

and communities their identity, distinct fusion of cultures in a global cultural sea etc.), and multiple benefits (development, improvement and dissemination of universal values, progress and cultural unification, etc.). It is necessary to prove that humanity as a whole and separate human community are in transition from the original regional cultural and subcultural development to global development, conquered tough conditions worldwide cultural field.

Today there are two main points of view on the problem of balance and coexistence of negative and positive globalization processes in contemporary cultural paradigm. On the one hand, the is observed slow (and in some cases, and rapid) destruction of regional cultures and subcultures (and global level – local, local, local subcultures) of traditional cultural establishments, enterprises, organizations and institutions. They are acting usually in established cultural markers, concepts, discourses and codes of individual communities (states, nations, etc.). On the other parties we must note rethinking and preserve their cultural identification of some communities that provide a traditional cultural uniqueness and moral stability. This indicates the need for further research, based on a recognition of the coexistence of positive and negative in different cultural institutions, phenomena and events (traditional and global societies, their essence and specificity).

Human society and hence its main derivatives, including culture, are generally not guided only by positive constants and cultural matrices. Therefore in cultural history, especially in recent decades, an important place is occupied by the subculture, much of which is perceived (but not always) as negative and destructive. Transformation of humanity in our time cause and will cause strengthening of criminal subcultures, enjoying spontaneity and social change, and the inevitable destruction of stereotypes, and the collapse of the system of values and norms.

Under these difficult conditions, protection and security institutions of society are sometimes unable to provide the means of traditional culture clarity, stability and consistency of value-orientations and regulatory requirements. Weakened by internal contradictions and external oppression of local subcultural and cultural traditions and norms gradually in different parts of the world are retreating not only from progressive innovations (internet and other scientific and technological advances), but questionable spiritual practices (the emergence and spread of destructive cults and totalitarian sects, etc.). Of course, not all citizens in one country can nurture the best achievements of their national culture. Very few people are guided in their thoughts and actions, primarily by national interests, devotion to national traditions, national cultural heritage and high level of national consciousness. Not all people are examples of moral purity and cultural perfection. However, most people inevitably agrees with the idea that in all the different approaches to the problem of coexistence should be common cultural rules, principles, rules and restrictions, violation of which sooner or later will adversely affect the life and work of many people. In this case, national, regional and local cultural and subcultural limits, borders and factors should remain and kept in a different world under the rule of a new world order. Moreover – national culture, ranging from the smallest local characteristics and regional subcultures have developed an important role in the new socio-economic, cultural and political conditions.

It should ascertain global trend of transition of human communities from national cultures and subcultures to regional unified global cultural system. We may note, in particular, the deepening problem of coexistence of negative and positive globalization processes in contemporary cultural paradigm. Is slow (sometimes rapid) destruction of regional cultures (and global level – local, regional subcultures) traditional cultural institutions operating in the cultural constants, matrices, established cultural markers and codes of individual communities (states, nations, etc.). This raises concerns, points to the potential loss of identity and the leveling of many cultural communities. Thus, there is need for further studies, which are based on the underlying problems of culture and morality, some subcultures, ethnic cultures and universal values the global community.

*Key words:* culture, subculture, society, morality, globalization, humankind, individual.

УДК 78.03(520)"592/1192":140.8

**Ратко Марина Валеріївна**  
кандидат педагогічних наук

### **ТРАДИЦІЙНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЯПОНІЇ ПЕРІОДУ КОДАЙ: ЕСТЕТИКО-СВІТОГЛЯДНІ, ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ТА ІНСТИТУЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ**

*У статті висвітлено особливості традиційної музичної культури Японії періоду Кодай. Найбільш яскравим її явищем є старовинна музика гагаку, яка виявилася синтезом впливів музичних культур країн Стародавнього Сходу. З'ясовано специфіку естетико-світоглядного контексту її розвитку на японському ґрунті, репрезентованого універсаліями Краси (Бі), Істини (Макото), Гармонії (Ва), Порожнечі (Му), Шляху (Дао), Миті, Серця (Кокоро). Розкрито основні стилі і жанри музики гагаку та діяльність державних інституцій, які забезпечували її популяризацію та трансляцію виконавського досвіду.*

*Ключові слова:* музична культура Японії, світоглядні універсалії, гагаку, Гагакурьо, О-ута-докоро.

