

Маргарита Владимировна Есипова

esipova.margo@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

Margarita V. Esipova

esipova.margo@yandex.ru

Ph.D. in Art Studies, Leading Researcher at the Research Centre of the Methodology of the Historical Musicology at the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Senior Researcher of the State Institute for Art Studies

Закон динамической прогрессии (дзё-ха-кю) и «пауза» (ма) в традиционном музыкальном театре, музыке и других временных искусствах Японии: проблема аналитического подхода

Аннотация

Специфический японский, не имеющий аналогов в мировой музыкальной практике принцип организации композиционного процесса (*дзё-ха-кю*) в последние десятилетия все больше привлекает внимание композиторов и театральных режиссеров. Оформившийся в рамках средневековой музыкальной драмы Но, этот закон распространился не только на последующие музыкально-театральные жанры, но и на иные традиционные временные искусства Японии. По значимости *дзё-ха-кю* сравнивают с законом золотого сечения в европейском искусстве. Не менее специфическая японская трактовка паузы — тишины и остановки движения (*ма*) создает трудности не только для музыковедов, но и для японских исполнителей, для которых ощущение или интуитивное нахождение длительности паузы-*ма* является показателем высшего мастерства и духовности.

Ключевые слова

японская традиционная музыка, музыкальная драма Но (Ногаку), *дзё-ха-кю*, пауза *ма*, темп, метроритм, динамическая фрактальность в музыке

The Law of Dynamic Progression (jo-ha-kyu) and "Pause" (ma) in Traditional Musical Theatre, Music, and Other Temporary Arts of Japan: the Problem of the Analytical Approach

Abstract

The specific Japanese principle of organization of the compositional process (Japanese: *jo-ha-kyu*), which has no analogues in world musical practice, has increasingly attracted the attention of composers and theater directors in recent decades. Formed within the framework of the medieval musical drama Noh, this law spread not only to subsequent musical and theatrical genres, but also to other traditional temporary arts of Japan. In terms of importance, *jo-ha-kyu* is compared with the law of the golden section in European art. The no less specific Japanese interpretation of pause – silence and stop of movement (*ma*) creates difficulties not only for musicologists, but also for Japanese performers, for whom the feeling or intuitive finding of the duration of a pause-*ma* is an indicator of superior skill and spirituality.

Keywords

Japanese traditional music, musical drama Noh (Nogaku), *jo-ha-kyu*, *ma* pause, tempo, metre and rhythm, dynamic fractality in music

Есипова М. В. Закон динамической прогрессии (дзё-ха-кю) и «пауза» (ма) в традиционном музыкальном театре, музыке и других временных искусствах Японии: проблема аналитического подхода

Японская культура уже не один век оказывает существенное влияние на европейскую в разных ее сферах. Это проявляется в большей степени в изобразительном и прикладном искусстве (начиная с ширм XVII века, созданных в испанских колониях), в поэзии (с начала XX века), философии и эстетике. Значительный интерес вызывает традиционная японская музыка, оказывающая некоторое воздействие на европейскую. Музыканты разных культур мира осваивают японские инструменты и традиционные композиции для них. Наибольший интерес обычно вызывает музыка для продольной бамбуковой флейты *сякухати*, связанная с дзэн-буддийской доктриной (а увлечение дзэном уже давно захватило западный мир). Кроме того, ни один театральный режиссер ныне не обходит вниманием японскую мистериальную музыкальную драму Но, считающуюся наиболее полным выражением духа дзэн-буддизма, ее изучают, стараясь постигнуть дзэнскую психологию творчества, и многие пытаются использовать ее принципы. Не обошли вниманием театр Но и композиторы европейской традиции (У. Г. Белл, Б. Бриттен, Г. Парч, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис, ряд австралийских композиторов).

Законы собственно музыкальной организации, сложившиеся в традиционной Японии, современные европейские композиторы начали осваивать сравнительно недавно. Такое «промедление» связано с трудностями аналитического выявления закономерностей развертывания композиционного процесса в ряде жанров традиционной музыки Японии (даже в современных работах сами японские искусствоведы зачастую невнятно разъясняют те или иные понятия из области своей традиционной музыки). Однако, несмотря на трудности, внимание, интерес и стремление осмыслить иные формы музыкальной организации наращивают обороты.

При аналитической работе европейца с музыкальным материалом традиционной Японии неизбежно столкновение разных представлений о времени и, в конечном счете, разных типов мышления — европейского и японского. Несомненно, взаимопонимание между носителями различных культур во многом и определяется именно их представлениями о времени и пространстве и о принципах их измерения. В этой связи мы рассмотрим два ключевых понятия, касающиеся пространственно-временного развертывания композиций японской традиционной музыки (танцевальной, театральной, вокальной, инструментальной): первое, которое по общекультурной значимости сравнивают с законом золотого сечения, называется *дзё-ха-кю*, второе — *ма*.

Дзё-ха-кю (яп. 序破急) обычно очень условно переводится как «медленное вступление — развитие — быстрый финал», или проще — «начало-середина-заключение» (сразу отметим, что, как и многие другие японские понятия, это понятие адекватно непереводаемо на европейские языки). Значения японских иероглифов дают более широкое представление о понятии. Так, иероглиф «ха/ябуру» означает «рвать, ломать, делать трещины», «кю» — «внезапный, быстрый, срочный, чрезвычайный».

Появившиеся в последние десятилетия музыкальные опыты композиторов европейской традиции по претворению или интерпретации этого закона (а их сочинения в ряде случаев и носят название «Дзё-ха-кю»¹) свидетельствуют о разной степени понимания и проникновения в его суть. И поскольку более или менее внятную трактовку понятия «дзё-ха-кю» можно найти лишь в специальной японоведческой литературе, то нам кажется важным представить его современным музыкальным аналитикам европейской традиции.

