетного і успішного управління державою. Визначаючи ці навички, Конфуцій протиставляє Законам принципи гуманістичного правління, де регуляторами повинні виступати

принципи гуманності, шанобливості, синовньої поштивості та обов'язку, особливо виділяючи принцип дотримування етикету, ритуалів, обов'язковість знання і виконання під час їх проведення інструментальних мелодій та співу пісень. Кожен день, на думку філософа, повинен розпочинатися співом пісень, адже для кожного це сприятиме приведенню свого внутрішнього стану до рівноваги і доброзичливості. Конфуцій зауважував при цьому, що кожному, хто слухає і виконує музику, вона може принести щастя, або нещастя. Тому музичні твори слід обирати для себе особливо розважливо. Конфуцій засуджував «зіпсовану» музику окремих князівств, яка є надмірно емоційною і сприяє вихованню розпусної поведінки. Ідеальними творами він вважав гімни з книги «Ши цзин» та пісні про доброчесність.

Щодо етикету, цей постулат набув у світогляді та теоретичних роздумах Конфуція особливого значення, оскільки філософ уважав, що він є суттєвим елементом культури китайського народу, який засобами встановленої поведінки вповні відображає своєрідність національних рис духовної культури його суспільства. Досліджуючи проблеми етикету в контексті ментальних особливостей, сучасна українська музикознавця І. Конюкова відзначала: «Етикет є унікальним інструментом, що відображає своєрідність національних рис ... матеріальної та духовної культури суспільства ..., виступаючи важливою ознакою етносу і виділяючи його серед інших етносів [83, с. 53].

Китайські історики післяконфуціанської доби Сима Цянь та Лю Сінь, не піддаючи сумніву авторство праці «Лунь юй» саме Конфуцію, а не його учням, вважали, що саме цьому мислителю належить першість в систематизації і редагуванні текстів даоського трактату «Книга Перемін» (китайською «І цзин», 詩經, виникла близько 700 р. до н. е.), в якому багато місця відведено музичній тематиці [217, с. 16; 257]. Вони відзначали, що сам філософ дуже високо оцінював значимість цієї праці: «Якби мені вдалося продовжити життя, я б віддав 50 років на вивчення Перемін, і тоді не зміг би зробити стільки помилок» [82, с. 89].

В афоризмах Конфуція знаходимо й думки щодо надважливого значення як у побудові Всесвіту, так і для устрою китайського суспільства дотримання гармонії числа п'яти¹⁴, яке, за його теорією, є панівним у музиці, а порушення гармонії п'яти звуків може призвести до соціальної і навіть антропологічної катастрофи.

В сучасному мистецтвознавстві вивченню музичних поглядів Конфуція приділяється багато уваги. Проте, ці дослідження присвячені переважно аналізу його естетико-філософських, літературних та музичних талантів, не заторкуючи аспект першості Конфуція на теренах Піднебесної в послідовній педагогічній діяльності (до нього єдиним документальним свідченням учительствування є заняття з військовим оркестром Ши Куаня). Про те, що питанню розвитку освіти в Піднебесній Конфуцій, приділяв багато місця, довідуємось з досліджень про його життєдіяльність ряду мислителів давнього Китаю. Вони вважали його першим вихователем і засновником приватної школи, в якій упродовж багатьох років навчалось 3000 учнів. Конфуцій писав, що «кожен, включаючи, представників з народу, має право на освіту» [263, с. 128]. Впродовж усього життя він навчав людей різних верств, а власне ставлення до навчання узагальнив у таких афоризмах: «Навчання – не нудьгуючи, а освіта – не втомившись»; «Я не буду намагатися, я буду вивчати глибоко»; «Мій розум відкритий навчатися в інших людей, які знають більше» [82].

Коли Конфуцію виповнилося 35 років, він вивчав музику в королівстві Ци. Навчаючись гри на цині і співу, він не споживав м'яса: «Я не відчуваю ароматів музики, коли їм м'ясо. Навчаючись, треба відкидати все, що може завадити глибинному осягненню будь-якої з наук» [64, с. 15].

Пояснюючи думку «Розпочинай освіту з поезії, зміцнюй її церемоніями та завершуй музикою» [82, с. 29], Конфуцій вважав, що освіту слід здобувати

¹⁴ У період Чжоу число 5 вважалось панівним для всього: існування 5 стихій (вогонь, вода, метал, дерево, земля), 5 напрямків (північ, південь, центр, захід, схід), 5 основних кольорів (синій/зелений, жовтий, червоний, білий, чорний), 5 нот, де кожний тон звукоряду пов'язувався, навіть, з одним із 5 органів людини (серце, печінка, кишківник, легені, нирки).

поступово і навчав своїх учнів згідно таких чотирьох шаблів (філософ називав їх класами):

1. Поезія (означає вивчення та спів пісень з «Книги пісень» за будь-якою роботою – так пісні вивчати легше);

2. Каліграфія;

3. Етикет (вивчення ритуалів): «Якщо не вивчається ритуальна музика, покарання не має ефекту». «Недоброзичлива людина не може займатися ритуальною діяльністю, а також не може займатися творчістю і виконувати музичні твори». «Коли вивчається етикет і ритуали, знаємо, в країні є хаос чи процвітання» [82, с. 29]. Конфуцій писав: «Обряди і ритуал входять в нас ззовні. Тому досконалий муж ні на мить не розлучається з обрядами, а коли відсторониться від них – розпуста і дикі вчинки виснажать його. Ось чому за допомогою правильних мелодій досконалий муж виховує справедливість» [185, с. 31].

4. Музика (спеціальний шабелі для вивчення гри на музичному інструменті). Надаючи важливого значення емоційним та художньо-виразним можливостям музики, Конфуцій вперше в стародавньому Китаї звернув увагу на важливість її соціально-виховної функції, тому вважав вивчення музичних творів обов'язковим і для загального виховання людей, і для позбавлення їх від поганих вчинків. «Музична освіта не є обов'язковою. Музика є обов'язковою для всебічно освіченої людини» [82, с. 8]. З точки зору сучасної педагогіки, вивчення музики найкраще сприяє моральному, інтелектуальному та естетичному вихованню. Ті ж мелодії, в яких надто відкрито виражені людські пристрасті, він вважав не вартими уваги як таких, що виховують розпусту і аморальні вчинки.

Отже, пропагуючи шляхетну музику, Конфуцій висловлював власний погляд на інклюзивне¹⁵ вивчення народної музики, і, закликаючи до вивчення «Книги пісень» як еталонного для навчання зразка, багато праці присвятив

¹⁵ Інклюзивна освіта – форма навчання, коли кожній людині незалежно від фізичних, інтелектуальних, соціальних, мовних, емоційних особливостей надається можливість навчатися в освітніх закладах.

учительській роботі і поширенню виховання найширших верств засобами музики. Завдяки пропагуванню та поширенню Конфуцієм зразків з «Книги пісень», цій збірці народної мудрості вдалось не загубитися в глибині віків і стати цінним історичним, літературним, мистецьким та педагогічним ресурсом для наступних поколінь.

Вчення Конфуція, основою якого стало прагнення до реформування норм у сферах взаємин і моральності, продовжили його послідовники. Вони розвивали його погляди про те, що музика відіграє величезну роль у політичному житті держави, сприяє об'єднанню нації та її духовному збагаченню. Погляди Конфуція донині вважаються офіційною ідеологією Китаю, яку окреслили як Конфуціанство.

Отже, Конфуцій був не лише філософом естетиком та виконавцем на цині, але й не менш видатним педагогом-музикантом. Поза увагою залишається й внесок ряду найближчих наступних після Конфуція видатних мислителів давнього Китаю в галузі музичної естетики, теорії та музичного виховання. Проте, поряд із Конфуцієм праця кожного з них має своє значення в закладанні основ цих наук.

Серед таких маємо на увазі праці ряду видатних мислителів і письменників Китаю найближчої післяконфуціанської доби: Сюньцзі (*Xunzi*, 298-238 рр. до н. е.) – філософа, історика і письменника, автора трактату «Записки про музику» («Юе цзи», 孫子), першого, як було описано в цьому підрозділі, дослідника біографічних відомостей про Ши Куаня і першого інтерпретатора конфуціанського вчення; Сима Цяня (*Sima Qiang*, 145 (135) – 86 рр. до н. е.) – творця першої історичної хроніки Китаю (чи літопису, художньо-історичного твору про історію подій за тривалий період античної доби «Історичні записки» («Шицзи», 史記), в якому декілька розділів присвячено аспектам музичної естетики і тлумаченню текстів Конфуція про музику: «Трактат про музику» (глава 24) і «Про музичні звуки» (глава 25); філософа, письменника та естетика Лю Сіня (*Liu Xsing*, 46 р. до н. е. – 23 р. н. е.) – автора праць «Сім зводів» і «Трактат про мистецтво»; а також першого музичного

теоретика початку нашої доби, виконавця і композитора Цзі Кана (*Ji Kang*, 223-264 pp.) – автора однієї з фундаментальних праць з музичної естетики «Ні звуку, ні смутку» («No sound, no sorrow»). Крім іншого, ця праця має для нас значення в сенсі розуміння естетичного контексту даоських пісень та деяких аспектів специфіки їх виконання.

Крім інших заслуг, як і Конфуцій, кожний з цих величних мислителів античного минулого були високоосвіченими музикантами-виконавцями, навчали музики інших чи виступали музичними критиками та авторами (композиторами) музичних творів і в вигляді теоретичних узагальнень в художній формі викладали свої думки в філософсько-естетичних трактатах. Незважаючи на глибину музично-естетичних думок, їхні праці в сучасному дослідницькому процесі розглядаються здебільшого в історичному, філософському та релігійному аспектах. Поза цим, роль Ши Куаня, Сюньцзі, Сима Цяня і Лю Сіня в розвитку музично-теоретичної думки стародавнього Китаю здебільшого залишається непоміченою, навіть не зважаючи на те, що в сукупності за глибиною узагальнень їхні праці залишаються найважливішими, і найбільш ґрунтовними пам'ятками не лише в сенсі своєї історично-хронологічної першості. Для нас значення вивчення змісту цих праць полягає насамперед у тому, що разом із Конфуцієм вони стали основою закладання бази для появи подальших досліджень і наступного тривалого розвитку музично-теоретичної думки Китаю.

Сюньцзі (*Xunzi*, почесне ім'я *Xun Quing*, 298-238 pp. до н. е.) – філософ, перший інтерпретатор вчення Конфуція; автор коротких оповідань «Записки про музику» («Юе цзи»), що складається з 32-х глав. Ці оповідання вважаємо найвищим досягненням серед філософських праць періоду «Весен та Осеней» про естетику музики. Сюньцзі постає не лише глибоким мислителем, який намагався визначити місце музики в сукупності всього у Всесвіті («Музика – це віддзеркалення гармонії Всесвіту») та її значення в житті людини. Сюньцзі постає й видатним музикантом і педагогом свого часу: на початку 230-тих pp.

до н. е. він очолював у державі Ци Академію Цзися [203, с. 24-27] і провадив у ній педагогічну діяльність.

Основною тезою музичного виховання Сюньцзі була думка: «Музика – це джерело радості мудрих людей» [183, с. 3]. Хоча свої оповідання він писав у гумористичному стилі, найвідомішим його висловом є: «Природа людини є зло. Її добро може бути тільки здобутим» [183, с. 18]. Сюньцзі вчив, що музика віддзеркалює внутрішню сутність людей, і тільки правильна музика може розкрити в них духовність, допомогти зробити навколишній світ кращим і встановити необхідний міцний зв'язок людини з Космосом.

Оповідання Сюньцзі є важливою віхою в розвитку китайської філософської думки в сенсі розвитку важливої галузі цієї науки – філософії культури. На індивіда, як розумів Сюньцзі, найбільш сильний вплив має те суспільство і його норми поведінки, в яких він знаходиться. Тому, продовжуючи розвивати концептуальні положення Конфуція, він усвідомлював взаємозв'язок між музичним мистецтвом та суспільним життям і теж надавав молитвам, обрядам, ритуальним церемоніям та музиці найважливішого значення, оскільки саме вони визначають шлях людини, регулюють і впорядковують її манери та мораль. В оповіданнях висловлюються й критичні зауваження Сюньцзі. Він критикував дії вчених-конфуціанців, що сліпо наслідують давнину, протиставляючи їм мудрих, що беруть приклад з Неба (як досконалої організації).

Праця Сюньцзі «Записки про музику» розпочинаються словами: «Музика існує для вдоволення емоційних потреб. ... Різноманітні емоції людей у концентрованому вигляді виражаються за посередництвом звуків і форми, тобто – музики і танцю»; «Музика дуже глибоко впливає на людей, навіть на тварин і рослини, а її вплив є дуже швидким» [184, с. 2-3]. Він вважав щасливими тих людей, які розуміють музику: «Музика – це мистецтво, яке робить людей щасливими» і навчав своїх учнів так: «Музика – це рух узгоджених звуків, приведення до єдиної форми ритмів та об'єднання виконання добродесних людей (правителів, чиновників, дітей та ін.) на різних

інструментах. Етикет дозволяє розрізняти людей різного віку і статусу, а музика слугує для їх об'єднання в суспільстві» [183, с. 207].

Філософські питання про сутність і призначення музики Сюньці підносив навіть стосовно військових подій. Він пояснював слухачам своєї Академії, що красива музика об'єднує людей і в великій справі навіть може стати ключем до об'єднання нації. «Коли люди будуть об'єднаними, їх війська стануть сильнішими, оборона – консолідованою, а ворог не наважиться вторгнутися» [183, с. 208].

Вельми інформативною і пізнавальною щодо вивчення певних аспектів музичної теорії античного Китаю в праці «Записки про музику» є окрема глава «Трактат про музичні звуки» [148], присвячена аналізу обчислення довжин трубок духових інструментів і струн щипкових. В цьому трактаті Сюньці наводить приклади розрахунків висоти повітря в трубках чи амплітуди коливання струн при виготовленні відповідних музичних інструментів. З його математичних прикладів приходять розуміння, що законами акустики китайці володіли віддавна, але на відміну від європейських ладів достосовували свої знання, спираючись на пентатонний лад і 12-тоновий лад люй. У створенні обох ладів, що назавжди стали звуковою характеристикою китайської музики, за законами даоської філософії та релігії віддзеркалена сутність тривалого розвитку ставлення китайців до відтворення в мистецтві символічних асоціацій. В люй кожний ступінь вони пов'язували з дванадцятьма місяцями року, уособлювали їх з життям усіх дванадцяти світил неба; 6 звуків відповідали за відтворення активного начала стихії *янь*, інших 6 – пасивного начала *інь* – тобто, навіть в музичному мистецтві даоси прагнули з усією повнотою відтворити життя природи. Їх прагматизм полягав у потребі виготувати те, що б показувало практичні і корисні результати. Для цього, щоб отримати ідеальну чистоту звучання музичних інструментів, вони ідеально розраховували співвідношення повітряного стовбура в кожній з дванадцяти трубок люя. Це легко можна досягнути на прикладі характеристики трубок в першій праці про музичну культуру Китаю слов'янською мовою Г. Шнеерсона: «Китайці знали,

що співвідношення довжини струни або повітряного стовбура 1 : 2 дає октаву, 1 : 3 – чисту квінту, а кожна наступна трубка повинна мати співвідношення до попередньої в співвідношенні 2 : 3» [239, с. 19]. Для розширення діапазону інструмента за межі октави вони могли додавати додаткові трубки в співвідношенні 4 : 3 [148, с. 49].

Піднесення проблем створення якісних музичних інструментів і виконання якісних творів, виділення значення їх ідейного змісту, визначення соціальної функції музики – ось концептуальні положення музичної естетики Сюнцізі, що постають надзвичайно важливими і актуальними як у добу життя філософа, так і для майбутнього розвитку китайської музики. Разом з Конфуцієм він заклав фундаментальні основи для зародження естетичної думки та музичної критики – тих важливих наук, що отримують свого розвитку в Китаї лише в ХХ столітті.

Сима Цянь (135 (інші джерела подають 145 рік нар.) – 86 р. до н. е.) – історик імператорського двору ханьського царства, автор монументального твору «Історичні записки» про історію Китаю від міфічних родоначальників до його сучасності; вважається першим фундаментальним дослідником життєдіяльності Конфуція. В праці «Історичні записки» («Ши Цзи», 史記) Сима Цянь писав, що під час своєї подорожі до міста Куфу (батьківщина Конфуція, давня столиця королівства Лу; територія сучасної провінції Шаньдун) він знайшов записи спогадів місцевого музиканта Шуоюаня, який висловлювався про досконалий рівень Конфуція-виконавця на цині: «Вміння Конфуція грати на цині було дуже добрим. Він міг використовувати звуки циня, щоб за їхньою допомогою висловити найглибші почуття смутку: «Батько мертвий, сім'я бідна, а дитина продає себе, щоб поховати батька; використовував звуки інструмента, щоб відтворити почуття kota, який вполював мишу. ... Це було б неможливим без життєвих спостережень і оволодіння [виразових можливостей – Ж. Д.] інструменту» [186, с. 63].

Для того, щоб об'єктивно, всебічно і неупереджено описувати життєписи видатних особистостей, Сима Цянь багато уваги присвячував збиранню

історичних фактів про них та перевірці хронологічної послідовності подій. Розуміючи свою історичну і культурну місію він вважав, що історик повинен бути неупередженим, безпристрасним, мати свою думку і не писати того, що бажають чути імператори. В правдивому історіографічному підході й полягає його новаторство – він уперше вийшов за межі придворної історії вихваляння імператорських династій. Також він уперше розпочав працю над укладанням докладних біографій найвизначніших китайських філософів, працю над вивченням історичних процесів розвитку музичного мистецтва, присвячуючи увагу питанням узагальнення значення естетичного та емоційного впливу музики на людей.

Укладаючи свої праці, важливим для Сима Цяня поставав принцип піднесення «цивілізованості» розглядуваного суб'єкта, яку він розумів не як одну з його природних властивостей, а як щось набуте, як характеристику видатної особистості в сенсі її особливої корисності для суспільства.

В праці «Історичні записки» декілька спеціальних розділів присвячено питанням музичної естетики та тлумаченню текстів Конфуція про музику. Наприклад, в «Історичних записках» у главі 24 («Трактат про музику») знаходимо такі думки: «Абсолютномудрий здійснює свою працю нічим не обмежуючись, бо самовдоволення призводить до втрати норм поведінки. Лише в стані спокою він може повернутись до витоків і щедро обдаровувати людей своєю милістю. За допомогою пісень і гімнів він спонукає людей до ревної праці. Хто ж, як не людина з великими чеснотами може бути таким?» [185, с. 94]. «Музика є тим чудом, що народжується з мелодій... Основою мелодій є почуття людського серця, пробуджені зовнішнім світом... Усі мелодії народжуються із серця людини, а рухи людського серця народжуються з зовнішніх предметів світу, що їх оточує» [185, с. 96]. «Почуття гніву в серці народжують грубі і жорстокі звуки. Коли в серці є почуття благоговійності – звуки його музики прямі і стримані. Коли серце людини переповнене любовних почуттів, народжуються гармонійні та ніжні звуки»; «За допомогою звуків [інструментальних – Ж. Д.] мелодій, пісень та ритуалів можна об'єднувати

великі народи, управляти ними, карати, вказувати на вади та усувати їх» [185, с. 95].

Сима Цянь, наголошуючи на силу емоційного впливу і на важливість естетичного та виховного значення музики писав, що Конфуцій постійно співав зі своїми учнями пісень: у приміщенні, на вулиці, в далекій чи близькій дорозі. Він розучував з ними усі 305 зразків з «Книги пісень», створеної понад 2500 років тому [186, с. 84]. Цю давню пам'ятку китайської літератури вважають першим у Китаї навчальним матеріалом не лише з вивчення загальних традицій давньої Піднебесної, але й з вивчення музичних традицій і музичного мистецтва. Тексти тих пісень, записаних способом давньої ієрогліфічної нотації, сьогодні маловідомі. На сучасному етапі знаними і придатними до вивчення залишаються лише ті з них, що їх на початку XVIII ст. записав більш сучасним ієрогліфічним способом імператор Цянь Лун.

Сима Цянь писав, що в «Книзі пісень» досвідчений музикант і чудовий музичний експерт Конфуцій, враховуючи характеристики краси музичного мистецтва, найвище оцінював перший вірш:

[诗经·国风·周南]

关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。
参差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。
求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉，辗转反侧。
参差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。
参差荇菜，左右芼之。窈窕淑女，钟鼓乐之。

В короткому перекладі:

*На острові серед річки співають птахи
Про вродливу молоду дівчину.
Я сумую за нею щодня і щоночі, а вона тихо грає на цині.
Її волосся підбирають водорості,
а в обмін на її посмішку дзвонять дзвони.*

«Книгу пісень» в Китаї вважають першим в історії підручником музики. Сима Цянь писав, що Конфуцій використовував її тексти для навчання своїх

учнів співу. Конфуцій став першим вчителем музики, який звернув увагу на особливості емоційного впливу тексту пісень. Він уважав, що співом красивої мелодії можна найглибше проникати в серця людей і таким способом впливати на їхні почуття, поведінку і думки.

В праці Сима Цяня є такий запис вислову Конфуція: «Ти не лише повинен вміти співати. Необхідно також вміти грати на цині або флейті і танцювати» [185, с. 42], тому «Конфуцій вимагав від своїх учнів виконувати пісні так: співаючи, акомпанувати собі на музичному інструменті і пританцювувати» [185, с. 38]. Це вказує на розуміння Конфуцієм сутності музиканта як універсального артиста (особисто вміє співати, акомпанувати і при цьому танцювати). Також наведений вислів вказує на глибоке коріння запровадження в Китаї традиції виховання синкретичних вмінь актора, що знайде свого вищого розвитку в майбутньому мистецтві пекінської опери.

Після Конфуція, Сюньцзі і Сима Цяня на зламі історичних епох в полі досліджень про музичне мистецтво з'являється постать Лю Сіня.

