

ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

PROBLEMS OF TRADITIONAL CULTURE



УДК 78

DOI: 10.52469/20764766_2024_02_35

О. О. АРСЕНЬЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

БУДДИЙСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ СЁ:МЁ В ЯПОНИИ: К ВОПРОСУ ЭТИМОЛОГИИ ПОНЯТИЯ И ИСТОКОВ ТРАДИЦИИ

В статье рассмотрен термин сё:мё: в узком и широком значениях. В узком значении анализ термина, благодаря полисемантической природе иероглифического знака, позволил выявить его первичные значения, указывающие на непосредственную связь с буддийской культурной традицией (общей для стран индо-буддийского региона) и указать на инокультурные истоки традиции сё:мё: в Японии. Корнями искусство сё:мё: связано с языком Вед (санскритом) и древнеиндийской ведийско-брахманистской музыкальной теорией (сё:мё: в значении свара), с китайским учением о Дао и Дэ, изложенном в «Дао дэ цзин», и китайской лингвистикой (обозначение музыкальных тонов китайского языка). Таким образом, синтетическая природа искусства сё:мё:, отраженная в термине, соединила воедино лингвофилософию, поэтику и музыку. «Широкое» понимание термина сё:мё: позволило обратиться к национальным истокам этого искусства: традиции «музыкально речитативного сказа» (катаримоно) и традиции пения «песен древности» (ута-о-ёму), подробно рассмотрев последнюю. В статье рассмотрены: «учение о слове, его душе и сердце» (кото, котодама и кокоро); ритуал его произнесения (ута о ёму), связанный непосредственно с ритуалом «смотрения страны» (куними); многообразие древнейших приемов поэтики и композиция жанра танка как пример реализации концепции «стиха – тела». Показано, как эти идеи сформировали свое исконное отношение к звуку как сакральному началу («звучащему знаку истинно сущего»), как звуку музыкальному, к слову как «вещи» («строительному материалу», посредством которого можно строить мир); к особому ощущению пространства (как «пространства взгляда») и времени как к конкретному, чувственно-образному, субъективно-религиозно-магическому времени «звучащего слова» в условиях ритуала. В результате, автор делает вывод об особом «колорите» древних культурных традиций, об их месте и роли в формировании, сохранении и функционировании буддийских песнопений сё:мё.

Ключевые слова: сё:мё, свара, буддийские песнопения, ведийско-брахманская музыкальная теория, вака, танка.

Для цитирования: Арсеньева О. О. Буддийские песнопения сё:мё в Японии: к вопросу этимологии понятия и истоков традиции // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 2. С. 35–47.

DOI: 10.52469/20764766_2024_02_35

O. ARSENYEVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

BUDDHIST SHO:MYO CHANTS IN JAPAN: TOWARDS THE ETYMOLOGY OF THE CONCEPT AND THE ORIGINS OF THE TRADITION

The article examines the term sho:myo: in its narrow and broad meanings. In the narrow meaning, the analysis of the term, due to the polysemantic nature of the hieroglyphic sign, allowed us to identify its primary meanings, indicating a direct connection with the Buddhist cultural tradition (common for the countries of the Indo-Buddhist region) and point to the foreign cultural origins of the sho:myo tradition in Japan. The roots of sho:myo: art are connected with the language of the Vedas (Sanskrit) and ancient Indian Vedic-Brahmanist musical theory (sho:myo: meaning swara), with the Chinese doctrine of the Tao De Jing

and Chinese linguistics (designation of the musical tones of the Chinese language). Thus, the synthetic nature of the art of *sho:myo*; reflected in the term, brought together linguophilosophy, poetics and music. The broad understanding of the term *sho:myo*: made it possible to turn to the national origins of this art: the tradition of the "musically recitative narrative" (*katarimono*) and the tradition of singing "songs of antiquity" (*uta-o-yomu*), examining the latter in detail. The author emphasises the importance of the cultural period of pre-Buddhist Japan as a period of formation of the Japanese mentality. The article discusses: "the doctrine of the word, its soul and heart" (*koto*, *kotodama* and *kokoro*); the ritual of its pronunciation (*uta o yomu*), directly connected with the ritual of "looking at the country" (*kunimi*); the variety of the diversity of the oldest methods of poetics and the composition of the *tanka* genre as an example of the realisation of the concept of "verse – body". It shows how these ideas shaped their original attitude to sound as a sacred beginning ("the sounding sign of the true being"), as a musical sound, to the word as a "thing" ("building material", the word as a "thing" which the world can be constructed); to a special sense of space (as the "space of sight") and time as concrete, sensual and figurative, subjective-religious-magical time of the "sounding word" in the conditions of ritual. As a result, the author concludes about the special "flavour" of ancient cultural traditions, their place and role in the formation, preservation and functioning of Buddhist chants.

Keywords: *sho:myo*; *svara*, Buddhist chants, Vedic-Brahmanic musical theory, *vaka*, *tanka*.

For citation: Arsenyeva O. *Buddhist sho:myo chants in japan: towards the etymology of the concept and the origins of the tradition*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 2. Pp. 35–47.

DOI: 10.52469/20764766_2024_02_35

Изучение музыкальных культур древности – одно из актуальных направлений современного музыкознания. Сложностью их исследования, связанной с временной дистанцией и языковыми барьерами, объясняется множественность «белых пятен» в данной области знаний. Представляемая статья ставит своей целью раскрыть сущность ключевого для традиции буддийских песнопений термина – *сё:мё:*.

Буддийская ритуальная практика, связанная с храмовыми традициями, – основная и до наших дней сфера бытования искусства буддийских песнопений. К ней относят все виды распетых разными способами песнопений религиозного содержания, использующиеся в ритуальной практике различных школ и направлений буддизма. Сразу оговорим, что вопрос влияния напевов *сё:мё:* на другие жанры и все виды песнопений полурелигиозного характера не рассматривается в данной статье¹. Упор делается на эзотерический напев *сё:мё:*; характеризуя который Д. Хилл заметил: «Хотя большинство форм японского буддизма использует музыку, подлинный *сё:мё:* (эзотерический ритуальный напев) довольно редок. Большей частью он применяется только в нескольких храмах во время особых церемониальных случаях. Эти напевы особенно сильно действуют на душу, обладают мощной магической силой и выполняют особо значимую роль в ритуале не как необходимое сопровождение ритуальных действий, но как прямое средство постижения Будды» [2, с. 28–29].

Именно в отношении к этим напевам родилась не просто музыкальная, но специальная теория, охватывающая вопросы, связанные: с

текстом, музыкально-структурной, метроритмической и пространственно-временной организацией; практикой исполнения и проблемой сохранения. Именно их исполнение действительно требовало и требует высокого профессионального мастерства, было и остается настоящей наукой, теория (*кё:со:*, правила обучения) которой открыто записывалась, и исполнительским искусством, «секреты» практики (*дзиссо:*, ритуал, церемония) которого передавались как священная традиция «из уст в уста» и уходили в глубь веков. (термины Дж. Хилла, см.: [Там же, с. 27]).

Куда же уходили корни священной традиции исполнения *сё:мё:*? Детальное рассмотрение термина² *сё:мё:* (на разных уровнях функционирования) помогает ответить на этот вопрос и определить границы понятия *сё:мё:*.

В Японии за искусством музыкального воспроизведения священных текстов буддийского канона «Трипитака»³ к XIII веку термин *сё:мё:* (яп. 声明, *Shōmyō*) закрепился как обобщающий. До XIII века наряду с *сё:мё:* в этом значении бытовал термин *бомбай* (санскр. *бом/бон* – санскрит, *бай* – пение) – пение на санскрите. Но уже к XII веку, когда появились буддийские музыкальные жанры японского происхождения – *васан* (слова Гёки (668–749 гг.), ш. Хоссо, музыка Эннин (794–864 гг.), ш. Тэндай, *ронги* (Рёгэн (912–985 гг.), ш. Тэндай), *ко:сикки* (Гэнсин (942–1017 гг., ш. Тэндай) и *гоэйка* (с X в., расцвет в XIV в.⁴)), термин *бомбай* постепенно теряет свое широкое смысловое значение и начинает обозначать разновидность буддийских песнопений (хвалебный гимн вступительного раздела служб), где текст записан на китайском языке, озвучивающем санскрит.