Культуротворчий процес в європейському регіоні протягом ХХ ст. розгортався під знаком посиленого інтересу до духовно-світоглядних традицій культур Сходу. Зіштовхнувшись з проявами фундаментального нігілізму, відчуження у комунікації та погрозливіми наслідками техногенної цивілізації, європейці у пошуках втраченої гармонії людини зі світом, у пориваннях "на руїнах втрачених ідеалів" (І. Хассан) відновити духовне ядро власної культури намагалися освоїти естетико-філософські принципи та духовно-медитативні практики Індії, Китаю, Японії. Проте для людини, низведеної до субатомарного рівня внаслідок раціональних операцій розділення та заперечення, досягнення духовної мудрості Сходу виявилось досяжним лише на рівні поверхневої орієнталістики. Позбавлений індивідуальної ідентичності актор сучасної пост-культури перебуває в тисках специфічної концептосфери постмодерну, тому для нього, наприклад, філософема Порожнечі є не більше, аніж Нуль, Ніщо, від якої віє подихом невизначеності і страху. Незважаючи на це, проблема виходу європейської цивілізації з духовної кризи, звільнення з тенет спустошеної семіургії чим далі, тим набуває гостроти, наближуючись до критичної точки – "бути або не бути". Отже, необхідність досягнення на глибинному – духовно-семантичному – рівні культурно-мистецької спадщини країн Далекого Сходу залишається вкрай актуальною.

Одним із найбільш самобутніх явищ східного художньо-естетичного універсуму є традиційна музична культура Японії. Її вивченню присвячені праці російських японістів М. Дубровської, М. Єсипової, С. Лупіноса, В. Сісаурі, О. Южакової; зарубіжних сходознавців С. Боріс, Н. Еккарда, Г. Фарранті, І. Харич-Шнейдер, В. Мальта, А. Тамба та ін. Однак у науковій літературі залишається мало розкритим феномен старовинної японської музики гагаку, розвиток якої охоплює увесь Стародавній період Кодай (592–1192 рр.).

Мета статті – дослідження естетико-світоглядних, жанрово-стилістичних та інституціональних особливостей традиційної музичної культури Японії періоду Кодай, представлені насамперед музикою гагаку.

Традиційна музична культура Японії історично виявилася однією із наймолодших гілок музичної цивілізації Сходу. Вона формувалася під впливом жанрово-видових, стилістичних, інтонаційних, ладотональних та інших особливостей музичного мистецтва Китаю, Індії, держав Корейського півострова, країн Південно-Східної Азії. Однак у цій царині культурного буття, як і в інших сферах духовної культури, японці виявилися здатними до синтезу запозичених явищ і створення на їх підґрунті оригінальних художніх форм із яскраво вираженою національною специфікою – арте-феноменів, які демонструють одвічне повернення до ментальної першооснови або "слідування первісній пісні" (хонкадорі) [3, 104].

Світоглядно-релігійним підґрунтям і філософсько-естетичною основою розвитку музичного мислення японців та способів трансляції їх музичного досвіду став розмаїтий комплекс ідей синтоїзму, даосизму, конфуціанства, буддизму і дзен-буддизму. Більшість із них, виявляючись запозиченими, трансформувалися на національному ґрунті (насамперед на базі синтоїзму) і на предметно-концептуальному рівні викристалізувалися у систему так званих духовно-світоглядних універсалій – Краси (Бі), Істини (Макоето), Гармонії (Ва), Порожнечі (Му), Шляху (Дао), Миті, Серця (Кокоро). Ці константи і виявилися конститутивними чинниками культуротворчого процесу як у Стародавній, так і в Середньовічній Японії.

Як свідчать стародавні хроніки, упродовж усього періоду Кодай музичне мистецтво зберігало свою надзвичайну популярність у культурному житті японців. Участь музики була обов'язковою на всіх урочистостях, під час церемоній, свят. Поряд із поетами музиканти приймали участь у всенародних поетичних змаганнях – утагаках. Скрізь лунав спів, звуки великих барабанів, тамбуринів, мідних гонгів, бронзових дзвонів [7].