Лю Сінь (46 р. до н. е – 23 н.е.) – письменник, математик, бібліограф та один з фундаментальних науковців давнини з канонознавства, був засновником школи «Вчення про канони і про канони в гу вень» [«Гу вень» в перекладі – давні знаки – Ж. Д.]. Англійський дослідник китайського мистецтва та значення постаті Лю Сіня Джеймс Нідман у праці «Наука і цивілізація Китаю» (1959) вказує, що цей вчений став відомим і увійшов в історію розвитку наукової думки Китаю насамперед завдяки тому, що завершив розпочату його батьком працю «Сім зводів». Пізніше, створюючи власний «Трактат про мистецтво і тексти», він розвинув у ньому основні думки батька. Головною тезою праці Лю Сіня було дотримання в творах усіх видів мистецтв (у т. ч. й музичних) давніх традицій виконання, запису музичних текстів, трактування засобів виразності та зображальності тощо. Ця полеміка відразу набула особливої гостроти, а боротьба старих і нових канонів у працях китайських митців продовжувалась аж до початку ХХ ст. Дж. Нідман також дослідив, що за глибоке знання канонів китайського мистецтва та за внесок у зібрання і

систематизацію фундаментальних знань з астрономії, математики і мистецтва імператором Ван Маном Лю Сіню було надано титул «широкоєрудованої людини» [263, с. 83].

Крім інших заслуг, як і Конфуцій, кожний зі згаданих величких мислителів античного минулого були високоосвіченими музикантами-виконавцями, навчали музики інших, чи виступали музичними критиками та авторами (композиторами) музичних творів і в вигляді теоретичних узагальнень в художній формі викладали свої думки в філософсько-естетичних трактатах. Незважаючи на глибину музично-естетичних думок, їхні праці в сучасному дослідницькому процесі розглядаються здебільшого в історичному, філософському та релігійному аспектах. Поза цим, роль Ши Куаня, Сюньцзі, Сима Цяня і Лю Сіня в розвитку *музично-теоретичної думки* стародавнього Китаю здебільшого залишається непоміченою, навіть не зважаючи на те, що в сукупності за глибиною узагальнень їхні праці залишаються найважливішими і найбільш ґрунтовними пам'ятками не лише в сенсі своєї історично-хронологічної першості. Для нас значення вивчення змісту цих праць полягає насамперед у тому, що разом із Конфуцієм вони стали основою закладання бази для появи подальших досліджень і наступного тривалого розвитку музично-теоретичної думки Китаю.

Серед наступних китайських авторів філософ, музичний теоретик, композитор і неперевершений виконавець на гуцині **Цзі Кан** (223-264 рр.) є творцем наукового трактату китайських авторів початку нашої доби з питань музичної естетики, що отримав назву «В музиці немає звуків смутку і звуків радості» (або «Ні смутку, ні радості»). В історії китайської музичної науки ця праця відкрила нову сторінку музично-теоретичної думки і знаменувала початок закладання думок про мистецтво інтерпретації виконавця та про індивідуальність сприйняття музичного твору різними слухачами. В цьому й полягає сутність революційних думок Цзі Кана, який, хоча й метафорично, вперше заперечив догматичне ставлення даосів до музики – завжди виконувати (слухати) твір максимально спокійно, з рівними емоціями і не давати волі

почуттям. Тобто, схилиючись до характеризування емоційних станів різних особистостей, він уперше заперечив основоположний закон даоської естетики про недоречність виявлення на шляху осягнення Дао надмірних почуттів та емоцій.

Іншою важливою тезою цієї праці є твердження, що музика приносить особливо велику користь і для тіла, і для розуму. Окрім вже традиційних роздумів про естетичне призначення музики («Слід розрізнати звуки природи і звуки мелодії музики»), Цзі Кан уперше проголосив думки про те, що музика є особливим видом мистецтва, оскільки сприйняття і осмислення музичного твору вимагає певного часового простору: «Люди думають, що музичні звуки можуть виражати людські емоції, наприклад гнів, смуток, печаль, радість. Але ж ці почуття народжують емоції, які може викликати тільки повне прослуховування твору!» [199, с. 19]. Праця «Ні смутку, ні радості» стає важливою в сенсі першого прикладу теоретичного осмислення поняття «індивідуальності емоційного сприйняття твору»: «Музика надихає і спрямовує почуття людей, але музика і серце завжди мають свої шляхи... Одна й та ж музика викликає різні реакції людей на смуток чи радість – однаково, коли гості на бенкеті п'ють вино: хтось сміється, а хтось плаче...» [199, с. 23]. Крім цього, вперше в китайських дослідженнях у праці Цзі Кана зустрічаємось із піднесенням питання індивідуальності виконавської інтерпретації: «Музичний твір не містить якогось колориту – його створює емоція виконавця або слухача»; «Музика – це явище, сформоване художником у процесі спостереження та життєвого досвіду»; «Добрий гравець неодноразово переживає життя, змальоване в творі» [199, с. 26].

Ідея піднесення та осмислення надважливих аспектів музичного мистецтва і педагогіки (що будуть розвиватися в Китаї лише від першої третини ХХ ст.) могла виникати в свідомості Цзі Кана, оскільки він був не лише глибоким знавцем можливостей улюбленого інструмента (циня) і першокласним технічним виконавцем, але й насамперед – чудовим композитором-художником, який бажав відтворювати в своїх композиціях

красу і повноту життя. Ідеї його теоретичної праці не були сприйняті ревними адептами даосизму (знову боротьба канонів!), тому більшість творів з його композиторської спадщини «канула в Літу». Зі збережених відомими залишилися лише 4 короткі пісні – «Білий сніг», «Чанцин», «Далека сторона» і «Тайшань», які в народі співаються й сьогодні.

Крім праці Цзі Кана «Ні смутку, ні радості» серед найбільш вагомих від початку нашої доби виділяємо праці філософа, музичного теоретика, композитора і виконавця Ван Баочана (*Wang Baochang*, 556-595 pp.), поета і музичного критика Бай Юя (*Bai Yui*, 772-846), а також письменників, композиторів і музичних критиків доби Середньовіччя Цзян Байші (*Jiang Baishi*, 1155-1221) і Відродження – Чжу Жайю (*Zhu Zhaiju*, 1536-1610). Кожний з них, наслідуючи вчення Конфуція, розвивав і пропагував одну з основоположних його думок, що «для успішного управління країною необхідне оволодіння шістьма вміннями: етикет, музика, стрільба з лука, управління колісницею, каліграфія і математика» [38, с. 73]. Як зауважуємо, в шереду значимості усіх необхідних вмінь після оволодіння етикетом першість належить музиці, аналізу якої – головним чином, специфіці мелодій та значенню їх естетично-виховній функції – вони приділяли чимале місце в своїй письменницькій праці.

Висновки до другого розділу

На прикладах найпоказовіших зразків літературного, архітектурного та образотворчого мистецтв з'ясовано, як при спиранні на доктрини філософії даосизму і традиції національної етики створювались пам'ятки даоської культури. Проаналізовано три з найважливіших літературно-філософських праць античних філософів: «Дао де цзін» Лао-цзи про ідею символічного безсмертя, «Чжуан-цзи» Чжуан Чжоу про цінності дао, «Скарбниця Дао» Лу Сю Цзина про сутність і складові даоських ритуалів. В розглянутих працях виділено думки філософів щодо даоського музичного мистецтва; відзначено про особливу важливість музики в житті античного суспільства, ритуальних

читань даоських канонів з використанням супроводу традиційних музичних інструментів. Працю Конфуція «Лунь юй» проаналізовано з метою виділення в ній найважливіших думок про значення музики, знання і виконання інструментальних мелодій та пісень, етикету, ритуалів; про важливість вивчення і виконання лише якісної музики – гімнів з книги «Ши цзин» та пісень про добродієність; про важливість освіти і музичного навчання згідно послідовного вивчення чотирьох шаблів: поезія, каліграфія, етикет, музика. Відомості про виникнення музичних інструментів та жанрів досліджено на прикладах вивчення численних міфологічних історій, які систематизовано при вивченні праць істориків Сима Цяня «Історичні записки» та Лю Сіня як засновника школи «Вчення про канони і про канони в давніх знаках» з огляду пояснень виникнення ритуальних мелодій для співу (*цзючжао*), танців (*люін і люле*) та музичних інструментів: ударних – барабани *тао* і *гу*, дзвін *чжун*, гонг *цин*, комбінація барабанів і дзвіночків *факі* і *цин*, калатачка *муйю*; духових – флейти *чуйлін*, *гуань*, *сюань*, *чі*; струнних – *цин* та його різновиди.

Крім цих праць розглянуто творчість найважливіших представників літературного Китаю, що продовжували розвивати доктрини дао в пізніші часи, а їх поетична творчість стала джерелом появи значної кількості вокальних творів ряду народних і професійних композиторів: античної доби – Цюй Юаня (340-270 рр. до н. е.); початку нашої ери – Ван Цяня (177-217), Цзі Кана (223-265), Цзо Сі (250-305), Лу Сю Цзина (406-477), Бо Цзюй-ї (772-846); поетів середніх віків – Су Дунпо (1037-1101) та першої поетеси-жінки Китаю Лі Цинжао (1084-1151), поета початку XIX ст. Вей Юаня (1794-1856).

В архітектурному мистецтві розглянуто приклади існуючих збережених храмів, що тепер є святилищами народної синкретичної релігії і продовжують розвивати даоські традиції. Їх конструкції та оздоблення свідчать про професійне володіння в давнину законами будівельного та архітектурного мистецтва; про важливість зображення окремих божеств як опікунів пріоритетних сфер життя та діяльності даосів, у т. ч. музичної творчості; про

зародження найважливіших традицій, що продовжуються в архітектурному мистецтві Китаю дотепер.

В розглянутих найпоказовіших прикладах суміжних видів мистецтв спостережено важливість відтворення в них музичних сюжетів. У вцілілих зразках давнього китайського живопису також відзначено пріоритетність зображень музичних виконавських досягнень і вшановування окремих божеств як опікунів творчості. Серед найважливіших – зображення образів Восьми Безсмертних, серед яких особливе місце належить музикантам – флейтиста Хань Сянцзи і співака Лань Цайхе, що є свідченням почесного місця музикантів у даоському пантеоні.

Значення використання символіки в образотворчій, архітектурній та музичній творчості означено як надважливий компонент даоського мистецтва для передачі цивілізаційних цінностей китайського суспільства.

Розглянуто зразки втілення естетичних, філософських та релігійних поглядів у заснованих даосами мистецтвах фізичного самовдосконалення *цигун* та його значення в практичному виконанні даоських пісень; у традиції «чайної церемонії» з супроводом спеціально призначених інструментальних мелодій.

Показано еволюцію способів ієрогліфічного запису музичних творів від цінпу до гончепу, виявлено приклади восьми найдавніших збережених зразків, проаналізовано стан вивчення музичних творів даосів у ХХ ст. Зроблено висновок, що їх вивчення вимагає пришвидшення та відродження шляхом віднаходження інших пізніших писемних пам'яток, їх розшифрування та збереження.

Праці мислителів Ши Куаня, Конфуція, Сюньцзі, Сима Цяня, Лю Сіня, Цзі Кана проаналізовано в аспектах зародження в античному Китаї ряду музичних наук: музичної теорії, естетики, критики, педагогіки та акустики. Поряд із Конфуцієм праця кожного з них має своє значення в закладанні основ цих наук. Виявлені та проаналізовані аспекти діяльності античних мислителів у т. ч. стали важливими для розвитку поетичної та музичної творчості китайських

митців наступних поколінь і мали вплив на особливості виконання даоських пісень.

РОЗДІЛ 3

ДАОСЬКІ ПІСНІ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН КИТАЮ

3.1 Специфіка вокальної культури Китаю в традиціях філософії та естетики даосизму

В історії розвитку китайської культури і музичного мистецтва важливу роль завжди відігравали філософські, релігійні та естетичні постулати даосизму. За час, що охоплює вже близько 5000 років під впливом теологічних вірувань і вкорінення сформованих у даосизмі мистецьких та естетичних норм утворились традиції, що позначились на створенні унікального стилю китайської національної музики. Як було показано в попередніх розділах, у надрах даосизму сформувалися в систему характерні ознаки музичних творів – їх образний зміст, жанрове розмаїття, специфіка мелодики та ритміки інструментальних награвань і танців, ритуальних гімнів і традиційних пісень. Важливою складовою традиційної китайської культури стала даоська музика для співу з властивим їй неповторним способом вокального інтонування та інструментального супроводу. Відповідно до релігійних та естетичних норм у багатоміліардній музиці Китаю відображено процеси розвитку не лише народної музичної творчості, але й особливий вплив даоської культури на загальну історію розвитку всього китайського музичного мистецтва.

Питання впливу естетики даосів на народні пісні в праці «Даоський етикет» уперше підніс китайський вчений початку ХХ ст. Лю Сюн (*Liu Xung*, 1881-1936). Після «Руху за нову культуру» (1915-1916) і Руху 4 травня (1919) його наукова праця, нариси та оповідання мали важливий вплив на розвиток китайської культури та мистецтва. Сучасники, серед яких історик і тогочасний ідеологічний лідер Лянь Цичао (*Liang Qichao*, 1873-1929) в праці «Про оновлення народу» високо підніс значення думок Лю Сюна про необхідність

збереження важливих історичних і культурних пам'яток, назвавши його «національною душею» і письменником, що наполегливо стверджував думку про те, що коріння китайської культури знаходиться в даосизмі» [130, с. 37].

В китайській мові слово «музика» (юе) позначається ієрогліфом 樂, що має достатньо широке тлумачення: це – не тільки безпосередньо особливі звуки, але й здоров'я (елемент ієрогліфа яо (药, ліки) і, насамперед – «радість», «щастя», «задоволення» і «насолада», в пошуках яких даоси (крім ритуалів та медитацій) віддавна обирали слухання або виконання мелодій. Пригадаймо згадувані вище вислови філософів: Лао-цзи – що «Дао – це стан вищої гармонії, в якому зливаються розум і музика» [95]; його учня Чжуан-цзи – що «Музика творить задоволення, без якого людина не може обійтись» [116, с. 4]; Цзі Кана – що «Сутністю музичних звуків є «гармонія»; гармонія в небі і на землі є найвищим станом музики» [39, с. 68]; Конфуція, що тлумачив дао як ідею універсального балансу в світі гармонії, гармонії людини з музикою, яка є елементом цієї гармонії; а пізніше й поета Лу Сю Цзина: «Найточніше абсолютно мудрий (тобто той, хто усвідомив Дао – Ж. Д.) може висловити свої думки в піснях, бо створення музики йде від Природи і Всесвіту» [38, с. 201]. Таким чином, поняття «музичні звуки» (або «звуки природи»), «здоров'я», і «радість, щастя та насолада», перетворившись у невіддільні одна від одної категорії, втілились в єдиному багатозмістовному знакові 樂. Сутність даосизму (шляху осягнення законів та закономірностей природи) полягає в тому, що життя – це щастя, а не страждання. Тому людині потрібно жити, покійно сприймаючи кожну його мить і дотримуватись вищих добродішностей, якими є позбавлення від надмірних емоцій та стриманість у всьому.

Крім цього, запис слова «музика» містить в собі немов концентрат глибоких філософських спостережень давніх даосів і навіть деякі історичні відомості, оскільки в цьому багатоскладовому ієрогліфі (якщо коротко пояснити) одночасно поєднались значення багатьох символів: «дерев'яний» або «дерево» 木 (з якого були вироблені перші музичні інструменти), «білий» 白 (у значенні стихії металу: білий метал вважався одним з першоелементів Всесвіту,

в якому народились звуки). В більш давньому записі у верхній частині ієрогліфа «музика» розміщувалось ще позначення «трава» 艸 (в розумінні «ліки, здоров'я»). Даоси віддавна зрозуміли цілющий вплив музики та її лікувальні властивості, що при з'єднанні з Всесвітом виявлялись для «очищення свідомості» і покращення здоров'я. Пізніше з появою в міфах постаті Шень-нуна, даоси навчилися розпізнавати лікувальні властивості трав і ці властивості ототожнювали з музичними звуками. Поступово виробилось твердження, що даоська музика здатна пробуджувати в людини лише «добрі» емоції, які позитивно впливають на її загальний психологічний стан та здоров'я. Тому в тих, хто її слухає, виробляється стійка психіка, підвищується рівень моральності і навіть покращується концентрація уваги.

Відповідно до естетичних уявлень даосів, музика повинна сприяти прояву психоемоційних реакцій людини та її злиттю з природою. Її звуки і ритми керують емоціями людини, її розумом і настроями, заспокоюють, надихають та врівноважують. Тому так високо цінувалась гра на цитрі, а потім на цині, що став головним представником інструментальної культури Китаю. Ці інструменти вважаються душею китайської музики. В «Книзі гір і морів» записано: «Серед ста квітів квіти сливки мей – найбільш шляхетні, серед усіх інструментів цитра і цинь – найбільш вишукані» [28, с. 9]. Вдосконалюючись та зберігаючи в своїй конструкції символіку кількості днів китайського календарного року, шести видів світової енергії та ін., ці давні струнні інструменти дотепер вживаються найширше – вважається, що їх тембри найповніше сприяють відчуттю звуків Всесвіту. Про трепетне ставлення даосів до цих інструментів засвідчують докладні описи в міфах про те, що перед грою на них вони ретельно мили руки і запалювали фіміам.

Як і в філософських та релігійних поглядах, у музиці та ритуалах в даоській культурі проголошувались ідеї споглядального ставлення людини до природи і Всесвіту, не прибігаючи до активних соціальних дій (філософія не-діяння *у-вей*). Соціальна функція музики зміниться з прийдешнім

конфуціанством, коли музичним творам і ритуалам надаватиметься сенс суспільного соціалізованого сприйняття.

Як і про музичні інструменти, в міфах знаходимо багато історій про виникнення народних пісень. Музичні записи найдавніших з даоських не збереглися, тому про їх особливості можемо скласти уяву лише зі словесних текстів «Книги гір та морів» та «Книги пісень» («Ши зцін»), яку вважають антологією народних пісень.

Пісні з «Книги гір та морів» стають прикладами зародження в Давньому Китаї жанру усної народної творчості Дао цин. М. Лебедев у праці «Дао і сучасність» підсумовує: «Отримавши в подальшому свого розвитку в вигляді традиції усної народної творчості, цей жанр пісенно-розповідного мистецтва постає затребуваним у китайській літературі і отримує високої популярності в населення всіх провінцій Китаю [96, с. 200]. «Книга гір та морів» виникла в царстві Чу, де потім у III ст. до н. е. проживав поет Цюй Юань, який в своїх поезіях продовжував розвивати мистецтво традиції Дао цин та оспівувати історії з чуської давнини. Своєю працею він, зокрема, значно розширив відомості про пісенно-поетичний фольклор давніх даосів.

За тематикою це були пісні з історіями про походження світу; про героя велетня Паньгу, що відділив небо від землі: «*Штовхав Паньгу небо в вишину, а землю вниз, взяв у руки сокиру і відділив їх*» [226, с. 63]; про потоп та Великого Юя, що зумів його приборкати. Досліджуючи сліди міфологічних пісень Китаю від найдавніших часів Е. Яншина, спираючись на тексти «Книги гір та морів» наводить такий текст пісні про Великого Юя: «*Розливались бездонні річки. Потопали дев'ять земель. Де Юй взяв самозростаючу землю для запруд? Як він зростив насип?*» [250, с. 14]; пісні про міфічних фантастичних істот – вогнедишних драконів, триголових людей з рогами, бика з людським обличчям, воїна Хуаньтоу з пташиним дзьобом і крилами. Істоти з таким виглядом завжди були наділені нереальною силою і тому в поєдинках завжди перемагали стихії природи, інших фантастичних істот та страшних звірів; про виняткову красу деяких жіночих персонажів – фея річки Ло, володарка Заходу Сі-ванму, що за

30 років перетворилась у неземну красуню, Цзин-вей (донька одного з найдавніших відомих правителів), що з пташки перетворилась у принцесу. При вигляді її краси *«Місяць ховався за хмари і соромно ставало квітам»* [159, с. 416].

Також у літературних джерелах знаходимо пісні про міфічних правителів Юя, Ді-ку та чотириликого Хуан-ді; про Чи-ю, Яо і Шуня; про найбільш шанованих героїв, що в тяжкій боротьбі з природою допомагали людям виживати: Суйженя, що навчив людей видобувати вогонь, Ван-хая, що приручив тварин, Шень-нуна, що навчав розпізнавати цілющі трави, Яньлуна, що змайстрував цитру і гуслі. Про нього текст епічної стародавньої пісні наводить Юань Ке: *«В країні, де вміють управляти мороком, народився Яньлун. Чотири синіх птаха прислужували йому, готували просо та м'ясо диких звірів. Він майстрував цитру»*) [241, с. 336] тощо. Багатьох з цих відомих найдавніших персонажів давні китайці вважали духами, яким поклонялися.

Всі з античних музичних вчених, згадуваних в підрозділі 2. 3 (Ши Куань, Конфуцій, Сюньцзі, Сима Цянь, Лю Сінь, Цзі Кан), приділяли неабияку увагу вивченню відомостей про давніх співаків. Інформацію про існування та їх творчі досягнення знаходимо також у самих міфологічних текстах. Було вияснено, що головними музикантами двору правителя Яо (в незабутні часи Яо приділяв багато уваги мистецтву, створенню і співу пісень, а перед смертю скаржився, що *«його життя було надто коротким і він не встиг розвинути багато своїх музичних справ»* [26, с. 194]) були Шунь і Куй. Сирота Шунь завжди складав сумні пісні про своє життя, а його син Шанцзюнь – веселі й безтурботні: *«Шанцзюнь йшов темним лісом без страху, блискавки чергувались з ударами грому. Віти дерев вказали шлях, щоб щасливо вийти до людей. Моя птаха щастя завжди зі мною»* [141, с. 238].

За текстами міфів, співак і цитрист Шунь вважається творцем особливо сумних мелодій *шао*, призначених співом примирювати людей. Шунь був сиротою, від дитинства зазнав чимало поневірянь та злигоднів і тому складав *«дуже сумні пісні шао»*, які він переробив з [інструментальних – Ж. Д.] мелодій

циншан» [185, с. 44]. Адже відомо, що інструментальні мелодії *циншан* у ще більш давні часи Хуан-ді використовував виключно для вираження трагічних емоцій. В різних текстах знаходимо подробиці з життя Шуня, що можуть дещо пояснити його нововведення при створенні особливо сумних мелодій: «Шунь наказав змінити мелодії *цзючжао*, *циншан*, *люле* і *люїн* для прославлення правителя і додав до цитри ще 8 струн, щоб показати гіркоту міжусобиць та воєн, співати триваліше і ще більше вихвалити добродетель» [141, с. 146]. Визначення «триваліше» трактуємо як потребу створення особливо тривалого в часовому розумінні співу пісенних мелодій (таких довгих пісень до цього часу не існувало), як прагнення створити відповідний настрій, характер і тип вокального виконання, семантику яких для досягнення бажаного впливу на людей Шунь відчував інтуїтивно. Отже, з появою творчості Шуня спостерігаємо заснування нової традиції щодо специфіки складання і виконання «сумного» змісту даоських пісень, незмінність принципів якої згідно догм даосизму не вільно порушувати навіть в наші часи.

