

Сы Ян – музыковед, аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского педагогического государственного университета имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия),
1796275260@qq.com

Si Yang – musicologist, postgraduate student of the Herzen University Institute of Music, Theatre and Choreography (St. Petersburg, Russia),
1796275260@qq.com

УДК 78.02

DOI 10.61908/2413-0486.2021. 27.3.78-90

ИДЕИ ДАОСИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ ТАН ДУНА

THE IDEAS OF TAOISM IN TAN DUN'S MUSIC

Аннотация

В статье рассматривается влияние идей даосизма на творчество китайского композитора Тан Дуна. Истоками формирования даосского мировоззрения музыканта стали впечатления его детства и юности, прошедших в провинции Хунань (Южный Китай). Особенно важными для творчества Тан Дуна явились даосская идея гармонии между человеком и природой и ритуальность, связанная с древними шаманскими культами. Воплощение этих идей продемонстрировано на примере «Призрачной оперы», симфоний «О даосизме», «Небеса. Земля. Человечество», цикла «Оркестровый театр».

Abstract

The article examines the influence of the ideas of Taoism on the work of the Chinese composer Tan Dun. The origins of the formation of the musician's Taoist worldview were the impressions of his childhood and youth, spent in the province of Hunan (South China). Especially important for the creative work of Tang Dun were the Taoist idea of harmony between man and nature and the rituality associated with the ancient shamanic cults. The embodiment of these ideas is demonstrated through the

example of the “Ghost Opera”, the symphonies “On Taoism”, “Heaven Earth Mankind”, and the cycle “Orchestral Theatre”.

Ключевые слова: Тан Дун, Китай, культура, композитор, музыка, даосизм, ритуал

Keywords: Tan Dun, China, culture, composer, music, Taoism, ritual

Тан Дун (род. 1957) – один из наиболее известных и самобытных современных китайских композиторов, лидер поколения «Новой волны» в китайской музыке. С 1986 года Тан Дун живёт в США. Его творчество – пример постмодернистского воплощения кросс-культурных связей между Востоком и Западом, возникших в эпоху современной глобализации, а также своеобразного синтеза визуального и звукового миров. Древний китайский песенный фольклор, звучание национальных музыкальных инструментов, стилистика Пекинской оперы органично соединяются в его произведениях с современными композиторскими техниками и новейшими мультимедийными и электронными технологиями.

Творческий поиск Тан Дуна базируется на идеях древней китайской философии. Этот факт неоднократно отмечался исследователями. «Традиционная китайская музыка и философия в умелом сочетании с западными приёмами музыкальной композиции закладывают прочную основу его творческого стиля»¹, – пишет в своей диссертации Лин Тянь [8, с. 26]. О. В. Синельникова, характеризуя концепцию органической музыки Тан Дуна, отмечает, что она «во многом связана с религиозно-философским мировоззрением композитора, объединяющим даосизм, буддизм и конфуцианство» [5, с. 161].

¹ Здесь и далее все иностранные источники цитируются в переводе автора статьи.

Цель настоящей статьи – рассмотреть преломление в композиторском творчестве Тан Дуна элементов религиозно-философского учения даосизма.

Даосизм – китайское традиционное учение о Дао или «Пути вещей», которое включает в себя как религиозные, так и общепhilosophические элементы. Принято различать даосизм как стиль философской критики – Дао Цзя (кит. – 道教) и даосизм как совокупность духовных практик – Дао Цзяо (кит. – 道家).

Даосизм – явление многогранное и неоднородное. Это не религия, не учение как таковое, и даже не философия. Известный российский востоковед А. А. Маслов определяет его как особый строй сознания, присущий именно китайскому этносу. Даосизм использует огромное число различных символов, которые связаны с древними архаическими представлениями китайского народа о духах. Это своего рода путешествие в загробный мир и общение с предками. Неслучайно символика даосизма в чём-то напоминает магические знаки шаманов [2, с. 70].

Идеи даосизма Тан Дун впитал в детстве. Он родился в сельской местности – в деревне Шимаонае городского округа Чанша в провинции Хунань в Южном Китае. Его первыми музыкальными впечатлениями были различные шаманские культы, разнообразные деревенские обряды и ритуалы, которые оказали на него сильнейшее влияние.