Обратимся к истории формирования этого закона. Впервые термин появляется в теории японской придворной музыки *гагаку* — в контексте описания танцевальных представлений *Бугаку* в VIII веке [19, 73]. В Бугаку так и ныне обозначается форма из трех разделов: *дзё* — интродукция в свободном метроритме, *ха* — экспозиция, *кю* — заключение (каждый из разделов также может быть трехчастным). Вероятно, в этом

¹ Ниже они будут вкратце рассмотрены.

значении *дзё-ха-кю* восходит к структуре китайской «музыки банкетов» — придворным концертным сюитам *дацюй* эпохи Тан (618–907), к которым восходит *гагаку*, испытавшим в свое время влияние музыки Синьцзяна и Средней Азии и включавших вокальные и танцевальные части. Композиция *гагаку* (включая ее чисто инструментальные формы), как правило, представляет собой трехчастную безрепризную форму — ABC (хотя в танцевальных представлениях китайского происхождения встречаются и более сложные, четырехчастные формы *ки-сё-тэн-кэцу*²). Пять частей танских *дацюй* были организованы в три раздела. Первый, вступительный, исполнялся в медленном темпе и свободном метроритме, второй (включавший вокальные номера) — в медленном темпе с постепенным ускорением, но в метризованном ритме в четырехдольном размере, третий — в быстром темпе и метризованном ритме (в переменном или пятидольном размере). В китайских источниках встречается термин, записанный теми же иероглифами, что и *дзё-ха-кю* (кит. *сюй-по-цзи*, приблизительный перевод — «вступление — слом-кульминация — быстрое завершение») как обозначение формы из трех разделов³. В корейской музыкальной теории (а Корея адаптировала разные аспекты китайской музыкальной культуры и оказала сильное влияние на формирование японской) сохранилось представление о метроритмическом принципе композиции в виде трех фаз с постепенным ускорением, однако этот принцип не стал определяющим, доминирующим и ныне стоит в ряду еще нескольких иных. Может показаться странным, но аналогичные формы временной организации мы обнаруживаем вовсе не в известных ныне китайских музыкально-театральных представлениях, а в южноиндийских праиндуистских по происхождению танцевальных храмовых мистериях штатов Керала и Карнатака (вероятно, имеющих древнейшие шаманские истоки)⁴. Хотя известно, что китайский музыкальный театр во времена своего формирования испытал индийские влияния.

В японских танцевальных представлениях Бугаку триада *дзё-ха-кю* также является принципом пространственной организации (например, во время звучания раздела «*дзё*» танцор медленно продвигается к центру сцены, и это должно осмысливаться как «явление») [19, 72-75]. Позже, в результате стремления к унификации музыкальной теории *гагаку* и теории японских буддийских песнопений *сёмё* (в рамках эзотерического направления буддийского учения тэндай) *дзё-ха-кю* был осмыслен как закон, регулирующий темподинамическую сторону исполнения. Это нашло отражение в сборнике реформатора буддийской музыкальной теории монаха Танти (1163 – ок. 1240) «Сёмё ёдзинсю» («Собрание сёмё», начало XIII века). К категории «*дзё*» он отнес разделы песнопений, исполняемые в медленном темпе и нерегулярной метрике, а к «*ха*» и «*кю*» — разделы, исполняемые в более быстром темпе и с ускорением⁵. В этом обновленном виде принцип *дзё-ха-кю* был вновь перенесен в практику придворной музыки *гагаку*, где ныне представлен и как структурный, и как темподинамический: раздел «*дзё*» исполняется в свободном метроритме и очень медленном темпе, разделы «*ха*» — в более быстром, «*кю*» — в еще более быстром (заключительный этап *кю* даже называется «*дзансин*» — букв. «оставить позади сердца», что означает резкую остановку). Для примера, в современной звукозаписи раздела *кю* древней композиции Бугаку «Госёраку» — «Госёраку-но кю»

² Букв. с яп. «ки-сё-тэн-кэцу» — «введение — развитие — поворот (изменение) — заключение».

³ Но обычно разделы китайских композиций называли *саньсюй* (散序 [sàn xù]) — *чжунсюй* (中序 [zhōng xù]) — *по* (破 [pò]).

⁴ Для ознакомления с этим типом мистерии см. документальный фильм Сергея Соловьева «Семь ночей Тейяма» опубликованный в сети YouTube под названием «Тейям (Teuyam). Полная версия»: <https://www.youtube.com/watch?v=vZhZkA7eMcg> (дата обращения: 22.12.2023).

⁵ Вероятно, впоследствии «*ха*» и «*кю*» были объединены и получили название *тэйкёку* (ныне с точки зрения метроритма в музыкальной теории *сёмё* существует разделение песнопений на два типа: *дзёкёку* — песнопения со свободной метроритмической организацией и *тэйкёку* — песнопения в регулярной метрике; обычно к *тэйкёку* относят остинатную речитацию с сопровождением деревянных ударных идиофонов). Подробнее см.: [16, 25-30].

Есинова М. В. Закон динамической прогрессии (дзё-ха-кю) и «пауза» (ма) в традиционном музыкальном театре, музыке и других временных искусствах Японии: проблема аналитического подхода («Музыка пяти добродетелей»)⁶, выполненной Музыкальным департаментом (Кунайтё гакубу) Императорского двора, начальный темп ♩ = 29 ускоряется до ♩ = 45 к концу.

Буддийские песнопения, как известно, определили облик всей последующей вокальной и вокально-инструментальной музыки Японии, включая отдельные жанры народных песен. И, вероятно, именно из сферы буддийских песнопений принцип *дзё-ха-кю* первоначально перешел в вокальную сферу сформировавшейся к концу XIV века музыкальной драмы Но — в распевание ее текстов (*ёкёку*) в контексте трехфазовой организации с постепенным ускорением.

