ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ (УНИВЕРСИТЕТ) МИНИСТЕРСТВА
ИНОСТРАННЫХ ДЕЛ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ»

На правах рукописи

Казымова Лейла Аллахверди гызы

РЕЦЕПЦИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В КУЛЬТУРЕ КИТАЯ

Специальность 5.7.8. Философская антропология, философия культуры

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Научный руководитель:
доктор философских наук, профессор
Силантьева Маргарита Вениаминовна

Москва, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ..... 4

ГЛАВА 1 32

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ РЕЦЕПЦИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ В КОНТЕКСТЕ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ..... **32**

1.1. Проблема установления терминологической точности понятия «китайский народ»..... 32

1.2. Музыка в системе древнекитайских мифологических нарративов: функциональная семиотика 42

1.3. Музыка в философских учениях Китая..... 106

1.4. Семиотика китайской музыкальной картины мира 147

ГЛАВА 2 162

ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА И СОВРЕМЕННЫЕ МОДЕЛИ РЕЦЕПЦИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В КУЛЬТУРЕ КИТАЯ..... 162

2.1. Рецепция как культурный механизм: китайская модель освоения инородного и проблема интерпретативных категорий..... 162

2.2. Терминологическая номенклатура западноевропейской классической музыки в китайском языковом сознании: семантический анализ..... 192

2.3. Периодизация и историческая типология вхождения западноевропейской классической музыки в китай: смена рецептивных моделей 202

2.4. Семиотический сдвиг: интерпретация музыкальных смыслов в дискурсе китайских и некитайских слушателей, музыкантов и критиков. 245

2.4.1. Аналитический отчет по результатам интервьюирования китайских респондентов 245
2.4.2. Аналитический отчет по результатам интервьюирования некитайских респондентов 263
2.4.3. Аналитический отчет по результатам опроса китайских и некитайских респондентов 279
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 299
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 304

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность настоящего диссертационного исследования определяется совокупностью факторов социокультурного, теоретико-методологического и геополитического характера, которые в своей взаимосвязи выводят проблему рецепции западноевропейской классической музыки в Китае далеко за рамки узко музыковедческой или страноведческой проблематики, выводя ее на уровень, требующий философского, а еще точнее – философско-культурологического анализа.

В **социокультурном** измерении актуальность темы обусловлена беспрецедентным по своим масштабам процессом, который западная пресса метафорически окрестила «китайской фортепианной манией» (piano mania[1]). К началу 2020-х гг. Китай стал крупнейшим в мире рынком классической музыки: по разным оценкам, от 30 до 80 миллионов китайских детей обучаются игре на фортепиано[2]; выпускники китайских консерваторий занимают призовые места на крупнейших международных конкурсах – от имени Ф. Шопена до имени П. И. Чайковского[3], а такие фигуры, как Лан Лан (Ланг Ланг), Ли Юньди и Ван Юйцзя, превратились в глобальные культурные бренды[4]. Этот феномен, взятый в его количественном выражении, уже неоднократно описывался в литературе, однако его качественная сторона – вопрос о том, как именно китайская культура воспринимает, интерпретирует и трансформирует западноевропейскую классику, – остается теоретически недоосмысленной. Настоящее исследование призвано восполнить этот пробел, сместив фокус с экстенсивных показателей на глубинные механизмы культурного перевода.

---

[1] Why China is gripped by piano mania [Электронный ресурс] // Financial Times (FT.com): [сайт]. – URL: https://www.ft.com/content/63d66ec4-7c76-11e9-8b5c-33d0560f039c (дата обращения: 30.04.2026).

[2] Цзо, Ч. Музыкальная культура Китая / Цзо Чжэньгуань. – СПб. : Композитор, 2023. – С. 166. – Текст : непосредственный.

[3] Li Yundi [Электронный ресурс] // Narodowy Instytut Fryderyka Chopina: [сайт]. – URL: https://konkursy.nifc.pl/en/miedzynarodowy/juror/61/2984_li_yundi (дата обращения: 30.04.2026); X конкурс 1994 [Электронный ресурс] // Международный конкурс имени П.И. Чайковского: [сайт]. – URL: https://tchaikovskycompetition.com/exhibition/10-1994.php (дата обращения: 30.04.2026).

[4] Lebrecht N. The Chinese are coming / Norman Lebrecht [Электронный ресурс] // The Spectator: [сайт]. – URL: https://spectator.com/article/the-chinese-are-coming/ (дата обращения: 30.04.2026).

В **теоретико-методологическом** измерении актуальность работы связана с необходимостью преодоления двух исследовательских инерций. Первая из них – европоцентризм классического музыковедения, в рамках которого китайское исполнительство и слушательская культура долгое время рассматривались либо как периферийное подражание западным образцам, либо как экзотический казус. Вторая – тенденция описывать музыкальную глобализацию в терминах пассивной вестернизации, упуская из виду активную преобразующую роль принимающей культуры.

В **цивилизационном** и **геополитическом** измерении актуальность темы определяется тем местом, которое Китай занимает в современных дискуссиях о глобализации и культурной идентичности. Китайский случай демонстрирует принципиальную возможность такой модели взаимодействия с западной культурой, которая не сводится ни к ее отторжению, ни к некритическому заимствованию, но реализуется как творческий синтез, при котором воспринимающая сторона сохраняет субъектность, селективно усваивает инородные элементы и перерабатывает их в соответствии с собственной ценностной матрицей. Тем самым на первый план исследования выходят вопросы конструирования и, что особенно важно для Китая, трансляции социокультурной идентичности, цивилизационного выбора и семиотических моделей, сопряженных с теми или иными явно или неявно артикулируемыми ценностями.

В **эмпирико-прикладном** измерении актуальность исследования обусловлена дефицитом верифицированных данных о реальных установках и предпочтениях китайской аудитории. Большинство существующих работ опирается либо на анализ институциональной истории и дискурса, либо на ограниченные качественные наблюдения. Таким образом, актуальность темы диссертации носит многоуровневый характер и определяется как масштабом и динамикой самого изучаемого явления, так и настоятельной потребностью в его теоретическом осмыслении, свободном от европоцентристских презумпций и опирающемся на аутентичный категориальный аппарат

китайской культуры, верифицированный современными эмпирическими методами.

Степень разработанности темы. Изучение рецепции западноевропейской классической музыки в китайской культуре требует опоры на широкий круг источников, однако работ, прямо посвященных данной проблеме, сравнительно немного.

В российском музыковедении основы изучения китайской музыкальной культуры заложили труды Р. И. Грубера («История музыкальной культуры», 1941)[5] и Г. М. Шнеерсона («Музыкальная культура Китая», 1952)[6]. Р. И. Грубер впервые включил древнекитайскую музыку в университетский учебник и определил ее главную функцию как поиск общего эмоционально-смыслового тонуса[7]. Его работа была признана новаторской и до сих пор считается основой формирования музыкальной синологии как самостоятельной дисциплины[8].

Г. М. Шнеерсон в своей работе дал развернутый анализ системы *люй* и ритуальных значений ладов. Им подчеркивается особая значимость пентатонического звукоряда[9] для развития музыкального мировосприятия различных представителей китайского общества и отмечается, что «музыка – с незапамятных времен обладала строго регламентированной и научно-обоснованной системой»[10].

---

[5] Грубер, Р. И. История музыкальной культуры. Т. 1: с древнейших времен до конца 16 века / Р. И. Грубер. – М.: Музгиз, 1941. – 595 с. – Текст : непосредственный.

[6] Шнеерсон, Г. М. Музыкальная культура Китая / Г.М. Шнеерсон. – М.: Музгиз, 1952. – 251 с. – Текст : непосредственный.

[7] Грубер, Р. И. История музыкальной культуры. Т. 1: с древнейших времен до конца 16 века / Р. И. Грубер. – М.: Музгиз, 1941. – С. 212. – Текст : непосредственный.

[8] Юнусова, В. Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии / В. Н. Юнусова // Общество и государство в Китае. – 2014. – №44 (2). – С. 780-788. – Текст : непосредственный.

[9] Пентатонический звукоряд (от греч. pente – пять, tonos – тон) – это музыкальная система/музыкальный строй, основанный на пяти нотах в пределах октавы, в отличие от привычной европейской семиступенной гаммы (до-ре-ми-фа-соль-ля-си). На фортепиано ее легко представить, играя только черные клавиши: они и образуют один из вариантов пентатоники. В китайской традиционной музыке такой звукоряд является ладовой и гармонической основой. Более подробно данный термин будет описан в следующих главах.

[10] Шнеерсон, Г. М. Музыкальная культура Китая / Г.М. Шнеерсон. – М.: Музгиз, 1952. – С. 17. – Текст : непосредственный.

В первом выпуске серии учебников для студентов музыкальных учебных заведений «История зарубежной музыки» советский музыковед К. К. Розеншильд посвящает часть материала обсуждению древнекитайской музыки[11]. В сжатом виде, не превышающем четырех страниц, рассматривается роль музыки в жизни древнего Китая, неразрывно связанной с ритуалами[12] и философскими учениями.

Наиболее современным обобщающим трудом стала книга Цзо Чжэньгуаня «Музыкальная культура Китая» (2023) [13] . В очерках рассматриваются многовековая история китайской музыки (от династии Ся до первых десятилетий XXI века), традиционные музыкальные жанры, строение национальных музыкальных инструментов, а также описываются особенности системы *люй*. В разделе о музыке XXI века автор пишет об угасании интереса к традиционным китайским музыкальным жанрам и «<…> угрозе для существования самобытной традиционной музыкальной культуры»[14] в связи с «<…> глобализацией, модернизацией и вестернизацией во всех сферах жизни <…>»[15].

Значительный пласт составляют диссертационные исследования, выполненные в России китайскими аспирантами. С 2018 г. по специальности «Музыкальное искусство» защищено около 30 работ, в которых анализируются европейские композиционные технологии в фортепианной музыке Китая (Сюй Цинлин, 2022) [16], диалог Востока и Запада в жанре мюзикла (Цай Чжо)[17], постмодернистские тенденции в камерной опере (Чжу

---

[11] Розеншильд, К. К. История зарубежной музыки: учебник для консерваторий. Вып. 1: До середины XVIII века / К. К. Розеншильд. – М.: Музыка, 1978. – 543 с. – Текст : непосредственный.

[12] Ткаченко, Г. А. Космос, музыка, ритуал : Миф и эстетика в «Люй-ши чуньцю» / Г. А. Ткаченко ; Академия наук СССР, Институт востоковедения. – Москва : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 284 с. – Текст : непосредственный; Люй, Б. Люйши чуньцю (Весны и осени господина Люя) / Люй Бувэй ; переводчик Г. Ткаченко. – Москва : КоЛибри, 2024. – 608 с. – Текст : непосредственный.

[13] Цзо, Ч. Музыкальная культура Китая: очерки / Цзо Чжэньгуань. – СПб.: Композитор, 2023. – 276 с. – Текст : непосредственный.

[14] Там же. С. 169.

[15] Там же. С. 169.

[16] Сюй, Ц. Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX-XXI веков: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Ц. Сюй Цинлин. – Нижний Новгород, 2022. – 26 с. – Текст : непосредственный.

[17] Цай, Ч. Жанр мюзикла в аспекте диалога Востока и Запада в современной культуре: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Ч. Цай. – СПб., 2022. – 182 с. – Текст : непосредственный.

Линьцзи)[18], балеты периода Культурной революции (Чэнь Синьхэн)[19], взаимодействие пекинской музыкальной драмы и русской оперы (Ван Цюн, 2007)[20], музыкальный театр в межкультурной коммуникации (У Лиян)[21] и др.[22] Эти работы затрагивают отдельные аспекты взаимодействия традиций, но не предлагают целостной концепции рецепции западной классической музыки.

В научной периодике также преобладают частные аспекты. В статьях Н. Н. Брагиной и Ван Цзе[23], Янь Лу[24], Чэнь Чэньцзы[25], Чжан Цзинцзин[26] исследуются диалог европейского и национального искусства в первой половине XX века, влияние западных композиционных принципов на камерную музыку, двойственность реакции китайской публики на «новую» музыку, роль традиции в сохранении идентичности. Англоязычные авторы анализируют транскультурные корни музыкального образования в Восточной

[18] Чжу, Л. Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Л. Чжу. – Новосибирск, 2021. – 25 с. – Текст : непосредственный.

[19] Чэнь, С. Китайские балеты периода Культурной революции: связь с европейской традицией: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / С. Чэнь. - Нижний Новгород, 2022. – 26 с. – Текст : непосредственный.

[20] Ван, Ц. Национально-культурные традиции в вокально-сценическом искусстве: на примере пекинской музыкальной драмы и русского оперного театра: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 24.00.01 / Ц. Ван. – СПб., 2008. – 23 с. – Текст : непосредственный.

[21] У, Л. Музыкальный театр в пространстве межкультурной коммуникации: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Л. У. – Новосибирск, 2022. – 218 с. – Текст : непосредственный.

[22] Чэнь, С. Становление профессии дирижера в Китае: влияние российской школы, обретение самобытности: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / С. Чэнь. – Москва, 2021. – 27 с. – Текст : непосредственный; Чжан, М. Формирование музыкального кругозора китайских студентов-перкуссионистов в российских вузах в процессе совершенствования исполнительской деятельности: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук: 5.8.2. / М. Чжан. – СПб., 2023. – 24 с. – Текст : непосредственный; Цзян, В. Перспективы педагогики сотворчества в музыкально-педагогических вузах России и Китая на современном этапе социокультурного развития: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.02 / В. Цзян. – М., 2017. – 22 с. – Текст : непосредственный; Лю, М. Педагогические условия освоения студентами КНР творчества русских композиторов в контексте профессиональной музыкально-исторической подготовки педагога-музыканта: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.08 / М. Лю. – М., 2017. – 20 с. – Текст : непосредственный.

[23] Брагина, Н. Н., Ван, Ц. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального / Н.Н. Брагина, Ц. Ван // Вестник культурологии. – 2021. – №2 (97). – С. 63-78. – Текст : непосредственный.

[24] Янь, Л. Влияние европейского камерного музыкального искусства на китайскую камерную музыку / Л. Янь // Вестник науки. – 2023. – №2 (6). – С. 1111-1117. – Текст : непосредственный.

[25] Чэнь, Ч. Эволюция музыкального искусства Китая: о развитии диалога музыки Востока и Запада / Ч. Чэнь // Вестник музыкальной науки. – 2023. – №11 (1). – С. 164-175. – Текст : непосредственный.

[26] Чжан, Ц. Эволюция традиционной музыки и ее роль в сохранении национально-культурной идентичности современной музыки Китая и Западной Европы / Ц. Чжан // Культура и цивилизация. – 2024. – №14 (2А). – С. 98-105. – Текст : непосредственный.

Азии (Huang Hao[27], T. Thibodeaux[28]), формирование культурного капитала через музыку (Luo Tianran, Liu Xu)[29], сравнивают китайские и западные музыкальные системы (Hao Wei)[30], а также рассматривают проблемы репрезентации и рецепции (Hon-Lun Yang, M. Saffle)[31] и др.[32] Значительный пласт источников представлен работами французских исследователей – одними из первых, кто издал труды о китайской музыкальной культуре на европейском языке[33]. В китайских журналах («中国音乐学», «黄钟», «艺术百家» и др.)[34] активно публикуются статьи по истории и современному состоянию западной классической музыки в Китае, однако их ракурс, как правило, остается историко-описательным.

Возвращаясь к работам, написанным на русском языке, стоит отметить исследования М. В. Есиповой[35], посвященные особенностям как древнекитайского музыкального искусства, так и современного состояния китайской музыкальной культуры, а также работу В. Н. Юнусовой «Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии», описывающую процесс изучения китайской музыки в российском музыкознании под влиянием междисциплинарных связей и

---

[27] Huang, H. Why Chinese people play Western classical music: Transcultural roots of music philosophy / H. Huang // International Journal of Music Education. – 2012. – №30 (2). – P. 161–176. – Текст : непосредственный.

[28] Huang, H., Thibodeaux, T. Teaching Piano in China: Building Transcultural and Transhistorical Bridges through Music Education / H. Huang, T. Thibodeaux // International Research in Higher Education. – 2016. – №1 (2). – P. 25–33. – Текст : непосредственный.

[29] Luo, T., Liu, X. Shaping Habitus and «Good» Lifestyles: Music Education of Chinese Immigrant Families in the UK / T. Luo, X. Liu // SAGE Open. – 2024. – №14 (3). – P. 1–14. – Текст : непосредственный.

[30] Hao W. A Comparative Study of Chinese and Western Music / W. Hao // Highlights in Art and Design. – 2023. – 3 (1). – P. 80–82. – Текст : непосредственный.

[31] Yang, H., Saffle, M. China and the West: Music, Representation, and Reception / H. Yang, M. Saffle. – Ann Arbor: University of Michigan Press. – 2017. – 328 p. – Текст : непосредственный.

[32] Wang, C., Ma, J. Localization, Globalization, and Traveling Chinese Culture / C. Wang, J. Ma // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. – 2015. – №17 (1). – P. 1–7. – Текст : непосредственный.

[33] Amiot, J. Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes / J. Amiot. – Paris : Pierre Joseph Roussier, 1779. – 254 p.; Courant, M. Essai historique sur la musique classique des Chinois, avec un appendice relatif à la musique coréenne / M. Courant. – Paris : Librairie Ch. Delagrave, 1912. – 241 p. – Текст : непосредственный.

[34] 盖格 • 海德里希, 曾金寿 [Гейгер Гейдрих, Цзэн Цзиньшоу]. 西方古典音乐在中国的历史与未来 [История и будущее западной классической музыки в Китае] / 海德里希 • 盖格, 曾金寿 [Гейгер Гейдрих, Цзэн Цзиньшоу] // 星海音乐学院学报 [Журнал Синхайской консерватории]. – 2011. – №3 (124). – 页 169. – Текст : непосредственный.

[35] Есипова, М. В. Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре / М. В. Есипова // Вопросы философии. – 1994. – № 6. – С. 82–88. – Текст : непосредственный; Есипова, М. В. Об особенностях изучения китайской музыки в России в XXI веке / М. В. Есипова // Художественная культура. – 2017. – № 3 (21). – Текст : электронный.

вклада отдельных ученых[36]. В. Н. Юнусова, наряду с Цзо Чжэньгуанем, описывает вклад русских эмигрантов, работавших в Харбинской, Пекинской, Шанхайской диаспорах и др.[37] Также следует обратить внимание на исследования У Ген-Ира, в которых ученый анализирует теоретические и практические принципы традиционных музыкальных культур Китая, Кореи и Японии, в частности, особенности музыкальной фактуры, интерпретации, гармонии, ритма и других формообразующих музыкально-теоретических элементов[38].

Отдельную группу составляют труды, анализирующие механизмы культурной рецепции и межцивилизационного взаимодействия в более широком, не только музыкальном, контексте[39]. Российские востоковеды в своих исследованиях подчеркивают ключевую роль особенностей исторического, идейно-философского и культурного развития в формировании китайской государственности и цивилизационной идентичности[40].

---

[36] Юнусова, В. Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии / В. Н. Юнусова // Общество и государство в Китае. – 2014. – №44 (2). – С. 780–788. – Текст : непосредственный.

[37] Цзо, Ч. Русские музыканты в Китае / Ч. Цзо. – СПб.: Композитор, 2015. – 336 с. – Текст : непосредственный.

[38] У, Г.-И. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Г.-И. У. – СПб., 2012. – 41 с. – Текст : непосредственный; У, Г.-И. Формирование музыкальной культуры в Древнем Китае / Г.-И. У // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – №89. – С. 139–147. – Текст : непосредственный; У, Г.-И. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учебное пособие / Г.-И. У. – СПб.: Лань, 2011. – 544 с. – Текст : непосредственный.

[39] История Китая с древнейших времен до начала XXI века : в 10 томах / Российская академия наук, Институт Дальнего Востока ; главный редактор С. Л. Тихвинский. – Москва : Наука : Восточная литература, 2013–2017. – Т. II : Эпоха Чжаньго, Цинь и Хань (V в. до н. э. – III в. н. э.) / ответственные редакторы Л. С. Переломов, С. И. Кучера. – 2016. – 687 с. – Текст : непосредственный; История китайской цивилизации : в 4 т. / Пекинский ун-т ; гл. ред. кол.: Юань Синпэй (гл. ред.) [и др.] ; Ин-т восточных рукописей РАН ; отв. ред. рус. изд. И. Ф. Попова ; [пер. с кит. И. Ф. Поповой и др.]. – Москва : ООО «Международная издательская компания "Шанс"», 2020. – Т. 1 : С древнейших времен до 221 г. до н. э. / гл. ред. тома Янь Вэньмин. – 671 с. – Текст : непосредственный.

[40] Малявин, В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – М.: «Издательство Апрель», ООО «Издательство АСТ», Издательско-продюсерский центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. – 632 с. – Текст: непосредственный; Малявин, В. В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени / В. В. Малявин. – М.: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 436 с. – Текст: непосредственный; Васильев, Л. С. Культы, религии, традиции в Китае / Л. С. Васильев. – 2-е изд. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. – 488 с. – Текст: непосредственный; Васильев, Л. С. Проблемы генезиса китайской цивилизации (Формирование основ материальной культуры и этноса) / Л. С. Васильев ; АН СССР, Институт востоковедения. – Москва : Наука (ГРВЛ), 1976. – 368 с. – Текст: непосредственный; Васильев, Л. С. Древний Китай : в 3 томах. Том 3. Период Чжаньго (V–III вв. до н. э.) / Л. С. Васильев. – Москва : Восточная литература, 2006. – 679 с. – Текст: непосредственный; Лукьянов, А. Е. Философские прообразы «Китайской мечты» / А. Е. Лукьянов // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. – 2015. – № 4. – С. 50–59. – Текст: непосредственный; Китай на пути

Не менее важны для настоящего диссертационного исследования основополагающие принципы и ключевые категории **философии культуры**, позволяющие рассматривать культурные феномены через призму анализа смысловых структур. Культура понимается в работе как обладающая внутренней телеологией динамическая целостность (А. Л. Доброхотов[41]), чьи основания исследуются в концептуальной логике системного единства (А. А. Пелипенко, И. Г. Яковенко[42]). Концепция смыслополагания[43], а также предложенная А. В. Смирновым и его коллегами рефлексия категорий «иного» и «инаковости»[44], позволяют операционализировать реконструкцию процесса, в котором чужеродная культурная форма, т.е. западноевропейская классическая музыка, переводится/трансформируется в категории собственной (родной) китайской культуры. На этом фоне стоит особо выделить философские работы, которые вслед за А. Ф. Лосевым [45]

модернизации и реформ, 1949–1999 / Российская академия наук, Институт Дальнего Востока ; редколлегия: М. Л. Титаренко (председатель) [и др.]. – Москва : Восточная литература, 1999. – 735 с. – Текст: непосредственный; Моя вторая родина Китай : Книга памяти об академике М. Л. Титаренко / Главный редактор Лузянин С. Г.; А. Е. Лукьянов (ответственный редактор), А. С. Исаев (секретарь-составитель), Н. Л. Кварталова (редактор); Институт Дальнего Востока Российской академии наук; Перевод с китайского: В. П. Абраменко, А. Ю. Блажкина, Л. В. Стеженская. – Москва : Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт Дальнего Востока Российской академии наук, 2018. – 600 с. – Текст: непосредственный; Алексеев, В. М. В старом Китае. Дневники путешествия 1907 г. / В. М. Алексеев ; отв. ред. В. М. Штейн. – Москва : Издательство восточной литературы, 1958. – 312 с. – Текст: непосредственный.

[41] Доброхотов, А. Л. Телеология культуры / А. Л. Доброхотов. – Москва : Прогресс-Традиция, 2016. – 528 с. – Текст: непосредственный; Доброхотов, А. Л. Избранное (Философия культуры) / А. Л. Доброхотов. – Москва : Прогресс-Традиция, 2008. – 472 с. – Текст: непосредственный.

[42] Пелипенко, А. А. Культура как система / А. А. Пелипенко, И. Г. Яковенко. – Москва : Языки русской культуры, 1998. – 376 с. – Текст: непосредственный.

[43] Смирнов, А. В. Сознание как смыслополагание / А. В. Смирнов // Философский журнал. – 2014. – № 1(12). – С. 35–57. – Текст: непосредственный; Смирнов, А. В. Пропозиция и предикация / А. В. Смирнов // Философский журнал. – 2016. – Т. 9. № 1. – С. 5–24. – Текст: непосредственный; Смирнов, А. В. Номинальность и содержательность: почему некритическое исследование «универсалий культуры» грозит заблуждением / А. В. Смирнов // Универсалии восточных культур. – Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. – С. 290–317. – Текст: непосредственный.

[44] Резник, Ю. М. Философия в поисках смысла: рефлексия иного и инаковости (часть I) / Ю. М. Резник, А. В. Смирнов // Личность. Культура. Общество. – 2017. – Т. 19, № 3–4 (95–96). – С. 247–273. – Текст: непосредственный; Резник, Ю. М. Философия в поисках смысла: рефлексия иного и инаковости (часть II) / Ю. М. Резник, А. В. Смирнов // Личность. Культура. Общество. – 2018. – Т. XX, № 1–2 (97–98). – С. 291–311. – Текст: непосредственный.

[45] Лосев, А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // Форма – Стиль – Выражение / сост. А. А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1995. – С. 194–369. – Текст : непосредственный; Узелац, М. Философия музыки А. Ф. Лосева: на пути к новому пониманию бытия музыки // А. Ф. Лосев: творчество, традиции, интерпретации [сборник статей по материалам XIV «Лосевских чтений» - международной научной конференции «Творчество А. Ф. Лосева в контексте отечественной и европейской культурной традиции: к 120-летию со дня рождения и 25-летию со дня смерти», Москва, октябрь 2013 г. / сост.: Е. А. Тахо-Годи; под общ. науч. ред. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи]. – Москва : Водолей, 2014. – С. 317–328.

рассматривают музыку как «логос» мироустройства и «голос эпохи»[46]; трактуют идентичность как коммуникативный проект[47]; исследуют влияние культурного контекста на развитие творческой деятельности[48]; обращаются к анализу традиций московской пианистической школы в межкультурном диалоге России и Китая; обосновывают возможность измерения рецепции музыки как одного из факторов международного культурного взаимодействия с учетом важного для китайцев и редкого в иных контекстах «этико-философского» содержания музыки[49].

В этой связи нельзя было обойти вниманием проблематику межкультурной коммуникации и ценностных оснований национальных культур в том виде, в котором она разработана в трудах представителей кафедры философии МГИМО[50]: А. В. Шестопала[51], В. С. Глаголева, В. И. Коннова[52], Н. В. Литвака и др., чьи работы о ценностях Запада, России и Востока[53] и об историчности национальных культур[54] создают философский

---

[46] Силантьева, М. В. «Музыка, говорящая голосом своей эпохи» / М. В. Силантьева // Концепт: философия, религия, культура. – 2017. – № 2. – С. 180–181. – Текст : непосредственный.

[47] Силантьева, М. В. Идентичность как коммуникативный проект: «новые мифологии» в пространстве современной культуры / М. В. Силантьева // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. – 2019. – Т. 8, № 1. – С. 19–25. – Текст: непосредственный.

[48] Коннов, В. И. Влияние культурного контекста на развитие науки в России: социально-психологический взгляд / В. И. Коннов // Вестник МГИМО Университета. – 2012. – № 6(27). – С. 242–249. – Текст: непосредственный.

[49] Чупрова, И. А. Международный опыт научного и этико-философского изучения роли музыкального искусства (феномен пианизма) / И. А. Чупрова // Вестник МГИМО-Университета. – 2015. – № 3 (42). – С. 295–297. – Текст : непосредственный.

[50] Философия культуры в системе изучения международных отношений : монография. В 2 кн. Кн. 1. Парадоксы исследовательской призмы / М. В. Силантьева ; Моск. гос. ин-т междунар. отношений (ун-т) М-ва иностр. дел Рос. Федерации. – Москва : МГИМО-Университет, 2020. – 544 с. – Текст: непосредственный. – Текст : непосредственный; Силантьева, М. В. Социальная транспарентность и личные границы: парадоксы глобальной культуры / М. В. Силантьева // Гуманитарный вектор. – 2019. – Т. 14. № 4. – С. 24–31. – Текст : непосредственный; Силантьева, М. В. «Музыка, говорящая голосом своей эпохи» / М. В. Силантьева // Концепт: философия, религия, культура. – 2017. – № 2. – С. 180–181. – Текст : непосредственный.

[51] Шестопал, А. В., Литвак, Н. В. Роль культуры во внешней политике новой России / А. В. Шестопал, Н. В. Литвак // Концепт: философия, религия, культура. – 2017. – № 3. – С. 29–43. – Текст: непосредственный; Шестопал, А. В., Силантьева, М. В. «Мягкая сила» культурных модуляторов современных модернизационных процессов / А. В. Шестопал, М. В. Силантьева // Вестник МГИМО Университета. – 2012. – № 6(27). – С. 168–171. – Текст: непосредственный.

[52] Коннов, В. И. Концепция национального человеческого капитала в контексте современного науковедения / В. И. Коннов // Вестник МГИМО-Университета. – 2013. – № 3 (30). – С. 140–141. – Текст : непосредственный; Коннов, В. И., Силантьева, М. В. Секция «Межкультурная коммуникация» на Конвенте РАМИ МГИМО-75 / В. И. Коннов, М. В. Силантьева // Концепт: философия, религия, культура. – 2019. – № 4. – С. 204–205. – Текст : непосредственный.

[53] Литвак, Н. В. Запад – Россия – Восток: ценности национальные, географические и исторические / Н. В. Литвак // Вестник МГИМО-Университета. – 2014. – № 2 (35). – С. 250–252. – Текст : непосредственный.

[54] Литвак, Н. В. Историчность и современность национальных культур // Концепт: философия, религия, культура / Н. В. Литвак. – 2017. – № 3. – С. 57–64. – Текст : непосредственный.

контекст для обсуждения дихотомии «свой – чужой» в межцивилизационном культурном обмене. Не менее важна для развития теоретических положений диссертации проблематика диалога культур, раскрытая в работах М. Н. Фоминой [55] , которая обосновывает диалогическую природу культуры и раскрывает механизмы транскультурации.

Философия культуры, трактующая культуру как смыслополагающую систему, позволяет поставить вопрос о том, как именно ценностно-смысловые структуры, выработанные той или иной цивилизацией, проявляют себя в конкретных областях человеческой/творческой деятельности. Для настоящего исследования такой областью выступает музыкальная культура, а операциональной категорией – музыкальное мышление. Категория музыкального мышления в фундаментальных трудах отечественных музыковедов раскрывается в ее процессуальности (Б. В. Асафьев [56]), интонационной специфике (В. В. Медушевский [57]), психологических механизмах восприятия (Е. В. Назайкинский[58]) и семантической организации (М. Г. Арановский [59]). Данный инструментарий, сформированный на материале западноевропейской музыки, в настоящей работе переносится на анализ китайской культурной традиции, что открывает возможность для сравнительного исследования двух типов музыкального мышления – европейского и китайского – в их ценностно-смысловой обусловленности.

---

[55] Фомина, М. Н. Диалог как форма бытия философской культуры: дис. ... д-ра филос. наук / М. Н. Фомина. – Чита, 1999. – 382 с. – Текст : непосредственный; Фомина, М. Н., Борисенко, О. А. Размышление о транскультурном пространстве как рефлексии глобализирующейся культуры / М. Н. Фомина, О. А. Борисенко // Концепт: философия, религия, культура. – 2018. – № 1. – С. 105–113. – Текст : непосредственный.

[56] Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1971. – 376 с. – Текст : непосредственный.

[57] Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки : исследование / В. В. Медушевский. – Москва : Композитор, 1993. – 262 с. – Текст : непосредственный; Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – Москва : Музыка, 1976. – 254 с. – Текст : непосредственный; Медушевский, В. В. К проблеме сущности, функций и структуры музыкального мышления / В. В. Медушевский // Проблемы музыкального мышления : сб. трудов / отв. ред. М. Г. Арановский. – Москва : Музыка, 1974. – С. 142–165. – Текст : непосредственный.

[58] Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972. – 384 с. – Текст : непосредственный.

[59] Арановский, М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления : сборник статей / сост. и ред. М. Г. Арановский. – Москва : Музыка, 1974. – С. 90–128. – Текст : непосредственный; Арановский, М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления : сборник статей / сост. и ред. М. Г. Арановский. – Москва : Музыка, 1974. – С. 252–271. – Текст : непосредственный.

Внешнеполитический контекст «поворота на Восток», в рамках которого особую актуальность приобретает изучение культурных контактов России и Китая, исчерпывающе представлен в коллективных монографиях под редакцией А. В. Торкунова, Д. В. Стрельцова, Е. В. Колдуновой, А. А. Байкова и др. «Азиатский поворот в российской внешней политике»[60] и «The “Asian Turn“ in Russian Foreign Policy»[61].

Для настоящего исследования особую значимость имеют работы исследователей-китаистов МГИМО, посвященные истории и современному состоянию российско-китайских отношений, культурному трансферу и взаимному восприятию[62]. Сравнительную перспективу обеспечивают труды, исследующих культурную идентичность и механизмы адаптации западных ценностей в дальневосточных обществах[63], в том числе в призме концепции

[60] «Азиатский поворот» в российской внешней политике: достижения, проблемы, перспективы: монография / под ред. А. В. Торкунова, Д. В. Стрельцова, Е. В. Колдуновой. – М.: Аспект-Пресс, 2022. – 256 с. – Текст : непосредственный.

[61] The «Asian Turn» in Russian Foreign Policy / A. Baykov, E. Kanaev, E. Koldunova [and others] ; edited by A. Baykov, E. Kanaev, E. Koldunova. – Moscow : MGIMO University, 2024. – 354 p. – Текст : непосредственный.

[62] Этносы и конфессии на Востоке: конфликты и взаимодействие / МГИМО (У) МИД России ; пред. редкол. А. В. Торкунов ; отв. ред. А. Д. Воскресенский ; сост., науч. ред. В. Я. Белокреницкий, М. А. Сапронова. – М. : МГИМО-Университет, 2005. – 576 с. – Текст : непосредственный; Энергетические измерения международных отношений и безопасности в Восточной Азии / Под руковод. и с предисл. А. В. Торкунова, научн. ред.-сост. А. Д. Воскресенский. – М. : МГИМО, 2007. – 1040 с. – Текст : непосредственный; Воскресенский, А. Д. Китай и Россия в Евразии: историческая динамика политических взаимовлияний / А. Д. Воскресенский. – М. : Муравей, 2004. – 600 с. – Текст : непосредственный; Воскресенский, А. Д. Политические системы и модели демократии на Востоке / А. Д. Воскресенский. – М. : Аспект-Пресс, 2007. – 190 с. – Текст : непосредственный; Сенина, Е. В. Образы взаимного восприятия русских и китайцев в русской и китайской литературе и публицистике первой половины XX в. : диссертация … канд. филол. наук : 10.01.08 / Е. В. Сенина. – Москва, 2018. – 246 с. – Текст : непосредственный; Забияко, А. А. Русские и китайцы: образы взаимного восприятия в литературе / А. А. Забияко, Е. В. Сенина. – М. : Издательский дом ВКН, 2025. – 448 с. – Текст : непосредственный; Забияко, А. А. Русские и китайцы: образы взаимного восприятия в литературе / А. А. Забияко, Е. В. Сенина. – М. : Издательский дом ВКН, 2025. – 448 с. – Текст : непосредственный; Лемешко, Ю. Г. Интернет в КНР: сборник текстов и упражнений / Ю. Г. Лемешко. – М. : Восточная книга, 2011. – 176 с. – Текст : непосредственный; Лемешко, Ю. Г. Китайский язык. Экономика. Реферирование текстов. Реферативный перевод : учебное пособие / Ю. Г. Лемешко, Е. В. Сенина. – М. : Восточная книга, 2025. – 272 с. – Текст : непосредственный.

[63] Стрельцов, Д. В. Внешнеполитические приоритеты Японии в Азиатско-Тихоокеанском регионе / Д. В. Стрельцов; Ин-т востоковедения РАН; Московский государственный институт международных отношений (университет) МИД России. – М. : Наука – Восточная литература, 2015. – 280 с. – Текст : непосредственный; Стрельцов, Д. В. Япония как «зеленая сверхдержава» : монография / Д. В. Стрельцов. – М. : МГИМО-Университет, 2012. – 212 с. – Текст : непосредственный; Япония в ретроспективе смены поколений / О. А. Добринская, Л. В. Жилина [и др.]; под редакцией Д. В. Стрельцова. – М. : Аспект Пресс, 2020. – 320 с. – Текст : непосредственный; Чугров, С. В. Социокультурное пространство и внешняя политика современной Японии. – М. : ИМЭМО РАН, 2007. – 252 с. – Текст : непосредственный; Чугров, С. В., Карелова, Л. Б. Япония как «обычная страна»: метаморфозы политической идентичности (аналитический обзор опросов общественного мнения) // Социологический журнал. – 2020. – № 1. – С. 87–108. – Текст : непосредственный.

«культурного кода» (труды О. Н. Астафьевой [64] ; Т. М. Гуревич [65] и Н. Н. Изотовой[66]).

В целом анализ имеющейся научной литературы показывает, что большинство исследований по теме рецепции классической музыки в Китае носят либо узкоспециализированный характер (посвящены изучению конкретных музыкальных произведений или инструментов, отдельных проблем взаимодействия музыкальных традиций и т.п.), либо рассматривают китайскую музыкальную традицию в отрыве от философского и культурного контекста, в связи с чем степень изученности проблемы рецепции классической (то есть по определению западноевропейской [67]) музыки в культуре Китая к настоящему времени явно нельзя считать достаточной. В свою очередь, философские исследования межкультурной коммуникации, музыкальной культуры и музыкального мышления не углубляются в содержание китайской музыкальной традиции на сколько-нибудь серьезном музыковедческом уровне. Поэтому возможность соединения двух этих оптик – генерализующей философско-культурологической и прикладной музыковедческой – представляется перспективной как минимум с точки зрения заполнения имеющейся здесь лакуны.

Объектом настоящего диссертационного исследования выступает западноевропейская классическая музыка как культурный феномен,

---

[64] Астафьева, О. Н. Национально-культурная идентичность в условиях глобализации: сложный вектор развития / О. Н. Астафьева // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 5(73). – С. 32–41. – Текст : непосредственный; Астафьева, О. Н. Культурная политика в пространстве прикладной культурологии / О. Н. Астафьева // Обсерватория культуры. – 2010. – № 1. – С. 4–11. – Текст : непосредственный; Астафьева, О. Н. Влияние глобализации на культуру Китая / Л. А. Шогенова, О. Н. Астафьева, С. В. Венцель // Государственное и муниципальное управление. Ученые записки. – 2017. – № 4. – С. 151-155. – Текст : непосредственный.

[65] Гуревич, Т. М. Японский язык. Лингвокультурология (модуль 5) : учебное пособие / Т. М. Гуревич, Н. Н. Изотова. – М. : МГИМО (У) МИД России, 2013. – 115 с. – Текст : непосредственный; Гуревич, Т. М. Японский язык: стратегия и тактика делового общения / Т. М. Гуревич. – М. : Издательство ВКН, 2016. – 272 с. – Текст : непосредственный; Гуревич, Т. М. Национально-культурная обусловленность непрямой коммуникации / Т. М. Гуревич // Вестник МГИМО-Университета. – 2013. – № 2 (29). – С. 163–166. – Текст : непосредственный.

[66] Изотова, Н. Н. Коды японской культуры : монография / Н. Н. Изотова ; под редакцией Т. М. Гуревич. – Москва : МГИМО-Университет, 2021. – 301 с. – Текст : непосредственный.

[67] В настоящей работе термин «классическая музыка» используется в его общепринятом академическом значении, подразумевающем западноевропейскую профессиональную музыкальную традицию, сложившуюся в XVII–XIX веках. Поскольку иные музыкальные культуры описываются собственной системой жанровых и исторических категорий, понятия «классическая», «западная» и «западноевропейская» музыка в рамках данного исследования употребляются как синонимы. Более подробно термин «классическая музыка» будет описан в 2-й главе.

функционирующий в современном китайском социокультурном пространстве и рассматриваемый в единстве его исторической динамики, институциональных форм бытования, исполнительских практик и слушательской рецепции.

Предметом исследования является процесс рецепции западноевропейской классической музыки в культуре Китая, понимаемый как активный многоуровневый культурный перевод и трансформация, опосредованные автохтонными эстетическими категориями и реализуемые через специфические механизмы освоения инородного – *гэ и* (格义/格義[68], «ограничение смысла») и *хуа* (化, трансформация, «переплавление»)[69].

Целью диссертационной работы является выявление и комплексная характеристика культурных механизмов, детерминирующих рецепцию западноевропейской классической музыки в современном Китае, а также экспликация тех структурных инвариантов китайской музыкальной картины мира, которые формируют уникальную оптику восприятия европейской академической традиции.

---

[68] В настоящей работе иероглифическое написание терминов дается как в полной (繁體字), так и в упрощенной (简体字) графике. Выбор варианта определяется контекстом цитирования: при обращении к классическим текстам используется традиционное написание, при ссылках на современные китайские источники – упрощенное (или традиционное, если цитируется оригинальный текст).

[69] Настоящее исследование не ставит своей целью детальное музыковедческое сопоставление **пентатонического звукоряда** (*ушэн иньцзе,* 五声音阶 – общее название музыкальной системы; *гун шан цзяо чжи юй,* 宫 商 角 徵 羽 – собственные имена ее пяти ступеней) или **системы люй-люй** (律吕) с западноевропейским равномерно темперированным строем. Причина носит не технический, а методологический характер. Предметом данной работы является не сравнительный анализ музыкальных систем как таковых, а реконструкция той культурной оптики, которая формирует слуховой горизонт китайского субъекта. В рамках этого горизонта пентатоника и система люй-люй важны не столько как акустико-математические феномены, сколько как культурные символы, задающие определенные эстетические ожидания – прежде всего, установку на мелодическую ясность, избегание острой диссонантности и предпочтение плавного, «парящего» интонационного контура. Именно эти ожидания, а не физические параметры строя, вступают во взаимодействие с классической музыкой в процессе рецепции. Более того, поскольку подавляющее большинство классической музыки, «вошедшей» в предпочитаемый китайцами канон (венский классицизм, романтизм), само написано в рамках темперации, непосредственное столкновение происходит не на уровне соизмерения строев, а на уровне интерпретационных привычек – фразировки, агогики, тембральной нюансировки, – чему и посвящены основные разделы работы.

律吕 (***люй-люй***) – древнекитайская система двенадцати бамбуковых трубок-камертонов, своего рода «идеальный звукоряд», лежащий в основе традиционной музыкальной теории. Согласно преданию, мифический правитель Хуан-ди (黄帝) отправил музыканта Лин Луня (伶倫, придворный Хуан-ди) на гору, где тот нарезал трубки, подражая пению птиц, и выстроил двенадцать эталонных высот. Шесть из них относились к светлому, мужскому началу *ян* и назывались 律 (люй); шесть – к темному, женскому *инь* и назывались 吕 (люй). Эти двенадцать тонов соотносились с двенадцатью месяцами года, и их последовательность мыслилась не просто гаммой, а акустическим отражением космического порядка.

Достижение поставленной цели потребовало решения следующих **задач**:

1. Уточнить содержание понятия «китайский народ» как субъекта музыкальной рецепции и реконструировать мифопоэтические, философские и семиотические основания китайской музыкальной картины мира с экспликацией ее структурных инвариантов (гетерофонная однолинейность, преобладание тембра, эстетика вневременности).

2. Разработать теоретическую модель китайской рецепции классической западноевропейской музыки, интегрирующую концептуальный аппарат рецептивной эстетики с автохтонными категориями *гэ и* и *хуа*, и провести семантический анализ терминологической номенклатуры западной классики в китайском языковом сознании.

3. Осуществить историческую периодизацию вхождения западноевропейской классической музыки в Китай, выделив качественно различные модели рецепции (иезуитскую, модернизационную, современную) и охарактеризовав роль ключевых агентов в формировании институциональной инфраструктуры.

4. Провести семантический анализ терминологической номенклатуры западноевропейской классической музыки в китайском языковом сознании, выявив аксиологическую и культурную нагрузку ключевых терминов (*яньсу иньюэ*, *ишу иньюэ*, *гудянь иньюэ*) и их соотношение с номинациями китайской традиционной музыки.

5. На основе эмпирических данных (интервью и массовый опрос) верифицировать положение о детерминированности рецепции автохтонными эстетическими категориями *чжун хэ* (中和, золотая середина, гармония, умеренность) и *лю бай* (留白, пробел, пропуск, умолчание; пустота; оставленная пустота) и эксплицировать конкретные герменевтические ходы, посредством которых китайские слушатели и музыканты переводят западную классику в собственную эстетическую систему координат.

Тема диссертационного исследования соответствует:

1. Пунктам 9 «Философия личности и проблема идентичности», 21 «Культурно-философская антропология», 26 «Способы представления человека в философии Китая», 27 «Способы представления человека в культуре Дальнего Востока (конфуцианство, даосизм, буддизм, синтоизм)», 51 «Культуры древних цивилизаций как прототип дальнейшего культурного строительства», 52 «Сходство и различие западных и незападных цивилизационных моделей. Проблемы культурной компаративистики», 60 «Региональные нелокальные культуры. Их взаимодействие с мировой культурой», 61 «Универсальные и локальные ценности в философии культуры», 69 «Основные механизмы трансляции культуры», 72 «Герменевтические проблемы исследования культуры, герменевтические проблемы исследования инокультурных традиций», 73 «Проблемы индивидуальной и социальной инкультурации» и 74 «Исследование конкретных культурных феноменов в контексте общих закономерностей существования культуры» направлений исследований паспорта специальности 5.7.8. Философская антропология, философия культуры.

2. Пункту 4 «Нации и цивилизации в истории: модели и прогнозы» приоритетных направлений научных исследований МГИМО.

3. Пункту 12 «Философские исследования: антропология, культура и религия» базовых направлений научных исследований МГИМО.

4. Пунктам 53 «Диалог культур и партнерство цивилизаций», 59 «Личность и творчество в контекстах культуры. Профессиональные сообщества в межкультурном взаимодействии» 62 «Культурные различия в современном мире» и 64 «Культурные основания социальных процессов» перечня перспективных тематик кандидатских диссертаций Международно-правового факультета.

Методологический фундамент исследования формируется на пересечении нескольких научных подходов.

1. На философско-культурологическом уровне исследование опирается на представление о культуре как о смыслополагающей системе (А. Ф. Лосев, А. Л. Доброхотов, А. В. Смирнов), в рамках которой формируются и транслируются специфические для каждого лингвокультурного сообщества способы осмысления действительности, а также на теорию культурной памяти Я. Ассмана, трактующую культурную память как непрерывный процесс передачи и актуализации смыслов, в ходе которого культура закрепляет и транслирует собственную идентичность.

2. На философско-семиотическом уровне работа опирается на концептуальный аппарат рецептивной эстетики Х. Р. Яусса и В. Изера, включая понятия «горизонт ожидания», «места неопределенности», «имплицитный читатель». Диалогический принцип, лежащий в основании этой парадигмы и восходящий к трудам М. М. Бахтина, позволяет рассматривать взаимодействие китайской культуры с западноевропейской классикой не как однонаправленное воздействие, но как полноценный диалог, в котором принимающая сторона выступает активным со-творцом смысла.

3. На китаеведческом уровне методологическим ядром выступают автохтонные категории *гэ и* (格义/格義) и *хуа* (化), реконструированные в их историческом развитии и адаптированные к анализу музыкального материала. Эти категории, первоначально сложившиеся в сфере перевода буддийских текстов и осмысления процессов культурной ассимиляции, предоставляют аутентичный инструментарий для описания именно китайской модели рецепции, свободный от европоцентристских презумпций. К этому же уровню относится обращение к конфуцианской аксиологии *чжун хэ* (золотая середина, гармония) и даосско-буддийской эстетике *лю бай* (пустота) как к операциональным аналитическим инструментам.[70]

[70] Выбор именно этих четырех категорий (*гэ и, хуа, чжун хэ, лю бай*) продиктован их операциональной значимостью для данного исследования. Категории *гэ и* и *хуа* описывают сам процесс рецепции как двухступенчатый механизм: на стадии *гэ и* происходит первичный семантический перевод незнакомых

Методы исследования определяются поставленными задачами и включают: **историко-типологический** метод, примененный при периодизации вхождения западной музыки в Китай и выделении трех моделей рецепции; **семиотический** анализ [71], использованный при экспликации структурных инвариантов китайской музыкальной картины мира; **компаративный** анализ, позволивший сопоставить китайскую и европейскую музыкальные картины мира по осям «монофония – многоголосие», «тембр – гармония», «вневременность – метричность»[72], а также сравнить рецептивные стратегии ханьцев, этнических меньшинств и некитайских респондентов; компаративный анализ дополняется в работе элементами **феноменологического подхода**, благодаря которому возможно рассмотрение рецепции классической музыки в контексте *живого смыслового* опыта/сознательного процесса, осуществляющего смыслополагание в акте слушания; **терминологический** анализ, примененный к корпусу китайских музыкальных терминов, и позволивший выявить **семантическую** асимметрию в номинации западной и традиционной китайской музыки; **метод сплошной**

музыкальных явлений в термины собственной культуры, на стадии *хуа* – их глубокая качественная трансформация и встраивание в новую культурную систему. Категории *чжун хэ* и *лю бай*, в свою очередь, фиксируют содержательные эстетические фильтры, направляющие этот процесс: первая задает аксиологический ориентир на гармонию, умеренность и избегание крайностей, вторая – на значимость пустоты, паузы и невысказанного как равноправных смысловых элементов музыкального высказывания. Две первые категории являются процессуальными, две вторые – аксиологическими; вместе они образуют минимально необходимый и достаточный набор координат, позволивший в ходе исследования непротиворечиво описать и эмпирически верифицировать как историческую динамику, так и современные особенности китайской рецепции западноевропейской классической музыки.

[71] Семиотический анализ в настоящей работе направлен на выявление структурных инвариантов китайской музыкальной картины мира – фундаментальных оппозиций, которые функционируют как имплицитные фильтры восприятия. Терминологический анализ (и далее – семантический), в свою очередь, нацелен на экспликацию конкретных значений, закрепленных за ключевыми терминами (*яньсу иньюэ*, *ишу иньюэ*, *гудянь иньюэ*, *миньюэ*, *гоюэ* и др.) в китайском языковом сознании. Таким образом, семиотический анализ реконструирует формальную структуру «кода», тогда как семантический анализ – его содержательное наполнение. В эмпирической части исследования оба подхода интегрируются: семиотические оппозиции верифицируются через семантику высказываний респондентов о музыкальных произведениях и исполнительских стилях.