В юности Тан Дун работал в труппе Пекинской оперы. Он играл на цзинху (кит. – 京胡), традиционном китайском струнном инструменте, входящем в группу вэньчан (кит. – 文场) оркестра Пекинской оперы, а также выполнял функции аранжировщика. Для композитора подобный опыт был бесценным. «Я начал работать в Пекинской опере, когда был ещё подростком, ...влюбился в Пекинскую оперу», – вспоминает Тан Дун [10]. Именно в эти годы юноша серьёзно увлёкся игрой на традиционных китайских инструментах. Эта практика стала для него важнейшим компонентом будущего композиторского творчества и заложила основы культурной и музыкальной идентичности.

В 1980-е годы Тан Дун находился под сильнейшим влиянием философии и религии даосизма и культуры Сянь-Чу², в которой велика вера в призраки и в духов, в шаманов, обладающих возможностью путешествия между физическим и духовным царствами. Музыка в этой культуре играет ритуальную роль. Для неё характерно использование в религиозных целях большого числа ударных инструментов, так как считается, что это помогает «открыть дверь для общения с богами, призраками и предками» [7, с. 16].

В 1985 году Тан Дун написал симфонию «О даосизме» («On Taoism»), в которой отразил «Дао цзан» (кит. – 道藏, «Сокровищница Дао») – знаменитый компендиум даосской мысли, составленный китайским философом XII века Ван Чуньяном, сформулировавшим пятнадцать положений для постижения «Учения универсальной истины»³.

Композитор предпослал симфонии литературное вступление-аннотацию, которое свидетельствует о том, насколько сильно повлияло на него учение даосизма: «Это произведение было написано о смерти моей бабушки, после того, как я вернулся в Хунань, в деревню, где я вырос, чтобы принять участие в её похоронах. Даосский ритуал вернул мне звуки, движения, духовные вибрации моего детства, забытые за те многие годы, которые я посвятил изучению западной музыки. Я использовал и инструменты, и голос, чтобы нарушить искусственно созданные правила, согласно которым музыка должна была быть тональной или атональной» [10].

Симфония «О даосизме» стала важной вехой на творческом пути композитора. Её создание знаменует символическую внутреннюю победу Тан

² Культура древнего царства Чу с её обилием мистических и шаманских культов считается одним из истоков даосизма.

³ Эти пятнадцать положений сводятся к умению практиковать систему самосовершенствования через определённые виды деятельности: 1) жить в удалении от обыденного мира или в монастыре («чжу ань», 住庵), 2) периодически отправляться в странствия к местам сильной энергии и учителям («юнь ю», 云游), 3) изучать книги и тексты священных писаний («сюэ шу», 学书), 4) составлять лекарственные снадобья для укрепления собственного тела и лечения людей («хэ яо», 合药), 5) время от времени жить отшельником в абсолютном уединении для изгнания скверны суетного мира («гай цзао», 盖造) и другие [3].

Дуна над сложившимися в европейской культуре принципами построения оркестровой композиции. В этом сочинении можно услышать преодоление академических музыкальных форм и «европейских» мелодических оборотов и вытеснение их чертами, присущими современному, зрелому стилю Тан Дуна с его невероятной тонкостью оркестровых красок и особой, подлинно даосской потусторонностью. Состав оркестра в этой симфонии «почти идентичен даосскому: преобладают традиционные ударные и духовые, а бас кларнет и контрафагот имитируют мрачные звуки даосских труб куаньцзы» [1, с. 14].

Учение даосизма опирается на две отправные религиозно-философские идеи. Одна из них – 天人合一 – означает гармонию между человеком и природой. В даосизме присутствует убежденность, что всё сущее является частью природы и всё, что присутствует в различных взаимосвязях, выражает отношения между природой и всеми остальными сущностями. Люди в данном контексте рассматриваются как второстепенные создания, в то время как природа является первичной.