Надо отметить, что в середине XIV века *дзё-ха-кю* был применен в области поэзии. Так, придворный и государственный деятель, поэт Нидзё Ёсимото в своей первой антологии рэнга («нанизанных строф» — стихотворных форм коллективного авторства) «Цукубасю» («Собрание Цукуба», ок. 1356) установил трехфазный принцип связывания стихов, где в 36-строфной рэнга *дзё* (введение) содержало 6 строф, *ха* (развитие) — 24, *кю* (заключение, финал) — 6. Литературоведы предполагают, что в данном случае *дзё-ха-кю* восходит к китайской теории поэзии — к принципу *фу-би-син*, обозначающему три эмоциональных модуса (см.: [17])⁷. Эта поэтическая концепция оказала некоторое влияние на созданную драматургом и великим теоретиком театра Но Дзэами Мотокиё (ок. 1363 — ок. 1443)⁸ — второй фигурой по величию после Бхараты (автора древнеиндийского трактата «Натьяшастра») в музыкальном театре Азии — целостную самостоятельную музыкальную систему искусства Но (Ногаку), которая выдвинула культуру Японии в ряд уникальных культур мирового значения. Переосмысленный (точнее, переведенный из пространственного измерения в пространственно-временное) и обретший в философии Дзэами вселенский характер закон трехфазного развития *дзё-ха-кю*, положенный в основу Ногаку (см.: [15]), впоследствии подчинил себе все японские временные искусства. В музыке Ногаку органично слились китайские конфуцианские представления о ритме (символическая двудольность, связанная с оппозициями инь-ян, и т. п.) и буддийское представление о времени (разреженность или его отсутствие), но появилось и принципиально новое. Именно в теории Ногаку *дзё-ха-кю* достиг абсолютного совершенства, став универсальным законом темповой и структурной организации, регулирующим пространственно-временное развертывание действия на всех композиционных уровнях. Ему подчинено и следование пьес в полном пятичастном цикле (а его исполнение некогда длилось несколько дней⁹), и развертывание каждой отдельной пьесы цикла (состоящей опять-таки из пяти сегментов-данов, за каждым из которых закреплено появление определенного персонажа и определенный сюжетный ход, в то время как они сами организованы в два «акта» *маэ* и *ноти*), и каждого «акта» (*маэ* = 4 дана и *ноти* = 1 дан), причем *дзё-ха-кю* координируется с принципом отражения более крупных пятичленных структур в более мелких, как бы проецируя модель мироздания (пять первоэлементов древнекитайской натурфилософии) и приобретая значение закона пропорционирования. Этот принцип отражения в то же время как бы иллюстрирует концептуальное положение буддийской философии: «...в каждом моменте сознания будет присутствовать весь его временной ряд с настоящим, прошедшим и будущим, где каждое мгновение (*гсана*), взятое в отдельности, будет представлять ту же идею вечности, что и их совокупность» [8, 334]. А Сэнцань (яп. Сосан, ум. в 606) — третий патриарх

⁶ Ныне в большинстве случаев исполняются только разделы *ха* или *кю*.

⁷ Его проявления можно обнаружить и в поэтическом принципе формы танка — в своеобразном «стяжении» к концу. Он согласуется с традиционной композиционной схемой японской поэтики: первый раздел (яп. *окори*) — зачин, второй (*хари*) — изложение, третий (*мусуби*) — заключение.

⁸ Дзэами — сын и последователь актера и драматурга Канъами Киёцугу (1333–1384). Благодаря покровительству сёгуна Дзэами получил классическое образование у Нидзё Ёсимото.

⁹ Как правило, *дзё* — это первая пьеса (самая медленная по темпу), *ха* — вторая, третья и четвертая, *кю* — пятая, самая быстрая. Классический спектакль Ногаку ныне продолжается не менее 5 часов: пять пьес Но, каждая примерно по 30-40 минут, и между пьесами — три комических фарса-интермедии Кёгэн приблизительно по 15 минут каждый.

китайского чань-буддизма (яп. дзэн) выразил это так: «Всё в одном... Нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего» (сутра «Удана», цит. по: [2, 272]).

Дзё-ха-кю стал и координатором вокального, инструментального и кинетического аспектов представления Ногаку, что особенно важно, учитывая то, что инструментальный канал реализации представления относительно обособлен от смыслового содержания пьесы: инструментальное звучание сосуществует с вокальным вербальным пластом «в одном измерении» лишь в том случае, когда они оба подчинены общей системе восьмидольной (реже четырёх- или шестидольной) метроритмики¹⁰, однако характерны и комбинации в одновременном звучании свободного и метризованного ритма (о чем см. ниже).

Вероятно, такая модификация *дзё-ха-кю* стала возможной в результате процесса демократизации буддизма в XIII веке и взаимодействия разных жанров буддийской духовной музыки и народных развлекательных и обрядовых действ. А здесь, скорее всего надо искать, еще один исток закона *дзё-ха-кю*, который, несомненно, восходит к древнеяпонским шаманским действиям (а практически всем шаманским действиям свойственно медленное начало и постепенное ускорение к концу). Французско-японский музыковед и композитор Тамба Акира¹¹ отмечает «пульсирующий» характер этого всепронизывающего принципа и считает, что в Ногаку он приобрел свое качество под воздействием древнеяпонских синтоистских идей — становления *нару* (то есть спонтанного становления) и представления о цикличности времени [21, 332-336] (а оно связано в первую очередь с сельскохозяйственным календарем и жизненным циклом: рождение, развитие/рост, умирание); к этому следует добавить и древнюю концепцию *мусухи/мусуби* (букв. связывать, стягивать; жизненная сила и сила плодородия) — жизненной энергии и ее перманентном, непрерывном возобновлении (становлении) [6, 157-184].