[72] Выбор осей «монофония – многоголосие», «тембр – гармония» и «вневременность – метричность» обусловлен тем, что именно эти три параметра, как показано в первой главе, образуют структурные инварианты китайской музыкальной картины мира и одновременно фиксируют фундаментальные семиотические расхождения между китайской и европейской традициями. В совокупности они охватывают три ключевых измерения музыки – фактуру (организацию музыкальной ткани по горизонтали или вертикали), звуковую материю (приоритет качественной нюансировки тона либо функциональной гармонии) и темпоральность (подчинение метрической сетке либо «свободное дыхание»), – что позволяет провести целостное сопоставление двух музыкальных картин мира и выявить те «узлы», в которых при рецепции классической музыки происходит наиболее интенсивный культурный перевод и семантический сдвиг.

выборки, с помощью которого были отобраны наиболее релевантные для целей исследования мифологические сюжеты, содержащие музыкальный элемент; методы **эмпирического** социогуманитарного исследования: серия полуструктурированных интервью (N = 117, из них 113 китайцев и 4 некитайца [73]) и массовый анкетный опрос (N ≈ 1100), обработанные с применением количественного (статистический анализ распределений, межгрупповое сравнение) и качественного (метод кейсов, контент-анализ, герменевтика) подходов.

Материалы диссертационного исследования включают многоуровневый корпус источников, охватывающий широкий хронологический и тематический диапазон. Хронологически корпус охватывает публикации от 1865 г. (первые систематические труды по мифологии и культуре) до 2025 г. (новейшие научные статьи и диссертации), а в содержательном плане включает как аутентичные тексты в переводах, так и современные эмпирические данные.

Первую и наиболее фундаментальную группу составляют монографии, энциклопедии, словари и учебные пособия, опубликованные на русском и английском языках. К ней относятся классические труды по философии и теории культуры – от Аристотеля до М. М. Бахтина, А. А. Потебни, Я. Ассмана, – задающие категориальный аппарат исследования (концепты культурной памяти, диалогизма, рецепции). Сюда же входят обобщающие работы по истории и культуре Китая Л. С. Васильева, В. В. Малявина, энциклопедия «Духовная культура Китая» и «Большой словарь китайской истории» Чжэн Тяньтина и Тань Цисяна, без которых была бы невозможна реконструкция мифопоэтических и философских оснований китайской музыкальной традиции. Особый пласт образуют труды по истории китайской

[73] В данном исследовании четыре некитайских респондента не рассматриваются как репрезентативная выборка, и на их основе не формулируются обобщения о «западном слушателе» как таковом. Их функция иная: они служат контрастным фоном, позволяющим рельефнее увидеть специфику основной (китайской) выборки. Кроме того, основной массив количественных данных, на которых строятся выводы о некитайской аудитории, получен из опроса (N ≈ 1100), где доля некитайских респондентов достаточна для статистически значимых сопоставлений.

музыки, а также англоязычные монографии, посвященные взаимодействию китайской и западной музыкальных культур.

Вторую группу образуют диссертационные исследования, выполненные преимущественно гражданами КНР на русском языке и защищенные в российских научных и образовательных центрах. Они использовались главным образом как источник ценного фактического материала и для верификации отдельных наблюдений.

Третья, наиболее обширная группа – научные статьи на русском, английском и китайском языках. Русскоязычные публикации осветили отдельные аспекты диалога китайской и европейской музыки, роль персоналий в этом процессе, а также современное состояние китайской композиторской школы. Англоязычные статьи предоставили материал для сопоставления подходов и западного взгляда на проблемы рецепции.

Китайские исследовательские работы, указанные в списке использованных источников, представлены одиннадцатью позициями, что составляет около пяти процентов от общего объема корпуса. Данное соотношение не является случайным и обусловлено двумя обстоятельствами. Во-первых, значительная часть китайских публикаций, особенно размещенных в сети Интернет, содержит противоречивую и неверифицированную информацию (касающуюся темы исследования), что не позволяет использовать их в качестве надежной опоры для научного анализа. Во-вторых, при работе с китайским материалом диссертант систематически обращался к авторитетным **китайским справочным** ресурсам, содержащим выверенные и официально признанные данные. Прежде всего, это энциклопедический ресурс **Байду Байкэ** (百度百科, Baidu Baike), функционирующий под строгим редакционным контролем в КНР и потому признаваемый легитимным источником информации. Baidu Baike служил основным источником биографических и исторических сведений, а также терминологических уточнений.

Особую категорию материалов исследования составляют оригинальные тексты на китайском языке, доступ к которым был получен через цифровую библиотеку **Chinese Text Project** (中國哲學書電子化計劃, ctext.org). Обращение к первоисточникам в их аутентичной языковой форме позволило избежать зависимости от вторичных интерпретаций и обеспечить лингвокультурологическую достоверность анализа. Всего в работе задействовано шестнадцать глав из десяти классических трактатов, которые могут быть сгруппированы по нескольким содержательным направлениям.

Первую группу составляют тексты, репрезентирующие **конфуцианскую** традицию. Три главы из «Лунь Юй» (論語) – «Ян Хо» (陽貨)[74], «Тай Бо» (泰伯)[75] и «Вэй Чжэн» (為政)[76] – содержат ключевые суждения Конфуция о музыке как инструменте нравственного воспитания и социальной гармонизации.

Вторую группу образуют источники, отражающие позиции **оппонентов конфуцианства**. Из **моистского** канона привлечена глава «Фэй Лэ Шан» (非樂上, «Отрицание музыки, часть первая») из трактата «Мо-цзы» (墨子)[77] – текст, в котором музыка осуждается как непроизводительная роскошь, отвлекающая народ от земледелия и ткачества. **Легистская** критика музыки представлена восемью главами из двух трактатов. Из «**Книги правителя области Шан**» (商君书) проанализированы четыре главы: «Цюй Цян» (去强,

[74] 論語. 陽貨 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Лунь Юй». «Ян Хо/Ян Ху» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/analects/yang-huo/zh (дата обращения: 30.04.2026).

[75] 論語. 泰伯 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Лунь Юй». «Тай Бо» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/analects/tai-bo/zh (дата обращения: 30.04.2026).

[76] 論語. 為政 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Лунь Юй». «Вэй Чжэн»/«Управлять государством» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/analects/wei-zheng/zh (дата обращения: 30.04.2026).

[77] 墨子. 非樂上 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Мо-цзы». «Фэй Лэ Шан»/«Отрицание музыки» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/mozi/condemnation-of-music-i/zh (дата обращения: 30.04.2026).

«Ликвидация силы»)[78], «Шо Минь» (说民, «Дискуссия о людях»)[79], «Нун Чжань» (农战, «Земледелие и война»)[80] и «Цзинь Лин» (靳令, «Выполнение строгих приказов»)[81], в которых музыка предстает как фактор, подрывающий военную и экономическую мощь государства. Из «**Хань Фэй-цзы**» (韩非子) использованы главы «Ши Го» (十过, «Десять недостатков»)[82], «Уду» (五蠹, «Пять вредителей»)[83], «Нан Сан» (难三, «Три сложности»)[84] и «Сянь Сюэ» (显学, «Ведущая школа»)[85]. Сопоставительный анализ моистских и легистских фрагментов с конфуцианскими текстами лег в основу вывода о трех принципиально различных моделях понимания музыки в древнекитайской философии.

Третью группу формируют **даосские** источники. «**Дао дэ цзин**» (道德经)[86] и глава «Сяо яо ю» (逍遙遊, «Свободное скитание») из «**Чжуан-цзы**» (莊

[78] 商君书. 去强 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Книга правителя области Шан». «Цюй Цян»/«Ликвидация силы» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/shang-jun-shu/elimination-of-strength/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[79] 商君书. 说民 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Книга правителя области Шан». «Шо Минь»/«Дискуссия о людях» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/shang-jun-shu/discussion-about-the-people/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[80] 商君书. 农战 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Книга правителя области Шан». «Нун Чжань»/«Земледелие и война» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/shang-jun-shu/agriculture-and-war/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[81] 商君书. 靳令 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Книга правителя области Шан». «Цзинь Лин»/«Выполнение строгих приказов» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/shang-jun-shu/making-orders-strict/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[82] 韩非子. 十过 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Хан Фэй-цзы». «Ши Го»/«Десять зол/недостатков» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/hanfeizi/shi-guo/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[83] 韩非子. 五蠹 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Хан Фэй-цзы». «Уду»/«Пять вредителей» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/hanfeizi/wu-du/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[84] 韩非子. 难三 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Хан Фэй-цзы». «Нан Сан»/«Три сложности» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/hanfeizi/nan-san/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[85] 韩非子. 显学 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Хан Фэй-цзы». «Сянь Сюэ»/«Ведущая школа» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/hanfeizi/xian-xue/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[86] 道德经 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Дао Дэ цзин» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/dao-de-jing/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

子) [87] послужили основанием для реконструкции даосского полюса музыкальной картины мира.

Четвертая группа включает **специализированные музыкально-теоретические и музыкально-эстетические трактаты**. «**Люй люй чжэн и**» (律呂正義)[88] – энциклопедический свод по теории музыки, составленный при дворе императора Канси в XVIII веке, – фиксирует попытку синтеза китайской системы *люй* с западноевропейскими музыкально-теоретическими знаниями, привнесенными иезуитами. «**Сишань цинь куан**» (溪山琴况)[89] – трактат XVII века, – содержит уникальную систему из 24 категорий качества тембра, ставшую в настоящей работе важным объектом семиотического анализа китайской музыкальной картины мира.

Кроме того, для лексикографического анализа активно привлекались словари: Большой китайско-русский словарь (БКРС), являющийся наиболее полным и авторитетным двуязычным лексикографическим изданием, и онлайн-словарь zdic.net («Ханьдянь» (漢典)), предоставляющий подробные этимологические сведения, контексты употребления и исторические варианты значений иероглифов, что было критически важно при семантическом анализе категорий *гэ и*, *хуа*, *чжун хэ*, *лю бай* и терминов *гудянь иньюэ*, *яньсу иньюэ* и др. Сочетание этих ресурсов позволило обеспечить высокий уровень достоверности и глубины лингвокультурологического анализа.

Отдельного упоминания заслуживает эмпирическая составляющая материалов исследования – данные, полученные лично автором в ходе серии полуструктурированных интервью (117 респондентов) и массового анкетного опроса (около 1100 респондентов). Данные материалы, собранные,

---

[87] 莊子 . 逍遙遊 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Чжуан-цзы». «Сяо яо ю»/«Свободное скитание // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/zhuangzi/enjoyment-in-untroubled-ease/zh (дата обращения: 30.04.2026).

[88] 律吕正义 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Люй люй чжэн и» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=907062 (дата обращения: 30.04.2026).

[89] 溪山琴况 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Сишань цинь куан»/«Описание лютни с гор Сишань» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=559317&remap=gb (дата обращения: 30.04.2026).

обработанные и впервые вводимые в научный оборот, составили доказательную базу для верификации теоретических положений диссертации и послужили основанием для выявления культурного градиента между различными группами реципиентов.

Положения, выносимые на защиту

1. Китайская музыкальная картина мира, заложенная мифопоэтическими и философскими основаниями, образует семиотически насыщенный «горизонт ожидания». Ее носитель может быть обозначен широким определением «китайский народ», который в данном случае понимается как носитель специфического культурного кода, сформированного многовековой традицией осмысления звука как космологического и социального феномена. Ее структурные инварианты – гетерофонная однолинейность, преобладание тембровой нюансировки (*иньсэ*, 音色) и эстетика вневременности (*саньбань*, 散板) – функционируют как имплицитные фильтры, предопределяющие характер восприятия западноевропейской классической музыки при ее вхождении в культурное поле Китая.

2. Специфически китайская модель освоения инородного описывается взаимодействием автохтонных категорий *гэ и* и *хуа*. Интеграция этой модели с концептуальным аппаратом рецептивной эстетики позволяет объяснить как избирательность репертуарного канона, так и механизмы превращения западной классики в органический элемент китайской культуры.

3. Процесс вхождения западноевропейской классической музыки в Китай представляет собой последовательную смену трех качественно различных моделей рецепции – иезуитской (музыка как дипломатическая диковинка), модернизационной (музыка как инструмент нациестроительства) и современной (музыка как глобальный спорт[90], образовательный лифт и предмет массового потребления).

[90] Характеристика классической музыки как «глобального спорта» фиксирует ту стадию рецепции, на которой западноевропейская академическая традиция начинает функционировать в Китае как поле международной конкуренции (исключая его позиционирование лишь как эстетического или ритуального феномена),

4. В китайском языковом сознании сложилась фундаментальная терминологическая асимметрия: лексемы *яньсу иньюэ* (严肃音乐, серьезная музыка), *ишу иньюэ* (艺术音乐, художественная музыка) и *гудянь иньюэ* (古典音乐, классическая музыка) практически монополизированы западной академической традицией, тогда как китайская традиционная музыка устойчиво маркируется этнонациональными категориями (*миньюэ* (民乐), *гоюэ* (国乐/國樂), *чжунъюэ* (中乐/中樂), *хуаюэ* (华乐/華樂)). Эта асимметрия является вербальным свидетельством культурного сдвига рубежа XIX–XX веков, в результате которого западноевропейская классическая музыка заняла позицию универсального эстетического эталона.

5. Современная рецепция западноевропейской классической музыки в Китае детерминирована автохтонными эстетическими категориями – конфуцианским принципом *чжун хэ* (中和, «золотая середина и гармония») и даосско-буддийской концепцией *лю бай* (留白, «оставленная пустота»).

Научная новизна диссертации.

1. Впервые реконструирован целостный культурно-семиотический «горизонт ожидания» китайской музыкальной картины мира в его проекции на рецепцию западноевропейской классики. На основе анализа мифологических нарративов (мифы о Фу Си, Нюй-ве, Куе, Кае и др.) и философских доктрин (конфуцианство, моизм, легизм) выявлены генезис и эволюция представлений о музыке как инструменте космологического порядка и социальной гармонии. Впервые эксплицированы три структурных инварианта – гетерофонная однолинейность, тембровая нюансировка (*иньсэ*, 音色) и эстетика вневременности (*саньбань*, 散板) – и обосновано их функционирование в качестве имплицитных семиотических фильтров,

измеряемой победами на престижных музыкальных конкурсах, рейтингами исполнителей и количественными показателями успеха. Достижения китайских музыкантов становятся маркером национального престижа и встраиваются в логику глобальной/геополитической конкурентоспособности (характерную также и для других сфер: напр., спорта, науки, технологий и др.)

предопределяющих характер восприятия европейской вертикали, темперации и метрической регулярности.

2. Разработана авторская теоретическая модель китайской рецепции как двухступенчатого процесса: стадия *гэ и* (格义/格義) – семантический перевод чуждых музыкальных феноменов в категории собственной культуры – и стадия *хуа* (化) – глубинная качественная переработка, превращающая западную классическую музыку в органический элемент китайской ценностной системы. Модель интегрирована с концептуальным аппаратом рецептивной эстетики Х. Р. Яусса и В. Изера. Показано, что данная двухступенчатая логика непротиворечиво объясняет, как избирательность китайского репертуарного канона (доминирование венского классицизма и романтизма XIX века при частичном игнорировании авангарда XX столетия), так и формирование узнаваемого «китайского стиля» в исполнительстве и композиции.

3. Предложена оригинальная историческая периодизация вхождения западноевропейской классической музыки в Китай, основанная на смене трех макроисторических моделей рецепции. Иезуитская модель (XVII–XVIII вв., от Маттео Риччи до императоров Канси и Цяньлуна) характеризовалась отношением к музыке как к дипломатической диковинке и математическому курьезу; модернизационная (конец XIX – первая половина XX в., Сяо Юмэй, Цай Юаньпэй, Шанхайская консерватория) превратила ее в инструмент нациестроительства; современная модель (с 1980-х гг.) реализует ее как глобальный конкурентный спорт, образовательный лифт и предмет массового потребления. Впервые систематически охарактеризована роль иностранных музыкантов: Марио Пачи как создателя первого симфонического оркестра; Аарона Авшаломова и Александра Черепнина как инициаторов синтеза китайской мелодики с европейскими формами; а также деятельности русских и европейских педагогов.

4. Впервые проведен системный семантический анализ терминологической номенклатуры западноевропейской классической музыки в китайском языковом сознании. Выявлена фундаментальная аксиологическая асимметрия: термины *яньсу иньюэ* (严肃音乐, серьезная музыка), *ишу иньюэ* (艺术音乐, художественная музыка) и *гудянь иньюэ* (古典音乐, классическая музыка) практически монополизированы западной академической традицией; для китайской традиционной музыки используются этнонациональные категории *миньюэ, гоюэ, чжунъюэ, хуаюэ*. Показано, что данная асимметрия является вербальным свидетельством культурного сдвига рубежа XIX–XX вв., когда классическая музыка заняла позицию универсального эстетического эталона. Опросные данные подтвердили, что в китайском сознании западная классическая музыка вписана не в географическую, а в темпоральную и иерархическую систему координат.

5. Впервые на репрезентативном эмпирическом материале (массовый опрос, N ≈ 1100; 117 полуструктурированных интервью) верифицирована гипотеза о детерминированности современной рецепции автохтонными эстетическими категориями *чжун хэ* и *лю бай*. Выявлен и статистически обоснован значимый культурный градиент между ханьцами, этническими меньшинствами и некитайцами по ключевым аксиологическим параметрам (сакрализация музыки, связь с моральным воспитанием, социальный престиж, семантика паузы). На этой основе в научный оборот вводится понятие гибридной модели бытования западноевропейской классической музыки в КНР, в рамках которой западный музыкальный канон не вытесняется, но подвергается глубинному семантическому переосмыслению, формируя «третье пространство» музыкальных смыслов и подтверждая способность китайской культуры сохранять субъектность в условиях глобализации.

Практическая значимость. Результаты исследования могут быть востребованы при разработке стратегий международного культурного сотрудничества, программ культурной дипломатии, а также при создании

образовательных и просветительских проектов, учитывающих специфику китайского слушательского восприятия.

В образовательном процессе материалы диссертации могут быть использованы в преподавании следующих учебных курсов: 1) **философия культуры и культурология**: как развернутый кейс-анализ результатов межкультурного взаимодействия; 2) **регионоведение и востоковедение**: для углубленного изучения культурных особенностей китайского общества, стратегий культурной дипломатии КНР и оценки ее культурного потенциала в современном мире; 3) **межкультурная коммуникация**: как образец соприкосновения и взаимовлияния культурных реалий, а также в качестве примера культурного диалога и исследования культурной восприимчивости различных социальных групп; 4) **музыковедческие дисциплины** (история зарубежной музыки, история китайской музыки, музыкальная эстетика): как комплексное исследование традиционной и современной китайской музыкальной культуры в музыкально-теоретическом, историческом и философском контексте, раскрывающее специфику бытования западноевропейского канона в инокультурной среде.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертационного исследования были представлены в виде докладов на научных конференциях, в их числе: на XI Международной научной студенческой конференции «Музыка в современном мире»: культура, искусство, образование» (РАМ им. Гнесиных, г. Москва, 13-14.11.2024), Международной научной конференции «XXX Шишкинские чтения. Антропологические идеи русской философии в XXI веке. К 150-летию Николая Бердяева и 80-летию МГИМО» (г. Москва, 21.12.2024), III Всероссийской студенческой научной конференции «Философия как традиция и ценность» (СПбГУ, г. Санкт-Петербург, 04-05.04.2025), III Международной межвузовской конференции «Явление и смысл: от воображаемых сообществ к реальным культурам» (г. Москва, 18-19.04.2025), Международной научной конференции «XXXI Шишкинские чтения.

Цифровые процессы в современном мире: наука и этическое измерение» (Москва, 27.12.2025), IV Международной научно-практической конференции «Профессиональный полилог в мультилингвальном мире: язык, культура, метод», IV Всероссийской студенческой научной конференции «Философия как традиция и ценность» (СПбГУ, г. Санкт-Петербург, 17-18.04.2025).

По материалам исследования опубликовано 4 научные работы, в том числе три статьи опубликованы в научных изданиях, включенных в перечень ведущих рецензируемых журналов и изданий ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации:

1. Казымова Л.А. Узнавая Другого. Истоки и эволюция исследований китайской музыкальной культуры / Л.А.г. Казымова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2025. – № 3. – С. 104–125. – DOI 10.35231/18186653_2025_3_104. – EDN VZNZVB.

2. Казымов Л.А. Первая встреча с музыкой «далекого Запада»: Маттео Риччи и восприятие «Чужого» в китайской культуре / Л.А. Казымова, М. В. Силантьева // Концепт: философия, религия, культура. – 2025. – Т. 9, № 3(35). – С. 8-30. – DOI 10.24833/2541-8831-2025-3-35-8-30. – EDN IUHXEJ.

3. Казымова Л.А. Стратегия культурной адаптации в «Западной песне» Маттео Риччи: проблема ресемантизации китайских философских концептов в процессе передачи христианских идей / Л.А. Казымова // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. – 2026. – №. 1. – С. 60–67. DOI: https://doi.org/10.12737/2587-9103-2026-15-1-60-67.

4. Казымова Л.А. Поиск уникального в универсальном: китайская «Новая волна» / Л.А. Казымова // Ecce Homo. – 2025. – Т. 17, № 3. – С. 156–160.

Структура диссертации определяется целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы, включающего 346 позиции, из них 30 на китайском и японском, а также 41 на европейских (английском и французском) языках.

ГЛАВА 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ РЕЦЕПЦИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ В КОНТЕКСТЕ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

1.1. Проблема установления терминологической точности понятия «китайский народ».

К настоящему времени в научной литературе распространено мнение, согласно которому формирование современной концепции китайской национальной идентичности[91] начинается с деятельности революционера и ведущего интеллектуала позднего периода Цин и раннего периода Китайской республики Чжан Бинлиня (章炳麟, 1869–1936), который также известен под именем Чжан Тайянь (章太炎)[92]. Политик, активный участник реформаторского движения, член Тайного совета при президенте Сунь Ятсене (1911 г.)[93], Чжан предложил термин/этноним *чжунгожэнь* (中国人, досл. «люди Срединного государства») как основное «авторитетное» определение китайского народа[94]. Термин *чжунгожэнь* возник «на грани новой эры как обозначение принадлежности к населению Ханьской империи» и стал употребляться в качестве этнического самоназвания[95], однако в III–IV вв. перестает встречаться в письменных источниках[96].

Получив трехлетний тюремный срок за публикацию работы «Опровержение аргументов Кан Ювэя о революции» (驳斥康有为革命论),

---

[91] Wu Yen-ho, D. The Living Tree: The Changing Meaning of Being Chinese Today / D. Wu Yen-ho // Daedalus. – 1991. – Vol. 120, № 2. – P. 161. – Текст : непосредственный.

[92] 章炳麟 [Электронный ресурс] // 搜狗百科 : [сайт] (Чжан Бинлинь // Sougou Baike). – URL: https://baike.sogou.com/v1880648.htm (дата обращения: 30.04.2026).

[93] 章炳麟 [Электронный ресурс] // 搜狗百科 : [сайт] (Чжан Бинлинь // Sougou Baike). – URL: https://baike.sogou.com/v1880648.htm (дата обращения: 30.04.2026).

[94] Wu Yen-ho, D. The Living Tree: The Changing Meaning of Being Chinese Today / D. Wu Yen-ho // Daedalus. – 1991. – Vol. 120, № 2. – P. 161. – Текст : непосредственный.

[95] Этническая история китайцев в XIX – начале XX в. / М. В. Крюков, Г. Г. Стратонович, М. В. Софронов, Н. Н. Чебоксаров ; отв. ред. М. В. Крюков. – Москва : Наука, Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – С. 326. – Текст : непосредственный.

[96] Этническая история китайцев в XIX – начале XX в. / М. В. Крюков, Г. Г. Стратонович, М. В. Софронов, Н. Н. Чебоксаров ; отв. ред. М. В. Крюков. – Москва : Наука, Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – С. 326. – Текст : непосредственный.

Чжан, выйдя на свободу в 1906 г., вступает в революционную партию «Тунмэнхой/хуэй» (同盟會 / 同盟会, «Союзная лига», «Общественный союз»[97]), созданную Сунь Ятсеном[98]. Впоследствии он становится главным редактором официальной газеты «Миньбао» (民报, просуществовала до 1910 г.[99]), основанную партией[100]. В Японии, где он скрывался от преследований, революционер опубликовал множество политических эссе и научных работ, в одной из которых утверждал, что предки *чжунгожэнь* (т.е. предки ханьцев, 汉民 (*ханьцзу*) – полное отождествление с 中国人) с древних времен жили в центральной части (中, *чжун*, «центр, середина») Северного Китая (ученый опускает информацию о территориальных границах и географическом распространении других народов) и называли себя *хуася* (華夏/华夏: «древнее название Китая; самоназвание древних ханьцев»[101], «самоназвание основного этноса Центральной равнины Китая»[102])[103].

Термин *хуася* дословно можно перевести как «просвещенные люди ся»[104], т.е. в данном случае «хуа» – изысканный, элегантный, изящный; роскошный, великолепный; цветущий; «ся» – название династии Ся (2070 г. до н.э. – 1765 г. до н.э.); государство Ся[105]. А. В. Меликсетов указывает на

---

[97] 同盟会 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Тунмэнхой). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=同盟会 (дата обращения: 30.04.2026).

[98] 章炳麟 [Электронный ресурс] // 搜狗百科: [сайт] (Чжан Бинлинь // Sougou Baike). – URL: https://baike.sogou.com/v1880648.htm (дата обращения: 30.04.2026).

[99] 民报 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Миньбао // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/民报/7040193 (дата обращения: 30.04.2026).

[100] 章炳麟 [Электронный ресурс] // 搜狗百科: [сайт] (Чжан Бинлинь // Sougou Baike). – URL: https://baike.sogou.com/v1880648.htm (дата обращения: 30.04.2026).

[101] 華夏 [Электронный ресурс] // Zdic: [сайт] (Китайский толковый словарь). – URL: https://www.zdic.net/hans/華夏 (дата обращения: 30.04.2026).

[102] Шульга, Д. П. Несторианское христианство в танском Китае (по материалам эпитафии Ми Цзифэня) / Д. П. Шульга // Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья. – 2021. – № 13. – С. 938. – Текст : непосредственный.

[103] Wu Yen-ho, D. The Living Tree: The Changing Meaning of Being Chinese Today / D. Wu Yen-ho // Daedalus. – 1991. – Vol. 120, № 2. – P. 161. – Текст : непосредственный.

[104] Шульга, Д. П. Несторианское христианство в танском Китае (по материалам эпитафии Ми Цзифэня) / Д. П. Шульга // Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья. – 2021. – № 13. – С. 938. – Текст : непосредственный.

[105] 夏 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Ся). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=夏 (дата обращения: 30.04.2026).

«проблему Ся, далеко еще не решенную в синологии»[106]. Основной вопрос заключается в том, действительно ли существовала эта «первая полулегендарная династия» [107], или же «чжоусцы [周: союз племен, свергнувших династию Инь (嬴) в 1025 г. до н.э.[108] / 1045 г. до н.э.[109], далее династия, царство)] [110] выдумали ее для того, чтобы за счет мифических государства и династии Ся создать еще один цикл – один виток обретения и утраты небесного мандата»[111]. Некоторые исследователи считают, что *хуася* действительно существовали как отдельная этническая группа[112], которая, однако, не может быть отождествлена с ханьцами[113].

Ханьцы (汉族, 族: «племя, племена; народность, национальность»[114]), в свою очередь, являются «основной этнической группой в Китае», «древней этнической группой с непрерывной историей», «самой многочисленной этнической группой в мире»[115]. При том, что термин «этнос» имеет некоторый разброс интерпретаций и к настоящему времени считается устаревшим [«едва

---

[106] История Китая : учебник / под ред. А. В. Меликсетова. – Москва : Издательство Московского университета, 2002. – С. 30. – Текст : непосредственный.

[107] Шульга, Д. П. Несторианское христианство в танском Китае (по материалам эпитафии Ми Цзифэня) / Д. П. Шульга // Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья. – 2021. – № 13. – С. 938. – Текст : непосредственный.

[108] История Китая : учебник / под ред. А. В. Меликсетова. – Москва : Издательство Московского университета, 2002. – С. 36. – Текст : непосредственный.

[109] Zhou, Haiwen. Internal Rebellions and External Threats: A Model of Government Organizational Forms in Ancient China / Haiwen Zhou // Southern Economic Journal. – 2012. – Vol. 78, no. 4. – P. 1120. – Текст : непосредственный.

[110] Здесь и далее в квадратных скобках в духе академической традиции комментирования приводятся краткие сведения справочного и уточняющего характера: варианты перевода, датировки, альтернативные чтения, краткие исторические и терминологические комментарии.

[111] История Китая : учебник / под ред. А. В. Меликсетова. – Москва : Издательство Московского университета, 2002. – С. 30. – Текст : непосредственный.

[112] Баринова, Е. Б. Проблема взаимодействия Китая с Центральной Азией в бронзовом веке (по данным материальной культуры) / Е. Б. Баринова // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 380. – С. 71. – Текст : непосредственный; Шерстова, Л. И. Значение этнонимов в структурировании «кочевых империй» Евразии / Л. И. Шерстова // Вестник Томского государственного университета. История. – 2016. – № 4 (42). – С. 70. – Текст : непосредственный; Шерстова, Л. И. Евразийские константы в картине мира народов Северной Азии / Л. И. Шерстова // Вестник Томского государственного университета. – 2017. – № 422. – С. 194. – Текст : непосредственный.

[113] Шерстова, Л. И. Значение этнонимов в структурировании «кочевых империй» Евразии / Л. И. Шерстова // Вестник Томского государственного университета. История. – 2016. – № 4 (42). – С. 70. – Текст : непосредственный; Шерстова, Л. И. Евразийские константы в картине мира народов Северной Азии / Л. И. Шерстова // Вестник Томского государственного университета. – 2017. – № 422. – С. 194. – Текст : непосредственный.

[114] 族 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (цзу). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=族 (дата обращения: 30.04.2026).

[115] 汉族 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ханьцы // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/汉族 (дата обращения: 30.04.2026).

ли в научной литературе можно найти более спорные понятия»[116]], его распространение в научной литературе о Китае не позволяет пренебречь связанной с ним оптикой. Здесь под «этносом» понимаются в первую очередь, этнические общности (народы) «различного историко-эволюционного типа (племя, народность, нация)»[117], имеющие некоторые гомогенные, функциональные и статичные характеристики, «которые отличают данную группу от др., обладающих иными параметрами тех же характеристик»[118]. Современные китайские исследователи подчеркивают: «до определения национальностей ханьская национальность представляла собой единое целое, объединяющее несколько групп меньшинств. Это единое целое выражалось как ханьцы хуася»[119].

Российские исследователи отмечают, что «согласно переписи населения 1990 г. многие ханьцы по паспорту написали ходатайство и вступили в русское национальное меньшинство», а «до образования нового Китая и во времена Культурной революции русские записывались как ханьцы и отдельно не учитывались в переписи населения. Китайцы и их русские жены, этнические русские, дети от смешанных браков – никто не учитывался как отдельная этническая группа и приравнивалась к ханьцам как к титульной нации Китая[120]. Можно предположить, что в число «ханьцев» могли входить не только «этнические русские», следовательно, в китайской науке прослеживается противоречие: идентификация ханьцев как гомогенной этнической группы (племени), или же ханьцев как политической, гражданской нации[121], у которой «как у коллективного тела и исторического субъекта есть

---

[116] Тишков, В. А. Реквием по этносу : исследования по социально-культурной антропологии / В. А. Тишков. – Москва : Наука, 2003. – С. 98. – Текст : непосредственный.

[117] Этничность [Электронный ресурс] // Институт философии РАН: электронная библиотека. – URL: https://iphras.ru/elib/3585.html (дата обращения: 30.04.2026).

[118] Этничность [Электронный ресурс] // Институт философии РАН: электронная библиотека. – URL: https://iphras.ru/elib/3585.html (дата обращения: 30.04.2026).

[119] 汉族 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ханьцы // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/汉族 (дата обращения: 30.04.2026).

[120] Рябова, М. С. Процесс признания русской этнической группы как одного из национальных меньшинств Китая / М. С. Рябова // Вестник Томского государственного университета. – 2016. – № 406. – С. 138. – Текст : непосредственный.

[121] Кузнецова, Е. И. Проблемы формирования гражданской нации: основные аспекты нациостроительства / Е. И. Кузнецова // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2012. – № 2. – С. 64. – Текст : непосредственный.

также собственные сознание (“национальное сознание”) и коллективная воля»[122].

Чжан Бинлинь утверждает, что *хуа*, *ся* [в данном случае два отдельных термина] и *хань* являются взаимозаменяемыми понятиями для обозначения Китая как единого национального государства, китайцев как «расы» (племени, этнической группы) и Китая как географического региона: «это единое целое, недифференцированная раса, зародившаяся в Северном Китае (во времена легендарной династии Ся) и находящаяся в процессе становления современной республикой»[123].

Наличие и популярность такой «расплывчатой и всеобъемлющей» трактовки впоследствии привело к продолжающимся попыткам – как в Китае, так и за его пределами – «сформировать китайскую идентичность на основе его [Чжан Бинлиня] националистических взглядов с помощью интеллектуальных дискуссий и государственной поддержки»[124].

В 1906 г. на встрече с китайскими студентами в Токио Чжан подчеркнул, что «в последнее время появились некоторые западные люди, которые постоянно твердят, что китайцы намного уступают западным, поэтому они охотно предают себя, утверждая, что Китай обречен на гибель, а китайская национальность будет истреблена. Поскольку они не знают сильных сторон Китая и не видят ничего более достойного, их патриотизм и любовь к своей расе ослабевают день от дня. Если бы они знали, я думаю, даже у бессердечных людей патриотизм и любовь к своей расе неудержимо бы разгорались»[125].

В современных китайских источниках указывается, что «концепция» китайской нации (中华民族的概念) была впервые предложена Ляном Цичао

---

[122] Тишков, В. А. Реквием по этносу : исследования по социально-культурной антропологии / В. А. Тишков. – Москва : Наука, 2003. – С. 137. – Текст : непосредственный.
[123] Wu Yen-ho, D. The Living Tree: The Changing Meaning of Being Chinese Today / D. Wu Yen-ho // Daedalus. – 1991. – Vol. 120, № 2. – P. 161. – Текст : непосредственный.
[124] Там же. С. 161.
[125] 章炳麟 [Электронный ресурс] // 搜狗百科 : [сайт] (Чжан Бинлинь // Sougou Baike). – URL: https://baike.sogou.com/v1880648.htm (дата обращения: 30.04.2026).

(梁启超) в 1902 г., и относилась к «национальному образованию, которое было сформировано всеми китайцами в ходе длительного исторического процесса, и обладающего общей культурной идентичностью и чувством общей судьбы»[126]. 中华民族 (*чжунхуа миньцзу*) – досл.: «китайская нация»[127], является «общим термином для обозначения всех этнических групп в Китае»[128]. «На основе таких факторов, как внешний вид, языковая семья и религиозные убеждения, их можно условно разделить на пятнадцать групп и более пятидесяти этнических групп, при этом ханьцы являются основной этнической группой. Благодаря тысячелетней интеграции родословных, культур и идеологий, они стали китайской нацией»[129].

Важно уточнить, что этот термин впервые был использован в период становления Китайской Республики; он «часто ассоциировался с националистическими текстами, предупреждавшими китайский народ об опасности уничтожения в результате вторжения западных держав»[130], что явно демонстрирует его конструктивистский характер и потенциал. Официально определенный правительством Китайской Народной Республики как общее название 56 признанных этнических групп[131], он выражает следующую основную идею – существование «единой китайской нации, состоящей из этнических ханьцев и этнических неханьцев»[132], важную в равной мере для сторонников разных, в том числе противоборствующих, политических сил. Так, Чан Кайши в 1942 г. заявлял, что «отныне существует одна китайская

---

[126] 中国人 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (Китайцы // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/中国人/700 (дата обращения: 30.04.2026); 中华民族 [Электронный ресурс] // Zdic: [сайт] (китайский толковый словарь). – URL: https://www.zdic.net/hans/中华民族 (дата обращения: 30.04.2026).

[127] 中华民族 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (чжунхуа миньцзу). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=中华民族 (дата обращения: 30.04.2026).

[128] 中华民族 [Электронный ресурс] // Zdic: [сайт] (китайский толковый словарь). – URL: https://www.zdic.net/hans/中华民族 (дата обращения: 30.04.2026).

[129] 中华民族 [Электронный ресурс] // Zdic: [сайт] (китайский толковый словарь). – URL: https://www.zdic.net/hans/中华民族 (дата обращения: 30.04.2026).

[130] Wu Yen-ho, D. The Living Tree: The Changing Meaning of Being Chinese Today / D. Wu Yen-ho // Daedalus. – 1991. – Vol. 120, № 2. – P. 161. – Текст : непосредственный.

[131] 中华民族 [Электронный ресурс] // Zdic: [сайт] (китайский толковый словарь). – URL: https://www.zdic.net/hans/中华民族 (дата обращения: 30.04.2026).

[132] Кычанов, Е. И. О некоторых проблемах национальной политики в КНР / Е. И. Кычанов // Материалы научной конференции, посвященной 50-летию образования Китайской Народной Республики, 27–28 октября 1999 г. – Санкт-Петербург, 1999. – С. 35. – Текст : непосредственный.

нация, различных объединений субъектов которой стоит называть кланами»: «избегая концепта «многонациональной нации», в Китае существует целостная китайская нация *чжунхуа миньцзу*»[133].

Если на данный момент научное сообщество может разойтись в мнениях о том, как на самом деле нужно называть китайский народ по-китайски, современные китайцы, называющие себя *чжунгожэнь*, «что имеет коннотацию современного патриотизма или национализма», «ощущают свою связь с судьбой Китая как нации. С этим чувством связано ощущение полноты жизни, причастности к культурному наследию, переданному от предков, и осознание своей **принципиальной обособленности** от некитайцев. Такие исконные чувства были очень распространены среди китайцев, живущих на периферии, особенно на приграничных территориях, но и среди китайцев, живущих за границей, которые были вынуждены смешиваться с некитайским населением»[134].

В рамках данной работы для достижения методологической ясности китайцами и китайским народом мы будем считать *чжунгожэнь* / *чжунхуа миньцзу* – людей, живущих в Китае и за его пределами, имеющих или признающих за собой преимущественно китайское происхождение (одну из 56 этнических групп), и осознающих себя как часть современного китайского социума, сформированного общим культурным развитием, имеющего единую коллективную историческую память. В настоящем исследовании понятие «китайский народ» операционализируется в духе цивилизационного подхода, разработанного А. Д. Воскресенским[135], – как культурная макрообщность, объединенная общей исторической памятью и системой ценностей. При этом

---

[133] Морозова, Н. Специфика «государства-нации» в китайской модели развития / Н. Морозова // Вестник РГГУ. Серия: Политология. История. Международные отношения. – 2018. – № 2 (12). – С. 110. – Текст : непосредственный.

[134] Wu Yen-ho, D. The Living Tree: The Changing Meaning of Being Chinese Today / D. Wu Yen-ho // Daedalus. – 1991. – Vol. 120, № 2. – P. 160-161. – Текст : непосредственный.

[135] Этносы и конфессии на Востоке: конфликты и взаимодействие / МГИМО (У) МИД России ; пред. редкол. А. В. Торкунов ; отв. ред. А. Д. Воскресенский ; сост., науч. ред. В. Я. Белокреницкий, М. А. Сапронова. – М. : МГИМО-Университет, 2005. – 576 с.

значимым остается и ценностное измерение, акцентированное Н. В. Литваком в работе «Запад – Россия – Восток»[136].

«Что такое национальное сознание? – задает вопрос Лян Цичао и дает на него следующий ответ: – Это осознание того, что отличает меня от других. “Он – японец; я – китаец”. Если мысль о том, что я – это *чжунгожэнь*, сразу возникает у человека, когда он сталкивается с другой нацией, этот человек действительно является представителем китайской нации»[137].

Формирование китайской национальной идентичности в процессе восприятия «Чужого», ощущение себя как единой культурной общности при столкновении с «Другим» и его последующая трансформация – эти вопросы являются ядром настоящего исследования, посвященного рецепции западноевропейской классической музыки в современной китайской культуре. Данный раздел подчеркивает важность рассмотрения проблематики с различных сторон и невозможность поиска однозначного решения – именно такой подход, с нашей точки зрения, позволит достичь наиболее достоверных результатов.

При уточнении понятия «китайский народ» как субъекта музыкальной рецепции важно учитывать, что национально-культурная идентичность не является заданной статичной категорией: она способна «гибко изменяться с течением времени»[138], выступая как динамически становящаяся структура – своего рода «коммуникативный проект» [139] , который формируется, воспроизводится и пересматривается в процессах межкультурного взаимодействия. Такой подход позволяет избежать трактовок «китайскости» и

---

[136] Литвак, Н. В. Запад – Россия – Восток: ценности национальные, географические и исторические / Н. В. Литвак // Вестник МГИМО-Университета. – 2014. – № 2 (35). – С. 250–252. – Текст : непосредственный.

[137] 梁启超 [Лян Цичао]. 国史研究六论 [Шесть статей по отечественной истории] / 梁启超 [Лян Цичао]. – 上海, 1947. – 页 1–2. – Текст : непосредственный; Этническая история китайцев в XIX – начале XX в. / М. В. Крюков, Г. Г. Стратонович, М. В. Софронов, Н. Н. Чебоксаров ; отв. ред. М. В. Крюков. – Москва : Наука, Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – С. 328. – Текст : непосредственный.

[138] Философия культуры в системе изучения международных отношений : монография. В 2 кн. Кн. 1. Парадоксы исследовательской призмы / М. В. Силантьева ; Моск. гос. ин-т междунар. отношений (ун-т) М-ва иностр. дел Рос. Федерации. – Москва : МГИМО-Университет, 2020. – С. 301. – Текст : непосредственный.

[139] Силантьева, М. В. Идентичность как коммуникативный проект: «новые мифологии» в пространстве современной культуры / М. В. Силантьева // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. – 2019. – Т. 8, № 1. – С. 19. – Текст: непосредственный.

обнаружить в рецепции классической музыки один из активных способов конструирования современной китайской культурной идентичности.

Культурный код и семиотический код. Прежде чем перейти к реконструкции мифопоэтических и философских оснований китайской музыкальной картины мира, необходимо терминологически прояснить тот аналитический инструментарий, который будет использоваться, говоря о «культурном коде»[140]. Выше уже было отмечено, что субъектом рецепции классической музыки в Китае выступает не абстрактный индивид и не статистическая масса, а носитель специфического культурного кода, сформированного многовековой традицией осмысления звука как космологического и социального феномена. Однако чт***о*** именно понимается в данном исследовании под культурным кодом и как это понятие соотносится с понятием семиотического кода?

В гуманитарных науках термин «культурный код» восходит к структурной антропологии К. Леви-Стросса, понимавшего код как систему правил, обеспечивающих перевод одних знаковых систем в другие, и как структурный принцип, лежащий в основе мифа, ритуала и социальной организации[141]. В отечественной лингвокультурологии это понятие получило глубокую разработку. Лингвокультуролог В. Н. Телия определяла культурный код как способ воплощения культуры в языковом знаке («“язык культуры”» воплощается в разных семиотических системах»[142]) – результат интерпретации явлений действительности через призму ценностных установок, своего рода «ключ» к пониманию глубинных смыслов культуры. Особого внимания заслуживают работы Н. Н. Изотовой [143] , специально исследовавшей

[140] Изотова, Н. Н. Коды японской культуры : монография / Н. Н. Изотова ; под редакцией Т. М. Гуревич. – Москва : МГИМО-Университет, 2021. – 301 с. – Текст: непосредственный; Гуревич, Т. М. Национально-культурная обусловленность непрямой коммуникации / Т. М. Гуревич // Вестник МГИМО-Университета. – 2013. – № 2 (29). – С. 163–166. – Текст: непосредственный.

[141] Леви-Строс, К. Структурная антропология / К. Леви-Строс ; перевод с французского под редакцией и с примечаниями Вяч. Вс. Иванова. – Москва : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1985. – С. 77; 83; 195-196. – Текст: непосредственный.

[142] Телия, В. Н. Русская фразеология : семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 238. – Текст: непосредственный.

[143] Изотова, Н. Н. Коды японской культуры : монография / Н. Н. Изотова ; под редакцией Т. М. Гуревич. – Москва : МГИМО-Университет, 2021. – 301 с. – Текст: непосредственный.

культурный код как объект социально-гуманитарных наук и его семиотический аспект на примере японской культуры. В ее монографии «Коды японской культуры» осуществлен комплексный культурологический анализ культурных кодов, изучена их структура, способы актуализации и функционирования.

Важно разграничить понятия культурного и семиотического кода, которые в нашем исследовании используются не как синонимы, а как взаимодополняющие инструменты анализа. Культурный код мы понимаем, как глубинную ценностно-смысловую матрицу, складывающуюся исторически и часто неосознаваемую носителями культуры, – своего рода невидимую систему координат, которая определяет, что в данной культуре считается должным, а что недопустимым. Применительно к теме исследования культурный код в его музыкальном измерении – это исторически сложившаяся система ценностно-смысловых координат, которая предопределяет, чем является музыка, каковы ее функции и какими качествами должен обладать «правильный» звук.

Семиотический код может в свою очередь рассматриваться как система правил и формальных оппозиций, с помощью которой культурный код манифестирует себя в конкретных знаковых системах; с учетом же материального поворота современной науки «культура – семиотически воспроизводимая система целесообразных артефактов» [144] . Как известно, впервые развернутое определение семиотического кода было дано **Ю. М. Лотманом**, согласно которому код – это структурный принцип, организующий текст и обеспечивающий его прочтение[145]. Если культурный код задает ценностную рамку («музыка должна гармонизировать душу и общество»), то семиотический код описывает, как именно это достигается в звуковой ткани («мелодическая линия должна быть ясной и непрерывной,

[144] Доброхотов, А. Л. Избранное (Философия культуры) / А. Л. Доброхотов. – Москва : Прогресс-Традиция, 2008. – С. 23. – Текст: непосредственный.
[145] Лотман, Ю. М. Семиосфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. – С. 22.

тембр – нюансированным, время – текучим»). Иными словами, культурный код составляет содержание, а семиотический код – форму его выражения.

Такое двойное прочтение – через культурный и через семиотический код – составляет методологическую специфику настоящего исследования и позволяет в дальнейшем непротиворечиво описать как историческую динамику рецепции, так и ее современные, эмпирически фиксируемые формы. С этой точки зрения особое внимание стоит уделить архаическому пласту мифологии, отражающей представления китайцев о роли музыки в природном и социальном космосе (эти мифы охотно транслируются в современном Китае в воспитательных целях), а также конструируемым на их основе современным нарративам.

1.2. Музыка в системе древнекитайских мифологических нарративов: функциональная семиотика

Установив, что субъектом рецепции выступает носитель специфического культурного кода, сформированного общей коллективной исторической памятью, закономерно обратиться к истокам этого кода. Глубинный, архаический слой любой культурной традиции составляют мифы – те самые универсальные истории о происхождении мира, человека и установлении порядка. В китайской культуре мифы о музыке занимают среди них особое место. Именно в мифологических нарративах впервые фиксируются фундаментальные представления о том, чем является музыка, каковы ее истоки и какими силами она обладает. Обращение к этим сюжетам через призму категорий синкретизма, эвгемеризации и функциональной семиотики позволит выявить ту исходную матрицу восприятия звука, которая, пройдя сквозь века философской рефлексии, продолжает имплицитно определять современный «горизонт ожидания» китайского слушателя.

Начнем с самых общих определений и постараемся перейти от краткого рассмотрения сравнительно широко известных в научном мире подходов европейской философской оптики к обзору подходов китайской традиции,

сопряженной с ее альтер-эго в японской научной и комментаторской традиции, а также в востоковедческой литературе России и других стран.

Как известно, понятие «мифология» (от греч. μῦθος – предание, сказание и λόγος – слово, понятие, учение[146]) определяется в современной философии на рамочном уровне как форма «общественного сознания», способ «понимания природной и социальной действительности», который характерен «для ранних этапов развития общества»[147]. Согласно «Новой философской энциклопедии», мифология ориентирована «на преодоление фундаментальных антиномий человеческого существования», «гармонизацию общества, личности и природы» [148] ; именно поэтому она сыграла «значительную роль в генезисе различных идеологических форм, послужив исходным материалом для развития философии, научных представлений, литературы»[149].

На базовом уровне философского анализа мифа сложилось устойчивое мнение о том, что «миф имеет социальное значение, но значение это не всюду одинаково»[150], а «эволюция мифа остается одним из наиболее существенных показателей идеологического развития»[151]. Миф как «священное духовное сокровище племени» связан с «заветными племенными традициями», утверждает «принятую в данном обществе систему ценностей», поддерживает и санкционирует «определенные нормы поведения» [152] . Он «объясняет

---

[146] Мифология [Электронный ресурс] // Новая философская энциклопедия: [сайт]. – URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH8a57269d62237a055c348a (дата обращения: 30.04.2026).

[147] Новая философская энциклопедия : в 4 т. / Ин-т философии РАН ; гл. ред. В. С. Степин. – Москва : Мысль, 2010. – Т. 2 : Е–М. – С. 581. – Текст : непосредственный.

[148] Там же. С. 581.

[149] Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1 : А–К. – С. 15. – Текст : непосредственный.

[150] Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1986. – С. 28. – Текст : непосредственный.

[151] Сергею Федоровичу Ольденбургу : к пятидесятилетию научно-общественной деятельности, 1882–1932 : сборник статей. – Ленинград : Издательство АН СССР, 1934. – С. 534. – Текст : непосредственный.

[152] Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1 : А–К. – С. 14. – Текст : непосредственный.

человеку его самого и окружающий мир», чтобы «поддержать этот порядок»[153].

Данная классическая функционалистская трактовка мифа, восходящая к работам Б. Малиновского[154], в отечественной науке была глубоко разработана и философски осмыслена в трудах Е. М. Мелетинского, А. Ф. Лосева и С. С. Аверинцева. Е. М. Мелетинский, называя миф «средством концептуализации мира – того, что находится вокруг человека и в нем самом»[155], подчеркивал, что миф не просто объясняет, но и социально организует действительность, задавая модели поведения и утверждая космический и общественный порядок. А. Ф. Лосев утверждал, что миф – это не вымысел, не аллегория и «не выдумка», а «наиболее яркая и самая подлинная действительность»[156], «живое, субъект-объектное взаимообщение[157]», где идея и вещь, слово и дело, имя и сущность пребывают в тождестве. Именно это фундаментальное свойство мифа С. С. Аверинцев определил как синкретизм – «неразличимое, нерасчлененное единство»[158] зачатков всех форм общественного сознания: религии, искусства, морали, философии и даже науки: «все отражается во всем»[159].