В міфах про Куя вперше зустрічаємо певні естетичні оцінки від слухання співу даоських пісень: «Одноногий Куй створив пісню, мелодія якої відтворювала дзюрчання потічків гірської річки і назвав її *дачжан* [«велика пісня» – Ж. Д.]. Цю радісну пісню він співав спокійно і тривало, а коли люди слухали її, то заспокоювались і припиняли сварки» [241, с. 172]. Аналогічні оцінки зустрічаємо в «Книзі гір та морів», у працях істориків Сима Цяня в розділі «Основні записи» і Ма Су (1620-1673) при опрацюванні твору IV ст. «Дрібні нотатки зі стародавніх текстів». Підтверджуючи реальність існування постаті Куя, про нього згадував й Конфуцій, відзначаючи силу впливу його мистецтва співу: «Куй» [за різними тлумаченнями «куй» може перекладатись як «одноногий» – Ж. Д.] не слід розуміти як «одноногий», «це означає «Людей, подібних Кую, й одного може бути достатньо» [81, с. 173].

Можливо, Сима Цянь і Ма Су під визначенням «співав спокійно і тривало» також відзначали певні особливості емоційно-естетичної та виконавської градацій співу як «надто розмірено» чи «дуже повільно»? – адже

саме такі стильові і виконавські характеристики даоських пісень за непорушною традицією вважаються єдино вірними і з глибини віків їх продовжують дотримувати при співі в храмах, як і в проведенні ритуальних дійств – розмірено, спокійно, повільно.

Щодо інших співаків, з міфів дізнаємось, що пісні створювали всі вісім синів правителя Яньлуна, а пісня Сію (одного з них) «Ластівка полетіла» поклала початок створенню мелодій північного царства [241, с. 121; 301].

В міфах і давніх переказах мимохідь згадується, що виконавці даоських пісень найчастіше були наділені *високими* голосами незрівняної краси, і що слухання саме таких голосів навіть додавало магічної сили: «Голос Шуня злітав до небес. Слухаючи його спів, бог Вітру (що символізує життєві потоки «ци») радів і припиняв буревій» [241, с. 400]. Від тих часів вкорінення думки про досконалість краси високих чоловічих тембрів і ототожнення їх з ідеальним звучанням (чим вище теситура голосу – тим більшою красою і магічною силою він наділений) поклало початок в Китаї традиції вважати високі голоси еталоном краси. Така думка в китайській музичній естетиці побутує донині.

Проте, в легендах самого початку нашої доби знаходимо відомості про солодкоголосого народного співака Цзяна, який жив у печерах і одного разу внаслідок сильного переляку його голос назавжди змінився на рипучий і дуже низький. Це надало його співу нових цікавих фарб та посиленої емоційності, що сподобалось багатьом. Від цього часу Цзян почав навчати інших співати своєю манерою [104]. Зміст цієї легенди свідчить не лише про факт залучення низьких голосів до «красивих», а й про перший приклад у Давньому Китаї викладання співу та передачі своїх умінь іншим.

Інформацію про виконавців даоських пісень нашої доби знаходимо обмаль. Це пояснюємо поширенням традиції колективного (унісонного) їх співу. З професійних співаків сучасності, що включають виконання даоських пісень до програм своїх концертів виділяємо Чен Яньцю і Фан Цуй Тін.

Узагальнюючи спостереження від слухання і власного виконання автором цієї роботи даоських пісень підсумовуємо, що їх завжди характеризує

ряд таких факторів: першооснова усної народної творчості, філософське трактування образних характеристик, особливе значення змалювання образів та явищ природи. В музичній складовій з урахуванням філософського, релігійного та естетичного трактування оспівуваних образів – одноголосна з широким діапазоном мелодика; п'ятиступеневий пентатонний лад з його традиціями відповідності кожного звуку певному першоелементу; повільний темп виконання та широке вживання на одному звукові складів чи слів для посилення ефекту неквапливості, роздумів про сенс буття та єдність людини з природою; семантичний (смісловий) характер інтонування; використання динамічних властивостей голосу; врахування властивих давній мелодиці інтонаційних та ритмічних особливостей неримованої розмовної мови, що вплинуло на форму пісень, яка характеризуються довільною кількістю фраз – це сприяє їх сприйняттю як вільної імпровізації; часті зміни метроритміки, багатство ритмічних малюнків, інколи наближення до речитативності.

Характеризуючи специфіку даоської музики, відзначимо також про значення в ній давнього даоського знаку «тай-цзи» (太極, tàijí), що символізує і походження Всесвіту, і граничний стан буття, поділу на минуле і майбутнє, виділення двох протилежних сил – жіночого інь і чоловічого янь:

Тай-цзи є важливою
Поле знаку поділене S-
половинок має форму
утворюють коло. В
відображаючи єдність



категорією для даоської музики.
рискою на чорне і біле, а кожна з
рибок, що обтікають одна оду і
статичній невидимості,
опозицій, у чорному полі є трохи

білого, а в білому – чорного; м'якість ліній передбачає думку про діалектичний принцип нескінченності циклічності перетворень у всьому. Сенс даоського знаку тай-цзи є дуже містким і свідчить про глибину досягнень античного філософського мислення. Щодо мови музики, додаткові семантичні відтінки знаку тай-цзи китайці розуміють як те, що музика виникла з повільних звуків (барабанів) і поступово прискорюючи ритм (в енергійних дзвонах), перетворилась у нескінченну урочисту мелодію Всесвіту. В аналогії з плавними

лініями знаку тай-цзи даоську мелодику характеризує відсутність «гострих кутів», заокругленість, врівноважена ритміка, плавність, немов безперервність, коли немає початку і кінця. Наочно ці характеристики можна прослідкувати на прикладі вже розшифрованої мелодії церемоніальної похоронної пісні «Яскравий місяць», у якій йдеться про те, що після смерті, на людей чекає щасливе життя (Додаток № 7).

Супровід даоських пісень характеризується використанням тембрового багатства традиційних музичних інструментів для посилення зображальності. Важлива роль надається супроводу розмаїття ударних та духових інструментів з великою увагою до використання їх шумових властивостей. Це відіграє особливо важливу роль у посиленні образності та виконанні кульмінацій. При оркестровому виконанні інструменти грають в унісон або з інтервалом в октаву. Супровід музичних інструментів сприяє посиленню створення ефекту театральності і прагнення задіяти при виконанні пісень велику групу танцюристів, які відтворюють наближені до магічних або ритуальних тілесні рухи. Це наводить на висновок, що в подальшому в Піднебесній це стало важливим підґрунтям для зародження багатьох різновидів китайських вистав з музикою як елітарного, аристократичного мистецтва з естетичним ставленням до поетичної мови, розмовних діалогів, оркестрового супроводу, співу і власне самих танців – від Куньшаньської п'єси XIII ст. аж до утворення в XVIII ст. Пекінської опери та її різновидів, а від початку XX ст. – регіональних оперних вистав Юецзюй, Пінг та Юйдун. При узагальненні та ширшому трактуванні цих характеристик, слушною видається думка М. Лебедева: «В даосизмі музичне мистецтво виступає свого роду зв'язковою ланкою між поодиноким і загальним, минулим і теперішнім, у якому відображено не тільки історичну спадщину, але й сучасне сприйняття світу та всього багатства глибини даоських традицій» [96, с. 200-201].

Метою виконання даосами пісень було розкриття таємниць створення світу і возвеличення людської сили, відваги, добрих вчинків та краси. Пісні співались під час проведення обрядів, об'єднаних традиціями даоської релігії,

найважливішим віруванням якої було здобуття шляхом здійснення добрих вчинків довголіття і безсмертя (навіть один-єдиний поганий вчинок упродовж життя вже не давав на це шансів). Ось чому в сформованих у глибокій давнині традиціях широко розповсюдженим залишається, наприклад, проведення обряду Сіро – погребіння. Мелодії цього обряду дотепер стають основою творів ряду кращих сучасних композиторів Китаю.

Таким прикладом може слугувати п'єса «Старовинний похоронний обряд» з фортепіанної сюїти Тан Дуна «Спогади про вісім акварельних картин» (1978). В цій п'єсі композитор використав мелодії даоського обряду «Гра в Сіро» (Додаток № 8). Музичні компоненти цього обряду композитор сприймав як заглиблення в атмосферу особливого царства, в якому є можливість минулим поколінням спілкуватися з майбутніми. Зберігаючи національні характеристики, композитор відтворив красу невибагливої давньої народної мелодії. Її характеризує повільний темп (немов повільна хода похоронної процесії) і мажорна пентатоніка, оскільки при відході в світ померлих даоси співали радісних пісень, весело запускали ліхтарі, щоб освітити померлим шлях до неба і не дати їм заблукати – адже в іншому світі вони будуть продовжувати робити добрі справи. Ця п'єса Тан Дуна вважається неперевершеним зразком продовження розвитку традицій давньої китайської музики та логічного поєднання цих традицій із західними творчими методами. Також вона є прикладом збереження національних характеристик у відтворенні простоти, краси і яскравості фарб невибагливої мелодики автентичних народних мелодій. Тяжіння до оспівування музичних традицій даосів у творчості Тан Дуна вбачаємо не лише на прикладі п'єси «Старовинний похоронний обряд». Під враженням прочитання поеми Цюй Юаня «Лі сао» ним було створено однойменну Першу симфонію.

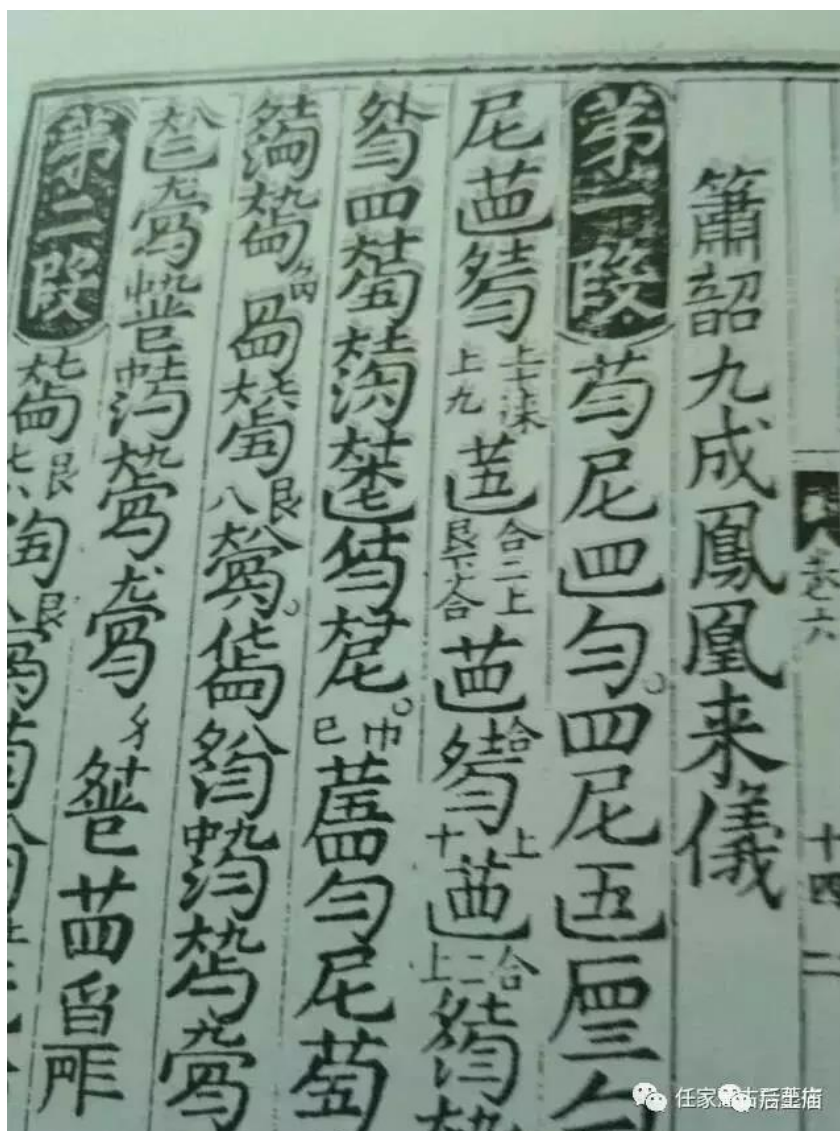
До найдавніших, безпосередньо музичних записів текстів даоських пісень належать всього лише вісім віднайдених і розшифрованих у ХХ ст. Їх прочитання виявляється доволі складним для сучасників не лише через недосконале знання значень найдавніших ієрогліфів та невміння (за винятком

поодиноких фахівців) достовірно повно їх прочитати, але й тому, що вони були записані на веньяні (文言文), буквально: «літературна мова») – писемній мові, що використовувалась у Китаї в давнину, тривалий час продовжувалась у літературних документах, але була забута. Цим самим, незрозумілим сучасним китайцям способом, було записано й багато текстів філософських вчень, які теж залишаються не вповні опрацьованими.

В старовинних даоських піснях приховані глибокі філософські ідеї та семантичні відтінки. Дослідники даосизму зауважують, що сучасні мешканці Китаю дуже рідко слухають ці пісні, навіть незважаючи на підтвержені вченими спостереження, що після їх прослуховування врівноважується психоемоційний стан людей та покращується загальний стан здоров'я людей.

Найбільш виконуваними з текстів даоських пісень, що дійшли до нас, залишаються «Три похитування квітів сливки мей», «Пастирська пісня», «Посилай квіти», та «Імператор богів Хуан-ді».

Зі зразків, відновлених шляхом прочитання і розкриття змісту текстів культурних реліктів, наведемо приклад первісного запису пісні «Дон Хуан Тайї» (в перекладі – «Імператор богів Хуан-ді»):



Запропонований початковий уривок запису пісні зі словами «Сьогодні сприятливий день, щоб засяяли яскраві зорі» містить дуже багато інформації: безпосередньо словесний текст, текст мелодії з позначенням темпу її виконання, метро-ритмічні характеристики мелодії, супровід ударних та духових інструментів.

Полегшенню прочитання текстів цієї архаїчної пісні завдячуємо створенню Цюй Юанем поеми «Дев'ять пісень», літературною основою яких послуговували наспіви з «Чуських строф» (з царства Чу, що існувало в XI-III ст. до н. е. і було центром китайської культури). Сима Цянь вважав, що Цюй Юань, проживаючи в цьому царстві в 340-278 рр. до н. е., використав для своєї поеми декілька пісень з «Чуських строф», серед яких була й пісня «Імператор богів Хуан-ді»; що саме він уперше зумів їх прочитати і зробив перше літературне опрацювання цих дуже давніх текстів. (В сучасному китайському

літературознавстві думка про першість Цюй Юаня щодо літературного опрацювання текстів цих пісень вважається дискурсивною).

Серед інших з восьми найдавніших віднайдених і розшифрованих пісень – «Шао Сі Мін» (Шао – місто проживання Сі Міна – покровителя щастя і любові), яка, як і «Дон Хуан Тайї» найбільше використовується в практиці сучасних композиторів у різноманітних опрацюваннях – сольних вокальних з супроводом, сольних інструментальних, в оркестрових та хорових аранжуваннях; «Гуанлінгсан» («Пісня Гукіна». Співаючи свою пісню, Гукін зупиняв вороже військо. Не загубленню цієї пісні в віках долучився Цзі Кан, який любив її виконувати і зробив запис музичного тексту); «Висока гірська вода» – про важливість дружнього ставлення всіх людей один до одного. Важливість послугу ідеї цієї пісні стало на стільки важливим для сучасного китайського суспільства, що її було записано на спеціальний носій, який 22 серпня 1977 р. було виведено в космос. Сюжет пісні оригінально інтерпретував сучасний художник Ван Тидзюнь в однойменній картині «Висока гірська вода» (Додаток № 4. 1); «Посилай квіти», «Політ білого журавля», «Благословляючи мертвих» і «Синоვნя поштивість».

У винахідливості творення мелодії в рамках п'ятиступеневої пентатоніки, ритмічної свободи і перемінності метру можемо пересвідчитись на прикладі пісні «Посилай квіти» (Додаток № 9).

На представлених прикладах спостерігаємо, що назви даоських пісень виникали не від узагальнення їх текстового змісту, а з початкової словесної фрази, яка може зовсім не відображати сутність ідеї пісні та конкретизувати призначення ситуації виконання. В цьому спостереженні китайські дослідники вбачають аналогію до назв із початкових слів з європейських оперних арій.

До найпопулярніших сучасних професійних опрацювань належать пісні «Політ білого журавля» і «Три цвітіння сливки» (давніший поетичний варіант – «Три похитування квітів сливки мей».

В пісні «Політ білого лелеки» в алегоричній формі подано думки людей про надприродне царство даоської країни, про людей, які мріяли опинитись там

за допомогою відомих їм природних, але наділених фантастичними можливостями істот (тут – білого лелеки).

Згідно переказів, пісню «Три похитування квітів сливки мей» створив співак Хуан Йї з династії Цінь (династія панувала в Китаї дуже коротко – з 221 по 206 рр. до н. е.):

Квітучий сад. Безжальний вітер і дощ заздять мені.

Сподіваюсь, вони не зашкодять мені.

Сподіваюсь, квіти сливи не зів'януть,

І молодість буде тривати вічно.

Коли цю пісню почув один з генералів цієї династії Ван Хуйджі, що разом зі своїм військом пристав на човні до берега, він був зачарований красою її мелодії і попросив тричі виконати її: двічі заспівати для нього, а потім ще раз зіграти його війську на флейті. Тому пісня отримала назву «Три цвітіння». В Китаї цвітіння сливи, що не боїться морозів, алегорично уособлює незламність, стійкість характеру китайських людей, символізує їх шляхетну чистоту, а пісня, в якій оспівуються стійкість сливи і люди зі шляхетними рисами характеру, за традицією завжди повторюється тричі. Філософсько-естетичний підтекст давнього переказу про триразове повторення пісні полягає в тому, що прекрасні мелодії однаково можуть слухати і прості люди, і люди зі знатного роду; що люди різних верств можуть однаково насолоджуватись музикою.

Опрацювання мелодії пісні здійснив композитор ХХ ст. Хуан Цзи (*Huang Zhi*, 1904-1938) для її виконання низьким чоловічим голосом, ймовірно адресно орієнтуючись на тембр голосу співака Цзян Шанжуна (*Jiang Shangrong*, баритон). Такий підхід композитора був зумовлений історією появи цієї пісні та впливом семантичного поля її виконання, незважаючи на те, що в китайському традиційному вокальному мистецтві все ж значною мірою переважає домінування високих регістрів та тембрів.

Заснована на пентатонному мінорному звукоряді з залученням ряду сусідніх ступенів, дуже повільна та сповнена ритмічної імпровізаційності давня мелодія в сучасній інтерпретації Хуан Цзи отримала нових рис. Виходячи з можливості її виконання як інструментального, так і вокального, композитор

значно розширив діапазон мелодії та ускладнив ритмічний малюнок безперервністю ритмічних змін.

Творчість і педагогічна діяльність Хуан Цзи високо вшановується в Китаї (він вивчав композицію в Берлінському коледжі та в Школі музики Йельського університету. Після повернення до Китаю від 1929 р. викладав основи композиції на музичному факультеті Шанхайського університету та в консерваторії. Як першого китайського педагога в цій галузі, його вважають найвпливовішим засновником китайської музичної освіти).

Перед сучасними співаками при виконанні авторських опрацювань даоських пісень постає не просте завдання. Як слушно зауважує О. Катрич, «завданням музиканта-виконавця, який має справу з композиторським нотним текстом, полягає уміння віднайти в його знаковій структурі ауре композиторського висловлювання і «оживити» їх, огорнувши інтонаційною атмосферою власного переінтонування» [71], адже «жоден з видів мистецтва не здатен виражати емоційно-почуттєвий рівень роботи людського духу так безпосередньо, як музика» [70]. М. Жишкович узагальнює, що «Музичне виконавство постмодернізму як унікальне явище має свою хронологію становлення та розвитку, що базується на здобутках попередніх епох, трансформованих відповідно до філософської естетики кінця ХХ століття. Його видатними конститутивними якостями є: антропологізм, релігійність, духовність, театральність, інтелектуалізм, емоційність тощо» [270, с. 12]. Розвиток цих думок продовжує професорка О. Зосім, яка відзначає, що в піснях християнської музики «жанр духовної пісні впродовж історії трактувався по-різному. ... У пізньому середньовіччі він почав позначати музично-поетичні твори строфічної форми ... з часом сакральні пісні докорінно змінили жанрову систему західного обряду» [61, с. 282]. На відміну від християнських пісень, з плином століть традиція виконання даоських пісень збереглась у китайському музикуванні в незмінному вигляді, привносячи лише індивідуальні особисті виконавські емоції.

Вцілілі до нашого часу перелічені зразки архаїчних даоських пісень впродовж багатьох віків передавались від покоління до покоління, вивчались та в незмінному вигляді виконувались під час ритуальних дійств у храмах. Ці зразки залишилися тими прикладами, які сьогодні вважаються вищими зразками класичної даоської музики.

В ХХ ст. даосами створено безліч нових пісень, які вони виконують під час обрядів, що в сучасних даосів тривають від трьох до п'яти днів: «Три скарби», «Благословіть мертвих», «Вісім вироків» та ін.; складено також багато пісень для щоденного виконання: «Благословення Гуань Інь», «Світло», «Подяка за квіти» та ін. Їх мелодика дуже наближена до народних пісень, відображаючи характерні фольклорні ознаки тих провінцій, де вони виникли. За масштабами – це переважно невеличкі пісні в формі одного куплету, який повторюється багато разів. Як і в давніх даоських піснях, їх поетичний і музичний тексти не вільно порушувати.

Як приклад, наведемо мелодію пісні «Приплив крові», в якій йдеться про тяжку материнську працю після народження дитини:

《破血湖池》:

鷓 鴣 鳴 動 山 中 勤 呢 室 啊
相 真 勤 呢 呢 報 答
娘 勤 糸 養 勤 育 恩

Як й у всіх інших сучасних піснях даосів, тут зберігається пентатонний звукоряд, в якому окремі звуки можуть оспівуватись мелізматичними прикрасами, тут – «удаваними» короткими мордентами (мелізм, який не застосовувався в давнину).