Дзэми сформулировал идею так: «Жизнь кончается, искусство Но — никогда» [1, 44], или в другом переводе «Есть предел человеческой жизни, но нет предела Но» (цит. по: [2, 256], трактат «Какё» — «Зеркало цветка»). Действительно, последняя, третья фаза — «кю» предполагает зарождение новой триады. Такая пульсирующая динамическая структура, во-первых, обеспечивает долгое развертывание, делая почти незаметным переход к быстрому движению, во-вторых, следствием *дзё-ха-кю*, создающего логическую завершенность каждой структурной единицы на разных масштабных уровнях, является возможность отказаться (по желанию или в случае необходимости) от каких-либо звеньев композиции вплоть до целых сцен отдельной пьесы (не разбивая при этом общую модель из пяти сегментов или эпизодов-данов — яп. *годан*). При этом архитектурное равновесие целого не нарушается. Таким образом, *дзё-ха-кю* выступает и в качестве закона гармонической подвижности и соразмерности структур во времени. (Соотношение пяти данов — *годан* и триады *дзё-ха-кю* Дзэми поясняет в трактате «Носакусё» — «Руководство к творению Но»).

В эстетико-философском плане *дзё-ха-кю* поясняется Дзэми как закон вселенского характера — «ритм мировой гармонии»: «Все имеет ступени дзё-ха-кю, и Но этому

¹⁰ Ритмическая структура всего звукового пласта Но (и вокального, и инструментального) регламентируется метрическими единицами более высокого порядка, закрепленными за каждым малым даном, их — девять. Они основаны на различных комбинациях четырех основных типов ритмического исполнения: 1) техника ударных и флейты *нокан*, называемая *сати*, — это свободное наложение мелодической модели на ритмическую таким образом, что совпадают только начальная и конечная точки наложения; 2) техника всего исполнительского состава — *хёси-ай*, то есть пребывание в рамках метрической структуры *хёси*, но допускающее внутреннюю вариативность, зависящую от состояния и настроения исполнителя; 3) техника барабанов — *нори*, она состоит в том, что исполнитель испускает выкрики *какэгоэ* и интенсивно и равномерно ударяет в барабан так, что создается ощущение равномерного метроритма; 4) техника барабанов *норадзу* — игра в свободном метре.

¹¹ В японских именах в соответствии с японской традицией в данной статье на первом месте указывается фамилия, на втором — имя.

Есинова М. В. Закон динамической прогрессии (дзё-ха-кю) и «пауза» (ма) в традиционном музыкальном театре, музыке и других временных искусствах Японии: проблема аналитического подхода следует» (цит. по: [2, 255]), то есть этот универсальный закон, прочувствованный и осмысленный, проецируется им в представлении Ногаку. (Думается, что Дзэами, как и многие буддисты, был знаком и с положениями мантра-йоги, где ритм рассматривается как движение Вселенной.) Привычное представление об однонаправленности и одномерности времени рушится волнообразным «поливибрационным» его потоком в Ногаку, но при этом он удивительно согласуется с жизненным психологическим восприятием времени (все мы знаем, например, что с возрастом в нашем восприятии течение времени ускоряется, также и мгновение может стать вечностью — вспомним гётевское «остановись мгновенье, ты прекрасно»).

Фактически Дзэами создал новое синто-буддийское философско-эстетическое учение о нелинейном времени и предложил специфический путь познания и последующего преобразования (но не перерождения) или освобождения в пределах этого мира в соответствии с законом мирового развития посредством практики театрального искусства Ногаку. В своем позднем трактате «Сюгёку токка» — «Оставляю драгоценный камень и обретаю цветок» (1428?)¹² — Дзэами толкует его как проявление ритмов и содержания бытия во вселенском космическом смысле (см. подробнее: [15]). В этом искусство Ногаку близко южноиндийским религиозным тантрическим театральным формам, поскольку в полной мере является духовной практикой, суть которой — вхождение в поток мирового движения и временное (в рамках исполняемого действия) обретение власти над текущим линейным временем. Говоря о *дзё-ха-кю* нельзя не вспомнить танец Шивы с барабаном *дамару* (этому инструменту по форме подобны барабаны *коцудзуми* и *оцудзуми* ансамбля Ногаку), многократно созидающего и разрушающего мир, причем разрушение есть начало нового творения, и этот процесс продолжается непрерывно. Дзэами без сомнения был знаком с этим древнеиндийским воззрением (надо отметить, что индуизм оказал значительное влияние на эзотерический буддизм, особенно китайский эпохи Тан, который, будучи отвергнутым в Китае, переместился в японскую культуру в IX веке). Неслучайно сам Дзэами отмечал, что «духовными роинами» театра Но являются Индия и Китай. А обращаясь к Китаю, нельзя не отметить дальнее родство с китайскими экзорцистскими танцевальными действиями в масках *нуо* (*но*), известными в Древней Японии (в японском произнесении — «но», что есть омоним позднего названия действия, появившегося после XVII века, — Но, Ногаку), а в Китае со временем превратившихся в особую музыкально-театральную форму.

Как ни странно, но до сих пор великое учение Дзэами о времени не получило должной оценки философов. Возможно, дело в том, что его трактаты традиционно относились к «тайной», эзотерической традиции актерского мастерства (*хидэн*), считались тайными писаниями (*хидэнсё*) и передавались только по наследству в нескольких актерских семьях (хотя известно, что их осваивали актеры появившихся позднее театров Дзёрури и Кабуки в эпоху Гэнроку, 1688-1704); большая их часть была опубликована только в 1908 году, а последний его трактат — в 1956. К тому же речи Дзэами при кажущейся простоте полны иносказаний и трудных для понимания посылков. Например, в «Кадэнсё», согласно Е. Дьяконовой, ««снег в серебряной чашке» — это цветок спокойствия, тишины, умиротворенности, игра актера может раскрыть этот цветок, который в обычном состоянии не виден» [5]¹³. Или: «Мир, Вселенная есть “вместилище”, из которого происходят все вещи, каждая в свое время: цветы и листва, моря и горы, травы и деревья, бытие одушевленное и неодушевленное. Полагая все эти элементы природы в качестве субстанции совершенства музыкального исполнения, вы превращаете ваш дух во “вместилище”, подобное Вселенной, и вам удастся сохранить его чистоту по пути следования к Абсолюту, это даст вам надежду приблизиться к постижению сути

¹² Перевод названия Н. Г. Анариной.

