

доверила в своей повести именно женщине разбудить и передать Память о Прошлом, хранить ее в Настоящем и пытаться продлить ее в Будущее. Ненароком обретенное Марией Знание о жестокости Войны людей как бы дано ей «во спасение», чтобы избавить будущий мир от страданий войны вообще. Как в лоне той Марии

был непорочно зачат задуманный творцом мира Спаситель человечества, завещавший ему только Любовь...

Именно женщины-писательницы, и Маисса Бей в их числе, пытаются «очистить» оставшееся пространство Жизни памятью о своих отцах, о высоких идеалах борьбы за Независимость, заста-

вить услышать Горы, заставить поверить, что в «сон разума», породивший «интегрისტское безумие», не может погрузиться вся страна, что мрак неизбежно рассеется и Свет нового дня избавит людей от чудовища Войны. Услышьте их, Горы!...

¹ В которой, надо заметить, было немало рекрутов-алжирцев: нищета заставляла их служить солдатами, спасая мизерным заработком от голода свои семьи, оставшиеся в деревнях. Освободившийся от власти колонизаторов Алжир не простит ни одного оставшегося в живых «харки» - алжирского солдата французской армии, даже понимая причины такого «раскола» среди простого народа. Их публичные казни первых лет независимости только накаляли градус патриотизма. Маиссе Бей, франкоязычной писательнице, дочери учителя, преподававшего в «светской» школе, учрежденной французами, отдавшего жизнь в войне за независимость, пришлось уехать из родной страны в годы исламистского террора (в конце 80-х гг. XX в.), связанного с причинами и политического, и экономического свойства (см. напр., книгу Ассии Джебар «Белый траур Алжира» - *Djebar A. Le blanc de l'Algérie*. P., 1996).

² *Bey M. Entendez - vous dans les montagnes...* P., 2002.

³ О судьбе «черноногих» французов («pieds-noirs») написано немало, и это отдельная проблема в истории и культуре Франции. (Бестселлер 2008 г. во Франции - роман Ясмینی Хадры (псевдоним известного алжирца М.Мессеуля) «*Ce que le jour doit à la nuit*» («То, что день должен ночи») посвящен именно трагедии разрыва французов с Алжиром.) Но интересно, что молодые этнические североафриканцы, алжирцы, особенно живущие во Франции уже во втором или

даже третьем поколении, выходцы из семей *иммигрантов*, соотносят свою судьбу с судьбой «pieds-noirs», которые продолжают себя называть «алжирцами» не только по рождению, но и «по призванию» (см., напр., повесть Азуза Бегаса «Остров тех, кто отсюда родом» - *Begag A. L'île des gens d'ici*. P., 2006).

⁴ Во французской армии служили, не только «метрополитенные» французы, но и «местные» жители колоний европейского происхождения, включая и «исконных» представителей «заморских земель» - марокканцев, алжирцев, сенегальцев, камерунцев и др. Все они и называли себя «африканцами».

⁵ *Bounemour A. Les Bandits de l'Atlas*. P., 1983 ; *Les lions de la nuit*. P., 1985.

⁶ *M'Hamsadji K. Le silence des cendres*. P., 1954.

⁷ *Dib M. La danse du Roi*. P., 1968.

⁸ *Boudjedra R. Le démentèlement*. P., 1982.

⁹ Названия «L'Etranger» лучше переводить именно как «Посторонний», что подчеркивает степень отчуждения, существовавшую между алжирскими «арабами» и французами.

¹⁰ О серьезности и драматичности проблемы культурных и социальных различий выходцев из иммигрантских слоев и окружающего их «контекста» Франции, что приводит зачастую к политической напряженности, см. в сб. ст. «Полиэтнические общества». ИВ РАН, 2004.

Музыкально-исполнительская культура Японии с открытием страны для контактов с Западом в 1868 г. и провозглашением политики модернизации японского общества развивается в двух основных направлениях: как традиционная и как культура европейского типа, поскольку в конце XIX в. начинаются реформы музыкального образования, особенно заметные в период 1910-1925 гг., когда в стране усиливается восприятие западной культуры.