Особливе ставлення японців до художньої творчості як до свого роду релігії, визначила їх упевненість у тому, що вони є нащадками богів, продовжувачами їх справи, покликаними творити одухотворені речі. Отже, будь-яке творіння рук людських – у тому числі твір музичного мистецтва – має божественну сутність, своє камі. Воно несе на собі відбиток божественної краси (Бі), яка іманентна кожному предмету, явищу – треба лише помітити, відчути і виявити її. А повторне, нище, гротескне якщо й існує в доколишньому світі, то має бути переображене рукою майстра. З цього приводу один із засновників японського музично-театрального мистецтва Ногаку Дзеамі Мотокіє пізніше писав: "Жахливе є сутністю демона. Сутність жахливого відмінна від чарівного, як чорне від білого" [1, 198]. Однак актор має виконати цю роль у душі краси юген так, щоб захопити, зачарувати глядачів. І тоді, за його словами, персонаж-демон уподібниться "відвісній скелі, на якій ростуть квіти" [1]. Із цими словами резонує хайку Каваясі Іссе:

В зарослях сорной травы  
Смотрите, какие прекрасные  
Бабочки родились [9, 409].

Специфіку музичного мислення японців визначила також концепція звукосприйняття, заснована на уявленні про кожен мить буття як самостійну сутність. Її витoki укорінюються в буддистській "квантовій" моделі Універсуму, де кожний окремих елемент (дхарма) виявляється еманациєю Будди, Істиною сущого. Тому в усіх основних жанрах японської традиційної музики простежується особливе ставлення до першоелемента музичної мови – звуку – як до "самостійної субстанції в музичній формі" [2, 14]. Його сприйняття передбачає тривале споглядання, виявлення просторової глибини.

Колокол смолк вдалеке,  
Но ароматом вечерних  
Цветов отзвук его плывет... [9, 287].

У цьому хайку Басьо виражений, на думку Н. Гвоздевської, один із провідних принципів японського музичного мислення, співзвучний буддистському світовідчуттю – "вслуховування в реверберації звуку, що щезає з реалій Буття, але залишається в людській свідомості як образ, що породжує ланцюг символічних асоціацій" [2, 25]. З огляду на це одним із яскравих виразових засобів у японському традиційному музичному мистецтві є "жива пауза" (ikita ma), аналогом якої у живопису є незаповнений простір, біла пляма (йохаху). Тривалість цієї паузи не співмірна із тривалістю звучання в числовому відношенні. Вона визначається інтуїтивно – на рівні серця (Кокоро), і створює особливий духовно-естетичний настрій, який японці називають "йодзьо". Притім розвиненість цього "почуття" (М. Єсіпова) виявляється більш значущим, аніж саме "живе звучання" музики. У цьому контексті доречно послатися на слова чанського майстра Дуншаня, який писав: "Почекай, допоки я перестану мовити, і тоді ти це почувеш" [4, 240].

Особлива увага до розкриття трансцендентної глибини звуку в японській музично-виконавській традиції пов'язана із фундаментальним значенням для усієї далекосхідної культури філософемі Великої Порожнечі (Му), із "животворного лона" якої, згідно буддистської світоглядної парадигми, з'являються всі явища і куди повертаються знову. В контексті цієї світонастанови ефект розчинення звуку в тиші і має повернути слухача у царину істинного буття, яке випромінює світло Абсолюту.

Універсалізація ідіому Порожнечі як духовного першопочатку сущого, в межах якого не діють закони земного тяжіння, та його взаємовідносин із формою в логіці "не-два" (Одного, Єдиного) простежується не лише на мікрорівні музичної форми (одного звуку), а й на мезо- і мегарівні, чим зумовлюється відсутність контрастного тематичного матеріалу, строго фіксованого метроритму, внутрішньолодкових тяжіннь, накопичення і зняття інтонаційної напруги тощо.

Стилістична і жанрово-видова система музичної культури Японії Стародавнього періоду має доволі розгалужену структуру. Найбільш обширний її пласт репрезентує палацова музика гагаку (букв. "витончена", висока, досконала музика), яка була ввезена в Японію із танського Китаю приблизно в III-IV ст. разом із музичними інструментами і музично-теоретичною системою. Гагаку складала цілу епоху у розвитку музичної культури Японії (її побутування охоплює VII-XII ст.) і за значенням виявилася співставною із європейською середньовічною поліфонією.

Особливість музики гагаку полягає в тому, що в ній поряд із самостійними інструментальними і вокально-інструментальними жанрами представлений значний сегмент музичних форм, які розвивалися як акомпанемент для ритуально-танцювальних, сценічних, пісенно-танцювальних і драматичних дійств (Кагура, Гігаку, Бугаку, Ногаку тощо).