¹³ Е. М. Дьяконова переводит название трактата Дзэами «Кадэнсё» как «Заметки о цветке стиля» [5]. «Кадэнсё» («Фуси кадэн») — основополагающий трактат Дзэами об искусстве Но; японские ученые приравнивают его по значимости к «Поэтике» Аристотеля (см.: [4, 4]).

“дивного цветка” музыкального выражения» (трактат «Какё» — «Зеркало цветка», цит. по: [22, 168], пер. с франц. яз. мой. — М. Е.). А вот еще одно важное замечание Н. Г. Анариной, касающееся методики Дзэами: «Знакомясь с трактатами, мы замечаем, что, когда автор употребляет необходимое понятие впервые, он никак специально его не оговаривает. Читающий или слушающий постепенно вникает в новое слово, наконец, начинает свободно и интуитивно судить о его содержании, а оно между тем по ходу жизни в тексте перерастает по качеству своему как бы в категорию (“как бы” — потому что она текуча, непрерывно переливается из жизни в искусство и из искусства в жизнь) и в итоге превращается в универсальную идею» [4, 15].

Как уже было отмечено, действие закона *дзё-ха-кю* пронизывает собой представления Ногаку на всех структурных уровнях, контролируя и скорость его развертывания, и структурную плотность и последовательность в фазовой цепи развития. Как принцип динамической прогрессии он согласованно действует внутри голосовой, инструментальной и пластической форм реализации драмы и может трактоваться как закон агогики (скорости движения, но «однонаправленного»). Даже само воспроизведение вокального звука, согласно Дзэами («вначале тон, затем дыхание, затем голос» [22, 115]), укладывается в эту триаду: *дзё* — это представление (слышание внутренним слухом) тона, который предстоит воспроизвести, и концентрация на дыхании, *ха* — это собственно дыхание и выдыхание, *кю* — реальное воспроизведение вокального звука¹⁴.

Этому закону подчинены: характер произнесения или распевания слова, строки, малого *дана* (*сёдан*), *дана* и т. п.; звучание каждой инструментальной мелодико-ритмической модели — восьмидольной метроритмической структуры (причём он не нарушает пропорций длительностей звуков и пауз в метрической сетке, а делает ее «эластичной»), малого *дана* и *дана*; характер каждого шага (ступания) и движения, пластическая структура сцены-«акта» и всей пьесы¹⁵. То есть в целом структуру пьесы Но можно рассматривать как фрактальную композицию, когда целое имеет ту же пространственно-временную форму, что и одна или более из его частей¹⁶ (эта идея фрактальной музыкальной формы в европейской музыке и в музыкознании будет осмыслена только через пять веков, главным образом в связи с компьютерной музыкой).

Напрямую заимствовали принцип *дзё-ха-кю* создатели музыкальной кукольной драмы Дзёрури (Бунраку)¹⁷ и музыкального театра живого актера Кабуки. Проявился он и в других музыкально-театральных формах, и в танцевальном искусстве (в различных формах *буё*).

Идеи Дзэами были известны в буддийской дзэнской среде¹⁸, поскольку следование принципу *дзё-ха-кю* перешло в музыку флейты *сякухати* — изначально дзэнской молитвенной традиции, появившейся приблизительно в XV веке (а надо отметить, что на представления Ногаку во времена Дзэами, когда действие еще называлось *саругаку-но но*, собирались сотни и даже тысячи зрителей).

Со временем *дзё-ха-кю*, войдя в плоть и кровь традиции, стал общей японской эстетико-философской концепцией, касающейся различных временных композиционных

¹⁴ Этот принцип звукоизвлечения, напоминающий йогическую практику, позже перешел в практику игры на флейте *сякухати*. Но одновременно надо учесть, что японская традиция пения непосредственно связана с отношением к звуку голоса как к выдыханию частиц *ки* (китайское *ци*) — своего рода «пневмы» (согласно древнекитайским представлениям).

¹⁵ На композиционном уровне полного цикла из пяти пьес действие закона несколько размывается.

¹⁶ Вероятно, она может быть описана математической моделью фрактала в комплексной динамике.

¹⁷ В 1670-х годах известный певец-рассказчик, долго изучавший искусство Ногаку, Удзи Кага-но-дзё уподобил структуру кукольного представления канонической пятичастной структуре пьес Но, организуемой законом пространственно-временной организации *дзё-ха-кю*. В терминологии Дзёрури этот принцип имеет двойное выражение: если он выступает как закон сценического подразделения, то в этом случае он обозначается как «*кути-нака-кири*» («вхождение — середина/пик — обрыв»), в своем же эстетико-философском значении он обозначается как «*сэй-сан-кю*» («спокойствие/ровность — гористость/горы — стремительное движение»).

¹⁸ Принцип ускорения характерен для каждого раздела и современных дзэнских служб.

Есипова М. В. Закон динамической прогрессии (дзё-ха-кю) и «пауза» (ма) в традиционном музыкальном театре, музыке и других временных искусствах Японии: проблема аналитического подхода процессов (и в музыкальном, и в хореографическом, и в драматическом искусстве). Закон *дзё-ха-кю* действует и в боевых видах искусств (*кэндо* и других), а также в риторике, он проявляется и во временной организации чайной церемонии *тя-но ю* (см.: [9, 217-218]). Этот закон можно обнаружить и в каллиграфии, что может косвенно свидетельствовать в пользу его континентального происхождения. «В каждом штрихе живет движение от медленного (чисэ) к быстрому (цзюньци), от женского к мужскому» [13, 205], — указывает цитата из древнего китайского трактата в переводе С. Н. Соколова-Ремизова. Претворение этого же принципа находят даже в искусстве составления букетов *икэбана* [18, 28].