Синкретическая природа мифа имеет первостепенное значение для анализа древнекитайской музыкальной культуры[160]. В мифологическом мышлении музыка, ритуал, слово и космологическая схема не существуют как отдельные, автономные сферы: они слиты в едином, неразделимом

---

[153] Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1 : А–К. – С. 14. – Текст : непосредственный.
[154] Малиновский, Б. Магия, наука и религия / Б. Малиновский ; пер. с англ. А. А. Говорунова. – Москва : АСТ, 2004. – 304 с. – Текст : непосредственный.
[155] Мелетинский, Е. М. От мифа к литературе. Учебное пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров» / Е. М. Мелетинский. – Москва : РГГУ, 2001. – С. 24. – Текст : непосредственный.
[156] Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / Сост., подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. – Москва : Мысль, 2001. – С. 36. – Текст : непосредственный.
[157] Там же. С. 56.
[158] Аверинцев, С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / С. С. Аверинцев. – Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 167. – Текст : непосредственный.
[159] Аверинцев, С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. – С. 154. – Текст : непосредственный.
[160] Васильев, Л. С. Культы, религии, традиции в Китае / Л. С. Васильев. – 2-е изд. – Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. – С. 31. – Текст: непосредственный.

комплексе[161]. Синкретизм мифа задает ту исходную матрицу, в которой музыка всегда есть нечто большее, чем может показаться на первый взгляд.

Не менее важно отметить: согласно традиции, сложившейся в отечественной философской литературе на основе переосмысления идей К. Леви-Стросса[162] [который «не считает миф иррациональным»][163] и других антропологов, а также анализа образной системы античной литературы, в том числе философской, в своей основе миф – священный рассказ – тесно связан с особым нарративом, обладающим регулятивным социальным значением, что закреплено дифференциацией – «разумного слова» (логос) от «слова-рассказа» (миф): если «разумное слово» представляет собой упорядоченную последовательность, предполагающую рефлексивность (одно из ключевых значений слова «логос» в древнегреческом языке – «отчет») и внятность («логос» – не только «счет, исчисление», но также «разум», «смысл» и «закон»), то «слово-рассказ» предполагает сохранение структуры «удачного попадания» независимо от выстраиваемых кем-то последовательностей. Древнегреческая традиция, переосмысленная европейской философией, скорее считает «случайный» (в смысле «не поддающийся рациональному осмыслению»[164]) характер последовательностей событий мифа волей богов, не подвластной не только поле, но и пониманию людей: «миф – это не отсутствие логики, а другая логика»[165].

Для нашего исследования также важны положения о том, что (1) миф «имеет свою семантику», однако «абсолютной, раз навсегда данной семантики

---

[161] Ткаченко, Г. А. Космос, музыка, ритуал : Миф и эстетика в «Люй-ши чуньцю» / Г. А. Ткаченко ; Академия наук СССР, Институт востоковедения. – Москва : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 284 с. – Текст : непосредственный; Люй, Б. Люйши чуньцю (Весны и осени господина Люя) / Люй Бувэй ; переводчик Г. Ткаченко. – Москва : КоЛибри, 2024. – 608 с. – Текст : непосредственный.

[162] Леви-Стросс, К. Мифологики : в 4 томах. Том 1 : Сырое и приготовленное / К. Леви-Стросс ; перевод с французского А. З. Акопяна. – Санкт-Петербург : Университетская книга, 1999. – 406 с. – Текст: непосредственный.

[163] Философия культуры в системе изучения международных отношений : монография. В 2 кн. Кн. 1. Парадоксы исследовательской призмы / М. В. Силантьева ; Моск. гос. ин-т междунар. отношений (ун-т) М-ва иностр. дел Рос. Федерации. – Москва : МГИМО-Университет, 2020. – С. 185. – Текст: непосредственный.

[164] Аверинцев, С. С. Образ античности / С. С. Аверинцев. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. – 480 с. 176. – Текст: непосредственный.

[165] Философия культуры в системе изучения международных отношений : монография. В 2 кн. Кн. 1. Парадоксы исследовательской призмы / М. В. Силантьева ; Моск. гос. ин-т междунар. отношений (ун-т) М-ва иностр. дел Рос. Федерации. – Москва : МГИМО-Университет, 2020. – С. 186. – Текст: непосредственный.

не существует» – она «может быть только исторической»[166]; и (2) мифология является своеобразной символической (знаковой) системой, в терминах которой воспринимался и описывался весь мир[167]. В то же время «зерно, из которого вырастает мифическое сказание, кроется в первозданном слове»[168], тем самым «миф есть древнейшая поэзия»[169] [«сразу подвертываются общие места, типа этимологии мысль, слово, речь, рассказ, весть, сказание, миф»[170]].

Другой полюс рассмотрения мифологии переносит акцент на исходный синкретизм мифа [точнее, «мифоритуала»: «в обозначении архаической модели мира как “мифоритуальной” (в одно слово, без дефиса) заключено (пред)положение о том, что она создавалась традиционным мышлением и функционировала в нем и для него как “свернутый” ритуал» [171]], когда его базовая нерасчлененность становится более существенной характеристикой, нежели последовавшее «разложение» на философско-научную, религиозную и «техно-поэтическую» составляющие.

Присутствие понятия «мифология» в аналитическом аппарате синологии интересует нас прежде всего, как источник древнекитайских нарративов, касающихся происхождения музыки, ее роли и значения в общественной жизни. Но что такое «китайская мифология»? Представители российского востоковедения считают, что она является совокупностью нескольких мифологических систем: «древнекитайской, даосской,

---

[166] Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1986. – С. 31-32. – Текст : непосредственный.

[167] Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1 : А–К. – С. 13. – Текст : непосредственный.

[168] Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу : опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифологическими сказаниями других родственных народов : в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – Москва : К. Солдатенков, 1865–1869. – Т. 1. – С. 15. – Текст : непосредственный; Потебня, А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – Москва : Правда, 1989. – С. 256. – Текст : непосредственный.

[169] Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу : опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифологическими сказаниями других родственных народов : в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – Москва : К. Солдатенков, 1865–1869. – Т. 1. – С. 15. – Текст : непосредственный; Потебня, А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – Москва : Правда, 1989. – С. 256. – Текст : непосредственный.

[170] Бибихин, В. В. Грамматика поэзии. Новое русское слово / В. В. Бибихин. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. – С. 123. – Текст : непосредственный.

[171] Тульпе, И. А. Мифология. Искусство. Религия / И. А. Тульпе. – Санкт-Петербург : Наука, 2012. – С. 66. – Текст : непосредственный.

буддийской и поздней народной мифологии»[172]. Британские ученые утверждают, что на протяжении многих веков китайская мифология была неразрывно связана «в плане передачи текстов и научных исследований» с религиозными, философскими и мифологическими системами конфуцианства, даосизма и буддизма»[173]. Синтез этих трех мировоззренческих систем, а также фольклорных традиций и «их слияние с китайской мифологической традицией» представляют собой «органичное развитие, лежащее в основе китайской культуры»[174]: миф «взаимодействует с культурными системами Китая, из которых он возник»[175].

Вместе с тем, те же самые исследователи утверждают, что китайская мифология «обладает собственной автономией» и даже представляет собой «самостоятельную» научную дисциплину[176], из чего следует необходимость «отделить миф от религии и философии», несмотря на их связь[177]. Отечественные мифологи солидарны с эти мнением и полагают, что «древнекитайская мифология реконструируется по фрагментам древних исторических и философских сочинений», к примеру, Шу-цзин (書經, «Канон записей [речей])[178], И цзин («Книга перемен» / «Канон перемен»[179]), «Чжуан-цзы» (莊子/庄子), «Ле-цзы» (列子), Хуайнань-цзы (淮南子), «Критических рассуждений»[180] Ван Чуна [论衡, «Лунь хэн», «Взвешивание суждений» –

[172] Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1 : А–К. – С. 652. – Текст : непосредственный.
[173] Birell, A. Chinese Myth and Culture / A. Birell. – Cambridge: McGuinness China Monographs. – P. 3. – Текст : непосредственный.
[174] Там же. С. 3.
[175] Там же. С. 1.
[176] Там же. С. 4.
[177] Там же. С. 2.
[178] Попова, Г. С. Шу-цзин («Канон записей») на рубеже II–I вв. до н. э. (по материалам «Исторических записок» Сыма Цяня) / Г. С. Попова // Общество и государство в Китае. – 2018. – Т. 48, № 1. – С. 183. – Текст : непосредственный.
[179] Щуцкий, Ю. К. Китайская классическая «Книга Перемен» / Ю. К. Щуцкий. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Наука, Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – С. 5. – Текст : непосредственный.
[180] Ван Чун. Критические рассуждения [Электронный ресурс] // Восточная литература: средневековые исторические источники Востока и Запада. – URL: https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Van_Cun/text7.phtml (дата обращения: 30.04.2026).

единственное сохранившееся сочинение китайского философа Ван Чуна (王充)[181]] и др.)[182].

Напротив, Энн Биррелл (Anne Birrell), британский синолог и исследователь китайской мифологии, заявляет: «Я отвергаю идею о том, что китайские мифы, особенно мифы Древнего Китая, следует изучать в контексте этих систем верований [конфуцианства, даосизма, буддизма]» [183]. По ее мнению, отсутствие узкоспециализированного подхода к анализу материалов привело к тому, что в исследованиях конца XIX – начала XX вв., посвященных китайским мифам и китайской мифологии в целом, «поздние этнографические и фольклорные материалы смешивались с древними мифическими текстами без соблюдения хронологической последовательности»[184].

Позиция Э. Биррелл представляют особый интерес в рамках рассмотрения мифологии с позиций упомянутого ранее акцентированного синкретизма. Ее аргументация строится на двух основаниях. Во-первых, возникают вопросы к временным рамкам развития самих «традиций» (буддизма, даосизма, конфуцианства): как минимум, «хронология философских и религиозных традиций не совпадает»[185], т. к. буддизм, даосизм и конфуцианство (как учения или, если рассматривать их в другой оптике, как системы верований) являются «относительно поздним культурным явлением» [186]. Во-вторых, эти три системы имеют свои собственные «чрезвычайно сложные» «мифологию, пантеоны и жития святых», которые должны изучаться отдельно [187]. В-третьих, в китайской мифологии прослеживается практика историзации (эвгемеризации [188]) мифических

---

[181] 论衡 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Лунь хэн). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=论衡 (дата обращения: 30.04.2026).
[182] Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1 : А–К. – С. 652. – Текст : непосредственный.
[183] Birell, A. Chinese Myth and Culture / A. Birell. – Cambridge: McGuinness China Monographs. – P. 3. – Текст : непосредственный.
[184] Там же. С. 4.
[185] Там же. С. 3.
[186] Там же. С. 3.
[187] Там же. С. 3-4.
[188] Терминм «эвгемеризация», введенный в научный оборот в конце XIX – начале XX века, восходит к имени древнегреческого философа Эвгемера из Мессены (около 300 г. до н. э.), который в своем утраченном сочинении «Священная запись» утверждал, что боги – это обожествленные за выдающиеся заслуги правители

персонажей, «которые под влиянием рационалистического конфуцианского мировоззрения начали истолковываться как реальные деятели глубокой древности», что также способствовало «процессу антропоморфизации героев, который продолжался в народной мифологии вплоть до позднего времени»[189]. К примеру, основными персонажами древнекитайской мифологии являются культурные герои – первопредки, которые представлены в древних историзованных памятниках как реальные правители, создающие различные культурные блага и предметы, – например, глиняные сосуды или музыкальные инструменты, «что считалось в древности чрезвычайно важным культурным деянием» [190] . Однако такая «связь между определенным героем и соответствующим культурным деянием окончательно определилась не сразу», поэтому «разные этнические группы могли приписывать изобретения своим героям» [191]. Соответственно, различные обожествления, которые включали мифологизацию «реальных исторических деятелей, превращение их в богов – покровителей ремесел, богов – покровителей городов, отдельных местностей и т.п.», а также установление официального культа могли быть случайными[192].

Несмотря на это, «в силу ранней эвгемеризации», а также «развития конфуцианского мировоззрения», китайская мифология в малой степени «отражена в словесном искусстве»[193]. Так, японские специалисты в области изучения мифологии отмечают, что конфуцианские ученые «сохраняли только то, что считали правдоподобным или необходимым с их собственной точки зрения, и стерли все остальное. Более того, есть явные признаки того, что они пересмотрели и изменили их (мифы – *Л.К.*) с этической или исторической

и герои глубокой древности. Применительно к китайской культуре эвгемеризация приобрела ярко выраженную специфику: она была не стихийным процессом, а сознательной рационалистической стратегией конфуцианских ученых.

[189] Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1 : А–К. – С. 652. – Текст : непосредственный.

[190] Там же. С. 655.

[191] Там же. С. 655.

[192] Там же. С. 655.

[193] Там же. С. 660.

точки зрения»[194]. Э. Биррелл высказывает сходный тезис. В частности, она полагает, что, к примеру, генеалогии божеств, которые можно увидеть в конфуцианских источниках, являются «переработанными версиями ранних мифических преданий, призванными сделать непонятные отрывки, лакуны, несоответствия и устаревшие идеи более понятными и приемлемыми для читателей»[195]. В свою очередь российский исследователь Л. С. Васильев замечает: «Не случайно едва ли не все божества и духи сложившейся в позднесредневековом Китае системы религиозного синкретизма получали подчас даже официально утверждавшуюся “биографию” с описаниями добродетельных поступков, якобы совершавшихся прототипом божества в реальной исторической действительности. К этому стоит добавить, что божества, духи и бессмертные обильного китайского пантеона ценились и почитались обычно не столько за их “чудесные” деяния, сколько за добродетели и соответствие тем выработанным веками этическим идеалам, которые считались нормой в Китае»[196].

Кроме того, специфической проблемой является тот факт, что несинитические (некитайские, *non-sinitic* [197]) аспекты классического китайского мифа, отдельные мифологические системы конфуцианства, даосизма и буддизма, а также местные и региональные культы просто не рассматриваются исследователями – в том числе в связи с «лингвистическими и историческими проблемами»[198], что затрудняет объективный анализ китайской мифологии как единой системы.

При этом для нашего исследования наиболее перспективным представляется подход, при котором, благодаря разнообразию образов и

---

[194] 松村武雄, 中村亮平 [Matsumura Takeo, Nakamura Ryōhei; Мацумура, Т. Накамура, Р.]. 朝鮮台湾支那神話と伝説 [Мифы и легенды Кореи, Тайваня и Китая] / Т. Мацумура, Р. Накамура. – 大京堂 [Дайкедо], 1935. – С. 5. – Текст : непосредственный.

[195] Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 53. – Текст : непосредственный.

[196] Васильев, Л. С. Культы, религии, традиции в Китае / Л. С. Васильев. – 2-е изд. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. – С. 8. – Текст: непосредственный.

[197] У А. Birell – «non-synytic».

[198] Birell, A. Chinese Myth and Culture / A. Birell. – Cambridge: McGuinness China Monographs. – P. 5. – Текст : непосредственный.

мотивов в китайских мифах, «репертуар» которых «обширен и сложен»[199], китайскую мифологию можно назвать «лесом символов»[200].

Подробное знакомство с китайскими мифами для современного исследователя предполагает обращение к древнему китайскому трактату «Шань хай цзин» (山海经, «Каталог гор и морей»[201]), а также к сочинениям поэта Цюй Юаня (屈原, 340–278 до н.э.[202])[203], в которых представлена информация о космогонических и этиологических мифах, мифах о божественном происхождении, сотворении мира, народах, растениях, птицах и животных, первобытных и низших богах и др.[204]

При этом, разумеется, нельзя полностью абстрагироваться от той социокультурной оптики, с которой подходят к феномену китайской мифологии исследователи, представляющие разные научные школы и так или иначе зависимые от собственных «культурных очков». Одним из плодотворных полей сравнения в данном случае является специфическое прочтение данной проблематики японскими учеными. Тем более интересно, что они оказываются близки позиции Э. Биррелл. Так, Т. Мацумура и его коллеги полагают, что китайцы, как и римляне, являются народами, представляющими «наиболее необычное и уникальное явление в области мифологии»[205]: «Китай обладает чрезвычайно богатой традицией, но многие ее элементы отклоняются от простых, естественных форм»[206], что может быть

---

[199] Там же. С. 5.
[200] Там же. С. 3.
[201] Сомкина, Н. А. Историческая морфология китайского феникса / Н. А. Сомкина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – 2008. – № 4-2. – С. 289. – Текст : непосредственный; Каталог гор и морей (Шань хай цзин) / предисл., пер. и коммент. Э. М. Яншиной. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1977. – С. 5. – Текст : непосредственный.
[202] Хуан Цзэхуань. «Цюй Юань»: пьеса и опера / Хуан Цзэхуань // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2022. – № 1 (292). – С. 144. – Текст : непосредственный.
[203] Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1 : А–К. – С. 652. – Текст : непосредственный.
[204] Birell, A. Chinese Myth and Culture / A. Birell. – Cambridge: McGuinness China Monographs. – P. 4. – Текст : непосредственный.
[205] 松村武雄, 中村亮平 [Matsumura Takeo, Nakamura Ryōhei; Мацумура, Т. Накамура, Р.]. 朝鮮台湾支那神話と伝説 [Мифы и легенды Кореи, Тайваня и Китая] / Т. Мацумура, Р. Накамура. – 大京堂 [Дайкедо], 1935. – С. 2. – Текст : непосредственный.
[206] Там же. С. 10.

связано с «особенностями этнического темперамента»[207], который в последующем «привел к формированию взглядов, неблагоприятных для сохранения мифов»[208]. Т. Мацумура считает также, что китайские мифы «должны были возникать довольно свободно и в больших количествах», но главной причиной «ограниченности» китайской мифологии является конфуцианство[209]: «Я считаю, что это главная причина, почему простые и незамысловатые мифы так редки в Китае»[210]. Конфуцианство способствовало закреплению отношения к мифу как отражению «государственного устройства» страны, а также признанию его «принадлежности» к «высшему» обществу, т.к. его «влияние» «доминировало в интеллектуальном классе»[211].

Т. Мацумура также предлагает следующую дифференциацию мифов «в зависимости от персонажей, которые в них фигурируют»: 1) основная тема – исключительно сверхъестественные существа; 2) сверхъестественные существа являются главными героями, люди играют второстепенную роль; 3) главные герои – люди, сверхъестественные существа занимают второстепенное положение[212]. Японский мифолог отмечает, что наиболее распространенными в китайской мифологии являются мифы третьего типа (люди – главные герои), второй тип менее распространен, а первый тип является самым немногочисленным[213]. Однако настоящие «собственно мифы» в китайской мифологии практически отсутствуют: «большинство представляют собой то, что следует называть квазимифами»[214].

Обратимся к анализу последнего термина, – тем более, что в контексте нашего исследования он представляется едва ли не ключевым. Российский исследователь современных процессов мифологизации В. Сурво полагает, что

[207] Там же. С. 2.
[208] Там же. С. 4.
[209] Там же. С. 4.
[210] Там же. С. 5.
[211] Там же. С. 6.
[212] Там же. С. 6.
[213] Там же. С. 7.
[214] Там же. С. 7.

процесс квазимифологизации[215] возникает тогда, «когда “реплики” и “цитаты” [в мифе] наделяются искусственным экстраутилитарным смыслом» [216], привлекаются нетипичные сюжеты для определенного исторического периода, которые истолковываются «в качестве трансформированных древних образов и символов» [217]. В свете данного подхода можно предположить, что китайский миф мог становиться квазимифом в связи с тем, что: 1) «реальные» характеристики персонажей, событий и др. стали влиять на само «качество»[218] мифа и его последующую рецепцию людьми; 2) помимо мифов раннего культурного периода, в собрании китайских мифов также присутствуют продукты более позднего, «псевдомифологического мышления»[219]. Закономерный вопрос, который нередко возникает при работе с подобным материалом, ставит упомянутый выше Т. Мацумура: «Скорее, у меня складывается ощущение, что это работа отдельного человека. Иными словами, это меньше похоже на традиционную народную сказку, возникшую естественным образом среди людей, и больше на причудливый роман / мрачную историю, переосмысленную отдельным человеком. Думаю, Китай не имеет себе равных в мире по богатству объяснений в этом смысле»[220].

В то же время Т. Мацумура не согласен с точкой зрения Э. Биррелл о многочисленнности китайских мифов. Японский исследователь подчеркивает, что «в Китае мало мифов, но огромное количество легенд»[221]. Напомним: легендой в академическом понимании этого слова можно назвать «основанное на устных преданиях, опоэтизированное сказание об историческом или вымышленном лице, событии и т.п.»[222].

---

[215] Сурво, В. Традиционный праздник и квазимифы постиндустриального ландшафта (по материалам Карелии) / В. Сурво, А. Сурво // Культура славян и культура евреев: диалог, сходства, различия. – 2012. – С. 269. – Текст : непосредственный.
[216] Там же. С. 267.
[217] Там же. С. 269.
[218] 松村武雄, 中村亮平 [Matsumura Takeo, Nakamura Ryōhei; Мацумура, Т. Накамура, Р.]. 朝鮮台湾支那神話と伝説 [Мифы и легенды Кореи, Тайваня и Китая] / Т. Мацумура, Р. Накамура. – 大京堂 [Дайкедо], 1935. – С. 7. – Текст : непосредственный.
[219] Там же. С. 7.
[220] Там же. С. 8.
[221] Там же. С. 5.
[222] Большой академический словарь русского языка / Рос. акад. наук, Ин-т лингвист. исслед. ; [гл. ред. К. С. Горбачевич]. – СПб. : Наука, 2007. – Т. 9 : Л – Медь. – С. 81. – Текст : непосредственный.

Важно отметит: если в западном дискурсе эти два термина имеют четкое различие (в первом – главные персонажи боги, во втором идет повествование о лицах/событиях (также сверхъестественных, но акцент делается на людях, а не на богах)), то в китайскоязычном прослеживается как минимум пересечение значений этих двух понятий. К примеру, ирландские мифологи утверждают, что «миф – это история о деяниях богов и богинь», «легенда – история о подвигах квазиисторических героев»[223]. Однако на китайском языке термин «легенда» (в качестве «предания» – 传说) также имеет значение «слухов», «пересудов», «изречений», и, что немаловажно, «мифа»[224]. В этом своем значении миф для китайцев близок к исходному значению нарратива, но «рассказа» не только «священного», но и «рассказа» о «священном» в его сочетании с вполне «земным», профанным.

Предпринятое выше развернутое обсуждение трудных вопросов исследовательской оптики оказалось необходимым прежде всего потому, что в ходе сбора материалов диссертации пришлось столкнуться с проблемой определения *времени возникновения* мифа как источника, заключающего *первые сведения о музыкальном искусстве*. Для достижения максимальной достоверности мы придерживались принципа, который используется специалистами при изучении фольклора: «одна из главных задач фольклористики – определение исторического контекста, в рамках которого распространялись конкретные эпизоды и образы»[225].

На китайском языке термин, обозначающий миф в его современном «западном» значении (т.е. «священное повествование»[226]), – это шэнь-хуа (神

[223] What’s the Difference Between a Myth, a Legend, a Folktale, and a Fairytale? [Электронный ресурс] // Irish Myths: [сайт]. – URL: https://irishmyths.com/2021/02/20/differences-between-myths-legends-folktales-fairytales (дата обращения: 30.04.2026).
[224] 传说 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (чуаньшо). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=传说 (дата обращения: 30.04.2026).
[225] Березкин, Ю. Е. Некоторые ранние мотивы в фольклоре Европы / Ю. Е. Березкин // Антропологический форум. – 2022. – № 53. – С. 14. – Текст : непосредственный.
[226] Birell, A. Chinese Myth and Culture / A. Birell. – Cambridge: McGuinness China Monographs. – P. 5. – Текст : непосредственный.

话[227]): «миф, сказка, легенда». Определение состоит из двух иероглифов: шэнь (神) и хуа (话). Понятие «шэнь» (神) имеет несколько значений: 1) дух; добрый дух, гений; небожитель, святой; относящийся к духам; сверхъестественный, чудесный, непостижимый; таинственный, магический; волшебный, сказочный; гениальный; 2) божество, бог; 3) дух, душа; духовное начало (в человеке); разум, интеллект, характер, психика; нервы; состояние духа, настроение; 4) проявление душевной силы; вдохновение, экспрессия, выразительность; внимание; живой[228]. Следовательно, шэнь может относиться как к сверхъестественному, так и к человеческому «началу», т.к. граница, дифференцирующая настоящее от выдуманного, отсутствует в самом значении слова.

Вторую часть иероглифа 话 можно перевести, как: 1) слова, высказывания; 2) речь; 3) разговор, беседа; 4) «рассказ, сказ, легенда; повествование»[229] (в устной форме). В этом отношении вторая часть термина 神 话 является эквивалентной «первоначальному значению» слова «мифология»[230]: корень слова «миф» начинается с протоиндоевропейского корня *mu-, *mus-: «муха», «мышь»[231], «жужжать», «бормотать», «мычать», от которого произошли греческие «muia» и существительное «μῦθος» (mûthos); «слово-рассказ», «история» и «сказание» являются производными[232]. Существительное «logos» (λόγος), как уже упоминалось, обозначает «разумное

[227] 神话 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (шэньхуа). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=神话 (дата обращения: 30.04.2026)
[228] 神 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (шэнь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=神 (дата обращения: 30.04.2026).
[229] 话 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (хуа). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=话 (дата обращения: 30.04.2026).
[230] Birell, A. Chinese Myth and Culture / A. Birell. – Cambridge: McGuinness China Monographs. – P. 5. – Текст : непосредственный.
[231] Список праиндоевропейских корней [Электронный ресурс] // Академик: словари и энциклопедии: [сайт]. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/177326 (дата обращения: 30.04.2026).
[232] Birell, A. Chinese Myth and Culture / A. Birell. – Cambridge: McGuinness China Monographs. – P. 5. – Текст : непосредственный.

слово», «речь», «высказывание», «понятие», «основание», «мера» [233], «учение»[234].

В современной науке, как мы видели выше, существуют разногласия по поводу того, является ли миф исключительно священным текстом, ограничивается ли его содержание наличием богов и божественным началом в целом [235]. Некоторые исследователи настаивают, что многие элементы, относящиеся как к сверхъестественному, так и к фольклорному, необъяснимому или же тому, что дает сведения о реально существующих природных явлениях или же бытовой жизни людей, – все это также можно отнести к корпусу мифов[236]. Исходя из этого значение термина «шэнь-хуа», дополняющее «священное повествование», но также включающее в себя аспект человеческой жизни и антропоморфного мироощущения, позволяет не ограничиваться анализом мифа как сакрального текста, основанного исключительно на божественном начале.

В то же время в современном в китайском толковом словаре «Ханьдянь» (漢典) приводится распространенная идеологема, согласно которой миф (神话) относится исключительно к легендарным богам и древним мифологическим героям; «неправдивым, абсурдным» утверждениям; «наивным объяснениям», «необоснованным рассуждениям» [237]. Мифы, говорится здесь, – это «истории, коллективно создаваемые людьми в устной форме, выражающие поклонение сверхъестественным силам, борьбу с ними, стремление к идеалам, а также понимание и воображение культурных явлений», «обладают высокой философской и художественной ценностью»,

---

[233] Логос [Электронный ресурс] // Новая философская энциклопедия: [сайт]. – URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH8a572aa1622378035c348a (дата обращения: 30.04.2026); Новая философская энциклопедия : в 4 т. / Ин-т философии РАН ; гл. ред. В. С. Степин. – Москва : Мысль, 2010. – Т. 2 : Е–М. – С. 445. – Текст : непосредственный.

[234] Трофимов, В. Т. К разработке номологических основ экологической геологии / В. Т. Трофимов, В. А. Королев // Вестник Московского университета. Серия 4: Геология. – 2024. – № 4. – С. 3. – Текст : непосредственный.

[235] Birell, A. Chinese Myth and Culture / A. Birell. – Cambridge: McGuinness China Monographs. – P. 5. – Текст : непосредственный.

[236] Там же. С. 5.

[237] 神话 [Электронный ресурс] // Zdic: [сайт] (китайский толковый словарь). – URL: https://www.zdic.net/hans/神话 (дата обращения: 30.04.2026).

«не являются научным отражением реальной жизни, а скорее продуктом древних времен»[238]. Тем самым строго научное понимание мифа оказывается разбавлено упрощенным толкованием его в качестве наивного объяснения сложных явлений, характерного редукционистским формам позитивизма времен 1950-х гг.

Вместе с тем, в научной мысли Китая подобные редукционистские подходы представляют собой скорее дань идеологической рамочности, что, в свою очередь, позволяет развернуть их собственное содержание в аспекте его значимости для искусства. Китайские авторы подчеркивают, что современная китайская культура известна «своими многочисленными мифологическими сюжетами, которые легли в основу разнообразных произведений киноискусства, моды, компьютерных игр»[239]. В этом смысле *мифологии* современной китайской культуры вполне соответствуют «мифологикам» К. Леви-Стросса – под этим термином французский антрополог понимал не конкретные мифы, а сам механизм бессознательного структурирования реальности («бессознательных истин и их следствий»[240]) через бинарные оппозиции, воспроизводящийся в любых продуктах культуры независимо от их исторического возраста, – и мифу в смысле Р. Барта, для которого миф – это вторичная семиологическая система, превращающая исторически преходящие, идеологически обусловленные значения[241] в факты «самой природы», в то, что воспринимается как самоочевидное и вечное, представляя собой модели как направленного (Барт), так и стихийного (Леви-Стросс) социального конструирования. Эти нарративы оказываются наиболее востребованными в современном китайском искусстве.

---

[238] 神话 [Электронный ресурс] // Zdic: [сайт] (китайский толковый словарь). – URL: https://www.zdic.net/hans/神话 (дата обращения: 30.04.2026).

[239] Юе, Ц, Цун, Я., Синьцы, Л., Чжан, Х., Завьялова Н. А. Мифологемы Китая в контексте современной культуры и языка / Ц. Юе, Я. Цун, Л. Синьцы, Х. Чжан, Н. А. Завьялова // Управление образованием: теория и практика. – 2022. – № 12 (58). – С. 75. – Текст : непосредственный.

[240] Леви-Стросс, К. Мифологики : в 4 томах. Том 1 : Сырое и приготовленное / К. Леви-Стросс ; перевод с французского А. З. Акопяна. – Санкт-Петербург : Университетская книга, 1999. – С. 26. – Текст: непосредственный.

[241] Барт, Р. Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. С. Н. Зенкина. – М.: Академический проект, 2008. – С. 247. – Текст: непосредственный.

Так, переосмысление мифологических образов, мотивов, атрибутов можно увидеть также в современном академическом музыкальном искусстве Китая. К примеру, композитор Ляо Юн (廖勇), художественный руководитель Пекинского театра оперы и танца, заместитель председателя Пекинской ассоциации музыкантов[242] сделал образ богини Нюй-ва «смысловым центром» танцевальной драмы «Нюй-ва» (女娲) (2011 г.)[243].

Кроме того, Гань Линь (甘霖), китайский композитор и хоровой дирижер, постоянный директор Китайской хоровой ассоциации, художественный руководитель Китайского международного фестиваля народной песни и хоровой музыки[244] является создателем хоровой сюиты «神话中国» («Мифа о Китае», 2012 г.), «одного из самых значимых по масштабу и культурной значимости произведений современных китайских композиторов на темы древних мифов»[245]. Работа, основанная на семи репрезентативных древних мифах, изображает «красочную музыкальную панораму, полную национальных особенностей и культурного духа, пронизанную богатым мифологическим колоритом и пленительным восточным стилем. “Миф о Китае” пытается найти генетический код непреходящей жизненной силы китайской нации в глубинах ее исторических и культурных корней, предлагая генетическую интерпретацию китайских мифов, которые произошли или вот-вот произойдут. Его цель – эпически продемонстрировать миру дух китайского народа XXI века, как по содержанию, так и по форме»[246].

---

[242] 廖勇 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ляо Юн // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/廖勇/2485565 (дата обращения: 30.04.2026).

[243] Чэнь Жуй. Особенности воплощения национальных мифологических образов в современном китайском искусстве / Чэнь Жуй, М. Л. Зайцева // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, № 4. – С. 141. – Текст : непосредственный.

[244] 甘霖 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Гань Линь // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/甘霖/3811879 (дата обращения: 30.04.2026).

[245] Чэнь Жуй. Особенности воплощения национальных мифологических образов в современном китайском искусстве / Чэнь Жуй, М. Л. Зайцева // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, № 4. – С. 20. – Текст : непосредственный.

[246] 赵利强 [Чжао Лицян]. 甘霖交响合唱音诗《神话中国》音乐创作研究 [Исследование музыкальной композиции симфонической хоровой поэмы Гань Линя «Миф о Китае»] : диссертация / 赵利强 [Чжао Лицян]. – 2014. – URL:

Очевидно, что композиторы, писатели, режиссеры неслучайно обращаются к сюжетам «древних» китайских мифов. Утверждение об отсутствии подлинных текстов и предположение о том, что мифы постоянно редактировались в соответствии с идеологическими установками эпохи, являются еще одним свидетельством огромной актуальной социальной значимости мифов в традиционной китайской культуре. Тем самым структуралистское понимание мифа как социально-модерирующего нарратива, «состаренное» в соответствии с добродетелью уважения к предкам, воспроизводит отношение к мифу как системе, выделяющей идеологически востребованные проекции исторической памяти в отдельное культурное пространство, непосредственно связанное с искусством массовых по своей сути зрелищ.

Теперь обратимся непосредственно к вопросу о «мифологии музыки» в том виде, который отсылает исследователей к более древним, «историческим», пластам мифологических нарративов. При этом, если миф можно назвать «исторически первой формой общественного сознания», музыка, в данном случае, является «одной из древних форм коммуникации»[247]. Более того, как «наиболее древний и наиболее распространенный вид человеческой деятельности» [248], музыкальное искусство наравне с мифом отражает существующую реальность, поэтому «каждая историческая эпоха имеет свой миф и свою музыку, создает или трансформирует уже существующие» [249].

С теоретической точки зрения, онтология музыки всегда «связана с грамматиками – звуковысотной, отвечающей за пространственные отношения в музыке, и метроритмической, управляющей ее временны́ми

https://d.wanfangdata.com.cn/thesis/Ch1UaGVzaXNOZXdTb2xyOVMyMDI2MDExNzA4NTkxNhIIWTI1NDMwNzIaCGRnbzZnODdx (дата обращения: 30.04.2026). – Текст : электронный.

[247] Рочняк, Е. В. Миф и музыка как основополагающие компоненты культуры / Е. В. Рочняк // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2016. – № 3 (40). – С. 43. – Текст : непосредственный.

[248] Там же. С. 44.

[249] Там же. С. 43.

характеристиками» [250] . Однако основы, содержание, методы и аппарат различных «музыкальных грамматик» могут отличаться, вследствие чего миф может служить источником для изучения представлений китайцев о музыке и музыкальном искусстве в целом.

Приведем наиболее релевантные для нашего исследования «древние» мифы, отобранные методом сплошной выборки, с указанием источника или источников, содержащий их пересказ.

Миф 1. В исследовании Э. Вернера [E. T. C. Werner, 1864–1937, британский дипломат в Китае, служивший во времена династии Цин [清/大清国 , Цинская (маньчжурская) династия (1644–1911 гг.) [251] , синолог, специализировавшийся на суевериях, мифах и магии Китая[252]] можно найти текст мифа под названием «Три брата-музыканта». Вернер пишет, что старшего брата звали Тянь Юаньшуай, среднего – Тянь Хуньи, младшего – Тянь Чжипяо; все они были прекрасными музыкантами с непревзойденным талантом. В период Кайюань (开元, 713–742 гг. н.э., период процветания династии Тан, «золотой век»[253]) император Сюань-цзун (唐玄宗, 712–756 гг.) назначил их троих своими музыкальными наставниками. Затем император заболел. Во сне он увидел, как три брата играют на мандолине и скрипке[254] (струнных инструментах), и, аккомпанируя себе, поют. Гармония их песен очаровала его, и, **проснувшись, он почувствовал себя здоровым**. В знак благодарности за исцеление он пожаловал каждому из них титул.

Спустя какое-то время один даос пытался остановить распространение чумы, но не мог справиться с вызвавшими ее демонами. В сложившихся

---

[250] Шамилли, Г. Б. Философия музыки, ее предмет и приложение к искусству макам / Г. Б. Шамилли // Художественная культура. – 2019. – № 4. – С. 533. – Текст : непосредственный.

[251] 清 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Цин). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=清 (дата обращения: 30.04.2026).

[252] Werner, E. T. C. (Edward Theodore Chalmers, 1864–1954) [Электронный ресурс] // The Online Books Page: [сайт]. – URL: https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/who/Werner%2C%20E.%20T.%20C.%20%28Edward%20Theodore%20Chalmers%29%2C%201864-1954 (дата обращения: 30.04.2026).

[253] 开元盛世 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Эра/Золотой век Кайюань // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/开元盛世/1690064 (дата обращения: 30.04.2026).

[254] Дословный перевод оригинального текста Э. Вернера с английского языка. Вероятно, имелись в виду китайские традиционные струнные музыкальные инструменты.

обстоятельствах он обратился к трем братьям за советом, как поступить. Старший брат Тянь Юаньшуай приказал построить большую лодку под названием «Лодка духов». Он собрал на ней миллион духов и велел им бить в барабаны, и, услышав шум, все демоны города вышли посмотреть, что происходит. Тянь Юаньшуай, воспользовавшись случаем, поймал их всех и с помощью даоса изгнал из города. После смерти три брата Тянь были канонизированы, а члены их семей получили посмертные титулы [255]. Рассказанная история позволяет рассказчику сделать вывод о том, что музыкальное искусство позволило Тянь Юаньшуаю преодолеть границы между мирами живых и мертвых.

Несмотря на то, что вопрос, действительно ли братья Тянь – исторические личности, остается открытым (сверхъестественное и реальное представлены в мифе параллельно), анализ самого мифологического повествования позволяет заключить, что в представлении древних китайцев музыка и игра на музыкальных инструментах способствуют исцелению, рассматриваются как средство (или точнее инструмент) достижения практических результатов.

Миф 2. В мифе «Праздник персиков» Си Ван Му (西王母, китайская богиня, «Владычица Запада»[256], одна из наиболее почитаемых в даосском пантеоне [257]) обитает во дворце, который расположен в высоких горах заснеженного Куньлуня [«китайский вариант т.н. мировой горы»[258], «мировая ось, которая также принимает форму возвышающейся на ней столицы – дворца» [259]; «на горе “находилась нижняя столица верховного небесного

[255] Werner, E. T. C. Myths of Legends of China / E. T. C. Werner. – London : George G. Harrap and Co. Ltd., 1922. – P. 151. – Текст : непосредственный.
[256] Кудинова, М. А. Дворцовый комплекс правителей царства Наньюэ (материалы к учебному курсу «Археология зарубежной Азии») / М. А. Кудинова // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История. Филология. – 2022. – Т. 21, № 7. – С. 20. – Текст : непосредственный.
[257] 西王母 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Си Ван Му). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=西王母 (дата обращения: 30.04.2026).
[258] Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1 : А–К. – С. 653. – Текст : непосредственный.
[259] Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1 : А–К. – С. 653. – Текст : непосредственный.

владыки (Шан-ди)”»[260] / «Небесного властителя – Тянь-ди»; «ее высочайшая вершина доходит до небесного дворца» [261]]. Она является «Царицей-матерью Запада», владеющей эликсиром бессмертия[262].

Миф описывает резиденцию бессмертных как дворец с прекрасным фонтаном из драгоценных камней, где бессмертные иногда устраивают пиры, называющиеся «Празднеством персика бессмертия» / «Рождеством богини 西王母» (13-й день 3 луны, 蟠桃会[263]). На нем присутствуют как бессмертные мужчины, так и бессмертные женщины. Помимо изысканных мясных блюд, на пиру подают медвежьи лапы, обезьяньи губы, печень дракона, костный мозг феникса и персики, собранные в некоем саду, которые обладают мистической силой и дарują долголетие всем, кому посчастливится их попробовать. Именно по этим персикам и определялась дата пира: дерево распускало листья раз в три тысячи лет; после этого требуется еще три тысячи лет, чтобы созрели плоды. Эти дни – день рождения Си Ван Му, когда все бессмертные собираются на грандиозный пир: «Это событие было скорее праздничным, чем торжественным, потому что звучала музыка невидимых инструментов и песни, не слетавшие с уст смертных» [264] . К слову, исследователи китайской мифологии подчеркивают, что богиня Си Ван Му пользовалась «большой популярностью» «среди простых китайцев» и «занимала второе место в даосском пантеоне богов после Нефритового императора»[265].

Миф 3. «Хитрое» решение, осуществленное с помощью музыкального исполнения, можно увидеть в тексте следующего мифа: император Ли Ши-

---

[260] Там же. С. 653.
[261] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 44. – Текст : непосредственный.
[262] 松村武雄, 中村亮平 [Matsumura Takeo, Nakamura Ryōhei; Мацумура, Т. Накамура, Р.]. 朝鮮台湾支那神話と伝説 [Мифы и легенды Кореи, Тайваня и Китая] / Т. Мацумура, Р. Накамура. – 大京堂 [Дайкедо], 1935. – С. 47. – Текст : непосредственный.
[263] 蟠桃会 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (праздник персиков). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=蟠桃会 (дата обращения: 30.04.2026).
[264] Werner, E. T. C. Myths of Legends of China / E. T. C. Werner. – London : George G. Harrap and Co. Ltd., 1922. – P. 137-138. – Текст : непосредственный.
[265] Нанзатова, Э. Л.-Д. Сотериологические аспекты школ амидаизма / Э. Л.-Д. Нанзатова // Genesis: исторические исследования. – 2021. – № 12. – С. 243. – Текст : непосредственный.

минь (李世民, второй император династии/империи Тан, 627–649 гг.) затаил злобу на Чжан Тянь-ши (張天師, небесный наставник Чжан (Тянь-ши – высшее духовное звание у даосов-магов)[266]) [«в китайской даосской и поздней народной мифологии главный маг и повелитель бесов»[267]]) за то, что тот отказался платить налоги на свою собственность, и решил погубить его. Он приказал вырыть просторную подземную комнату под залом для приемов, в которой установил пять музыкальных инструментов, а в зале для приемов – провод, с помощью которого можно было включать и выключать музыку. Поместив пятерых музыкантов в подземную комнату, он вызвал мастера даосизма к себе и пригласил его на пир. Во время пира он потянул за провод, и из-под земли донесся адский шум. Император притворился, что испугался, упал на пол и, обращаясь к Тяньши, сказал: «Я знаю, что ты можешь по своему желанию ловить нечисть, которая досаждает людям. Ты и сам можешь услышать, какой адский шум они поднимают в моем дворце. Я приказываю тебе под страхом смертной казни прекратить их проделки и уничтожить их»[268].

После этих слов Тяньши начал искать злых духов. Он тщетно осматривал дворец и прилегающую территорию, но ничего не находил. Испугавшись, что потерпел неудачу, он в отчаянии бросил зеркало на пол в зале для приемов. Через минуту, погруженный в печальные раздумья, он наклонился, чтобы поднять его. Каково же было его радостное удивление, когда он увидел в зеркале подземную комнату и музыкантов! Он тут же нарисовал на желтой бумаге пять талисманов, сжег их и приказал своему небесному генералу Чао Куньмину взять меч и убить пятерых музыкантов. Приказ был немедленно исполнен, и Тяньши сообщил об этом императору, который воспринял эту новость с насмешкой, не поверив, что это правда. Он вернулся на свое место и потянул за провод, но все оставалось по-прежнему.

---

[266] 張天師 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Чжан Тяньши). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=張天師 (дата обращения: 30.04.2026).

[267] Чжан Тянь-ши [Электронный ресурс] // Синология.Ру: [сайт]. – URL: https://www.synologia.ru/a/Чжан%20тянь-ши (дата обращения: 30.04.2026).

[268] Werner, E. T. C. Myths of Legends of China / E. T. C. Werner. – London : George G. Harrap and Co. Ltd., 1922. – P. 243-244. – Текст : непосредственный.

Он подал сигнал во второй и в третий раз, но ответа не последовало. Тогда он приказал своему главному военачальнику выяснить, что произошло. Военачальник обнаружил пятерых выпускников, залитых кровью и бездыханных. Император в ярости стал упрекать главу даосов. «Но, – ответил Тянь-ши, – разве не ваше величество приказало мне под страхом смертной казни уничтожить виновных в этом хаосе?» Ли Ши-минь не нашел, что ответить даосу и отпустил его[269].

Миф 4. Еще один миф, косвенно затрагивающим тему исцеления, посвящен «Пяти Богам» («У Юэ» – 五岳 – «Пяти Священным/Великим горам», «Пяти Стихиям», «Пяти Императорам»), которым поклоняются в храмах, «особенно во время вспышек заразных болезней и лихорадки»: больной, молясь в храме, обещает богам подношения в случае выздоровления, и в качестве подношения приносит пять маленьких пшеничных булок (предположительно 少饼 – shao bing или shao ping) и фунт мяса[270].

Вернер предлагает даосскую интерпретацию мифа: У Юэ – это «звездные демоны», которых Юй-хуан (Юй-ди, Юй-хуан дади, «Нефритовый император», 玉皇大帝: «Верховный владыка», «Нефритовый государь» (верховное божество у даосов[271])) отправил на землю для реинкарнации. Все они славились своим блестящим умом и были образованными людьми, успешно сдавшими выпускные экзамены. Когда в 627 г. н. э. на престол взошел Ли Ши-минь [李世民, второй император династии/империи Тан, 627–649 гг.], он созвал всех ученых империи, чтобы они сдали экзамен в столице и смогли показать свои знания и способности. Пятеро выпускников отправились в путь, но заблудились, затем были ограблены разбойниками и стали просить о помощи, чтобы добраться до места назначения. Встретившись в храме 懸空

[269] Werner, E. T. C. Myths of Legends of China / E. T. C. Werner. – London : George G. Harrap and Co. Ltd., 1922. – P. 244-245. – Текст : непосредственный.
[270] Там же. С. 242.
[271] 玉皇大帝 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Юй-хуан дади). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=玉皇大帝 (дата обращения: 30.04.2026).

寺[272] [Сюанькун-сы, «Висячий монастырь», «храмовый комплекс, объединяющий конфуцианство, буддизм и даосизм»[273]], они рассказали друг другу о трудностях, с которыми им пришлось столкнуться.

Когда они наконец добрались до столицы, экзамены больше не принимались, и поэтому они остались без средств к существованию. Поклявшись друг другу в братстве на всю жизнь, они заложили часть своей одежды, купили несколько **музыкальных инструментов** и объединились в группу странствующих музыкантов. Первый купил барабан, второй – семиструнную гитару, третий – мандолину, четвертый – кларнет, а пятый, самый молодой из них, стал сочинять музыку для своих остальных музыкантов-собратьев. Выпускники ходили по столичным улицам и давали музыкальные представления, благодаря которым слава о них быстро распространялась. По воле судьбы император случайно услышал, как они играют, поют и очаровывают своим искусством исполнения. Потрясенный услышанными мелодиями, он спросил своего советника, откуда взялся этот ансамбль музыкантов, чье мастерство, несомненно, было исключительным. Министр, узнав все детали жизни выпускников, их тяготы и лишения, рассказал императору об их жизненном пути. Ли Шиминь приказал привести их к себе. Послушав, как они играют и поют, он назначил их в свою личную свиту. С тех пор они сопровождали его повсюду[274].

По одной из версий этого мифа[275], выпускники переродились и стали горами Тайшань (泰山, пров. Шаньдун, Восток), Хуашань (華山, пров. Шэньси, Запад), Хэншань (衡山, пров. Хунань, Юг), Хэншань (恆山, пров.

---

[272] Werner, E. T. C. Myths of Legends of China / E. T. C. Werner. – London : George G. Harrap and Co. Ltd., 1922. – P. 243. – Текст : непосредственный.

[273] 悬空寺 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (Сюанькун-сы // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/悬空寺/1132 (дата обращения: 30.04.2026).

[274] Werner, E. T. C. Myths of Legends of China / E. T. C. Werner. – London : George G. Harrap and Co. Ltd., 1922. – P. 242-243. – Текст : непосредственный.

[275] Там же. С. 242.

Шаньси, Север), Суншань (嵩山, пров. Хэнань, Центр)[276]. По другой версии[277], у сотворившего «небо и землю»[278], «предка китайской нации»[279] Паньгу после смерти левая рука стала горой Тайшань, левое предплечье – горой Хэншань, живот – горой Суншань, правая рука – горой Хуашань, правое предплечье – горой Хэншань: «Тот факт, что его тело превратилось в Пять Священных Гор, демонстрирует их высокий статус в китайской цивилизации»[280].

Исследователи отмечают, что существование множества трактовок этого мифа связано с его уникальным значением для китайской традиционной культуры. «Пять священных гор» – это «синоним древней китайской территории»; они являются «наиболее символичными из известных гор и рек Китая, олицетворяя собой торжественную добродетель земли»; эти горы «в сознании людей возвысились до уровня высоких столбов, представляющих весь китайский мир»: когда «на территории Китая царит мир, можно сказать: “мир Пяти Священных Гор”», в случае хаоса – «Пять Священных Гор в смятении»[281]. Китайские исследователи утверждают, что «история китайской нации – это история Пяти Священных Гор»[282].

Следует отметить, что в китайской мифологии «мир земной» – «это прежде всего горы и реки»[283] (термин 江山 – «реки и горы» также имеет значение «страны», «территории страны»: 天下江山 – «вся территория

---

[276] 王运 [Ван Юнь], 李江海 [Ли Цзянхай]. 浅谈五岳的文化整体性 [Кратко о культурной целостности пяти священных пиков] / 王运 [Ван Юнь], 李江海 [Ли Цзянхай] // 五台山研究 [Исследования горы Утайшань]. – 2007. – № 01. – 页 2. – Текст : непосредственный.

[277] 述異記 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Шу и цзи: «Записи о странном» или «Записки, излагающие удивительное»). – URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=658022 (дата обращения: 30.04.2026).

[278] Люй Цзюньнань. Скульптурные парки в современном Китае: проблемы оригинальности и перспективы эволюции / Люй Цзюньнань // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2017. – № 3. – С. 368. – Текст : непосредственный.

[279] 王运 [Ван Юнь], 李江海 [Ли Цзянхай]. 浅谈五岳的文化整体性 [Кратко о культурной целостности пяти священных пиков] / 王运 [Ван Юнь], 李江海 [Ли Цзянхай] // 五台山研究 [Исследования горы Утайшань]. – 2007. – № 01. – 页 4. – Текст : непосредственный.

[280] Там же. С. 4.

[281] Там же. С. 3.

[282] Там же. С. 3.

[283] Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1 : А–К. – С. 655. – Текст : непосредственный.

страны» (букв. реки и горы Поднебесной)[284]; 山水 – «горы и реки/воды» – «пейзаж» и т.д.). Следовательно, в мифе, аспекты которого репрезентируют базис китайской культуры и древней цивилизационной идентичности[285], музыкальные инструменты становятся одними из предпосылок, способных повлиять на последующее управление государством: пять выпускников вошли в личную свиту императора благодаря тому, что их музыкальное исполнение стало отражением их учености, таланта, терпения и дружбы. Таким образом, помимо исцеления и хитрого метода для решения какой-либо проблемы, появляется новый «смысл» музыки для китайской культуры – отражение высокого уровня человеческой добродетели и мастерства, способствующих развитию общества и страны на определенной территории.