У тому вигляді, в якому гагаку потрапила до Японії – це була, як правило, музика палацових бенкетів і розваг. Із прийняттям кодексу Тайхо:рю вона стала частиною державного і релігійного ритуалу. Першопочатково основою репертуару гагаку була музика, запозичена із Китаю (стиль тогаку), яка, у свою чергу, асимілювала елементи музичних культур Індії, Тибету, Монголії, Південного Туркестану. Гагаку також включала музику корейських царств Когурьо, Пекче і Сілла (стилі комагаку, кударагаку й сірагігаку), заселену племенами маньчжуро-тунгуського походження країни Бохай (стиль боккайгаку), розташованої у Південно-Східній Азії країни Ліньї (стиль рінью:гаку) [5, 39-41]. В епоху Нара (710-794 рр.) гагаку була представлена в основному музикою для придворних танців, які виконувалися у супроводі великого палацового оркестру, що налічував приблизно 30 різних інструментів. Танці китайського походження (зокрема, музичні видовища в масках Гігаку) мали строгий, безсюжетний характер; індійські і західно-азіатські танці мали в основі певний сюжет – як правило, це були танцювально-драматичні сценки, пов'язані з буддистськими легендами. У VIII ст. починають створюватися і зразки власне японської музики – вагаку, яка супроводжувала танці, засновані на сюжетах давніх синтоїстських легенд і переказів – Кагура.

У 701 році під час правління імператора Момму з метою вивчення і розповсюдження запозиченого музичного мистецтва у складі Міністерства громадських справ (дзібусьо) було створене перше головне Управління мистецтв (Перша музична палата) – Гагакурьо [6, 85]. Гагакурьо виконувало

одночасно освітні й адміністративні функції. Воно вперше об'єднало придворних професійних музикантів – гакунінів, які хоча і були звичайними ремісниками за соціальним статусом, але вважалися власністю держави й імператора, що накладало на їх діяльність заборону здійснювати навчання музики поза межами імператорського двору. Професія гакуніна дозволяла також спеціалізуватися в грі тільки на одному певному інструменті. Секрети цієї виконавської майстерності передавалися у процесі індивідуального навчання як передача "потаємного відання" – "з вуст в уста", "віч-на-віч" [1, 200]. Посвячення в гакуніни починалося з 12-ти річного віку. Навчання включало три роки підготовчих курсів, сім років основних щоденних музичних занять [5, 89].

Добір учнів у Гагакурьо здійснювався за тим же принципом, що і в японському Управлінні освіти: найвищі привілеї як при вступі, так і в процесі навчання мала аристократія п'ятого рангу. Викладачами були переважно вчителі китайського і корейського походження. Їм дозволялося суміщати основну роботу з навчанням музики в приватних домашніх школах і рекомендувати своїх учнів на придворні посади [8, 80]. Музична освіта здійснювалася за трьома основними напрямками: китайська, корейська і японська музика. Інституціонально вона орієнтувалася на китайські зразки. Як свідчать історичні джерела, в структурі Гагакурьо існували наступні відділення: вокалу, танцю, флейти, ударних інструментів, танської музики, когурьоської музики, музики Пекче, Сілланської музики, тайської музики (стиль торагаку), музики Індії і країни Ліньї (стиль рінью:гаку), танцювально-музичного жанру Гігаку [6, 87]. Найбільшою популярністю користувалися класи вокалу і танців.

Загалом штат Управління налічував 429 чоловік: 6 представників адміністрації, 126 музикантів-інструменталістів (гакунінів), 100 танцюристів і танцівниць, 30 співаків і 100 співачок, 37 викладачів (вчителів співу, танців, гри на духових інструментах, китайської музичної теорії), майстра музичних інструментів [5, 87].

В епоху Хейан (794-1192 рр.), у часи правління імператора Сага, у складі Міністерства палацу було створене Управління пісенного мистецтва або Друга музична палата – О-ута-докоро (816 р.). Остання була організована для сприяння розвитку власне японської музики (стиль вагаку): введення виконавства на національних інструментах до складу державного ритуалу і піднесення у такий спосіб статусу музики вагаку в ієрархії палацової ритуальної музики. У Другій музичній палаті вчили співу, грі на національних музичних інструментах (зокрема, кото і фуге), а також чоловічим і жіночим танцювальним дійствам.

Взагалі, протягом доби Хейан музика набуває широкої популярності серед столичної придворної аристократії, в колах якої стає прийнятним ще з дитинства навчатися грі на декількох інструментах, приймати участь у музично-танцювальних спектаклях поряд із професійними виконавцями.