Рецепция закона *дзё-ха-кю* и его и интерпретация современными европейскими композиторами остается актуальной проблемой. Известные нам опыты в этой области демонстрируют разные подходы и разные уровни осмысления. Так, Либби Ван Клиф (р. 1958), американская гобоистка и композитор, в своем сочинении «Дзё-ха-кю» попыталась передать многоуровневые ускорения, характерные для музыки Ногаку, и реализовать фрактальную композицию. Французский виолончелист и композитор Гаспар Клаус в своем вокально-инструментальном сочинении «Дзё-ха-кю» (где звуки музыки будто рождаются из «первичного» шума) очень последовательно провел идею постепенного ускорения и нагнетания напряжения. Квартет для флейт «Дзё-ха-кю» китайского композитора Чань Кайёна (Chan Kaiyoung; кит. Чень Цзи Ян; он обучался в США, работает в Гонконге [Сянгане]) — вполне «европейская» короткая композиция с элементами фрактальности. Не исключено, что *дзё-ха-кю* автор трактовал, исходя из китайского значения и понимания тех же иероглифов. Но пока это лишь первые опыты, демонстрирующие попытки приблизиться к адекватной интерпретации *дзё-ха-кю*.

Растолковав суть закона *дзё-ха-кю*, казалось бы, можно было бы остановиться. Но в Ногаку, как и в жизни, когда нечто, казалось бы, предопределенное, в какие-то моменты «выходит из-под контроля», темпоритмика в чем-то оказывается непредсказуемой. Мало того, что метрическая сетка обладает достаточной эластичностью (внутри восьмидольной структуры 8 ударов могут располагаться неравномерно — 1-й, 3-й и 5-й могут появляться с ускорением, и каждая восьмидольная структура при исполнении начинается с короткой паузы, и таким образом все ее ритмическое наполнение несколько смещается во времени, обретая, пользуясь джазовой терминологией, свинговый характер), иногда вокальный пласт *ёкёку* звучит вне всякой связи с метрической структурой, которой в это же самое время подчиняются инструментальные партии ансамбля (в этом случае возможны перехлёстывания текстовой строки метрической структурой, возможно также окончание ее посередине текстовой строки) или, напротив, вокальные партии исполняются в метризованном ритме, а барабаны и флейта *нокан* (или только флейта) — каждый в своем ритме вне восьмидольной метрической схемы. (традиционно музыка *нокан* вообще метроритмически не оформлена; только в том случае, когда флейта вступает в звуковые комбинации с барабаном *тайко*, она играет, подчиняясь его ритмическим формулам). Такой уникальный прием «полиметрического» исполнения определяется общим термином «*фусоко-фури*» (так японцы обозначают две вещи, существующие сами по себе, но неразлучно; одно из значений термина — «не примыкать ни к тем, ни к другим»). Это означает, что исполнитель достигает такого состояния, когда он одновременно слышит другие партии и как бы не слышит их, освобождая сознание от временной (метрической) детерминированной структуры (см. подробнее в статье автора: [7]). Впоследствии прием *фусоко-фури* перешел в музыку театра Кабуки¹⁹.

Теперь обратимся к понятию «*ма*». Главное парадоксальное свойство японских временных искусств, практически не поддающееся рациональному осмыслению,

¹⁹ В композициях *нагаута* голос вокалиста и аккомпанирующий струнный щипковый *сямисэн* звучат как бы в разных временных измерениях, сильная доля в аккомпанементе *сямисэна* отстает от сильной доли певца приблизительно на одну восьмую (однако танцоры в это время ориентируются на сильную долю аккомпанеента *сямисэна*).

представляет собой соотношение, казалось бы, противостоящих и несовместимых (для европейского сознания) принципов движения и развития — *дзэ-ха-кю* и «мистической» остановки движения — паузы *ма*. (Хотя неантагонистичность противоречий — одна из важных характеристик японского мышления вообще.)

Специфика чередования звучаний и пауз в японской традиционной музыке связана с китайской эстетикой; основное понятие, соответствующее понятию «пауза» — *ма*, так же как и многие другие, имеет китайское происхождение.

Ма (яп. 間 — «пауза», «промежуток», «пробел» и т. п.) означает расстояние или интервал между двумя точками в пространстве или во времени. В пространственных искусствах понятие касается архитектуры, живописи, искусства японского сада, а в музыке и музыкально-театральном и танцевальном искусстве оно относится к ритмической стороне и пространственно-временной организации. *Ма* как единое обозначение времени и пространства свидетельствует об очень древнем происхождении этого понятия или о том, что оно являет собой рудимент древнего мышления, отражающий архаичный принцип измерения пространства временем. Отметим, что *ма* широко отражено в семантике языковых единиц, и О. Р. Лихолетова определяет *ма* как один из основных концептов японской культуры [10].

Впервые этот термин появляется опять же в теории придворных танцевальных представлений Бугаку периода Хэйан, а затем это универсальное, но трудно формулируемое понятие переходит в теорию всех музыкально-танцевальных форм (приобретая особенное значение в музыкальном театре Но, затем в Кабуки) и шире — музыкального исполнительства в целом, а также в воинские искусства. Проявляется *ма* также в каллиграфии и живописи (оставленное незаполненным белое пятно), архитектуре и искусстве японского сада. В поэзии паузе *ма* соответствует то, что осталось невысказанным (но это не то же, что мы характеризуем выражением «между строк»), и это невысказанное составляет особую, ценнейшую часть поэтического произведения в целом. Сути *ма* близок один из главных приемов японской поэтики — *ёдзэ* (букв. «избыточное чувство, невыраженные эмоции»). Высказывание одного из знатоков японской культуры и специалиста в области психологии творчества С. Л. Маркова в отношении трактовки японских эстетических категорий абсолютно подходит и к трактовке понятия «*ма*»: «Фундаментальные эстетические категории японского искусства не поддаются рациональному истолкованию и строгим логическим определениям. Они скорее ощущаются, переживаются и понимаются в процессе своего воплощения, а их глубинная суть и истинное содержание во всей своей полноте открываются только в состоянии просветления» [11].