Впродовж віків залишаючись у своєму первісному вигляді, даоські пісні завжди відігравали важливу роль у політичному, освітянському та культурному

процесах держави. Ця думка про вищу роль і значення музики в усіх її проявах завжди хвилювала прогресивних мислителів світу. Конфуцій вважав, що «музика є тією силою, яку можна використати як для загального добра, так і загального зла» [64, с. 18], а незалежно від нього століттям пізніше щодо незмінності традицій писав Аристотель: «Завжди треба остерігатися введення нового типу музик як можливої небезпеки для держави, бо зміни стилів музики завжди відбиваються на найважливіших аспектах політичного укладу» [2, с. 114].

Парадоксально, що при справді великій увазі до вивчення різних сегментів даоської культури, її релігійно-філософської думки, літературно-поетичних, архітектурних та образотворчих витворів, мистецтвознавчий аналіз існуючих пісенних зразків, історія виникнення, побутування та проблематика специфіки їх мелодики та вокального інтонування все ще залишаються поза увагою. Дослідженню окремих аспектів китайської пісенної творчості сприяла поява публікацій китайських та зарубіжних вчених початку ХХІ ст. Е. Варової, Д. Вайєта, М. Лебедева, Ге Юаньюань, Чжан Чун Фу, Хуї Жуна, Чжан Лея, які вперше посприяли поверненню уваги до вивчення пісенної спадщини даосів.

Не торкаючись вузьких музикознавчих аспектів, сукупно автори цих праць розглянули сучасний стан вивчення даоських мелодій в сенсі розшифрування записів їх поетичних та частково музичних текстів, торкнулись проблем взаємодії давньої даоської поезії і народної пісні, місця музики в даоських ритуальних церемоніях і здійснили перші спроби аналізу даоських пісень в контексті ознак їх поетичної мови. Впродовж останніх двадцяти років відновлення уваги до даоської музичної спадщини істориків, літераторів та фольклористів спонукало заглибленню в музичний контент даоських пісень, дослідженню традицій і способів їх виконання, виявленню наявності використання окремих зразків в професійній композиторській творчості та спроби жанрової систематизації.

Інтонаційний стрій китайської музики має смисловий характер інтонування, що пов'язано з природою китайської мови, в якій сформувались 4

типи семантичного інтонування (в давнину їх було 5). При виконанні даоських пісень слід в першу чергу досягнути специфічні ознаки їх мелодики, ритміки, зрозуміти особливості форми, що згідно стилістики античної поезії характеризувалась поєднанням не завжди римованих коротких і довгих фраз та підсумувати отримані знання для максимального наближення їх вокального інтонування до автентичного способу співу.

Приклад особливого способу віршоскладання наводимо з текстів найважливішого дітища Цзі Кана – з його «Оди про цинь» та пісень з циклу «Поезії про безсмертних» (усі вірші поет складав у вже звичло усталеній в середовищі даоських поетів формі чотирирядкового письма, що став найбільш зручною при складанні пісенних мелодій):

Життя людини коротке, Протяжні небеса і земля.

Сотню років, що протечуть на землі, Довголіттям хто з нас назве?¹⁶

Вокальне виконання даоських пісень можна систематизувати згідно трьох узагальнених ознак:

1. Скандування складів – що є близьким до природного мовлення з відносно простою ритмікою. При такому співі для більшої зручності, чітко і з відтінком таємничості повторювати одні й ті ж слова, використовуючи єдину (черевну) порожнину дихальної системи. Для комфортності скандування слів у таких уривках зазвичай використовувався супровід дерев'яних інструментів (наприклад, з ударних – барабани гангу, дяньгу, з шумових – калатачка муой).

2. Скандування фраз із сильним акцентом в кінці речення. При такому виконанні слід використовувати всі ділянки дихального апарату від самого низу доверху.

3. Спів мелодій, багатих змінами напрямку мелодії (стрибками, подібними до зигзагів) та мінливістю метроритмічних побудов. Зазвичай такі мелодії створювались у мінорній пентатоніці, є особливо повільними і виражають лірично-споглядальні настрої. Саме такий тип мелодики найповніше характеризує сутність даоської музики та відтворює її релігійну

¹⁶ Чотиривірш «Дарунок сонцю, що йде в похід» наведено з «Оди про цинь» Цзи Кана в перекладі М. Кравцової [86, с. 201].

атмосферу. При співі пісень з означеною характеристикою мелодики вкрай важливими є дотримування чіткої артикуляції початкових приголосних у словах і використання спеціальної техніки дихання, коли слід контролювати процес проходження повітря від низу черевної порожнини, крізь грудні дихальні органи і закінчення в самій верхівці голови. Також, зважаючи на переважно дуже повільний темп виконання, слід неспішно поєднувати дихання вже накопиченим повітрям із вдиханням нового, тобто – різко забирати повітря без попереднього видиху.

Окреслені способи виконання даоських пісень корелюються з глибинним розумінням способів осягнення дао як всезагальної сили створення гармонії і порядку. З роздумами про це ми вже зустрічались у поетичних думках Цзі Кана (тих, що представлені в антології китайської поезії в зібранні Лу Сю Цзина), який відображав шлях пошуків людиною, що сповідує даоське вчення, істини і намагається йти шляхом Дао. Ось рядки вірша Цзі Кана щодо роздумів про спів:

*Всі музичні звуки народжуються у Всесвіті і потім – у людському серці.
Рухи серця викликаються зовнішніми речами.
Збуджені зовнішніми предметами,
вони знаходять втілення в голосі.*

Для того, щоби висловити ідею глибшого пізнання Дао, в мистецьких творах слід використовувати всі можливі виражальні засоби. Важливою щодо естетичного та емоційно-виконавського способу співу пісень на даоські тексти постає думка перекладачки з давньокитайської, дослідниці поезії епохи Шести династій (II – IV ст.) М. Кравцової: «Лірика Цзі Кана відкрила нову сторінку в історії китайської поетичної творчості, представивши зразки глибинної філософської поезії з органічним поєднанням логіко-розсудливого та емоційно-поетичного світосприйняття» [87, с. 175].

Нещодавно проблему специфіки виконання даоських пісень підніс у своїй праці історик Хуї Жун (*Hui Rong*). Він не є професійним музикантом і педагогом з вокалу, але багато праці доклав у справу інтеграції даоських канонів у ритуальну музичну практику, не заторкуючи при цьому художньо-

естетичних, виражальних та суто музичних параметрів вокального виконання. Під впливом означених завдань програми «Бюро досліджень даоської музики» Хуї Жун створив першу в історії її дослідження працю «Юйїнська методологія» [213], до якої включив декілька відомих давніх пісень («Висока гірська вода», «Три цвітіння сливки мей») і особисто склав декілька власних текстів («Вірші Білого лелеки», «Вісімнадцять ударів Ху Цзя», «Янцин» (про завезений з Персії в добу Мінської династії (1368-1644) струнно-ударний, подібний до цимбалів музичний інструмент янцин, що використовується в народних оркестрах і невеличких (часто вуличних) ансамблях. «Ян» в перекладі – заморський) та ін. Одноголосне хорове виконання своїх пісень він апробував у головному національному палаці – в даоському Храмі Білих хмар (Байюньгуань) в Пекіні. Його пісні співають тепер у багатьох інших даоських храмах, сприяючи єдиній стандартизації виконання даоських пісень і способів їх вокального виконання по всій країні.

Сформовані в надрах даоської етики правила чи «закони» співу даоських пісень віддавна корелювалися з практикою створеного і вельми шанованого даосами мистецтва збереження фізичного здоров'я – оволодіння дихальними вправами за системою цигун. Оволодіння основами дихання за цією системою стають важливими при співі давніх даоських мелодій і сучасних вокальних творів з їх використанням.

Створюючи і розвиваючи мистецтво цигун, давні даоси проголошували, що спів пісень і є одним з його найважливіших різновидів. В цьому твердженні збігаються дві важливі сентенції: перша – про важливість для досягнення дао збереження фізичного здоров'я, а найважливішим у цьому є досягнення врівноваженої нервової системи; друга – з метою досконалішого досягнення дао необхідно навчатись мистецтву співу ритуальних пісень (тобто, дотримуватись правильного дихання).

Вокалістам слід пам'ятати, що ці сентенції вважаються категорично догматичними, такими, що не допускають заперечень і, згідно загальних естетичних концептів даосів, їх слід дотримувати бездоганно, оскільки

змінювати хоч би якісь нюанси з встановлених правил споконвічно було не дозволено.

Наближуючись до тверджень давніх творців фізичного самовдосконалення цигун, сучасний практик у сфері цього мистецтва (чи лікування?), лікар Гу Веймін відзначає про важливість значення дихальної гімнастики, якої можна навчитися саме в практичному виконанні даоських пісень: «спів – це різновид цигун, це спосіб зберегти здоров'я і вірний шлях знаходження дао; це вірний спосіб очистити душу» [48, с. 3]. Даоські пісні слід співати в розміреному темпі, так, щоби всі групи задіяних при співі м'язів можна було б неквапливо координувати поміж собою. Описуючи свої спостереження, Гу Веймін узагальнював: «Для збереження здоров'я людині, а особливо співакові, необхідно навчитись покращення дихання шляхом заощаджування споживання повітря. Цього можна досягнути методом щоденних тренувань. Якщо потоки ци рухаються гладко, то й кров тече плавно» [48, с. 5].

Продовження оздоровчої практики співом за системою цигун спостерігаємо в історії Китаю в усі часи. Наприклад, за правління династії Мін (1635-1644), коли поряд із конфуціанством в тенденціях релігійного синкретизму продовжувалось збереження традицій даосизму і «багато монахів, намагаючись завоювати довіру і повагу населення ставали швидше вченими, ніж релігійними діячами» [256], один з монахів, лікар імператора Гон Цзючуна навчав свого пацієнта: «Регулярне використання співу цигун є методом тренування для збереження здоров'я. Спів може змінити настрій; співом можна лікувати, лиш треба навчитись використовувати потоки ци» [256].

Коротко, сутністю методу здорового тіла за мистецтвом цигун є черевне дихання, що полягає у концентрації уваги на роботі м'язів живота: взяття повільного глибокого вдиху, відчуваючи наповнення повітрям через пупок і немов розтягнення хребта (при співі такий спосіб вдихання повітря сприяє пониженню гортані і певному розтягуванню трахейної труби); видих робити ще

більш повільно, немов через соломинку, м'яко і спокійно, при максимально підтягнутих м'язах живота.

В дослідженнях сучасних лікарів доводиться велика користь дихання за системою цигун для уповільнення процесу старіння, для досягнення стабільності психологічно-емоційного стану, покращення якості сну тощо. Надто цінуючи цю давню методику, вони довели, що середній вік тих, хто приділяє увагу вправам цигун, становить понад 90 років.

Серед існуючих праць заслуговує уваги праця Сі Хон'ю «Про взаємозв'язок дихальної гімнастики цигун з літературою та мистецтвом», видана в Педагогічному університеті Шаньсі 2009 р. [171]. Магістральною в ній є думка, що спів підкреслює про необхідність використання правильних методів дихання – «повільного», «м'якого» і «глибокого», коригування якими надає вміння всьому тілу розтягуватися і розслаблятися, а при співі – плавно подавати дихання, не послаблювати і не напирати. Такі способи дихання з практики цигун використовувались даоськими співаками, а з розвитком академічного співу вони стали основоположними в практиці всіх майстрів вокального мистецтва.

Примітно, що в своїй праці лікар Сі Хон'ю наводить вислови авторів ряду європейських вокальних шкіл XIX ст. (ці праці до теперішнього часу є найбільш популярними серед китайських співаків і пильно вивчаються в класах академічного співу). Серед таких – вислів педагога італійської школи співу Франческо Ламперті (1811-1892), який приділяв велику увагу методам регулювання дихання при співі: «Школа співу – це школа дихання». Німецька співачка і видатна оперна педагогиня Матильда Маркезі (1821-1913), авторка праці «Практичний метод співу», в якому вона писала про виняткову важливість черевного дихання: «Навчаючи інших робити вдих, пересічний вчитель вказує, що м'язи живота при цьому повинні бути злегка стиснутими»; «В процесі черевного дихання грудна клітка повинна розширюватись у бік черевних органів». Видатний іспанський співак (баритон) і педагог Мануель Гарсія (1775-1832) в праці «Мистецтво співу» писав: «Щоб зробити дихання

природним, необхідно використовувати регулярні повільні рухи, щоб одночасно підіймати грудну клітку та ребра. Це сприятиме скороченню м'язів черевної порожнини». Відома австралійська співачка, учениця М. Маркесі Неллі Мелба (1861-1931) казала: «Дуже важливо виробити ідеальний спів, правильне дихання є найважливішим для співаків, навіть важливішим за красивий голос». Крім цих, Сі Хон'ю наводить вислови деяких сучасників: видатного італійського тенора Лучано Паваротті: «Хто вміє дихати й артикулювати, той знає, як співати»; китайського співака і педагога Чжао Мейбо, який найширше використовує в своїй практиці «метод дихання шляхом скорочення м'язів живота» і вважає його традиційним *китайським* методом співу. Важливим для нас у наведенні цих висловів є переконання автора книги не лише про важливість дихання за системою цигун для покращення здоров'я, а про провідне значення правильного дихання у співі. Саме такий спосіб використовували для співу своїх пісень давні даоси.

Про велику увагу до мистецтва цигун та довіру до цього методу в сучасній китайській медицині промовляє поява великого ряду наукових праць, перекладених багатьма мовами світу, в т. ч. й українською перекладено праці Гу Вейміна «Спів корисний для здоров'я», Сі Хон'ю «Про взаємозв'язок дихальної гімнастики цигун з літературою та мистецтвом», Сюй Мінтана «Чжун юань цигун. Третій етап сходження», в яких запропоновано вправи та різноманітні практикуми для людей, що багато часу приділяють розумовій праці, для користувачів комп'ютерними засобами та для співаків з метою поповнення енергією і налагодження дихання при вокальному виконанні музичних творів.

Керуючись настановами давнього мистецтва дихання, при виконанні даоських пісень співакам необхідно дотримуватись ряду спеціальних регламентів. Найголовнішими серед них є збереження впродовж усього твору емоційної рівномірності, спокійного, позбавленого будь-якої метушливості врівноваженого стану, максимального уникнення напруження при виконанні можливих стрибків у мелодії та відтворенні динамічних нюансів. Особливо

осмислено цих регламентів слід дотримуватись при виконанні тих пісень, тексти яких були створені для проведення ритуалів. При виконанні вокальних творів, що були створені на тексти поетів Середньовіччя та пізніших часів лише частково допустимим (внаслідок хвилюючого змісту про долю народу чи окремих його представників) для посилення виразності музичного висловлювання стає додавання певних, проте зовсім незначних емоцій та агогічних нюансів.

Окремі короткі думки про специфіку мелодики і традицію розміреного повільного співу даоських пісень знаходимо в книгах «Лунь юй» Конфуція: «Мелодія *шао* (тобто мелодія Шуня) є дуже повільною, гарною і приємною» [81, с. 98]; в «Історичних записках» Сима Цяня в главі «Життєписи»: «Коли виконувались дев'ять частин мелодії *шао*, з неба спустилися фенікси, щоби взяти участь в обряді прославлення правителя» [185, с. 230]; в главі «Основні записи» цієї ж праці знаходимо вельми важливий вислів Сима Цяня щодо віри давніх даосів в силу та значення естетичної сутності мелодії *шао*: «Правитель Шунь грав на цитрі і співав свою пісню з мелодією *шао* «Південний вітер». У пісні співалось: «З півдня віє теплий вітер. Він допоможе усунути турботи й піклування народу» [186, с. 26]; в збірці поезій Цюй Юаня «Питання до неба» знаходимо навіть його власну поетичну версію пісні «Південний вітер»: «Південний вітер завжди віє вчасно. З ним пісня допоможе ще більше любити один одного, здолати невідомі хвороби і примножити спокій та багатство народу» [221, с. 267].

Продовження думок про естетичну сутність і характер емоційного виконання найдавніших даоських пісень знаходимо в поезіях представника доби Тан Цзі Кана (223-264 рр.) – одного з найвизначніших представників літературної течії «вітер і потік» (*фен лю*). Авторитетний ідеолог свого часу та майстерний співак і гравець на цині, Цзі Кан проголошував про важливість вираження прагнень людей до пізнання дао засобами творчої діяльності. Сутність секрету поета і співака в такій діяльності полягала в єдино можливому способі духовного єднання з оточуючим світом. У русі шляху дао такого

єднання слід досягати засобами злиття з природними потоками вітру і зберігаючи за будь-яких обставин абсолютний спокій. Дотримання проголошеного принципу підтверджує навіть описаний М. Кравцовою біографічний факт страти Цзі Кана, коли він, «... знаходячись на ешафоті, продовжував повільно, спокійно і безтурботно співати ліричних пісень, акомпануючи собі на цині» [87, с. 112-113].

Виконуючи даоські пісні, сучасні співаки, що розвивають концертну діяльність (а не є учасниками їх розспівування в обрядах та церемоніальних заходах), нерідко комбінують даоські традиції співу з напрацюваннями європейських вокальних шкіл. Для віруючих китайців обряд є засобом впорядкування свого життя і надання своїм вчинкам благородності. Саме тому ще Конфуцій постійно виконував аж триста обрядів і, не обговорюючи питання віри, вимагав цього від інших.

Мистецтво співу давні даоси розглядали як один зі способів виховання гармонії духу і морального вдосконалення, хоча їх також цікавили й проблеми краси музики і насолоди від співу. В такий спосіб, вивчаючи закони краси, вони засвоювали світ. Музика і спів для них були гедоністичними категоріями, але спів власне даоських пісень – виключно релігійно-філософською. Китайські співаки, вдосконалюючись в багатьох інституціях Заходу, навчались бездоганному володінню технікою італійського співу бельканто, досконалості дихання, яке б могло дозволити майстерно володіти колоратурною технікою і знаходити та розвивати яскраві фарби звучання голосу. Кожний з них по своєму впливаючи на розвиток професійної вокальної творчості Китаю, увійшов до «золотого фонду» китайського вокального мистецтва, успішно займаючись творчістю, концертуючи по всьому світі та гідно презентуючи свої здобутки і китайську вокальну музику на різних континентах. Отримуючи фундаментальні знання і розгортаючи власну виконавську кар'єру, вони представляли вагомі досягнення свого національного вокального виконавства. Тому, увібравши західний досвід співу, сучасні концертуючі співаки при включенні до програм своїх концертів даоські пісні, ставлять перед собою суто

репертуарні та емоційно-художні цілі, не заглиблюючись у релігійно-філософський контекст їх виконання.

Як відзначає Чжоу Ї в праці «Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків)», такий підхід є «інваріантом давніх традицій співу, здатних в сучасних умовах до культурного синтезу й різних художніх трансформацій» [229, с. 5]. В ході дослідження і власних спостережень вона підсумовує: «Вокальне мистецтво сучасного Китаю – це феномен, сутність якого є результатом інтеграції культурного досвіду інших країн у тисячолітні національні традиції» [229, с. 6].

3. 2 Пісні даосів у професійній композиторській творчості

Незважаючи на велич ідей, глибину образного змісту і філософського підтексту даоських пісень, неповторну красу їх мелодій, прагнення вивчати призагублені в віках артефакти та ширше вводити їх в континуум сучасного національного мистецтва, опрацювань цих давніх зразків професійними композиторами Китаю поки ще існує не багато. Перші професійні опрацювання музичних текстів давніх даоських пісень знаходимо в творчості китайських композиторів від середини 1930-х рр. Це – Жен Гуан (*Ren Guang*, 1900-1941), Хуан Цзи (*Huang Ji*, 1904-1938) і Лу Юйшен (*Lu Juisheng*, 1902-1966).

Жен Гуан (м. Шенчжоу, провінція Чжецзян) постає першим серед композиторів Китаю, що звернувся до цієї сфери. В умовах розгортання міжкультурного діалогу та вивчаючи європейські композиційні методи письма і форми роботи зокрема з фольклорним матеріалом, Жен Гуан звернувся до методу багатоголосної обробки зразків монодійної національної музики. Звернення до жанру обробки, якого в китайській композиторській творчості до цього часу не існувало, стало однією з форм віддзеркалення тенденцій взаємодії із Заходом. Професор О. Маркова зауважує: «Культурологія, заснована на уявленні про культуру, похідному від кореневої важливості терміну («культ»!), визначаючи якість і цільове призначення, що «обробка» (лат. *Culture* –

«обробка»), персоніфікуюча ідеальна детермінація, але останнім виникає символіка реалізації. Це мистецтво, надане первісній діяльності» [137, с. 8].

1935 р. в історії китайської професійної творчості з'явилося перше аранжування даоської пісні «Хмари женуться за місяцем» на текст поезій династії Цінь (1115-1234):

Ніколи не думав як весняний вітерець відчуває пахощі квітів.

Нікуди не сховатися від вибору між життям і смертю.

Я вірю в сонце в моєму серці.

Моє серце вічне. Ніколи не буду здаватися.

Важливість і новаторство цієї роботи полягали не лише в першому опрацюванні даоської пісні, а й у тому, що обробка була здійснена для голосу в супроводі оркестру європейських інструментів.

Після закінчення важливих для розвитку китайської культури національних рухів 1915-1916, 1919 рр., китайське суспільство усвідомило необхідність модернізації життя своєї країни в усіх сферах діяльності. Прийшло усвідомлення, що в цьому Китай не може обійтись без вивчення західного досвіду і впровадження його надбань в національній творчості. Важливою залишається позиція китайських композиторів запозичувати західний досвід за умови збереження своєї національної специфіки. Вони використовували західні композиційні методи, вивчали незнані раніше форми роботи і жанри, але робили це, спираючись на свої національні традиції та мали на меті пропагування своєї національної музики в світі.

1935 рік був позначений у Китаї першим великим сплеском створення національними авторами композицій для європейських інструментів. Пригадаймо перший, ініційований Сяо Юмеєм концерт 1935 року в Шанхаї, на якому вперше виконувались фортепіанні твори не іноземних, а виключно китайських композиторів. Цього ж року було виконано обробку Жен Гуана пісні «Хмари женуться за місяцем», проте, очікуючи не прийняття китайцями звучання архаїчної мелодії в супроводі європейських струнних та духових, було вирішено цю прем'єру провести не в столичному місті, а на самому півдні Китаю в м. Гуанчжоу (провінція Гуандун). Успіх не очікувано був грандіозний.

Наступного 1936 р. обробку іншої з найдавніших даоських пісень «Три цвітіння сливки» для голосу в супроводі фортепіано (знову не традиційного національного, а інструменту, що прийшов до Китаю із Заходу) представив Хуан Цзи (Додаток № 11). 1962 р. в розпалі роботи Бюро з досліджень даоської спадщини Лу Юйшен опублікував версію сольного фортепіанного аранжування цієї ж пісні.