Уже в своих первых композиторских опусах Тан Дун пытался улавливать звуки природы. Произведением, которое было отмечено им как opus 1, стал созданный в 1978 году, в период учёбы в Пекинской консерватории, фортепианный цикл «Восемь воспоминаний в акварели» («Eight Memories in Watercolor»). Тан Дун позиционирует его как «ностальгический дневник», вдохновлённый китайскими народными песнями и воспоминаниями о детстве. Идея «акварельности» помогла композитору избежать резких звучаний: в цикле господствуют медитация и мечтательность. В 2002 году Тан Дун вернулся к своему юношескому сочинению и сделал его новую редакцию, что свидетельствует о том, что содержание цикла «Восемь воспоминаний в акварели» невероятно важно для него.

В ранний период творчества Тан Дун использовал для создания образов природы сочетание европейских и традиционных китайских инструментов. Например, в партитуру созданной в 1983 году и принесшей композитору

международное признание симфонии «Ли Сао», основанной на хунаньских причитаниях IV века, Тан Дун включил южно-китайский барабан и бамбуковую флейту сяо. Для оперы «Девять песен» (1989) был специально создан духовой инструмент из глины, похожий на традиционный китайский музыкальный инструмент сюнь.

Впоследствии композитор осуществил трансформацию инструментария: он пришёл к созданию музыки с использованием природных материалов – так называемых органических инструментов.

Концепция «органической музыки» предполагает включение в музыкальную ткань звуков, которые извлекаются с помощью воды, керамики, металла, бумаги. Наиболее известными «органическими» произведениями Тан Дуна стали «Концерт для воды» («Water Concerto», 1998), «Концерт для бумаги» («Paper Concerto», 2003) и «Концерт Земли («Earth Concerto for Ceramic Percussion and Orchestra», 2009)⁴, а также опера «Чай: Зеркало души» («Tea: A Mirror of Soul», 2002), основанная на звучании природных элементов, каждому из которых посвящено одно из действий.

В своих интервью Тан Дун неоднократно говорил о своём особом отношении к природе, а также музыке, вырастающей из звучания природных элементов: «Выросший в сельской местности Китая, я получил первые музыкальные впечатления через осознание звуков природы: ...пение песен в деревне под аккомпанемент воды, использование керамики, чтобы отбивать ритм. Меня окружала ритуальная музыка, а вовсе не музыка Баха, не Бетховен и не Брамс. Эти ранние воспоминания стали очень важными для меня и послужили источником вдохновения» [12].

Даосскую идею гармонии между человеком и природой, а также убеждённость в том, что всё сущее в мире есть общий круговорот, Тан Дун

⁴ Эти сочинения также известны под названиями: Концерт для водной перкуссии и оркестра, Концерт для бумажной перкуссии и оркестра и «Концерт земли» для ударных инструментов из камня и керамики с оркестром.

воплотил в симфонии «Небеса. Земля. Человечество» («Heaven. Earth. Mankind»), созданной в 1997 году по случаю воссоединения Гонконга с Китаем. Идея написания этого произведения имеет для композитора философское обоснование. «Наши предки считали, что истинное согласие – это совершенное объединение небес, земли и человечества», – утверждает Тан Дун [6]. Этой трёхчастной симфонии композитор предпослал пояснительный текст: «Небеса обращены к традиционному прошлому китайцев; Земля исследует возможности равновесия между природой и её элементами; Человечество чтит память тех, кто сражался и пострадал в войнах» [9].

Произведение написано для симфонического оркестра, виолончели соло, детского хора и древних китайских колоколов бяньчжун. Их включение в партитуру связано с одним их крупнейших в истории современного Китая археологических открытий. В 1978 году при раскопках гробницы маркиза И Цзэна в провинции Хубэй (захоронение датировано 433 годом до н. э.) была обнаружена ценнейшая коллекция музыкальных инструментов, в том числе – набор из 65 бронзовых колоколов, известных под общим названием бяньчжун и использовавшихся для похоронных ритуалов и церемоний⁵.