В період з 833 по 850-ті рр. за сприяння імператора Ниммьо, який сам був музикантом, була проведена реформа музики гагаку, опісля якої її репертуар офіційно розділився на три категорії:

- японська музика вагаку, що включала чоловічі танцювальні дійства (Кагура, Адзума-асобі, Яматоута) і жіночі церемоніальні танці (Госеті-но май);
- іноземна музика Китаю (тогаку), корейського царства Когурьо і держави Бохай (сінгаку), Індії (когаку) та ін.;
- нова японська вокально-інструментальна музика ейкьоку, що включала жанри сайбара, ро-ей, імаго [5, 79-80].

Опісля реформи були створені оркестри усталеного складу, який залежав від стилю, жанру музичної композиції. Зокрема, в тогаку використовувалися: мініатюрний губний орган сьо, флейти рютекі і хітірікі; струнні інструменти: цитра со, лютня бива; ударні інструменти: гонг сьоко, барабани гакудайко, какко. Широкого розповсюдження набули також дерев'яні палички сякубійосі (жанри сайбара, роей, імаго), флейта комабуе, барабан сан-но цудзумі (стиль комагаку).

Ладотональна організація музики гагаку опісля проведення в кінці IX ст. музичної реформи почала складатися із шести звукорядів ("тональностей"), згрупованих довкола двох системотвірних ладових структур – рьо і ріцу: ітікоцутьо, содзьо, тайдзікітьо, хьодзьо, суйдзьо, бандзікітьо [5, 185]. Генетично ці лади пов'язані із китайськими ладозвукорядами. Їх основу складає п'ятиступінний каркас, до якого включалися ще два додаткові тони, свого роду прохідні звуки – "хенті" [там само]. У філософському аспекті система рьо-ріцу виявилася відображенням "дво-єдності" протилежних начал: жіночого (ін) і чоловічого (ян). Їх рухлива (а не статична), постійно пульсуюча рівновага і утворює Гармонію (Ва), яка в онтологічному вимірі є слідуванням природньому ритму Дао.

У виконавському відношенні музика гагаку іноземного походження була представлена двома видами: канген (в перекладі "духові і струнні") – музикою, що виконувалася на концертах в інструментальному вигляді; і бугаку (в перекладі "танцювальна музика") – оркестровими п'єси, які гралися разом із костюмованими танцями в масках.

В епоху Хейан сценічні танцювальні видовища Бугаку відзначалися особливою яскравістю і водночас величністю. Як пише Н. Анаріна: "Мета спектаклю – занурити глядача у світ міфу, краси і вічності. Завдання актора – увійти у стан співзвуччя з ритмами і подихом Всесвіту..." [1, 105].

Спектакль розпочинався з урочистого неспішного виходу на сцену музикантів-гакунінів та їх розташуванням на спеціальних підмостках. Далі по черзі виходили актори і виконували короткий очищувальний танець енбу. Потім у строгій послідовності виконувалися громадянські, військові, динамічні танці, у процесі чого кожний рух актора відділявся один від одного паузою (та). При цьому актор на сцені ніби "жив" у царині мистецтва, перебував в особливому досконалому світі: про це свідчать і музичні інструменти чудової ручної роботи; і маски, виготовлені професійними скульпторами; і костюми, пошиті із дорогих тканин, оздоблені золотим і срібним шиттям та аксесуарами.

Руки акторів супроводжувалися музикою, яка відзначалася монотонністю і безпристрасністю. В основі музичної композиції лежала одна мелодія. Вона відтворювалася на декількох інструментах із застосуванням особливого прийому тонової орнаменталізації – "мері-карі" (незначними коливаннями інтонації вверх-вниз) [5, 82]. Така манера виконання створювала ефект занурення у позачасовий простір, розчинення в Єдиному, Порожнечі.

Глядачі Бугаку також повинні були мати розвинене почуття прекрасного щоб пережити насолоду і радість від образу спектаклю та зануритися в чисте споглядання чарівної і водночас мінливої краси моно-но аваре, що виражає безпосереднє захоплення і подив. Аромат цієї невловимої краси відчувається у поетичних рядках Сайгьо-Хосі:

Подумаю об этом мире бренном,  
Как осыпаются цветы – уходит все:  
И я, как те цветы,  
Исчезну в нем мгновенно,  
Но где искать судьбу другую мне? [10, 138].