Японский театровед М. Гундзи назвал *ма* «сердцевиной японского исполнительского искусства». Поясняя сущность понятия, он писал: «К этому понятию паузы близко подходит то, что в японском искусстве называется кокю (унисон, сопереживание), или ёхаку (оставленное незаполненным пространство, белое пятно). Искусство паузы стало со временем настолько отточенным, что фактически превратилось в способ выражения» [3, 24]. Подобно тому, как рисунок тушью (*сумиэ*) приобщает к тому, что невидимо, «незримо присутствует», музыка решает ту же задачу посредством соотношения звучания и тишины («пустоты», молчания).

Переводя понятие «*ма*» в европейскую музыкальную ментальность, его можно сравнить с длительностью паузы, над которой стоит фермата. Но если европейская пауза метрически измеряема, а фермата — это допущение некой вольности или волеизъявления исполнителя, определяемая глубоким индивидуальным духовным переживанием, то *ма* метрически никак не фиксирована и вообще не связана с линейным течением времени.

В Ногаку *ма* играет существенную роль и в музыкальном (в первую очередь в организации потока сольного звучания флейты *нокан*), и в кинетическом аспекте (исполнение актером каждого движения завершается паузой — актер застывает в

Есипова М. В. Закон динамической прогрессии (дзё-ха-кю) и «пауза» (ма) в традиционном музыкальном театре, музыке и других временных искусствах Японии: проблема аналитического подхода определенной позы, как бы фиксируя движение в состоянии покоя) (подробнее см.: [14, 230]).

Если европейская пауза, как правило, имеет эмоциональное наполнение, то японская *ма* осмысливается в русле буддийской метафизики как некий прорыв в область непроявленного. В молитвенной медитативной традиции флейты *сякухати* пауза *ма* — это истинное воплощение классической буддийской концепции Пустоты²⁰, суть которой передается невербальным способом, посредством музыкального исполнения. Именно в этой традиции *ма* становится едва ли не более важным компонентом композиции, чем собственно звучащие ее составляющие. (Позднее в японском музыковедении возник термин «*икита ма*» — «живая [живущая] пауза», то есть относящаяся к «телу» произведения, что является неким отступлением от буддийской семантики.)

В ряде жанров японской традиционной музыки, развившихся в XVII веке, *ма* может трактоваться как молчаливый отклик, послезвучие или беззвучное эхо того, что прозвучало²¹. Огромную роль играет *ма* в такой поздней традиции, как музицирование на щипковом монохорде *итигэнкин*, некогда популярной в среде самураев, литераторов и монахов.

Ма — это конкретное воплощение японской традиционной концепции искусства, стремящегося дать почувствовать то, что за гранью видимого мира, но незримо присутствует. Искусство, по японским представлениям, сформулированным великим драматургом Тикамацу Мондзаэмоном (1653–1725), находится на грани «того, что есть [яп. дзицу — “выявленное”], и того, чего нет [яп. кё — “пустота”]» [2, 106]. Удивительно, но почти так же в свое время осмыслил музыку князь В. Ф. Одоевский, отметивший, что «она выразимое сопрягает с невыразимым, ограниченное с беспредельным» [12, 464]. Разница здесь — в трактовке беспредельного. И пусть в японской культуре это представление обусловлено буддийским понятием «Пустота», тем не менее, очевидно, что из всех искусств именно музыка дает точки соприкосновения разнонациональных и разноконфессиональных культур в сфере духовности.

Соразмерность звучания и паузы *ма* — особо сложная проблема не только для европейских музыкантов и аналитиков, но и для самих исполнителей — носителей культуры. Она связана не только (или не столько) с высоким профессионализмом исполнителя, не только с уровнем духовного постижения им произведения, но со стремлением войти в некое трансцендентное время, где происходит отрыв от реальности. И реципиент для адекватного восприятия должен обладать соответствующей духовной подготовкой и, как мы (европейцы) бы сказали, мистической одаренностью. Только настроившись на определенную волну, «заданную» исполнителем, как бы войдя в поток его музыкального самовыражения, возможно достижение некоего единения и абсолютной полноты восприятия, которая и является конечной целью искусства. А формальная суть этого потока — целенаправленное упорядочение музыкального звучания и тишины, то есть реальности и Пустоты (буддийско-индуистской шуньяты), что и формирует ту особую фоносферу (пользуясь понятием, введенным в 1980-х годах российским музыковедом М. Е. Таракановым), в которую погружается и в которой существует слушатель.

При анализе процесса звучания ряда видов традиционной японской музыки удивляет способ связи элементов музыкального языка всех ее структур, удивляет своей неопределенностью (так, параметры ускорения определяются исполнителями индивидуально и при повторном исполнении могут не совпадать с предыдущими; возникновение «паузы» и ее продолжительность так же определяются исключительно

²⁰ Шунья (санскр. «пустота») — одно из основных понятий философии буддизма махаяны. В направлении ваджраяны провозглашается тезис о тождестве Пустоты и блаженства.

²¹ Понятие «ма» можно рассматривать как однопорядковое с понятием «тьень», но не в современном, наиболее распространенном значении — как отражение предмета, а в древнем значении — как тень, душа, призрак, бесплотный дух.

интуитивно). Но главное — эта неопределенность, интуитивность, кажущаяся незавершенность кодифицированы как стандарт, как правило, как закон (то есть это вовсе не художественный прием). Притом эта неопределенность не влечет нарушения архитектурного равновесия всей структуры произведения. И правильное «позиционирование» этой неопределенности исполнителем является высшим критерием оценки эстетического качества произведения.