Мифы о Фу Си. Для того, чтобы далее проанализировать аспекты признания музыкального искусства в качестве одного из базисных элементов китайской цивилизации, следует обратить внимание на предания о Фу Си (伏羲), «первопредке и культурном герое»[286], легендарном первом правителе Китая, божестве – повелителе Востока[287]. Фу Си – «Небесный император», мифический правитель, «прародитель/создатель китайского народа» изобретатель кулинарии, **музыкальных инструментов**, календаря, способов охоты, рыбной ловли и создатель «Восьми триграмм» (八卦, «комплекса символических знаков для гадания в древнем Китае»[288])[289]. Благодаря «Триграммам» Фу Си «считается главным богом медицины, ведь именно с помощью их мистической силы китайские врачи воздействуют на разум и

[284] 江山 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (цзяншань). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=江山 (дата обращения: 30.04.2026).
[285] История китайской цивилизации : в 4 т. / Пекинский ун-т ; гл. ред. кол.: Юань Синпэй (гл. ред.) [и др.] ; Ин-т восточных рукописей РАН ; отв. ред. рус. изд. И. Ф. Попова ; [пер. с кит. И. Ф. Поповой и др.]. – Москва : ООО «Международная издательская компания "Шанс"», 2020. – Т. 1 : С древнейших времен до 221 г. до н. э. / гл. ред. тома Янь Вэньмин. – 671 с. – Текст : непосредственный.
[286] Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1982. – Т. 2 : К–Я. – С. 572-573. – Текст : непосредственный.
[287] 伏羲 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Фу Си). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=伏羲 (дата обращения: 30.04.2026).
[288] 八卦 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (ба гуа). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=八卦 (дата обращения: 30.04.2026).
[289] Werner, E. T. C. Myths of Legends of China / E. T. C. Werner. – London : George G. Harrap and Co. Ltd., 1922. – P. 247-248. – Текст : непосредственный.

болезни своих пациентов»[290]. Фу Си изображается на гравюрах со змееподобным телом; он «научил людей ловить рыбу, приручать животных и разводить шелковичных червей», а в 2962 г. до н. э. ему явился «первый дракон»[291]; «он изобрел триграммы – основу письменности и науки, а также музыку и инструмент, с помощью которого Юй измерил и таким образом охватил всю Вселенную»[292]. Отмечается, что он «дал людям огонь»[293].

Именно Фу Си «создал музыкальный инструмент сэ – гусли – и прекрасную мелодию цзябань»[294]. Цзябань (驾辩) – древнее музыкальное произведение, упоминаемое в литературе доциньской эпохи. Его название тесно связано с музыкальной культурой царства Чу (楚) и легендой о том, как он создал цинь [琴, цитра: семиструнный щипковый музыкальный инструмент, похожий на настольные гусли[295]] и музыку. В более поздних записях и интерпретациях это произведение часто упоминается как одна из самых ранних музыкальных композиций в Китае, сохранившихся в письменном виде[296].

Кроме того, утверждается, что изначально у цинь [«гусли сэ» у Юань Кэ[297]] было пятьдесят струн, и «однажды Фу Си заставил святую женщину Сунь-нуй из пустыни близ Дугуаня» сыграть для него «на гуслях сэ». Ее игра вызвала у него глубокую печаль, и он попросил ее перестать играть, но она отказалась. Тогда Фу Си сломал инструмент пополам, оставив только двадцать

---

[290] Там же. С. 257-248.
[291] Christie, A. Chinese Mythology / A. Christie. – London: Chancellor Press, 1996. – P. 93. – Текст : непосредственный.
[292] Christie, A. Chinese Mythology / A. Christie. – London: Chancellor Press, 1996. – P. 93. – Текст : непосредственный.
[293] Юань, Кэ. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 46. – Текст : непосредственный.
[294] Там же. С. 45.
[295] 琴 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (цинь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=琴 (дата обращения: 30.04.2026).
[296] 驾辩 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Цзябянь // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/驾辩/10601647 (дата обращения: 30.04.2026).
[297] Юань, Кэ. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – 538 с. – Текст : непосредственный.

пять струн, и «мелодия стала менее печальной». В результате на цинь осталось девятнадцать, двадцать три или максимум двадцать пять струн[298].

В древнекитайской поэме 大招 [*Дачжао*, «Великое призывание»[299], входит в антологию 楚辞, «Чуские строфы» / «Чу цы»[300]] Цюй Юаня [屈原, ок. 340–278 до н. э., первого среди великих китайских поэтов[301], основателя китайской романтической литературы, «великого патриотического поэта в истории Китая»[302]] можно прочесть следующий отрывок:

«魂乎归来！不遽惕只。

代秦郑卫，鸣竽张只。

伏戏驾辩，楚劳商只。

讴和扬阿，赵萧倡只»[303]。

Авторский перевод отрывка:

О душа, вернись! Не тревожься [Вернись, о дух! Не пугайся].

В княжествах Цинь, Чжэн и Вэй играли на юй [竽, разновидность тростниковой флейты/свирели шэн[304] (笙[305])].

Фу Си [создал] цзябань, музыканты из Чу были искусны,

---

[298] Там же. С. 45.

[299] Кравцова, М. Е. О собраниях чуских строф эпохи Сун (960–1279) / М. Е. Кравцова // Письменные памятники Востока. – 2025. – Т. 22, № 4 (63). – С. 157.

[300] 楚辞 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Чу цы). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=楚辞 (дата обращения: 30.04.2026).

[301] 屈原 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Цюй Юань). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=屈原 (дата обращения: 30.04.2026).

[302] 屈原 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Цюй Юань // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/屈原/6109 (дата обращения: 30.04.2026).

[303] 楚辞·大招 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Чу цы, Да чжао). – URL: https://ctext.org/chu-ci/da-zhao/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[304] 竽 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (юй). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=竽 (дата обращения: 30.04.2026).

[305] 笙 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (шэн). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=笙 (дата обращения: 30.04.2026).

Пели и вторили [обмениваясь стихами; один поет песню, а остальные подпевают], исполняли музыкальные произведения [Янга: может быть названием песни[306]] на чжаосяо [赵萧, разновидность флейты][307])».

В мифах Фу Си предстает «многогранным богом, принесшим человечеству много пользы»[308]. Он «открыл людям музыку и мелодии, изобрел музыкальные инструменты», а также изобрел «плетеный шнур для измерения времени и расстояния», а «по одной из версий мифа об огне – сам огонь»[309].

В данном случае описание способностей и сил Фу Си является главным подтверждением того, что музыка (как деятельность и/или явление) может находится на пограничено-относительном положении в китайской культуре: владеющие музыкальным искусством также способны исцелять, воздействовать, влиять на людей, находить новый, необычный способ достижения чего-либо через хитрость[310], способности и талант.

Мифы о Нюй-ва. В контексте нарративов о Фу Си важную роль играет богиня Нюй-ва (女娲), богиня-создательница в древней китайской мифологии, прародительница китайской цивилизации и праведное божество, благословляющее нацию, богиня природы, которая создала все сущее и породила все сущее[311], сестра и жена Фу Си[312] с человеческой головой и

---

[306] 扬阿 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (янъа). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=扬阿 (дата обращения: 30.04.2026).

[307] 竹笛 [Электронный ресурс] // 竹笛.中国: [сайт]. – URL: https://竹笛.中国/65927.html (дата обращения: 30.04.2026).

[308] Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 44. – Текст : непосредственный.

[309] Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 44. – Текст : непосредственный.

[310] Слово «хитрость» употребляется здесь не в современном значении лукавства или обмана, а в том исконном смысле, который сохранился в древнерусском языке: «хитрый» (от хытрый) означало «искусный, сведущий, умелый», а «хитрость» была неразрывно связана с понятиями ремесла, мастерства и творческой сноровки («хитрец» – искусник, ремесленник, мастер своего дела). Типологическая параллель позволяет увидеть в фигуре Фу Си – и шире, в любом китайском мифологическом культурном герое-музыканте – не столько трикстера-обманщика, сколько демиурга-ремесленника, чье музыкальное искусство выступает как высшая форма технологического и духовного мастерства, как средство преобразования мира через подвластные ему звуковые стихии.

[311] 屈原 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Цюй Юань // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/屈原/6109 (дата обращения: 30.04.2026).

[312] Бай, Ю. Региональные особенности иконографии хтонических божеств Фуси и Нюйва на каменных погребальных барельефах провинций Шаньдун, Шаньбэй, Сычуань, Хэнань периода Хань (206 г. До н. э. –

змеиным телом[313]. Одна из великих богинь китайского (даосского) пантеона, создательница человечества, избавительница мира от потопа[314], богиня сватовства и бракосочетания[315], Нюй-ва создавала пятицветные камни, чтобы исцелить небо, лепила людей из глины и установила брачные обряды для продления человеческой жизни[316]. Она – «женщина-дух, в древние времена сотворившая все вещи в мире», которая была наделена «исключительно божественной силой и в один день могла совершить семьдесят перевоплощений»[317]. Нюй-ва создала для людей музыкальный инструмент шэн [笙,у Юань Кэ – шэнхуан, что может соответствовать 笙管 (shēngguǎn) – тождественно по смыслу с 笙][318] [губной органчик, язычковый музыкальный инструмент[319]]. Отмечается, что «Нюй-ва подарила его людям, и жизнь их стала еще веселее»[320]. Следует отметить, что «у народов *мяо* [苗族] и *тун* [*дун*, 侗族[321]] в Юго-Западном Китае до сих пор распространена игра на шэне, будто бы созданном Нюй-ва»[322]; он также используется в музыке «этнических

220 г. н. э.) / Ю. Бай // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2010. – № 4. – С. 96. – Текст : непосредственный.

[313] 女媧 [Электронный ресурс] // Zdic: [сайт] (Китайский толковый словарь). – URL: https://www.zdic.net/hans/女媧 (дата обращения: 30.04.2026); Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 48. – Текст : непосредственный.

[314] 女媧 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Нюй-ва). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=女媧 (дата обращения: 30.04.2026).

[315] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 49. – Текст : непосредственный.

[316] 女媧 [Электронный ресурс] // Zdic: [сайт] (Китайский толковый словарь). – URL: https://www.zdic.net/hans/女媧 (дата обращения: 30.04.2026).

[317] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 48. – Текст : непосредственный.

[318] Там же. С. 57.

[319] 笙 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (шэн). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=笙 (дата обращения: 30.04.2026).

[320] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 57. – Текст : непосредственный.

[321] 侗族 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (дун). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=侗族 (дата обращения: 30.04.2026).

[322] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 57. – Текст : непосредственный.

меньшинств», народностей *шуй* [水族], *и* [彝族] и *гэлао* [仡佬族][323]. Его называют *лушэн* [芦笙: дудочка из тростника[324]].

В книге «Мифы Древнего Китая» приводится следующий рассказ: «Известно, что на лушэне в древности играли во время веселых сборищ, которые так тесно связаны с чистой юношеской любовью. Каждый год во втором или третьем весеннем месяце, когда цветут персики и сливы, а небо безоблачно, ночью при ярком свете луны люди выбирали среди полей ровное место, которое называли лунной площадкой; юноши и девушки надевали праздничные одежды, собирались на этой площадке, играли на шэне веселые мелодии, становились в круг, пели и танцевали “лунные танцы”»[325]. Автор этой книги Юань Кэ высказывает предположение, что «создание шэна первоначально было тесно связано с любовью и с бракосочетанием»[326], т.к. шэнхуан мог ассоциироваться с формой матки женщины и потому трактовался как символ рождения, что напрямую связывало музыку с актом творения жизни: Нюй-ва, восстановившая небесный свод после потопа, применяет тот же «творческий принцип» в создании звуков.

Китайские мифологи отмечают, что кроме шэна она создала музыкальный инструмент *сэ* [瑟, большой струнно-щипковый инструмент с двадцатью пятью струнами, чем-то похожий на цитру; гусли (напомним: в глубокой древности в 50, позже в 25 струн)[327]], «поэтому люди также поклонялись Нюй-ва как богине музыки»[328].

---

[323] 芦笙 [Электронный ресурс] // Zdic: [сайт] (Китайский толковый словарь). – URL: https://www.zdic.net/hans/芦笙 (дата обращения: 30.04.2026).

[324] 芦笙 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (лушэн). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=芦笙 (дата обращения: 30.04.2026).

[325] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 57. – Текст : непосредственный.

[326] Там же. С. 58.

[327] 瑟 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (сэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=瑟 (дата обращения: 30.04.2026).

[328] 女娲 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Нюйва // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/女娲/6416 (дата обращения: 30.04.2026).

Нюй-ва была «первородной богиней-матерью, которой народ широко и долго поклонялся»[329]; «слава о ее заслугах» «дошла до девятого неба и до Желтого источника под землей» [330]. Следовательно, сотворение людей китайской прародительницей было сопряжено с игрой на музыкальных инструментах в нескольких смыслах: музыка как элемент брачного ритуала, как облегчение жизни людей, благословение, веселье. Поэтому «люди из поколения в поколение вспоминали с благодарностью эту великую матерь людей, любвеобильную и добрую Нюй-ва»[331].

Мифы о Лань Цайхэ. Лань Цайхэ (蓝采和) является одним из «Восьми бессмертных, пересекающих море» (八仙过海)[332] [восьми даосских святых; восьми корифеев даосизма[333]] (八仙), изображается то как женщина, то как мужчина [шестнадцати лет] с корзиной цветов [334]; покровитель(ница) торговцев цветами и садовников[335].

Миф[336]/легенда[337] (в энциклопедии Baidu – 神话传说, миф-легенда[338]) 八仙过海 (дополнение к названию – 各显神通, используется в пословице[339] «Восемь бессмертных переправляются через море – каждый демонстрирует свои способности»[340]) является «одним из самых распространенных народных

---

[329] 女娲 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Нюйва // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/女娲/6416 (дата обращения: 30.04.2026).

[330] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 58. – Текст : непосредственный.

[331] Там же. С. 58.

[332] Werner, E. T. C. Myths of Legends of China / E. T. C. Werner. – London : George G. Harrap and Co. Ltd., 1922. – P. 288. – Текст : непосредственный.

[333] 八仙 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (ба сянь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=八仙 (дата обращения: 30.04.2026).

[334] Werner, E. T. C. Myths of Legends of China / E. T. C. Werner. – London : George G. Harrap and Co. Ltd., 1922. – P. 293. – Текст : непосредственный.

[335] 蓝采和 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Лань Цайхэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=蓝采和 (дата обращения: 30.04.2026).

[336] 八仙过海，各显神通 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (ба сянь го хай, гэ сянь шэнь тун). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=八仙过海，各显神通 (дата обращения: 30.04.2026).

[337] 八仙过海 [Электронный ресурс] // Zdic: [сайт] (китайский толковый словарь). – URL: https://www.zdic.net/hans/八仙过海 (дата обращения: 30.04.2026).

[338] 八仙过海 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Восемь бессмертных пересекают море // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/八仙过海/ (дата обращения: 30.04.2026).

[339] 八仙过海 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Восемь бессмертных пересекают море // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/八仙过海/ (дата обращения: 30.04.2026).

[340] 八仙过海，各显神通 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт]. – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=八仙过海，各显神通 (дата обращения: 30.04.2026).

мифов»[341]. Название мифа стало метафорой в китайском языке, значение которого китайские исследователи истолковывают следующим образом: «Существует множество способов сделать одно и то же или достичь одной и той же цели, и каждый должен в полной мере использовать свои навыки и не отставать» (дополнительный перевод: «все стремятся показать, на что они способны, стараться превзойти один другого, соперничать, состязаться; кто во что горазд; в полной мере проявить таланты»[342]).

В кратком изложении мифа-легенды Восемь бессмертных вместе отправляются на Празднество персика бессмертия (у Си Ван Му). На обратном пути они использовали свои сокровища, чтобы пересечь море, что потрясло Царя Драконов Восточного Моря (东海龙王, Лун-вана[343]). Он повел свои войска, чтобы вмешаться. Лань Цайхэ был(а) схвачен(а), а другие бессмертные убили двух сыновей Царя Драконов. Обе стороны снова яростно сражались, но Гуаньинь [观音, богиня/бодхисатва милосердия, будд. Авалокитешвара, «левый слуга Будды Амитабхи, один из трех совершенномудрых Западного Рая[344], отправляется на помощь, услышав крики о помощи»[345]] выступила посредником и примирила их[346].

Демонстрируя бесконечное разнообразие своих талантов, Восемь Бессмертных решили положить на поверхность моря разные предметы и встать на них. Если другие Бессмертные использовали костыль, веер из перьев, бумажного мула, меч, корзину для цветов, табличку для допуска ко двору и цветок лотоса, то Лань Цайхэ встала на свой музыкальный инструмент (на

---

[341] 八仙过海 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Восемь бессмертных пересекают море // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/八仙过海/ (дата обращения: 30.04.2026).

[342] 八仙过海，各显神通 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт]. – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=八仙过海，各显神通 (дата обращения: 30.04.2026).

[343] 东海龙王 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Дунхай лунван). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=东海龙王 (дата обращения: 30.04.2026).

[344] 西方三圣 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (сань шэн запада). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=西方三圣 (дата обращения: 30.04.2026).

[345] 观音 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Гуаньинь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=观音 (дата обращения: 30.04.2026).

[346] 八仙过海 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Восемь бессмертных пересекают море // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/八仙过海/ (дата обращения: 30.04.2026).

картинах большинство этих предметов изображено в качестве различных морских чудовищ). Музыкальный инструмент привлек внимание сына Царя драконов Восточного моря, и он задумал украсть инструмент и заточить его владельца в темницу. Бессмертные объявили ему войну. В итоге Царь драконов потерпел сокрушительное поражение. После этого Восемь бессмертных продолжали свои подводные приключения еще долгое время, переживая бесчисленные испытания[347].

Лань Цайхэ [«покровитель музыкантов»[348]] изображают бродящим по городу, он(а) поет и просит милостыню – он(а) «странствующая певица или шарлатанка»[349]. Бессмертным он(а) стал(а), когда, напившись в ресторане, воспарил(а) на облака [350] . Указывается, что она имеет «реальное» происхождение – «ее звали Ян Су, а ее карьера пришлась на период правления династии Тан», обычно она играла на флейте или цимбалах[351]. Ее история описывается следующим образом: «она скиталась по миру, одетая в потрепанное синее платье, подпоясанное черным деревянным ремнем шириной в три дюйма, с одной босой ногой и одной обутой, летом в нижней рубахе из ватного материала, а зимой спала на снегу, и ее дыхание поднималось сияющим облаком, как пар от кипящего котла. В таком виде она зарабатывала на жизнь, распевая песни на улицах и отбивая ритм палочкой длиной в три фута. Ее считали сумасшедшей, но стихи, которые она сочиняла, опровергали распространенные слухи. В них она осуждала быстротечность жизни и ее обманчивые удовольствия. Когда ей давали деньги, она либо нанизывала их на веревку и размахивала в такт песне, либо разбрасывала по земле, чтобы бедняки могли их собрать. Однажды ее нашли пьяной на

---

[347] Werner, E. T. C. Myths of Legends of China / E. T. C. Werner. – London : George G. Harrap and Co. Ltd., 1922. – P. 303–304. – Текст : непосредственный.

[348] Королев, К. М. Китайская мифология : энциклопедия / К. М. Королев. – Москва : Мидгард, 2007. – С. 182. – Текст : непосредственный.

[349] Werner, E. T. C. Myths of Legends of China / E. T. C. Werner. – London : George G. Harrap and Co. Ltd., 1922. – P. 293. – Текст : непосредственный.

[350] 蓝采和 [Электронный ресурс] // Zdic: [сайт] (китайский толковый словарь). – URL: https://www.zdic.net/hans/蓝采和 (дата обращения: 30.04.2026).

[351] Werner, E. T. C. Myths of Legends of China / E. T. C. Werner. – London : George G. Harrap and Co. Ltd., 1922. – P. 293. – Текст : непосредственный.

постоялом дворе, и в таком состоянии она исчезла в облаке, бросив на землю свою обувь, платье, пояс и кастаньеты»[352].

В этом рассказе, представленном как «классический» неадаптированный миф, присутствует важный смысловой посыл, который не был представлен в рассмотренных ранее мифах. Он заключается в следующем: музыка – это средство постижения чего-то большего, более значимого, чем кажется на первый взгляд; через музыку возможно постигнуть нечто «заоблачное», несводимое к земному благополучию и даже добродетели. Музыка становится путем, ведущим к одухотворению и просветлению. Если изначально музыкальный инструмент был связан с «хитрой уловкой», считаясь способом достичь чего-то практически значимого (какого-то результата), то нарратив о Лань Цайхэ дополнил восприятие музыки дополнительной и очень необычной интерпретацией.

Мифы о божественных прародителях музыкальных инструментов. Стоит отметить, что у некоторых музыкальных инструментов, согласно древнекитайской мифологии, есть несколько «божественных прародителей»[353]. К примеру, помимо Фу Си, согласно «Каталогу гор и морей», именно бог Куй первым создал колокольчики и музыкальные инструменты[354].

Куй (夔), «демон в виде одноногого дракона в китайской мифологии»[355], «покровитель гор и воды»[356], является «богом грома, ставшим министром музыки»[357]. Следует обратить внимание на сам этот статус: должность министра музыки (乐正, *юэчжэн*) в древнекитайских представлениях была не

---

[352] Там же. С. 293.
[353] Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 65. – Текст : непосредственный.
[354] 山海经 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Шань хай цзин). – URL: https://ctext.org/shan-hai-jing/zh (дата обращения: 30.04.2026); Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 65. – Текст : непосредственный.
[355] 夔 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Куй). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=夔 (дата обращения: 30.04.2026).
[356] Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 134. – Текст : непосредственный.
[357] Birell, A. Chinese Myth and Culture / A. Birell. – Cambridge: McGuinness China Monographs. – P. 103. – Текст : непосредственный.

узко административной, а сакральной. Согласно конфуцианским текстам, на эту роль мог быть назначен только человек исключительных моральных качеств, способный через музыку гармонизировать Поднебесную. Показательно, что в реальной истории Китая эта мифологема сохранила свою силу: уже в эпоху Цинь и Хань была учреждена Императорская музыкальная палата (乐府, *юэ фу*), ведавшая «сбор и систематизация народной музыки из разных регионов, организация, адаптация и создание музыки»[358]. Таким образом, случай с Куем задает архетипическую модель: тот, кто повелевает громом – стихийной, космической звуковой мощью, – становится тем, кто упорядочивает звук в масштабах государства, превращая хаотическую акустическую энергию в гармонизующую силу.

В «Шань хай цзин» описывается, что на горе Любошань (流波山) в Восточном море (東海) (гора уходит в море на семь тысяч ли), обитает зверь, похожий на быка с синим телом и без рогов, у которого одна нога. Когда он входит в воду или выходит из нее, поднимаются ветер и дождь; его свет подобен солнечному и лунному, а звук – грому. Хуан-ди [«Желтый император», 黃帝] захватил его и, использовав его шкуру, сделал из нее барабан, скрепив его костями Лэйшоу [громовое чудовище, похожее на быка, но не имеющее рогов, с голубовато-зеленым телом, одноногий; когда он входит в воду или выходит из нее, он вызывает странные явления, такие как ветер и дождь, а его рев подобен грому[359]]. Звук [боевого[360]] барабана был слышен на расстоянии пятисот ли, и Хуан-ди использовал его, чтобы наводить ужас на весь мир [внушая трепет всему миру][361] [Шань хай цзин] («Чтобы

[358] 乐府 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Юэфу // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/乐府/679491 (дата обращения: 12.05.2026).
[359] 雷兽 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Лэйшоу // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/雷兽/2861468 (дата обращения: 30.04.2026).
[360] Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 134. – Текст : непосредственный.
[361] 山海经·大荒东经 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Шань хай цзин, Да хуан дун цзин). – URL: https://ctext.org/shan-hai-jing/da-huang-dong-jing/zh (дата обращения: 30.04.2026).

навести порядок в мире с помощью террора» [362]). Это описание, как подчеркивает Э. Биррелл, посвящено «чисто мифической, неисторической фигуре Куя»[363].

Музыка как элемент управления. В Шуцзин (書經, «Книге истории»), в разделе «Установления Яо» Куй превращается в чиновника, который «руководит» музыкой при императоре Шуне; теперь он – очеловеченный и облагороженный мастер музыки, обладающий магическим талантом [364] . Император сказал: «Куй, я назначаю тебя руководителем музыкальной службы [«я приказываю тебе руководить музыкой»] и поручаю тебе [с помощью музыки] обучать наших сыновей, чтобы прямолинейные были мягкими, а мягкие – достойными; чтобы сильные не были деспотичными, а порывистые – высокомерными [«воспитывайте сыновей в духе честности, но мягкости, свободы, но осмотрительности, твердости, но не деспотизма, величия, но не высокомерия»]. Поэзия – это выражение искренних мыслей [поэзия выражает волю; то, что у человека на сердце [365]], пение – это протяжное выражение этих мыслей [продлевает слова], а ноты сопровождают это выражение [звук следует за продлением] и сами по себе гармонируют со стандартными трубами [ритм гармонизирует звук]. Можно настроить восемь различных музыкальных инструментов так, чтобы они не мешали друг другу и не отвлекали друг друга, и тогда духи и люди будут пребывать в гармонии [восемь тонов должны быть в совершенной гармонии, без всякого диссонанса, чтобы боги и люди могли быть в согласии; в единении[366]». Куй сказал: «Я ударяю по камню [звучащему; звонящему[367]], я нежно касаюсь его, и разные животные [все звери] начинают танцевать [друг за другом]»[368]. Кроме того,

---

[362] Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 134. – Текст : непосредственный.
[363] Там же. С. 134–135.
[364] Там же. С. 134–135.
[365] Birell, A. Chinese Myth and Culture / A. Birell. – Cambridge: McGuinness China Monographs. – P. 87–88. – Текст : непосредственный.
[366] Там же. С. 88.
[367] Там же. С. 88.
[368] 尚书·舜典 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Шан шу, Шунь дянь). – URL: https://ctext.org/shang-shu/canon-of-shun/zh (дата обращения: 30.04.2026).

«Куй создал мелодию, воспроизводящую журчание горных рек и потоков, и назвал ее *дачжан* – “большая пьеса”. При звуках этой мелодии люди успокаивались и беспричинные ссоры прекращались»[369].

Приведенный фрагмент заслуживает нескольких аналитических замечаний, существенных для понимания как самого образа Куя, так и шире – места музыки в древнекитайской культурной модели.

Во-первых, обращает на себя внимание трехступенчатая схема порождения музыки, вложенная в уста императора Шуня: поэзия (выражение воли, того, что «на сердце») – пение (протяжное, распетое слово) – инструментальный звук (собственно музыка, подчиненная ритму и строю). Триада фиксирует фундаментальное представление о том, что музыка не начинается с абстрактного звука и не является автономной эстетической деятельностью; она вырастает из осмысленной речи и эмоционально окрашенного высказывания, сохраняя неразрывную связь со словом и внутренним состоянием человека.

Во-вторых, предельно ясно артикулирована воспитательная функция музыки: цель состоит не в развлечении и не в самовыражении исполнителя, а в целенаправленном формировании характера – смягчении жестких, укреплении мягких, обуздании деспотичных. Здесь в сжатой, мифологической форме уже присутствует та программа, которая будет развернута в конфуцианской доктрине: музыка как инструмент морального совершенствования, сглаживания крайностей и приведения личности к этической мере.

В-третьих, итоговый образ – «духи и люди будут пребывать в гармонии» – эксплицирует космологическую и ритуальную функцию музыки: правильно настроенный звук устанавливает согласие не только в человеческом сообществе, но и между видимым и невидимым мирами, живыми и предками, социумом и природой.

---

[369] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 127. – Текст : непосредственный.

Наконец, ответ Куя – «я ударяю по камню, я нежно касаюсь его, и разные животные начинают танцевать» – завершает фрагмент ярчайшим свидетельством магической, демиургической власти музыканта над живой природой. Космический громовержец, ставший министром музыки, не утрачивает своей власти над стихиями, но преобразует ее в способность через ритм и тембр управлять движением зверей и внутренним состоянием людей, что еще раз подтверждает: музыка в древнекитайской картине мира есть продолжение космических сил, оформленное в культурную практику.

Кроме того, имя Куя можно найти в выражении 夔一足[370] – «одноногий Куй» / «одного Куя достаточно» [足 имеет несколько значений: «нога», «быть достаточным (полным); достаточный, полный, целый», «обладать нужными качествами (для чего-л.); быть в состоянии, быть способным (делать что-л.); годиться (на что-л.); заслуживать (чего-л.)» [371]], которое упоминается в «Люйши чуньцю» [吕氏春秋, «Весны и осени господина Люя», «Анналы Люй Бувэя» [китайский энциклопедический текст эпохи Воюющих царств, созданный в царстве Цинь под патронажем Люй Бувэя (吕不韦) в III в. до н.э.][372]].

Утверждается, что герцог Ай из Лу (鲁哀公, луский Ай-гун (правитель княжества Лу 鲁 в 494-468 гг. до н.э., личное имя – Цзи Цзян, 姬将[373])) спросил Конфуция: «Правда ли, что у учителя музыки Куя только одна нога?» Конфуций ответил: «В прошлом Шунь хотел распространить свое учение по всему миру через музыку, поэтому он приказал Чунли найти Куя среди диких трав и представить его двору. Шунь назначил его учителем музыки. Затем, Куй исправил шесть камертонов, гармонизировал пять тонов и общался с восемью

[370] 夔一足 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Куй и цзу). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=夔一足 (дата обращения: 30.04.2026).
[371] 足 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (цзу). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=足 (дата обращения: 30.04.2026).
[372] 吕氏春秋 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Люй ши чунь цю). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=吕氏春秋 (дата обращения: 30.04.2026).
[373] 鲁哀公 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Лу Ай-гун). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=鲁哀公 (дата обращения: 30.04.2026).

ветрами, и мир был глубоко убежден. Чунли хотел найти больше людей, но Шунь сказал: “Музыка – это сущность неба и земли, мера приобретения и потери, поэтому только мудрец может гармонизировать ее. Это основа музыки. Куй может гармонизировать ее, тем самым принося мир миру. Одного Куя достаточно”»[374].

Приведенный диалог наглядно демонстрирует сам механизм конфуцианской эвгемеризации в действии. Исходный мифологический образ Куя – одноногого дракона-громовержца, «демона», покровителя гор и вод – содержит отчетливо фантастический, нечеловеческий признак. Герцог Ай, человек уже рационализирующей эпохи Чуньцю, задает вопрос именно об этой детали, выказывая недоумение. Конфуций, отвечая, выполняет двойную операцию: во-первых, он полностью игнорирует демоническую природу Куя и его одноногость как физический признак, переводя разговор в плоскость аллегорического истолкования: слова Шуня «одного Куя достаточно» интерпретируются не как констатация телесной особенности, а как суждение о достаточности одного-единственного мудреца для гармонизации Поднебесной. Во-вторых, Конфуций помещает Куя в строго историзированный контекст: Куй действует не во времена первотворения, а при конкретном, хотя и легендарном, государе Шуне; он не самодеятельный дух, а назначенный чиновник – «учитель музыки», выполняющий административные функции («исправил шесть камертонов, гармонизировал пять тонов»). Таким образом, сверхъестественный персонаж полностью социализируется, вписывается в бюрократическую иерархию и наделяется рациональной миссией – музыкальным воспитанием и государственным управлением через гармонию звука.

Следовательно, утверждение о том, что «конфуцианцы толковали содержание мифов таким образом, чтобы их можно было рассматривать как

---

[374] 吕氏春秋 · 察传 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Люй ши чунь цю, Ча чжуань). – URL: https://ctext.org/lv-shi-chun-qiu/cha-zhuan/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

историческую реальность»[375], подтверждается еще одним примером. Однако вопрос о том, стоит ли считать китайский миф квазимифом, легендой или настоящим мифом в «западном» понимании этого слова, остается открытым.

Музыка и добродетель. Следует отметить, что сам император Шунь [舜, имя мифического императора, правившего в 2255–2205 гг. до н.э.[376]] «с ранних лет» «очень любил пение и музыку», поэтому, когда Яо [尧/唐尧, легендарный китайский император [377]; заключил союз с другими странами, покорил окружающие варварские племена, объединив различные этнические группы Китая[378], создал «музыку, способствовавшую росту всего живого»[379]] отдал своих дочерей в жены Шуню, он подарил ему цитру[380]. Именно Шунь приказал «прибавить восемь струн к пятнадцатиструнным гуслям, изготовленным его отцом, Гу-соу», а также «исправить мелодии “девяти призывов”, “шести цветений” и “шести рядов”» [381]. Когда Шунь оставался один, он с удовольствием играл на пятиструнной цитре и пел свою собственную песню «Южный ветер»[382]. Он «сотворил музыку всеобщего согласия»[383].

Китайскими исследователями отмечается, что Шунь является не только «родоначальником китайской нравственной культуры» – вся «всемирная просвещенная добродетель» началась с деятельности императора: «суть» культурного наследия императора Шуня можно выразить так: «прежде всего

---

[375] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 15. – Текст : непосредственный.

[376] 舜 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Шунь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=舜 (дата обращения: 30.04.2026).

[377] 尧 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Яо). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=尧 (дата обращения: 30.04.2026).

[378] 唐尧 [Электронный ресурс] // Zdic: [сайт] (китайский толковый словарь). – URL: https://www.zdic.net/hans/唐尧 (дата обращения: 30.04.2026).

[379] Королев, К. М. Китайская мифология : энциклопедия / К. М. Королев. – Москва : Мидгард, 2007. – С. 116–117. – Текст : непосредственный.

[380] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 135. – Текст : непосредственный.

[381] Там же. С. 136.

[382] Там же. С. 136.

[383] Королев, К. М. Китайская мифология : энциклопедия / К. М. Королев. – Москва : Мидгард, 2007. – С. 117. – Текст : непосредственный.

добродетель, с упором на образование», что делает его «важнейшей движущей силой исторического перехода от варварства к цивилизации»[384].

Конфуцианцы не были единственными, кто обращался к мифам как к дополнительному источнику для выражения определенных аспектов своих философских учений – это делали также моисты. Следует обратить внимание на наличие «мифологической» и «философской» интерпретаций мифа о духе по имени Кай (开/夏后开), который пытался похитить/получить музыку богов.

Философы в трактовке мифов.

Мифологический трикстер как похититель музыки. В 16-й главе «Шань хай цзин» отмечается, что за Юго-Западным морем, к югу от Красной реки [赤水] и к западу от Люша [流沙, зыбучие пески/пустыня Гоби[385]] [«в Тяньмуской пустыне, также известной как Пустыня Великой Радости на юго-западе заморских земель»[386]], жил человек по имени Сяхоу Кай (夏后开), носивший серьги в виде двух зеленых змей и ездивший на двух драконах. Кай вознесся на небеса с тремя наложницами и получил «Девять дум» [музыка времен мифологического императора Юя[387]] и «Девять Песен» [九歌,«Девять од» – нравоучительные песни на темы девяти заслуг государя (九功: управление силами природы: водой, огнем, металлом, деревом, землей и растениями, и государственное управление: исправление нравов, обеспечение интересов и зажиточной жизни населения[388])], которые он забрал с собой [и принес их на землю]. Это равнина [дикая местность] Тяньму, высотой в две тысячи жэней [небесная равнина находится на высоте шестнадцати тысяч

[384] 舜 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Шунь // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/舜/79389 (дата обращения: 30.04.2026).
[385] 流沙 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (люша). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=流沙 (дата обращения: 30.04.2026).
[386] 夏后开 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ся Хоу-кай // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/夏后开/9971363 (дата обращения: 30.04.2026).
[387] 九辩 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Цзю бянь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=九辩 (дата обращения: 30.04.2026).
[388] 九功 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Цзю гун). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=九功 (дата обращения: 30.04.2026).

футов], где Кай впервые исполнил «Девять Призывов»[389] [九韶, цзюшао – музыка мифических императоров Шуня и Юя[390]].

Он был сыном Великого Юя[391] [禹, 禹王, Да Юя, Юя Великого – легендарного китайского правителя, основателя государства Ся[392]]; при рождении получил имя 启 (Ци, пер.: «открывать, раскрывать»[393]) и унаследовал власть от него власть (и последующий «титул» 夏后 – повелитель[394]/правитель Ся)[395]. Исследователями отмечаются, что сам Юй выполнял «очистительную функцию» в культуре и мифологическом сознании народа, характерную для «культурного героя» – он «избавляет землю от всякой нечисти»[396].

Имя Ци/Кая произошло от странного явления – раскола гигантской скалы при его рождении[397]: когда отец Кая собирался жениться на девушке из Ту-шаня, он от радости подпрыгнул и случайно ударил ногой по камню. Девушка увидела, как Юй превратился в медведя, и от стыда убежала, унося сына в чреве. Она обратилась в камень, и ее сын родился с северной стороны ее тела, когда Юй догнал ее и приказал отдать ему сына. Таким образом, рождение Ци/Кая было «омрачено ошибкой его отца», и «эта ошибка стала его даром миру в виде музыки»[398]. Исследователями утверждается, что его

---

[389] 山海经·大荒西经 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Шань хай цзин, Да хуан си цзин). – URL: https://ctext.org/shan-hai-jing/da-huang-xi-jing/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[390] 九韶 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Цзю шао). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=九韶 (дата обращения: 30.04.2026).

[391] 夏后开 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ся Хоу-кай // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/夏后开/9971363 (дата обращения: 30.04.2026).

[392] 大禹 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Да Юй). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=大禹 (дата обращения: 30.04.2026).

[393] 启 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Ци). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=启 (дата обращения: 30.04.2026).

[394] 夏后 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Ся Хоу). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=夏后 (дата обращения: 30.04.2026).

[395] Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 84. – Текст : непосредственный.

[396] Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1 : А–К. – С. 653. – Текст : непосредственный.

[397] 夏后开 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ся Хоу-кай // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/夏后开/9971363 (дата обращения: 30.04.2026).

[398] Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 84. – Текст : непосредственный.

дедушка, Гунь (鲧, отец Юя), казненный Шунем из-за неудачного метода строительства дамб для перекрытия воды[399], также похитил музыку у богов, «рискуя подвергнуться ритуальной казни»[400].

Этот миф «наделяет Кая чертами мифологического трикстера»[401]. Кроме того, появляется новый смысловой мотив – «музыка как источник божественной гармонии»: Кай поднимается «на самую высокую точку на земле, чтобы спеть божественную музыку рядом с небесами», что можно «интерпретировать как подражание божественной гармонии и силе»[402]. Моистское прочтение мифа является примером того, «как философ [Мо-цзы] использует миф для иллюстрации своих идей и тем самым переворачивает его с ног на голову»[403].

«Отрицание музыки» в учении Мо-цзы. Его автор, **Мо-цзы** (墨子, 476 или 480 г. до н.э.–390 или 420 г. до н.э.[404]) – древнекитайский философ, «разработавший учение о всеобщей любви»[405], педагог, ученый и военный стратег, основатель и главный представитель школы моизма. Мо-цзы, кроме взглядов на «всеобщую любовь», также предложил свои собственные идеи, такие как ненападение, бережливость, почитание достойных, содействие гармонии, воля Небес и вера в призраков[406]. Придерживаясь антифатализма и «антимузыкальной позиции», Мо-цзы «создал систему доктрин, ядром которой была всеобщая любовь [«Я должен заботиться о друзьях точно так же, как и о себе, и об их родителях так же, как и о своих»; «наслаждаться поровну

---

[399] 鲧 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Гунь // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/鲧/952007 (дата обращения: 30.04.2026).
[400] Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 84. – Текст : непосредственный.
[401] Там же. С. 84.
[402] Там же. С. 84.
[403] Там же. С. 84.
[404] 墨子 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Мо-цзы // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/墨子/245 (дата обращения: 30.04.2026).
[405] 墨子 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Мо-цзы). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=墨子 (дата обращения: 30.04.2026).
[406] 墨子 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Мо-цзы // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/墨子/245 (дата обращения: 30.04.2026).

и страдать поровну»[407]]; она была известна как одна из «“выдающихся школ” доциньского периода, наряду с конфуцианством, образуя модель “либо конфуцианство, либо моизм”»[408].

В чем же состояла «антимузыкальность» позиции Мо-цзы? Мыслитель подвергал «фундаментальной критике конфуцианские концепции», выступая с резкой критикой ритуальных церемоний, считая их финансовыми тратами, а также связанных с ними аспектов церемониальной музыки и танцев: он «подвергал сомнению их полезность и ценность, и пытался заменить их более простым, но, по его мнению, более полезным»[409]. Моисты считали, что «в древности такие устои, как ритуалы и музыка, были исключительно уделом аристократии; обычный человек считал их не имеющей практической ценности роскошью»[410]: «они не соответствуют деяниям древних царей-мудрецов и не приносят пользы нынешнему народу». Китайские исследователи называют Мо-цзы «первым оппонентом Конфуция» и «вторым крупным философом после Конфуция»[411].

В 32-й главе трактата «Мо-цзы» под названием «Отрицание музыки» утверждается, что «если правители действительно хотят принести пользу миру и избавить его от бедствий, они не могут не запретить такое занятие, как музыка»[412]. Мо-цзы заявляет 6 раз: «Музыка – это неправильно»[413], спрашивая: «Можно ли навести порядок в мире, звоня в большой колокол, ударяя в звучащий барабан, играя на цине»? «Правители увлекаются музыкой и лишают народ средств к существованию, лишая его возможности одеваться и питаться», «производить еду и одежду»; «если правители будут любить

---

[407] Фэн, Ю-лань. Краткая история китайской философии / Фэн Ю-лань ; пер. с англ. Р. В. Котенко ; науч. ред. Е. А. Торчинов. – Санкт-Петербург : Евразия, 1998. – С. 74. – Текст : непосредственный.

[408] 墨子 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Мо-цзы // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/墨子/245 (дата обращения: 30.04.2026).

[409] Фэн, Ю-лань. Краткая история китайской философии / Фэн Ю-лань ; пер. с англ. Р. В. Котенко ; науч. ред. Е. А. Торчинов. – Санкт-Петербург : Евразия, 1998. – С. 70. – Текст : непосредственный.

[410] Там же. С. 71.

[411] Там же. С. 70.

[412] 墨子·非乐上 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Мо-цзы, Фэй юэ шан). – URL: https://ctext.org/mozi/condemnation-of-music-i/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[413] 墨子·非乐上 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Мо-цзы, Фэй юэ шан). – URL: https://ctext.org/mozi/condemnation-of-music-i/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

музыку и слушать ее, они не смогут рано вставать и поздно ложиться, чтобы выслушивать судебные тяжбы и заниматься государственными делами. Тогда в стране воцарится хаос, а государство окажется в опасности. Если правители будут любить музыку и слушать ее, они не смогут напрягать все силы своего тела и в полной мере использовать мудрость своего разума, чтобы заниматься государственными делами внутри страны и собирать налоги с перевалов, рынков и с гор, лесов, рек и полей, чтобы наполнять амбары и казну»; «если спросить, что мешало правителям заниматься государственными делами, а простым людям – работать, то ответ будет один: музыка»[414].

В «Мо-цзы» миф о Кае и похищении им музыки приобретает новый, явно «моистский» оттенок:

После этого [получения музыки от богов] Кай предался похоти и музыке [впал в безнравственность и распущенность и проводил много времени в праздном наслаждении музыкой]. Он пил [напивался до беспамятства] и ел в неподобающих местах [под громкие звуки флейт и колокольчиков]. Дин-дин, дон-дон – в унисон [неистово] звучали духовые и ударные инструменты. Это дошло до Небес, и Небеса были недовольны [Небеса услышали об этом, и отказались иметь с ним что-либо общее][415]. В некоторых китайских источниках указывается, что «в последние годы жизни Ци жил в роскоши, ежедневно предаваясь еде, напиткам и развлечениям»[416]. Однако является ли это «исторической» достоверностью, или же написано после знакомства со взглядами Мо-цзы, остается неизвестным.

Музыка в мифах о прародителе китайской цивилизации. Следующий миф посвящен Белому императору (白帝, один из пяти Небесных

---

414 墨子·非乐上 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Мо-цзы, Фэй юэ шан). – URL: https://ctext.org/mozi/condemnation-of-music-i/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

415 墨子·非乐上 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Мо-цзы, Фэй юэ шан). – URL: https://ctext.org/mozi/condemnation-of-music-i/zhs (дата обращения: 30.04.2026); Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 85. – Текст : непосредственный.

416 夏后开 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ся Хоу-кай // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/夏后开/9971363 (дата обращения: 30.04.2026).

Императоров в древней мифологии, бог Запада[417], один из 25 сыновей Хуан-ди[418]) или, как отмечают некоторые исследователи, его сыне, что в целом спорно: фигуры Белого императора и его сына иногда отождествляются[419]. Сын Белого императора ухаживает за богиней (небесной феей[420]) Хуан Э/Хуанъэ (или Лэй-цзу 嫘祖[421]). Об их любви «рассказывается в куртуазном повествовании», т.к. «существуют четкие признаки сексуального влечения: любовный пир, сценарий на открытом воздухе, музыка, песни и идиллическое путешествие на лодке. Более того, элегантные, но неуловимо сформулированные песни, которыми обмениваются боги, содержат скрытые признания в любви»[422]. История их любви описывается следующим образом:

«В те времена жил один юноша, выделявшийся своим обликом среди обычных людей и называвший себя сыном Бай-ди – Белого государя. В действительности то была звезда, которая ярко светит по утрам в восточной части неба <…>. Юноша спускался с неба к воде, играл на цитре и пел песни, веселился и шутил с Хуан-э. Постепенно между ними зародилась взаимная любовь, и однажды, развлекаясь, они забыли о возвращении домой. Юноша вскочил на деревянный плот Хуанъэ, на котором они плыла по Серебряной реке, и вдвоем они приплыли к морю, освещенному луной. Они сделали мачту из ветви коричного дерева, из ароматных трав сплели флажок и прикрепили его к мачте. Вырезав из яшмы горлицу, они укрепили ее на самой вершине мачты, чтобы она могла показывать направление ветра во все четыре времени года. Предание гласит, что птица-флюгер, которую впоследствии стали устанавливать на мачтах или крышах домов, происходит от этой нефритовой

---

[417] 白帝 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Бай-ди). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=白帝 (дата обращения: 30.04.2026).
[418] 少昊 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Шао-хао). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=少昊 (дата обращения: 30.04.2026).
[419] Император птиц Шао-хао и восточные и [Электронный ресурс] // Anashina.com: [сайт]. – URL: https://anashina.com/imperator-ptic-shao-xao-i-vostochnye-i (дата обращения: 30.04.2026).
[420] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 64. – Текст : непосредственный.
[421] 嫘祖 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Лэй-цзу). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=嫘祖 (дата обращения: 30.04.2026).
[422] Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 207–208. – Текст : непосредственный.

горлицы. Так двое людей сидели бок о бок на плоту, играя на гуслях, сделанных из лучших пород дерева – тунгового и катальпы. Как только она начинала петь, он вторил ей, и радость их была беспредельна»[423].

В итоге у них рождается сын, «небесный правитель Запада»[424], «предок китайской цивилизации» Шао-Хао (少昊)[425]. Это один из немногих китайских мифов, в котором музыкальное искусство играет роль сопровождения «любовного» влечения: праздного и забавного занятия, о котором предупреждал Мо-цзы. Несмотря на это, музыка все же стала одним из факторов, повлиявших на появление китайского прародителя.

Также в одном из древнекитайских мифов, главный слуга речного духа Хэбо [河伯, «бог Реки (Хуанхэ)»[426]], дракон Чжуполун [猪婆龙, Дракон-свинья, мифическое существо, назначенное Верховным Владыкой Неба Чжуансюем музыкальным наставником; создавал невероятную музыку, стуча хвостом по своему животу; из-за уникальных звуковых свойств его кожи за этими драконами охотились, что привело к тому, что они стали редкими[427]], «забавлял музыкой небесного властителя»[428]].

Еще один миф, который необходимо упомянуть в настоящем исследовании, также содержит важную информацию о восприятии музыки в китайском мифологическом сознании. Этот миф является преданием об основании династии Шан [商朝, 1600 до н. э. – 1046 до н. э.[429], вторая династия в истории Китая после Ся], которое наполнено множеством мотивов и смыслов. В нем упоминаются высокая башня, защищающая целомудрие двух

---

[423] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 64–65. – Текст : непосредственный.
[424] Там же. С. 64.
[425] 少昊 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Шао-хао // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/少昊/731550 (дата обращения: 30.04.2026).
[426] 河伯 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Хэ-бо). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=河伯 (дата обращения: 30.04.2026).
[427] Чжуполун [Электронный ресурс] // Бестиарий: [сайт]. – URL: https://www.bestiary.us/chjupolun (дата обращения: 30.04.2026); Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 74–75. – Текст : непосредственный.
[428] Там же. С. 153.
[429] 商朝 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Шан // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/商朝/194655 (дата обращения: 30.04.2026).

знатных девушек, пир с барабанным боем, предвещающий свадьбу, ласточка, снесшая два яйца, купание девушек, беременность после того, как они проглотили яйцо черной птицы и божественное рождение[430]. В «Ши цзин» [詩經, «Каноне стихов/поэзии», «Книге песен», самой древней антологии китайской поэзии[431]] указывается, что Небеса ниспослали черную птицу [темную; ласточку, журавля[432]], которая спустилась и породила династию Шан, поселившись на обширной земле Инь[433].

В «Люйши чуньцю»[434] этот миф можно прочесть в главе «Начало музыки» (音初): в клане [семье/роду] Юй-Сун было две прекрасные [незамужние] дочери, для которых построили девятиэтажную башню/террасу. Когда они ели и пили, для них всегда играла барабанная музыка. Император послал к ним черную птицу [ласточку], которая прилетела и стала кружить над ними, издавая печальные крики. Две дочери полюбили ее [ссорились из-за нее], и пытались ее поймать, накрыв нефритовой корзинкой. Через некоторое время они открыли корзинку и, заглянув внутрь, обнаружили: ласточка оставила два яйца. Она улетела на север и больше не вернулась. Девушки сочинили песню, в которой были слова «Ласточка, ласточка, ты улетела!», ставшие «началом северной музыки». В других источниках также отмечается, что «на самом деле это первая композиция в стиле северной музыки»[435].

Упоминание «начала северной музыки» отсылает к одной из четырех локальных музыкальных традиций, описанных в главе «Начало музыки» («音初»): согласно тексту трактата, некогда были заложены основы музыки

---

[430] Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 255. – Текст : непосредственный.
[431] Ши цзин [Электронный ресурс] // Синология.Ру: [сайт]. – URL: https://www.synologia.ru/a/Ши_цзин (дата обращения: 30.04.2026).
[432] 玄鸟 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (сюаньняо). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=玄鸟 (дата обращения: 30.04.2026).
[433] 诗经·玄鸟 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Ши цзин, Сюань няо). – URL: https://ctext.org/book-of-poetry/xuan-niao/zh (дата обращения: 30.04.2026).
[434] 吕氏春秋·音初 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Люй ши чунь цю, Инь чу). – URL: https://ctext.org/lv-shi-chun-qiu/yin-chu/zhs (дата обращения: 30.04.2026).
[435] Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 115. – Текст : непосредственный.

восточной, западной, южной и северной[436]. Таким образом, под «北音» в данном контексте понимается не просто «музыка, возникшая на севере», а архетипическая северная ветвь китайской музыкальной культуры – своего рода мифологическая «матрица», задающая особый эмоционально-образный строй.