Лишь отдельные школы (Кэгон, Сингон)⁵ сохраняли термин *бомбай* для характеристики напева в целом, так как в этих ведущих школах эзотерического буддизма термин *сё:мё:* изначально употреблялся в более узком смысле – по отношению к определенному виду напевов, поистине интересных, с развитой, организованной по определенным законам вокальной партией, действительно пением, а не речитацией (См. о стиле *bon-on* (определение Т. Эллинсон) [6, с. 82]).

У Э. Харих-Шнайдер находим: «Термин *shōmyō* происходит от китайского слова *shēng – míng*, которое берет начало от санскритского *sabda vidya*, обозначающего курс обучения лингвистике, риторике, акцентуации и произнесению. Он был одним из пяти основных курсов обучения брахманизму – прототипу буддизма» (курсив мой. – О. А.; цит. по: [7, с. 220])⁶.

Для понимания смысла высказывания Э. Харих-Шнайдер, рассмотрим термины *shōmyō*, *shēng-míng* и *sabda vidya* в их взаимосвязи. Термин *Shōmyō* (*Сё:мё:*) многозначен, и в контексте японского буддизма имел два основных иероглифических выражения, читающихся одинаково:

1. 唱(称)名 *Сё:мё:* – 唱 (яп. *сё:* / тонаэру (букв. возглашать), (称)名 (яп. *мё:*; кит. *шэн-мин*, имя Будды) – повторять имя Будды.
2. 声明 *Сё:мё:* – 声 (яп. *сэй, сё:*, коэ, – голос, пение), 明 (яп. *мэй, мё:* / акаруй, – светлый, ясный, самоблещущий, лучезарный) – «лучезарное просветленное пение».

Второе иероглифическое обозначение чаще встречалось (начиная с XIII века) в музыкальных трактатах, специально посвященных этому искусству. В то время как в литературе буддийского канона чаще употреблялось первое. Но оба выражали одновременно цель (суть) и способ (путь) ее достижения: достигнуть состояния *Просветления звуком* (звучанием) *Голоса* определенного качества, и были связаны с буддийской традицией.

Заметим, иероглиф 声 *сё:* имел дополнительное значение *свара* (санскр. *сва* – то, что само, *ра* – от раджас, что означает блистает, сияет) (трактат «Брихаддеша» Матанга Муни (V–VII вв.), цит. по [8, с. 112]), – это санскритский термин, который сам имел несколько значений в ведийско-брахманистско и буддийской традиции. Первое – *ударение в слове языка Вед* (тоны дикции: *анудатта* – низкий слабый, *удатта* – высокий, интенсивный, *сварита* – средний, полный, – в стиле *сварабханья* (говорение на санскрите), где имеет значение ясность и четкость дикции. Второе – музыкальный звук в значении «самоблещущий, яркотембровый» в музыкальной теории *рагсангит*. Третье – манера пения в стиле *айятакена гитассарена* – «манера песнопений в стиле простых

песен», где имеет значение напряжение голоса, его тембр. Он использовался в японской буддийской и музыковедческой литературе о *сё:мё:*, когда была очевидной связь с ведийско-брахманистской музыкальной теорией. Например, при описании стилей пения в *сё:мё:* С. Леви обязательно дает санскритские эквиваленты с использованием термина *свара* (см. об этом: [9, с. 426–429]).

Вместе с тем, не забывая об исторических индо-китайских корнях японского буддизма, обратимся к китайскому термину *шэн-мин*, обозначающему предмет нашего исследования в китайской культуре. Мы видим использование того же иероглифа для обозначения голоса – 声 *шэн*. Причем заметим, из трех обозначений звукового феномена в китайской и японской культуре (音 кит. *инь*, яп. *он*; 声 кит. *шэн*, яп. *сэй*; 響 кит. *сян*, яп. *кё:*), как раз значение иероглифа *шэн/сэй* использовалось для определения звука «живого» – природного, к которому относились крик, голос человека, звуки песни и журчания воды – *суйсэй*, свиста ветра – *сюсэй* (приведены японские чтения и т. д.⁷, и в фонетическом аспекте – для обозначения музыкального удара в китайских тонах и индийского термина *свара* при переводе буддийских текстов с санскрита или китайского на японский язык. То есть, *шэн-мин* трактуется в этих смыслах как физиологический феномен, нечто производимое звуками «живой природы» и человеком, и как музыкально-лингвистический знак одновременно.

Второй иероглиф – 明 *Мин* – тот же, что в термине *сё:мё:*. Но, как мы увидим, лишь частично близок ему по значению, так как имеет другие коннотативные (дополнительные) смыслы, связанные с китайской культурной традицией. 明 *Мин* в китайской культуре означал:

1. «Высшую Реальность» (*Дао* 道), «Великий предел» (*Тай цзи* 太极).
2. Ясность ума, просветленность, как свойство, приобретаемое умом благодаря сознательной концентрации в себе «Гармонического Эфира» (*цзин цзи*) [11, с. 267]. То есть, в китайском языке 明 *Мин* еще связан с философскими понятиями традиционной китайской культуры – *Дао* и *Тай цзи*, отсылающими нас к «*И цзин*» («Книга Перемен»). И тогда *шэн-мин* можно трактовать как «звук Дао», «звучание Великого предела».

Заметим, в японском языке иероглиф 明 *Мё:*, наряду с основным значением «светлый, ясный, сияющий», имел дополнительные смыслы, связанные с буддийским учением, которое само было тесно связано с учением Вед и брахманизмом. И его использование в следующих значениях

прямо указывает на связь с буддийской и ведийско-брахманистской традициями:

1. «Пустой голос», «освобожденный» (*аки*, «свободный, пустой») – в буддийских практиках.
2. В рамках термина *гомё:* – 5 отраслей наук (五明, санскр. *Panchavidya*, яп. *Гомё:*), изучающихся в древней Индии брахманами (одна из них была *Sabda vidya* (санскр. «наука о звуке, слове языка»), другая *Hetu vidya*, (яп. *Иммё:*, санскр. «логика»)⁸, *сё:мё:* использовался в качестве заменяющего термин *Sabda vidya*⁹, и как часть термина в *Hetu vidya*.

В иероглифах – 声 *Сё:* (кит. *Шэн*) и 明 *Мё:* (кит. *Мин*) мы находим яркое проявление полисемии – характерное качество знака не только китайского и японского языка, но и санскрита тоже. Оно способствует как в прямом, так и в переносном смысле, установлению на уровне лингвистики связи между, казалось бы, далекими явлениями.

Таким образом, этимологический анализ термина *сё:мё:* показывает нам ближний круг его значений:

1. Эквивалент санскритского *шабда видья* – «наука о звуках» (филологическое значение);
2. Голос «просветленного, пустого сознания» (в значении *мантра*, букв. «связующая мысль», психофилософский аспект);
3. Манера пения (*сварена*, музыкально-лингвистический аспект).

Определения одной своей частью принадлежат области музыкального – музыкальной поэтике, другой – области духовного опыта «просветления» сознания (одухотворенного)¹⁰, ведущего в буддизме к *нирване* – конечной цели буддийской религиозной практики. Китайский термин *шэн-мин* аналогичен японскому *сё:мё:*, и, как мы отметили, также связан с областью духовного опыта. Вместе с тем, они оба соотносятся с термином *свара* (*сварена*).