У 877 р. була введена ще одна класифікація гагаку: її було диференційовано на "музику лівої сторони" – гахо-но гаку (включала музичні композиції тогаку, рінью:гаку і вагаку) і "музику правої сторони" (калагаку) [5, 70]. За таким принципом поділявся і репертуар Бугаку (танці лівої і правої сторони), у двох протилежних частинах залу під час виступу розташовувалися й учасники оркестру.

Опісля проведених у IX ст. музично-організаційних реформ позиції Гагакурьо як установи, що офіційно поставила розвиток придворного музичного мистецтва під державний контроль, почали послаблюватися. Ще у 809 р. був істотно скорочений штат Управління, внаслідок чого більшість артистичних сімейних кланів опинилися поза його межами і стали відкривати власні домашні школи [6, 88].

У XI ст. відбулася остання реорганізація Гагакурьо. Був виданий наказ про розмежування обов'язків родовитих акторських сімей. "Ліві танці" Бугаку і музику до них повинна була забезпечити сім'я Кала, а "праві танці" доручалися сім'ї Оно [1, 75]. Це, з одного боку, посилювало принцип змагальності, сприяло удосконаленню виконавської майстерності, а з іншого – поглиблювало "конвенціональний" характер музичної освіти. Однак, у цілому Гагакурьо успішно виконало свою історичну місію: воно сприяло розповсюдженню китайської і корейської музики в Японії, закріпленню за нею статусу державної релігійної символіки, а також розвитку на її основі власне японської традиційної музичної культури.

Незважаючи на те, що передача секретів майстерності у Стародавній Японії здійснювалася в усній "потасмній" формі, в епоху Хейан були створені трактати, присвячені гагаку. Серед них: "Дзинті йороку" і "Санго йороку" (між 1171-1192 рр.) знаменитого японського політика Фудзіваро-но Моронага; "Кьокунсьо" ("Повчання", завершений у 1233 р.) в 10 томах придворного танцюриста і флейтиста Комано Тікадзане та ін. Особливості опанування музики гагаку аристократами доби Хейан в образній формі відтворено в романах "Макура-но сосі" Сей Сьо:нагон (1000 р.), "Гендзі-моногатарі" Марасаки Сікібу (поч. XI ст.).

Отже, в межах статті висвітлені філософсько-естетичні чинники традиційного музичного мислення японців, представлені системою духовно-світоглядних універсалій: Краси (Бі), Гармонії (Ва), Порожнечі (Му), Шляху (Дао), Миті, Серця (Кокоро). Розглянуто особливості музики гагаку, що асимілювала елементи музичних культур Центральноазіатських, Південноазіатських і Далекосхідних країн, включала музичні форми різних стилів і жанрів та виконувала здебільшого функцію акомпанементу для ритуальних, театральних-танцювальних дійств. Значну роль у розвитку музики гагаку відіграли такі державні інституції, як Перша та Друга музична палата, історична місія яких виявилася не лише в її популяризації, а й закладенні основ музичної педагогіки в Японії.

## Література

1. Анарина Н. Г. История японского театра Но: древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие / Н. Г. Анарина. – М. : Наталис, 2008. – 336 с. : ил.
2. Гвоздевская Г. А. Музыкальное воспитание в странах Востока в контексте философско-мировоззренческих традиций периодов древности и средневековья (на материале Индии, Китая, Японии) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Галина Анатольевна Гвоздевская. – М., 1999. – 154 с.
3. Григорьева Т. П. Япония: путь сердца / Т. П. Григорьева. – М. : Культурный центр "Новый Акрополь", 2008. – 392 с. : ил.
4. Доген. Луна в капле росы. (Избранные произведения мастера дзэн Догена) / Доген ; [пер. с англ. Н. фон Бок; предисл. К. Танахаси]. – Рязань : Узорочье, 2000. – 288 с.
5. Есипова М. В. Традиционная японская музыка: энциклопедия / М. В. Есипова. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2012. – 296 с., ил.
6. Прасол А. Ф. Становление образования в Японии (VIII-XIX века) / А. Ф. Прасол. – Владивосток : Дальнаука, 2001. – 391 с.
7. Сисаури В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии / В. И. Сисаури / Под ред. К. Ф. Самсонова, Ю. В. Козлова. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ; Изд-во СПбГУ, 2008. – 292 с. : ил.
8. Томода Такэкацу. Нихон онгаку кьо:икуси [История музыкального образования в Японии] / Томода Такэкацу. – Онгаку-но ю:ся, 1996. – 386 с.
9. Японская классическая поэзия / [пер. с яп. Веры Марковой, В. С. Сановича]. – М. : Эксмо, 2013. – 608 с. – (Библиотека всемирной литературы).
10. Японская поэзия: сборник / [пер. с яп.; сост. и перев. А. Е. Глушкина и В. Н. Маркова]. – М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1956. – 610 с.