В китайской музыкальной эстетике северная и южная традиции традиционно противопоставляются. Если южная музыка (南音) ассоциируется с лирической утонченностью, мягкостью интонаций и плавностью мелодических линий[437], то северная (北音), как отмечается, например, в классическом трактате «Вэньсинь дяолун» [文心雕龍, «Резной дракон литературной мысли», V в., сост. Лю Се (刘勰)[438]], описывается в категориях 劲, 激, 沉, 雄 (*цзинь, цзи, чэнь, сюн*) – «мощная, порывистая, глубокая и мужественная»[439]. Миф о двух дочерях клана Юй-Сун и ласточке, таким образом, фиксирует в образной, повествовательной форме рождение северного музыкального этоса – с его характерной тоской, энергией и суровым лиризмом, который сохранится в китайской культуре на протяжении тысячелетий.

В «Ши цзи» [史記, «Исторические записки» Сыма Цяня] содержится продолжение повествования, в котором одна из дочерей, Цзянь Ди (簡狄) становится наложницей/второй женой императора Ку [嚳/帝嚳, Ди Ку, Гаосинь – легендарного древнего императора, одного из Пяти Императоров, правнука Хуан-ди[440]]. Когда Цзянь Ди вместе с сестрами пошла купаться, она увидела, как черная птица выронила яйцо. Цзянь Ди подобрала его и

---

[436] 吕氏春秋·音初 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Люй ши чунь цю, Инь чу). – URL: https://ctext.org/lv-shi-chun-qiu/yin-chu/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[437] 南音 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (наньинь). – URL https://bkrs.info/slovo.php?ch=南音 (дата обращения: 30.04.2026).

[438] 文心雕龍 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Вэньсинь дяолун). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=文心雕龍 (дата обращения: 30.04.2026).

[439] 文心雕龍 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Вэньсинь дяолун). – URL: https://ctext.org/wenxin-diaolong/zh (дата обращения: 13.05.2026).

[440] 嚳 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Ку). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=嚳 (дата обращения: 30.04.2026).

проглотила. После этого она забеременела и родила Ци (契), который помог Великому Юю справиться с наводнением.

Император Шунь, обращаясь к Ци, сказал: «Людям не хватает любви друг к другу, и они не соблюдают пять правил родственных отношений. Вы как министр просвещения [司徒, Сыту: главный блюститель нравов, распорядитель по делам культа и просвещения; советник по делам воспитания и обучения; начальник приказа просвещения[441]] должны с почтением прививать людям чувство долга, связанное с этими пятью правилами, но делать это мягко». Ци получил во владение княжество Шан и фамилию [император «высочайше пожаловал [ему] фамилию»: о китайских царях, присваивавших заслуженным подданным фамилии выдающихся лиц, часто – царскую фамилию[442]] Цзы [виконт-цзы: четвертый из пяти рангов шанской (商代) аристократии[443]]. Ци процветал во времена правления Яо, Шуня и великого Юя. Его заслуги были очевидны для народа, и в стране воцарился мир[444].

Музыкальные предпочтения конфуцианцев. Пять правил, о которых говорит император Шунь, – это 五教: «пять видов этики и морали»[445] или «пять социальных отношений» – отношения между правителем и министром, отцом и сыном, старшим и младшим братом, мужем и женой, а также другом и другом[446]. Они выражают пять конфуцианских добродетелей [父义, 母慈, 兄友, 弟恭, 子孝[447]]: отеческую справедливость, материнскую ласку/любовь,

---

[441] 司徒 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (сыту). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=司徒 (дата обращения: 30.04.2026).

[442] 赐姓 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (цысин). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=赐姓 (дата обращения: 30.04.2026).

[443] 子 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (цзы). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=子 (дата обращения: 30.04.2026).

[444] 史记·殷本纪 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Ши цзи, Инь бэнь цзи). – URL: https://ctext.org/shiji/yin-ben-ji/zh (дата обращения: 30.04.2026).

[445] 五教 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (у цзяо). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=五教 (дата обращения: 30.04.2026).

[446] Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 115. – Текст : непосредственный.

[447] 五教 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (у цзяо). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=五教 (дата обращения: 30.04.2026).

дружеское отношение старшего брата к младшему, уважительное отношение младшего брата к старшему и сыновнее послушание/почтительность.

Ци является «*предком*» шанских царей (в первую очередь, Шан Тана [商汤, 1646–? до н. э., легендарного основателя династии Шан[448]]), *а не основателем* династии Шан[449][450]: император пожаловал ему землю в Шан [современный город Шанцю (商丘), провинция Хэнань (河南); этот город, находящийся в центральной части Китая, является «колыбелью китайской цивилизации»[451]] в «качестве ответственного за огонь»[452]. Его племя называлось «Шан» по названию этого места[453].

Следует отметить, что рождение Ци связано с музыкой не только благодаря «барабанному бою», который слушала его мать в башне, и щебетанию ласточки, способствовавшее «началу северной музыки». Несмотря на «странные» обстоятельства зачатия Ци от проглоченного яйца, отцом Ци

---

[448] 商汤 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Шан-тан). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=商汤 (дата обращения: 30.04.2026).

[449] 郑天挺 [Чжэн Тяньтин], 谭其骧 [Тань Цисян]. 中国历史大辞典 [Большой словарь китайской истории] / 郑天挺 [Чжэн Тяньтин], 谭其骧 [Тань Цисян]. – 上海 [Шанхай] : 上海辞书出版社 [Шанхайское лексикографическое издательство], 2010. – 页 2040. – Текст : непосредственный.

[450] Чтобы понять смысловую разницу между «предком» и «основателем династии», необходимо учитывать, как в древнекитайской исторической традиции выстраивалась родословная правящего дома. Предком (祖, *цзу*) считался тот, от кого сам род вел свое происхождение – первопредок, часто мифологический или легендарный персонаж, чья фигура была нужна не для фиксации исторического факта, а для сакральной легитимации власти («наш род ведет начало от божества или культурного героя»). Основателем же династии (王朝的建立者) признавался уже исторический (или полуисторический) деятель, который реально объединил земли, победил предыдущего правителя и установил новую политическую власть. Таким образом, Ци (契), чье чудесное рождение описано в мифе, является именно первопредком шанского царского рода – тем, от кого пошла линия будущих правителей, но кто сам еще не основывал государства. Тем, кто действительно низложил последнего правителя предыдущей династии Ся и стал первым реальным царем Шан, был его потомок Шан Тан (商汤, также известный как Чэн Тан, 成汤), живший значительно позже. Эта дихотомия «предок – основатель» отражает общую для древнекитайской историософии модель: сакральное происхождение рода (миф о первопредке) предшествует политическому деянию (основанию династии конкретным потомком), и оба элемента работают вместе, чтобы придать власти двойную легитимность – небесную (через чудесное родоначалие) и историческую (через военно-политическую победу).

[451] Хань, Ф. Ритуал и церемониальная музыка в Китае: бронзовые изделия эпох Шан и Чжоу из провинции Хубэй и уникальность китайской культуры / Хань Фан, Ван Цзичао // Общество и государство в Китае. – 2014. – Т. 44, № 1. – С. 75. – Текст : непосредственный.

[452] 契 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Се // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/契/4024961 (дата обращения: 30.04.2026).

[453] 契 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Се // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/契/4024961 (дата обращения: 30.04.2026).

считается император Ку[454] [получеловек-полубог[455]], который, как и такие древние боги, как Фу Си и Ци (Кай) [сын Юя], Нюй-ва считается богом музыки и «создателем» определенных музыкальных терминов/произведений, например, «Девяти Призывов», «Шести рядов» (六列), «Шести цветений» (六弓)[456]. Он велел «своему музыканту Ючую»[457] создать такие музыкальные инструменты[458], как «барабан гу и барабанчик тао, колокол чжун, каменный гонг цин, флейты гуань и чи, окарину сюань» и др.[459]

В поздней космогонической хронологии эпохи Чжоу Ку выступает божеством, пришедшим на смену Желтому императору [Хуан-ди – «владыка Центра» – он был высочайшим правителем в царстве богов»[460]] и предшествующим трем полубогам-героям Яо, Шуню и Юю[461]. Он также отождествляется с изобретением шести ударных инструментов (барабанов, колокольчиков и бубенцов) и четырех духовых инструментов[462].

Следует отметить, что «полубог-получеловек» Ди Ку и Ди Цзюнь [帝俊, «Бог-покровитель династии Шан, возможно, тот же, что и легендарный император Ди Ку»[463]] «были первоначально воплощением одного и того же божества»[464], т.к. «одно и то же деяние» в мифах разных народностей, культур и религий «приписывали нескольким людям», поэтому «один человек мог

---

[454] 契 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Се // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/契/4024961 (дата обращения: 30.04.2026).
[455] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 122. – Текст : непосредственный.
[456] Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 53. – Текст : непосредственный; Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 122. – Текст : непосредственный.
[457] Там же. С. 122.
[458] Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 53. – Текст : непосредственный.
[459] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 122. – Текст : непосредственный.
[460] Там же. С. 70.
[461] Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 53. – Текст : непосредственный.
[462] Там же. С. 53.
[463] 帝俊 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Ди-цзюнь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=帝俊 (дата обращения: 30.04.2026).
[464] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 122. – Текст : непосредственный.

превратиться сразу в нескольких»[465]. Некоторые исследователи считают, что он также может быть императором Шунем[466]. Считается, что он был одноногим с головой ласточки [священная птица, почитаемая на востоке[467]] или феникса [или изначально был черной птицей[468]], поэтому Цзянь Ди, проглотив яйцо ласточки-Ди Цзюня, родила Ци – «родоначальника иньского племени» Шан[469]. Китайские исследователи считают Ди Цзюня богом, создавшим множество цивилизаций[470].

Отмечается, что потомок Ди Цзюня – Яньлун изобрел «цитру и гусли», а «восемь его сыновей, имен которых мы не знаем, создали песни и танцы»[471]. Самый богатый «на выдумки» и искусный был «Ицзюнь, который выдумал множество вещей», «чтобы принести счастье людям»[472]. Однако на найденных треножниках, датируемых династией Чжоу, есть «изображения Ицзюня с отрубленными пальцами во рту», что «должно было означать, что чудесное мастерство и выдумка не нужны и они могут лишь увести людей на ложный путь»[473].

Исследователи утверждают, что Ди Цзюнь «в представлении древних людей является **богом времени**. Поэтому родословная семьи Ди Цзюня неразрывно связана с тьмой и светом»[474]. Можно предположить, что наличие у одного божества парные способности «управления» временем и музыкой выявляются в древней китайской мифологии в первый раз. Несмотря на объективность определения о том, что «музыка – тот вид искусства, который

---

[465] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 117. – Текст : непосредственный.
[466] Там же. С. 117.
[467] Там же. С. 120.
[468] 帝俊 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (Ди-цзюнь // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/帝俊/6596600 (дата обращения: 30.04.2026).
[469] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 120. – Текст : непосредственный.
[470] 帝俊 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (Ди-цзюнь // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/帝俊/6596600 (дата обращения: 30.04.2026).
[471] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 121. – Текст : непосредственный.
[472] Там же. С. 121.
[473] Там же. С. 121.
[474] 帝俊 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (Ди-цзюнь // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/帝俊/6596600 (дата обращения: 30.04.2026).

теснее всего связан со временем, так как сама сущность его – в движении»[475], ясный мифологический концепт о взаимоотношении музыкального и временного был нечастым явлением в китайских исследованиях.

При этом «искусное мастерство», о котором говорит Юань Кэ, в контексте музыкального искусства может быть неразрывно связано с понятием «виртуозность», в семантическое поле которого входят термины «мастерство» и «искусность»[476], намек на которые уже встречались нам, когда речь шла о «хитрости». Отрицательное отношение к этому качеству в древнекитайском мифологическом сознании, отраженном в соответствующих текстах, предположительно, связано с тем, что «мастера, создающие предметы [и явления] искусства» [выходящие за рамки обыденного, принятого в обществе] «в будущем смогут причинить неприятности своим правителям»[477].

Брат Ди Ку, Чжуан-сюй (顓頊, 北方天帝 – Северный Небесный Император[478], «небесный владыка Севера»[479]) [«Ди-ку был правителем на земле, а его брат Чжуань-сюй – властителем неба»], «очень» любил «слушать музыку»[480]. Один из легендарных Пяти императоров Древнего Китая[481], еще один предок китайской цивилизации[482], потомок Хуан-ди [правнук[483]], великий дух[484], Чжуан-сюй «заставлял летящего дракона подражать напеву ветров восьми направлений и создал восемь мелодий. Он велел кайману лечь

---

[475] Бахтизина, Д. И. Время в музыке / Д. И. Бахтизина // Вестник Омского университета. – 2009. – № 4. – С. 30. – Текст : непосредственный.

[476] Бажанов, Н. С. Виртуозность в музыкальном искусстве: очерки контекста / Н. С. Бажанов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 28. – С. 86. – Текст : непосредственный.

[477] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 122. – Текст : непосредственный.

[478] 顓頊 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (Чжуань-сюй // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/顓頊/7226038 (дата обращения: 30.04.2026).

[479] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 69. – Текст : непосредственный.

[480] Там же. С. 122.

[481] 顓頊 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Чжуань-сюй). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=顓頊 (дата обращения: 30.04.2026).

[482] 顓頊 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (Чжуань-сюй // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/顓頊/7226038 (дата обращения: 30.04.2026)

[483] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 92. – Текст : непосредственный.

[484] Там же. С. 69.

на спину и хлопать себя хвостом по животу, чтобы раздавались громкие звуки»[485].

«Любитель музыки» получил от своего дяди Шао Хао «цитру цинь и гусли сэ», и «после того, как он стал верховным владыкой» слушал «четкие и звонкие звуки ветра, напоминавшие музыкальную мелодию. Он приказал дракону, летающему в небе, создать музыкальные мелодии, подражая музыке ветров восьми сторон, под названием “Песни почитания облаков”. Чтобы порадовать своего прадеда Хуан-ди, ушедшего на покой, он преподнес ему эти песни». Его потомки также славились музыкальным талантом, унаследованным от Чжуан-сюя, – к примеру, голос его сына «напоминал мелодичное звучание каменного гонга и колокола», а его правнук сочинял «прекрасные песни» [486].

Сам Хуан-ди [黄帝, Желтый император, легендарный правитель Китая, основатель даосизма и согласно «Ши цзи»[487] первопредок всех китайцев[488], верховный правитель Центра[489]], «сочинил музыку, получившую название цинцзяо [清角]. Она была печальной, волнующей и поистине могла тронуть небо и землю, взволновать богов и бесов»[490]. Некоторыми исследователями утверждается, что Хуан-ди «создал музыку, выражавшую всеобщее благоденствие[491].

В Хань Фэй-цзы [韓非子, трактат, написанный Хань Фэем (韩非, 280–233 г.г. до н.э.[492]), ведущим идеологом древнекитайских легистов] отмечается, что в древности Хуан-ди собрал [объединил] духов и божеств [бесов и

---

[485] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 122. – Текст : непосредственный.
[486] Там же. С. 74.
[487] 史记 · 五帝本纪 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Ши цзи, Уди бэньцзи). – URL: https://ctext.org/shiji/wu-di-ben-ji/zhs (дата обращения: 13.05.2026).
[488] 黄帝 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Хуан-ди). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=黄帝 (дата обращения: 30.04.2026).
[489] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 88. – Текст : непосредственный.
[490] Там же. С. 93.
[491] Королев, К. М. Китайская мифология : энциклопедия / К. М. Королев. – Москва : Мидгард, 2007. – С. 116. – Текст : непосредственный.
[492] 韩非 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Хань Фэй). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=韩非 (дата обращения: 30.04.2026).

божеств; злых и добрых духов; сверхъестественные силы] на вершине горы Тайшань, восседая на колеснице, запряженной слоном и шестью [водяными: вызывающими наводнение] драконами: Би Фан [毕方, божество огня и пожаров в образе одноногой птицы] рядом с ним [управлял колесницей], Чи Ю [蚩尤, великан-колдун, вступивший в схватку с Хуан-ди; бог оружия и металлургии] впереди, Фэнбо [风伯, божество/князь ветра], размахивающий крыльями [для того, чтобы расчищать дорогу], Юй-ши [雨师, бог дождя], окропляющий дорогу, тигры и волки впереди, бесы и божества позади, летучий змей [腾, Тэн], лежащая на земле, и Феникс [凤皇], покрывающий все вокруг, – грандиозное собрание духов и божеств, создавшее «Цинцзяо» [«Чистый рог» или «Чистая нота цзяо» – третья ступень пентатонической гаммы – основной структуры гаммы традиционной китайской музыки (五声音阶)[493]][494].

Музыка была сочинена Желтым императором в ознаменование своей победы над великаном Чи Ю [蚩尤, великан-колдун, вступивший в схватку с Хуан-ди; бог оружия и металлургии[495]][496] и последующего объединения племен; она воплощала величие и торжественность, однако также имела «сверхъестественное» воздействие на окружающий мир, сохранившееся в дальнейшем.

Сохранился миф/предание о том, как Пин из Цзинь [晋平公, Цзиньский князь Пин-гун] устроил пир на террасе в честь навестившего его вэйского князя Лин-гуна [魏国令]. Когда вино лилось рекой, вэйский князь Лин-гун встал и сказал: «Я услышал новую мелодию; могу ли я показать ее вам?» Пин-гун ответил: «Прекрасно». Затем он позвал Ши-цзюаня [石娟, он сопровождал

---

[493] 五声音阶 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (пентатоника // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/五声音阶/3331272 (дата обращения: 30.04.2026).

[494] 韩非子 · 十过 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Хань Фэй-цзы, Ши го). – URL: https://ctext.org/hanfeizi/shi-guo/zh (дата обращения: 30.04.2026).

[495] 蚩尤 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Чи Ю). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=蚩尤 (дата обращения: 30.04.2026).

[496] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 93. – Текст : непосредственный.

Лин-гуна], посадил его рядом с Ши-куаном [师旷, наставник Куан (VI в. до н. э., легендарный слепой музыкант, обладавший исключительно тонким слухом, служивший советником в княжестве Цзинь (晋国), также известен как Цзы-е[497]] и взял свою цитру, чтобы сыграть. Не успев закончить, Ши-куан остановил его, сказав: «Это музыка обреченного государства [亡国之声, музыка погибшей страны; музыка периода полного упадка; упадочническая музыка (предвестник гибели страны)[498]]; ее нельзя продолжать». Пин-гун спросил: «Откуда эта музыка?» Ши-куан ответил: «Ее сочинил Ши-янь [师延], который создавал пошлую музыку [靡靡之乐: непристойную музыку/песни; манящие мелодии; нежную, женственную музыку[499]] вместе с чжоуским ваном [правителем царства Чжоу]. Когда У-ван [武王: Чжоу Уван, основатель китайской династии Чжоу; XII–XI вв. до н.э.[500]] напал на царя Чжоу, Ши-янь бежал на восток, достигнув реки Пу [濮水, Пушуй: река в пров. Шаньдун], где добровольно сдался [утопился]. Поэтому те, кто услышит эту музыку, неизбежно окажутся на реке Пу. Первое государство, услышавшее эту музыку, непременно будет уничтожено; ее нельзя исполнять».

Пин-гун сказал: «Я люблю музыку; можете сыграть ее». Ши-цзюань сыграл на цитре в полную силу. Пин-гун спросил Ши-куана: «Что это за музыка?» Ши-куан ответил: «Это то, что называется “Циншан” [清商/清商乐: музыка чистого тона *шан* (мелодии семиступенного лада, с эпохи Южных и Северных царств); старинная мелодия из Центральных равнин времен династий Хань и Вэй, она распространилась в регион Цзяннань благодаря переселению династии Цзинь; в древней китайской пятитоновой системе

---

[497] 师旷 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Ши Куан). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=师旷 (дата обращения: 30.04.2026).

[498] 亡国之声 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (ван го чжи шэн). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=亡国之声 (дата обращения: 30.04.2026).

[499] 靡靡之乐 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (ми ми чжи юэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=靡靡之乐 (дата обращения: 30.04.2026).

[500] 周武王 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Чжоу У-ван). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=周武王 (дата обращения: 30.04.2026).

тональности тон шан меланхоличен и печален [501]]». Пин-гун спросил: «Неужели “Циншан” – самая печальная мелодия?» Ши-куан ответил: «Она не так хороша, как “Цинчжи” [清徵, чистый тон *чжи*[502], четвертая ступень пентатонической гаммы (五声音阶)[503]]».

Пин-гун спросил: «Можно ли услышать “Цинчжи”?» Ши-куан ответил: «Нет, все, кто слушал “Цинчжи” в древности, были добродетельными и праведными правителями. Сейчас же добродетели моего господина недостаточно, чтобы слушать». Пин-гун сказал: «Я люблю музыку; я хочу ее услышать». Ши-куану ничего не оставалось, как взять свою цитру и начать играть.

На первой ноте с юга прилетели два черных журавля [玄鹤: считается, что журавль становится серым в возрасте 1000 лет и черным в возрасте 3000 лет[504]] и собрались у ворот дворца. На второй ноте они выстроились в ряд. На третьей ноте они вытянули шеи и закричали, расправили крылья и затанцевали. Ноты Гун и Шан [宫商, первая и вторая ступень пентатонической гаммы (五声音阶)[505]]] прозвучали и достигли небес. Пин-гун был очень доволен, и все присутствующие были в восторге.

Пин-гун встал, чтобы произнести тост за Ши-куана, затем снова сел и спросил: «Есть ли звук более печальный, чем “Цинчжи”?» Ши-куан ответил: «Цинцзяо» лучше». Пин-гун спросил: «Можно ли услышать «Цинцзяо»?» Ши-куан сказал: «Нет. <…> Великое собрание духов создало «Цинцзяо». Теперь же добродетели Вашего Величества недостаточно, чтобы услышать его; если вы попытаетесь, боюсь, в будущем Вас будет ждать поражение».

---

[501] 清商 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (цин шан). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=清商 (дата обращения: 30.04.2026); 清商乐 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (цин шан юэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=清商乐 (дата обращения: 30.04.2026).

[502] 清徵 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (цин чжи). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=清徵 (дата обращения: 30.04.2026).

[503] 五声音阶 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (пентатоника // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/五声音阶/3331272 (дата обращения: 30.04.2026).

[504] 玄鹤 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (сюаньхэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=玄鹤 (дата обращения: 30.04.2026).

[505] 五声音阶 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (пентатоника // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/五声音阶/3331272 (дата обращения: 30.04.2026).

Пин-гун сказал: «Я стар, и я люблю музыку. Я хочу ее услышать». Ши-куан не имел другого выбора, кроме как сыграть ее. Когда музыка прозвучала один раз, с северо-запада поднялись темные тучи [черные облака]; когда она прозвучала второй раз, поднялся сильный ветер [тайфун, ураган, шторм, буря], за которым последовал проливной [сильный] дождь [ливень], рвущий занавеси [гардины], разбивающий жертвенные сосуды [俎豆: цзу и доу; поднос и сосуд для жертвоприношений] и разрушающий черепицу террасы. Сидевшие разбежались, а Пин-гун, испуганный [в ужасе], спрятался в коридоре дворца. Княжество Цзинь [晋国, эпоха Чуньцю на территории нынешней пров. Шаньси и Сев.-Вост. Китая[506]] пережило сильную засуху, земля была иссушена три года. Впоследствии Пин-гун ослабел. Поэтому говорят: те, кто пренебрегает управлением и предается пяти тонам [五音, обр. музыке (пентатонике)[507]], навлекут на себя погибель[508].

Музыкальные предпочтения легистов. Легисты, подобно моистам, не одобряли излюбленные конфуцианцами ритуалы и музыку[509]. В окончании мифа Юань Кэ заменяет последнее предложение, представленное в качестве своеобразного «морального» вывода вопросом: «Разве можно было простым смертным слушать эту небесную музыку?»[510].

Интересно отметить, что, как и основание династии Шан [Ди Ку через своего сына Ци выступает родоначальником династии Шан], так и упадок династии Цзинь [Пин-гун и «Цзинцзяо» Хуан-ди] в мифологической традиции опосредовано связаны с музыкой. Можно предположить, что этих мифологических текстах музыка становится один из сакральных маркеров легитимности и жизнеспособности династии; отражением «степени

---

[506] 晋国 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Цзинь го). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=晋国 (дата обращения: 30.04.2026).

[507] 五音 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (у инь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=五音 (дата обращения: 30.04.2026).

[508] 韩非子·十过 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Хань Фэй-цзы, Ши го). – URL: https://ctext.org/hanfeizi/shi-guo/zh (дата обращения: 30.04.2026).

[509] Легизм [Электронный ресурс] // Синология.Ру: [сайт]. – URL: https://www.synologia.ru/monograph-1256-12 (дата обращения: 30.04.2026).

[510] Юань, К. Мифы Древнего Китая / Юань Кэ ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 93. – Текст : непосредственный.

достойности» правителя, которое может проявляться в его делах, способностях и талантах.

Проведенный анализ мифологических текстов позволяет сделать вывод, что музыка в древнекитайской мифологической картине мира выступает не только как один из культурных достижений или отдельный/независимый вид искусства; она становится универсальным архетипом культурного героя – символическим оператором, через который божества проявляют свою сущность как носителей порядка, гармонии и цивилизации. Тем самым, можно предположить, что музыка в древнекитайской мифологии является микрокосмом самой китайской цивилизации (ее отражением), т.к. создавая музыку, бог/правитель совершил акт, изоморфный акту творения мира/человека/цивилизации, поэтому «правильная» музыка содействовала упорядочению мира (то есть миротворению/установлению порядка/избавления от хаоса), а «неправильная» была способна истребить династию и уничтожить княжество. Исследователи отмечают, что «при дворе бинь-сян (церемониймейстер) [傧相, встречал и провожал гостей, а также проводил ритуалы [511]] отвечал за организацию сложных мероприятий, в которых искусство, литература и музыка сочетались, символизируя государство»[512].

К тому же, музыка становится системной характеристикой мифологической модели практически всех «значимых» для китайской культуры богов. В китайском дискурсе существует выражение «Три властителя и пять императоров» [三皇五帝], которые относятся к легендарным правителям древнейшего периода истории Китая, относящегося к третьему тысячелетию до нашей эры[513] [«собирательный термин для племенных вождей

[511] 傧 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (бинь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=傧 (дата обращения: 30.04.2026).
[512] Christie, A. Chinese Mythology / A. Christie. – London: Chancellor Press, 1996. – P. 23. – Текст : непосредственный.
[513] 三皇五帝 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (сань хуан у ди). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=三皇五帝 (дата обращения: 30.04.2026).

в древних китайских легендах»[514]]. Несмотря на то, что в источниках на разных языках указывается нетождественная информация об именах первопредков [«в разных текстах зафиксированы разные фигуры»[515]], в число трех властителей [三皇] входит Фу Си, Нюй-ва и Шэньнун [神农, «божественный земледелец», бог-покровитель земледелия и медицины[516]][517]. Фу Си и Нюй-ва изобрели музыкальные инструменты; они – боги музыки, «открывшими» ее людям. Несмотря на то, что в мифологических текстах о Шэньнуне не указывается его прямой связи с музыкальным творчеством (хотя некоторые исследователи отмечают, что Шэньнун, как и Фу Си, был прекрасным музыкантом[518]), он является божеством-целителем, что, как было указано в предыдущих мифах, может свидетельствовать о связи с музыкой, т.к. целительство в некоторых мифах происходило также благодаря музыкальному исполнительству.

В текстах обо всех пяти легендарных/мифических императорах [五帝: Хуан-ди, Чжуань-сюй, Ди Ку, Яо, Шунь (указаны в порядке их правления согласно исторической традиции)[519]] содержится какой-либо музыкальный атрибут: они любят и создают музыку, а также управляют государством посредством музыки, которая неизменно функционирует как инструмент установления, поддержания или восстановления порядка. Однако «мифические» императоры не являются специализированными божествами музыки, как, например, Аполлон в греческой мифологии (хотя, важно отметить, что он был также богом медицины, что имеет схожее

---

[514] 三皇五帝 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Три властителя и пять императоров // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/三皇五帝/138427 (дата обращения: 30.04.2026).

[515] 三皇五帝 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Три властителя и пять императоров // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/三皇五帝/138427 (дата обращения: 30.04.2026).

[516] 神农 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Шэньнун). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=神农 (дата обращения: 30.04.2026).

[517] 三皇五帝 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Три властителя и пять императоров // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/三皇五帝/138427 (дата обращения: 30.04.2026).

[518] У Ген-Ир. Конфуцианство о роли музыки в обществе / У Ген-Ир // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 6. – С. 261. – Текст : непосредственный.

[519] 三皇五帝 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Три властителя и пять императоров // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/三皇五帝/138427 (дата обращения: 30.04.2026); 五帝 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (у ди). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=五帝 (дата обращения: 30.04.2026).

взаимодействие «божественных свойств» в древнекитайской мифологии[520]). Тем самым, в древнекитайской культуре музыка не воспринималась как отдельная сфера деятельности, а была атрибутом божественного как такового – т.е. способом проявления божественной природы.

Истории «трех властителей и пяти императоров» представляют собой последовательную эволюцию – от культурных героев к создателям государственности и мудрым императорам: «“Три властителя” жили раньше других: они научили людей охоте, земледелию и основам быта; “пять императоров” считаются потомками, сменявшими друг друга, или же правителями разных союзов племен»[521]. К примеру, Чжуань-сюй и Ди Ку были правнуками Хуан-ди, Яо и Шунь – следующими за ними легендарными предками, «которые передавали трон не сыновьям, а наиболее достойным». Китайские исследователи отмечают, что «легенды о “Трех владыках и пяти императорах” отражают особенности ранней китайской цивилизации в стремлении к культурной интеграции и политическому единству»[522].

Таким образом, проанализировав атрибуты главных божеств китайского пантеона, можно сделать вывод, что музыка воспринималась древними китайцами как инструмент государственного управления, метод достижения чего-либо посредством хитрости, способ исцеления и постижения большего/высшего/трансцендентного, божественный источник гармонии и индикатором сексуального/любовного влечения, а также как сущностное свойство божественного порядка и универсальный язык, на котором Небо говорит с Землей, а правитель – со своим народом. В этом смысле китайская цивилизация с самых своих мифологических истоков была не просто «государством ритуала», но и «государством музыки» – цивилизацией, построенной на гармонии звуков и упорядочении хаоса через мелодию.

---

[520] Аполлон [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия: [сайт]. – URL: https://old.bigenc.ru/world_history/text/1824522 (дата обращения: 30.04.2026).

[521] 三皇五帝 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Три властителя и пять императоров // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/三皇五帝/138427 (дата обращения: 30.04.2026).

[522] 三皇五帝 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Три властителя и пять императоров // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/三皇五帝/138427 (дата обращения: 30.04.2026).

Следовательно, конфуцианская формула «воспитание через ритуалы и музыку» [«культурный фундамент Китая как “страны ритуала и музыки”»[523]] [礼乐: церемонии/ритуалы/этикет и музыка являются признаками цивилизованного государства[524]; «вместе они представляют собой важный инструмент древнего политического управления»[525]] не была случайной: Конфуций подчеркивал, что «ритуалы определяют социальную иерархию, а музыка гармонизирует внутренние и внешние аспекты, тем самым исправляя сердца людей и гармонизируя общество»[526]. Конфуцианцы сделали основой своего учения то, что уже хранилось в мифологическом сознании древних китайцев, поэтому Конфуций утверждал: «Я передаю, но не создаю [творю]; я верю в древность и люблю ее»[527].

Анализ мифологических нарративов показывает, что уже на архаическом этапе китайская культура выработала устойчивый комплекс представлений о музыке как о силе, действующей одновременно в космологическом, социальном и антропологическом измерениях. Синкретическая природа мифа не разделяла эти функции, а объединяла их в единый образ: мифический музыкант – всегда немного шаман, немного правитель, немного ремесленник-демиург. Однако по мере рационализации мышления и формирования философских школ это синкретическое единство начинает осмысляться дифференцированно: разные течения выделяют различные грани мифологического наследия и выстраивают вокруг них собственные теоретические системы.

---

[523] 礼乐 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ли юэ // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/礼乐/33991 (дата обращения: 30.04.2026).

[524] 礼乐 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (ли юэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=礼乐 (дата обращения: 30.04.2026).

[525] 礼乐 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ли юэ // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/礼乐/33991 (дата обращения: 30.04.2026).

[526] 礼乐 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ли юэ // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/礼乐/33991 (дата обращения: 30.04.2026).

[527] 论语·述而 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Лунь юй, Шу эр). – URL: https://ctext.org/analects/shu-er/zh (дата обращения: 30.04.2026); Конфуцианское «Четверокнижие» («Сы шу») / пер. с кит. и коммент. А. И. Кобзева, А. Е. Лукьянова, Л. С. Переломова, П. С. Попова при участии В. М. Майорова ; вступ. ст. Л. С. Переломова ; Институт Дальнего Востока РАН. – Москва : Восточная литература, 2004. – С. 180. – Текст : непосредственный.

1.3. Музыка в философских учениях Китая

Миф – это не только повествование, но и практика. Как отмечает Э. Биррелл, «один из основных способов сохранения мифов – это ритуалы»[528]. Именно в ритуале миф обретает свое зримое, слышимое, телесное воплощение: рассказанное слово становится исполняемым действом, а мифологический персонаж – объектом церемониального почитания. Китайские исследователи уверенно заявляют, что «культура ритуалов и музыки является ядром традиционной китайской культуры»[529]; Китай – это «страна ритуалов»[530]. Вместе с музыкой они «регулируют [领, приводят в порядок] обязанности между отцом и сыном, правителем и подданным». Конфуцианцами отмечается, что «музыка берет свое начало с небес; ритуалы принимают свою форму благодаря земным явлениям». Тем самым, если существует разумное понимание природы и взаимодействия (неба и земли), то возможно «хорошо исполнять как ритуалы, так и музыку»[531]. Музыка является эмоцией [*цин,* 情, чувством, настроением; аффектом; движением души[532]], ритуал – принципом [*ли,* 理, идеей, законом; истиной; основным положением; установленным порядком; нормой], которые нельзя изменять. Поэтому, «музыка объединяет, ритуал разделяет; доктрины музыки и ритуала управляют человеческими эмоциями». Конфуций, обосновывая значение ритуалов и музыки, «пытался устранить любые отклонения от традиционных правил и практики»[533].

---

[528] Birell, A. Chinese Myth and Culture / A. Birell. – Cambridge: McGuinness China Monographs. – P. 212. – Текст : непосредственный.

[529] 礼乐文化 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ли юэ вэньхуа // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/礼乐文化/7877050 (дата обращения: 30.04.2026).

[530] 礼 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ли // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/礼/62306557 (дата обращения: 30.04.2026).

[531] 礼记·乐记 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Ли цзи, Юэ цзи). – URL: https://ctext.org/liji/yue-ji/zh (дата обращения: 30.04.2026).

[532] 情 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (цин). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=情 (дата обращения: 30.04.2026).

[533] Фэн Ю-лань. Краткая история китайской философии / Фэн Ю-лань ; пер. с англ. Р. В. Котенко ; науч. ред. Е. А. Торчинов. – Санкт-Петербург : Евразия, 1998. – С. 59. – Текст : непосредственный.

Например, величественный императорский ритуал поклонения Небу [南郊[534]] получил значительное развитие и формализацию во времена династии Хань [漢朝, 206 гг. до н.э.–220 гг. н.э.[535]] и просуществовал до начала XX века. Императоры Хань закрепили практику проведения масштабных жертвоприношений на горе Тайшань [или в других южных пригородах] для подтверждения легитимности своей власти: «жертвоприношение Небу, как высшая национальная церемония, имеет законную основу Мандата Неба и направлено на построение политической иерархии, центром которой является император, посредством ряда норм»[536].

В конце правления императорской династии этот ритуал проводился в Храме Неба – религиозном комплексе площадью в четыре квадратных километра, расположенном к юго-востоку от Императорского дворца в Пекине. Ритуал поклонения Небу проводился в сумерках накануне зимнего солнцестояния в декабре. Верховный жрец – император – восседал на золотом троне в расшитом золотом одеянии с двенадцатью символами в виде драконов. Его окружала свита из двух тысяч человек, которые шли по желтой дорожке, символизировавшей землю. На рассвете под звуки священной музыки император поднимался на три круглые белые террасы Алтаря Неба, символизировавшие круглый небесный купол, и поклонялся небу, как это делали его предшественники на протяжении двух тысяч лет. Одеяние императора было украшено двенадцатью символами жертвоприношения: космическими символами солнца и луны на плечах, звездами на груди, а также символами мировой горы, дракона и фазана, символизировавшими совершенство, карающим топором, символизировавшим справедливость, и вышитыми на ткани одеяния символами морских водорослей, двух чаш, огня

---

[534] 南郊 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (нань цзяо). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=南郊 (дата обращения: 30.04.2026); 南郊 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (нань цзяо // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/南郊/7994950 (дата обращения: 30.04.2026).

[535] 漢朝 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (хань чао). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=漢朝 (дата обращения: 30.04.2026).

[536] 南郊 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Наньцзяо // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/南郊/7994950 (дата обращения: 30.04.2026).

и рисовых зерен. Большинство этих символов появились во времена династии Хань[537].

В переходе от мифа к ритуалу, от повествования к институционализированной практике, и рождается то, что впоследствии станет предметом философской рефлексии. Данный раздел посвящен тому, как древнекитайские мыслители – конфуцианцы, моисты, легисты – осмысляли природу и назначение музыки, превращая архаическую мифопоэтическую стихию в стройные философские доктрины, каждая из которых по-своему отвечала на вопрос: зачем человеку и государству музыка?

Музыка в конфуцианстве. Музыка, наравне с ритуалом[538], стала ядром, вокруг которого конфуцианцы выстроили систему общественных отношений. Напомним несколько более развернуто: конфуцианство – [儒家, «одна из ста школ мысли доциньского периода», возникшая из «ритуальной и музыкальной традиции династии Чжоу»; ее цель состоит в «восстановлении порядка в ритуалах и музыке, а также изменении обычаев»[539], «школа ученых»[540]; досл. перевод 儒 – ученый-философ; ученый-конфуцианец; всесторонний ученый; образованный человек [541]]. В конфуцианстве музыка никогда не рассматривалась как развлечение, это был важный и эффективный политический и этический конструкт.

«Ли цзи» [礼记, «Книга обрядов», «Книга ритуалов»[542], написана семьюдесятью двумя учениками Конфуция и их учениками и составлена Дай

---

[537] Birell, A. Chinese Myth and Culture / A. Birell. – Cambridge: McGuinness China Monographs. – P. 212. – Текст : непосредственный.

[538] Музыка в конфуцианской модели выступает не как «составляющая» ритуала в смысле подчиненного элемента, а именно наравне с ним: ритуал (*ли*) устанавливает внешние, иерархические разграничения между людьми – старшими и младшими, правителем и подданным, отцом и сыном, – тогда как музыка (*юэ*) обеспечивает внутреннее, эмоциональное единение, гармонизируя сердца и сглаживая те самые различия, которые ритуал утверждает.

[539] 儒家 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Жу цзя // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/儒家/945629 (дата обращения: 30.04.2026).

[540] Фэн Ю-лань. Краткая история китайской философии / Фэн Ю-лань ; пер. с англ. Р. В. Котенко ; науч. ред. Е. А. Торчинов. – Санкт-Петербург : Евразия, 1998. – С. 50. – Текст : непосредственный.

[541] 儒 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (жу). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=儒 (дата обращения: 30.04.2026).

[542] 礼记 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Ли цзи). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=礼记 (дата обращения: 30.04.2026).

Шэном [戴圣] из династии Западная Хань [西汉, 202 г. до н.э.–8 г. н.э.[543]][544]] является одной из трех книг об этикете, обрядах и нормах общественных отношений [三礼, наряду с «Чжоу ли» [周礼] и «И ли» [仪礼][545]] и одной из пяти (третьей по счету) классических/канонических конфуцианских текстов [五经, включающих, помимо «Книги ритуалов», «Ши цзин» [«Книгу песен», 詩經, «Канон стихов/поэзии», самую древнюю антологию китайской поэзии[546]], «Шуцзин» [«Книгу истории», 尚书], «Чжоу и» [включает в себя И-цзин [«Книгу перемен»] и комментарии к нему, 周易] и «Чуньцю» [«Весны и осени», 春秋][547]]. Как известно, «Конфуций не был ни автором, ни комментатором, ни даже редактором ни одной из этих книг»[548]. Однако существует предположение, что Конфуций вносил изменения[549] в 19-ю главу «Ли цзи» – «Юэ цзи»[550] [«Записки о музыке», 樂記/乐记[551]; также «Юэ цзин», «Книга музыки», не сохранилось как самостоятельное произведение[552]], которая занимает исключительное положение в истории китайской философской мысли. Предположительно именно этот текст является самым ранним в мире систематическим трактатом по музыкальной эстетике и философии[553]. В нем музыка предстает как сложный культурный феномен,

---

[543] 西汉 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Западная Хань // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/西汉/394557 (дата обращения: 30.04.2026).

[544] 礼记 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ли цзи // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/礼记/1332574 (дата обращения: 30.04.2026).

[545] 三礼 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Сань ли // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/三礼/2251326 (дата обращения: 30.04.2026).

[546] Ши цзин [Электронный ресурс] // Синология.Ру: [сайт]. – URL: https://www.synologia.ru/a/Ши_цзин (дата обращения: 30.04.2026).

[547] 五经 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (У цзин // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/五经/31890 (дата обращения: 30.04.2026).

[548] Фэн Ю-лань. Краткая история китайской философии / Фэн Ю-лань ; пер. с англ. Р. В. Котенко ; науч. ред. Е. А. Торчинов. – Санкт-Петербург : Евразия, 1998. – С. 59. – Текст : непосредственный.

[549] Там же. С. 59.

[550] 礼记·乐记 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Ли цзи, Юэ цзи). – URL: https://ctext.org/liji/yue-ji/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[551] 樂記 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Юэ цзи). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=樂記 (дата обращения: 30.04.2026).

[552] Фэн Ю-лань. Краткая история китайской философии / Фэн Ю-лань ; пер. с англ. Р. В. Котенко ; науч. ред. Е. А. Торчинов. – Санкт-Петербург : Евразия, 1998. – С. 59. – Текст : непосредственный.

[553] 乐记 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Юэ цзи // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/乐记/474956 (дата обращения: 30.04.2026).

неразрывно связанный с этикой и политической теорией: «Человек, овладевая музыкой, регулирует свой разум и сердце» [45][554]. Китайские исследователи прямо утверждают, что «богатые эстетические идеи этого произведения оказали глубокое влияние на развитие китайской традиционной музыки на протяжении более двух тысяч лет и занимают важное место в истории мировой музыкальной мысли»[555]. Разберем это сочинение более подробно.

Фундаментальным космологическим (а в рамках современного онтологического поворота можно сказать и онтологическим) тезисом «Юэ цзи» является утверждение о музыке как о выражении первоначальной гармонии мироздания: «Музыка – это гармония Неба и Земли / Музыка – это эхо гармонии между небом и землей» [樂者，天地之和也]. Данное утверждение заключает в себе ключевое для древнекитайской философии понимание космоса как живого, динамичного и упорядоченного целого, пронизанного взаимодействием его частей: «Единство неба и человечества и взаимное влияние всего сущего»[556]. Тем самым, «в космологической теории Китая мир предстает бесконечно сложной сетью вещей, своеобразным камертоном, удостоверяющим бесчисленные музыкальные созвучия бытия»[557].

В конфуцианстве происхождение музыки кроется «в реакции человеческого сердца на внешние факторы». «Поэтому: когда сердце тронуто печалью, звук [его] резок и пронзителен. Когда сердце тронуто радостью, звук [его] мягок и нетороплив. Когда сердце тронуто счастьем, звук [его] широк и рассеян. Когда сердце тронуто гневом, звук [его] груб и суров. Когда сердце

---

[554] Здесь и далее в квадратных скобках после цитат приводится номер параграфа/раздела, принятый в исследовательской литературе при ссылках на оригинальный текст. Такая форма отсылки – к строке или параграфу – является стандартной для академических работ, опирающихся на древнекитайские источники, и используется на протяжении всего настоящего исследования.

[555] 乐记 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Юэ цзи // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/乐记/474956 (дата обращения: 30.04.2026).

[556] 李卓："天人合一"观念的哲学基础、古典意涵与现代价值 [Электронный ресурс] // 爱思想: [сайт] (Ли Чжуо: Философские основы, суть и современная ценность концепции «гармонии между человеком и природой (единство Неба и человека, единство природы и человека)» // Любовь к мысли). – URL: https://www.aisixiang.com/data/148022.html (дата обращения: 30.04.2026).

[557] Малявин, В. В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени / В. В. Малявин. – М.: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 234. – Текст: непосредственный.

тронуто почтительностью, звук [его] прям и строг. Когда сердце тронуто любовью, звук [его] гармоничен и нежен. Эти шесть [состояний] не являются [изначальной] природой; они возникают, лишь будучи тронуты вещами, и тогда приходят в движение [каждая порождает характерный тип звука, который, будучи выпущен в социальное пространство, оказывает обратное воздействие на других]. Вот почему прежние ваны тщательно остерегались того, чем воздействуют [на сердца людей] [мудрые правители контролировали не сердца напрямую, а те «вещи» (музыку, зрелища, ритуалы), которые «вызывают в сердцах движение»]. Поэтому: ритуалом [礼] направляют их устремления, музыкой гармонизируют их звуки, управлением упорядочивают их действия, наказаниями предотвращают их злодеяния. Ритуал, музыка, управление и наказания – их высший [принцип] един/обряды, музыка, наказания и управление в конечном итоге – одно целое [являются различными аспектами единого процесса приведения человеческой жизни в соответствие с порядком и гармонией]» [2].

В свете сказанного можно предположить, что в конфуцианстве музыка вообще лишена какой-либо автономии и не может считаться «искусством ради искусства»[558]: по мысли китайского исследователя Лю Мэна «конфуцианство ценит этическую функцию музыки больше, чем ее художественную»[559]. То есть музыка полностью функционализирована и вписана в структуру и схему идеального конфуцианского государства, целью которого является производство гармоничного социального порядка. Ее генезис объясняется по принципу «стимул-реакция» [(чувства являются модификацией, возникающей исключительно в результате контакта с внешним миром), ее типология служит диагностическим инструментом для оценки морального состояния общества, а ее регулирование становится прерогативой и обязанностью верховной

[558] Розин, В. М. Искусство и модернити / В. М. Розин // Вестник культурологии. – 2011. – № 1. – С. 76; 78. – Текст : непосредственный.

[559] 刘梦 [Лю Мэн]. 中国传统音乐的线性形态与表现 [Линейные формы и выражения традиционной китайской музыки] / 刘梦 [Лю Мэн] // 安庆师范大学学报（社会科学版）[Журнал Аньцинского педагогического университета (издание по социальным наукам)]. – 2022. – Vol. 41. – No. 1. – 页 121.

власти, стремящейся достичь «объединения сердец народа и явления пути совершенного правления» [同民心而出治道], т.к. «с ее [музыки] помощью можно было бы сделать добрыми сердца людей» [26].

Дифференциация смыслов понятий «музыка» и «ритуал» раскрывается в следующем отрывке «Юэ цзи»: «乐也者施也；礼也者报也。乐，乐其所自生；而礼，反其所自始。乐章德，礼报情反始也» [36], который можно перевести следующим образом: «Музыка – это дарование» [*ши,* 施: «распространять», «даровать», «жертвовать», «простирать», «применять», «осуществлять»[560]; музыка исходит из внутреннего истока и распространяется вовне, заполняя пространство и воздействуя на сердца без посредников; это движение без расчета на ответ, чистая эманация внутреннего состояния, поэтому в своем глубинном основании оно соответствует действию Неба, которое «дарует» жизнь и благо, не требуя воздаяния; утверждается безвозмездность и однонаправленность]; в свою очередь, «ритуал – это воздаяние» [*бао*, 报: «отплатить», «вознаградить», «отблагодарить», «воздать должное», «ответить», «сообщить», «возвратиться»[561]; ритуал всегда есть ответ на полученное благодеяние (жертвоприношение предкам за дар жизни), на социальный статус (почтительность младшего к старшему), на действие другого лица; в отличие от музыки, ритуал структурирован логикой реципрокности (взаимности), которая является фундаментальным принципом социального порядка]. Таким образом, оппозиция «*ши – бао*» [дарование – воздание] задает две фундаментальные траектории культурного действия: исходящую (музыка как самовыражение и дар) и возвратную (ритуал как признание истока и ответ).

Не менее важная для конфуцианцов мысль состоит в том, что «Музыка – это радость, возникающая сама собой» [фраза построена на омонимической

---

[560] 施 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (ши). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=施 (дата обращения: 30.04.2026).

[561] 报 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (бао). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=报 (дата обращения: 30.04.2026).

игре – *юэ* (музыка) – *лэ* (радоваться) [樂/乐, радость, веселье; удовольствие, наслаждение, блаженство; музыка; гармония, согласие[562]], т.е. «музыка – это “радование” тому, из чего она рождается»; здесь прослеживается «генетическая» связь музыки с породившим ее началом]; «ритуал – это возвращение к своему истоку/он возвращается к тому, откуда берет начало» [ритуал восстанавливает связь самого действующего субъекта с его генетическим и метафизическим истоком: это в предельном смысле предки, давшие жизнь, правители и учителя (в одном лице) и Небо-Земля [*тянь ди,* 天地, макрокосм; природа, мир[563]], являющиеся первоистоком всего сущего[564] [в главе 19 трактата «Сюнь-цзы» (荀子) под названием 礼论 («Трактат о ритуале») [5][565] Сюнь-цзы [荀子, китайский философ, ок. 313–238 до н.э., представитель конфуцианской школы, внес значительный вклад в «реорганизацию конфуцианской классики»[566]] заявляет: «Небо и земля – источник жизни» [天地者，生之本也 [5]]; в социальном плане это иерархические отношения, конституирующие общество, поэтому ритуальное действие является актом признания своей вторичности по отношению к породившему началу]. Тем самым «воздаяние» (*бао*) не является в данном контексте простой социальной взаимностью: человек, совершающий ритуал, признает, что его бытие не самодостаточно, что сам он есть звено в цепи поколений и часть космического порядка, поэтому возвращение к началу есть способ удержания этого порядка от распада.

---

[562] 乐 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (юэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=乐 (дата обращения: 30.04.2026).

[563] 天地 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (тянь ди). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=天地 (дата обращения: 30.04.2026).

[564] 三本 [Электронный ресурс] // 教育百科: [сайт] (Три основы // Энциклопедия педагогики). – URL: https://pedia.cloud.edu.tw/Entry/Detail/?title=三本 (дата обращения: 30.04.2026).

[565] 荀子·礼论 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Сюнь-цзы, Ли лунь). – URL: https://ctext.org/xunzi/li-lun/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[566] 荀子 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Сюнь-цзы // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/荀子/283 (дата обращения: 30.04.2026).