Незважаючи на вельми схвальну оцінку слухачами і вищими чиновниками Китаю цих праць, невдовзі розпочався період Культурної революції і під впливом ідеології нових урядовців будь-які звернення композиторів до зразків давньої національної музичної творчості на тривалий час пригальмувались. Від початку періоду відлиги та входження Китаю до нової фази розвитку міжнародних взаємин у галузі політико-економічного та культурного життя в творчості китайських композиторів знову починаємо зустрічати поодинокі приклади звернення окремих з них до опрацювання зразків давньої даоської музичної спадщини. Від початку ХХІ ст. в умовах зростання уваги істориків, фольклористів, музикознавців, композиторів, виконавців до відродження та опрацювання ще не засвоєних давніх зразків своєї культури ця тенденція набула інтенсивності і продовжує розвиватись.

Серед кращих прикладів – ряд аранжувань пісень для голосу в супроводі європейських інструментів (здебільшого фортепіано), наприклад – «Вейченська пісня» (Вейчен – місто, що знаходилось у провінції Шеньсі). Вельми цікавою є історія створення і шляху цієї пісні до наших днів. Як стверджують китайські вчені, відновлене авторство її поетичного тексту належить композитору доби Тан (618-907 рр.) Ван Вею. 1876 р. цей текст віднайшов Чжан Хе і записав його у «Вступі до вивчення музики для циня». На початку ХХ ст. композитор Ся Іфен (нар. 1883 р.) здійснив цифровий запис мелодії. В другій половині ХХ ст. професійний композитор, Ван Жень (1922-2019) додав до мелодії фортепіанний супровід. В цій версії «Вейченська пісня» виконується тепер, ставши в т. ч. її частиною концертного репертуару автора представленої дисертаційної роботи (Додаток № 10).

Встановлення подібних фактів «мандрування» в віках кращих і найкрасивіших давніх мелодій має важливе значення для показу хоча б на прикладі цієї пісні, який складний і багатовіковий шлях довелось зазнати багатьом скарбам китайської народної музично-поетичної творчості, аж поки вони виринули із забуття і потрапили до сучасного обігу. Також історія цієї пісні промовляє про те, що настала нагальна потреба найактивнішого пошуку, розшифрування, фіксації в базах даних Китаю авторства текстів і музики, всебічного вивчення та опрацювання сучасними дослідниками і композиторами маловідомих, або й зовсім невідомих музичних артефактів для збереження і примноження скарбів своєї музичної історії.

Ця давня даоська мелодія увійшла до десятка кращих пісень китайського народу, створених для гуциня. Слова пісні було загублено, проте в різних документах знаходимо згадки про неї та підтвердження, що завдячуючи незрівняній красі мелодії, її, акомпануючи на гуцині співали декілька тисячоліть. Версія поетичного тексту не є такою давньою і походить з періоду доби Тан:

*Світлий Вейчен у морозну ніч.
Ми п'ємо вино і вирушаємо на захід.
Більше не побачимо своїх друзів.
Йдемо швидко. Геть меланхолію і сум. Здолаємо всі труднощі.
Завжди будемо дорожити дружбою.*

Використавши текст Ван Вей, сучасне аранжування пісні для голосу і фортепіано здійснив молодий композитор та художній керівник кафедри академічного і народного співу консерваторії Ван Жень (*Wan Zhen*). (Додаток № 10). На прикладі цього зразка можемо переконливо пересвідчитись про використання довільної кількості поетичних фраз, коли при збереженні основної ритмічної формули виявляється імпровізаційність викладу музичного матеріалу, про скандування окремих слів з акцентом (виконавським вокальним) у кінці кожного речення, а також про характерну структуру мелодики давніх даоських пісень, де в утворенні ритмічних та мелодичних формул провідне значення мала символіка «тай-цзи».

Наслідуючи імпровізаційні перегри на гуцині, Ван Жень зберігає і строфічну будову всієї пісні, і квадратову побудову фраз мелодії. Зберігаючи повільний темп і наслідуючи у фортепіанній партії сонорні характеристики то низького, то середнього регістру гуциня, відтворюючи ефекти флажолетів та гліссандування струнами, композитор створив автентичну картину описаної ситуації, яку справді відчуваємо явно, видимо. Це більшою мірою торкається знання піаністом особливостей звучання та способів звуковидобування на гуцині, що стає необхідним для вірної інтерпретації виконавця. Щодо сучасної музичної творчості, в цьому пориві важливим залишається ставлення китайців до збереження давньої традиції поєднання музичного мистецтва і поетичного слова. На думку Н. Герасимової-Персидської, в таких творах свідченнями постійного тяжіння слова і музики є їх генетична спорідненість, як далеко вони б не віддалялись одне від одного [44, с. 11]. Особливої актуальності в цьому контексті набуває думка музикознавці Ольги Катрич, що «Завдання музиканта-виконавця, який має справу з композиторським нотним текстом, полягає в умінні віднайти в його знаковій структурі *аури висловлювання* і «оживити» їх, огорнувши інтонаційною атмосферою власного *переінтонування*» [70, с. 47]. При віднайденні «аури висловлювання» даоських пісень ця думка стає слушною насамперед стосовно самої творчості сучасних композиторів Китаю, не лише в сенсі їх прагнення відроджувати та піднести свою національну музику, а як підтвердження свідчення споконвічного тяжіння китайців до збереження своїх національних традицій і прокладання своєрідного містка між далеким минулим і сьогоденням.

Опрацювання пісень в сольних інструментальних версіях здійснювали Чжао Сяошен (*Zhao Xiao Sheng*) – фортепіанна транскрипція пісні «Літаючі хмари»); танцювальної та ритуальної музики в інструментальних опрацюваннях – Тан Дуна. Масштабні твори для хору та оркестру вперше зустрічаємо в творчості Ван Убея («Дон Гуан Тайї» і «Шао Сі Мін»), а також аранжування пісні «Хмари женуться за місяцем», здійснене 1935 р. Жен Гуаном.

Щоразу частіше звернення кращих професійних композиторів до давньої даоської музичної спадщини промовляє про зростаючий інтерес до її відновлення, про знаходження в даоських піснях безодні ідей для презентації краси мелодики та відтворення глибини їх образного наповнення засобами сучасної музичної мови. Прагнення композиторів початку ХХІ ст. до вивчення найдавніших пластів своєї унікальної культури та розширення образної і жанрової характеристик власної музичної творчості уперше посприяло появі могутньої хвилі популяризації давньої даоської музики.

Інтерпретація сучасними композиторами «звукової аури» (визначення О. Катрич) даоських пісень є вельми розмаїтою і подекуди не вкладається в звиклі традиційні рамки їх презентації. В західному суспільстві в річищі антропологічних міркувань сформувались думки про світогляд сучасної людини, який може стати важливим підґрунтям для розробки її мислення. В аналогії до цього наведемо роздуми мистецтвознавиці Л. Кияновської стосовно творчості видатного львівського композитора Василя Барвінського в антропологічному полі української культури. Зацікавившись проблемою антропології музики як новим напрямком гуманістичної науки, в інтерв'ю українському інтернет-журналу «Музика» професорка повідомляла про мету виявлення зв'язку людини й музики: «Адже будь-які мистецькі, в тому числі й музичні, творчі здобутки завжди пов'язані з особистістю. ... Як творець і людина свого часу й нації композитор є цілісною системою, не може не відображати весь той мікро- і макрокосмос, який його оточує. Цей історичний і ментальний код він транслює у своїй музиці, ... відображає глибинні духовні процеси, є дзеркалом свого часу й суспільства» [147].

В ряді наукових праць з цієї тематики Л. Кияновська висловлює думки щодо «відповідності артефакту до свого часу і місця в безпосередньому зв'язку з суспільним розвитком» [73, с. 26-27]. Ця думка є цілком слушною й щодо перетворення рис давньої даоської музики в творчості ряду сучасних китайських композиторів.

Останніми роками твори цієї тематики з'являються щоразу частіше, нашоувхуючись на протилежні критичні оцінки. Нерідко в відгуках китайських цензорів зустрічаємо полярні думки: з одного боку – про не вкладання таких творів у рамки питомої актуальності, з іншого – про їх органічну появу в сучасному соціокультурному середовищі. «Суб'єктивно-об'єктивна природа пізнання музики вимагає збереження певної вербальної ентропії, яка важко вкладається в прокрустове ложе актуальності» [73, с. 22]. В контексті сучасних композицій на даоські пісенні теми теж можемо стверджувати про невід'ємне право авторів на власні спостереження, ставлення і рефлексії, які вони вписують у свій питомий хенанський, шеньянський чи шаньдунський ареал.

На цю ж тему, досліджуючи думки Конфуція та знову підкреслюючи в них висновки про суспільну державну значимість музики, Л. Переломов цитував філософа: «Кожна людина зокрема і все людство завжди знаходяться в глибинному співзвуччі з музикою – теперішньою і минулою» [152, с. 56]. Продовження цих думок знаходимо в праці «Сенс як категорія цінностей семантичної музики» української мистецтвознавиці Людмили Шаповалової: «Допоки зберігається рівновага, поки ми здатні не лише відходити в нові звукові світи, осягати незнане, але й зберігати все багатство емоцій, насолоджуючись музикою як такою, в тому числі невичерпною спадщиною минулого, до тих пір людина рівною мірою наділена минулим і майбутнім, і їй відкритий шлях до повноти гармонійного самовираження» [232, с. 11].

Розвиваючи традиції даосизму, нечисленні віднайдені зразки усної народної творчості та зафіксованих авторських творів щоразу інтенсивніше поповнюють музичну спадщину з далекого минулого. Чимдалі, вони стають більше затребуваними в творчості композиторів усіх провінцій Китаю.

Як приклади найпоказовіших серед опрацювань давніх даоських пісень останніх років наведемо твори композитора Ван Убея (*Wang Ubei*, нар. 1975 р.) «Дон Гуан Тайї» («Імператор богів Хуан-ді») і «Шао Сі Мін» (Шао – місто проживання міфічного персонажа Сі Міна, що був покровителем любові і щастя) на давні тексти зі збірки «Дев'ять пісень» Цюй Юаня. Це – твори для

солістів, мішаного хору, симфонічного оркестру і традиційних інструментів, що використовувались у Китаї в давнину. Вже саме звернення Ван Убея до поезій одного з найдавніших поетів видається надто сміливим, оскільки за давньою традицією вважалось, що ніхто крім самого автора слів не може точно відтворити всю складність і повноту нюансів мовного інтонування його текстів, у т. ч. – музичного інтонування.

Серед сучасних композиторів Китаю творчість Ван Убея відзначається особливим тяжінням до відродження і популяризації найдавніших мелодій. Також відзначимо виняткове захоплення композитором творчістю Цюй Юаня та трепетне вивчення його сповненого трагічними подіями життєвого шляху. В пам'ять про Цюй Юаня в Китаї віддавна було започатковано традицію щорічного святкування в день літнього сонцестояння свята Дуанью (День Поета). Хоча свято є веселим і супроводжується галасливими розвагами з катанням на човнах, змаганнями веслярів і великою кількістю співу радісних пісень та виконання енергійних танців, його появі передувала трагічна історія про жертовну смерть Цюй Юаня. Волелюбні ідеї його поезій не схвалювались чиновниками, творчість засуджувалась, а сам поет був «вічним вигнанцем». На протест проти владних репресій та вимушеного переховування в старості в чужих краях, він кинувся в води річки Янцзи, принісши своє життя в жертву справедливому Драконові. В знак пам'яті про цю подію в Китаї й було засновано це свято – День Поета.

Ще 2009 р. на мотиви однієї з народних мелодій з цього свята Ван Убей створив власне аранжування для фортепіано «Енергійний танець Золотого Змія». Давня фольклорна даоська мелодія з обряду поклоніння Дракону – найважливішій міфічній істоті в Китаї, що приносить людям силу, удачу і щасливе життя, захопила його своєю красою, метро-ритмічною винахідливістю і полум'яним темпераментом. У своєму аранжуванні Ван Убей зумів створити яскраву картину народного свята, а сама давня танцювальна мелодія завдяки відтворенню в фортепіанній версії яскравої образності та буянню віртуозних

виконавських прийомів швидко стала улюбленим концертним твором піаністів-виконавців.

У творчості Ван Убея вивчення найдавніших пластів китайської народної музики та опрацювання вподобаних мелодій способами їх аранжування чи обробок стало примітною ознакою його індивідуального стилю. Переконливо і досконало, як свідчення вищого професіоналізму, такий спосіб роботи з фольклорними джерелами виявився в його роботі при опрацюванні ритуальних та обрядових мелодій давніх даосів. Естетичні погляди та філософські судження даосизму стали надто близькими світогляду композитора та його власному розумінню щодо призначення та ролі музики в житті людей. Крім цього, в аранжуваннях давніх даоських народних мелодій, для яких раніше він обирав метод наслідування засобами фортепіано звучання традиційних китайських інструментів, призвело до ідеї одночасного поєднання інструментів симфонічного оркестру та архаїчних традиційних. Це ми спостерігаємо на прикладі оркестрових аранжувань пісень «Дон Гуан Тайї» (Додаток № 12) і «Шао Сі Мін».

В експериментуваннях з такими поєднаннями, для створення необхідного колориту і збагачення тембрової палітри Ван Убей відкрив для себе неосяжний світ звукозображальних ефектів від тембрових комбінацій європейських та давніх традиційних китайських інструментів. Подібна практика одночасного їх звучання вже зустрічалась у творчості китайських композиторів. Першим прикладом стало створення 1972 р. оркестрової сюїти Ду Мінсіня «Легенда про червоний ліхтар». Партитура сюїти включала 22 інструменти: європейські струнно-смічкові та духові і традиційні китайські ударні та струнні. Це був перший в історії китайської музики приклад змішування їх тембрів, який було оцінено «як нову якісну зміну в підході до вибору засобів музичної виражальності та полегшення сприйняття китайськими слухачами складної оркестрової партитури, коли головною умовою став принцип паритетності оркестрових голосів та їх темброва узгодженість і метроритмічна синхронність» [249, с. 163]. У цьому дослідниця Янь Чжихао визначає одну з

характеристик розвитку китайської композиторської творчості як віддзеркалення тенденцій взаємодії з Заходом, коли прояв цих паралелей міг відбуватись лише в умовах культурного діалогу Схід – Захід [249, с. 180]. Слушним видається й висновок дослідниці, що «визначальним при засвоєнні засад сучасної європейської музики стало їх осягнення для піднесення національного» [249, с. 181].

Створюючи ці дві композиції та використовуючи для них тексти найдавніших з існуючих даоських мелодій, Ван Убей переслідував мету не лише «вичерпнути» ці мелодії з глибокої давнини і впритул приєднатись до архаїчної даоської творчості, але й популяризувати серед сучасників зовсім нещодавно відкриті скарби музичної спадщини далекого минулого Китаю. Також, не заторкуючи тут локальне завдання використати сонорні ефекти поєднання тембрів інструментів європейського симфонічного оркестру і давніх традиційних, композитор переслідував мету зробити ці давні твори доступними для сприйняття не лише китайцями, але для значно ширшого поля слухачів – світового. В цьому вбачаємо прагнення всіх прогресивних музикантів Китаю всебічно інтегрувати надбання китайської національної музики у світовий простір.

Обидві дуже давні пісні належать до тих розшифрованих зразків, що увійшли до збірки «Шість династій музики і танцю». В цій збірці представлено декілька вже на той час опрацьованих музичних прикладів давньою ієрогліфічною системою гончепу, завдяки чому пісні не «канули в Літу». Тепер вони вважаються презентацією вищого рівня художньої досконалості і класикою китайської музики.

Опрацьовані Ван Убеєм пісні «Дон Гуан Тайї» і «Шао Сі Мін» (як і пісня «Три цвітіння сливки» Ван Вея), як сьогодні доведено, були створені понад 4000 років тому. Їх спів у давнину супроводжувався грою ударних, духового ансамблю з різних китайських флейт, подібного до сопілки гуаня та містично-екзотичного сюаня. В «Хроніках» Сима Цяня описується, що коли Конфуцій почув виконання пісні «Шао Сі Мін», він був глибоко зворушений і вигукнув:

«Ідеально досконала музика! Я захоплений і не сподівався, що музика може мати таку величезну силу впливу на людський дух. Це той рівень впливу, коли впадаєш у забуття і перебуваєш в стані вищої насолоди!» [185, с. 184-185]. Сима Цянь писав, що Конфуцій вважав цю музику ідеальною для найбільшого впливу на емоційний стан людини і після її прослуховування довго не міг їсти м'яса, а в значно давніших описах (у міфах), підкреслюючи особливий вплив цієї мелодії на все живе описується, що під час її звучання «навіть фенікси злітали і танцювали, а з ними танцювали всі інші птахи і звірі» [141, с. 115].

Музика пісні «Шао Сі Мін» багато віків вважалась втраченою і відродилась лише в часи династії Цін (1115-1234 рр.), коли в традиційному цифровому варіанті вперше змогли розшифрувати знаки гончепу. Пісня призначалась для проведення придворних церемоній. Саме її застосовували в якості кращого прикладу для досягнення «ідеально гармонійного» душевного стану. Лише під час археологічних розкопок 1994-1995 рр. поблизу міста Лінцзи (де колись знаходилась Академія Цзися, провінція Шаньдун), віднайшовся опрацьований в добу західної династії Чжоу запис пісень збірки «Шість династій музики і танцю». В 1998 р. експертами стародавньої музики було ініційовано проведення семінару з проблем дослідження музики міста Шао (де проживав Сі Мін) і запропоновано композиторам опрацювати ці мелодії, що й було представлено в концерті під гаслом «Нова музика Шао».

Так, 2003 р. відбувся великий концерт, у якому в виконанні Азійського симфонічного оркестру під проводом Ван Убея вперше прозвучали сучасні версії опрацювання двох віднайдених пісень. Ця грандіозна в світі китайської музики подія мала резонанс загальнодержавного рівня, що зі свого боку теж свідчить про значення віднайдених пам'яток для китайського суспільства, про розуміння важливості їх відродження і надання нового життя. Для проведення цього концерту навіть було споруджено спеціальний, оснащений новітніми акустичними засобами великий концертний зал «Шао». Надалі цей зал використовується для виконання творів не лише китайської, а й західної старовинної музики в виконанні солістів, ансамблів та оркестрів старовинних

інструментів. У фойє концертного залу розміщено виставки експонатів (або фотографій) старовинних інструментів – китайських гонгів, дзвонів, чженів, рибок, різновидів барабанів і флейт, циня, гуциня та ін., виготовлених з каменю, дерева, шовку, шкіри, бамбуку і навіть гарбуза та мистецьки інкрустованих коштовними металами та камінням. Експозиції давніх китайських інструментів стали чудовим доповненням до звучання музики Шао, а сам зал від того року став у Китаї ще одним місцем могутнього потоку поціновувачів музичного мистецтва та розгортанням туризму.

Шлях до появи симфонічно-хорових творів Ван Убея «Дон Гуан Тайї» і «Шао Сі Мін» був тривалим. До літературного опрацювання тексту віднайдені знахідки (її зображення подано в підрозділі 3. 1) долучався поет IV-III ст. до н. е. Цюй Юань; в кінці XIX ст. письменник Вей Юань подав сучасне розшифрування словесного тексту (про це він писав у праці «Потаємні смисли Канону поезії в версії давніх знаків»); 1995 р. колекціонер з м. Лінцзи оприлюднив давній документ про музику Шао для гуциня «Фенікс приходить до ритуальної церемонії. Всі інші тварини танцюють». Експерти цього документу дійшли висновку, що саме цей твір є кульмінаційною музичною частиною ритуальної даоської церемонії; 1998 р. в місті Цзибо (провінція Шаньдун) відбувся семінар, в якому взяли участь усі китайські експерти стародавньої музики. В результаті їх роботи було вирішено проводити систематичні концерти «Нової музики Шао»; цього ж року спільними зусиллями фахівців відновленого після Культурної революції Бюро дослідження даоської музики було зроблено цифровий, більш зрозумілий для пересічних сучасних музикантів запис музичних текстів двох найдавніших пісень. Наведемо тут приклад цифрового запису пісні «Дон Гуан Тайї»:

九歌·东皇太一

1 = C $\frac{4}{4}$ 作曲: 王 备
作词: 屈 原

(i - 7 - | 5 - 6 - | 6 - - -) | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

0 0 0 0 | 6̣ 3̣ 3̣ 3̣ 4̣ 3̣ | 3 - - - | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

吉 日 兮 辰 良,

1 3 3 3 4 3 | 3 - - - | 0 0 0 0 | 0 0 0 3 5 | 6̣ 6̣ - 5 |

穆 将 愉 兮 上 皇。 抚 长 剑 兮 玉

3 - - 1 3 | 2 2 - 1 6 | 6 - - - | 0 0 0 0 | (0 i - - |

珥, 璆 璆 鸣 兮 琳 琅。

7 - - - | 5 - - - | 5 - - -) | 6̣ 3̣ 3̣ 3̣ 4̣ 3̣ | 3 - - - |

瑞 席 兮 玉 璆,

0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 1 3 3 3 4 3 | 3 - - - | 0 0 0 0 |

盥 将 把 兮 琼 芳。

0 0 0 3 5 | 6̣ 6̣ - 5 | 3 - - 1 3 | 2 2 - 1 6 | 6 - - - |

蕙 肴 蒸 兮 兰 藉, 奠 桂 酒 兮 椒 浆。

0 0 0 0 | (5 - - - | 2 - 3̣ - | i - - - | 6̣ - - - |

6̣ - - - | 6̣ - - -) ||

В роботі над аранжуванням цієї пісні перед композитором постало важливе творче завдання відтворити засобами звучання хору та оркестру особливості атмосфери її образного змісту та максимально наблизити до архаїчної автентичної версії мелодійні і вербальні інтонації, тобто змодельовати специфіку інтонаційної виразності у багатоголосній партитурі. Слушним тут є пригадати спостереження В. Москаленка, що «інтонаційність є позапоняттєвою системою спілкування індивіда зі світом, що інформує ... про його ситуативний емоційно-психологічний статус» [144, с.14]. У поетичному тексті пісні

*Сьогодні сприятливий день,
Щоб засяяли яскраві зорі.
Все для радості Небожителя.
Радісно танцюють фенікси.
З ними радіють і танцюють всі звірі і птахи.*

композитор відчув насамперед культову атмосферу таємничої фантастики царства імператора Хуан-ді і велич події його прославлення. В цю атмосферу слухача відразу занурює оркестровий вступ, який розпочинають давні традиційні гонги і барабани, після яких у високому регістрі вступають скрипки. Коротке проведення багатоголосного скрипкового уривку з використанням

сурдин на гармонічній послідовності T – S – III – S⁺⁵ сприяє продовженню змалювання урочистої таємничої атмосфери, якої ще більше додають шумові ефекти гонгів і калатачки муюй. Обравши специфічне поєднання сурдин скрипок та китайських ударних і шумових, Ван Убей яскраво і дуже образно відтворив немов звучання Всесвіту, з якого з'явився Хуан-ді. Завдячуючи такому способу звукопису функціональне співвідношення поетичного слова і музики нівелюється – вони стають взаємодоповнюваними компонентами. Композитор немов не потребує вербального тексту, вичерпуючи з його коротких фраз лише семантичні характеристики. Значення інтонаційної специфіки поетичного тексту він підкреслює лише на словах «Все для радості Небожителя», що немов рефрен декілька разів повторюються впродовж простої трикуплетної форми пісні. Намагаючись якнайточніше відтворити власну пережиту «ауру висловлювання» автор цієї неперевершеної симфонічно-хорової картинки, враховуючи урочистість і святковість події, все ж обирає мінорну пентатоніку, дуже повільний темп і низькі хорові голоси – альти і баси. В сукупності це з ще більшою переконливістю сприяє створенню атмосфери дуже віддаленої епохи. На думку О. Маркової «Смислова суть єдності [виразних засобів взагалі і структурної конкретики форм-схем композиції] споріднена із релігійними, філософськими концептами, народженими історичними умовами, які стали живильним витоком і для епохально певних музичних вжитків, тобто очевидна їх генетична спорідненість» [137, с. 137-138].