В симфонии Тан Дуна колокола, изготовленные по модели легендарных бяньчжун, вошли в состав инструментов оркестра. Используя тему солирующей виолончели в качестве связующего звена, Тан Дун сопоставляет в симфонии звучание древних колоколов и детского хора. Таким образом композитор стремится объединить прошлое и будущее: «Послушайте невинные голоса этих гонконгских детей. Они будущее Гонконга. В этой пьесе я соединяю их с бяньчжун, голосом Китая. Их соединяет виолончель, сказочник. У всего есть прошлое и будущее. Как композитор, когда я слышу эти невинные детские голоса, я чувствую, что они воспевают прошлое. Когда я слушаю звук бяньчжун,

⁵ Эти бронзовые колокола, возраст которых около 2400 лет, расположенные в три ряда на сложной L-образной раме, были украшены золотой инкрустацией и изображали драконов, зверей и цветы. Считается, что для того, чтобы колокола запели, требовалось шесть человек, использовавших деревянные молотки.

я чувствую, что он поёт песню будущего. Может быть, действительно нет разницы между прошлым и будущим – всё по кругу» [6].

Другая важная часть философии даосизма называется Ван Ву Цзе Ю Лин (кит. – 物皆有灵) и означает «Всё есть Дух». Согласно учению даосизма, всё в природе есть Дух, и при этом все Духи равны. Духи могут путешествовать как во времени, так и в пространстве, общаться друг с другом. Духам нужно поклоняться, чтобы сохранить природу в равновесии Инь-Янь (ил. 1).



Ил. 1. Инь-Янь: воплощение гармонии между человеком и природой

Дао как Дух природы проявляется и в обыденной жизни. Практика даосизма построена на сложной системе символики взаимосоответствий: единения мира общего, космического, и внутреннего, человеческого. Всё «великое» в жизни связано с запредельным, с Дао, которое проявляется в вещах, явлениях, поступках. Космическое в даосизме проецируется на человеческое и проступает в особых энергиях.

Именно поэтому огромное значение в даосизме имеет ритуальность. Ритуалы отражают концепцию упорядоченности и гармонии, достигаемых в отношениях с космосом, который являет собой единое целое мира природы, мира как социума и внутреннего мира людей. Даосские ритуалы связаны с очищением, медитацией и приношениями божествам.

Одним из наиболее распространённых ритуалов в даосизме была Нуо-опера или Нуо-драма (кит. – 傩戏) – одна из самых популярных народных опер на юге Китая. Она разыгрывалась в целях поклонения духам и более всего похожа на большой ритуальный танец. В отличие от Пекинской оперы, в которой актёров гримируют, её отличительными чертами являются свирепые маски, а также уникальная одежда и украшения.

Нуо-опера – это религиозное представление, связанное с культурой нуоизма⁶. В Нуо-опере актёры говорят на непонятном языке, произнося древние заклинания, ей свойственно обилие таинственных сцен. Цель Нуо-оперы – ритуал изгнания бесов и одновременно благословения богов. Характерными чертами Нуо являются ситуация борьбы и присутствие колдовства. В Древнем Китае считалось, что каждый человек мог использовать колдовство, чтобы управлять природой и помочь своему телу избавиться от болезней и зла. А духи были способны принести счастье и удачу⁷.

Для Тан Дуна Нуо-опера стала важнейшим жанровым прототипом. В духе Нуо-Драмы создана его «Призрачная опера» («Ghost Opera», 1994), имеющая авторский подзаголовок «Ритуальная пьеса для музыкального театра». Это произведение – не опера в традиционном смысле слова. Оно представляет собой пятичастную композицию для пипы (китайской лютни) и струнного квартета с использованием бумаги, камня, сосудов с водой и металла. Исполнители-инструменталисты не только играют на музыкальных инструментах, но и передвигаются по сцене, выступают в качестве декламаторов, артикулируя различные звуко- и словосочетания: от возгласа «яу» до фрагментов из «Бури» Шекспира.

⁶ Нуоизм – это разновидность экзорцизма в китайской религиозной культуре: изгнание бесов, болезней и злых сил.

⁷ За долгие годы своего существования Нуо-опера стала менее религиозной и постепенно превратилась в одну из форм национального искусства. Некоторые её образцы стали включать в себя популярные песни и гораздо более широкий, по сравнению с традиционным, набор музыкальных инструментов. Жанр потерял своё первоначальное ритуальное значение и стал рассматриваться как прикладной.