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ КУЛЬТУРА ЯПОНИИ

А.В. ЖУКОВА

Член Европейской Ассоциации японских исследований,
хореограф-постановщик

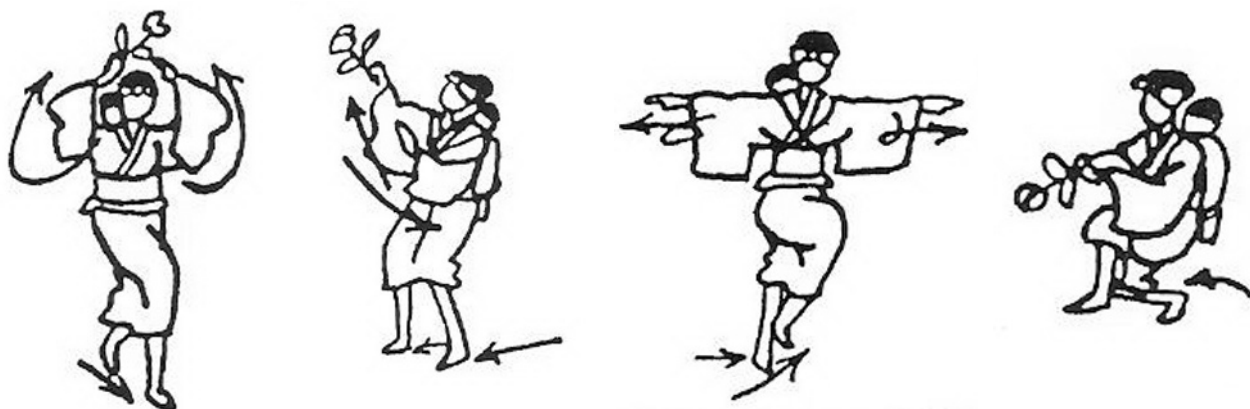
Изукая европейскую и северо-американскую музыку, балет, современный танец, европейскую оперу и драматический театр (как драматургию, так и исполнительское мастерство), японцы стали создавать собственные музыкальные произведения, соответ-

ствующие европейским стандартам.

Параллельно с бережно сохраняемой традиционной в Японии сформировалась музыкально-исполнительская культура европейского типа. Вместе с тем, современное японское музыкально-исполнительское искусство состав-

ляет неотъемлемую часть традиционной культуры и основывается на общей с ней философии и национальных традициях.

Понятие «традиционное музыкально-исполнительское искусство Японии» синкретично, оно вбирает в себя такие составляющие, как: танец¹ и визуаль-



ные философско-символические характеристики пластического движения (цвет и полутона, свет и светотени, изобразительность звука и костюма, а позже, с возникновением театра Но - маски, театра Кабуки - грим); вокал и напевное повествование сказителя (а позже - рассказчика²); музыкальное сопровождение (инструментальное звучание, регистры, тембры, длительность, динамика, смысловая значимость пауз); индивидуальная свобода каждого исполнителя (инструменталиста, декламатора, актер-танцовщика и др.).

Традиционная исполнительская культура, литература, изобразительное искусство большинства стран Азиатско-Тихоокеанского региона, в том числе и Японии, испытали, каждая в свое время, влияние индийского и китайского буддизма и даже ислама.

Трансформация музыкально-исполнительского искусства Японии происходила на протяжении всей японской истории в результате диалога культуры Японии с Китаем (с V в.), со странами Европы (конец XIX - начало XXI в.; со второй трети XVII в. до конца XIX в. были разрешены контакты только с голландцами), США (1920-е гг. - начало XXI в.). И хотя традиционная японская культура по-прежнему имеет важное значение в системе художественного воспитания, в культуре Японии XX-XXI вв. взаимодействуют стили разных музыкальных и исполнительских культур: японской, европейской и афро-американской. А в Европе и США с 50-60-х гг.

XX в. в обучении и постановке классического балета, в современных направлениях танца, особенно в джаз-модерне, модерне и джазовом танце, наблюдается влияние эстетики и философии дзэн-буддизма*.

Философский закон равновесия дзэн-буддизма (противоположности взаимопроникают, а не враждуют) предполагает в классической музыке Индии, Китая и Японии (где дзэн-буддизм пустил глубокие корни) замкнутые периодические структуры музыкальной композиции и структурную симметрию (2+2; 4+4 и т.п.). А пауза в японской традиционной музыке является частью музыкального размера, длительность которого просчитывается исполнителем и является достаточной для накопления энергии, которую он обязан передать слушателям. Соответственно пауза в танце является фигурой, во время созерцания которой зритель может медитировать.

Этот закон важен для всей традиционной культуры Японии: музыкально-исполнительская, техника фехтования, искусство чаепития и составления букетов икебана и др. сформировались на основе философии дзэн-буддизма. За каждым жестом и манерой исполнения японцев многовековая обрядовая, религиозная, героическая история, благодаря которой вырабатывалась техника достижения определенного эмоционального состояния³.

* Направление японского буддизма, пришедшее из Китая в XII в.