Этимологический анализ привел нас к основанию термина *сё:мё:* (кит. *шэн-мин*), к значениям, как он использовался в школах эзотерического буддизма – *свара*, *сварена*, *мантра*, – по сути, к *инокультурным истокам традиции*. Его использование в качестве эквивалента санскритского *шабда видья* напрямую отсылает нас к индийской культуре, *санскриту* (букв. обработанный, «азбучное письмо Брахмы»), учению о звуке – знаке этого языка (санскр. *шикша* – фонетика и фонология), к концепции *nada bindu* (санскр. «капля мысли слитая со звуком, вынесенная ветром огня дыхания»), разработанной в его рамках (см. о концепции *nada bindu* Г. В. Крылова [8, с. 70–90]).

Его синтетическая природа соединила воедино философию, лингвистику, поэтику и музыку.

Действительно, учение о языке – *шабда видья* в Индии, связанные с древневедийской и индуистской культурой [8], его китайский аналог – учение о *шэн-мин* в Китае, связанное с даосско-конфуцианской традицией [11], – имели важное значение для традиции японского *сё:мё:*, и прежде всего в школах Сингон, Тэндай, Кёгон.

Можно сказать, что *идея одухотворенности звука – звучания, идея его изначальной сакральной сущности* (лат. *sacrum* – священное) *стали той общей платформой, на которой в связи с историческим этно-культурным контекстом ярко проявилась специфика каждой культуры в отношении ее вклада в традицию сё:мё: как искусства звука* (см. об этом: [15]).

Но здесь следует вспомнить о широком понимании термина *сё:мё:*, когда термин выступает «символом традиции» в целом, когда обозначает все музыкальные жанры в истории японского буддийского искусства, включая *васан*, *гоэйка*, *ко-сики* и *ронги* – жанры, связанные с национальными традициями. И тогда становится понятным, что пониманием термина *сё:мё:* в узком значении не исчерпывается круг явлений, связанных с японской традицией буддийских песнопений *сё:мё:*, что в широкое понимание термина *сё:мё:* входят и явления национальной культуры, генетически связанные с ней. Они подарили традиции буддийских песнопений, пришедшей с континента, свои идеи.

На этом стоит остановиться особо. В этой связи интересно мнение японского ученого Сэкияма Кадзуо, автора труда «Японский буддизм и народное искусство» о том, что «*сё:мё:* исторически возникло не как «чистое» искусство, но как проповедь (яп. *сэkkё:*, букв. толкование сутр), где говорили с особой интонацией (яп. *фусидан*, букв. мелодичный разговор). Основное назначение *сё:мё:* в проповеди заключалось в том, чтобы быть одним из способов достижения состояния Будды. Только со временем, испытав на себе сильное влияние особого стиля проповеди (яп. *эндзэцутай*, букв. стиль красноречия) и национальной поэзии *вака* (яп. букв. «песни Страны Ямато»), *сё:мё:* становится не только искусством говорения (яп. *катару*) и беседы (яп. *ханасу*), но поистине высоко профессиональным искусством распевания (яп. *бонсан*, *кансан*, *васан*, букв. гимны на санскрите, китайском и японском), достойным объектом исследования для этномузыкологов» ([16, с. 8]; свободный перевод автора. – О. А.).

Вполне закономерно, что особый стиль проповеди был связан с национальной традицией «музыкально-речитативного сказа» (*катаримоно*, 語り物, букв. *рассказывание вещей*, особый стиль

«пения – говорения), а искусство распевания священных текстов *сё:мё:* (в частности *васан*) – с национальной традицией «пения песен древности» (*ута о ёму*, или *каё:* (яп. кн. 歌謡, «пение песни»), так как исторически последние были связаны с дописьменными (устными) национальными традициями «сказителей (*катарибэ*), рассказывающих древние *ута*¹¹ на родном языке¹².

В эпоху Хэйан обе традиции соединились в одно целое в литературном жанре *ута моногатари* («повествований о песнях», где поэзия – *танка*, слита с комментаторской прозой – *моногатари*), и обе, по нашему мнению, стали национальными истоками для *сё:мё:*, и не только в литературном письменном, но и в своем древнем устном варианте, когда лексика древнеяпонского языка сохраняет силу «души звучащего слова» (*котодама*) страны Ямато. Жанр *ко:сики* (*ко:shiki*, 講式, букв. священные чтения, церемония чтения священных текстов, в которой лекция-проповедь чередуется с собственно песнопениями, многозначный термин, обозначает одновременно вид службы и литературно-музыкальный жанр, где используется особый «стиль пения-говорения») воплотил этот особый стиль – *катаримоно* – в *сё:мё:*. Но это отдельная тема, здесь же мы коснемся традиции «пения Великих песен».

В Японии существует «учение о слове, его душе и сердце» (концепция о *котоба*, *котодама* и *кокоро*), и связано оно с культурой добуддийской Японии, с культурой Ямато (нач. 13 тыс. лет до н. э. до 538 н. э.). В тот период на исторической арене выступали люди страны Ямато (яп. Дайва, 大和, «великая гармония, мир») – представители различных этнических племен (см. о племенах *ама*, *айну* (яп. *эмиси*, *эбису* до I в. н. э.) и *хаято* [19, с. 41, 32–37]).

Культуру Ямато – страны Людей гор или Великой Гармонии исследователи называют «временем богов» (Л. Ермакова), «формотворческим периодом духа» (В. Гумбольдт), периодом складывания автохтонных культурных традиций в условиях чисто синтоистского мировоззрения. Именно тогда начал формироваться ментальный склад японцев, нашедший отражение в художественно-эстетическом каноне, и, в частности, их интонационно-ладовое чувство, проявившееся в музыкальном искусстве (и в *сё:мё:* тоже) и закрепившееся в последующие периоды японской истории

Тогда появились и песни, и каждое племя внесло свой вклад в архаический пласт японской словесности. «Их особая манера видеть и понимать вещи, манера слышать мир нашла отражение в высокой песенной культуре этих племен. Их вклад в ритуально-песенную культуру Ямато весьма значителен», – отмечает Л. Ермакова [Там

же, с. 40]. Так представители племени *ама*, составив род *амакатарибэ* (*катарибэ*, 語り部 – профессиональные сказители японской древности), выступили в роли хранителей песен и сказаний древности [Там же, с. 41].

Кино Цураюки в предисловии к «*Кокинвакасю*» («Собрание старых и новых песен Японии», завершено им в 905 г. н. э.) писал о коренном отличии Японской песни от классической китайской поэзии: «первая – плод иррационального лирического вдохновения, вторая – глубоко продуманное движение души, рациональное построение, мысль, облеченная в форму стиха. Есть 6 видов вака (яп. 和歌, «песни Ямато»). Для всех видов важны: слово (*кото*) как словесное искусство (*кото-ба*), форма (*сама*) и «содержание» – суть «сердце песни» (*кокоро*). Люди слагают свои песни так, как поют свои лягушки, птицы, насекомые. Сердце людское – семя, из которого произрастают листья слов. Чувство преобразуется в слово» (цит. по: [20, с. 33]).

Эту способность японского ума быть одновременно ученым и поэтичным отмечал и Н. И. Конрад: «“Старые песни” – это поэтические произведения, в которых смысловая и образная сторона неотделима от звуковой, ритмической и мелодической.» [Там же, с. 44–45]. И эти песни японцы бережно сохранили в «*Ко:дай каё:сю*» («Собрание песен древности»), 2 и 3 том которого составляют «*Ко:дзики*» («Записи о деяниях древности», 712 г. н. э.).

Мифопоэтический мир человека той эпохи нашел отражение в памятниках древнеяпонской словесности – Молитвословиях (яп. *норито*) и Указах (яп. *сэммё*) ранних императоров, в Великих песнях (яп. *Ооута*), вошедших в ритуальную практику времен Хэйан из обрядовой сферы древности. С ней связаны три вида великих обрядовых песен *Ооута* – *кагура* (*танцы богов*, «*игрища богов*»), *сайбара* (*пришпоривать лошадь*, «*песни погонщиков*») и *фудзоку* (*песни разных провинций*, VII–VIII вв. н. э.), которым была присуща особая музыкальность.