## References

1. Anarina N. G. Istoriya yaponskogo teatra No: drevnost' i srednevekov'e: skvoz' veka v XXI stoletie / N. G. Anarina. – M. : Natalis, 2008. – 336 s. : il.
2. Gvozdevskaya G. A. Muzykal'noe vospitanie v stranakh Vostoka v kontekste filosofsko-mirovozzrencheskikh traditsiy periodov drevnosti i srednevekov'ya (na material Indii, Kitaya, Japonii) : dis. ... kand. ped. nauk : 13.00.02 / Galina Anatol'evna Gvozdevskaya. – M., 1999. – 154 s.
3. Grigor'eva T. P. Yaponiya : put' serdtsa / T. P. Grigor'eva. – M. : Kul'turnyi tsentr Novyi Akropol', 2008. – 392 s. : il.
4. Dogen. Luna v kaple rosy. (Isbrannye proizvedeniya mastera dzen Dogena) / Dogen; [per. s angl. N. fon Bok; predisl. K. Tarakhasi]. – Ryazan': Uzoroch'e, 2008. – 288 s.
5. Esipova M. V. Traditsionnaya yaponskaya muzika : entsklopediya / M. V. Esipova. – M. : Rukopisnye pamyatniki Drevne' Rusi, 2012. – 296 s. : il.
6. Prasol A. F. Stanovlenie obrasovaniya v Japonii (VIII-XIX veka) / A. F. Prasol. – Vladivostok : Dal'nauka, 2001. – 391 s.
7. Sisauri V. I. Tseremonial'naya muzika Kitaya i Japonii / V. I. Sisauri / Pod. red. K. S. Samsonova, Yu. V. Kozlova. – SPb. : Filologicheskii fakul'tet SPbGU, 2008. – 292 s. : il.
8. Tomoda Takekatsu. Nihon ongaku k'o:ikusi [Istorija muzykal'nogo obrasovaniya v Japonii] / Tomoda Takekatsu. – Ongaku-no yu:say, 1996. – 386 s.
9. Yaponskaya klassicheskaya poeziya / [per. s yap. Veru Markovoy, V. S. Sanovicha]. – M. : Eksmo, 2013. – 608 s. – (Biblioteka vsemirmoy literatury).
10. Yaponskaya poeziya : sbornik / [per. s yap. ; sost. i perev. A. E. Gluskina, V. N. Markova]. – M. : Gos. izd-vohud. lit-ry, 1956. – 610 s.

***Ратко М.В.* Традиционная музыкальная культура Японии периода Кодай: эстетико-мировоззренческие, жанрово-стилистические и институциональные особенности**

В статье освещены особенности традиционной музыкальной культуры Японии периода Кодай. Наиболее ярким её явлением есть старинная музыка гагаку, которая явилась синтезом влияний музыкальных культур стран Древнего Востока. Определена специфика эстетико-мировоззренческого контекста её развития на японской почве, репрезентированного универсалиями Красоты (Би), Истины (Макото), Гармонии (Ва), Пустоты (Му), Мгновения, Сердца (Кокоро). Раскрыты основные стили и жанры музыки гагаку и деятельность государственных институций, которые обеспечивали её популяризацию и трансляцию исполнительского опыта.

*Ключевые слова:* музыкальная культура Японии, мировоззренческие универсалии, гагаку, Гагакурё, Оута-докоро.

***Ratko M.* Traditional musical culture of japan of the kodayperiod: aesthetico-philosophical, genre-stylistic and institutional features**

Appeal to the spiritual-philosophical traditions of the East in a topical problem and closely connected with the act of entering to the European culture in the postmodern stage that led to nivelacii its spiritual value kernel and the

dominance of the rizomnosimulativ ontology. The aim of article is the examination its aesthetico-philosophical, genre-stylistic and institutional features, vividly reflected in historic music gagaku, its formation was occurred in the Koday period (592 – 1192).