МУЗЫКАЛЬНАЯ РЕФОРМА ПО-ЯПОНСКИ

Реформа музыкального образования и воспитания в Японии началась с обязательного всеобщего обучения европейской музыке. Ее главной задачей было воспитание юных поколений, адаптированных к европейской культуре, изучение до того момента не знакомой 7-нотной европейской гармонии для игры на новых для Японии инструментах: пианино и органе.

Музыкальные школы создавались даже в самых отдаленных уголках страны и снабжались европейскими инструментами. Школьная музыкальная реформа и ее задачи порождали много споров в понимании и приобщении к европейской музыке не только маленьких японцев, но и их родителей, самих музыкантов и теоретиков музыки.

Характеризуя японскую традиционную музыку, нужно отметить, что она основывается на свободном ритме и одноударных мелодиях, которые могут длиться или укорачиваться. Традиционная музыка Японии до знакомства с Европой строилась на тех же возможностях человеческого слуха и голоса, но в основе ее было и остается 5 нот, а не 7, как у европейцев.

Японскую традиционную музыку невозможно сыграть на европейских инструментах, так как японская концепция ритма отличается от европейской, у которой метрический генезис (т.е. строится она по принципу: "сильно" и "слабо", а в словах существует

силовое ударение). У японцев музыкальный критерий - “высокий” и “низкий” звук, а ударение в лексике - музыкальное, а не силовое. Происходит это потому, что японская музыка развивалась в тесной связи с литературой. (Многие японские тексты абсолютно музыкальны и созданы под определенные музыкальные инструменты, как в народном танце, сопровождаемом песней и музыкой, в театре Но, Кабуки.)

Сами японцы традиционную музыку подразделяют на две категории: *катаримоно* (рассказ истории) и *утаимоно* (пение). Но в обоих случаях пауза между словами или в музыке очень заметна. Если голос запаздывает или запаздывает сама музыка, то это ма-пауза, очень важная в японском исполнительском искусстве. Каждый музыкант должен точно знать, когда и как начать, когда закончить свою партию.

В *европейском симфоническом оркестре* все инструменты должны остановиться по взмаху дирижерской палочки. В японском оркестре традиционной музыки этого никто не ждет, и музыкант останавливается по своему усмотрению, руководствуясь принципом «после напряжения обязательно расслабление».

В *японской традиционной музыке* нет привычного для европейцев «вальсового» ритма в 3/4 (иными словами, «раз-два-три»), поэтому мелодии вальса, а также такие музыкальные инструменты, как рояль, пианино и скрипка, вызвали повсеместный интерес японцев.

Самым активным и продуктивным периодом экспериментов с музыкальными и вокальными японскими формами по их соответствию европейской музыке пришлось на 1910-1925 гг., когда европейская музыка широко и активно внедрялась в музыкальное школьное и высшее образование.

Музыкальная реформа в Японии подготовила почву для проникновения и постижения японцами классической европейской, а также американской музыки в начале XX в. В 30-х гг. японские

композиторы Удзё Ногуты, Накаяма Симпэй, Кавамура Коё, Киёми Фудзи, вернувшись на родину после обучения на Западе, записывают свои произведения на отечественной фирме грамзаписи Кин-но хоси («Золотая звезда»).

Примерно в это же время в Японию стало проникать европейское и американское танцевальное искусство, причем как классический балет, так и современный танец (модерн-танец, джаз-танец).

ИСТОКИ ЯПОНСКОГО ДЖАЗА

В 20-е гг. XX в. в Японии плодотворно развивалась не только классическая музыка европейского типа, но и национальная джазовая музыка и джаз-танец.



Современный японский джаз и джаз-танец - явление необычное, поскольку их изобразительные и музыкальные средства являются иллюстрацией совершенно другой культуры - традиционной афро-американской музыки и пластики.

Сочетание трех разных музыкальных культур (традиционной японской, европейской, афро-американской) в японском музыкально-исполнительском искусстве на протяжении XX - начала

XXI в. формировало новое художественное мировосприятие у японцев, японских музыкантов, композиторов, хореографов-постановщиков.

Джаз, который появился в 10-е гг. XX в. сначала на юге США (в Новом Орлеане), а после Первой мировой войны распространился в крупных городах по всему миру, интегрировал в себе фольклорные блюзы, музыку регтайма. Ритм в джазе - многопланов, основан на непрерывном чередовании ощущений устойчивости и неустойчивости, что соответствует японскому принципу «напряжение - расслабление» в традиционном музыкально-исполнительском искусстве.

Японский джаз - это не только исполнение американских шедевров, но и авторская музыка, кото-

За каждым жестом и манерой исполнения японцев - многовековая обрядовая, религиозная или героическая история.