Л. М. Ермакова называет эти песни «заведомо музыкальными жанрами японской словесности», которые относят к «исконно японской музыке» (*вагаку*). Рассматривая «старые» *сайбара* (2 часть ритуала *кагура*), сложившиеся, заметим, до эпохи Нара (646–794 гг.), она упоминает о двух ее типах – «малых» (*ко:сайбари*) и «больших» (*о:сайбари*). Исследователь отмечает, что «большие изобиловали всякого рода хаяси-котоба («ритмические восклицания-припевки, выставляемые между строками песни» [19, с. 144] (см. о приемах поэтики)¹³, и что оба типа имели пометы лада: *рё* (яп. 律, силы Ян 陽) – «янный» или *ритмичный*, «светлый, солнечный»,

«активный», муж. *сильный*) или *рицу* (яп. 呂, силы Инь 陰) – «инный» или *мелодичный*, «теневой, лунный», жен. *слабый*), которые можно было трактовать как указание либо на две разные формы жанра *сайбара* – стих и песня, либо на две манеры музыкально-ритмического и соответственно мелодико-пластического исполнения *сайбара*. [Там же, с. 187]. Так проявлялась особая музыкальность.

Отметим, это было время бытования жанра, когда музыка *гагаку* только проникала в страну, *сайбара* еще не вошла в репертуар этого искусства, а влияние китайской музыкальной теории *люй-люй* было пока не столь значительным.

Но, уже В. И. Сисаури, рассматривая «секретные пьесы» (*хикёку*) в репертуаре *гагаку* эпохи Хэйан (IX–XII вв.), и касаясь истории с секретной (авторской) версией *сайбара* «Этот конь» (*Соно кома*) из «Повести о Гэндзи» («Гэндзи-моногатари»), подробно разбирает ладовую конструкцию 2 групп – «осенние» (лад *рицу*, в ладе *хё-дзё* тоника е) и «весенние» (лад *рё*, в ладе *со-дзё* тоника G) – шести из 50 сохранившихся до нашего времени пьес *сайбара* с позиций китайской теории *люй-люй* [21, с. 107, 150, 153–157]).

Заметим, мы специально не касаемся здесь музыкальных аспектов анализа жанров *сайбара*, *кагура*, а также *танка*. Им японские и отечественные музыковеды также отдают должное, связывая происхождение национального японского лада именно со звукорядами либо музыки *сайбагаку* (Н. А. Иофан), либо *кагура* (Х. Танабэ, В. Сисаури) (см. об этом: [21, с. 155]), рассматривая жанр *танка* в связи с традицией *сё:мё:*. Последнее вполне закономерно, так как в гимнах *васан* (записаны на китайском, поются на японском языке) и песнях *гоэйка* (песни буддийских паломников) использовали не только форму, но и все ее выразительные возможности (см.: [5, с. 98–99]). В нашем контексте, рассматривая музыкальные жанры в филологическом ракурсе и отмечая их важную роль в вопросе формирования национального лада, жанровой палитры искусства *сё:мё:*, мы подчеркиваем их значение в ином аспекте.

В них сформировалось свое исконное отношение к звуку, слову языка, к пространству и времени:

- отношение к звуку как «магической силе звучащего мира» (напомним о роли звука в Японском мифе о танце богини музыки Амэ – но Удзумэ, вернувшем Ама-терасу, богиню Солнца, в мир);
- отношение к слову как к «вещи», «знаку звучащего мира», обладающего «душой» (яп. *котадама*). И в этом его магическая функция, оно «знак тайны».

- отношение к пространству как к замкнутому целому, разворачивающемуся и свертывающемуся под влиянием человеческого взгляда (о концепции «видения» Л. М. Ермаковой и ее роли в культуре см. ниже), и ко времени, как времени «звучащего слова», которое было конкретным именем, «вещью» и одновременно «знаком тайны» (яп. *тай ни ёмэру*, букв. «чтение в загадочном стиле»).

Ритуал «пения песен» (яп. кн. *каё*: 歌謡, где ё:/*утау* 謡, букв. *речитативное пение*, – иероглиф тот же что в ё: *кёку* 謡曲) сопровождался ритуалом «смотрения страны» (яп. *куними*) (см.: [22, том 2, гл. 1]). И, наоборот, ритуал «смотрения страны» сопровождался «пением» поэтических стихов, точнее ритуалом их произнесения, во время которого строился, слагался мир. Речевая часть ритуала была не менее важна, чем само смотрение. «Судя по текстам, взгляду приписывалась не только способность преобразовать, но и создавать заново, <...> "творение видением"» [17, с. 223]

Так, исполнение *танка* (яп. 短歌, «короткая песня») в 31 слог было настоящим ритуалом (как жанр *каэси-ута* (*ханка*) – *танка*, написанная в ответ; приложение, дополнение к *нагаута* (яп. *тё:ка*, 長歌, «длинная песня») – считалась «переходным жанром» от древних песен к предклассическому песенному пласту, запечатленному в «Манъёсю» [19, с. 143]). Его называли *танка о ёму* (短歌を読む), где использовался глагол *ёму* (яп. 読む), который долгое время служил для обозначения понятий «петь, читать нараспев вслух» (см. кн. 謡), «слагать, сочинять», с другой стороны – «считать, складывать». Процесс *чтения танка* (*ута о ёму*) был исполнительским ритуалом и одновременно упорядочивающей и расчленяющей процедурой – частью космологической деятельности, классифицирующей мир и устанавливающей соответствия между человеком, совершающим ритуал, и объектом этого действия. [Там же, с. 208]

Через двусоставную диалогичную композицию *танка* происходила организация и гармонизация мира: 1 раздел космологический – 3 строфы: 5-7-5 слогов – давал объективную картину мира и «содержал космологическое описание мира, имена богов, *сакральные топонимы*, там же обретались <...> архаические приемы» [19, с. 254; курсив мой. – О. А.]; 2 раздел – 2 строфы: 7-7 слогов – давал личную оценку.

Здесь необходимо вспомнить концепцию «стихотворение – тело» (по китайскому образцу) – деление отрезков стиха на голову, грудь, поясницу и хвост. Впервые описанная Фудзивара Хаманари в первом трактате по японской

поэтике (772 г.), она воспроизводится и в позднем трактате «Вака ироха» («Азбука поэзии», 1262 г.): «Тридцать один слог составляют тело... Первая строка (*ку*) именуется головой, вторая – грудью... и т. д. [Нихон кагаку танкэй]» (цит. по: [19, с. 155]). Л. М. Ермакова, продолжая мысль, замечает: «Это уподобление песни живому организму напоминает ряд явлений других сфер культуры. Так, в «Идзумо-фудоки» (яп. *фудоки*, описание провинций) описание провинции Идзумо предстает следующим образом: «Большое тело провинции лежит головой на восток и хвостом на юго-запад». По-видимому, и то и другое, мыслилось как «нечто териоморфное» [19, с. 156]. Заметим, териоморфное («звероподобное») – прием, использующийся в *сакральной географии* как метафорический принцип описания пространства (см. о понятии *сакральная география* [23]). Такое отношение к слову как «вещи», к пространству слова как образу близко концепции «слова в ритуале» в буддийской и других религиозных традициях.

У каждой *танка* есть «сердце» (*кокоро*). *Кокоро* – это «сердце» песни, «загадка» (*надзо*) выражения индивидуальной воли субъекта, совершающего ритуал чтения (*его кокоро* – эмоциональное сознание, та часть души человека, которая есть неотъемлемый атрибут, неутрачиваемое свойство его опыта (см.: [19, с. 199]). Оно имеет множество обликов (*сугата*), в том числе и мелодико-интонационный облик (*сирабэ*). «Их сердце глубоко, но понять его трудно» ([Там же, с. 200]; см. о трех стилях песен *вака* [Там же, с. 192]).