Використовуючи описаний комплекс засобів музичної вражальності, Ван Убей як високопрофесійний майстер роботи з музичними звуками зумів геніально вивести цю коротку даоську пісню далеко за межі камерного вокального жанру і наблизити її до масштабного симфонічно-хорового. В цьому й приховується розкриття глибокої філософської ідеї щодо відповідності величі постаті Хуан-ді, яку, як нам видається, бажав донести нащадкам композитор.

Незважаючи на грандіозний успіх прем'єрного виконання цього твору, його оркестрова партитура (як і партитура «Шао Сі Мін») до цього часу ще не видана. Існують лише звукові записи обох пісень на CD, зробленому під час концерту 2003 р., а їхні рукописи зберігаються у приватній бібліотеці автора. Тому, спираючись на існуючий звуковий запис, для показу оригінального вирішення складу оркестрово-хорової партитури, подаємо у власному виконанні «на слух» початок аранжування Ван Убея пісні «Дон Гуан Тайї» (Додаток № 12).

Унікальний задум систематичного виконання в залі Шао творів давньої китайської музики продовжує втілюватись у життя і концерти там відбуваються дуже часто. Проте, на жаль, до опрацювань давніх пісень даосів сучасні композитори не звертаються. Це спробуємо пояснити такими двома причинами: не відповідності їх спроб досягнути висоти робіт Ван Убея та тотальною захопленістю сучасних китайських композиторів музикою авангарду і не вкладанням закладеної в піснях глибини даоської філософсько-естетичної думки в «прокрустове ложе» сучасних композиційних технік.

Висновки до третього розділу.

З міфологічних сюжетів, «Книги гір та морів» і праці Конфуція «Книга пісень» проаналізовано словесні тексти найдавніших даоських пісень, систематизовано їх тематику – про походження світу, культурних героїв, правителів, возвеличення добрих вчинків, роздуми про сенс буття, єдність людини з природою. Встановлено персоналії найдавніших співаків античності (Шунь, Куй, Цзян, Ши-Куан, Ши-Цзюань та ін.), специфічні ознаки їх співу, про естетичну перевагу високих голосів, що вважались еталоном краси.

Спираючись на розшифровані записи музичного і поетичного текстів восьми збережених найдавніших даоських пісень, охарактеризовано специфіку їх мелодики, метро-ритміки та супроводу, виявлено значення відображення в них знаку «тай-цзи», що символізує нескінченність мелодії Всесвіту, плавність, безперервність, коли немає початку і кінця, охарактеризовано значення

використання при співі дихальної гімнастики цигун та її значення в сучасності, здійснено аналіз первісного запису пісень «Імператор богів Хуан-ді», «Три цвітіння сливки», «Пісня білого журавля», «Посилай квіти», «Приплив крові», «Місяць», подано приклади опрацювань цих пісень композиторами ХХ ст.

Охарактеризовано комплекс специфічних особливостей вокального виконання даоських пісень в традиціях даоської філософії та естетики.

В другому підрозділі представлено найбільш показові приклади опрацювань композиторами Китаю ХХ – початку ХХІ ст. найбільш давніх даоських мелодій, серед яких – транскрипції та аранжування пісень для голосу з фортепіано «Хмари женуться за місяцем» Жен Гуана, «Три цвітіння сливки» Хуан Цзи і Лу Юйшена, «Літаючі хмари» Чжао Сяошена, «Вейченська пісня» Ван Женья. На прикладах пісень «Дон Гуан Тайї» і «Шао Сі Мін» для хору та оркестру Ван Убея проаналізовано перші спроби аранжування творів давньої даоської музики засобами поєднання архаїчних традиційних ударно-шумових інструментів з європейськими скрипками.

Представлено роздуми стосовно творчості сучасних композиторів, що звертались до опрацювань найдавнішої даоської музики, в антропологічному полі китайської культури; моделювання специфіки інтонаційної виразності монодичної дуже давньої пісні в сучасній багатоголосній партитурі.

ВИСНОВКИ

1. Доводячи актуальність вивчення проблеми глобалізаційних вимірів розвитку культури Сходу *розглянуто* значення впливу філософії та естетики даосизму на китайську музичну культуру, а також їх впливу на локальні ознаки розвитку західної музичної культури. *Виведено* важливість глобалізаційних процесів, в результаті яких поширюються ідеї, збагачуються культурні стосунки між Сходом та Заходом, створюється можливість різноманітним культурам ставати більш відомими, вийти за межі їх національної та етнічної обмеженості. *Спостережено* розвиток протилежної тенденції – регіоналізації,

що пов'язана з прагненням зберегти та розвинути унікальність окремих культурних просторів. Глобалізація і регіоналізація виступають як взаємообумовлені процеси, їх проблематика актуалізується в площині взаємодії різних національних культур і взаємодії культур між різними регіонами єдиної національної культури. Підсумовано, що культура Сходу має значний вплив на культуру і спосіб життя європейського світу, що Схід став органічною часткою сучасного глобального музичного світу. Відзначено про збільшення кількості прихильників даоської релігії на сучасному етапі; як один із факторів поширення давніх даоських пісень – про включення до програми масового шоу мелодії «Політ білого журавля» в модерній вокально-інструментальній інтерпретації.

2. З'ясовано походження даосизму від імператора Хуан-ді у III тисячолітті до н. е. (династія Чжоу). В його часи сформувались основи даоської релігії, сутністю якої є вчення про подолання смерті і перетворення себе в безсмертного. Релігійний даосизм розглянуто як суму духовних переконань, належність до державного культу і побутування в народній релігійній традиції. При аналізі міфів підсумовано, що в музичному мистецтві Хуан-ді належить винайдення системи ієрогліфів для запису музичних творів; першість створення ряду найдавнішої музичних інструментів, що вдосконалюючись, дотепер побутують в традиційній музиці Китаю; створення перших різножанрових мелодій циншан (енергійні войовничі), циньчжи (сумні) і цинцзюе (трагедійні), виконання яких призначалось для конкретних ритуалів; створення першого багаточастинного музичного твору «Мелодія для барабана гангу». Результатом розвитку форм ритуальної музики стало використання танцювальних мелодій люїн і люле, що використовувались в ритуальних діях для зцілення людей, а згодом для придворних танців; виявлено імена найдавніших співаків – Шунь, Куй, Цзян, Шанцзюнь, Ши-Цзюань, Ши Куань, Лань Цайхе, представлено ранні естетичні оцінки їх співу. Осмислення жанрової диференціації даоських

мелодій відбулось наприкінці античної доби – коли сформувались в систему вокальні, танцювальні твори, бенкетна, церемоніальна та ритуальна музика.

Вияснено, що духовну практику давні даоси здійснювали шляхом проведення ритуалів, читання вголос канонів, співу пісень, осмислення буття людини і Всесвіту. З міфів встановлено створення в надрах релігійних культів даосизму ритуалу чайної церемонії (один із способів медитації), метою якого стало пізнання Дао, осмислення сенсу життя, розуміння глибини головного устремління даосів – зберігати фізичне і духовне здоров'я та жити в гармонії з природою. В системі синкретичності китайської релігії *узагальнено* сутність традицій даосизму як сумарного відтворення найхарактерніших рис філософської думки, національної етики та мистецтва Китаю.

Досліджено даосизм як одну з найвизначніших течій філософської думки Китаю, в центрі вчення якого є шлях природи і її закономірності, напрямок розвитку світу, всезагальна сила створення гармонії і порядку. Розвиток даоського філософського та релігійного вчень прослідковано при аналізі праць перших китайських філософів Лао Цзи та Конфуція, письменника Цюй Юаня, історика Сима Цяня. Засновником філософського вчення став Лао-цзи, що в «Книзі про шлях» узагальнив свої погляди, наголошуючи на слідування законам природи, відмову від насильницьких дій і боротьби (теорія у-вей), вивів Дао як внутрішню досконалість і життєву силу людей, як базис для досягнення естетичних ідеалів. Отже, основою даоської культури стала вироблена оригінальна концепція культурного розвитку людини. Основоположні ідеї філософії та релігії даосів отримали визначальний вплив на закладання основ для становлення всіх видів китайського мистецтва.

Виведено, що даосизм – це китайське традиційне вчення, в якому присутні елементи національної філософії, релігії, містики та медитацій; це шлях, метод, спосіб існування Всесвіту, а в сукупності – цілісний соціокультурний феномен, що зробив значний вплив на всі сфери життя і культури китайського суспільства. Термін «дао» продовжує використовуватись

у сучасній філософській науці про моральну свідомість людини та про правила і норми її поведінки – в етиці.

3. *Проаналізовано* стан збереження музичних пам'яток даосів та заходи щодо їх відродження, розшифрування, вивчення та створення бази даних музичних артефактів. Вияснено, що систематичне дослідження цих аспектів здійснювалось уривчасто впродовж 1930–1940-х, 1980-х рр. і пов'язувалось з організацією роботи «Бюро дослідження даоської музики» та декількох наукових конференцій істориків, археологів та літературознавців. Щодо музики, зміст виступів доповідачів охоплював лише питання її ролі в ритуальних діях даосів. На початку ХХІ ст. виявлено декілька музикознавчих праць Ван Сяолінь, Ге Юаньюань, М. Лебедева, Пен Чен, Сі Даофен, присвячених розгляду лише локальних питань: специфіці ладової системи даоських пісень та втілення даоських поетичних текстів у вокальному творі композитора.

4. *Спостережено* нерозривний зв'язок даоської філософії і відображення її концептуальних положень в художньо-літературній творчості, архітектурному та образотворчому мистецтві.

Ознайомлення з найбільш ранніми пам'ятками літературних праць Лао-цзи, Чжуан-цзи, Лу Сю Цзина дозволило осягнути глибину ритуалів та медитативних практик, оспівування ідеї символічного безсмертя, прагнення до злиття з природою і Всесвітом, роздумів про відносність понять «життя» і «смерть», важливість набуття знань, вивчення та щоденний спів даоських пісень. Працю Сима Цяня «Історичні записки» розглянуто в аспектах осягнення процесів розвитку музичного мистецтва, його думок щодо значення емоційного впливу музики на людей та її виховного значення.

Розглянуто творчість поетів початку нашої доби Лі Бо, Ду Фу, Ван Цяня, Бо Цзюй-ї, Хуа Фейхуа, сатиричні поезії Вей Юаня. Виявлено приклади звернення до цих поезій композиторів ХХ ст. – Хуан Цзи, Лю Сеюань,

М. Пейко, Е. Денисов та ін. В прозовій літературі – оповідання Лю Суна, де вперше було висловлено думку, що коріння всієї китайської культури знаходиться в надрах даосизму.

В архітектурному мистецтві досліджено сучасне функціонування відреставрованих найдавніших даоських храмів як центрів збереження традицій даоської культури, форми проведення в них ритуалів та читань даоських канонів. Образотворче мистецтво даосів представлено художніми розписами ієрогліфічних текстів, мальовничими зображеннями сюжетів «Даоського раю», в якому серед восьми безсмертних є два образи музикантів – флейтиста Хань Сяньци і співака Лань Цайхе, що красномовно промовляє про важливість значення в житті даосів музичного мистецтва. На прикладі сувою художника XV ст. Чжоу Ченя «Даоські мрії про безсмертя» показано відтворення образів природи та символіку її трактування, яку розглянуто як надважливий компонент усього китайського мистецтва. Показано продовження давніх традицій малярства у творчості сучасних художників Цин Сюегуна, Шень Цюаньліня, Ван Тидзюня.

5. При аналізі музичних текстів даоських пісень (античних, початку нашої ери та пізнішого часу) *систематизовано та узагальнено* етичні та естетичні засади даоського музичного мистецтва. Досліджено уяви давніх даосів про походження музики з життєвої енергії «ці», виокремлено твердження античних філософів про найвпливовіші ритуальні якості музики, її силу виховання гармонійної людини, про необхідність безперервної тяглості традицій творення та виконання мелодій даоських пісень. Для пояснення складності прочитання віднайдених текстів пісень охарактеризовано 7 основних, створених від античності до X ст. нашої доби складних ієрогліфічних систем запису музичних текстів, більшість з яких вважаються втраченими, що підтверджує складність опрацювання давніх зразків на сучасному етапі. Спираючись на «Книгу пісень», міфи і працю «Шість поколінь музики і танцю», зібрано і систематизовано музичний інструментарій давніх даосів (духові, ударні,

струнні, самозвучні, шумові), який був доволі різноманітним за тембрами, естетичними та сонорними характеристиками, способами звуковидобування і призначенням використання. Доведено, що даосизм не лише виступає джерелом походження музики, але й утворення та вікового збереження унікальних музичних традицій.

6. Уперше здійснено аналіз праць провідних філософів античного Китаю в ракурсі зародження в давнину важливих наук – музичної естетики, критики, педагогіки, акустики: Лао-цзи в праці «Книга про шлях» (VI ст. до н. е.) уперше представив роздуми про естетичну роль музики та її здатність найбільшого емоційного впливу. Ши Куань – співак, цитрист, вчитель співу, автор пісень у праці «Про музику» (VI ст. до н. е.) виступає першим у Китаї музичним критиком. Життєписи Конфуція (V ст. до н. е.) розглянуто як видатного учителя, засновника великої приватної школи, де навчалось 3000 учнів; як автора думок про важливість музики в політичному житті держави, про силу її впливу на духовне збагачення та об'єднання нації; про поступовість навчання згідно чотирьох шаблів – поезія, каліграфія, етикет, музика; про обов'язковість навчання гри на музичному інструменті, співу якісної музики (гімнів з «Книги пісень»); що Конфуцій перший у Китаї звернув увагу на соціально-виховну функцію музики і підніс питання можливості навчання для кожного.

Постаті філософів «післяконфуціанської» доби розглянуто як закладачів бази для наступного розвитку музично-теоретичної думки Китаю: Сюньцзі (III ст. до н. е.) як видатного музичного педагога Академії Цзися, автора трактату «Записки про музику», засновника науки філософії культури і музичної акустики; Сима Цянь (I ст. до н. е.), перший в Китаї історик музики, автор «Історичних записок», висловив думки про виразово-емоційні характеристики звучання музичних інструментів; виступив як автор думок з музичної естетики; Лю Сінь (I ст. н. е., «Трактат про мистецтво») став засновником вчення про вивчення давніх знаків, завдяки чому не «канули в Літу» знання про окремі системи давнього ієрогліфічного запису зокрема декількох даоських пісень;

розвинув вчення про непорушність традиції складання даоських музичних творів; Цзі Кан (III ст., праця «Ні смутку, ні радості») – фундатор думок про музику як часо-просторове мистецтво, про індивідуальність емоційного сприйняття музичного твору та виконавської інтерпретації; проголошував теорію пізнання Дао засобами співу.

В аспекті розглядуваної проблематики вивчення наукових положень цих праць має значення для розуміння естетичної сутності даоських пісень, непорушності традиції їх виконання.

7. *Досліджено* специфіку вокальної виконавської культури в традиціях філософії та естетики даосизму. Вияснено філософсько-естетичне значення створеного даосами ієрогліфа «юе» (музика), що містить в собі комплекс значень: особливі звуки, здоров'я, щастя, задоволення, насолода; що саме створення музики йде від природи і Всесвіту; ознаки музичних характеристик даоських пісень, мелодії і ритми яких керують емоціями людей. Встановлено імена перших відомих співаків від античних часів до наших днів; зауважено про етичні пріоритети високих голосів.

Найдавніші пісні проаналізовано, спираючись на поетичні тексти «Книги гір і морів», «Книга пісень», «Чуські строфи». Теоретичний аналіз музичних складових здійснено на прикладах 8 найдавніших збережених текстів, на прикладах зафіксованих текстів пісень від початку нашої доби.

Систематизовано тематику даоських пісень, відзначено про пріоритетність оспівування образів природи; особливості музичних характеристик: широкий діапазон, пентатонний лад з його традицією відповідності кожного звуку певному першоелементу, повільний темп, неримованість поетичного тексту, смисловий характер інтонування, застосування інтонаційних і ритмічних особливостей розмовної мови, використання довільної кількості фраз, імпровізаційність і багатство метро-ритміки при плавності мелодичної лінії, вплив на музичну складову семантики знаку «тай-ци», використання тембрового багатства супроводу при важливості значення

зображальних ефектів ударних і шумових інструментів. Мету складання змісту пісень окреслено як розкриття таємниць створення світу, возвеличення добрих вчинків людей і краси природи.

Зауважено, що сучасні мешканці Китаю рідко слухають даоські пісні, незважаючи на спостереження вчених про врівноваження психоемоційного стану та покращення здоров'я людей.

Вокальне виконання систематизовано за такими ознаками: скандування окремих складів, скандування окремих фраз з акцентом в кінці речення, чітка артикуляція початкових приголосних слів, спокійний та врівноважений спів; використання техніки дихання цигун та поєднання її специфіки зі співом бельканто в творчості сучасних виконавців.

8. Досліджено ступінь звернення професійних композиторів Китаю до опрацювання зразків даоських пісень. Таких творів небагато: для голосу з фортепіано – Хуан Цзи «Три цвітіння сливки» і Ван Жень «Вейченська пісня»; для голосу в супроводі оркестру – у творчості Жень Гуана; в сольних інструментальних версіях – фортепіанні твори Лу Юйшена, Чжао Сяошена, Тан Дуна; для солістів, мішаного хору і симфонічного оркестру з включенням архаїчних традиційних китайських інструментів – Ван Убей «Імператор богів Хуан-ді» і «Шао Сі Мін».

Здійснено музикознавчий аналіз найпоказовіших творів. Відзначено про особливості індивідуальної інтерпретації сучасними композиторами звукової аури даоських пісень, індивідуальний підхід до трактування їх музичного змісту засобами сучасної музичної мови при збереженні ментального коду, винесення даоської пісні з камерного жанру до масштабного симфонічно-хорового; про прагнення доступності сприйняття давньої даоської пісні сучасними слухачами.

Представлена робота є першою музикознавчою працею, присвяченою вивченню даоських пісень та впливу даосизму на вокальну культуру Китаю і

створює передумови для відкриття нових напрямів дослідження даоських пісень в музикознавстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Философия новой музыки / Перевод с нем. Б. Скуратова. Москва: Логос, 2001. 352 с.
2. Аристотель. Афоризмы. Вислови. Цитати. Харків, 1996. 312 с.
3. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Москва, 1969. Ч. 2. 98 с.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. 616 с.

5. Баукер Джон. Религии мира. Великие вероучения от древности до наших дней / Пер. на рус. А. Дубянского. Лондон: Дорлинг Киндерсли, 2000. 199 с.
6. Бахтин М. Искусство и ответственность. Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. 383 с.
7. Бежин Л. Под знаком «ветра и потока». Образ жизни художника в Китае III – V вв. Москва: Главная редакция восточной литературы, 1983. 268 с.
8. Бек У. Что такое глобализация?. Москва: Прогресс-Традиция, 2001. 304 с.
9. Библер В. От наукоучения к логике культуры. Москва: Издательство политической литературы, 1991. 410 с.
10. Бо-Цзюй-і. Зарубіжні письменники. Енциклопедичий довідник: у 2-х т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна кига – Богдан, 2005. Т. 1 (А – К). С. 152.
11. Бо Цзюй-і. Триста поезій династії Тан. Пекін, 1984. 286 с. / 白居易 唐诗三百首 北京, 1984. 第286页.
12. Бо-Цзюй-и. Четверостишия / пер. с кит. и комм. Л. Зейдлина. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949. 223 с.
13. Богущкий Ю. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації». Київ: Генеза, 2005. 591 с.
14. Быков Ф. С. Зарождение общественно-политической и философской мысли в Китае. Москва: Наука, 1966. 244 с.
15. Ван Анью. Проблемы гармонічних інновацій в музичних творах Китаю нашого часу. Пекин: Вісник Центральної консерваторії, 1985. С. 14 – 18. / 王安国 我国当代音乐作品的和声创新问题 /王安国北京: 中央音乐学院刊物, 1985. 第14 – 18页。
16. Ван Ин. Интеграция национальных традиций и европейского музыкального опыта в творчестве композитора Ван Лисана. *Общественные и гуманитарные науки*. СПб: Российский государственный пед. университет им. А. Герцена, 2009. С. 85 – 92.

17. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX – XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербург, 2008. 25 с.
18. Ван Лисань. Новый рух і старе коріння. *Жонгуо Йінюешу* (в перкл. – Дослідження китайського мистецтва). Пекін, 1986. С. 12 – 16. №3. / 汪立三 《新潮与老根》 / 汪立三 // 中国音乐艺术 北京, 1986. 第12-16部分, 第三号.
19. Ван Сі. Еволюція опосередкувань Китаю у європейській музичній традиції. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. № 1. 2011. С. 43–48.
20. Ван Сяолінь. Китайські міфи і перекази. Пекін: Суспільне видавництво, 1977. 214 с. / 王晓林 中国神话传说。北京,公共出版社, 1977. 214 页。
21. Ван Цзянь. Відображення філософії даосизму в живописі Китаю. Пекін, 2012. 312 с. / 王健 道家哲学在中国画中的体现。北京, 2012. 312 页。
22. Ван Ювэй. Четверостишия Бо Цзюй-и в вокальном цикле Эдиссона Денисова «Ноктюрны»: творческий метод композитора при работе с древнекитайской поэзией. Тамбов: Грамота, 2020. Т. 13. С. 207-212. Вып. 1.
23. Ван Юйхе. Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новітньої історії. Пекін, 1998. 311 с. / 汪毓和 中国近现代音乐家评传 北京, 1998. 第311页。
24. Варова Е. Даосизм и его влияние на культуру Китая. *Вестник Алтайского государственного педагогического университета*. Барнаул, 2011. № 8. С. 21-25.
25. Варова Е. Даосские храмы и ритуально-богослужебная практика в современном Китае. *Вестник челябинской государственной академии культуры и искусств*. Челябинск, 2013. С. 105-108. № 3 (35).

26. Васильев В. История религий Востока (религиозно-культурные традиции и общество): Учебное пособие для вузов. Москва: Высшая школа, 1987. 368 с.
27. Васильев В. Л. Культы, религии, традиции в Китае. Москва, 2001. 204 с.
28. Васильев В. Очерк истории китайской литературы. Санкт-Петербург, 1880. 33 с.
29. Васильев В. Религиозный синкретизм в Китае. Традиции и современность. *История религий Востока*. Москва: Высшая школа, 2001. 227 с.
30. Вебер Макс. Избранное: Образ общества. Москва: Юрист, 1994. 702 с.
31. Вебер Макс. Религия Китая: конфуцианство и даосизм / пер. И. Кунтяевой. Москва: Наука, 1999. 244 с.
32. Вень Цзянь. Даосизм в современном Китае. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2005. 160 с.
33. Вей Юань. Потаємні смисли Канону поезії у версії давніх знаків / Ред. Чжан Чун Фу. Пекін, 2007. 214 с. / 魏源。
古代符号版本中诗歌经典的秘密含义 张春福。北京, 2007年。214.
34. Вень Чун'ї. Чуські міфи і релігія. Тайбей, 1967. 314 с. / 温春义
楚神话与宗教。台北, 1967. 314.
35. Вернадский В. Философские мысли натуралиста. Москва: Наука, 1988. 519 с.
36. Винер Н. Кибернетика и общество. Москва: «Тайдекс Ко», 2002. 182 с.
37. Вирилио П. Информационная бомба. Стратегия обмана. Москва: ИТДГК «Гнозис», 2002. 192 с.
38. Висловлювання та сентенції знаменитих філософів. Київ: Наукова думка, 2009. 234 с.
39. Він Лінлін. Порівняння думок про музичну естетику Цзи Кана і Руана Цзі. Пекін, 2011. 211 с. / 贺林林 西安 西安音乐学院硕士学位论文。2011. 211.

40. Вон К'ю Кіт. Самовдосконалення або Мистецтво цигун: багатовіковий досвід китайської народної медицини. Пекін, 2017. 50 с. / 邱基斯 自我提升或气功艺术：中国民间医学数百年的经验。北京，2017. 50 页。
41. Гавеля О. М. Проблема історичної спадкоємності у збереженні та трансляції культурних цінностей. *Актуальні проблеми культурології*. Київ, 2012. С. 110 – 121. Вип. 28.
42. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. Москва: Искусство, 1991. 366 с.
43. Ге Юаньюань. «Нове» бачення даоської ритуальної музики. *Китайський даосизм*. Коментар дослідження на «Аньлун Се Ту»: Нанкінський педагогічний університет, 2017. С. 70-73 No 5. / 戈园园 道教仪式音乐研究“新”视域 《安龙谢土》评述。南京师范大学。中国道教, 2017. 70-73 с. No.5.
44. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 2003. С. 3-11. Вип. 27.
45. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. Рига, 1997. 446 с.
46. Го Мо-жо. Философы Древнего Китая. Москва, 1961. 218 с.
47. Грушевський М. Хто такі українці і чого вони хочуть. Київ, 1991. 240 с.
48. Гу Веймін. Спів корисний для здоров'я. *Шлях здоров'я*. Пекін, 2010. 34с. / 顾维明 唱歌有益于健康。养生之道 2010. 34页.
49. Дай Мінцзян. Теорія. Естетика Цзи Кана в праці «Ні звуку, ні смутку» (No Sound and Sorrow). Пекін: Видавництво народної літератури, 1962. С. 233 – 256 / 戴明扬 论嵇康《声无哀乐论》 的音乐美学思想。北京：人民文学出版社，1962. 233 - 256。
50. Дао: Гармония мира. Сборник. Серия «Антология мысли». Москва: ЭКСМО-Пресс, 1999. 348 с.
51. Дао Де Дзин / Перевод с древнекит. Ян Хин Шуна. Москва: Эксмо, 1884.

52. Дао Цзан / Перевод книги Лу Сю Цзина с древнекит. Ян Хин Шуна. Москва: Эксмо, 1982. 212 с.
53. Дей Бейшен. Мистецтво перекладів китайської традиційної музики для фортепіано. Збірка статей. Ляонін: Шеньянська консерваторія. 1999. 112 с. №3. / 代百生 中国钢琴传统音乐改编曲艺术 代百生//文摘 — 辽宁, 1999. — 112页, №3.
54. Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Тысяча плато. Москва: У-Фактория; Астрель, 2010. 895 с.
55. Деррида Ж. Письмо и различие. Санкт-Петербург: Академический проспект, 2000. 432 с.
56. Дін Шаньде. Незабутні спогади пана Сяо Юмея. *Музичне мистецтво*. Пекін, 1982. С. 12. №3. / 丁善德 萧友梅先生难忘的回忆/丁善德//音乐艺术北京, 1982. 第12页。№3.
57. Дін Шаньде. Фортепіанні твори в «китайському стилі» та особливість їх виконання. *Любитель музики*. Шанхай, 1988. С. 234 – 247. / 丁善德 钢琴作品的“中国风格”与其演奏特点/丁善德//音乐爱好者上海, 1988. 第234-247页。
58. Жишкович М. А. Основні принципи та методи розвитку співацького голосу. Майстер-клас 28 березня 2017 р. URL: <https://m.facebook.com/watch/?v=500263013697392&paipv=0&eav=AfZe6sC>
59. Жюльєн Ф. Великий образ не имеет формы, или Через живопись к не-объекту. Москва: Ад Маргинен, 2014. 368 с.
60. Жюльєн Ф. Путь к цели в обход или напрямик. Стратегия смысла в Китае и Греции. Москва, 2001. 312 с.
61. Зосім О. Л. Духовна пісня в жанровій системі сакральної музики: питання термінології. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. Київ: ТОВ Ідея принт, 2019. № 2. С. 280–284.

62. Иванов В. Человеческая деятельность познание – искусство. Киев: Наукова думка, 1977. 249 с.
63. Из вёсен и осеней Люй / пер. Л. Д. Позднеевой. *Хрестоматия по истории Древнего Востока*. Москва, 1963. 289 с.
64. Изречения Конфуция, его учеников и других лиц / Пер. с кит. П. Попова. Санкт-Петербург, 2010. 240 с.
65. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. Москва: Интрада, 1998. 256 с.
66. Ин Сяо. Китайская фортепианная обработка: концепция исполнительской эстетики. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Rvmp_2015_44_7.
67. Иноземцев В.Л. Вестернизация как глобализация и «глобализация» как американизация. *Вопросы философии*. 2004. С. 58 – 69. № 4.
68. История Дао. Шанхай, 1996. 211 с. / 道史。上海, 1996。211 页。
69. Карягин К. М. Конфуций, его жизнь и философская деятельность: биографический очерк. Санкт-Петербург: Типография Ю. Эрдиш, 1891. 77 с.
70. Катрич О. До питання визначення поняття «інтонаційна атмосфера музичного твору». *Слово, інтонація, музичний твір*: Збірка статей. Науковий вісник НМАУ. Київ, 2003. С. 43-47. Вип. 27.
71. Катрич О. Про логосну природу музичного виконавства (спроба філософсько-культурологічного осмислення). *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2018. № 42-43: Музикознавчий універсум. С. 19-28.
72. Китайская классическая проза в переводах академика В. М. Алексеева. Москва, 1959. 241 с.
73. Кияновська Л. О. Василь Барвінський в антропологічному полі української культури. *Українська музика: Науковий часопис*. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2018. С. 22-35. Число 4 (30).

74. Кияновська Л. О. Музична антропологія і її перспективи в сучасній гуманістичній науці. *Наукові збірки ЛНМА ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2013. С. 3 – 14. Вип. 26.
75. Кнабе Г. Античность. Москва, 2000. 235 с.
76. Кобзев А. И. Учение о символах и числах в китайской классической философии. Москва, 1994. 218 с.
77. Конен В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 160 с.
78. Конрад Н.И. Запад и Восток. Москва: Наука, 1972. 519 с.
79. Конрад Н. Поздняя древность. *Древнекитайская литература*. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2011. С. 188-204.
80. Конфуцій. *Філософський енциклопедичний словник* / В. І. Шинкарук (гол. ред.) та ін. Київ: Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України: Абрис. 2002. 742 с.
81. Конфуцій. Лунь юй. Пекін: Народне видавництво, 1988. 224 с. / 孔子. 论语/孔子. 北京：人民出版社，1998. 224 页.
82. Конфуцій. Суждения и беседы («Лунь юй») / Перев. П. Попова. Москва: Издательство политической литературы, 2003. 58 с.
83. Конюкова І. Я. Етикет у контексті ментальних особливостей. *Вісник НАКККиМ*. Київ, 2022. С. 53-58. № 2.
84. Кравцова М. Е. Вень и начало формирования китайской поэзии. URL: <https://web.archive.org/web/20120729234350/http://www.synologia.ru/a> (2012).
85. Кравцова М. Культ Конфуция. *Духовная культура Китая*. Москва, 2006. С. 196-202. Т. 2.
86. Кравцова М. Б. Поэзия Древнего Китая. Опыт культурологического анализа. Антология художественных переводов. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2002. 544 с.

87. Кравцова М. Резной дракон. *Поэзия эпохи Шести династий (III- VI вв.)* / переводы М. Кравцовой. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2004. 307 с.
88. Кроль Ю. Л. Сыма Цянь историк / ред. Н. Делюсин. Москва: Наука, 1970. 447 с.
89. Крюков М. Некоторые вопросы перевода и популяризации «Исторических записок» Сыма Цяня. *Советское востоковедение*, 1957. С. 106 – 112. № 3.
90. Кузнецов М. М. Опыт коммуникации в современную эпоху. Исследовательские стратегии Т. В. Адорно и М. Маклюэна. Москва: ИФРАН, 2011. 143 с.
91. Культурна глобалізація та принципи сучасної культурної політики. URL: <https://buklib.net/books/35857/>
92. Куртина И. Конфуцианство и даосизм в социологии религии Макса Вебера. Москва: Наука, 2005. 173 с.
93. Ламперти Ф. Искусство пения (L'arte del canto) по классическим преданиям. Санкт-Петербург: Лань, 2009. 192 с.
94. Лан Лю. Музичне виховання Конфуція і смисл його музичної естетики. Пекін: Мистецтво музики, 1991. С. 34-35. № 2 / 刘岚。孔子的音乐教育及其音乐美学意义.北京：音乐艺术，1991。P. 34-35。2页。
95. Лао-цзи – китайський філософ, засновник даосизму. URL: <https://zelenyugol.ru/uk/calculation-of-heating/mudrec-lao-czy-lao-czy-kitaiskii-filosof>
96. Лебедев Н. Дао и современность. *Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры*. Екатеринбург, 2017. С. 197-203. № 3 (165).
97. Лебедев Н. С. Дао как осевая универсалия китайской культуры. Автореф. дисс... канд. культурологии: 24.00.01 – теория и история культуры. Иваново, 2018. 23 с.

98. Лебедев Н. С. Образы Китая в культурологической и философской мысли нового времени. *Культура и цивилизация*. Иваново, 2017. С. 465-473.
99. Лебедев Н. С. Принцип Дао в истории культуры. *Материалы X Международной научной конференции*. Шуя: Шуйский филиал Ивановского Госуниверситета, 2017. С. 168-170.
100. Леве Майкл. Китай династии Хань: Быт, религия, культура / Перев. с английского С. Фёдорова. Москва: Центрполиграф, 2005. 223 с.
101. Леви-Стросс К. Мифологии: спрос и приготовление. Москва: Наука, 2006. 399 с.
102. Левітт Теодор. Глобалізація ринків. *Harvard Business Review*. 1983. 69 с.
103. Левчук Л. Т. та ін. Історія світової культури. Культурні регіони. Київ: Либідь, 2000. 59 с.
104. Легенды и мифы Древнего Китая. URL: <https://www.abirus.ru/content/564/623/625/647/11584.html>
105. Ли Вэнцзя. Хань Фэй-цзы. *Великие мыслители Востока*. Москва, 1998. С. 312-321.
106. Лисевич И. Древние мифы о Хуан-ди и гипотеза о космических пришельцах. *Азия и Африка сегодня*. Москва, 1974. №11. С. 11-12.
107. Лисевич И. Древняя китайская поэзия и народная песня (конца III века до н. э. – начала III века н. э.). Москва, 1969.
108. Лисевич И. Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. Москва: Восточная литература, 1979. 186 с.
109. Лі Ер. Лао-Цзи. Вчення про істину та благодать / перекл. з китайської Володимира Дідика. Львів: Академічний Експрес, 2013. 48 с.
110. Лі Інхай. Музичні лади і гармонічна мова народу Хань. Шанхай: Шанхайська музика, 2001. 288 с. / 黎英海 汉族调式及其和声. 上海: 上海音乐出版社, 2001.第288页。

111. Лі Фенлінь. Про специфіку реформ у КНР. *Нова і новітня історія Китаю*. Пекін, 1996. С. 3 – 8. № 6. / 李芬林 论中国改革的具体情况。中国新近史.北京1996. С. 3 – 8 页. № 6.
112. Лі Хуанчжи. Націоналізація теорії і практики музики. *Народна музика*. Пекін, 1956. С. 8 – 14. №11 / 李焕之. 音乐民族化的理论与实践 北京：人民音乐出版社，1956. 页 8-11. №11.
113. Лі Цзяфу. Стародавні китайські міфи. Тайбей, 1971. 411 с. / 李家福 中国古代神话。台北，1971. 411 页。
114. Лі Шіюань. Сучасна музика: діалог з традиціями Заходу. Шанхай, 2004. 303 с. / 李诗原 中国现代音乐:本土与西方的对话 上海，2004. 第303页。
115. Лі Янь. Походження традиції поклоніння дракону. *Дослідницький журнал*. Пекін, 1983. С. 12 – 19. № 3 / 李彦 龙崇拜的由来。研究期刊。北京，1983. № 3.
116. Ло Чжін. Цжуан-цзы: структура свідомості. Пекін, 1992. 218 с. / 罗静 庄子：意识的结构。北京，1992.218 页。
117. Ло Юйхуй. Теорія естетики китайської музики. *Від «Книги обрядів» до «Звуків» теорій суму і радості не існує*. Пекін: Краса і час, 2007. С. 58-60 / 罗玉辉 中国音乐美学理论.从《礼记》到《声无哀乐论》。北京：美丽与时间，2007. 58-60页。
118. Лосев А. Основной вопрос философии музыки. *Философия. Мифология. Культура*. Москва: Политиздат, 1991. С. 315-395.
119. Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство СПб, 2000. 704с.
120. Лу Сінь. Сила сатанинської поезії. *Оповідання і розповіді*. Пекін: Народне видавництво, 1967. 496 с. / 陆鑫。撒旦诗歌的力量。故事和叙述。北京：人民出版社，1967.496页

121. Лу Сінь. Щоденник божевільного. *Оповідання*. Пекін, 1918. С. 3 – 18 / 鲁迅 狂人日记/鲁迅//故事集 ——北京, 1918. 第3—18页.
122. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Львів, 2017. 171 с.
123. Лу Цзе. Філософсько-естетичні засади китайської музично-поетичної традиції і їх втілення в другій половині ХХ ст. *Norten Musik*. Харбін, 2014. С. 4 – 5. №3 (277) / 卢洁 2014 世纪后半段中国钢琴标题音乐的说教原则 / 卢洁 // 北方音乐 — 哈尔滨, №3 (277), 2015. 第4—5页。
124. Лу Цзяньхуа. Луньюй. Аньхой: Мистецтво, 2003. 376 с. / 卢江华 论语/卢江华 安徽: 艺术, 2003. 376 页。
125. Лунь юй / Пер. и коммент. Л. С. Переломова. *Конфуций: Лунь юй*. Москва: Восточная литература, 2000. С. 2 – 11.
126. Лукьянов А. Е. Лао Цзы и Конфуций: Философия Дао. Москва: Восточная литература, 2001. 384 с.
127. Лукьянов А. Е. Первый философ Китая. Фрагменты философской автобиографии Лао Цзы. *Вестник Московского государственного университета*. Серия 7: Философия. Москва, 1989. №5. С. 43 – 54.
128. Лю Сун. Даоський етикет. Пекін, 2018. 211 с. /刘松。 道教礼仪。北京, 2018。211 页。
129. Лянь Цичао. Ліхунчан, або Політична історія Китаю за останні 40 років. Пекін, 1901. 274 с. / 梁启超 李鸿章与晚清四十年。北京, 1901 年。274 页。
130. Лянь Цичао. Про оновлення народу. Шанхай: Публічна друкарня, 1982. 403 с. / 梁启超 《新说》, 上海公共印刷1982 年, 共 403。
131. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 268 с.
132. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ: Музична Україна, 1973. 325 с.

133. Ма Ке. Китайська народна пісня. *Народний Китай*. Пекін, 1956. С. 18 – 23. № 24. / 马可 中国民歌/马可//中国民族出版社 北京, 1956. №24. 第18-23页。
134. Маклюэн Г. Понимание медиа: внешние расширения человека. Москва: КАНОН-пресс-Ц, 2003. 464 с.
135. Мамардашвили М. К. Метафизика Арто. *Как я понимаю философию*. Москва: Прогресс, 1992. С. 375-377.
136. Маркова О. Антропологія та культурологія: методологічні пересічення й антитези. Співавтор Андросова Д. *Вісник НАКККіМ. Щоквартальний науковий журнал*. Київ, 2022. Вип. 2. С.3-8.
137. Маркова О.М. Герменевтичний зріз музичної культурної соціології. *Вісник НАКККіМ. Щоквартальний науковий журнал*. Київ 2019. Вип. 1. С. 132-138.
138. Маркова О. Музична естетика – філософія музики: генеза та актуальна сучасність музикознавства. Співавтор Андросова Д. *Вісник НАКККіМ. Щоквартальний науковий журнал*. Київ 2022. Вип.3. С. 162-168.
139. Маслов А.А. Встретить дракона: толкование изначального смысла «Лао-цзы». Москва, 2003. 174 с.
140. Маслов А.А. Тайный смысл и разгадка кодов Лао-Цзы. Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. 198 с.
141. Міфи Стародавнього Китаю. Пекін, 1996. 458 с. / 中国古代神话 北京, 1996. 458 页。
142. Міфологічний словник / Гол. ред. Е. М. Мелетинський. Київ: Радянська енциклопедія, 1990. 322 с.
143. Моль А. Социодинамика культуры. Москва: КомКнига, 2005. 416 с.
144. Москаленко В. Інтонація. Музика. Слово. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Слово, інтонація, музичний твір*. Київ, 2003. С. 12-20. Вип. 27.

145. Музичний словник / Упор. Гао Тиян Кан. Ланьчжоу: Гансуське народне видавництво, 2003. 188 с. / 音乐词典/编辑 高天凯兰州: 甘肃人民出版社, 2003. 188 页。
146. Музыкальные инструменты Китая. Авторизованный перевод с китайского И.З. Алендера. Москва, 1958. 51 с.
147. Назар Л. Й. Любов Кияновська про музикознавство сучасне і майбутнє: Інтерв'ю. *Український інтернет-журнал «Музика»*. URL: <http://mus.art.co.ua/liubov-kyianovs-ka-pro-muzykoznavstvo-suchasne-i-maybutnie>.
148. Нейман В. Новая трактовка астрономических данных Сыма Цяня. *Общество и государь в Китае*. Москва, 1990. Ч. 1. С. 48-50.
149. Ориентиры... Восток и Запад / Отв. ред. Т. Б. Любимова. Москва: ИФ РАН, 2011. 187 с. Вып. 7.
150. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. *Дегуманизация искусства и другие работы. Эссе о литературе и искусстве*. Москва: Радуга, 1991. 638 с.
151. Пен Лин. Спільності і відмінності конфуціанства, даосизму і буддизму. Сіань: Інститут іноземних мов Сіаньського університету Цзяотун, 2009. 314 с. / 彭林 儒、道、佛的共同体与差异。西安交通大学外国语学院, 彭林, 2009. 314页。
152. Переломов Л. С. Конфуций. Лунь Юй. Исследование / Пер. с древнекитайского и коммент. Чжу Си. Москва: Восточная литература, 1998. 588 с.
153. Померанцева Л. Трагічна особистість в літературі давнього Китаю. *Теоретичні проблеми літератур Сходу*. Київ: Наукова думка, 1988. С. 32-39.
154. Попов П. С. Изречения Конфуция, его учеников и других лиц. Санкт-Петербург, 1910. 189 с.

155. Попов П. С. Китайский философ Мэн-цзи / Пер. с кит. с примечаниями. Москва: Восточная литература, 1998. 348 с.
156. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. Москва: Прогресс, 1986. 431 с.
157. Пэн Чэн. Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX веке. Москва: МПГУ, 2006. 104 с.
158. Рашковский Е.Б. Научное знание, институты науки и интеллигенция в странах Востока. Москва: Наука, 1990. 203 с.
159. Рифтин Б. Древняя мифология в литературе и искусстве. *Мифы древнего Китая*. Москва: Главная редакция восточной литературы, 1987. С. 409-427.
160. Рифтин Б. Мифологический сорварь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. Москва, 1900. С. 287-562.
161. Рифтин Б. Мифология и развитие повествовательной прозы в Китае. *Литература Древнего Китая*. Москва: Главная редакция восточной литературы, 1969. С. 25-29.
162. Рікер П. Історія та істина. Київ: Видавничий дім «КМ Академія», 2001. 396 с.
163. Рощенко Олена Георгіївна. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму: Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 35 с.
164. Рощенко (Аверьянова) Е. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Монография. Харьков: ХНУРЕ, 2004. 288 с.
165. Рощенко О.Г. Типологія міфологем. *Українське музикознавство*. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2002. Вип. 31. С 233-244.
166. Рыков С. Древнекитайская философия. Курс лекций. Москва: ИФРАН, 2012. 312 с.