Думается, не случайно крупнейший японский писатель Оэ Кэндзабуро (при всей противоречивости его фигуры) озаглавил свою речь на вручении ему Нобелевской премии в 1994 году так: «Неопределенностью Японии рожденный». Он перефразировал известное название речи Кавабаты Ясунари — «Красотой Японии рожденный», произнесенной последним на вручении ему двадцатью шестью годами ранее той же премии²². В данном случае (вне зависимости от содержания самой речи) заглавие речи мы должны воспринимать как месседж европейскому миру. Оэ продемонстрировал глубокое чувство и осмысление своей национальной культуры, зафиксировав в символическом заглавии речи ту труднодостижимую европейским умом, но сущностную, почвенную ее характеристику.

²² В данном контексте Кавабата — выразитель хэйанской эстетики, а Оэ — эстетики самурайской эпохи (напомним, что в период Токугава в 1603-1867 годы сёгунат сделал Ногаку своим официальным церемониальным искусством).

Литература

1. *Гришелева Л. Д.* Театр современной Японии / [Ин-т востоковедения АН СССР]. М.: Искусство, 1977. 238 с.
2. *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979. 368 с.
3. *Гундзи М.* Японский театр Кабуки / Пер. с яп. [и коммент.] Б. В. Раскина. М.: Прогресс, 1969. 230 с.
4. *Дзэами Мотокиё.* Предание о цветке стиля (Фуси кадэн), или Предание о цветке (Кадэнсё) / Пер. со старояп., иссл. и коммент. Н. Г. Анариной. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1989. 200 с. (Памятники письменности Востока; LXXXIX / АН СССР, Отд-ние истории).
5. *Дьяконова Е.* 9 главных понятий, помогающих постичь японскую культуру // ARZAMAS.ACADEMY : [Веб-сайт]. Курсы. Антропология. Как понять Японию. Материалы к курсу. URL: <https://arzamas.academy/materials/729> (дата обращения: 10.02.2022).
6. *Ермакова Л. М.* Синтоистский образ мира и вопросы поэтики классической японской литературы // Восточная поэтика: специфика художественного образа : [Сб. ст.] / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [Отв. ред. и авт. предисл. П. А. Гринцер]. М.: Наука, 1983. С. 157-184.
7. *Есипова М.* Дзэн-буддизм и музыкальная драма Но // Музыкальная академия. 2001. № 2. С. 114-121.
8. *Зелинский А. Н.* Идея космоса в буддийской мысли // Страны и народы Востока. Вып. 15: Африка и Азия / Отв. ред. Ю. В. Маретин и И. В. Сахаров; АН СССР, Геогр. о-во СССР, Вост. комиссия. М.: Наука, 1973. С. 321-339.
9. *Кудряшова А. В.* Театр Но и Путь чая — историко-культурные параллели // История и культура Японии: Вып. 13 / Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; Институт классического Востока и античности; науч. ред.: Н. Н. Трубникова; сост. и отв. ред.: А. Н. Мещеряков. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2021. С. 211-218.
10. *Лихолетова О. Р.* Концепт «間 ма» и способы его репрезентации в японском языке // Филологические науки в МГИМО. 2019: Том 19. № 3. С. 92-99. URL: <https://philnauki.mgimo.ru/jour/article/view/224/225> (дата обращения: 10.02.2022).
11. *Марков С. Л.* Художественные принципы и эстетические идеалы дзэн-буддизма // Genvive / С. Л. Марков (автор проекта). 01 июня 2017. URL: <https://geniusrevive.com/hudozhestvennyye-printsipy-i-esteticheskie-idealy-dzen-buddizma/> (дата обращения: 10.02.2022).
12. *Одоевский В. Ф.* Беседы о музыке. Беседа 1-я 28 декабря 1862 г. // В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вст. ст. и прим. Г. Б. Бернандта. М.: Гос. музыкальное издательство, 1956. С. 464-481.
13. *Соколов-Ремизов С. Н.* Литература — каллиграфия — живопись: к проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М.: Наука, 1985. 311 с.
14. *Berger D. P.* The Nohkan: its construction and music // Ethnomusicology. 1965. Vol. IX. No. 3. P. 221-239.
15. *Hoff F.* Zeami on Jo-Ha-Kyu Theory. A Japanese Approach to the Question of the Audience Experience // The Fourth International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property ISCRCP “Preservation and Development of The Traditional Performing Arts” 6–9 August, 1980, Tokyo, Japan : [Proceedings of the conference] / Tokyo National Research Institute of Cultural Properties. Tokyo: Tokyo National Research Institute of Cultural Properties, 1981. P. 217-228.
16. *Kataoka G.* La musique de la liturgie bouddhique au Japon // Bulletin du Centre d'études de musique orientale. 1968. No. 2. P. 10-30.

17. *Kendall J.* Jo Ha Kyū and Fu Bi Xing : [Reading / Viewing Haiku] // JUXTAtwo : Research and Scholarship in Haiku / The Haiku Foundation; Peter McDonald (Senior Editor), et al. Winchester, VA: The Haiku Foundation, 2016. P. 49-84. [= Juxtapositions : The haiku research and scholarship journal of The Haiku Foundation]. 2016: Vol. 2 [2.1]. URL: <https://thehaikufoundation.org/juxta/juxta-2-1/jo-ha-kyu-and-fu-bi-xing/> (дата обращения: 10.02.2022).
18. *Malm W. P.* Japanese Music and Musical Instruments. - Rutland, Vermont – Tokyo: Ch. Tuttle company, 1959. 299 p.
19. *Malm J. R.* The world of Japanese classical dance // The Word of Music. 1983. Vol. 27. No. 1. P. 70-79.
20. *Tamba A.* La structure musicale du nô, théâtre traditionnel japonais. Paris: Klincksieck, 1974. 245 p. (Collection d'esthétique).
21. *Tamba A.* La théorie et l'esthétique musicale japonaise: du 8e à la fin du 19e siècle. Paris: Publications orientalistes de France, 1992. 376 p.
22. *Zeami M.* La Tradition secrète du nô : Suivi de Une journée de nô / trad. et comment. de R. Sieffert. Paris: Gallimard / Unesco, 1985. 378 p. (Connaissance de l'Orient).