Часто это «сердце» открывалось через оноματοпоэтические восклицания и другие приемы поэтики (см., прим. 13). Оноματοпоэтические восклицания Аварэ! Хэйя! – это не только звуки, но знаки состояния души их выражающей, своего рода «предмузыка». В действительности «звучащего слова» («для японцев, в отличие от китайцев, поэзия была прежде всего "звучащим словом"» [Там же, с. 155]), отразилась специфическая черта отношения японцев к звуку как к сакральному началу, особому «строительному материалу», посредством которого можно строить мир. Сердце песни связывали с мелодико-интонационной манерой их произнесения, которая, по мнению Ермаковой, в эпоху устного бытования песен была явно очень значимой и была утеряна со временем, когда их начали записывать. О сложности «перевода» устной песенной традиции *каё*: на письмо пишет Конрад [20, с. 44]. Кадзуаки Судо в связи с этим вопросом отмечает, что еще в VIII веке (конец эпохи Нара), когда в Японии распространилось китайское письмо и были записаны за 130 лет (с 629 г. по 759 г.) 4516 песен *вака*, составив антологию «Манъёсю» («Со-

брание мириад листьев»), где уже появились «песни об учении Будды» (*сяккё: ка*) (см. об этом [25, с. 292]), песни *вака* (*танка* и *тё:ка*) писали так, чтобы «чувства говорили через зрительные образы китайских иероглифов и мелодию японских звуков» [Там же, с. 25.] О буддийском подходе к толкованию чудесной силы песен пишет отечественный буддолог Н. Трубникова: «Здесь речь ведется не о силе слов самих по себе, а о свойствах песни как особого высказывания, способного в немногих словах обычного языка выразить нечто такое, чего не выражают другие людские речи» (курсив мой. – О. А.; [25, с. 290]). Например, исполнение *танка*, с ее оригинальной конструкцией и образами («кукушка» – посланец, связующий с миром мертвых, или «до срока осыпавшиеся цветы – буддийский символ бренности»), выражающими традиционное отношение японцев к миру, предполагало способность переживания чувства *мудзё* – буд. 無常, «бренность бытия», (см. об этом: [19, с. 200]), было прямым «мостиком» от традиционного японского сознания к буддийскому сознанию.

В отношении специфической трактовки пространства и времени в ритуале *ута-о ёму* («пение песни»), которые можно обозначить как «пространство взгляда» (метафора филологов-исследователей) и конкретное, чувственно-образное, субъективно-религиозно-магическое время (единицей времени было действие, время того или иного ритуала произнесения), выявилось различие в понимании концепции времени рационально-логическим и мифопоэтическим сознанием. В рационально-логической концепции подчеркивается однородность и изотропность пространства, что означает равнозначность моментов в нем, равноценность возможных в нем направлений. В религиозно-магической концепции подчеркивается неоднородность пространства, его *сакральная география*.

Субъективно-религиозно-магическая трактовка пространства и времени с его чертами конкретности, образности, – то общее, что характеризовало мифопоэтическое сознание древних людей страны Ямато, стало атрибутом религиозного буддийского сознания японцев в последующих этапах их истории и определило специфику музыкальных черт японского *сё:мё:*.

В конечном итоге, соприкоснувшись с миром буддийских идей и их музыкального воплощения, японская поэзия *вака*, в лице *танка*, не только подарила им свои идеи, но и приобрела «буддийский облик», и даже стала жанром буддийской музыки, послужив «уловкой» (*хобэн кё:*) на Пути освобождения от страданий. «Из первоначальных уловок (рассчитанных на начинающего) ничто не сравнится с нашими песнями», – писал

буддийский монах Мудзю Итиэн (1226–1312) [25, с. 291]. Войдя в ритуал со всем комплексом своих выразительных средств – структурой, языком, поэтическими приемами, мелодическим оформлением – в качестве «части собственно канонического повествования (это стихотворные пояснения к предшествующему прозаическому отрывку (яп. о: дзю, санскр. *гейя*) и самостоятельные стихотворные рассуждения (яп., *фудзю*, санскр. *гатха*)» [Там же, с. 292], она поспособствовала процессу проникновения и обмирщения японского буддизма и формированию жанровой палитры *сё:мё:*.

В заключение, напомним об универсальности, жизненности и, вместе с тем, уникальности идеи сакральной антропологии – общей и особенной в отношении трех культур, важной для объяснения сакральной природы музыкального звука. Если исследователи индийской музыки (Г. Крылов [8], Е. Гороховик [26]) в связи с учением *sabda vidya* и концепцией *pada bindu* подчеркивали момент органического происхождения земного звука («человеческое тело – звено виварты, обращение единого Брахмана в субъект-объектное бытие» [15, с. 31], его голос – инструмент *дхармы* (санскр. «то, что поддерживает»), а в Китае понятие музыки и музыкального звука в связи с учением о шэн-мин изначально было сопряжено с инструментальным началом («Человек – медиатор между Небесным и Земным» [Там же, с. 33], «инструмент – есть голос» (см. об этом [10, с. 74–75; 27, с. 128]), то в японской культуре понятие музыки и музыкального звука было тесно связано с ритуалом исполнения Великих песен раннеяпонской поэзии *вака* – *О:ута* (*ута* – *о ёму*), сформировавшим сакральное отношение японцев к звуку «звучащего слова» как к «знаку», к «истинно существующему», к особому «строительному материалу», посредством которого можно строить мир. Их исполнял Человек страны Ямато («земли Богов, богатой урожаями», Страны гор и обильных тростниковых равнин и удивительных колосьев риса), Человек «свободной вечной души (*тама*), «духа, дарованного ками» (*тамасий*), тонко чувствующий «душу» природы (ее субъект), красоту ее «вещей» (*моно но аварэ*), «душу звучащего слова и сердце песен» (*котадама* и *ута но кокоро*), «музыку, что рождается в его сердце». И об этом знали и основатель школы Сингон Кукай, когда привез в Японию санскритский алфавит, когда писал трактат «Значение звука, знака, истинно существующего» – яп. «Сёдзи дзиссо ги» (см. перевод [28, с. 99–119]), и поэт-монах

Сайгё: (1118–1190), когда в XII веке – «смутное время» для Японии учил своим творчеством единству «Пути песен» и «Пути Будды», и любитель «родных песен» – монах Мудзю Итиэн (1226–1312), когда писал свой трактат «Собрание песка и камней» («Сясэкисю», 1279–1283) [25, с. 291].

Так проявился особый «колорит» – отличие этих культур с позиций их места и роли в вопросе складывания, сохранения и функционирования традиции буддийских песнопений *сё:мё:*, которая не только подарила другим традициям японской музыкальной культуры высокую технологию звукоизвлечения, но, прежде всего, на платформе буддийского мировоззрения синтезировала в себе древние знания трех культур – индийской, китайской и отечественной, и осуществила через музыку механизм трансляции культурных ценностей между Индией (Южная Азия), Китаем и Японией (Восточная Азия).

Рассмотрение узкого и «широкого» значений термина *сё:мё:* помогло нам определить границы и объем понятия *сё:мё:*, коснуться круга явлений, связанных с ним, приблизило нас к пониманию вопроса о том, где находятся истоки традиции *сё:мё:*. Подобно «хвосту Большого Дракона», термин *сё:мё:* замыкает цепь понятий – частей единого «тела», где есть еще «туловище» – *шэн-мин* и «голова» – *Sabda vidya*, и есть «сердце» японского *сё:мё:* – национальная культура «пения Великих песен древности» *Ооута*.