рая развивалась в Японии в 20-е - 30-е гг. XX в., когда популярность Джорджа Гершвина во всем мире была необычайной. Именно тогда двое молодых японцев: пианистка Мицухико Симода и саксофонист и трубач Канаи Хидэта, учившиеся в Вашингтоне и жад-



Традиционный японский танец.

но впитывавшие новое, не собственное тогда японской музыке, брали уроки у Гершвина. По возвращении на родину, став супругами, они положили начало японскому профессиональному джазу и способствовали его развитию. «Слушать Гершвина, Керна или Берлина для нас, желавших стать настоящими музыкантами, было одним удовольствием, - вспоминали они. - Особенно нас покоряла музыка соло для инструментов, звучавших с оркестром, таких как «Концерт для фортепиано с оркестром фа мажор» Гершвина, который мы услышали в 1928 г.» (первое исполнение этого концерта состоялось в США в 1925 г. - А.Ж.).

Музыка Гершвина к мюзиклам «Сплетни» и «Палас» и в других его произведениях была для японцев непривычной, свежей и темпераментной, зовущей к пробе своего композиторского пера. Поэтому, вернувшись в Японию, они вскоре организовали свою джаз-группу Фуру бандо (фуру - досл. «старый», т. е. «Старая джаз-группа», хотя ее основатели подразумевали «опытная группа» и, как показало время, оказались правы. -

А.Ж.), в которой К.Хидэта активно выступал в 1960-е - 1970-е гг. Его славу в мире укреплял параллельно созданный им джаз-оркестр Кингз-Роа («Клич королей»). Примерно с середины 1950-х в Токио дважды в месяц Кингз-Роа регулярно выступал в джазовых концертах КинПари («Золотой Париж»). Его оркестр оставался популярным в Японии до начала 1980-х гг.

Маэстро Хидэта работал с композиторами: Канда, Кавамура, Ямада, Накаяма, Иэда. В репертуаре джаз-оркестра Кингз Роа к началу 1980-х гг. были не только его собственные сочинения, но и джазовые обработки японской народной музыки, популярных европейских шлягеров Адамо, Маккартни, Леннона, Луи и др., музыки Рота, Леграна к кинофильмам. Особым пристрастием маэстро и его музыкантов были ритмы Испании, ее фольклор.

К.Хидэта заложил основы японского джаза в композиции и жанровом исполнении. Он радовался, что, кроме их оркестра, большую известность в Японии и за ее пределами снискали и другие⁴, исполнявшие мировую классику, народные мелодии Японии и других стран, сохраняя при этом свой стиль.

Японский джаз-модерн-танец соткан из картинок-поз, каждая

из которых является самостоятельным «застывшим» живописным ярким полотном. Его хореография часто напоминает иероглиф, близкий и понятный японскому народу; это сжатая, но по смыслу емкая пластическая картинка.

Особенность японского джаза и джаз-танца в мелодичности при четком разграничении ритма, акцентов в нем. Вся японская современная хореография тяготеет к джаз-модерн-танцу (чем объяснялись частые гастроли труппы Мориса Бежара и ее теплый прием в Японии), в котором есть основополагающие принципы, сближающие его с традиционным японским танцем.

* * *

Формирование в Японии исполнительской культуры европейского типа привело, прежде всего, к появлению отдельных направлений: музыкального, танцевального, оперного и драматического, а также - к изменению этнического темперамента японцев, обогатило их художественное мировосприятие.

¹ Среди терминов, обозначающих японский танец, особенно важны: *буйё* - японский традиционный танец, который японцы считают «классическим»; *одори* - народный танец, пляска; *маи* - японский театральный танец.

² В происхождении, например, японских воинских устных повествований можно проследить две линии: 1. В Японии исстари существовали особые корпорации рассказчиков - *катарибэ*, члены которых по памяти рассказывали слушателям мифы, легенды, старинные предания; 2. В буддийских храмах сложилась традиция проповедей, поучительных историй, легенд перед собравшимися верующими. К началу XII в. эти две линии объединились в новый жанр устного рассказа под лютню - *катаримоно*. См.: Горегляд В.Н. Дневники и эссе в японской литературе X-XIII вв. М., Наука, 1975.

³ *Nyozekan H. The Japanese Character. A Cultural Profile.* Greenwood Press, 1965, p. 58, 85.

⁴ Жукова И.В., Жукова А.В. Пин-ёро, пин-ёро. О музыкальной культуре Японии XX века. М., МосГУ, 2005, с. 45-51.