167. Сабольчи Б. Сохранение азиатских музыкальных стилей в Европе. *Музыка народов Азии и Африки*. Москва, 1973. С. 18-26. Вып.2.
168. Саид Э. В. Ориентализм. Западные концепции Востока. Санкт-Петербург, 2006. 328 с.
169. Си-Си. *Большая Советская энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1956. Т. 39. С. 156.
170. Сі Даофен. Значення народної пісенності у виконавському мистецтві Китаю. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. Луганськ, 2013. №10 (1) Педагогічні науки. С. 111-116.
171. Сі Хон'ю. Про взаємозв'язок дихальної гімнастики цигун з літературою та мистецтвом. Тайюань: Педагогічний університет Шаньсі, 2009. С. 127-130 / 司红玉 健身气功与文艺关系之研究。商丘师范学院 2009. 127页-130页.
172. Сканави А. Юэцзи (Записки про музику). *Музыкальная академия*. 1998. С. 218. № 2.
173. Словник іншомовних слів. Київ: Довіра, 2000. 1014 с.
174. Словник китайської музики. Пекін: Женьмін чубаньше, 2002. 168 с. Т. 1. / 中国音乐词典. 北京: 人民出版社, 2002. 第卷, 168页。
175. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. Москва: Политиздат, 1992. 442 с.
176. Стулова Э. Даосская практика достижения бессмертия. *Из истории традиционной китайской идеологии*. Москва: Наука, 1984. С. 230-270.
177. Сун Сі. Роздуми про стародавні китайські міфи з ілюстраціями. Тайбей, 1977. 168 с. / 孙曦 用插图反思中国古代神话。台北, 1977.168 页。
178. Сунь Пенсян. Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю. *Вісник ДАКККіМ*. Київ, 2007. С. 87-91. № 3.
179. Сунь Сюхуа. Даоська музика провінції Шаньсі. Тайюань: Видавництво Sanjin, 2010 / 孙秀华 山西道教音乐. 三晋出版社, 2010.

180. Сунь Цзинань. Короткий курс загальної історії музики Китаю. Цзинань: Шаньдун цзяоюй, 2002. 615 с. / 宋子南 关于中国音乐的一般历史的短期课程. 济南: 山东教育, 2002. 615页
181. Судзуки Д. Т. Мистицизм: християнський і буддистський. Київ: Софія, 1996. 288 с.
182. Сюй Дан. Естетика думки «Ні звуку, ні смутку» та її значення для музичної освіти. Хунань: Хунанський університет, 2009 / 徐丹 “声无哀乐论”的美学思想及其对音乐教育的意义。湖南大学, 2009.
183. Сюньцзи. Высказывания о музыке. *Древнекитайская философия*. Москва: Мысль, 1973. С. 207-209. Т. 2.
184. Сюньцзі. Записки про музику. Пекін: Народне видавництво, 2007. 218 с. / 荀子 乐论。北京: 人民出版社, 2007.218页。
185. Сыма Цянь. Исторические записки. Раздел «Жизнеописания» (Ле жуань) / Пер. и комм. Р. Вяткина. Москва: Наука, 1996. Гл. 61-75. 234 с.
186. Сыма Цянь. Исторические записки. Раздел «Основные записи» (Бень цзы), гл. 1-4 / Пер. и комм. Р. Вяткина и В. Таскина. Москва: Наука, 1972. 206 с.
187. Сыма Цянь. Отдельное повествование о Цюй Юане. *Китайская классическая проза в переводах академика В. М. Алексеева*. Москва: ГИХЛ, 1959.
188. Сюй Мінтан, Т. Мартинова. Чжун юань цигун. Третій етап сходження. Київ, 2021. 296 с.
189. Сян Яньієн. Біографії китайських композиторів нашої епохи. Шеньян, 1994. 820 с. / 向岩安 中国当代作曲家生平 沈阳, 1994.第820页。
190. Тараева Галина. Семантика музикального языка: конвенции, традиции, интерпретации: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.01 – Музыкальное искусство / Ростов-на-Дону, 2013. 42 с.

191. Таранов П. С. Философия сорока пяти поколений. *Звёзды мировой философии*. Москва 1999: АСТ. 648 с.
192. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. Москва: Наука, 1987. 239 с.
193. Тертицкий К. Китайские синкретические религии в XX веке. Москва: Восточная литература, 2000. 415 с.
194. Ткаченко Г. А. Космос. Музыка. Ритуал. *Миф и эстетика*. Москва, 1990. С. 32-48.
195. Тон Сінь. Китайська книга мудрості: Науковий китайський альманах. Пекін, 2000. С. 52-107 / 童鑫 中国智慧书：科学中国年鉴。北京，2000。52页-107页。
196. Торчинов Е. Даосизм. Опыт историко-религиоведческого описания. Санкт-Петербург: Лань, 1998. 448 с.
197. Тоффлер, Э. Третья волна. Москва: АСТ, 1999. 784 с.
198. Три тисячі років китайської поезії. Антологія / Ред. Ву-чі Лю. Пекін-Лондон-Київ, 2002. 546 с.
199. Тянь Сюй. Дослідження контрасту між працями «Ні звуку, ні смутку» і конфуціанської музичної естетики. Hai Normal University, 2010 / 田旭 《声无哀乐论》作品与儒家音乐美学的对比研究。上海师范大学, 2010.
200. У Хань. Перекази про Сі-ванму. *Qinghua zhoukan* [Журнал університету Цінгхуа], 1932. С. 9-24. № 1. / 吴晗《西王母传说》《清华周刊》1932年。第1卷。9页-24页
201. Фен Венці. Історії взаємовпливів китайської та західної музики. Чанша, 1998. 234 с. / 冯文琦 中国与西方音乐相互影响的历史 长沙，1998.第234页。
202. Фень Ченцзюнь. Дослідження давніх міфів Китаю. Пекін, 1929. С. 9-17. № 9 / 冯晨军 中国古代神话研究。北京，1929.No.9，第9-17页。

203. Феоктистов В. Философские трактаты Сюнь-Цзи. Исследования, перевод, размышления китаевода. Москва: Наталис, 2005. 432 с.
204. Филонов С. В. Даосская книга в мифе истории: предварительное исследование. Москва, 2013. Серия «Религиозный мир Китая». URL: <https://jinsu.amursu.ru/index.php/9-uncategorized/123-2012-05>.
205. Филонов С. Категория *дао* в ранней даосской религиозной философии. *Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке*. Хабаровск, 2009. С. 91-107. № 3 (23).
206. Филонов С. В. Ранний этап формирования религиозной традиции даосизма: На материале «Дао Цзана», Хабаровск, 1999.
207. Фишман. Китай в Европе: миф и реальность. Санкт-Петербург, 2003. 546 с.
208. Флиер А. Глобализация и футурология. Страсти по глобализации. *Общественные науки и современность*. Москва: Наука, 2003. №4. С.159-165.
209. Флуг К. Очерк истории даосского канона (Дао Цзан'а). *Известия АН СССР. Отдел гуманитарных наук*. Москва, 1930. С. 239-249. № 4.
210. Хайдеггер М. Бытие и время. Москва: Ad Marginem, 1997. 451 с.
211. Ху Сяоши. Мифы в «Чуських строфах». 1956 №1. С. 32-47 / 胡小石
《楚辞》中的神话。北京, 1956 .№1.第 32-47 页.
212. Хуан Ді. Універсальний словник-енциклопедія / Гол. ред. І. Лісевич. Київ: Тека, 2006. С. 111-116.
213. Хуі Жун. Юйїнська методологія. Пекін, 2000. 296 с. / 慧茹。语音方法论。
北京, 2000 年。296 页。
214. Хун Ц. Вплив традиційної культури Китаю на сучасне суспільство. Пекін, 2006. 108 с. / 洪泽 中国传统文化对现代社会的影响。北京, 2006 年。108 页

215. Цзі Кан. Поезія про безсмертних. *Вірші Цзи Кана* / Перекл. В. Рогов.
URL: <https://www.google.com.ua/search?q&sclient=gws-wiz>.
216. Цзу Бін. Введення в пейзажний живопис. Пекін, 1981. 124 с. /
苏斌。山水画入门。北京, 1981年。124页。
217. Цзун Байхуа. Думки про музику Ює Цзи. *Народна музика* Пекін, 1983.
89 с. / 祖百华 关于《乐记》的音乐思想/祖百华 北京: 人民音乐, 1983. 89页。
218. Цзянь Цзихуа. Знайомство з китайськими музичними інструментами.
Пекін: Народне видавництво, 2003. 90 с. / 蒋子华 认识中国乐器.
北京: 人民出版社, 2003. 90页。
219. Цін Сітай. Історія китайського даосизму. Пекін, 2011. Том I. 432 с. /
卿希泰 中国道教史.北京, 2011.432页。
220. Цуй Ш. До питання про музично-стильові орієнтири в сучасному
китайському суспільстві. Збірник наукових праць «Логос». URL:
<https://doi.org/10.36074/logos-26.02.2021.v2.36>
221. Цюй Юань. Літературные произведения: «Ли сао». «Вопросы к небу».
«Девять песен» / Пер. Л. Ейдліна. Москва: ГИХЛ, 1954. 273 с.
222. Цянь Рен Кан. Становлення навчання у консерваторії. *Музичне
мистецтво*. Шанхай: Шанхайська консерваторія музики, 2007. №3. С. 12
– 13 / 钱任康 国立音乐学院和国立音专没有破其民族传统, 音乐艺术。
上海: 上海音乐学院, 2007.№3第12 - 13页。
223. Чень Го-Фу. Дослідження про походження колекцій даосизму. Пекін:
Інститут китаєзнавства при університеті Фужень, 1941. Книга 2. 317 с. /
陈国富。道教藏书渊源研究。北京: 复真大学中国研究所, 1941.第2册。31
7页。
224. Чень Го-Фу. Про стан вивчення даоських мелодій. Пекін: Інститут
китаєзнавства при університеті Фужень, 1942. 268 с. /

- 陈国富。论道家旋律研究的现状。北京：抚真大学中国研究所，1942。 268 页。.
225. Черниш М.О. Глобалізація і культура: до визначення проблеми взаємин. Актуальні питання культурології. Київ, 2013. С. 237 – 242. Вип 29.
226. Чжан Лей. Народні пісні в контексті даоської музичної культури. Інститут музики і танцю провінції Шаньсі. 2018 р. 62-64 с. No 1. / 张磊. 道教音乐文化背景下的民间歌曲。山西省音乐舞蹈曲艺研究所。2018. No.1. 62页-64页.
227. Чжан Сяолу. Пентатонні лади і гармонічні прийоми в китайській фортепіанній музиці. Пекін: Культура і мистецтво, 1987. 264 с. / 五声性调式及和声手法. 北京：文化和艺术出版社，1987.第264页。
228. Чжан Чун Фу. Уявлення про письменна і тексти в ранньому даосизмі. *Вісник Сичуаньського університету: Філософія і суспільні науки*. Ченду, 2003. С. 141-144 / 张春福 早期道教著作和文本的表现形式。四川大学公报：哲学社会科学。成都，2003. 141页-144页.
229. Чжоу Ї. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків): дис... канд. мист.: 17.00.02 – музичне мистецтво / Харків, 2021.
230. Чжуан Цзи / перев. В. Малявина. Москва: Древневосточная литература, 1980.
231. Чхартишвили Г. Но нет Востока и Запада нет (О новом андрогине в мировой литературе). *Иностранная литература*. Москва, 1996. № 9. С. 24.
232. Шаповалова Л. В. Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Проблеми організації художнього часу в музичному творі. Київ, 2010 . С. 3-12.

233. Шаповалова Л. В. Смысл как категория ценностей семантической музыки. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 17-25.
234. Шахназарова Н. Национальная традиция и национальная школа. *Избранные статьи и воспоминания*. Москва, 2013. С. 43 – 48.
235. Шахназарова Н. Самосознание национальной музыкальной традиции как важный фактор, определяющий самобытность и индивидуальность композиторского творчества. *Избранные статьи и воспоминания*. Москва, 2013. С. 85 – 91.
236. Швейцер А. Упадок и возрождение культуры. Избранное. Москва: Прометей, 1993. 512 с.
237. Шейко В. М., Богущкий Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX — початок XXI ст.). Київ: Генеза, 2005. 592 с.
238. Шень Яньбін. Дослідження китайських міфів. *Журнал досліджень культури*. Шанхай, 1925. С. 14-22. №1. 16 січня. / 陈彦斌
中国神话研究。文化研究杂志。上海, 1925年。№1. 1月16日。14-22页。
239. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1952. 249 с.
240. Щуцкий Ю. К. Дао и Де в книгах Лао-цзы и Чжуан-цзы. *От магической силы к моральному императиву: категория де в китайской литературе*. Москва, 1998.
241. Юань Ке. Мифы Древнего Китая. Москва: Главная редакция восточной литературы, 1987. 527 с.
242. Юань Ке – сост. Словарь китайских мифов и преданий. Москва: Издательство дальневосточной литературы, 1982. 358 с.

243. Яковлев А. Страны Востока в эпоху глобализации: синтез традиционного и современного. Москва: Институт стран Востока, 2014. 392 с.
244. Ян Хин Шун. Дао де цзин. *Древнекитайская философия*: в 2-х тт. / перев. с кит. Москва: Мысль, 1972.
245. Ян Хин Шун. Древнекитайский философ Лао-цзы и его учение. Москва: Мысль, 1950. 214 с.
246. Ян Шихун. Дао де цзин. Зібрання основних думок. Пекін, 1994. 298 с. / 简世勋 道德经主要思想的集合。北京, 1994 .298 页。
247. Ян Юн-го. История древнекитайской идеологии. Москва, 1957.
248. Янь Чжихао. Аранжування народних пісень в творчості композиторів Китаю. *Музикознавчі студії*. Львів, 2016. С. 182-183.
249. Янь Чжихао. Жанр фортепіанних транскрипцій в творчості композиторів Китаю. Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії». Львів, 2015.
250. Яншина Э. М. Следы мифологических песен эпического характера в древнем Китае. *Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока*. Москва, 1977. С. 12-29.
251. Albrow M.; King E. *Globalization, Knowledge and Society*. London, 1990. 280 p.
252. Bai Chongren. Briefly about the link between mythology and primary religion. Beijing, 1982. 212 pp.
253. Chen Lianshan. *Chinese Myths and Legends* : Cambridge University Press, 2011. 280 pp.
254. Confucius. *Lun yu*. Peking: People's vision, 1988. 224 с.
255. Creel Herrlee Glessner. *Confucius: The man and the myth*. New York: John Day Company, 1949.
256. Ebrey Patrica. *The Cambridge Illustratetd History of China*. Cambridg: Cambridge Uneversity Press, 1999. 312 pp.
257. Forke A. *Geschichte der alten chinesischen Philosophie*. New York, 1927.

258. Forke Alfred. Zwei chinesische Singspiele der Qing-Dynastie / Herausgegeben von Martin Gimm. Wiesbaden: Steiner, 1993. 178 pp.
259. James P. [Globalism, Nationalism, Tribalism](#). London, 2006. 392 p.
260. Karlgren B. Legends and cults in Ancient China. *Artibus China*. Stockholm, 1946. Vol. IX. Pp. 109-214.
261. Lagerwey J. Taoist Ritual in Chinese Society and History. New York: Collier Macmillan, 1987. 174 pp.
262. Nicola di Cosmo. Ancient China and Its Enemies: The Rise of Nomadic Power in East Asian History. Cambridge: Cambridge Universal Press, 2002. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki-Czia_Yi.
263. Needham J. Science and Civilisation in China. Cambridge, 1959. 359 p.
264. Schipper K. M. The Taoist Body. *History of Religions*. Stockholm, 2019. Vol. No 3.
265. Wajet D. Music in a Taoist Ceremony. Conservatory of Music: Griffith Bowker University. 2000.
266. Wu K. C. The Chinese Heritage. New York: Crown Publishers. URL: <https://www.google.com.ua/search?sxsrf=The+Chinese+Heritage.+&gsl=psy>.
267. Wu Shizhen. Briefly about the journey of old Myths. Beijing, 1979. 286 pp.
268. Zbikowski T. Stworzenie świata w mitologii chińskiej. *Euhemer*. Warszawa, 1977. № 95. S. 14-23.
269. Zhyshkovich M., Master class as a leading pedagogical technology in professional improvement of individual performing qualities of singers. *Amazonia Investiga*, 10 (47), 2021, 282-292.
270. Zhyshkovich M., Astalosh G., Mykulanyets L. Musical Performanse in the Age of Postmodernism. *Postmodern Openings* 2022. Volume 13, Issue 1, pages 01-16. URL: <https://lumenpublishing.com/journals/index.php/po/article/view/4360>
271. Zosim O. Popular Music in Contemporary Church Chants. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9. № 2. P. 227–235.

Додаток № 1. Хуан-ді – перший правитель Китаю (2711 – 2597 рр. до н.е.)



Додаток № 2

Відомо, що для вивчення даосизму Конфуцій тричі зустрічався з Лаоцзи:
вперше, коли Конфуцію було 17 років (535 р. до н. е.) у Шаньдуні



удруге – в Хенані (518 р. до н. е.)





третій раз – у Пеї (498 р. до н.е.)

Додаток № 3. Даоський храм Байюнь Гуань в Пекіні.



Додаток № 4. 1. Ван Тидзюнь. «Висока гірська вода»



Додаток № 4. 2. Ван Тидзюнь. «Тимчасова зупинка в Цзяцзянгу»



Додаток № 5. «Даоський рай». 8 безсмертних, серед яких є
образи двох музикантів: флейтист Хань Сянцзи і співак Лань Цайхе



Додаток № 6 . Чжоу Чень. «Даоські мрії про безсмертя» (XV ст.).

Сувій шириною понад 3 метри.



Додаток № 7. Церемоніальна похоронна пісня «Яскравий місяць»

The image shows a musical score for a funeral song. It consists of six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written in Chinese characters below the notes. The first staff has the lyrics '天 光 (吸) (吸)'. The second staff has '光 (吸) 明 (吸) 明 (吸)'. The third staff has '明 (吸) 地 (吸) 明 (吸)'. The fourth staff has '光 (吸)'. The fifth staff has '地 吸 地 明'. The sixth staff has '大 地 萬 物 生'.

天 光 (吸) (吸)

光 (吸) 明 (吸) 明 (吸)

明 (吸) 地 (吸) 明 (吸)

光 (吸)

地 吸 地 明

大 地 萬 物 生

Додаток № 8. Тан Дун. П'єса «Гра в Сіро» з фортепіанного циклу
«Спогади про вісім акварельних картин»

10

6. Ancient Burial

Adagio funebre

pp

accel. e cresc.

Più mosso

ff

rit.

Tempo I

pp sim. rit. ppp

Detailed description: This is a piano score for a piece titled 'Tempo I'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a piano (pp) dynamic and a 'sim.' (sostenuto) marking. The second system features a 'rit.' (ritardando) marking and ends with a 'ppp' (pianissimo) dynamic. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Додаток № 9. Пісня «Посилай квіти»

《孝父母》:

(罗 嘴 也 也 罗 嘴 也 罗
也 也 罗罗 咚 哎 嘴 啊 嘴 咚 啊 罗 嘴
也 也 罗 也 也 罗罗 嘴 嘴
嘴 哎 一周 哎 哎 哎 哎 二岁 哎 哎 哎 嘴
娘 哎 怀 也 哎 哎 哎 哎 嘴 抱 罗 嘴 也

Detailed description: This is a vocal score for the song '孝父母'. It is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score consists of five lines of music, each with a treble clef staff and Chinese lyrics underneath. The lyrics are: (罗 嘴 也 也 罗 嘴 也 罗, 也 也 罗罗 咚 哎 嘴 啊 嘴 咚 啊 罗 嘴, 也 也 罗 也 也 罗罗 嘴 嘴, 嘴 哎 一周 哎 哎 哎 哎 二岁 哎 哎 哎 嘴, 娘 哎 怀 也 哎 哎 哎 哎 嘴 抱 罗 嘴 也).

Додаток № 10. Ван Жень. Вейченська пісня

www.ktyc8.com

阳关三叠

(琴歌)

[唐]王维等词
夏一峰传谱
王震亚编配1 = $\flat A$ $\frac{4}{4}$

Andante 充满表情地 *mf*

0 0 | 0 0 6 . 1 3 2 | 1 2 2 - | 5 . 6 5 3 5 5 3 2 |
渭城朝雨 泥轻尘， 客舍青青

1 2 2 - | 1 6 6 6 5 6 | 6 - 6 . 1 3 2 | 1 2 2 - |
柳色新， 劝君更尽一杯酒， 西出阳关 无故人。

0 0 0 0 | 6 6 . 6 6 . / 6 6 . 5 6 5 6 3 | 3 - 0 0 |
遄行， 遄行， 长途越度关 津。

mf *mp*

Додаток № 11. Хуан-Цзи – Лу Юйшен. «Три цвітіння сливки»

玫瑰三愿

小提琴 *Andante* 龙七词
黄自曲

小提琴 *Andante* 龙七词
黄自曲

p *semplice* *p*

玫

mp

玫瑰花, 玫瑰花, 烂开在碧栏干下, 玫瑰花, 玫

rit. *a tempo* *poco agitato*

p *a tempo* *poco agitato* *mf*

玫瑰花, 烂开在碧栏干下。 我愿那妒我的

p *mp* *a tempo*

con tenerezza
p

无 情 风 雨 莫 吹 打！ 我 愿 那 爱 我 的 多 情 游 客 莫

colla voce
f *ten.*

攀 摘！ 我 愿 那 红 颜 常 好 不 凋

p *rit.* *a tempo* *pp*

rit. *p* *a tempo* *pp*

谢！ 好 教 我 留 住 芳 华。

ppp

Додаток № 12. Ван Убей. Імператор богів Хуан-ді

Tempo $\text{♩} = 58$

Сюнь

тімпани

Gong

GRAN CASSA

S.
A.

T.
B.

Violin I

Violin II

viola

Violoncello

Double Bass

2

Сюнь

тімпани

Gong

GRAN CASSA

Tbn.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

D.B.