В отношении понятия *сё:мё:* применена методология, выработанная в филологии и этномузыкознании. Ее основные положения описаны и блестяще применены Г. В. Крыловым в диссертационной работе «Основные принципы исследования санскритских музыковедческих понятий». Автор формулирует три важнейшие: «Лингвофилософия лежит в основе музыкально-теоретического мышления. <...> Идея музыкально-теоретического понятия всегда уже содержится в этимологии. <...> Логика прикладного определения зовет начинать исследование термина не с вопроса, что он означает (может означать множество явлений – при языковой полисемии), а с вопроса что он значит, то есть значение словесного термина-знака, затем его понятие в данной системе знания, и затем уже рассмотреть круг охваченных данным значением и определенных данным понятием явлений» [8, с. 75–99]. Они и сегодня актуальны для исследований подобного рода.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Таблица влияния искусства *сё:мё:* на жанры японской культуры представлена в статье автора [1, с. 259].

² Термин – объект сложный, совмещающий в себе лингвистическое и понятийное начала. Термин – это название понятия, это имя предмета. Понятие – это форма осознания, элемент мышления, у которого есть объём и содержание. «Понятие, которое обозначается термином, связано с другими понятиями той же области, является элементом системы понятий; термин, взаимосвязан с другими терминами и является элементом терминологической системы» [3, с. 79].

³ *Трипитака* (санскр. Три корзины) – буддийский канон. Состоит из 3-х частей: «*Сутта-питака*» – священные тексты, «*Виная-питака*» – правила поведения, «*Абхидхарма-питака*» – философские трактаты.

⁴ См.: о *васан*, *ронги*, *ко:сики*, *гоэйка* у М. В. Есиповой [4, с. 167, 169, 175, 179; 5, с. 76–77, 98–99, 198–208].

⁵ Употребление слова *бомбай* в старинном значении сохраняют последователи школы песнопений *сё:мё:* в храме Хонгандзи (направление Дзёдо: синсю) и школы Обаку (направление Дзэн).

⁶ Буддийское учение о языке, как известно, восходит и наследует учение *Вед* (III–II тыс. до н. э.) и религиозно-философских учений индуизма (VIII–II вв. до н. э.) о языке, изложенное в четырех из шести вспомогательных дисциплин Веданги (*vedāṅga*) (часть Вед, содержащая в себе руководства по шести отраслям знания). Это Шикша (фонетика и фонология), Чхандас (метрика), Вьякарана (грамматика) и Нирукта (этимология). Иногда систему называли Упаанга (5 частей), где добавляли Кальпу (ритуаловедение) и Джьотиша (астрология) [8, с. 24–25].

⁷ В то время как два других иероглифа: 音 Он, инь / ото и 響 кё:, сян / хибуку употреблялись в связи с обозначением звуковых явлений неживой природы. Их использовали как в филологии, так и в музыкальной терминологии при обозначении характеристики звуков языка, универсальных музыкальных категорий, акустических звучаний (см. об этом: [10, с. 74–75]).

⁸ О понимании 5 наук ведической системы образования уже было сказано. Из записей о путешествиях в Западный край (629–645 гг.) Сюаньцзана: китайского буддийского монаха, который путешествовал по Индии в VII веке, становится ясным, что понималось в Индии под понятием *Panchavidya* (яп. Гомё:) в буддийском образовании того (более позднего) времени: «По достижении возраста семи лет и старше молодежь знакомится с пятью *видья* («наука, ученость, духовное знание»), изложенными в *шастрах* («предписание, правила, руководство, книга или трактат» по их изучению), которые имели огромную важность. Первая *видья* – *шастра* называется Шабдавидья («Разъяснение звуков»), она объясняет и иллюстрирует соответствие слов, а также предоставляет указатель производных. Вторая *видья-шастра* называется Кяу Мин (кит.; санскр. шилпа стхана *видья* – «Наука об изящных искусствах и ремеслах»), в ней рассказывается об искусствах, механике, объясняются принципы Инь и Ян, календарь. Третья *видья* – *шастра* называется Чикитсавидья («Трактат по Медицине»); она включает формулы защиты, тайные чары (использование) лекарственных камней, иглоукальвание и польнь. Четвертая *видья* называется Хету *видья* («Наука о причинах»); ее название происходит от характера знания, которое касается определения истинного и ложного и сводит к последним терминам определение добра и зла. Пятая *видья* называется Адхьятмавидья («Наука о "внутреннем"» – духовности); она относится к «пяти колесницам» – санскр. *Панчаяна*, «пять колесниц, путей, ведущих, к просветлению» (см.: [12]).

⁹ Стефан Дюран, исследователь традиции Сё:мё: школы Сингон отмечает: «До позднего периода Хэйан термин *shōmyō* в Японии, как и в Китае, относился не к буддийским песнопениям как таковым, а к одной из пяти древнеиндийских наук (Skt. *Pañcavidyā*), а именно к той, которая посвящена изучению языка и фонетики, *śabdavidyā*» (цит. по: [13, с. 207]).

¹⁰ «Музыкальное – относится к области феноменального. Тогда как музыка – понятие рефлексивное, обусловленное данной культурой» – замечает исследователь исламской культуры Т. Джани-заде. Далее, она добавляет, что исламизированное сознание, в частности суфийское, выработало своё понимание музыки, которое разделялось в традиции на «Чистую», связанную со звучанием музыкальных инструментов, и так называемую «*ас-сама*» (букв. «священное слушание»), которая есть ритуал коллективного слушания, с использованием пения, инструментов и танца, когда в звучании открывается для суфиев сияние Духа Истины. В этом случае и голос, и инструменты, и специфические танцевальные позы, требовали своей сакрализации [14, с. 106].

¹¹ Исследовательница традиции исполнения музыкальных рассказов в стиле *катаримоно* Элисон Токита замечает: «В моей собственной работе рассматривалось значение теории устных формул для музыкальных рассказов, в которых музыкальный компонент сложен и разнообразен. Вообще говоря, существует три способа передачи: разговорный, музыкально простой (слоговой, узкий диапазон) и музыкально сложный (мелизматический, широкий диапазон). Во многих жанрах происходит активная интерполяция песен и другого музыкального материала в повествование» [17].

¹² Есть иные точки зрения по данному вопросу, но автор придерживается указанной. В рамках статьи невозможно привести даже части имеющихся аргументов в пользу данной точки зрения. Приведем только один. По нашему мнению, генезис стиля *катаримоно* в искусстве *сё:мё:* восходит к архаической форме *нагаута* (повествовательная хроникальная речевыделительная «длинная песня» (термин А. В. Сулова) – длинная эпическая форма примитивной песни – 1-ая форма *нагаута*), из которой, в процессе исторического развития,

в результате редукции (усечения) длинной эпической формы появились «неповествовательная неэпическая «длинная песня» и авторская классическая формы «длинная песня» с развитой системой образности» (танка), которые также существовали до периода Хэйан в устной форме (*ута – о катару*). Предел редукции, по мнению исследователя истоков архаической японской поэзии А. В. Сулова, обосновывался эстетической «емкостью» поэтической формы в переходный период бесписьменного способа стихосложения [18, с. 17]. Подобным образом в национальной устной традиции формировались истоки многих явлений японской музыкальной культуры. В то время, как в истории и традиционной теории музыки термины *катаримоно* («категория для обозначения (жанров) вокально-инструментальной музыки речетативного (повествовательного) характера» [5, с. 140], в том числе и *нагаута* («сюитообразный балладный жанр вокально-инструментальной музыки, сопровождающий сцены большинства представлений театра Кабуки» [Там же, с. 168]) и *утаимоно* («категория для обозначения (жанров) вокально-инструментальной музыки *дзюкугаку* – букв. «вульгарная, простонародная музыка», обозначение всей светской неаристократической профессиональной музыки XVII века), отличающейся песенным характером» [Там же, с. 233], появляются гораздо позднее, но уже как обобщающие понятия. Заметим, введение категории *дзюкугаку*, и соответственно *утаимоно* в этом контексте, было связано с возрождением конфуцианства в Японии и являлось оппозицией понятию «*вагаку*» [Там же, с. 113], однако, «в широком смысле к категории *утаимоно* относится и музыка *вагаку* (вокальные композиции *гагаку*)» [Там же, с. 233]. Данный пример показывает, что всегда следует помнить о том, что множество терминов могут иметь узкое и широкое понимание.