The author pays attention to the originality and the development of musical culture of Japan formed esthetico-philosophical universalii Beaty (Be), Truth (Makoto), Harmony (Va), Void (Mu), Moment, Path (Dao), Heart (Kokoro). These universalii are the syncrezisy, which have become rooted on Japanese soil of Sintoism, Daosism, Konfutsism, Buddhism, Zen Buddhism perception of world. The main role Japanese musical metaphysics plays philosophema Moment, which shows the special position to every sound as an independent element in the musical form and an universalia Great Void (universal "life-giving" bosom – Mu). It was the result that a specific sensitivity to "living pause" as a semantically filling extension of the sound and the meditative type of music perception was formulated.

National specificity musical thinking of the Japanese was vividly reflected in old palace music gagaku, which was a synthesis of borrowed musical forms from China, Central and South-East Asia (India, Mongolia, South Turkestan, countries Bohai and Lillii), the kingdoms of Korea – Koguryeo, Pekche and Silla. Gagaku was represented by two main kinds: instrumental music kangen, which was plaud during the ceremonies and the rituals, and the orchestral plays bugaku for a masquerade.

The basic of ladotonalny organization gagaku forms musical five-stage constructions which in the philosophico-ontological dimension is the display "duality" contrast beginnings Yin and Yang, that formulate Harmony (Va).

To study the different types and genre music gagaku, its systematization and mastery of art of its rendering in the Nara period in 710, the first musical chamber Gagakuryeo was formed. Historical source tells, that musical education in Gagakuryeo had three directions Chinese (togacu style), Korea (komagaku, kudaragacu, siragigaku stule) and Japanese (vagaku stile); the classes vocal and dances were the most popular. Besides Indian music (riniyo:gagaku stile), Thai music (toragaku stile), dance and music genre Gigaku and etc. were studied. Educational process of musicians (gakunini) was occurred in an oral secret manner.

For popularization of Japanese music's segment proper, which isseparated from the notion gagaku in the Heian period, O-uta-dokoro was organized in 816. Emperor Nimmyio madethe music's reform. Compare the music of China, Korea, India (togaku, kogaku, singaku stiles) and other foreign countries with the role of Japanese vocal-instrumental music (saybara, roey, imayo) and Japanese music for dance and ceremonies (Kagura, Adzuma-asobi, Goseti-no may) was strengthened. During the second musical chamber's functioning the important attention was accentuated on the aesthetic mono-no avare (magic and changing beauty), peculiar to the views of Bugaku, music for them was borrowed, but both with stage act were popular.

At the same time the instrumental structure of orchestras gagaku, which was formulated and it defined the music style. The most popular were the drums tayko, kakko, gong seko, wind instruments koto, biva, string instruments hitiriki, ryuteki, cimabue, wood palochki samebasi etc.

Scientific fore-shortening of studying music gagaku was fixed in the list of musico-theoretical treatises, its formations were begun in the Koday period. Among them: "Dzinti joroku", "Sango joroku" Fudzivaro-no Moronaga, "Kjokunsjo" ("Enlightenment" in X c.) Koma Tikadzane etc.

So, in the aesthetic and stylistic aspects the variety of genres in the system of music gagaku was the display a deep aesthetico-philosophical constant of art thinknig of the Japanese but the organization of the First Second musical chambers were contributed to its popularity and opened the traditions of musico-executive pedagogy in Japan.

*Key words:* musical culture of Japan, the worldview universalis, gagaku, Gagakuro, O-uta-dokoro.

УДК 008.001.11(477):398(477):7.035(477)

Садовенко Світлана Миколаївна

кандидат педагогічних наук,

доктор філософії (Ph.D.),

старший науковий співробітник, доцент

### САМОДІЯЛЬНА ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ

*У статті розглядаються культурологічні аспекти концептуалізації змісту самодіяльної художньої творчості. Показано, що остання є неодмінним супутником українського соціуму, який, складаючи ключовий елемент фольклоризму як артефакту фольклору, становить вагому частину його духовної культури. Самодіяльна художня творчість представлена як явище історико-культурного освоєння дійсності засобами мистецтва. Розкрито особливості, підходи та провідні завдання щодо дослідження самодіяльної художньої творчості.*

*Ключові слова:* самодіяльна художня творчість, аматорське мистецтво, українська народна художня культура, фольклор, фольклоризм, клубні заклади, дозвілля.