Исследователь В. О. Петров считает «Призрачную оперу» «наглядным примером инструментального ритуала» [4]. В этом произведении запечатлены детские впечатления Тан Дуна о шаманских ритуалах. Композитор вспоминал, что, например, во время похорон «вся деревня превращалась в сумасшествие... Специально обученные люди профессионально плакали, ...их шаманский хор воспроизводил скорбные мелодии. В провинции Хунань, где я вырос, люди считали, что они будут вознаграждены после смерти за их страдания. Смерть была “белым счастьем”, и музыкальные ритуалы сопровождали усопшего на территорию новой жизни. При этом использовались самодельные инструменты: кастрюли и сковородки, кухонные инструменты и колокольчики» [там же].

Основная идея «Призрачной оперы» – размышления о духовности человека, живущего в эпоху войн и техногенных катастроф. В произведении сочетаются черты китайской традиционной культуры (звучание древнего музыкального инструмента, известная народная песня «Маленькая капуста», элементы китайского кукольного театра и шаманской ритуальности) и цитаты из западноевропейской музыки. Важнейшая из них – тема прелюдии *cis-moll* из II тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Она является лейтмотивом сочинения, воплощая образ человеческой духовности.

Идея проекции даосского ритуала на музыку воплощается также в цикле Тан Дуна из четырёх симфоний под общим названием «Оркестровый театр» («Orchestral Theatre»). Композитор утверждает: «Идея “Оркестрового театра” постепенно пришла ко мне как способ вернуть аудитории полностью изолированное от слушателя исполнительское искусство. Музыка снова может стать ритуальным мостом между творчеством и воссозданием, завершая круг духовной жизни. Как классический оркестр может не звучать классически? Может ли он передать смысл другой культуры, инструментальный или вокальный ритуал? Можно ли сделать это, что является обычным явлением в китайском театре и народных праздниках, с западным оркестром? Как бы

примитивные звуки были похожи на западную гармонию? Я стал рассматривать сам оркестр как драматическое средство, как театр» [11].

В «Оркестровом театре I», сочинённом в 1990 году, участники оркестра истошно кричат, бормочут, воют и поют в дополнение к игре на инструментах в различных нетрадиционных манерах. В «Оркестровом театре II», созданном в 1992 году, значительную роль играют динамика развития и мобильность художественного пространства. Оркестрантам поручаются вокальные партии, исполнение сочинения предполагает элементы актёрской игры. Кроме того, «Оркестровый театр II» дополнен видеорядом и интерактивен. Публика участвует в нём совместно с разделённым на две части оркестром под управлением двух дирижёров. В композиции «Red Forecast» («Красный прогноз») из цикла «Оркестровый театр III» основной идеей является восстановление утраченного единства между музыкой, повседневной жизнью и духовной жизнью. Слушателям предлагается поразмышлять о прошлом, настоящем и будущем человечества. Композиция разворачивается одновременно на разных уровнях. В ней противопоставляются три основных слоя: музыка (включающая в себя озвучивание новостей на пяти языках), видеоизображения и освещение.

Творчество Тан Дуна движется по траектории объединения Востока и Запада. Новые формы взаимодействия разнородных элементов в его произведениях обращены как к глубинам музыкального звука, так и к ритуальным магическим действиям, которые воплощаются в невероятно зрелищные музыкальные представления. В своих произведениях Тан Дун подвергает трансформации традиционное ролевое противопоставление исполнителей и слушателей: в его музыке эти две различные категории могут существовать только в даосском единстве. Основа его концепции – единство противоположностей, подобное Инь и Янь в даосизме.

1. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Н. Новгород, 2017. 24 с.
2. Маслов А. А. Китай: колокольца в пыли. Странствия мага и интеллектуала. М.: Алетейя, 2003. 376 с.
3. Милянчук А. Краткая история даосской школы Лунмэнь и монастыря Байюньгуань. URL: <https://milyanyuk.ru/2017/04/17> (дата обращения: 17.02.2021).
4. Петров В. О. «Призрачная опера» Тан Дуна: к определению концепции цикла // Израиль XXI: музыкальный журнал. 2010. № 3 (21). URL: <http://www.21israel-music.com/Tan%20Dun.html> (дата обращения: 10.01.2021).
5. Синельникова О. В. Восток и Запад в мультимедийных проектах Тан Дуна // Вестник Кемеровского государственного института культуры. 2020. № 53. С. 157–172.
6. Introduction to Tan Dun's personal life and works. URL: <http://tandun.com/about/> (дата обращения: 12.02.2021).
7. Lee J. Chingyun. Romantic Gesture // Opera News. 2006. LXXI / 6. P. 16–20.
8. Lin Tian. The World of Tan Dun: The Central Importance of «Eight Memories in Watercolor», op. 1. Doctoral Dissertations. University of Tennessee at Knoxville, 2014. 64 p.
9. Tan Dun. «Heaven. Earth. Mankind» (Symphony 1997) // Tan Dun Online, synopsis, accessed June 12, 2014. URL: <http://www.tandunonline.com/compositions/Heaven-Earth-Mankind.html> (дата обращения: 10.02.2021).
10. Tan Dun. On his symphonic Ode to Peking opera. URL: <http://tandun.com/composition/concerto-for-piano-and-peking-opera-soprano-farewell-my-concubine> (дата обращения: 12.02.2021).
11. Tan Dun. Orchestral-theatre. URL: <http://tandun.com/composition/orchestral-theatre-i-o/> (дата обращения: 14.01.2021).
12. Tan Dun. Paper Concerto for paper percussion and orchestra // Tan Dun Online, dialogues with Tan Dun, accessed June 12, 2014. URL: <http://www.tandunonline.com/compositions/Paper-Concerto.html> (дата обращения: 10.02.2021).

References

1. Daj Juj. *Jelementy tradicionnoj kul'tury v novoj kitajskoj muzyke "perioda otkrytosti": avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.02* [Elements of Traditional Culture in New Chinese Music of the "Period of Openness": Author's Abstract of the Dissertation by the Ph.D. in Art History. 17.00.02]. N. Novgorod, 2017. 24 p.
2. Maslov A. A. *Kitaj: kolokol'ca v pyli. Stranstvija maga i intellektuala* [China: Small Bells in the Dust. The Wanderings of a Magician and an Intellectual]. Moscow: Aletejja, 2003. 376 p.
3. Miljanjuk A. *Kratkaja istorija daosskoj shkoly Lunmjen' i monastyrja Bajjun'guan'* [A Brief History of the Longmen Taoist School and Baiyun Guan Temple]. URL: <https://milyanyuk.ru/2017/04/17> (17.02.2021).
4. Petrov V. O. "Prizrachnaja opera" Tan Duna: k opredeleniju koncepcii cikla ["Ghost Opera" by Tan Dun: towards the Definition of the Cycle's Concept]. *Izrail' XXI: muzykal'nyj zhurnal*. 2010. No. 3 (21). URL: <http://www.21israel-music.com/Tan%20Dun.html> (10.01.2021).

5. Sinel'nikova O. V. Vostok i Zapad v mul'timedijnyh proektah Tan Duna [East and West in Tan Dun's Multimedia Projects]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 2020. No. 53, pp. 157–172.
6. *Introduction to Tan Dun's personal life and works*. URL: <http://tandun.com/about/> (12.02.2021).
7. Lee J. Chingyun. Romantic Gesture. *Opera News*. 2006. LXXI / 6. P. 16–20.
8. Lin Tian. *The World of Tan Dun: The Central Importance of "Eight Memories in Watercolor", op. 1. Doctoral Dissertations*. University of Tennessee at Knoxville, 2014. 64 p.
9. Tan Dun. "Heaven. Earth. Mankind" (Symphony 1997). *Tan Dun Online, synopsis, accessed June 12, 2014*. URL: <http://www.tandunonline.com/compositions/Heaven-Earth-Mankind.html> (10.02.2021).
10. Tan Dun. *On his symphonic Ode to Peking opera*. URL: <http://tandun.com/composition/concerto-for-piano-and-peking-opera-soprano-farewell-my-concubine> (12.02.2021).
11. Tan Dun. *Orchestral-theatre*. URL: <http://tandun.com/composition/orchestral-theatre-i-o/> (14.01.2021).
12. Tan Dun. Paper Concerto for paper percussion and orchestra. *Tan Dun Online, dialogues with Tan Dun, accessed June 12, 2014*. URL: <http://www.tandunonline.com/compositions/Paper-Concerto.html> (10.02.2021).