¹³ Исследуя мифопоэтику ранней японской поэзии, Л. М. Ермакова отмечает, что в *танка* и *нагаута* намечались многие древнейшие приемы поэтики, родившиеся из диалогической структуры *утагаки* (яп. «песенная изгородь», магические обрядовые песни двух групп – мужской и женской во время сезонных игрив), см. об этом [19, с. 173–185]:

- *утамакура* («священный топоним»);
- *макуракотоба* (слово – «изголовье», зачин, «постоянный эпитет»). «Как в ведийской загадке типа брахмодья, перечень *макуракотоба* последовательно описывает становление космоса из хаоса и появление разных элементов земного ландшафта» [Там же, с. 179];
- *окосикотоба* («слово, вызывающее возникновение») [Там же, с. 176];
- *имикотоба* («запрещённые» слова). Вместо них описание предмета осуществляли метафорические слова типа *дзё* (букв. «образный параллелизм» в функции «стилистического введения» (термин И. А. Борониной);
- *какэкотоба* («навешанное» слово, омонимическая метафора в другом тоне) [Там же, с. 182];
- *хаясикотоба* (ритмический троп);
- ономопоэтические тропы (звукотрагическое подражание естественным звукам природы, вещей, явлений).

ЛИТЕРАТУРА

1. Арсеньева О. О. Буддийские песнопения се:мё: в контексте японского буддизма // Известия Самарского научного центра РАН. 2009. Т. 11. № 4. С. 253–259. URL: http://ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2009/2009_4_253_259.pdf (дата обращения: 26.01.2024).
2. Hill J. Ritual music in Japanese esoteric Buddhism: Shingon Shomyo // Ethnomusicology. 1982. Vol. 26. Pp. 27–39.
3. Стожок Е. В. Термин, понятие, значение // Омский научный вестник. 2011. № 1. С. 79–81. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/termin-ponyatie-i-znachenie> (дата обращения: 26.01.2024).
4. Есипова М. В. «Музыка» двадцати пяти бодхисаттв (музыкальный аспект японской амидаистской живописи райго:дзу) // История и культура традиционной Японии / отв. ред. А. Н. Мещеряков. М.: Наталис, 2013. С. 160–186.
5. Есипова М. В. Традиционная японская музыка: энциклопедия. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. 292 с.
6. Арсеньева О. О. Резонансная техника пения в традиции буддийских песнопений се:мё: // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 3. С. 82–87.
7. Harich-Schneider E. Le shōmyō bouddhique, exercice de meditation // Orientis Extremus. Wiesbaden, 1962. Bd. 9. Pp. 220–231.
8. Крылов Г. В. Основные принципы исследования санскритских музыковедческих понятий (на материале трактатов II–XII вв.): дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 1990. 252 с.
9. Levi S. Sur La recitation primitive des textes bouddhiques // Journal Asiatique. 1915. Mai-juin. Pp. 401–447.
10. Волкова С. П. Некоторые аспекты отражения особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки: [сб. науч. тр.]. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1990. С. 64–92.
11. Ткаченко Г. А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Людши чуныцю». М.: Наука, 1990. 283 с.

12. *Beal S.* Buddhist records of the Western world (Xuanzang). New York: Creative Media Partners – LLC, 1906. 362 p. URL: <https://www.wisdomlib.org/south-asia/book/buddhist-records-of-the-western-world-xuanzang/d/doc220189.html> (дата обращения: 24.01.2024).
13. *Duran S. I.* Kakui's Hakase-Shi-Kuden-no-Koto in Modern English Translation: A Window into the Workings of Thirteenth-Century Japanese Buddhist Neumes and a Step Forward for Comparative Liturgy // *Journal of Music Archaeology*. 2023. December. Pp. 201–231. URL: <https://www.researchgate.net/publication/376290520> (дата обращения: 19.01.2024).
14. *Джани-заде Т. М.* Поэтика музыки в исламе: к постижению ритуала и музыки в суфизме // *Невербальное поле культуры: Тело, вещь, ритуал*. М.: РГГУ, 1996. С. 102–109.
15. *Арсеньева О. О.* Учение о звуке в мифопоэтических и музыкально-теоретических концепциях стран Востока // *Мир науки, культуры, образования*. 2009. № 3. С. 31–33.
16. *Sekiyama K.* *Nippon Bukkō: to Minkan geino*. Kabusikikaisya. Tokyo: Hakusuisya, 1986. 239 p.
17. *Tokita A.* Performed Narratives and Music in Japan // *Oral Tradition*. 2003. March. Vol. 18. Issue 1. Pp. 26–29. URL: <https://muse.jhu.edu/article/51610> (дата обращения: 19.01.2024).
18. *Суслов А. В.* Истоки архаической японской поэзии: «длинная песнь» (нагаута / тё:ка) // *Японские исследования в России*. 2023. № 3. С. 17–33.
19. *Ермакова Л. М.* Речи богов и песни людей (Ритуально-мифологические истоки японской литературной эстетики). М.: Восточная литература, 1995. 272 с. URL: <https://studfile.net/preview/15922639/page:23> (дата обращения: 23.01.2024).
20. *Конрад Н. И.* Очерки культуры Средневековья Японии VII–XVI века. М.: Искусство, 1980. 144 с.
21. *Сисаури В. Е.* Церемониальная музыка Китая и Японии: [исследование]. СПб.: СПбГУ, 2008. 290 с.
22. *Ермакова Л. М.* Когда раскрылись Небо и Земля: миф, ритуал, поэзия ранней Японии: в 2 т. М.: Наука, 2020. 1458 с.
23. *Худяев А. С.* «Сакральное пространство» и «Сакральная география» как семиотические концепты // *Человек. Культура. Образование*. 2015. Вып. 3. С. 91–102. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sakralnoe-prostranstvo-i-sakralnaya-geografiya-kak-semioticheskie-kontsepty> (дата обращения: 23.01.2024).
24. *Судо К.* Японская письменность от истоков до наших дней. М.: АСТ, 2006. 139 с.
25. *Трубникова Н. Н.* «Путь песен» и «Путь Будды»: монашеский взгляд на японскую поэзию в «Собрании песка и камней» // *Япония: Ежегодник*. 2013. С. 290–311. URL: https://88f4395e-9a7b-4477-bd7a-ccf73f736fa0.filesusr.com/ugd/47b776_ed31af5731cd45e3be8320869173f106.pdf (дата обращения: 03.04.2024).
26. *Гороховик Е. М.* Музыкальная культура Индии. Минск: БГАМ, 2005. 229 с.
27. *Васильченко Е. В.* Отражение модели мира в звукомызыкальной традиции Дальнего Востока // *Культура и цивилизация*. 2016. Т. 6. 5А. С. 247–261.
28. *Кукай (Кобо Дайси)*. Избранные труды. М.: Серебряные нити, 2018. 295 с.

REFERENCES

1. *Arsen'eva O.* Buddijskie pesnopenija se:mjo: v kontekste japonskogo buddizma [Buddhist chants of sho:myo: in the context of Japanese Buddhism]. In: *Izvestija Samarskogo nauchnogo centra RAN [Izvestiya Samara Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences]*. 2009. Vol. 11. No. 4. Pp. 253–259. URL: http://ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2009/2009_4_253_259.pdf (date of application: 26.01.2024).
2. *Hill J.* Ritual music in Japanese esoteric Buddhism: Shingon Shomyo. In: *Ethnomusicology*. 1982. Vol. 26. Pp. 27–39.
3. *Stozhok E.* Termin, ponjatie, znachenie [Term, concept, meaning]. In: *Omskij nauchnyj vestnik [Omsk Scientific Bulletin]*. 2011. No. 1. Pp. 79–81. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/termin-ponyatie-i-znachenie> (date of application: 26.01.2024).
4. *Esipova M.* "Музыка" dvadsati pjati bodkhisattv (muzykal'nyj aspekt japonskoj amidaistskoj zhivopisi rajgo:dzu) ["Music" of the twenty-five bodhisattvas (the musical aspect of Japanese Amidaist raigo:zu painting)]. In: *Istorija i kul'tura traditsionnoj Japonii [History and culture of traditional Japan]* /ed.-in-chief A. Meshcherjakov. Moscow: Natalis, 2013. Pp. 160–186.
5. *Esipova M.* Traditsionnaja japonskaja muzyka [Traditional Japanese music]: Encyclopaedia. Moscow: Rukopisnye pamjatniki Drevnej Rusi, 2012. 292 p.