Последний тезис: «Музыка воплощает/являет [章, *чжан*: показывает, указывает, выделяет, делает очевидным и ясным[567]] добродетель [*дэ*, 德: гуманность; честность; душевную чистоту, высокую нравственность[568]]» (скрытое внутреннее совершенство благодаря музыке становится видимым и слышимым; музыка, не укорененная в добродетели, является пустой); «ритуал – это возвращение к первоначальному чувству/возвращается к тому, откуда оно само берет начало» [ритуал регулирует чувства (*цин*, 情); н «отвечает» на них, придает должную форму; через этот ответ он осуществляет возвращение к началу. Поэтому чувства, предоставленные сами себе, ведут к хаосу; ритуал, лишенный чувства, становится мертвой формой].

Следовательно, музыка и ритуал представляются конфуцианцами как взаимодополняющие категории, руководящие основами человеческой жизни, благодаря чему возможна стабильность и устойчивость развития личности и государства: «Когда народ свободен от тревог, а император не разгневан, тогда достигается счастье / Простые люди не испытывали бы никаких огорчений, а сыну Неба не нужно было бы сердиться – такое положение вещей было бы всеобщим счастьем/музыкой» [百姓无患，天子不怒，如此，则乐达矣].

Конфуцианцы обращают особое внимание на пентатонический звукоряд/пентатоническую гамму [五声音阶[569]], состоящую из пяти нот: *гун* [宫], *шан* [商], *цзяо* [角], *чжи* [徵] и *юй* [羽] [сопоставляются с нотами до, ре, ми, соль и ля, однако не являются тождественными], которые образуют пять ладов[570]. В трактате «Лин шу» [灵枢经, «Канон таинственной сути», самое древнее сохранившееся произведение китайской медицины[571]] эти пять нот

---

[567] 章 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (чжан). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=章 (дата обращения: 30.04.2026).

[568] 德 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (дэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=德 (дата обращения: 30.04.2026).

[569] 五声音阶 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (у шэн инь цзе). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=五声音阶 (дата обращения: 30.04.2026).

[570] 五声音阶 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (пентатоника // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/五声音阶/3331272 (дата обращения: 30.04.2026).

[571] 灵枢经 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Лин шу цзин). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=灵枢经 (дата обращения: 30.04.2026).

соотносятся с пятью внутренними органами: селезенка соответствует *гун*, ее звук медленный и мягкий; легкие – *шан*, звук быстрый и чистый; печень – *цзяо*, звук долгий и протяжный; сердце – *чжи*, звук мощный и яркий; почки – *юй*, звук глубокий и тонкий[572].

В «Юэ цзи» отмечается, что «путь звуков связаны с [искусством] управления»: *гун* соответствует государю, *шан* – подданным/министрам/чиновникам [совокупность лиц, состоящих на службе у государя[573]], *цзяо* – народу, *чжи* – делам [государственным], *юй* – вещам [ресурсам; материальные блага и природные ресурсы, от которых зависит благосостояние государства[574]]. Если эти пять [ступеней] пребывают в порядке, то не возникает звуков дисгармоничных и фальшивых. Если *гун* в расстройстве [звучит неправильно] – [звук] пуст и глух; [значит], государь его надменен. Если *шан* в расстройстве – [звук] неровен и кособок; [значит], чиновничество его испорчено. Если *цзяо* в расстройстве – [звук] скорбен; [значит], народ его ропщет. Если *чжи* в расстройстве – [звук] печален; [значит], дела [государственные] обременительны. Если *юй* в расстройстве – [звук] напряжен и опасен; [значит], богатства его оскудели. Если же все пять в расстройстве, они попирают и теснят друг друга – это называется распущенностью [пренебрежением порядком]; «в таком случае гибель государства не заставит себя ждать и дня».

Звук [*шэн-инь*, 聲音[575]] мыслится как часть гармонического единства, поэтому нарушение пропорций и иерархии в звуковом строе является причиной нарушения порядка в социуме. Тем самым дисгармония в музыке фактически приравнивается к дисгармонии в обществе, а пентатонический звукоряд предстает семиотической моделью государства.

---

[572] 黃帝內经·灵枢 [Электронный ресурс] // Ctext: [сайт] (Хуан-ди нэй цзин, Лин шу). – URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=8784957 (дата обращения: 30.04.2026).

[573] 臣 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (чэнь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=臣 (дата обращения: 30.04.2026).

[574] 物 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (у). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=物 (дата обращения: 30.04.2026).

[575] 声音 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (шэнъинь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=声音 (дата обращения: 30.04.2026).

Но что является источником музыки? Конфуцианцы считают, что «все звуки/тоны [*инь,* 音] берут начало/рождаются в человеческом сердце [*син,* 心, также душа, дух; ум, разум, интеллект, рассудок; мысль; желания; настроения; намерения; воля, решимость; устремленность[576]; перевод «сердце» является конвенциональным и сохраняет метафорическую связь с эмоциональной сферой[577]]», а «музыка [樂/乐, *юэ*] – это средство передачи этических и моральных принципов [*лунь ли,* 伦理, основ (законов) морали; порядка, системы[578]]/музыка проницает [*тун,* 通, насквозь[579]] собою этические принципы [мироустройства] [юэ не просто «выражает» или «отражает» этику, но пронизывает ее, делая явленной и действенной в сердце слушателя]» [5]. Человеческое сердце приходит в движение под воздействием «вещей» и порождает звуки/тоны, которые, организуясь, становятся *инь* [音, уровень психологической реакции, доступный всем людям без исключения]. Однако не всякий *инь* [音] есть *юэ* [樂/乐, музыка], т.к. *юэ* возникает тогда, когда порожденные сердцем звуки не просто выражают субъективное состояние человека, но входят в резонанс [通, проницание, передача] с объективным этическим порядком [*лунь ли,* 伦理].

В следующем отрывке ученики Конфуция обосновывают различение и семантическую оппозицию не только «音» (*инь*) и «樂/乐» (*юэ*), но также «聲/声» (*шэн*) [несмотря на их отождествление в современном китайском языке[580]]: Те, кто знают звуки [*шэн,* 聲, первичный акустический феномен, неорганизованная чувственная данность], но не знают тонов [*инь,* 音,

---

[576] 心 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (синь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=心 (дата обращения: 30.04.2026).

[577] Заманова, И. В. «Сердце» как универсальный психический концепт (на примере китайской и русской языковой картины мира) / И. В. Заманова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2024. – Т. 16, № 1. – С. 16. – Текст : непосредственный.

[578] 伦理 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Лунь ли). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=伦理 (дата обращения: 30.04.2026).

[579] 通 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Тун). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=通 (дата обращения: 30.04.2026).

[580] 音 [Электронный ресурс] // Zdic: [сайт] (Инь). – URL: https://www.zdic.net/hans/音 (дата обращения: 30.04.2026); 声 [Электронный ресурс] // Zdic: [сайт] (Шэн). – URL: https://www.zdic.net/hans/声 (дата обращения: 30.04.2026).

организованный звук, обладающий эстетической формой, мелодической структурой, но еще не возведенный в ранг этически удостоверенной «музыки»; альтернативная «мелодия» допустима, но менее точна, так как *инь* может обозначать и отдельный ладовый звук, и напев], – таковы звери и птицы [которые лишены человеческой способности к культурному различению; биологический уровень восприятия]. Те, кто знают тоны, но не знают музыки [*юэ*, 樂/乐, высшая форма, неразрывно связана с порядком и нравственным совершенством], – таков простой народ [эмоциональное восприятие, доступное большинству людей; простой народ способен реагировать на музыкальные произведения, однако не может постичь в них присутствие объективных смыслов, связанных с этическим, «высшим» порядком]. Лишь благородный муж [*цзюнь-цзы*, 君子, человек высших моральных качеств, совершенный человек, достойный человек, человек чести; благородный человек [581]; ключевая категория конфуцианской этики, обозначающая нравственно совершенную личность; обладает пятью принципами[582]: *жэнь* [仁, гуманностью, человечностью [583]], *и* [义, справедливостью, чувством долга [584]], *ли* [礼, благопристойностью], *чжи* [智, мудростью, умом, разумом [585]], *син* [信, честностью, искренностью, правдивостью [586]] [587]], способен познать музыку [уровень этического постижения Дао [道, высшего (истинного) пути; истинно верного в человеке; высокой принципиальности,

[581] 君子 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Цзюньцзы). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=君子 (дата обращения: 30.04.2026).
[582] 君子 [Электронный ресурс] // Baidu Baike (百度百科): [сайт] (Цзюнь-цзы). – URL: https://baike.baidu.com/item/君子/2672087 (дата обращения: 30.04.2026).
[583] 仁 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Жэнь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=仁 (дата обращения: 30.04.2026).
[584] 义 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (И). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=义 (дата обращения: 30.04.2026).
[585] 智 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Чжи). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=智 (дата обращения: 30.04.2026).
[586] 信 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Синь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=信 (дата обращения: 30.04.2026).
[587] 仁义礼智信 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Жэнь, и, ли, чжи, синь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=仁义礼智信 (дата обращения: 30.04.2026).

совершенного поведения; высоких этических норм, высокой морали[588]]]. Поэтому, исследуя звуки, познают тоны; исследуя тоны, познают музыку; исследуя музыку, познают [искусство] управления – и путь совершенного правления становится полным. Вот почему с теми, кто не знает звуков, нельзя рассуждать о тонах; с теми, кто не знает тонов, нельзя рассуждать о музыке. Познание музыки приближает к [пониманию] ритуала. Обретение и ритуала, и музыки [礼乐] именуется обладанием добродетелью. Добродетель есть обретение [должного] [5].

Следовательно, каждый последующий уровень [«音» (*инь*) – «聲/声» (*шэн*) – «樂/乐» (*юэ*)] базируется на полном освоении предыдущего; если невозможно перейти от звуков сразу к музыке, минуя тоны, то невозможно постичь управление, не постигнув музыку. Музыка оказывается не просто модусом социальных отношений, но своего рода камертоном – моделью *идеального* социального порядка: в ней присутствуют иерархия (различие тонов), координация (их согласованное звучание), темпоральная структура (ритм) и эмоциональная выразительность. Правитель, постигший принципы построения «правильной» музыки, тем самым постигает законы и основы построения правильного, идеального, конфуцианского государства: «Если же ритуал и музыка не претворяются сполна, в Поднебесной царит смута»[589]. Музыкальное познание становится путем от животного состояния к человеческой завершенности, от чувственного восприятия к этическому постижению.

В «Лунь Юй» [論語, «Беседы и суждения», «Изречения (аналекты) Конфуция», главная книга конфуцианства, составленная учениками Конфуция; входит в конфуцианское «Четверокнижие»[590] [四书, «Сышу»],

[588] 道 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Дао). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=道 (дата обращения: 30.04.2026).
[589] Чжуан-цзы. Ле-цзы / Пер. с кит., вступ. ст. и примеч. В. В. Малявина. – М.: Мысль, 1995. – С. 156. – Текст: непосредственный.
[590] 論語 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Лунь юй). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=論語 (дата обращения: 30.04.2026).

наряду с «Да сюэ» [大学, «Великое учение»], «Чжун юн» [中庸, «Учение о срединном и неизменном», «Учение о середине», «Середина и постоянство»[591]] и «Мэн-цзы» [孟子]] также отмечается этический характер музыки: «Говорят: “Музыка, музыка! [*юэ*, 樂]” – но разве [речь лишь] о колоколах и барабанах?» [11[592]]. Сходная мысль о том, что музыка не является лишь акустической или исполнительской «деятельностью», присутствует и в «Юэ цзи».

Если подлинная музыка не исчерпывается звучанием инструментов, то где же следует искать ее существенные черты? Ответ конфуцианской традиции отсылает к «Ши цзин» («Канону стихов») – древнейшей поэтической антологии, которая в системе воспитания благородного мужа занимала место начальной ступени. Данная отсылка закономерна: в архаическом синкретизме, следы которого конфуцианцы бережно сохраняли, поэзия, музыка и ритуал еще не разошлись в самостоятельные сферы. Трактат дает образцы того, как человеческие эмоции – радость и печаль, любовь и гнев – могут быть выражены в форме, уже подчиненной мере, но еще не утратившей живой непосредственности чувства.

Настоящая музыка есть гармонизирующее начало, а также средство нравственного воспитания, которое **пробуждается «Песнями»** [詩, «Ши цзин»[593], 詩經, «Каноном стихов/поэзии», «Книгой песен», самой древней антологией китайской поэзии[594]; стихи «Ши цзин» выражают широкий спектр человеческих эмоций – радость, печаль, любовь, гнев; через сопереживание поэтическим и художественным образам в сердце пробуждается способность к эмоциональному отклику, который является «начальным» этапом

---

[591] 中庸 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Чжун юн). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=中庸 (дата обращения: 30.04.2026).

[592] 論語. 陽貨 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Лунь Юй». «Ян Хо/Ян Ху» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/analects/yang-huo/zh (дата обращения: 30.04.2026).

[593] 诗 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Ши). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=诗 (дата обращения: 30.04.2026).

[594] Ши цзин [Электронный ресурс] // Синология.ру: [сайт]. – URL: https://www.synologia.ru/a/Ши_цзин (дата обращения: 30.04.2026).

воспитания: человек учится чувствовать «правильно»], **утверждается ритуалом** [системой «поведенческих норм», использовавшейся для «поддержания социальной иерархии», «основа [конфуцианской] морали и практики», устанавливающая социальный порядок и различение высшего и низшего [尊卑, может относиться к классу, уровню, рангу[595]], уважаемого и презираемого [贵贱, достойного и недостойного; изысканного и примитивного[596]], близких и дальних [родственников] [亲疏, своих и чужих[597]], старших и младших [长幼[598]], регулирующая индивидуальное поведение, семейную этику и национальную политику посредством правил и[599]; стадия социализации: человек обретает устойчивость в социальном пространстве] и **завершается** [成, формируется, достигает совершенства, становится целостным, принимает готовую форму[600]] **музыкой**» [8[601]]. Как отмечают исследователи, благородному мужу «необходимо» пройти это «трехэтапное воспитание»: «музыка в процессе воспитания цзюньцзы занимает высшее – завершающее место. Музыкальное образование является последним этапом воспитания и необходимым путем к совершенству»[602].

Тем самым, если ритуал устанавливает различия и иерархию, музыка привносит в жизнь человека гармонию [*хэ*, 和, согласие; спокойствие;

---

[595] 尊卑 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Цзунь бэй). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=尊卑 (дата обращения: 30.04.2026).

[596] 贵贱 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Гуй цзянь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=贵贱 (дата обращения: 30.04.2026).

[597] 亲疏 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Цинь шу). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=亲疏 (дата обращения: 30.04.2026).

[598] 长幼 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Чжан ю). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=长幼 (дата обращения: 30.04.2026).

[599] 礼 [Электронный ресурс] // Baidu Baike (百度百科): [сайт] (Ли). – URL: https://baike.baidu.com/item/礼/62306557 (дата обращения: 30.04.2026).

[600] 成 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Чэн). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=成 (дата обращения: 30.04.2026).

[601] 論語. 泰伯 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Лунь Юй». «Тай Бо» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/analects/tai-bo/zh (дата обращения: 30.04.2026).

[602] Пэн, Ч. Историко-философский контекст формирования ладовой системы юнь-гун-дяо / Ч. Пэн // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2011. – № 4 (20). – С. 6. – Текст : непосредственный.

мягкость; стройность; умеренность [603]]. Известно следующее изречение Конфуция: «В пятнадцать лет я устремил [свою] волю к учению. В тридцать – утвердился [обрел внутреннюю устойчивость через освоение ритуалов и социальных норм]. В сорок – избавился от сомнений [от смятения ума, не колеблясь перед внешними обстоятельствами, обретя ясность принципов]. В пятьдесят – познал веление Неба. В шестьдесят – [мой] слух стал послушен [т.е. любое услышанное слово или явление воспринимается без внутреннего сопротивления, в согласии с Дао]. В семьдесят – я следовал желаниям сердца [свобода внутренних побуждений], не преступая меры [*цзюй,* 矩 , досл. перевод: «угольник», «прямоугольник»; правило», «образец», «мера» [604] ; желания естественным образом совпадают с объективными нормами морали и ритуала]» [4[605]]. Исследователи отмечают: «где ритуалы, там и музыка: всю свою жизнь Конфуций внимательно изучал музыкальное наследие прошлого»[606].

Философ Сюнь-цзы [荀 子 , ок. 313–238 до н.э., представитель конфуцианской школы] внес значительный вклад в «реорганизацию конфуцианской классики»[607]. В его трактате под названием «Сюнь-цзы» (荀子) содержится глава «О музыке» [樂論, «Юэ лунь»], в которой обсуждается «взаимосвязь музыки и жизни» и утверждается, что музыка «способна улучшать нравственные качества», а также «выполняет функцию воспитания людей и изменения обычаев» [608] . В тексте содержится развернутый и

---

[603] 和 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Хэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=和 (дата обращения: 30.04.2026).

[604] 矩 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Цзюй). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=矩 (дата обращения: 30.04.2026).

[605] 論語. 為政 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Лунь Юй». «Вэй Чжэн»/«Управлять государством» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/analects/wei-zheng/zh (дата обращения: 30.04.2026).

[606] Малявин, В. В. Конфуций / В. В. Малявин. – 3-е изд. – Москва : Молодая гвардия, 2007. – С. 305 – Текст: непосредственный.

[607] 荀 子 [Электронный ресурс] // Baidu Baike (百 度 百 科): [сайт] (Сюнь-цзы). – URL: https://baike.baidu.com/item/荀子/283 (дата обращения: 30.04.2026).

[608] 樂論 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Юэ лунь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=樂論 (дата обращения: 30.04.2026).

систематический ответ конфуцианской традиции на радикальную критику музыки со стороны моистской школы.

Сюнь-цзы заявляет, что музыка – это великое выравнивание [大齐, абсолютное единодушие, полная гармония, полная согласованность [609]] Поднебесной, принцип/закон умеренности и равновесия [中和, справедливости, цельности, «срединной гармонии[610]], то, чего человеческие чувства [*жэньцинь*, 人情] неизбежно не могут избежать; «таково было искусство [术, *шу*: техника; способ, метод, прием [611]] прежних ванов в установлении музыки, а Мо-цзы отвергает его – ну что тут поделаешь!» [3].

«Единение» общества рассматривается в качестве практической пользы для государства. Сюнь-цзы утверждает, что, когда музыка [звучит] в храме предков, и государь, и подданные, высшие и низшие [君臣, *цзюньчэнь*: правитель и придворные, правитель со своими подчиненными (министрами)[612]] вместе внимают ей – нет никого, кто не был бы проникнут гармонией [和] и благоговением [敬, уважением, почтением[613]]. Когда [она звучит] во внутренних покоях, и отцы, и дети [старшие и младшие в семье], старшие и младшие братья вместе внимают ей – нет никого, кто не был бы проникнут гармонией [和] и родственной близостью [亲, дружбой, любовью, привязанностью[614]]. Когда [она звучит] в селении [乡里, деревне, родовой общине, Родине[615]], и старые, и молодые вместе внимают ей – нет никого, кто не был бы проникнут гармонией [和] и послушанием [顺, покорностью,

---

[609] 大齐 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Да ци). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=大齐 (дата обращения: 30.04.2026).

[610] 中和 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Чжун хэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=中和 (дата обращения: 30.04.2026).

[611] 术 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Шу). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=术 (дата обращения: 30.04.2026).

[612] 君臣 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Цзюнь чэнь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=君臣 (дата обращения: 30.04.2026).

[613] 敬 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Цзин). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=敬 (дата обращения: 30.04.2026).

[614] 亲 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Цинь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=亲 (дата обращения: 30.04.2026).

[615] 乡里 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Сян ли). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=乡里 (дата обращения: 30.04.2026).

почтительностью[616]]. Поэтому музыка – это [искусство] выверять единое, чтобы установить гармонию [審一以定和]; сопоставлять вещи, чтобы украсить ритм; соединять [инструменты] в совместном исполнении, чтобы создать [прекрасный] узор. Она достаточна, чтобы следовать по единому Пути, и достаточна, чтобы управлять бесконечными переменами [2].

Сюнь-цзы выделяет три ключевых социальных пространства – политическое (храм предков), семейное (внутренние покои) и общинное (селение), в каждом из которых музыка выполняет функцию «эмоционального выравнивания». Глагол *хэ* [和] модифицируется в зависимости от контекста: *хэ цзин* [和敬] – «гармония и благоговение» для политической иерархии, *хэ цинь* [和親] – «гармония и родственная близость» для семьи, *хэ шунь* [和順] – «гармония и послушание» для возрастной иерархии общины. Тем самым музыка превращает следование иерархическим отношениям и подчинение вышестоящим в добровольный акт.

Кроме того, формула 審一以定和 [«выверять единое, чтобы установить гармонию»] одновременно содержит музыкальную и политическую трактовки. Тон *гун* [宫, первая ступень китайского пятиступенного лада[617]] играет центральную роль в теории музыки и настройке инструментов; обычно используется в качестве базовой высоты для определения высоты других звуков, обеспечивая единство и точность музыкальной тональности, т.е. «служит камертоном», относительно которого настраиваются все остальные ступени[618]. Государь становится тоном *гун*, который задает норму для всего общества, а музыка – это техника, а не спонтанное самовыражение. Философ отмечает, что прежние ваны владели этой техникой, которая позволяла

---

[616] 顺 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Шунь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=顺 (дата обращения: 30.04.2026).

[617] 宫 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Гун). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=宫 (дата обращения: 30.04.2026).

[618] 音律 [Электронный ресурс] // Piano ABRSM: [сайт] (Строй, тон). – URL: https://www.pianoabrsm.com/lesson-music-theory/02-tuning (дата обращения: 30.04.2026).

управлять «бесконечными переменами», то есть нестабильной и изменчивой человеческой природой.

Таким образом Сюнь-цзы акцентирует утилитарно-социальную функцию музыки как инструмента упорядочивания человеческих страстей для построения эффективного управления государством; она гармонизирует эмоции и синхронизирует действия людей без применения насилия и наказаний: «Музыка – самое эффективное средство управления людьми» [7]. В его системе музыка из искусства превращается в технологию власти, столь же необходимую для государства, как законы и наказания, но действующую более глубоко и неотвратимо – через формирование самих желаний человека.

Развернутый анализ рассуждений конфуцианцев о музыке позволяет заключить, что в конфуцианстве музыка (*юэ*) занимает высшее положение, завершающее нравственное воспитание человека – благородного мужа. Она ведет к вершине морального совершенства, становясь необходимым условием гармоничной жизни в обществе.

Как уже говорилось ранее, отношение к музыке в древнекитайских философских учениях было различным. Если конфуцианство возвело музыку в ранг государственного и воспитательного инструмента, то такие влиятельные философские школы, как **моизм** и **легизм**, выступали с ее резкой критикой или требовали строгого утилитарного контроля.

Музыка в моизме. Глава «Фэй юэ» (非樂, «Против музыки»[619]) является одним из центральных текстов моистской школы, в котором ее основатель Мо-цзы формулирует радикальную критику музыкальной деятельности с позиций практического утилитаризма и экономического прагматизма. В отличие от конфуцианцев, видевших в музыке инструмент нравственного воспитания и социальной гармонии, Мо-цзы оценивает музыку исключительно через призму ее практической, «реальной», пользы для людей.

---

[619] 墨子. 非樂上 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Мо-цзы». «Фэй Лэ Шан»/«Отрицание музыки, часть первая» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/mozi/condemnation-of-music-i/zh (дата обращения: 30.04.2026).

Мо-цзы заявляет, что нынешние аристократы и сановники, даже если бы они создавали музыкальные инструменты для нужд государства, не могли бы сделать их, «просто набирая дождевую воду или собирая горсть земли». Они непременно должны были бы собирать тяжкие поборы со всего народа, чтобы изготовить [звуки/чтобы прозвучали] большие колокола, барабаны, цинь и сэ [цитру и гусли], юй [разновидность свирели] и шэн [губной органчик, шэн (язычковый музыкальный инструмент)] [2].

Мо-цзы с самого начала формулирует универсальный аксиологический принцип 利人乎，即为；不利人乎，即止: «Приносит пользу людям – делай; не приносит пользы – прекращай» [1], что противоречит конфуцианской традиции, где ритуал и музыка обладают самоценностью как выражения порядка, нравственности и гармонии. Для Мо-цзы ничто не имеет ценности само по себе – ценность определяется исключительно инструментальной функцией в обеспечении базовых материальных потребностей народа.

Философ считает, что народ сталкивается с «тремя величайшими бедствиями»: «Голодные не имеют пищи, замерзающие не имеют одежды, уставшие не имеют отдыха». Поэтому, «если ради этого бить в большие колокола, ударять в гремящие барабаны, перебирать струны цинь и сэ, дуть в юй и шэн» – «разве можно будет добыть средства на пропитание и одежду для народа? Я полагаю, что никоим образом» [2]. Мо-цзы формулирует минимальный набор вещей, которыми должен быть обеспечен человек прежде любых культурных начинаний: пища, одежда, отдых, поэтому, пока существуют «голодные, не имеющие пищи», любые ресурсы, потраченные на музыку, являются преступной растратой. Музыка не решает ни одной из этих проблем, следовательно, она не просто бесполезна, но вредна, т.к. отвлекает ресурсы от их решения.

Конфуцианцы ответили на этот вызов, показав, что без культурной формы само общество деградирует, а труд теряет свой смысл. Спор между Мо-цзы и Сюнь-цзы о музыке остается одним из самых ярких и глубоких

столкновений утилитарного и гуманистического подходов к культуре в истории мировой философии.

Отношение к музыке в легизме. Легистская школа [фа-цзя, 法家, философская школа VI–III вв. до н.э.[620]; также называлась «Школой наказаний и имен»; произошла от чиновников, отвечавших за управление; постулировала систему поощрений и наказаний[621]; отстаивала верховенство права[622]; «хорошее управление должно быть основано на утвержденном кодексе законов, а не на тех нравственных нормах, о которых говорили ученые»[623]], представленная Шан Яном [商鞅, 390–338 до н.э., философом и важным государственным деятелем государства Цинь, чьи реформы в 356 и 350 до н.э. играли ключевую роль в установлении власти Цинь[624]] и Хань Фэй-цзы [韩非, 280–233 г.г. до н.э.[625]][626], занимает наиболее радикальную позицию в отношении музыки среди всех течений древнекитайской мысли. В отличие от конфуцианцев, видевших в музыке инструмент нравственного воспитания, и моистов, отвергавших ее по экономическим соображениям, легисты рассматривали музыку исключительно через призму эффективности государственного управления и политического контроля. Музыка для них – угроза самому существованию государства, поскольку она отвлекает правителя от управления, размягчает народ и подрывает дисциплину.

В главе «Цюй цян» [去强, «Устранение сильного»] «Шан цзюнь шу» Шан Яна [商君书, «Книге правителя области Шан»] утверждается,что музыка

---

620 法家 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Фа цзя). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=法家 (дата обращения: 30.04.2026).

621 法家 [Электронный ресурс] // Baidu Baike (百度百科): [сайт] (Фа цзя). – URL: https://baike.baidu.com/item/法家/425255 (дата обращения: 30.04.2026).

622 法家 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Фа цзя). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=法家 (дата обращения: 30.04.2026).

623 Фэн Ю-лань. Краткая история китайской философии / Фэн Ю-лань ; пер. с англ. Р. В. Котенко ; науч. ред. Е. А. Торчинов. – Санкт-Петербург : Евразия, 1998. – С. 51. – Текст : непосредственный.

624 商鞅 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Шан Ян). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=商鞅 (дата обращения: 30.04.2026).

625 韩非 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Хань Фэй). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=韩非 (дата обращения: 30.04.2026).

626 法家 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Фа цзя). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=法家 (дата обращения: 30.04.2026).

разрушает государство: «Если государство сильно, но не воюет, яд [毒, пагуба; зло; несчастье; вредное влияние[627]] разливается внутри, и зарождаются ритуал, музыка и чиновники-паразиты [подрывающие благосостояние народа] – [государство] непременно ослабнет. Если же государство ведет войну, яд изливается на врага, и в государстве нет ритуала, музыки и чиновников-паразитов – [оно] непременно усилится»[628]. Шан Ян представляет государство как живой организм: внутренняя энергия, не находящая выхода во внешней экспансии (войне), превращается в «яд», разъедающий государство изнутри, который кристаллизуется в форме «ритуала и музыки» (礼乐) и «чиновников-паразитов» (虱官). Вследствие того, что «занятие древними канонами, музыкой, а также почитание старых порядков, приписывались наследственной аристократии», «Шан Ян стремился лишить привилегированного положения, права наследования должностей в аппарате управления»[629].

Ввиду того, что ритуал и музыка являются «признаками распущенности и праздности» [1][630], легисты называют их одним из десяти пороков [5][631] [наряду с «Ши цзин», «Шуцзин», добротой, самосовершенствованием, человеколюбием, честностью/бескорыстием, красноречием, мудростью/сообразительностью: 詩, 書, 禮, 樂, 善, 修, 仁, 廉, 辯, 慧]. Легисты заявляют, что из-за них «правитель не сможет заставить [народ] обороняться и воевать; если государство управляется с помощью этих десяти, то при нападении врага оно непременно ослабнет, а если враг не нападет, непременно обеднеет».

---

[627] 毒 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Ду). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=毒 (дата обращения: 30.04.2026).

[628] 商君书. 去强 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Книга правителя области Шан». «Цюй Цян»/«Ликвидация силы» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/shang-jun-shu/elimination-of-strength/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[629] Янгутов, Л. Е. Легизм и буддизм в истории формирования империй Цинь и Суй / Л. Е. Янгутов, Т. Ф. Марханова // Вестник Томского государственного университета. История. – 2020. – № 65. – С. 102. – Текст : непосредственный.

[630] 商君书. 说民 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Книга правителя области Шан». «Шо Минь»/«Дискуссия о людях» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/shang-jun-shu/discussion-about-the-people/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[631] 商君书. 农战 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Книга правителя области Шан». «Нун Чжань»/«Земледелие и война» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/shang-jun-shu/agriculture-and-war/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

Кроме того, Шан Ян вводит концепцию «шести паразитов» [*люши*, 六蝨 / 虱[632], досл. шесть вшей/злоупотреблений, пороков, недостатков; шесть факторов, наносящих вред стране[633]], которая отсылает к традиционной для китайской мысли нумерологической схеме «шесть зол» [*люби*, 六蔽: конф. «шесть пороков» – глупость, разнузданность, упрямство, сбивчивость, смутьянство, безрассудство; будд. «шесть пороков, мешающих совершению добрых дел» – жадность, неверность слову, вспыльчивость, лень, разбросанность, глупость[634]; *люинь*, 六淫: шесть патогенных факторов, причин заболеваний – ветер, холод, жара, сырость, сухость, огонь[635]; *люцзи*, 六极: шесть родов бедствий – ранняя смерть, неизлечимые болезни, скорбь, бедность, зло и слабость[636]], создавая параллель с конфуцианскими «шестью искусствами» [*люи*, 六藝: шесть главных искусств – этикет [礼], музыка [乐], стрельба из лука [射], управление лошадьми/колесницей [御], каллиграфия/книги/каноны [书], математика [数][637].

«Шесть паразитов» Шан Яна конкретизируются в двенадцати проявлениях: [первый] – ритуал и музыка; [второй] – «Песни» и «История» [詩書: «Ши цзин» и «Шуцзин»[638]]; [третий] – самосовершенствование и доброта; [четвертый] – сыновняя почтительность и братская любовь; [пятый] – искренность и честность; [шестой] – целомудрие и бескорыстие; [также седьмой] человеколюбие и справедливость; осуждение войны; стыд перед

---

[632] 虱 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Ши). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=虱 (дата обращения: 30.04.2026).

[633] 六蝨 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Лю ши). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=六蝨 (дата обращения: 30.04.2026).

[634] 六蔽 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Лю би). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=六蔽 (дата обращения: 30.04.2026).

[635] 六淫 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Лю инь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=六淫 (дата обращения: 30.04.2026).

[636] 六极 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Лю цзи). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=六极 (дата обращения: 30.04.2026).

[637] Пэн, Ч. Историко-философский контекст формирования ладовой системы юнь-гун-дяо / Ч. Пэн // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2011. – № 4 (20). – С. 6. – Текст : непосредственный; 六藝 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Лю и). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=六藝 (дата обращения: 30.04.2026).

[638] 詩書 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Ши шу). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=詩書 (дата обращения: 30.04.2026).

сражением. Поэтому, «если в государстве присутствуют эти двенадцать, правитель не сможет заставить [народ] заниматься земледелием и войной, и [государство] непременно обеднеет и ослабнет» [3] [639]. Понятие «шесть паразитов» в данном случае обозначает не количество элементов, а шесть смысловых блоков/категорий, на которые они разбиты[640]; каждая из которых содержит по две взаимосвязанные «вредоносные» идеи, что в сумме дает двенадцать проявлений.

Если первые семь пар являются конфуцианскими нравственными категориями, две последние категории – «осуждение войны» и «стыд перед сражением» – являются прямыми следствиями усвоения этих ценностей: человек, воспитанный на ритуале, музыке, человеколюбии и справедливости, неизбежно будет считать войну злом и стыдиться участия в ней. Шан Ян считает, что, когда эти ценности «собираются в стаю», правитель теряет контроль над чиновниками, а чиновники – над народом. Все, что конфуцианцы считали основой социального и космического порядка, легисты объявляют «вредными» для развития государственного строя – поэтому подлежащими истреблению.

Сила [*ли,* 力/ *шили,* 实力] становится одним из ключевых понятий в легизме [наряду с верховенством закона [*фа,* 法] и искусством управления [*шу,* 术: техникой; способом[641]][642]], которое противопоставляется «культуре» (文) и «добродетели» (德): «Тот, кто нападает, [полагаясь на] силу, – выступая один, захватывает десять. Тот, кто нападает, [полагаясь на] слова, – выступая десять,

---

[639] 商君书. 靳令 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Книга правителя области Шан». «Цзинь Лин»/«Выполнение строгих приказов» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/shang-jun-shu/making-orders-strict/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[640] 商君书·勒令十三 [Электронный ресурс] // Baidu Baike (百度百科): [сайт] (Шан цзюнь шу. Лэлин 13/«Выполнение строгих приказов»). – URL: https://baike.baidu.com/item/商君书·勒令十三/12632294 (дата обращения: 30.04.2026).

[641] 术 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Шу). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=术 (дата обращения: 30.04.2026).

[642] Халтаева, О. Р. Концепция государственного управления легистов и учение о небе в период Чуньцю и Чжаньго / О. Р. Халтаева // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. – 2015. – № 14. – С. 12. – Текст : непосредственный.

теряет сто» [3][643]. Важно отметить, что Шан Ян не рассматривает музыку изолированно; он видит ее в неразрывной связи с другими пороками и паразитами: ритуалом, литературой, историческими текстами, конфуцианскими добродетелями и др. Вследствие чего, этот комплекс образует альтернативную конфуцианской систему ценностей, на котором выстраивается основа легистского учения.

Хань Фэй-цзы [韩非, 280–233 г.г. до н.э., ведущий идеолог древнекитайских легистов[644]] вводит концепцию «десяти зол/недостатков» [ши го, 十過, это «кульминация легистской мысли»[645])] – типичных, «систематических» ошибок правителя, каждая из которых ведет к уничтожению государства. Четвертое и шестое «зло» непосредственно связаны с музыкой, что делает данный текст ключевым для понимания легистского отношения к музыкальной культуре:

«**Первое** [зло]: совершать малую верность [«проявление лояльности и лести в пустяковых делах»[646]] – это губитель великой верности. **Второе** [зло]: заботиться о малой выгоде – это разрушитель великой выгоды. **Третье** [зло]: действовать своенравно и самочинно, не соблюдая ритуала [бесцеремонно; невежливо, грубо, некультурно[647]] в отношении *чжухоу* [местному вассальному князю; удельному правителю; князьям, феодалам] – это путь к гибели самого себя. **Четвертое** [зло]: не усердствовать в работе над делами управления, но увлекаться пятью звуками [пятью ступенями пентатонической гаммы (宫, 商, 角, 徵, 羽); обозначение музыки вообще[648]] – это дело, ведущее

---

[643] 商君书. 靳令 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Книга правителя области Шан». «Цзинь Лин»/«Выполнение строгих приказов» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/shang-jun-shu/making-orders-strict/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[644] 韩非 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Хань Фэй). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=韩非 (дата обращения: 30.04.2026).

[645] 韩非子·十过 [Электронный ресурс] // Baidu Baike (百度百科): [сайт] (Хань Фэй-цзы. Ши го). – URL: https://baike.baidu.com/item/韩非子·十过/19831198 (дата обращения: 30.04.2026).

[646] 小忠 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Сяо чжун). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=小忠 (дата обращения: 30.04.2026).

[647] 无礼 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (У ли). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=无礼 (дата обращения: 30.04.2026).

[648] 五音 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (У инь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=五音 (дата обращения: 30.04.2026).

к истощению [и гибели] самого себя. **Пятое** [зло]: быть алчным, своевольным и падким на выгоду – это корень уничтожения государства и самого себя. **Шестое** [зло]: погрязнуть в женской музыке [*нюй-юэ*, 女乐, музыке, исполняемой женщинами/«певичками»[649]; часть «дворцовых церемоний и аристократических развлечений»[650]], не заботясь о государственных делах, – это бедствие, ведущее к гибели государства. **Седьмое** [зло]: покидать столицу, странствовать вдалеке и пренебрегать советниками – это путь, подвергающий опасности самого себя. **Восьмое** [зло]: совершать ошибки и не слушать верных подданных, а единолично следовать своим намерениям – это начало утраты высокой славы и превращения в посмешище для людей. **Девятое** [зло]: внутри [страны] не соизмерять силы [переоценить силы и возможности, не щадить сил[651]], а вовне полагаться на *чжухоу* [местному вассальному князю; удельному правителю; князьям, феодалам] – это бедствие ослабления государства. **Десятое** [зло]: будучи малым государством, не соблюдать ритуал и не прибегать к чиновникам, увещевающим государя/советникам – это неизбежность пресечения рода [правителя]» [1[652]].

Музыка фигурирует в этом списке дважды: как самостоятельное «зло» (четвертое) и в составе «женской музыки» (шестое). Музыка, по Хань Фэй-цзы, является грубой ошибкой, влияющей на эффективность управления страной, сравнимой по своим последствиям с государственной изменой.

Легист использует омонимическую игру: правитель, который «слушает» музыку (聽/听五音), не «слушает» дела управления (聽/听治) [глагол *тин* (聽/听) в означает не только акустическое восприятие, но и рассмотрение

---

[649] 女乐 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Нюй юэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=女乐 (дата обращения: 30.04.2026).

[650] Ши Цзя. Эстетические характеристики китайской женской музыки XX века / Ши Цзя // Человек и культура. – 2025. – № 2. – С. 41. – Текст : непосредственный.

[651] 不量力 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Бу лян ли). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=不量力 (дата обращения: 30.04.2026).

[652] 韩非子. 十过 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Хан Фэй-цзы». «Ши Го»/«Десять зол/недостатков» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/hanfeizi/shi-guo/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

судебных дел, внимание к докладам чиновников[653]]. Следовательно, время и внимание правителя являются ограниченными ресурсами, и их отвлечение на музыку означает прямой ущерб государственному управлению.

Важно отметить, что Хань Фэй-цзы говорит о «пяти звуках», т.е. о музыке в ее наиболее «правильной», канонической форме (пентатонике), являющейся «основной формой музыкального мышления в Китае» [654]. Поэтому он осуждает любую музыку [всю], отвлекающую правителя от грамотного управления государством. Поэтому шестое «зло» специфицирует угрозу: речь идет не просто о музыке, а о музыке, сопровождаемой женскими танцами и соблазнением, что указывает на связь музыки с сексуальным желанием/влечением, которое, по легистским представлениям, является одной из самых опасных страстей: «Предаваться женской музыке и пренебрегать государственными делами [государственной политикой; управлением государством[655]] – это бедствие, ведущее к гибели страны» [7[656]].

Фэй-цзы обращается к историческим прецендентам и приводит следующий пример: один из министров посоветовал своему государю избавиться от враждующего царства: «Вы, государь, пошлите ему женскую музыку, дабы расстроить его правление». Он дважды отправил своему врагу по восемь [юных] девушек-музыкантов. «Увидев женскую музыку, [правитель] возрадовался. Устраивал вино и попойки, дни напролет слушал музыку, за целый год не перемещался [со своего места], и [за это время] половина его скота и лошадей погибла» [7[657]].

---

653 听 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Тин). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=听 (дата обращения: 30.04.2026).

654 Пушкарская, Н. В. Пять стихий в современной культуре Китая / Н. В. Пушкарская // Философия и культура. – 2021. – № 1. – С. 10. – Текст : непосредственный.

655 国政 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Го чжэн). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=国政 (дата обращения: 30.04.2026).

656 韩非子. 十过 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Хан Фэй-цзы». «Ши Го»/«Десять зол/недостатков» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/hanfeizi/shi-guo/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

657 韩非子. 十过 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Хан Фэй-цзы». «Ши Го»/«Десять зол/недостатков» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/hanfeizi/shi-guo/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

Важно отметить, что легисты признавали силу и воздействие музыки и умели использовать ее в своих интересах: требование запретить музыку внутри собственного государства парадоксальным образом сочеталось с готовностью применять ее как оружие против врагов. По их мнению, музыка всегда «вредит» государству: она делает правителя и народ изнеженными и отвлекает от войны и государственных дел. Следовательно, она признается могущественной, но именно поэтому подлежит монополизации и строжайшему контролю, в идеале – полному уничтожению внутри государства.

В главе «Пять паразитов» [«Уду, 五蠹[658], пять видов вредителей, наносящих вред стране: 1) ученые-конфуцианцы, 2) ораторы/полемисты/мастера речи/болтуны [«убеждающие»[659]], 3) меченосцы/странствующие рыцари, 4) приближенные императора, уклоняющиеся от исполнения служебных обязанностей/собственники [подкупают чиновников и влияют на правителя ради личной выгоды: «те, кто боится правителя (мелкие чиновники вокруг правителя, те, кто примкнул к знатным семьям, те, кто боится военной службы)»[660]], 5) торговцы и ремесленники[661]] Хань Фэй-цзы пишет: «Конфуцианцы культурой подрывают законы, странствующие рыцари оружием нарушают запреты» [儒以文亂法，俠以武犯禁, 8[662]]

---

658 五蠹 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (У ду). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=五蠹 (дата обращения: 30.04.2026).

659 韩非子·五蠹 [Электронный ресурс] // Baidu Baike (百度百科): [сайт] (Хань Фэй-цзы. Уду). – URL: https://baike.baidu.com/item/韩非子·五蠹/19831201 (дата обращения: 30.04.2026).

660 韩非子·五蠹 [Электронный ресурс] // Baidu Baike (百度百科): [сайт] (Хань Фэй-цзы. Уду). – URL: https://baike.baidu.com/item/韩非子·五蠹/19831201 (дата обращения: 30.04.2026).

661 韩非子. 五蠹 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Хан Фэй-цзы». «Уду»/«Пять вредителей» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/hanfeizi/wu-du/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

662 韩非子. 五蠹 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Хан Фэй-цзы». «Уду»/«Пять вредителей» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/hanfeizi/wu-du/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

Хань Фэй-цзы противопоставляет культуру [вэнь, 文, словесность, литературу, ритуал[663]] – и закон [фа, 法, право; норму; регламент; образец; правило[664]]. По его мнению, конфуцианцы используют культурные формы (включающих музыку) для того, чтобы обходить законы и подрывать доверие к правителю. Музыка таким образом признается инструментом «идеологической диверсии»: она формирует в людях ценности [*жэнь* [仁, гуманность, человечность[665]], *и* [义, справедливость, чувство долга[666]], *ли* [礼, благопристойность], *чжи* [智, мудрость, ум, разум[667]], *син* [信, честность, искренность, правдивость [668]], которые конкурируют с единственно допустимой ценностью – повиновением закону: «Когда закон не работает, правительство погружается в хаос» [8[669]]. Тем самым становится понятно, почему Хань Фэй-цзы считал конфуцианское учение о ритуале, музыке, поэзии и истории «глупым и лживым учением» (愚诬之学) [1[670] (как и моизм)] и «речами, губящими царство» (亡國之言) [8[671]].

Проведенный анализ ключевых текстов конфуцианской, моистской и легистской традиций позволяет реконструировать фундаментальную полемику о природе и назначении музыки, развернувшуюся в интеллектуальном пространстве древнего Китая. Их сопоставление выявляет

---

[663] 文 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Вэнь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=文 (дата обращения: 30.04.2026).

[664] 法 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Фа). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=法 (дата обращения: 30.04.2026).

[665] 仁 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Жэнь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=仁 (дата обращения: 30.04.2026).

[666] 义 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (И). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=义 (дата обращения: 30.04.2026).

[667] 智 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Чжи). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=智 (дата обращения: 30.04.2026).

[668] 信 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Синь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=信 (дата обращения: 30.04.2026).

[669] 韩非子. 难三 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Хан Фэй-цзы». «Нан Сан»/«Три сложности» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/hanfeizi/nan-san/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[670] 韩非子. 显学 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Хан Фэй-цзы». «Сянь Сюэ»/«Ведущая школа» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/hanfeizi/xian-xue/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

[671] 韩非子. 难三 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Хан Фэй-цзы». «Нан Сан»/«Три сложности» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/hanfeizi/nan-san/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

три принципиально различные модели осмысления музыки, каждая из которых опирается на собственную аксиоматику.

Конфуцианство (представленное в «Юэ цзи», «Лунь юй» и «Сюнь-цзы») рассматривает музыку как необходимый и благотворный элемент космического и социального порядка. В этой парадигме музыка:

1) космологически укоренена в гармонии Неба и Земли;

2) антропологически неизбежна как выражение человеческих эмоций, требующих оформления;

3) педагогически эффективна как инструмент нравственного воспитания;

4) политически конструктивна как средство объединения народа и диагностики состояния государства.

Конфуцианская апология музыки строится на презумпции взаимодополнительности ритуала и музыки: ритуал устанавливает иерархические различия, музыка порождает эмоциональное единство. Их совместное действие обеспечивает устойчивость государства без чрезмерного применения насилия.

Моизм (глава «Фэй юэ» трактата «Мо-цзы») занимает диаметрально противоположную позицию, оценивая музыку исключительно через призму утилитарной пользы для народа. В этой парадигме музыка:

1) экономически вредна, поскольку отвлекает ресурсы (труд, материалы, время) от производства пищи и одежды;

2) социально бесполезна, ибо не решает «трех бедствий народа» – голода, холода и усталости;

3) политически деструктивна, поскольку отвлекает правителя и чиновников от управления.

Моистская критика не отрицает способности музыки доставлять удовольствие, но объявляет это удовольствие нелегитимным в условиях, когда базовые потребности народа не удовлетворены. Музыка для Мо-цзы – не зло само по себе, но непозволительная роскошь в мире ограниченных ресурсов.

Легизм (представленный «Шан цзюнь шу» и «Хань Фэй-цзы») доводит критику музыки до ее абсолюта. В этой парадигме музыка:

1) идеологически опасна как часть конфуцианского культурного комплекса, подрывающего авторитет закона;

2) психологически разрушительна, поскольку возбуждает эмоции, парализующие волю и дисциплину;

3) становится орудием разложения власти изнутри, поэтому может быть прямой политической опасностью.

Легисты признают могущество музыки даже в большей степени, чем конфуцианцы, но именно поэтому требуют ее полного искоренения внутри государства. Музыка для Шан Яна – «паразит» (蝨), подлежащий уничтожению; для Хань Фэй-цзы – «зло» (過), ведущее к гибели правителя и государства.

Ограничение анализа конфуцианством, моизмом и легизмом является методологически обоснованным и продиктовано спецификой предмета исследования. Конфуцианство [672] , моизм [673] и легизм [674] объединяет их преимущественная ориентация на социально-политическую проблематику: «Вне зависимости от различий между китайскими школами, философия каждой из них представляет одновременно и ее политическую мысль»[675]. Три школы, при всех их различиях, рассматривают музыку прежде всего в ее отношении к государственному управлению, социальному порядку и общественной пользе. Их дискуссия о музыке ведется в рамках единого проблемного поля – «как должно быть устроено государство?»[676]. Например,

---

[672] Мартынов, Д. Е. Конфуцианское учение в политической теории и практике КНР (60–90-е гг. XX в.) : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.03 / Д. Е. Мартынов. – Казань, 2004. – С. 9. – Текст : непосредственный; Фэн, Ю. Краткая история китайской философии / Фэн Ю-лань ; пер. с англ. Р. В. Котенко ; науч. ред. Е. А. Торчинов. – Санкт-Петербург : Евразия, 1998. – С. 68. – Текст : непосредственный.

[673] Там же. С 96.

[674] Конфуцианство [Электронный ресурс] // Baidu Baike (百度百科): [сайт] (Жу цзя сы сян). – URL: https://baike.baidu.com/item/儒家思想/742125 (дата обращения: 30.04.2026).

[675] Фэн, Ю. Краткая история китайской философии / Фэн Ю-лань ; пер. с англ. Р. В. Котенко ; науч. ред. Е. А. Торчинов. – Санкт-Петербург : Евразия, 1998. – С. 96. – Текст : непосредственный.

[676] Там же. С. 68; 80; 106.

«Хань Фэй-цзы и другие легисты были настоящими политиками»[677], а «сутью его [Конфуция] [концепции/учения] является сохранение существующего общественного строя»[678].

Музыка в даосизме и буддизме. Исключение даосизма и буддизма в рамках данного раздела не означает отрицания их значимости для китайской философии музыки в целом, но отражает жанровое и методологическое различие между «светским» политическим дискурсом и религиозными концепциями: «С древности в Китае мораль считалась первичной, а религия – вторичной»[679]. Лао-цзы утверждал: «У самого большого квадрата нет углов; самый большой сосуд изготавливается с опозданием; самый большой звук – беззвучен [великий звук еле слышен[680]]» [41[681]]. Даосская концепция «Великого звука» [*даинь*] укоренена в мистическом постижении Дао [道, даос. истинно сущего Пути, вездесущего начала, всеобщего закона движения и изменения мира; высшего абсолюта, источника всех явлений, из которого все исходит и к которому все возвращается[682]] и принципиально выходит за пределы социально-политической прагматики.

Буддийское отношение к музыке (прежде всего в контексте ритуальных песнопений[683] и медитативных практик[684]) связано с совершенно иной системой координат – освобождением от страдания и достижением просветления: «В учении Будды объясняется два метода – достижения

---

[677] Там же. С. 106.
[678] Ли, С. Концепция «Национальной политики» Конфуция в прошлом и настоящем / С. Ли // Юго-Восточная Азия: актуальные проблемы развития. – 2016. – № 33. – С. 212. – Текст : непосредственный.
[679] Гудимова, С. А. Основы древней китайской эстетики / С. А. Гудимова // Вестник культурологии. – 2017. – № 2(81). – С. 57. – Текст : непосредственный.
[680] 大音希声 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Да инь си шэн). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=大音希声 (дата обращения: 30.04.2026).
[681] 道德经 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Дао Дэ цзин» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/dao-de-jing/zhs (дата обращения: 30.04.2026).
[682] 道 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Дао). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=道 (дата обращения: 30.04.2026).
[683] Арсеньева, О. О. Искусство буддийских песнопений семе в контексте японского буддизма / О. О. Арсеньева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2009. – Т. 11, № 4-1. – С. 253. – Текст : непосредственный.
[684] Кадесникова, Т. Ю. Мифопоэтические образы языческого ритуала в «Камлании» для виолончели и фортепиано М. А. Кесаревой / Т. Ю. Кадесникова // Вестник музыкальной науки. – 2018. – № 2 (20). – С. 60. – Текст : непосредственный.