6. *Arsen'eva O.* Rezonansnaja tehnika penija v tradicii buddijskih pesnopenij sjo:mjo: [Resonant singing technique in the Buddhist sho:myo: chanting tradition]. In: *Yuzhno-Rossijskiy muzykal'nyj al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2017. No. 3. Pp. 82–87.
7. *Harich-Schneider E.* Le shömyö bouddhique, exercice de meditation. In: *Orients Extremus*, Wiesbaden, 1962. Bd. 9. Pp. 220–231.
8. *Krylov G.* Osnovnye principy issledovanija sanskritskih muzykovedcheskih ponjatij (na materiale traktatov II–XII vv) [Basic principles of the study of Sanskrit musicological concepts (based on treatises of the 2nd–12th centuries)]: Ph. D. Thesis. Moscow, 1990. 252 p.
9. *Levi S.* Sur La recitation primitive des textes bouddhiques. In: *Journal Asiatique*. 1915. Mai-juin. Pp. 401–447.
10. *Volkova S.* Nekotorye aspekty otrazhenija osobennostej muzykal'nogo myshlenija kitajtsev v spetsial'noj terminologii [Some aspects of reflecting the characteristics of Chinese musical thinking in special terminology]. In: *Problemy terminologii v muzykal'nyh kul'turakh Azii, Afriki i Ameriki* [Problems of terminology in the musical cultures of Asia, Africa and America]: collected research work. Moscow: MGK, 1990. Pp. 64–92.
11. *Tkachenko G.* Kosmos, muzyka, ritual: Mif i jestetika v «Ljujshi chun'cju» [Space, music, ritual: Myth and aesthetics in “Lüshi Chunqiu”]. Moscow: Nauka, 1990. 283 p.
12. *Beal S.* Buddhist records of the Western world (Xuanzang). New York: Creative Media Partners LLC, 1906. 362 p. URL: <https://www.wisdomlib.org/south-asia/book/buddhist-records-of-the-western-world-xuanzang/d/doc220189.html> (date of application: 24.01.2024).
13. *Duran S. I.* Kakui's Hakase-Shi-Kuden-no-Koto in Modern English Translation: A Window into the Workings of Thirteenth-Century Japanese Buddhist Neumes and a Step Forward for Comparative Liturgy. In: *Journal of Music Archaeology*. 2023. December. Pp. 201–231. URL: <https://www.researchgate.net/publication/376290520> (date of application: 19.01.2024).
14. *Dzhani-zade T.* Pojetika muzyki v islame: k postizheniju rituala i muzyki v sufizme [Poetics of music in Islam: towards understanding ritual and music in Sufism]. In: *Neverbal'noe pole kul'tury. Telo, veshh', ritual* [Nonverbal field of culture: Body, thing, ritual]. Moscow: RGGU, 1996. Pp. 102–109.
15. *Arsen'eva O.* Uchenie o zvuke v mifopojeticheskikh i muzykal'no-teoreticheskikh kontseptsijah stran Vostoka [The doctrine of sound in the mythopoetic and musical theoretical concepts of the countries of the East]. In: *Mir nauki, kul'tury, obrazovanija* [World of science, culture, education]. 2009. No. 3. Pp. 31–33.
16. *Sekiyama K.* Nippon Bukkjo: to Minkan geino. Kabusikikaisya. Tokyo: Hakusuisya, 1986. 239 p.
17. *Tokita A.* Performed Narratives and Music in Japan. In: *Oral Tradition*. 2003. March. Vol. 18. Issue 1. Pp. 26–29. URL: <https://muse.jhu.edu/article/51610> (date of application: 19.01.2024).
18. *Suslov A.* Istoki arkhaishej japonskoj poezii: «dlinnaja pesn'» (nagauta / tjo:ka) [The origins of archaic Japanese poetry: “long song” (nagauta / cho:ka)]. In: *Japonskie issledovanija v Rossii* [Japanese Studies in Russia]. 2023. No. 3. Pp. 17–33.
19. *Ermakova L.* Rechi bogov i pesni ljudej (Ritual'no-mifologicheskie istoki japonskoj literaturnoj jestetiki) [Speeches of the gods and songs of people (Ritual and mythological origins of Japanese literary aesthetics)]. Moscow: Vostochnaja literatura, 1995. 272 p. URL: <https://studfile.net/preview/15922639/page:23> (date of application: 23.01.2024).
20. *Konrad N.* Oчерки kul'tury Srednevekov'ja Japonii VII–XVI veka [Essays on the culture of the Middle Ages of Japan of the 7th–16th centuries]. Moscow: Iskusstvo, 1980. 144 p.
21. *Sisauri V.* Tseremonial'naja muzyka Kitaja i Japonii [Ceremonial music of China and Japan]: [issledovanija]. St. Petersburg: SPbGU, 2008. 290 p.
22. *Ermakova L.* Kogda raskrylis' Nebo i Zemlja: mif, ritual, poezija rannej Japonii [When Heaven and Earth Opened: Myth, Ritual, Poetry of Early Japan]: in 2 vol. Moscow: Nauka, 2020. 1458 p.
23. *Khudjaev A.* «Sakral'noe prostranstvo» i «Sakral'naja geografija» kak semioticheskie koncepty [“Sacred space” and “Sacred geography” as semiotic concepts]. In: *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie* [Man. Culture. Education]. 2015. Issue 3. Pp. 91–102. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sakralnoe-prostranstvo-i-sakralnaya-geografiya-kak-semioticheskie-kontsepty> (date of application: 23.01.2024).
24. *Sudo K.* Japonskaja pis'mennost' ot istokov do nashih dnei [Japanese writing from origins to the present day]. Moscow: AST, 2006. 139 p.
25. *Trubnikova N.* «Put' pesen» i «Put' Buddy»: monasheskij vzgljad na japonskuju poeziju v «Sobranii peska i kamnej» [“The Way of Songs” and “The Way of Buddha”: a monastic view of Japanese poetry in “Collection of Sand and Stones”]. [Japan]: *Ezhegodnik*. 2013. Pp. 290–311. URL: <https://88f4395e->

9a7b-4477-bd7a-ccf73f736fa0.filesusr.com/ugd/47b776_ed31af5731cd45e3be8320869173f106.pdf] (date of application: 03.04.2024).

26. *Gorokhovich E.* Muzykal'naja kul'tura Indii [Musical culture of India]. Minsk: BGAM, 2005. 229 p.

27. *Vasil'chenko E.* Otrazhenie modeli mira v zvukomuzykal'noj traditsii Dal'nego Vostoka [Reflection of the model of the world in the sound-musical tradition of the Far East]. In: Kul'tura i tsivilizatsija [Culture and Civilization]. 2016. Vol. 6. Issue 5A. Pp. 247–261.

28. *Kukaj (Kobo Dajsi).* Izbrannye trudy [Selected works]. Moscow: Serebrjanye niti, 2018. 295 p.

Арсеньева Ольга Олеговна

концертмейстер кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
rengav@rambler.ru, arsnova10@mail.ru
ORCID: 0009-0009-1363-3062

Olga O. Arsenyeva

Accompanist at the Wind and Percussion Instruments Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
rengav@rambler.ru, arsnova10@mail.ru
ORCID: 0009-0009-1363-3062