личного освобождения и достижения полностью пробужденного состояния Будды»[685]. Буддизм, как полагают его исследователи, «признает за феноменом звука исключительную роль в мироздании»: «вся Вселенная есть бесконечно звучащая субстанция, где каждый элемент вибрирует, излучает и воспринимает множество звуковых волн различной интенсивности и величины»[686].

Следует отметить, почему даосская и буддийская традиции, также содержащие глубокие суждения о природе музыки, не рассматриваются в настоящем разделе с той же степенью подробности, что конфуцианство, моизм и легизм. В фокусе данного этапа исследования находится именно социально-философская полемика о функциях музыки, которая в древнекитайских текстах достигает наибольшей остроты и развернутости в сопоставлении трех позиций – конфуцианской, моистской и легистской. Эти три учения эксплицитно и последовательно спорят друг с другом о том, служит ли музыка укреплению государства или, напротив, его ослаблению, – вопрос, который для даосской и буддийской мысли, с их преимущественным вниманием к внутреннему преображению личности и выходу за пределы социальной иерархии, не является центральным. Таким образом, предлагаемое сужение ракурса продиктовано не недооценкой значимости даосизма и буддизма, а внутренней логикой исследования, стремящегося реконструировать прежде всего тот пласт философской рефлексии, в котором дискуссия о социальном предназначении музыки велась наиболее прямо и полемически заостренно.

Исследователи, проводившие сравнительный анализ конфуцианских, моистских и легистских текстов о музыке, утверждают: отношение к искусству в древнекитайской мысли никогда не было чисто эстетическим. Примечательно, однако, что интерпретация музыки в моизме отчасти ближе к

---

[685] Пробуждение ума – просветление сердца [Электронный ресурс] // Абхидхарма: [сайт]. – URL: https://abhidharma.ru/A/Bodhissatva/Content/Dalay%20Lama/Lojong.htm (дата обращения: 30.04.2026).

[686] Адыгбай, Ч. О. Звуковая культура буддизма в Туве / Ч. О. Адыгбай, Е. К. Карелина // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, № 2. – С. 200. – Текст : непосредственный.

этому полюсу, нежели у их оппонентов: музыка потому и не служит укреплению государства, что обладает самостоятельной, самоценной природой – она доставляет наслаждение, отвлекает, поглощает время и ресурсы именно в силу своей эстетической притягательности, которая, с точки зрения моистов, не будучи поставлена на службу общей пользе, становится фактором разложения общественного порядка. В этом парадоксальном смысле моисты, острее других критикуя музыку, одновременно и признают ее автономную силу – силу, которую конфуцианцы стремятся обуздать ритуалом, а легисты – подавить административными мерами.

В конфуцианстве, моизме и легизме прослеживается устойчивое стремление к выявлению роли музыки в установлении социального порядка – стремление, типологически сходное с теми подходами, которые много веков спустя будут разработаны представителями Франкфуртской школы. Подобно тому, как В. Беньямин усматривал в искусстве одновременно и орудие эмансипации, и инструмент идеологической мобилизации [«поскольку единичный человек вообще-то испытывает искушение избегать подобных задач, искусство будет выхватывать сложнейшие и важнейшие из них там, где оно может мобилизовать массы»[687]], а Г. Маркузе видел в эстетическом измерении потенциал для преодоления репрессивной социальности[688], древнекитайские мыслители – каждый по-своему – исходили из убеждения, что музыка не является нейтральным развлечением или частным делом индивида, но представляет собой силу, непосредственно воздействующую на общественную жизнь и требующую поэтому пристального философского и политического внимания.

Актуальные аспекты отношения к социальному значению музыки в современном Китае. Смысловые структуры, выработанные в полемике

---

[687] Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Вальтер Беньямин ; [пер. с нем. С. А. Ромашко] ; Немецкий культурный центр имени Гете. – Москва : Медиум, 1996. – С. 61. – Текст : непосредственный.

[688] Маркузе, Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек : исследование идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе ; перевод с английского, послесловие, примечания А. А. Юдина ; составление, предисловие В. Ю. Кузнецова. – Москва : АСТ, 2003. – С. 152-153. – Текст : непосредственный.

эпохи Чжаньго[689] [战国时期, период Сражающихся царств, период Чжаньго: период китайской истории: 476/403–221 гг. до н.э.[690]], не утратили своей актуальности в наши дни. И сегодня они продолжают – в преобразованном и гибридизированном виде – определять контуры современной китайской культурной политики, свидетельствуя о глубокой преемственности цивилизационных моделей осмысления искусства и власти. Не только в идеологии, но и в китайской науке и философии часто звучит тезис о том, что «внешнеполитические взгляды Китая имеют глубокие антропологические и историко-культурные корни»[691].

Эта конфуцианская по сути линия прослеживается в государственной политике поддержки «высокохудожественной» традиционной музыки [692] (напр., пекинской оперы [*цзинцзюй,* 京剧, «наиболее влиятельного оперного жанра в Китае», являющегося «выражением китайской национальной традиционной культуры: многие ее художественные элементы используются как символические символы китайской традиционной культуры» [693]]) как элемента национального культурного наследия и «средства патриотического воспитания»[694]. Одним из наиболее востребованных в современном Китае видов искусства, нагруженных признаками социально-модерирующего воздействия, можно считать Пекинскую оперу.

---

[689] История Китая с древнейших времен до начала XXI века : в 10 томах / Российская академия наук, Институт Дальнего Востока ; главный редактор С. Л. Тихвинский. – Москва : Наука : Восточная литература, 2013–2017. – Т. II : Эпоха Чжаньго, Цинь и Хань (V в. до н. э. – III в. н. э.) / ответственные редакторы Л. С. Переломов, С. И. Кучера. – 2016. – 687 с. – Текст : непосредственный.

[690] 战国时期 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Чжаньго шици). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=战国时期 (дата обращения: 30.04.2026).

[691] Бояркина, А. В. К вопросу о традиционных представлениях китайских мыслителей о природе внешней политики / А. В. Бояркина // Этносоциум и межнациональная культура. – 2024. – № 5(191). – С. 82. – Текст : непосредственный.

[692] Шэнь, Л. К. Из истории традиционной китайской музыки камерно-вокального направления / Л. К. Шэнь // Международный научно-исследовательский журнал. – 2021. – № 12-5 (114). – С. 114. – Текст : непосредственный.

[693] 京剧 [Электронный ресурс] // Baidu Baike (百度百科): [сайт] (Цзинцзюй). – URL: https://baike.baidu.com/item/京剧/75719 (дата обращения: 30.04.2026).

[694] Бессарабова, И. С. Патриотическое воспитание средствами вокального искусства в КНР / И. С. Бессарабова, Лю Дзэ // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2019. – № 1 (134). – С. 35. – Текст : непосредственный.

К примеру, представления Пекинской оперной труппы в театре Лиюань [梨园, является «национальным достоянием Пекинской оперы»[695]], посвященные традиционным сюжетам древнекитайского искусства [霸王别姬, «Прощай, моя наложница»; 天女散花, «Небесная дева осыпает цветами»] в г. Пекине[696] проходят каждый день[697].

Правительство КНР, в свою очередь, «поддерживает крупные культурные проекты и художественные коллективы, воплощающих национальные особенности»[698]: «Центральный комитет КПК (Коммунистической партии Китая), Государственный совет, соответствующие министерства, ведомства и органы местного самоуправления в 2025 г. последовательно издали ряд указов и предприняли меры, направленные на поощрение, поддержку, защиту, сохранение и развитие традиционной культуры, – в частности, пекинской оперы»[699]. Исследователи отмечают, что «едва вступив в XXI в., Китай официально объявил о формировании стратегической политики культурной индустрии»[700].

В партийных отчетах отмечается, что «в 2020 и 2025 гг. генеральный секретарь Си Цзиньпин направил письма в Национальную академию китайского театрального искусства и Китайскую национальную труппу пекинской оперы, соответственно, подчеркнув, что “опера – это сокровище китайской культуры, и ключ к процветанию и развитию оперы лежит в людях”. Он выразил надежду, что молодые артисты пекинской оперы

---

[695] 梨园剧场 [Электронный ресурс] (Театр «Лиюань») : [сайт]. – URL: http://www.liyuanjuchang.com (дата обращения: 30.04.2026).

[696] 北京京剧 [Электронный ресурс] (Пекинская опера) // Kankanpiao: [сайт]. – URL: https://www.kankanpiao.com/beijing/jingju (дата обращения: 30.04.2026).

[697] 梨园剧场 [Электронный ресурс] (Театр «Лиюань») : [сайт]. – URL: http://www.liyuanjuchang.com (дата обращения: 30.04.2026).

[698] 文化部关于印发《国家重点京剧院团保护和扶持规划》的通知 [Электронный ресурс] // 政府信息公开: [сайт] (Уведомление Министерства культуры о выпуске «Национального плана защиты и поддержки ключевых пекинских оперных трупп» // Публичная правительственная информация). – URL: https://zwgk.mct.gov.cn/zfxxgkml/ghjh/202012/t20201204_906358.html (дата обращения: 30.04.2026).

[699] 推进京剧保护立法 [Электронный ресурс] // Paper.cn: [сайт] (Содействие принятию законодательства по защите пекинской оперы). – URL: https://paper.people.com.cn/rmzk/pc/content/202505/09/content_30073144.html (дата обращения: 30.04.2026).

[700] Цзя, С. Культурная политика и индустрия Китая в контексте глобализации / С. Цзя // Век глобализации. – 2018. – № 2 (26). – С. 101. – Текст : непосредственный.

“унаследуют прекрасные традиции своих предшественников, будут заниматься искусством на благо народа, будут отстаивать мораль и искусство, будут внедрять инновации, сохраняя при этом целостность, чтобы пекинская опера могла и дальше сиять современным блеском и вносить вклад в процветание литературы и искусства и в построение культурно сильной нации”. Пекинская опера, несомненно, будет играть все более важную роль в построении социализма с китайской спецификой в новую эпоху»[701].

Однако было бы опрометчиво утверждать, что к настоящему времени в КНР востребованы только идеи конфуцианства. Скорее наоборот: в социальной и политической логике Китая отношения между противоположностями трактуются по принципу их дополнительности: и А, и не-А, и еще В. В свете этой «логики практического действия» не вызывает удивления привлечение полезных идей не только из области конфуцианства, но также моизма и легизма.

В частности, идея о том, что «правильная» музыка способствует социальной гармонии, а «распущенная» ведет к моральному разложению, находит выражение также в регулировании музыкального творчества и цензуре контента, признанного «вредным» для общественной нравственности. Известно, что 3 сентября 2009 г. Министерство культуры и туризма КНР [中华人民共和国文化和旅游部[702]] опубликовало «Уведомление об усилении и совершенствовании контроля за онлайн-музыкальным контентом», в котором изложены правила, касающиеся организаций, ответственных за отчетность об импорте онлайн-музыки, методов проверки, онлайн-транзакций с импортированной музыкой и поиска музыкальной продукции[703]. Одним из

---

[701] 推进京剧保护立法 [Электронный ресурс] // Paper.cn: [сайт] (Содействие принятию законодательства по защите пекинской оперы). – URL: https://paper.people.com.cn/rmzk/pc/content/202505/09/content_30073144.html (дата обращения: 30.04.2026).

[702] 中华人民共和国文化和旅游部 [Электронный ресурс] (Министерство культуры и туризма КНР): [сайт]. – URL: https://www.mct.gov.cn (дата обращения: 30.04.2026).

[703] 文化部关于加强和改进网络音乐内容审查工作的通知 [Электронный ресурс] // Baidu Baike (百度百科): [сайт] (Уведомление Министерства культуры об усилении и улучшении проверки содержания сетевой музыки). – URL: https://baike.baidu.com/item/文化部关于加强和改进网络音乐内容审查工作的通知/10054654 (дата обращения: 30.04.2026); 文化部关于印发《国家重点京剧院团保护和扶持规划》的通知 [Электронный

обязательных требований для музыкальных деятелей является представление «онлайн-музыкальных продуктов» в Министерство культуры и туризма КНР для проверки содержания и регистрации[704]. Тем самым конфуцианский тезис о связи музыки и управления в современном контексте трансформируется в представление о культурной политике как неотъемлемой части государственного управления.

Моистская линия с ее акцентом на экономическую эффективность и приоритет материального благосостояния нашла продолжение в прагматике реформ Дэн Сяопина [鄧小平, китайского политика и реформатора, деятеля Коммунистической партии Китая, фактического лидера КНР в 1978-1990 гг. и создателя «Социализма с китайскими спецификой [中國特色社會主義/中国特色社会主义]»[705], главного «архитектора» политики «Реформа и открытость» (改革開放/改革开放) и модернизации современного Китая[706]]. Лозунг «не важно, какого цвета кошка, лишь бы ловила мышей, тогда она хорошая кошка» [不管黑猫白猫，捉到老鼠就是好猫[707]] перекликается с моистским критерием практической пользы: «Когда они [моисты] обосновывали свои суждения, кроме фактов они предпочитали ссылаться на практическую успешность того, что они защищают в своих речах»[708]. В сфере культуры это выражается в поддержке тех форм музыкальной деятельности [являющейся «микрокосмом нынешнего ускоренного глобального расширения китайской культурной

ресурс] // 政府信息公开: [сайт] (Уведомление Министерства культуры о выпуске «Национального плана защиты и поддержки ключевых пекинских оперных трупп» // Публичная правительственная информация). – URL: https://zwgk.mct.gov.cn/zfxxgkml/ghjh/202012/t20201204_906358.html (дата обращения: 30.04.2026).

[704] 文化部关于加强和改进网络音乐内容审查工作的通知 [Электронный ресурс] // Baidu Baike (百度百科): [сайт] (Уведомление Министерства культуры об усилении и улучшении проверки содержания сетевой музыки). – URL: https://baike.baidu.com/item/文化部关于加强和改进网络音乐内容审查工作的通知/10054654 (дата обращения: 30.04.2026).

[705] 鄧小平 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Дэн Сяопин). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=鄧小平 (дата обращения: 30.04.2026).

[706] Жчао, Т. Исследования теории Дэн Сяопина в России за последние десять лет: основные школы и направления / Т. Жчао // Управление образованием: теория и практика. – 2023. – № 11-1(70). – С. 210. – Текст : непосредственный.

[707] 不管白猫黑猫，会捉老鼠就是好猫 [Электронный ресурс] // 人民网: [сайт] («Неважно, белая кошка или черная, главное, чтобы она ловила мышей, тогда это хорошая кошка» // Интернет-версия «Жэньминь жибао»). – URL: http://cpc.people.com.cn/n/2013/0819/c69710-22616439.html (дата обращения: 30.04.2026).

[708] Рыков, С. Ю. Некоторые особенности моистской логики / С. Ю. Рыков // История философии. – 2013. – № 18. – С. 125. – Текст : непосредственный.

индустрии»[709]], которые приносят экономический доход: «В 2024 г., благодаря технологическим инновациям, модернизации потребления и политическим ориентирам, музыкальная индустрия Китая продемонстрировала высокую устойчивость и инновационную активность, достигнув устойчивого, стабильного и относительно быстрого роста»[710].

В 2023 г. общий объем музыкальной индустрии достиг 469,562 млрд юаней, увеличившись на 10,75% по сравнению с предыдущим годом, при этом количество музыкальных выступлений выросло на 122,33% до 26,419 млрд юаней, объем цифровой музыкальной индустрии увеличился до 89,345 млрд юаней [711]. 2023 г. стал годом начала всестороннего претворения в жизнь/реализации духа (решений/установок) [переход от теоретического принятия решений к практическим действиям, планированию и внедрению этих решений] 20-го съезда Коммунистической партии Китая, и был выпущен ряд ключевых тематических публикаций, в том числе «Ведя за собой – подборка лучших песен, посвященных триумфальному созыву 20-го съезда Коммунистической партии Китая»[712].

Легистская линия наиболее отчетливо проявляется в жестком контроле государства над музыкальной индустрией [проявляющейся также в обязательной процедуре «прохождения одобрения официальными цензорами»[713]]: в 2025 г. китайские исследователи отмечали, что современная администрация КНР «утвердила многоуровневую систему управления с полным циклом защиты посредством двухуровневой модели защиты,

---

[709] 面对历史性机遇：中国音乐产业如何破解“出海”方程式？ [Электронный ресурс] // Tencent: [сайт] («Перед нами открывается историческая возможность: как китайской музыкальной индустрии найти формулу “выхода” на мировой рынок?»). – URL: https://news.qq.com/rain/a/20250827A08VAL00 (дата обращения: 30.04.2026).

[710] 《2025 中国音乐产业发展总报告》重磅发布 [Электронный ресурс] // Sohu.com: [сайт] («Официально опубликован “Отчет о развитии музыкальной индустрии Китая до 2025 г.”»). – URL: https://www.sohu.com/a/905518915_121123993 (дата обращения: 30.04.2026).

[711] 2024 中国音乐产业发展总报告 [Электронный ресурс] // Baidu Baike (百度百科): [сайт] (Отчет о развитии музыкальной индустрии Китая за 2024 г.). – URL: https://baike.baidu.com/item/2024 中国音乐产业发展总报告/64523457 (дата обращения: 30.04.2026).

[712] 《2024 中国音乐产业发展总报告》重磅发布 [Электронный ресурс] // Tencent: [сайт] («Официально опубликован “Отчет о развитии музыкальной индустрии Китая за 2024 г.”»). – URL: https://news.qq.com/rain/a/20240611A0A9FM00 (дата обращения: 30.04.2026).

[713] Китай ужесточает контроль над музыкальным контентом [Электронный ресурс] // Content-Review.com: [сайт]. – URL: https://www.content-review.com/articles/682/ (дата обращения: 30.04.2026).

включающей судебные и административные меры, создав правовой барьер для процветания музыкальной индустрии»[714]. Использование музыки как инструмента пропаганды и мобилизации, как и запрет на «вредные» жанры и тексты, – все это воспроизводит легистскую логику, согласно которой музыка есть оружие в борьбе за власть и влияние. Исследователями отмечается, что во время Культурной революции [无产阶级文化大革命, 1966–1976 гг.[715]] совершались «постоянные гонения музыкальных деятелей»[716], «сочинения делились на три группы: 1) одобренные; 2) исправленные; 3) забракованные», а «концертные программы должны [были] сначала изучаться коммунистами, а уже потом исполняться»[717]. В настоящее время, несмотря на изменения в политической и экономической жизни страны, некоторые формы контроля и цензуры сохраняются вне зависимости от того, поддерживает ли общество данные «нововведения» или нет.

Важно еще раз подчеркнуть, что в современной китайской культуре ни одна из трех парадигм не существует в «чистой» и независимой форме, образуя сложное взаимодействие: современная философская мысль Китая не даром объявляется «квинтэссенцией» его духовной культуры[718]. Данный феномен отражает фундаментальную особенность китайской цивилизации – ее способность включать/инкорпорировать и синтезировать различные, противоречащие друг другу идейные традиции. В китайском языке существует идиома «Океан вмещает сотню рек[719]» [海纳百川, море может

---

[714] 为产业繁荣筑牢法治屏障（知识产权报）[Электронный ресурс] // 国家知识产权局: [сайт] («Создание правового барьера для промышленного процветания» (Новости интеллектуальной собственности) // Государственное управление интеллектуальной собственности). – URL: https://www.cnipa.gov.cn/art/2025/4/18/art_55_198998.html (дата обращения: 30.04.2026).

[715] Стульникова, Э. Ф. «Самодостаточная» экономика КНР периода культурной революции / Э. Ф. Стульникова // Международный научно-исследовательский журнал. – 2015. – № 3-2(34). – С. 46. – Текст : непосредственный.

[716] Чжао, С. Влияние культурной революции на деятельность национальных оркестров Китая / С. Чжао // Манускрипт. – 2020. – № 13(10). – С. 248. – Текст : непосредственный.

[717] Там же. С. 247.

[718] Развитие философской мысли Китая в контексте его современной политической стратегии : коллективная монография / отв. ред. Л. Е. Янгутов. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2021. – С. 4. – Текст : непосредственный.

[719] 海纳百川 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (хай на бай чуань). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=海纳百川 (дата обращения: 30.04.2026).

вместить воды сотен рек; из «Предисловия к [делам] знаменитых министров Трех царств» [三国名臣序赞, «Вступление и панегирики знаменитым сановникам Троецарствия»] Юань Хуна [袁宏][720]. Императорский чиновник Линь Цзэсюй (1785-1850 гг.[721]) во времена династии Цин использовал его в изречении 海纳百川，有容乃大；壁立千仞，无欲则刚[722]: «Море принимает сотни рек – вмещая [их], становится великим. Утес вздымается на тысячу саженей – не имея желаний, обретает твердость».

В «Жэньминь Чжэнсе бао» [«Газете Народного политического консультативного совета»] от 25 декабря 2025 г. отмечается, что Генеральный секретарь Си Цзиньпин на симпозиуме по культурному наследию и развитию подчеркнул: «Китайская цивилизация обладает выдающейся преемственностью/неразрывностью, новаторством [способностью к инновациям и творчеству], единством/консолидацией, инклюзивностью/всесторонностью и мирностью/спокойствием [723] ». Принципы и способности к синтезу и последующей трансформации различных идей и культурных форм продолжают определять цивилизационное самосознание Китая и в XXI веке.

Таким образом, уже на уровне древнекитайской философской рефлексии – будь то конфуцианская апология музыки как воспитательницы нравов, моистская критика ее как непроизводительной роскоши или легистское подозрение в ней инструмента политической диверсии, – музыка никогда не мыслилась как нейтральное эстетическое явление. Она неизменно

---

[720] 海纳百川 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (хай на бай чуань). – URL: https://baike.baidu.com/item/海纳百川/721194 (дата обращения: 30.04.2026).

[721] 林则徐 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Линь Цзэсюй). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=林则徐 (дата обращения: 30.04.2026).

[722] 海纳百川，有容乃大；壁立千仞，无欲则刚 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] («Море принимает сотни рек – вмещая [их], становится великим. Утес вздымается на тысячу саженей – не имея желаний, обретает твердость»). – URL: https://baike.baidu.com/item/海纳百川，有容乃大；壁立千仞，无欲则刚/6225683 (дата обращения: 30.04.2026).

[723] 从中华文明的突出特性看中华民族共同体建设 [Электронный ресурс] // 中国人民政治协商会议全国委员会: [сайт] («Построение сообщества общего будущего для китайской нации с точки зрения выдающихся особенностей китайской цивилизации // Национальный комитет Всекитайского собрания народных представителей). – URL: http://www.cppcc.gov.cn/zxww/2025/12/25/ARTI1766632139302200.shtml (дата обращения: 30.04.2026).

рассматривалась сквозь призму социального и космического порядка, государственной пользы и морального воздействия на человека. Эта устойчивая аксиоматическая установка, заложенная в текстах «Лунь Юй», «Мо-цзы», «Хань Фэй-цзы» и «Юэ цзи», пройдя сквозь века, оказалась не просто реликтом архаического сознания, но живой, воспроизводящейся матрицей. Как показывают процитированные выше слова Генерального секретаря Си Цзиньпина, способность китайской цивилизации к синтезу и последующей трансформации различных идей и культурных форм продолжает определять ее самосознание и в XXI веке. Иными словами, сформированные в древности культурные механизмы действуют и сегодня, составляя глубинное основание той специфической оптики, сквозь которую современный Китай воспринимает и переосмысляет западноевропейскую классическую музыку.

1.4. Семиотика китайской музыкальной картины мира

Чтобы понять, как именно эти механизмы работают в сфере музыкальной рецепции, необходимо реконструировать не только философские доктрины, но и саму структурную «грамматику» китайского музыкального мышления – тот устойчивый семиотический код, который направляет слух и задает ожидания задолго до того, как слушатель осознанно сформулирует свое отношение к звучащему произведению.

Избранный в настоящей работе формат философии культуры – как исследования способов смыслополагания в различных лингвокультурах – позволяет поставить вопрос о том, каким образом можно опознать и зафиксировать различия этих способов, не прибегая к прямолинейному сопоставлению абстрактных категорий.

Музыка предоставляет уникальную материальную базу для такого опознания: звучащий артефакт/музыкальное произведение соединяет в себе чувственное и интеллектуальное «усилие», неся на себе *отпечаток* определенной культурной формы: своего места, времени и *духа* эпохи. Именно

эта двойственная природа музыки позволяет исследовать не «культурные коды» в статике, а сами процедуры смыслополагания – то, как культура организует звуковую материю и что она в ней выделяет как важное, *значимое*.

В контексте такого подхода культура рассматривается как «способность смыслополагания, а значит – как проявление работы сознания»[724], что дает основание рассматривать музыкальную традицию как систему смысловых координат. В настоящей работе данный принцип реализуется через анализ процесса рецепции – того, как две смысловые (европейская и китайская) системы взаимодействуют друг с другом, сталкиваясь и порождая новые смыслы. Экспликация структурных инвариантов китайской музыкальной картины мира служит необходимым этапом для такого анализа: она фиксирует именно те координаты, в которых разворачивается это взаимодействие.

В отличие от **западноевропейской классической музыкальной традиции** [академической музыки, развивающейся в Европе с IX века, охватывающей периоды от григорианского хорала до наших дней, включая барокко, классицизм и романтизм [725] ; включает «классические инструментальные формы», охватывающие «периоды музыкальной классики (2-я половина XVIII в.), романтизма (XIX в.), отчасти музыки XX в.», «представляют собой структуры чистой, абсолютной музыки указанных эпох», благодаря устойчивости «принципов и конкретных структур» их можно считать «классическими», «обладают логической смысловой дифференциацией»; «в состав классических музыкальных форм входят: период, простая двухчастная, простая трехчастная (так наз. «песенные формы»), форма Adagio, сложная трехчастная, рондо, вариации, сонатная форма, также циклические формы – сонатно-симфонический цикл и сюита», «основами» «служат два элемента музыкального языка – тематизм и тонально-гармоническая организация, остальные (метроритмика, мелодическая

[724] Смирнов, А. В. Сознание как смыслополагание / А. В. Смирнов // Философский журнал. – 2014. – № 1(12). – С. 35. – Текст: непосредственный.

[725] 古典音乐 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (гудянь иньюэ). – URL: https://baike.baidu.com/item/古典音乐/106197 (дата обращения: 30.04.2026).

линеарность, и др.) имеют местное или сопутствующее значение»[726]], где музыка постепенно эмансипировалась от сакрального и этического контекстов, превратившись в «автономное» искусство звуковых форм[727], в культуре Китая музыка на протяжении трех тысячелетий оставалась семиотической системой космологического ранга.

Переходя от мифологических и философских оснований музыкальной культуры Китая к проблеме рецепции западноевропейской традиции, необходимо эксплицировать промежуточное звено анализа – семиотический код китайского музыкального мышления. Для адекватного понимания того, как именно европейская гармония, фактура и темпоральность преломляются в сознании носителя китайской культуры, следует отказаться от описательного этномузыковедческого обзора в пользу выявления глубинных структурных инвариантов. Речь идет о тех свойствах традиционной музыкальной ткани, которые на протяжении тысячелетий формировали оптику слушания; в современном восприятии китайцев они выступают в качестве имплицитного фильтра, переводящего незнакомые акустические феномены на язык привычных культурных форм.

В данном разделе следует сосредоточиться на трех фундаментальных дихотомиях, определяющих семиотический разрыв между традиционной китайской и западноевропейской музыкальными системами: 1) монофоническая гетерофония против вертикальной гармонии; 2) тембральное качество [*иньсэ*, 音色, тембр; качество звука; тональное качество[728]] против темперации строя; 3) «вневременность» [*саньбань*, 散板, один из типов ритмического рисунка в пекинской опере; ритм свободный и может быть

[726] Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений : учебное пособие / В. Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург : Лань, 2001. – С. 39. – Текст : непосредственный.
[727] Черноиваненко, А. Д. Европейский музыкальный инструментализм на пути к автономизации (эпоха Средневековья) / А. Д. Черноиваненко // European Journal of Arts. – 2020. – № 3. – С. 181. – Текст : непосредственный.
[728] 音色 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (иньсэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=音色 (дата обращения: 30.04.2026).

импровизирован на основе текста [729]] против тактовой метричности/ ритмической регулярности[730].

Первое и наиболее значимое структурное различие, обуславливающее сложность рецепции западной симфонической и фортепианной музыки в Китае, лежит в области «организации музыкальной ткани»[731] или оформлении музыкальной ткани/музыкального изложения – фактуры[732]. Фактура является строением музыкальной ткани, учитывающим «характер и соотношение составляющих ее голосов» [733] . Существует монодическая фактура/монодия/одноголосое [предполагает «горизонтальное измерение»; «одноголосная музыкальная ткань и фактура тождественны» [734]; «древнее одноголосие, еще не знающее многоголосия, – древнегреческая музыка, григорианское, знаменное пение» [735]] и многоголосие [соотнесенность «одновременно звучащих мелодических линий, относительно самостоятельное развитие которых составляет логику музыкальной формы» [736]]. Многоголосие имеет различные формы: органум, подголосочность и гетерофонию, полифонию, гомофонию/гомофонно-гармонический склад, аккордовый склад, гомофонно-полифонический склад, полифонию пластов, пуантилизм и сверхмногоголосие[737].

Традиционная китайская музыка, при всем жанровом разнообразии локальных музыкальных традиций, базируется на фундаментальном принципе

---

[729] 散板 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (саньбань). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=散板 (дата обращения: 30.04.2026).
[730] Панкратов, А. Е. Ритмическое остинато и его проявления в новоевропейской музыке / А. Е. Панкратов // Человек и культура. – 2018. – № 2. – С. 57. – Текст : непосредственный.
[731] Ма, Ш. Подходы к организации музыкальной ткани в опере Го Вэньцзина «Записки сумасшедшего» / Ш. Ма // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, № 4. – С. 129.
[732] Уколова, Л. И. Классификация типов аккомпанемента и характер фактуры / Л. И. Уколова, О. В. Грибкова, Х. Го, Ц. Ван // Мир науки, культуры, образования. – 2017. – № 3 (64). – С. 95. – Текст : непосредственный.
[733] Холопова, В. Н. Фактура : очерк / В. Н. Холопова. – Москва : Музыка, 1979. – С. 4. – Текст : непосредственный.
[734] Уколова, Л. И. Классификация типов аккомпанемента и характер фактуры / Л. И. Уколова, О. В. Грибкова, Х. Го, Ц. Ван // Мир науки, культуры, образования. – 2017. – № 3 (64). – С. 95. – Текст : непосредственный.
[735] Холопова, В. Н. Фактура : очерк / В. Н. Холопова. – Москва : Музыка, 1979. – С. 5. – Текст : непосредственный.
[736] Уколова, Л. И. Классификация типов аккомпанемента и характер фактуры / Л. И. Уколова, О. В. Грибкова, Х. Го, Ц. Ван // Мир науки, культуры, образования. – 2017. – № 3 (64). – С. 95. – Текст : непосредственный.
[737] Холопова, В. Н. Фактура : очерк / В. Н. Холопова. – Москва : Музыка, 1979. – С. 5–8. – Текст : непосредственный.

однолинейности [*даньшэнбу*, 单声部, одноголосие]: она «долгое время отдавала предпочтение пентатонической гамме, фокусируясь на мелодии и ритме»[738]. Китайские исследователи отмечают, что «линейный характер китайской культуры восходит к древним временам», напр., «хуася использовали дракона и змею в качестве племенных тотемов, и это поклонение тотемам, представленное сложными линейными символами, глубоко интегрировано в эстетические концепции китайской нации»[739]. Следовательно, «горизонтальные мелодические линии музыки являются конкретным выражением линейных характеристик»[740].

Конфуцианский идеал умеренности «был принят в качестве эстетического принципа развития музыки», поэтому, «стремясь к легкому и простому музыкальному эффекту, традиционная китайская музыка отказалась от полифонического мышления и приняла линейное мышление как основной способ музыкального мышления. Она сосредоточилась на развитии мелодии, подчеркивала горизонтальные изменения музыки, стремилась к непрерывности мелодических линий и достигла линейного прорыва в музыке»[741].

Тем не менее важно подчеркнуть, что термин «одноголосие» в европейском смысле (монодия) здесь не вполне адекватен: предпочтительнее будет использовать понятие «гетерофония» [«при исполнении одной и той же мелодии несколькими голосами или инструментами в одном или нескольких голосах время от времени возникает ответвление от основного напева»[742]], при

---

[738] 单声部音乐 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (дань шэнбу иньюэ). – URL: https://baike.baidu.com/item/单声部音乐/15519793 (дата обращения: 30.04.2026).

[739] 刘梦 [Лю Мэн]. 中国传统音乐的线性形态与表现 [Линейные формы и выражения традиционной китайской музыки] / 刘梦 [Лю Мэн] // 安庆师范大学学报（社会科学版）[Журнал Аньцинского педагогического университета (издание по социальным наукам)]. – 2022. – Vol. 41. – No. 1. – 页 121. – Текст : непосредственный.

[740] 刘梦 [Лю Мэн]. 中国传统音乐的线性形态与表现 [Линейные формы и выражения традиционной китайской музыки] / 刘梦 [Лю Мэн] // 安庆师范大学学报（社会科学版）[Журнал Аньцинского педагогического университета (издание по социальным наукам)]. – 2022. – Vol. 41. – No. 1. – 页 121. – Текст : непосредственный.

[741] 刘梦 [Лю Мэн]. 中国传统音乐的线性形态与表现 [Линейные формы и выражения традиционной китайской музыки] / 刘梦 [Лю Мэн] // 安庆师范大学学报（社会科学版）[Журнал Аньцинского педагогического университета (издание по социальным наукам)]. – 2022. – Vol. 41. – No. 1. – 页 121. – Текст : непосредственный.

[742] Рахматов, Н. Э. Гетерофонная вариация в музыке / Н. Э. Рахматов // Scientific progress. – 2021. – Т. 2, № 4. – С. 437. – Текст : непосредственный.

котором единая мелодическая линия [*цюйпай,* 曲牌/牌子, мотив, напев, «типовая мелодия» [743]] одновременно воспроизводится разными инструментами или голосами с микровариациями, орнаментикой и тембральными наложениями, не образуя при этом функциональной вертикали аккорда или контрапункта: «существует невозможность построения трехмерного взаимодействия между нотами в традиционной китайской музыке, подобно западной»[744].

Для китайского слухового опыта музыкальная ткань ощущается не как «архитектурная конструкция» с басом, средними голосами и мелодией, а как последовательно развивающаяся во времени мелодическая линия. Поэтому западноевропейская гармоническая «модуляция» [*чжуань-дьяо,* 转调] отличается от китайской: «она не [всегда] подразумевает изменения лада или тональности, а конкретно относится к способу преобразования и соединения различных мелодий и мотивов»[745]. Наиболее близкой к западному понятию «модуляция» в теории древней китайской музыки является *фан-дьяо* [犯调, создание новой мелодии путем соединения разных музыкальных фраз одного лада[746]]: «в большинстве случаев это не имеет ничего общего с изменением тональности или лада. Его суть – изменение мелодии, включая две формы: “сбор мелодий” [*цзицюй,* 集曲, составная ария (из музыкальных фраз отдельных мелодий)[747]] в южной опере и “цзегун” [借宫, «транспонированная

---

[743] 曲牌 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (цюйпай). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=曲牌 (дата обращения: 30.04.2026); 牌子 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (пайцзы). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=牌子 (дата обращения: 30.04.2026).

[744] 刘梦 [Лю Мэн]. 中国传统音乐的线性形态与表现 [Линейные формы и выражения традиционной китайской музыки] / 刘梦 [Лю Мэн] // 安庆师范大学学报（社会科学版）[Журнал Аньцинского педагогического университета (издание по социальным наукам)]. – 2022. – Vol. 41. – No. 1. – 页 122. – Текст : непосредственный.

[745] 刘梦 [Лю Мэн]. 中国传统音乐的线性形态与表现 [Линейные формы и выражения традиционной китайской музыки] / 刘梦 [Лю Мэн] // 安庆师范大学学报（社会科学版）[Журнал Аньцинского педагогического университета (издание по социальным наукам)]. – 2022. – Vol. 41. – No. 1. – 页 122. – Текст : непосредственный.

[746] 犯调 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (фань дяо). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=犯调 (дата обращения: 30.04.2026).

[747] 集曲 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (цзи цюй). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=集曲 (дата обращения: 30.04.2026).

(под нужную тональность) мелодия (другой тональности)»[748]] в северной опере[749].

Следовательно, «ценность» мелодии представляет не сумма звуков в данный вертикальный момент, а «изгиб» мелодической линии, ее развитие в потоке времени. Европейская гармония в ее функциональной логике T-S-D-T [и последующее «выявление синтаксических единиц в последовательностях аккордов – гармонических оборотах»[750]] долгое время воспринималась в Китае как акустическая избыточность, затрудняющая восприятие мелодии[751].

В контексте рецепции западноевропейской музыки эта «привычка» объясняет специфику раннего китайского пианизма (начала XX века)[752] и современного массового слушания. По утверждениям некоторых исследователей, фортепиано [универсальный «гармонический» инструмент [753]] китайское сознание стремится «линеаризировать»: «фортепиано, как темперированный, многозвучный, полифонический, многотембровый инструмент совершенно не соответствует традиционной китайской ментальности» [754] . Можно предположить, что это является причиной того, почему в Китае пользуется популярностью музыка Ф. Шопена [755] с развертыванием мелодического рисунка в правой руке и аккомпанементом в левой, который китайским ухом может восприниматься как «тембральная педаль» или фон, а не как голос, имеющий свое логическое

---

[748] 借宫 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (цзе гун). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=借宫 (дата обращения: 30.04.2026).

[749] 犯调 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (фань дяо). – URL: https://baike.baidu.com/item/犯调/1609318 (дата обращения: 30.04.2026).

[750] Шабалина, Л. К. Гармония и синтаксис в отечественных научно-методических трудах XX века (к внедрению в учебную практику) / Л. К. Шабалина // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – № 24. – С. 32. – Текст : непосредственный.

[751] 和声在中国已往不能发展的原因 [Электронный ресурс] // 华音网 / Huain.com: [сайт] («Причина, по которой в прошлом в Китае не удавалось достичь гармонии»). – URL: https://www.huain.com/article/other/2021/1212/303.html (дата обращения: 30.04.2026).

[752] Лян, Ч. Становление фортепианной школы Китая: персоналии / Ч. Лян, Н. С. Бажанов // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, № 3. – С. 153. – Текст : непосредственный.

[753] Почему фортепиано – лучший инструмент для изучения музыкальной теории [Электронный ресурс] // PianistDay.com: [сайт]. – URL: https://pianistday.com/ru/blog-ru/pochemu-fortepiano-luchshij-instrument-dlya-izucheniya-muzykalnoj-teorii (дата обращения: 30.04.2026).

[754] Ли, Л. История развития фортепиано в Китае: педагогический аспект / Л. Ли // Современное педагогическое образование. – 2019. – № 4. – С. 128. – Текст : непосредственный.

[755] Вэй, К. Исполнение китайскими пианистами произведений Шопена: баланс мастерства и эмоций / К. Вэй // Culture and Civilization. – 2024. – Vol. 14, № 9A. – С. 439. – Текст : непосредственный.

развитие. Отмечается, что «в работе с начинающими» некоторые китайские педагоги предписывают играть «музыку композиторов-романтиков»[756].

Второй структурный инвариант связан с онтологией звука: европейская музыкальная культура Нового времени строится на принципе 12-ступенной равномерной темперации/равномерно темперированного строя [который «остается наиболее востребованным в [европейском] музыкальном искусстве в большинстве его проявлений»[757]]. Китайская традиционная музыкальная картина мира, напротив, центрирована на понятии тембра [*иньсэ*, 音色, тембр; качество звука; тональное качество[758]][759].

Знаменитый трактат «Сишань цинь куан» [溪山琴况, «Описание лютни с гор Сишань»; создан в эпоху поздней Мин – ранней Цин выдающимся теоретиком и представителем школы Юйшань Сюй Шанъином (徐上瀛, ок. 1582–1662 гг.)] содержит указание 24 категорий качества тембра циня/цитры [琴, семиструнного щипкового музыкального инструмента типа настольных гуслей[760]]: мирный/гармоничный/благозвучный [*хэ*, 和; «струна и палец в гармонии, палец и звук в гармонии, звук и мысль в гармонии»[761]], спокойный/тихий/статичный [*цзин*, 静, не отсутствие звука, а полное прекращение суетной внутренней и внешней активности], чистый/прозрачный [*цин*, 清, без хаотичных призвуков], далекий/отстраненный [*юань*, 远, эффект удаления звука в пространстве и времени, создание перспективы], древний/архаичный [*гу*, 古], тонкий/легкий

---

[756] Цзэн, Я. Пианистическое искусство Китая 1940-х – начала 1950-х гг. в контексте формирования национальной фортепианной школы / Я. Цзэн // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, № 4. – С. 199. – Текст : непосредственный.

[757] Рыбинцева, Г. В. Музыкальный строй и образы мироустройства / Г. В. Рыбинцева // Культурная жизнь Юга России. – 2024. – № 1 (92). – С. 43. – Текст : непосредственный.

[758] 音色 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (иньсэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=音色 (дата обращения: 30.04.2026).

[759]. 刘洁 [Лю Цзе]. 跨文化语境下 当代专业音乐创作的文化书写 [Культурологическое письмо в современной профессиональной музыкальной композиции в межкультурном контексте] / 刘洁 [Лю Цзе] // Журнал Китайского народного университета. – 2021. – 页 5. – Текст : непосредственный.

[760] 琴 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (цинь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=琴 (дата обращения: 30.04.2026).

[761] 琴論 [Электронный ресурс] // Juntianfang.com: [сайт] (цинь лунь). – URL: http://wew.juntianfang.com.cn/jtf/xiangxi?id=167&ty=琴論 (дата обращения: 30.04.2026).

[*тан*, 淡, отказ от ярких эмоций], безмятежный/умиротворенный [*тянь*, 恬, состояние спокойной радости, отсутствие тревог и желаний], свободный/вольный/раскованный [*и*, 逸], изысканный/элегантный/каноничный [*я*, 雅 , соответствие высоким культурным стандартам] и др.[762] Звук циня содержит сложнейший спектр обертонов и микроинтервалику, которую китайские исследователи называют «правильной музыкой», «воплощающей в себе тысячи лет ортодоксальной китайской мысли и культуры»; она имеет «мирный, утонченный, нежный и тонкий характер, способный влиять на обычаи и направлять людей к добру; ее стиль сдержан и тих, в отличие от вульгарной музыки, которая часто характеризуется сложными и разнообразными звуками и стремлением к сложным эффектам; отсюда и поговорка: “Великая музыка должна быть простой” [伟大的音乐应当简单][763]».

Следовательно, китайская музыкальная картина мира ориентирована на качественный и процессуальный анализ отдельного тона в противовес европейской установке на анализ синтаксических связей между звуками (гармония, контрапункт). Восприятие западноевропейской классической музыки китайской аудиторией неизбежно преломляется через это несовпадение, вследствие чего проистекает специфическая реакция на тембры европейских инструментов. Фортепиано (*ганьцинь*, 钢 琴 [764] – досл. «стальной [765] цинь [766] ») возможно было принято китайской культурой не столько из-за его гармонических возможностей, сколько из-за акустической

[762] 溪山琴况 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Сишань цинь куан»/«Описание лютни с гор Сишань» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=559317&remap=gb (дата обращения: 30.04.2026).

[763] 琴 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (цинь). – URL: https://baike.baidu.com/item/琴/7155536 (дата обращения: 30.04.2026).

[764] 钢琴 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (ганьцинь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=钢琴 (дата обращения: 30.04.2026).

[765] 钢 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (ган). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=钢 (дата обращения: 30.04.2026).

[766] 琴 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (цинь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=琴 (дата обращения: 30.04.2026).

аналогии[767] с цинем: оба инструмента обладают способностью к затухающему звуку, дающему пространство для рефлексии и «вслушивания в пустоту»[768]. К медным духовым инструментам у некоторых китайцев сложилось противоположное мнение: металл и «стандартизированная древесина» снижает роль материалов в звукоизвлечении: «стандартизация приводит к тому, что западные инструменты отклоняются от “человеческого голоса” в стремлении к единому звучанию “инструментального звука”. “Инструментальный звук” искусственен. Он уникален, но его звучание может смешиваться с другими звуками, позволяя западным инструментам создавать насыщенные звуки, подобные симфониям»[769]. По мнению китайских авторов, китайские традиционные музыкальные инструменты созданы из «натуральных материалов»; они «в полной мере используют уникальные характеристики этих материалов для воспроизведения звука»[770].

Третья семиотическая ось – восприятие времени в музыке/в процессе развертывания музыкальной мысли. Психолог и музыкальный педагог С. Н. Беляева-Экземплярская[771] считает, что «вопрос о времени связан с проблемой ритма»; «время воспринимается только тогда, когда переживается известный ритм»[772]. «Ритм как один из первоисточников, первоэлементов музыки»[773],

---

[767] 钢琴和古琴有什么区别？哪种演绎的音色会更多呢？ [Электронный ресурс] // 知乎 (Zhihu): [сайт] («В чем разница между фортепиано и гуцинем? Какой из них издает более широкий диапазон звуков?»). – URL: https://www.zhihu.com/question/1953002646202979333 (дата обращения: 30.04.2026).

[768] 德彪西钢琴曲和古琴音乐中“印象”的审美浅探 [Электронный ресурс] // Tongdengzhongyao.cn: [сайт] («Предварительное исследование эстетического контекста «впечатления» в музыке Дебюсси для фортепиано и гуциня»). – URL: https://tongdengzhongyao.cn/gq/zxy/zxy3.htm (дата обращения: 30.04.2026).

[769] 中西方乐器的差异（上）[Электронный ресурс] // Sohu: [сайт] (Различия между китайскими и западными музыкальными инструментами (Часть 1)). – URL: https://www.sohu.com/a/426798684_120831507 (дата обращения: 30.04.2026).

[770] 中西方乐器的差异（上）[Электронный ресурс] // Sohu: [сайт] (Различия между китайскими и западными музыкальными инструментами (Часть 1)). – URL: https://www.sohu.com/a/426798684_120831507 (дата обращения: 30.04.2026).

[771] Серова, О. Софья Николаевна Беляева-Экземплярская – выпускница МВЖК / О. Серова // Развитие личности. – 2012. – № 2. – С. 40. – Текст : непосредственный.

[772] Беляева-Экземплярская С.Н. Заметки о психологии восприятия музыки [Электронный ресурс] // Opentextnn.ru: [сайт]. – URL: https://opentextnn.ru/music/vosprijatie-muzyki/beljaeva-jekzempljarskaja-zametki/ (дата обращения: 30.04.2026).

[773] Близниченко, М. В. Эволюция музыкального ритма в исторической ретроспективе / М. В. Близниченко, И. Н. Острикова // KANT. – 2015. – № 3 (16). – С. 30. – Текст : непосредственный.

«метроритмическая точность»[774] являются основополагающими принципами развития западноевропейской классической музыки [775] . Исследователи отмечают, что «музыка как искусство временно́е отражает в миниатюре процессуальность самого бытия»; «в движении заключается сам смысл существования музыкальной формы»[776].

Китайская традиция, как было сказано ранее, оперирует иной категорией – *саньбань* [散板, свободная ритмическая форма со свободным ритмом и неравномерным ритмическим движением, часто называемую «без доли или без ритма» или «быстрая доля и медленное пение»[777]], являющейся особой эстетикой управляемой импровизационности. *Саньбань* формирует свободную ритмическую структуру, исключающей исходную долю, но сохраняющей «стандарт конечных нот верхних и нижних фраз»: «при игре музыкант должен синхронизироваться с дыханием певца, а техника смычка должна корректироваться в соответствии с тоном голоса, следуя принципу “звук ломается, но форма не ломается”[778]».

Очевидно, что при знакомстве с западноевропейскими музыкальными произведениями китайское восприятие вступает в сложный диалог с феноменом регулярности. Исследователи неоднократно отмечали, что китайские студенты консерваторий на начальном этапе блестяще справляются с виртуозной пальцевой техникой [может быть потому, что она подобна каллиграфической точности?], но испытывают трудности в исполнении произведений с жестко детерминированным и неизменным временны́м каркасом и базирующимися на строго упорядоченной пульсации [где важна

---

[774] Лысенко, А. В. Особенности работы над музыкальным произведением в классе основного инструмента / А. В. Лысенко // Вестник Майкопского государственного технологического университета. – 2009. – № 2. – С. 125. – Текст : непосредственный.

[775] Темп и ритм в западноевропейской музыке XVII-XVIII в. [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургский государственный университет: [сайт]. – URL: https://pureportal.spbu.ru/ru/projects/------xviixviii--2019---2(5e09ff3b-a821-429a-a3a5-50c9354dffac).html (дата обращения: 30.04.2026).

[776] Бахтизина, Д. И. Время в музыке / Д. И. Бахтизина // Вестник Омского университета. – 2009. – № 4. – С. 31. – Текст : непосредственный.

[777] 散板 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (саньбань). – URL: https://baike.baidu.com/item/散板/31420 (дата обращения: 30.04.2026).

[778] 散板 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (саньбань). – URL: https://baike.baidu.com/item/散板/31420 (дата обращения: 30.04.2026).

работа над «временны́ми ощущениями: метро-ритмом, агогикой, ритмической пульсацией»[779]]. Исследователи отмечают: «На рубеже XXI в. страны Востока (Китай, Япония, Южная Корея) стали активно осваивать европейскую музыкальную культуру. Вполне понятно, что на начальной стадии более доступными оказались поверхностные слои европейской музыкальной культуры. По этим причинам в репертуаре Ланг-Ланга [Лан Лана, 郎朗, китайский пианист-виртуоз[780]], Юи Ванг [Ван Юйцзя, 王羽佳, названа одной из 50 величайших пианистов всех времен британским журналом Gramophone [781]], Юнди Ли [Ли Юньди, 李云迪, победитель XIV Международного конкурса пианистов имени Шопена[782]] отсутствовали вовсе или были минимальны по количеству сочинения Баха, Бетховена, Моцарта, а в числе исполнительских шедевров оказались виртуозные произведения»[783]. Полагаем, что данный тезис может быть аргументирован именно проблемой существования глубоких культурных различий в феноменологии/способах «переживания времени»[784]: для западного мышления rubato [«от глагола rubare – красть, т.е. в буквальном смысле “украденный темп”»[785], «исполнительское искусство воплощения неравномерного временно́го дыхания» [786]] – это

[779] Маряч, А. Ю. К вопросу о специфике исполнения-интонирования фортепианной музыки венских классиков / А. Ю. Маряч // KANT. – 2021. – № 2 (39). – С. 360. – Текст : непосредственный.
[780] Ло, Ч. Лан Лан: страницы биографии / Ч. Ло // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2013. – № 160. – С. 150. – Текст : непосредственный.
[781] 50 of the best classical pianists on record [Электронный ресурс] // Gramophone: [сайт]. – URL: https://www.gramophone.co.uk/content/features/50-of-the-best-classical-pianists-on-record (дата обращения: 30.04.2026); 王羽佳 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ван Юйцзя). – URL: https://baike.baidu.com/item/王羽佳/5235412 (дата обращения: 30.04.2026).
[782] XIV International Chopin Piano Competition [Электронный ресурс] // Chopin Competition: [сайт]. – URL: https://www.chopincompetition.pl/en/edition/410 (дата обращения: 30.04.2026); 李云迪 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ли Юньди). – URL: https://baike.baidu.com/item/李云迪/855485 (дата обращения: 30.04.2026).
[783] У И. Современное обучение пианистов в Китае и технические установки фортепианных школ XIX века / У И // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 1 (51). – С. 75. – Текст : непосредственный.
[784] Миры прошлого и настоящего на переломе эпох: исследовательские подходы и практики : сборник материалов XIX Всероссийской (с международным участием) научной конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых (Томск, 15–18 апреля 2024 г.) / пред. редкол. С. А. Некрылов. – Томск : Издательство Томского государственного университета, 2024. – Вып. 19. – С. 219. – Текст : непосредственный.
[785] Карпычев, М. Г. О парадоксе rubato в классицизме и романтизме / М. Г. Карпычев // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, № 1. – С. 90. – Текст : непосредственный.
[786] Там же. С. 89.

условное отклонение от нормы[787] [однако «мыслимо ли какое-либо хорошее музыкальное исполнение без агогических [под «агогикой (от греч. – увод, унесение) понимают небольшие отклонения от метра, не обозначенные в нотах [788]] отступлений?» [789]], для китайского традиционного мышления – «саньбань» есть норма «музыкального дыхания».

Таким образом, семиотика китайской музыкальной картины мира формирует сложный контекст рецепции. Западноевропейская классическая музыка входит в китайское культурное поле как инородная семиотическая система, которая неизбежно проходит процесс перекодировки. Понимание этих структурных инвариантов является необходимым теоретическим условием для дальнейшего анализа конкретных исторических кейсов и современной социальной практики функционирования классической музыки в КНР.

Выводы по 1 главе

Проведенный в первой главе настоящего диссертационного исследования многоуровневый анализ позволяет сформулировать ряд принципиальных теоретических положений, формирующих концептуальный фундамент для дальнейшего изучения процессов рецепции западноевропейской классической музыки в современной культуре Китая. Обращение к проблематике субъекта восприятия, генезису мифопоэтических и философских оснований музыкального мышления, а также экспликация структурных инвариантов традиционной китайской музыкальной картины мира позволили реконструировать уникальный культурно-семиотический феномен, в пространстве которого осуществляется взаимодействие китайской цивилизации с европейской музыкальной традицией.

---

[787] Карпычев, М. Г. О парадоксе rubato в классицизме и романтизме / М. Г. Карпычев // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, № 1. – С. 92. – Текст : непосредственный.
[788] Там же. С. 93.
[789] Мильштейн, Я. И. Стилистические особенности исполнения сочинений Гайдна / Я. И. Мильштейн // Как исполнять Гайдна : сборник статей. – Москва : Классика–XXI, 2003. – С. 53. – Текст : непосредственный.

1. Обращение к проблеме установления терминологической точности понятия «китаец» выявило принципиальную нередуцируемость субъекта рецепции к исключительно этнической или государственно-политической дефиниции. Было установлено, что «китайцами» в рамках данного исследования следует считать *чжунгожэнь*/*чжунхуа миньцзу* – тех, кто имеет или признает преимущественно китайское происхождение (принадлежность к одной из 56 этнических групп) и считает себя частью современного китайского общества, сформировавшегося в результате совместного культурного развития и обладающего общей коллективной исторической памятью. Следовательно, субъектом рецепции западной музыки в Китае выступает не абстрактный индивид и не статистическая масса, а носитель специфического **культурного кода**, сформированного многовековой традицией осмысления звука как космологического и социального феномена.

2. Анализ мифологических сюжетов показал, что в архаичном пласте китайской культуры музыка изначально воспринималась не как вид искусства в современном европейском понимании, а как инструмент космического порядка и социальной гармонии. Мифы о Фу Си и Нюй-ва, создавших музыкальные инструменты и гармонию супружеских отношений, а также миф о Куе, который с помощью музыки усмирил водную стихию, демонстрируют функциональную семиотику музыки как силы, способной влиять на все уровни бытия, от космического до психофизиологического.

3. Обращение к философским учениям Китая продемонстрировало процесс теоретической рефлексии и концептуализации мифологических интуиций в категориальном аппарате конфуцианства, моизма и легизма. Анализ ключевых текстов этих традиций позволил реконструировать основные контуры фундаментальных споров о природе и предназначении музыки, которые велись в интеллектуальных кругах Древнего Китая. Сравнение этих текстов выявило три принципиально разные модели понимания музыки, каждая из которых основана на собственном наборе аксиом, которые выражаются в современной культуре Китая через поддержку

властями КНР традиционной «высокой» музыки Китая, их заинтересованность в экономической выгоде развития музыкальной индустрии, а также жесткий контроль и цензуру.

4. Разработанная в семиотическая модель китайской музыкальной картины мира позволила перейти от историко-философской реконструкции к выявлению структурных инвариантов музыкального мышления, выступающих в качестве имплицитного фильтра восприятия иной музыкальной традиции. Эксплицированы три фундаментальные дихотомии: гетерофонная однолинейность – вертикальная гармония; иньсэ и микроинтервалики – темперация строя; эстетика вневременности (саньбань) – метрическая регулярность.

Синтез полученных результатов позволяет сформулировать ключевой для настоящего исследования вывод: западноевропейская классическая музыка, входя в культурное поле Китая, сталкивается не с tabula rasa [«здесь должно быть так, как на письменной доске, на которой в явном виде ничего не написано; то же происходит и с умом»[790] («разум сравнивается не с самой письменной доской, а с тою особенностью, что на ней ничего не написано; письменной же доске будет соответствовать душа или живое существо, которому она принадлежит» [791])], а с высокоразвитой, многовековой и семиотически насыщенной традицией слушания, обладающей собственными критериями оценки, собственным пониманием функций музыки и собственными техниками восприятия звука.

[790] Аристотель. О душе / Аристотель ; предисл. В. К. Сережникова ; пер. и прим. П. С. Попова. – Москва : Государственное социально-экономическое издательство, 1937. – XXIV, С. 96. – Текст : непосредственный.
[791] Там же. С. 152.

ГЛАВА 2

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ ДИНАМИКА И СОВРЕМЕННЫЕ МОДЕЛИ РЕЦЕПЦИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В КУЛЬТУРЕ КИТАЯ

2.1. Рецепция как культурный механизм: китайская модель освоения инородного и проблема интерпретативных категорий.

Переходя от реконструкции теоретической концепции китайской музыкальной картины мира к анализу конкретных исторических форм и современных практик «бытования» западноевропейской классической музыки в Китае, необходимо прежде всего определить культурные механизмы [«внутренняя организация процесса, определяющая порядок его выполнения» [792]], посредством которых осуществляется сам процесс восприятия и усвоения «чужеродной» традиции[793].

Прежде всего необходимо развести два понятия, имеющие различный методологический статус, несмотря на их использование в речи как тождественных. **Восприятие** (от лат. perceptio) – это первичный психофизиологический акт, связанный с работой органов чувств и механизмами сенсорной обработки информации; «непосредственно-чувственное отражение окружающего мира человеком и животными» [794]; «сложная система процессов приема и преобразования информации,

---

[792] Микитинец, О. И. Механизмы трансляции культурных смыслов в искусстве / О. И. Микитинец, О. Б. Элькан, Н. В. Дуванова // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, № 3. – С. 569. – Текст : непосредственный.

[793] В настоящем исследовании оппозиция «свой – чужой» фиксируется не как аналитическая рамка, а как исторически документированная отправная точка, характерная для ранних этапов контакта китайской культуры с западноевропейской музыкальной традицией. На последующих стадиях анализа эта дихотомия последовательно «снимается» через категории *гэ и* (格义/格義) и *хуа* (化), описывающие процесс перевода «чужого» в «свое» и его полной культурной трансформации. В эмпирической части исследования (интервью, опрос) данная оппозиция сознательно не используется; аналитический инструментарий строится на конкретных эстетических категориях (*чжун хэ*, *лю бай*), что позволяет фиксировать культурную специфику восприятия, избегая оценочной бинарности.

[794] Восприятие [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия: [сайт]. – URL: https://bigenc.ru/c/vospriiatie-a1adfc (дата обращения: 30.04.2026).

обеспечивающая организму отражение объективной реальности и ориентировку в окружающем мире»[795].

Применительно к музыке восприятие включает акустическое распознавание высоты, громкости, тембра и временной организации звуков, а также их первичную когнитивную группировку, Исследователи утверждают, что восприятие музыки следует рассматривать как когнитивную функцию: оно «обусловлено музыкальным слухом как когнитивным процессом с нормальным распределением в популяции, с его базовыми тремя видами – высотным, ритмическим и тембровым. Структурная обработка процесса восприятия музыки связана также с функцией рабочей памяти»[796].

Рецепция (от лат. *receptio* – принятие) представляет собой значительно более сложный и растянутый во времени процесс, в ходе которого воспринятый звуковой материал подвергается интерпретации, оценке и встраиванию в уже существующую у слушателя систему культурных значений. Рецепция – это «восприятие, усвоение, осмысление и дальнейшее развитие в рамках собственной культуры некоего заимствованного из другой культуры феномена», она «предполагает трансфер методов, концептов и идей из культуры-донора в культуру, выступающую в данном случае в роли реципиента»; «два основных взаимозависимых механизма рецепции – “пересоздание” и “воссоздание”»[797].

Рецепция контекстуальна и предполагает активную смысловую работу субъекта: ее «важным фактором» «является принцип “набрасывания предварительного смысла” и постоянного его пересмотра по мере углубления в смысл воспринимаемого текста»[798]. В контексте настоящего исследования рецепция – это «культурный» перевод, адаптация и присвоение,

---

[795] Восприятие [Электронный ресурс] // Booksite.ru: [сайт]. – URL: https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/006/771.htm (дата обращения: 30.04.2026).

[796] Коржова, Е. Ю. Личностные и когнитивные аспекты восприятия музыки человеком / Е. Ю. Коржова, М. В. Дымникова // Акмеология. – 2016. – № 4 (60). – С. 153. – Текст : непосредственный.

[797] Дегтярев, Д. А. Рецепция в контексте культурологического подхода / Д. А. Дегтярев, А. В. Рогова // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Педагогические науки. – 2013. – № 5 (52). – С. 33. – Текст : непосредственный.

[798] Там же. С. 33.

совершающиеся во взаимодействии классической музыки и китайского культурного пространства.

Понимание рецепции как диалога культур требует учета той глубинной интенциональной основы, которая делает такой диалог возможным. Опираясь на концепцию М. В. Силантьевой, коммуникация в этом контексте может быть понята как «способ трансляции интенционального опыта локальных культур» [799], то есть как передача самой направленности культурного сознания, его ценностных интуиций и способов смыслополагания. Применительно к музыкальной рецепции это означает, что западноевропейская классическая музыка, входя в китайское культурное поле, сталкивается с носителем **иного** *смыслового опыта*, который активно переосмысляет воспринятое в собственных категориях.

Исследование процессов усвоения западноевропейской классической музыки в Китае требует опоры на определенную теоретическую модель, которая позволила бы корректно описать многоуровневый процесс смыслопорождения, разворачивающийся во времени и опосредованный культурным контекстом. В современной гуманитарной науке такая модель была разработана в рамках рецептивной эстетики (нем. Rezeptionsästhetik, также Rezeptions- und Wirkungsästhetik (эстетика воздействия)[800]; англ. reader-response criticism, reception theory), основные положения которой были сформулированы в трудах Ханса Роберта Яусса [Hans Robert Jauß, 1921–1997 гг.] и Вольфганга Изера [Wolfgang Iser, 1926–2007 гг.] в 1960–1970-е гг.[801] В рамках данной модели лежит «текстоонтологическое убеждение», что художественный текст «становится завершенным только в процессе

[799] Силантьева, М. В. Коммуникация как способ трансляции интенционального опыта локальных культур / М. В. Силантьева // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. – 2016. – Т. 5, № 4. – С. 49–55. – Текст: непосредственный.

[800] Зусман, В. Г. Рецептивная эстетика. Эстетика воздействия / отв. ред. А. С. Лобков // Русский акцент в мировой культуре: литература, искусство, перевод : сб. материалов междунар. науч. конф., посвященной 30-летию кафедры зарубеж. лит. и теории межкульт. Коммуникации НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород, 20 мая – 9 октября 2010 г. – Н. Новгород, 2010. – С. 53. – Текст : непосредственный.

[801] Wagner, I. Hans Robert Jauss and Classicity / I. Wagner // Comparative Literature. – 1984. – Vol. 99, No. 5. – P. 1173. – Текст : непосредственный.

восприятия, только тогда он трансформируется в осмысленную сущность»[802]. Обращение к этой концептуальной парадигме позволяет провести принципиальное разграничение между психологическим актом восприятия и культурно-историческим процессом рецепции, а также ввести в анализ представление об активной конструктивной роли слушателя как со-творца смысла: «Центральный момент рецептивной эстетики состоит в понимании текста как сети апеллятивных структур, обращенных к реципиенту. Текст возникает как результат взаимодействия, как “интеракция” с читателем. В читательском восприятии происходит “конкретизация” текста. Апеллятивная структура произведения [которое есть «“Обращение” (Appell) к читателю»[803]] содержит открытый смысловой горизонт, потенциал “возможных актуализаций” в процессе чтения»[804].

В основу концепции Х. Р. Яусса был положен диалогический принцип, изначально разработанный М. М. Бахтиным[805] и предполагающий активное взаимодействие между художественным текстом и его непосредственным адресатом. Коммуникативный по своей природе диалогизм отношений между текстом и реципиентом, как замечает немецкий исследователь, позволяет «постигнуть “понимание” и “интерпретацию” по модели разговора, который происходит между двумя (или более) людьми»[806]. Музыкальное произведение, написанное в русле классической европейской традиции, попадая в китайский культурный контекст, вступает в «разговор» с новым слушателем, результат которого не предзадан исключительно композиторским замыслом, но

---

[802] Rezeptionsästhetik [Электронный ресурс] // Filmlexikon der Universität Kiel: [сайт]. – URL: https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/r:rezeptionsasthetik-4477 (дата обращения: 30.04.2026).

[803] Зусман, В. Г. Рецептивная эстетика. Эстетика воздействия / отв. ред. А. С. Лобков // Русский акцент в мировой культуре: литература, искусство, перевод : сб. материалов междунар. науч. конф., посвященной 30-летию кафедры зарубеж. лит. и теории межкульт. Коммуникации НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород, 20 мая – 9 октября 2010 г. – Н. Новгород, 2010. – С. 57. – Текст : непосредственный.

[804] Там же. С. 57.

[805] Фомин, К. А. Концепция рецептивной эстетики Ханса Роберта Яусса как принцип конституирования и динамики литературной традиции / К. А. Фомин // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2015. – № 2 (30). – С. 170. – Текст : непосредственный; Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин ; ред. И. Пешков. – Киев : Next, 1994. – 352 с. – (Бахтин под маской). – Текст : непосредственный.

[806] Яусс, Х. Р. К проблеме диалогического понимания / Х. Р. Яусс // Вопросы философии. – 1994. – № 12. – С. 97. – Текст : непосредственный.

рождается во встрече двух «смысловых горизонтов» – того, что заложен в произведении, и того, что приносит с собой слушатель. Китайский реципиент не является пассивным приемником европейских музыкальных смыслов; он вступает с ними в диалог, в ходе которого эти смыслы могут подтверждаться, оспариваться, трансформироваться или наполняться новым содержанием.

С позиции рецептивной эстетики базисом для интерпретации художественного текста служат «диалектические взаимоотношения произведения и читателя, в которых реципиенту отведена центральная роль определения актуальности и смыслового содержания текста в процессе его эстетического восприятия»[807]. Тем самым один и тот же музыкальный опус будет обретать различные смысловые конфигурации в зависимости от того, в какую культурную среду он помещен. Ни одно из прочтений не является «неправильным» с точки зрения рецептивной теории, т.к. каждое из них представляет собой закономерный итог встречи текста с конкретным историко-культурным горизонтом: «возобновляемая рецепция художественного текста читателями различных историко-культурных формаций приобретает характер процессуального континуума, в рамках которого отношение к тексту, его значение для конкретной исторической ситуации и его понимание могут претерпевать многократные изменения»[808].

Вольфганг Изер разработал основные положения теории «эстетики воздействия» (Wirkungsästhetik) [809], включающей анализ структуры художественного текста и механизмов читательского отклика, выделяя «“внутреннего”, “имплицитного” читателя, укорененного в самом тексте, и читателя эксплицитного, реально-исторического» [810]. Если имплицитный

[807] Фомин, К. А. Концепция рецептивной эстетики Ханса Роберта Яусса как принцип конституирования и динамики литературной традиции / К. А. Фомин // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2015. – № 2 (30). – С. 170. – Текст : непосредственный.
[808] Там же. С. 170.
[809] Зусман, В. Г. Рецептивная эстетика. Эстетика воздействия / отв. ред. А. С. Лобков // Русский акцент в мировой культуре: литература, искусство, перевод : сб. материалов междунар. науч. конф., посвященной 30-летию кафедры зарубеж. лит. и теории межкульт. Коммуникации НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород, 20 мая – 9 октября 2010 г. – Н. Новгород, 2010. – С. 54. – Текст : непосредственный.
[810] Там же. – С. 57.

читатель – это «теоретический конструкт, “трансцедентальная модель”»[811], под ним подразумевается «установка текста на формирование у потенциального реципиента желаемой им (текстом) реакции» [812] , эксплицитный «воспринимает произведение из своего исторического и социокультурного горизонта», поэтому «прочтение произведения представляет собой его “индивидуальную конкретизацию”»[813].

Любой текст содержит в своей структуре определенные «**места неопределенности**» (Unbestimmtheitsstellen), «незаполненные позиции» («пробелы», Leerstellen), которые требуют заполнения со стороны читателя в процессе конкретизации – они «направляют активность читательского восприятия»[814].

Эксплицитный читатель также может реагировать на определенный «репертуар текста» (Textrepertoire), который «включает в себя “внетекстовые нормы”, отобранные автором из экстратекстовой реальности и включенные в произведение, а также повторяющиеся элементы предшествующих жанровых традиций»[815]. Данный тезис коррелирует с понятием «памяти жанра» М. М. Бахтина, которое было призвано «описать литературную эволюцию в “большом времени”, где архаические модели или “мертвые” жанры могут возрождаться без уследимого внешнего контакта» [816] . М. М. Бахтин утверждает: «Начало, то есть жанровая архаика, в обновленном виде

---

[811] Там же. – С. 57.
[812] Турышева, О. Н. Имплицитный читатель: портрет в исторической развертке / О. Н. Турышева // Иностранные языки и литературы: Тексты и контексты : сборник научных трудов. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2018. – (Вопросы романо-германской филологии ; вып. 4). – С. 122-123. – Текст : непосредственный.
[813] Зусман, В. Г. Рецептивная эстетика. Эстетика воздействия / отв. ред. А. С. Лобков // Русский акцент в мировой культуре: литература, искусство, перевод : сб. материалов междунар. науч. конф., посвященной 30-летию кафедры зарубеж. лит. и теории межкульт. Коммуникации НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород, 20 мая – 9 октября 2010 г. – Н. Новгород, 2010. – С. 57. – Текст : непосредственный.
[814] Там же. С. 57.
[815] Там же. С. 58.
[816] Попова, И. Л. Проблема памяти и забвения: М. М. Бахтин о механизмах сохранения / стирания следов традиции в истории культуры / И. Л. Попова // Studia Litterarum. – 2016. – № 1-2. – С. 86. – Текст : непосредственный.

сохраняется и на высших стадиях развития жанра. Более того, чем выше и сложнее развился жанр, тем он лучше и полнее помнит свое прошлое»[817].

Сочетание внетекстовых норм и повторяющихся элементов предшествующей литературной традиции способствуют появлению «степени определенности» (Bestimmheitsgrade): «в тексте намечаются контуры “горизонта ожидания” читателя, контуры диалога между читателем и текстом. От читателя зависит, как он будет реагировать на репертуар текста, заполняя “незаполненные позиции” в тексте в соответствии со своим “горизонтом ожидания”»[818].

«Незаполненные позиции» являются «“элементарными матрицами” взаимодействия текста и читателя»: «в этих точках происходит “динамизация” текстовой структуры, она приобретает “открытость” (Offenheit). Если текст вызывает у читателя некие ожидания, которые в дальнейшем снимаются, то это может быть результатом воздействия “незаполненных позиций”. В этих точках текст “отрицает” энергию воображения читателя. “Негация” связана с возникновением особой “алеаторики” смысла. Алеаторика подразумевает наличие свободных, открытых, динамичных смысловых позиций, которые предопределены, не даны заранее. В тексте возникает напряжение меж сказанным и недосказанным, несформулированным»[819].

Применительно к музыкальному искусству это означает, что композиторская партитура **никогда не содержит исчерпывающих указаний для исполнителя и слушателя**; в ней всегда остаются зоны свободы – агогические, динамические, тембральные, – заполнение которых осуществляется исполнителем и слушателем, исходя из их собственного культурного опыта. Когда китайский пианист исполняет произведения Ф. Шопена, а китайский слушатель его воспринимает, эти «**места**

---

[817] Бахтин, М. М. Собрание сочинений : в 6 т. / М. М. Бахтин. – Москва : Русские словари ; Языки славянских культур, 1996–2012. – Т.1. – С. 137. – Текст : непосредственный.
[818] Зусман, В. Г. Рецептивная эстетика. Эстетика воздействия / отв. ред. А. С. Лобков // Русский акцент в мировой культуре: литература, искусство, перевод : сб. материалов междунар. науч. конф., посвященной 30-летию кафедры зарубеж. лит. и теории межкульт. Коммуникации НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород, 20 мая – 9 октября 2010 г. – Н. Новгород, 2010. – С. 58. – Текст : непосредственный.
[819] Там же. С. 58.

неопределенности» заполняются не в соответствии с европейской романтической традицией, а с опорой на семиотические категории традиционной китайской музыкальной картины мира – монофоническую гетерофонию, тембральное качество, вневременность. Так европейский текст незаметно, но неотвратимо «китаизируется» уже на уровне конкретизации, еще до того, как будет осознанно отрефлексирован как культурно чуждый.

Рецептивная эстетика позволяет теоретически «легитимировать» анализ тех интерпретативных сдвигов, которые происходят с европейской классикой в китайской среде, – не как ошибок или искажений, а как закономерных и культурно обусловленных актов смыслопорождения.

М. М. Бахтин утверждал: «Каковы бы ни были эти смыслы, чтобы войти в наш опыт (притом социальный опыт), они должны принять какое-либо временно-пространственное выражение, то есть принять знаковую форму, слышимую и видимую нами (иероглиф, математическую формулу, словесно-языковое выражение, рисунок и др.). Без такого временно-пространственного выражения невозможно даже самое абстрактное мышление»[820].

Музыкальное искусство представляет собой одну из наиболее эффективных систем знакового кодирования культурных смыслов: «являясь частью культуры», оно «выполняет информационно-коммуникативную функцию»; его «язык представляет собой универсальное средство фиксации, хранения и передачи специфических сигналов» [821] . Звуковые последовательности, тембральные характеристики, ритмические рисунки и композиционные структуры в данном случае становятся носителями социального и исторического опыта. В этом отношении китайская традиционная музыкальная культура, рассмотренная в первой главе с позиций мифопоэтики, философии и семиотики, является сложно организованным «лесом» смыслов, для передачи которых требуется наличие «всех

[820] Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе : очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет. – Москва : Художественная литература, 1975. – С.407. – Текст : непосредственный.

[821] Лазутина, Т. В. Символичность музыкального жанра / Т. В. Лазутина // Вестник Томского государственного университета. – 2009. – № 324. – С. 123. – Текст : непосредственный.

обязательных элементов и субъектов трансляции»: адресанта как носителя культурного смысла, адресата как воспринимающей стороны [«перенимающей смыслы»], объекта трансляции в знаковой музыкально-интонационной форме, а также каналов и механизмов этой трансляции[822].

При встрече с западноевропейской классикой адресат – носитель китайской культуры [включающей «образы» «сознания современных китайцев»[823]] – оказывается встроен в новый коммуникативный акт, где адресантом выступает западноевропейская классическая музыкальная традиция, объектом – ее музыкальные тексты/произведения. Однако можно предположить, что механизмы, «отвечающие» за «адекватное» восприятие этих текстов, в значительной степени остаются укорененными в родной культурной почве.

Восприятие текста не является механическим декодированием знаков; это активный процесс интерпретации: «текст культуры формируется и строится на основе языка, на котором “говорит” та или иная культура»[824]. Порождаемый «культурный код» [«то, каким образом нация[825] осмысливает свои культурные ценности, свою культуру, и как ее понимают представители иных культур»; «динамическая модель» объединяющая «разнонаправленные векторы культурных взаимодействий по принципу «свой – чужой»[826]] является «живым процессом», «в котором культурный опыт прошлого прорастает в настоящем»[827]. А. Л. Доброхотов пишет: «Культура отличается от неживой

---

[822] Микитинец, О. И. Механизмы трансляции культурных смыслов в искусстве / О. И. Микитинец, О. Б. Элькан, Н. В. Дуванова // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, № 3. – С. 569. – Текст : непосредственный.

[823] Кацюба, Л. Б. Ассоциативное поле русских и китайских паремий в языковом сознании носителей китайской культуры / Л. Б. Кацюба, Ван Лимин // Вопросы психолингвистики. – 2015. – № 23. – С. 132. – Текст : непосредственный.

[824] Симбирцева, Н. А. Культурологический потенциал категории «Текст культуры» / Н. А. Симбирцева // Человек в мире культуры. – 2013. – № 3. – С. 28. – Текст : непосредственный.

[825] Используемое в настоящей работе понятие «нация» трактуется в рамках конструктивистской парадигмы, совмещенной с цивилизационным подходом: под нацией понимается исторически сложившееся культурное целое, объединенное в том числе общей коллективной памятью, письменной традицией и единым корпусом эстетических представлений. Такое понимание согласуется с китайской концепцией *чжунхуа миньцзу* (中华民族).

[826] Батыршин, Р. И. К вопросу о понятии культурного кода нации: лингвистический и культурологический подходы / Р. И. Батыршин // Вестник культуры и искусств. – 2024. – № 1 (77). – С. 51. – Текст : непосредственный.

[827] Культурные коды : учебно-методическое пособие. – Москва : МГПУ ; Книгодел, 2023. – С. 271. – Текст : непосредственный.

природы накоплением информации в памяти, ее передачей и воспроизведением»[828].

Центральное место среди таких механизмов занимает культурная память[829], которая «может осуществляться лишь искусственно, в рамках институций, и в то же время это – память, потому что она функционирует по отношению к социальной коммуникации совершенно также, как индивидуальная память по отношению к сознанию»[830]. Ритуалы, обязательные для исполнения конфуцианцами, также «относятся к сфере культурной памяти, поскольку представляют из себя форму передачи и воскрешения культурного смысла»[831]. Я. Ассман утверждает, что «прошлое вспоминается лишь в той мере, в какой оно используется и наполнятся смыслом и значением, то есть семиотизируется»[832]. Следовательно, культурная память – это непрерывный и динамический процесс, в ходе которого культура идентифицирует, трансформирует и транслирует собственную идентичность, т.е. реконструирует прошлое, чтобы связать его с «актуальным» настоящим[833].

Китайская культурная память в ее музыкальном измерении[834] хранит и воспроизводит определенный набор требований и ожиданий относительно

---

[828] Доброхотов, А. Л. Избранное (Философия культуры) / А. Л. Доброхотов. – Москва : Прогресс-Традиция, 2008. – С. 23. – Текст: непосредственный.

[829] Микитинец, О. И. Механизмы трансляции культурных смыслов в искусстве / О. И. Микитинец, О. Б. Элькан, Н. В. Дуванова // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, № 3. – С. 569. – Текст : непосредственный.

[830] Ассман, Я. Культурная память : пер. с нем. / Я. Ассман ; пер. М. М. Сокольской. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – С. 23. – Текст : непосредственный.

[831] Там же. С. 20.

[832] Там же. С. 322.

[833] Apaydin, V. The interlinkage of cultural memory, heritage and discourses of construction, transformation and destruction / V. Apaydin // Critical Perspectives on Cultural Memory and Heritage: Construction, Transformation and Destruction. – 2020. – P. 13–30. – Текст : непосредственный; Karkowska, M. On the Usefulness of Aleida and Jan Assmann's Concept of Cultural Memory for Studying Local Communities in Contemporary Poland – the Case of Olsztyn / M. Karkowska // Polish Sociological Review. – 2013. –№ 183. – С. 369–388. – Текст : непосредственный; Humphreys, R. S. The Destruction of Cultural Memory / R. S. Humphreys // Middle East Studies Association Bulletin. – 2002. – № 36(1). – P. 1–8. – Текст : непосредственный; Ярычев, Н. У. Культурная память как понятие и явление: основания концептуализации / Н. У. Ярычев // Культура и искусство. – 2022. – № 12. – С. 11–20. – Текст : непосредственный; Ли, Х. Мифологическое существо Лун в китайской коллективной культурной памяти / Х. Ли // Народы и религии Евразии, 2025. – № 2. – С. 156–165. – Текст : непосредственный; Сертакова, Е. А. Конструирование культурной памяти в документальном кино (на материале анализа красноярской документалистики последней трети XX - начала XXI вв.) / Е. А. Сертакова // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. – 2023. – № 16(8). – С. 1365–1381. – Текст : непосредственный.

[834] 王凯. 非遗皮革乐器承载的音乐文化记忆及传承意义研究 [Research on the Musical Cultural Memory and Transmission Significance Carried by Intangible Cultural Heritage of Leather Musical Instruments] // 皮革与化工 [Leather and Chemicals]. – 2026. – № 1. – 页 169–171; Bryant, L. O. Music, Memory, and Nostalgia: Collective Memories of Cultural Revolution Songs in Contemporary China / L. O. Bryant // China Review. – 2005. – № 5(2). –

того, чем является музыкальное искусство, каковы его функции и какими должны быть качества «правильного» звука. Тем самым культурная память аккумулирует многовековой опыт восприятия *я-юэ* [雅乐, «высокохудожественной/правильной», церемониальной (ритуальной, истинной, канонической) музыки[835]], традиционных китайских инструментов [циня, шэня и др., что также включает представления о взаимосвязи тембральных и звуковысотных возможностей музыкального инструмента со «связанным» и «ожидаемым» в связи с исполнением на нем смыслом], закрепляя в коллективном сознании ассоциативные связи между определенными звуковыми конфигурациями и душевными состояниями/настроениями, общественными отношениями, космологическими представлениями и др.

Когда современный китайский слушатель впервые сталкивается со звучанием симфонического оркестра Л. ван Бетховена или фортепианной миниатюрой Ф. Шопена, его восприятие не является непосредственным и спонтанным; оно неизбежно опосредовано рефлексивными фильтрами [836] культурной памяти, которая активирует «привычные» матрицы/практики/«ритуалы» слушания. Вследствие этого, когерентность [«от латинского *cohaerens* – находящийся в связи» [837]] «возникает в гиполептически организованном дискурсе через контролируемое общими критериями истинности тройное отношение между автором, предшественником и предметом»[838].

P. 151–175; Hillman, R. Cultural Memory on Film Soundtracks / R. Hillman // Journal of European Studies. – 2003. – № 33. – С. 323–332.

[835] 雅乐 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (я юэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=雅乐 (дата обращения: 30.04.2026).

[836] Толкачева, В. А. Трансформация содержания культурной памяти в виртуальном пространстве : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук / Толкачева Валентина Александровна. – Томск, 2019. – С. 10. – Текст : непосредственный.

[837] Когерентность [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия: [сайт]. – URL: https://old.bigenc.ru/physics/text/2077130 (дата обращения: 30.04.2026).

[838] Ассман, Я. Культурная память : пер. с нем. / Я. Ассман ; пер. М. М. Сокольской. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – С. 310. – Текст : непосредственный.

В сфере искусства культурная память не только функционирует на обобщенном ценностно-аксиологическом уровне, но и порождает специфические феномены, одним из которых является «память жанра», являющимся «одной из центральных научных идей М. М. Бахтина»[839]. «Идеологическое наполнение этого нового художественного мира», который создается жанром, «остается, – как и остаются для нас памятники искусства – не только как документ, но и как образ»[840]. Этот бахтинский тезис о жанровой памяти может быть также адаптирован музыковедением: он обозначает совокупность характерных особенностей, которые жанр вобрал от породивших его форм действительности и сохранил в качестве устойчивого ассоциативного опыта, предопределяющего восприятие произведений слушателями.

Китайская музыкальная традиция выработала собственную разветвленную систему жанровых номинаций и связанных с ними «жанровых ожиданий». Такие категории, как *я-юэ* («высокая», изысканная, церемониальная музыка), *су юэ* [俗乐, простонародная (неканоническая) музыка; народная музыка[841]], *циньгэ* [琴歌, песни под аккомпанемент циня, пьесы для циня (цитры)[842]], акробатических номеров в пекинской опере [«каждая из разновидностей региональной традиционной оперы включала в себя наиболее популярные комбинации акробатических трюков, элементы боевых искусств и песенно-танцевальные номера, отражающие социальные установки и нормы общественной морали, существующие в регионе»[843]], или многочисленные типы *цюйпай* [曲牌/牌子, мотивов, напевов, «типовых

---

[839] Липовецкий, М. Н. «Память жанра» как теоретическая проблема (к истории вопроса) / М. Н. Липовецкий // Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки. – Свердловск : Издательство Уральского университета, 1990. – С. 6. – Текст : непосредственный.

[840] Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин ; ред. И. Пешков. – Киев : Next, 1994. – С. 36. – (Бахтин под маской). – Текст : непосредственный.

[841] 俗乐 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (су юэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=俗乐 (дата обращения: 30.04.2026).

[842] 琴歌 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (цинь гэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=琴歌 (дата обращения: 30.04.2026).

[843] Мозгот, С. А. Амплуа персонажей в пекинской опере и формы их репрезентации / С. А. Мозгот, Ли Ян // Культурная жизнь Юга России. – 2021. – № 1 (80). – С. 23. – Текст : непосредственный.

мелодий»[844]] в оперной традиции, которые несут в себе образы, символы и смыслы, заложенные в «жанровой памяти». Каждая из этих категорий имплицитно содержит предписания относительно надлежащего состава инструментов, характера мелодического движения, темпа, эмоциональной модальности [а также других «средств музыкальной выразительности»[845]: интонации, метроритма, лада, гармонии, фактуры, тембра[846]] и, что особенно важно, социального контекста исполнения и восприятия.

Можно предположить, что рецепция западноевропейской классической музыки в Китае неизбежно сталкивается с действием этого механизма: «китайское сознание», воспитанное в традиции, подсознательно стремится разместить незнакомые музыкальные явления в сетке собственных жанровых категорий. Симфония, с ее масштабностью и развернутой драматургией, может ассоциироваться с церемониальным величием *я-юэ* или, напротив, вызывать отторжение как избыточно «шумная» и лишенная сдержанной элегантности. Фортепианная миниатюра лирического характера легче «вписывается» в «жанровую память», связанную с камерным музицированием на цине или пипе [琵琶, род лютни[847]]. Виртуозность китайских исполнителей может приравниваться к мастерству актеров-акробатов, участвующих в батальных сценах традиционной китайской оперы [точнее *уси*, 武戏, китайских театральных спектаклей, содержащих «множество боевых сцен»[848]], что является не только демонстрацией «виртуозного владения телом

[844] 曲牌 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (цюйпай). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=曲牌 (дата обращения: 30.04.2026); 牌子 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (пайцзы). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=牌子 (дата обращения: 30.04.2026).

[845] Сладкопевец, Р. В. Средства музыкальной выразительности как элемент художественно-результативной стороны исполнительского процесса / Р. В. Сладкопевец // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 5 (61). – С. 315. – Текст : непосредственный.

[846] Сладкопевец, Р. В. Средства музыкальной выразительности как элемент художественно-результативной стороны исполнительского процесса / Р. В. Сладкопевец // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 5 (61). – С. 314. – Текст : непосредственный.

[847] 琵琶 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (пипа). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=琵琶 (дата обращения: 30.04.2026).

[848] 武戏 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (уси). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=武戏 (дата обращения: 30.04.2026).

под характерную музыку»[849], но и высоким уровнем боевого искусства *ушу* [武术[850]], позволяющего «создавать персонажи и ситуации с помощью движений тела»[851]: «после многих кровопролитных войн, победу в которых всегда одерживали бойцы, владеющие мастерством ушу, это сложное и многогранное искусство стало проникать в народ, становясь одним из самых популярных. Оно демонстрировалось на площадях во время городских праздников. Эта демонстрация носила черты театральности, для которой необходимо было додумывать больше эффектности, яркости. Так *ушу* стало развиваться в совершенно особой форме – в театрализованных представлениях»[852]. Таким образом, память жанра выступает в качестве одного из конкретных операциональных механизмов *гэ и* [格义/格義, «выверение смысла»[853], использования существующих концепций одной культуры для интерпретации новых идей, переведенных с другого языка и культуры[854]], предоставляя готовые и устоявшиеся/устойчивые сценарии для первичной классификации и освоения «чужого» музыкального материала.

Механизм *гэ и* также можно назвать межкультурной интерпретацией – это «уникальный метод объяснения» в древнекитайской философии, возникший из практики терминологической аналогии в период распространения буддизма: узкая интерпретация смысла понятия относится к феномену использования буддийскими учеными династии Цзинь [晋代/晋朝,

---

[849] Гу Чэнъюань. Батальные сцены Пекинской оперы: специфика взаимосвязи звукового и зрительного пластов / Гу Чэнъюань // Художественное образование и просветительство: традиции и современность : материалы II Международной научно-практической конференции, Минск, 26–27 марта 2015 г. / Белорусский государственный университет культуры и искусств ; редкол.: Е. В. Ковалева (отв. ред.) [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2015. – С. 212. – Текст : непосредственный.

[850] 武术 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (ушу). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=武术 (дата обращения: 30.04.2026).

[851] Мазницин, А. В. Ушу как музыкально-пластический элемент Пекинской оперы / А. В. Мазницин // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2012. – № 150. – С. 218. – Текст : непосредственный.

[852] Там же. С. 217.

[853] Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. / Институт Дальнего Востока РАН ; гл. ред. М. Л. Титаренко. – Москва : Восточная литература, 2006– . – Т. 1 : Философия / ред. М. Л. Титаренко, А. И. Кобзев, А. Е. Лукьянов. – 2006. – С. 151. – Текст : непосредственный.

[854] 格义 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (гэ и). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=格义 (дата обращения: 30.04.2026).

266–420 гг.[855]] местных конфуцианских и даосских идей для объяснения буддийской терминологии; широкая интерпретация – к «слиянию понимания», достигаемому посредством «концептуальной эквивалентности между различными культурными контекстами»[856]. Китайские исследователи заявляют, что «этот метод культурного обмена посредством концептуальной замены представляет собой важный путь для древнего Китая в усвоении иностранных идей»[857].

Данный термин состоит из двух слов, имеющих следующие значения: 格 (*гэ*) – рамки, ограничения; норма, стандарт; форма; габарит, уровень; тип, образец; правила; кондиции, требования, ограничить/ся, быть в рамках/поставить в рамки, регулировать/ся; подходить по стандарту (норме); быть правильно классифицированным, найти свое место (напр. в системе взглядов); быть хорошо и **правильно** изученным; исправить/ся; отказаться от своих ошибок»; усмирить[858]. Несмотря на то, что исследователи заявляют о том, что «“*гэ*” (格) означает “сравнение” или “измерение”»[859], анализ лексического толкования слова в крупнейшем русско-китайском онлайн-словаре[860] БКРС и Ханьдянь [汉典/漢典, электронный словарь китайского языка][861] не выявил данных смысловых описаний.

И (义) также имеет несколько значений: к примеру, конфуцианские «справедливость, долг»; принципиальность; порядочность; принцип; доктрина; смысл, значение, суть; общинный, общий; общепризнанный;

---

[855] 晋朝 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (цзинь чао). – URL: https://baike.baidu.com/item/晋朝/195770 (дата обращения: 30.04.2026).

[856] 格义 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (гэ и). – URL: https://baike.baidu.com/item/格义/10074732 (дата обращения: 30.04.2026).

[857] 格义 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (гэ и). – URL: https://baike.baidu.com/item/格义/10074732 (дата обращения: 30.04.2026).

[858] 格 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (гэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=格 (дата обращения: 30.04.2026).

[859] Болдонова И. С., Чжао Ч. Герменевтический аспект интерпретации буддийских текстов методом гэ и / И. С. Болдонова, Ч. Чжао // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. – 2020. – № 2. – С. 29. – Текст : непосредственный.

[860] Какими переводчиками пользуются изучающие китайский [Электронный ресурс] // Globerland: [сайт]. – URL: https://globerland.com/blog/kakimi-perevodchikami-polzuyutsya-izuchayushchie-kitayskiy (дата обращения: 30.04.2026).

[861] 格 [Электронный ресурс] // zdic.net: [сайт]. – URL: https://www.zdic.net/hans/格 (дата обращения: 30.04.2026).

приемный; названый; искусственный, не свой; фальшивый [862]. Китайские исследователи отмечают, что *и* (义) в данном контексте может означать лишь «название», «предмет» или «концепция», поэтому «как следует из названия, этот метод использует сравнение и аналогию для объяснения и понимания концепций в разных культурных контекстах» [863]. Однако значения «исправлять» понятия *гэ* (格) и «искусственный», «общий» понятия *и* (义) могут указывать на иные первоначальные цели данного процесса.

Этот термин возник в среде китайских буддистов, столкнувшихся с необходимостью перевода понятийного аппарата индийской религиозно-философской мысли: «для успешного продвижения буддизма в этой стране необходимо было наличие общих точек соприкосновения в философско-мировоззренческих установках двух традиций – индобуддийской и китайской. Такие “точки” были обнаружены в философии даосизма и текстах Праджняпарамиты [般若波羅蜜多, запредельной интуитивной мудрости[864]], перевод которых начался на самом раннем этапе распространения буддизма в Китае» [865]. Не находя в китайском языке прямых лексических и концептуальных эквивалентов, переводчики и комментаторы использовали метод *гэ и*. Наиболее показательным примером является «переосмысление» даосского концепта *у* [无, ничто, небытие[866]] буддийским концептом *кун* [空 пустота; пустой, безатрибутный (śūnya – санскр. शून्य) [867]], а также конфуцианских «пяти неизменных добродетелей» [五种不变的美德: [*жэнь* [仁, гуманность, человечность], *и* [义, справедливость, чувство долга], *ли* [礼,

[862] 义 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (и). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=义 (дата обращения: 30.04.2026).
[863] 格义 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (гэ и). – URL: https://baike.baidu.com/item/格义/10074732 (дата обращения: 30.04.2026).
[864] 般若波羅蜜多 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (bōrě bōluómìduō). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=般若波羅蜜多 (дата обращения: 30.04.2026).
[865] Янгутов, Л. Е. Особенности трансформации буддизма в Китае и Тибете / Л. Е. Янгутов // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. – 2018. – № 4-3. – С. 32. – Текст : непосредственный.
[866] 无 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (wú). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=无 (дата обращения: 30.04.2026).
[867] 空 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (kōng). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=空 (дата обращения: 30.04.2026).

благопристойность], *чжи* [智, мудрость, ум, разум], *син/чэнши* [信/诚实, честность, искренность, правдивость[868]] для объяснения буддийских «пяти запретов» [*уцзинь*, 五禁: не убивать, не красть, не прелюбодействовать, не лгать и не употреблять алкоголь[869]][870].

Следовательно, метод *гэ и* нельзя назвать лишь переводческой техникой; это герменевтическая стратегия, позволявшая сделать незнакомое и потенциально чуждое знание доступным для понимания путем его помещения в существующую сетку культурных координат. Буддийский наставник Ань Шигао [安世高, основоположник практики перевода буддийских текстов на китайский язык[871]] перевел, «по разным данным, от 40 до 90 цзюаней (свитков)» буддийских сутр, используя главным образом даосские понятия и «положив начало принципу толкования и перевода» буддийских текстов, «получившему название *гэ и* (“выверение смысла” слов, т.е. попытка передачи смыслового содержания санскр. понятий посредством кит. лексики). Поэтому переводы, выполненные Ань Шигао, его помощниками и последователями, в значительной степени представляют собой **свободные изложения** санскр. текстов с использованием **реалий** кит. культуры и **специфичных для нее ассоциаций**»[872].

Следовательно, как когнитивная модель освоения иного – глубинная/первоначальная привычка культуры ассимилировать чужеродные феномены через призму собственных категорий, – *гэ и,* предположительно, сохранила свою актуальность до настоящего времени.

---

[868] 诚实 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (chéngshí). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=诚实 (дата обращения: 30.04.2026).

[869] 五禁 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (wǔ jìn). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=五禁 (дата обращения: 30.04.2026).

[870] 格义 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Géyì). – URL: https://baike.baidu.com/item/格义/10074732 (дата обращения: 30.04.2026).

[871] 安世高 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Ān Shìgāo). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=安世高 (дата обращения: 30.04.2026).

[872] Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. / Институт Дальнего Востока РАН ; гл. ред. М. Л. Титаренко. – Москва : Восточная литература, 2006– . – Т. 1 : Философия / ред. М. Л. Титаренко, А. И. Кобзев, А. Е. Лукьянов. – 2006. – С. 151. – Текст : непосредственный.

Второй ключевой концепт – *хуа* (化) – обладает широким спектром значений: превращаться, изменяться (к лучшему), развиваться, обновляться; перевариваться (о пище), усваиваться (о знаниях); таять, растворяться, испаряться, улетучиваться, сгорать, исчезать, умирать; возникать, рождаться; перерождаться, переходить из одной формы в другую, гримироваться, маскироваться, подделываться; приобщать к культуре, воспитывать, просвещать, обрабатывать, учить[873]. Древний иероглиф (эпохи Шан[874]) этого понятия состоит из изображения человека с поднятой головой и человека с опущенной головой. Китайские исследователи заявляют, что его первоначальное значение – изменение; позже значение этого слова расширилось до «изменения» обычаев и сердец людей посредством воспитания, образования; также оно стало означать обычаи и социальные нормы, а также «сотворение и взращивание всего сущего в мире из ничего»[875].

В философском и культурологическом дискурсе *хуа* фиксирует представление о том, что китайская культура, сталкиваясь с «чужим», не стремится к его немедленному/очевидному отторжению или долгосрочному пассивному усвоению/заимствованию в неизменном виде – она стремится переработать и трансформировать его, в результате чего «чужое», сохраняя некоторые «внешние» черты или «фрагментарную» память о своем происхождении и первоначальном назначении, становится органической частью китайского культурно-социального целого[876], обретает в нем новую функцию и новое смысловое наполнение.

---

[873] 化 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (huà). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=化 (дата обращения: 30.04.2026).

[874] 化 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Huà). – URL: https://baike.baidu.com/item/化/4893609 (дата обращения: 30.04.2026).

[875] 化 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Huà). – URL: https://baike.baidu.com/item/化/4893609 (дата обращения: 30.04.2026).

[876] В данном исследовании используется понятие «культурно-социальное целое», которое лучше передает идею об «органической природе» китайской культурной общности и коррелирует с центральной для китайской философии категорией *хэ* (和, «гармония»), подразумевающей не механическое соединение частей, а их органическое единство. Дополнительным обоснованием служит семантическая близость «целого» к конфуцианскому концепту *хэ и* (合一, «единение», «соединение в одно»), описывающему тот идеальный результат, к которому стремится процесс *хуа* – полное врастание «чужого» в «свое» без возможности их последующего различения.

Этот процесс обозначается понятием *тунхуа* [同化, ассимилировать; объединять; слиться с остальной массой населения, воспринимать (воспитание), усваивать (питание), перерабатывать, поглощать[877]: «процесс, посредством которого различные вещи постепенно становятся похожими или одинаковыми в результате контакта или взаимодействия»[878]], в китайской историософии он описывает процесс вступления в контакт и интеграции друг с другом различных культур, социальных групп и рас в человеческом обществе, изменяющих свои первоначальные культурные характеристики, обычаи и привычки и адаптирующихся к новой среде; «результатом часто является то, что более сильная культура или социальная группа заменяет более слабую культуру или сообщество»[879].

Китайские исследователи заявляют, что существуют разные мнения относительно силы ассимиляционной способности ханьской культуры: одна группа исследователей утверждает, что она обычно может интегрировать иностранные цивилизации в традиционную китайскую культуру при встрече с ними; другая – что ее ассимиляционная способность ограничена, особенно после воздействия западной культуры в современную эпоху, когда ее влияние ослабевает[880].

Буддизм, пришедший из Индии, прошел через стадию *гэ и*, затем подвергся глубокой *хуа*, породив специфически китайские формы религиозности, в корне отличные от индийского оригинала: китайская «модель» буддизма оформилась «в результате трансформации философских и сотериологических принципов индийской модели на китайской» «философско-религиозной почве» [881]. Аналогичным образом марксизм

---

[877] 同化 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (tónghuà). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=同化 (дата обращения: 30.04.2026).

[878] 同化 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Tónghuà). – URL: https://baike.baidu.com/item/同化/24345264 (дата обращения: 30.04.2026).

[879] 同化 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Tónghuà). – URL: https://baike.baidu.com/item/同化/24345264 (дата обращения: 30.04.2026).

[880] 同化 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Tónghuà). – URL: https://baike.baidu.com/item/同化/24345264 (дата обращения: 30.04.2026).

[881] Янгутов, Л. Е. Особенности трансформации буддизма в Китае и Тибете / Л. Е. Янгутов // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. – 2018. – № 4-3. – С. 31. – Текст : непосредственный.

[«фундаментальная руководящая идеология китайской партии и нации, а также мощное теоретическое оружие, с помощью которого китайский народ может понять мир и преобразовать страну»[882]] подвергся «китаизации» [*чжунгохуа,* 中国化[883]/ 马克思主义中国化: китаизация марксизма-ленинизма, – это по сути адаптация классической теории марксизма-ленинизма к характерным национальным особенностям Китая[884]) Мао Цзэдуном [毛泽东, 1893–1976 гг., китайским государственным и политическим деятелем, основателем и лидером Коммунистической партии Китая[885], основателем КНР[886]][887] [он – «главный представитель китаизации марксизма», его «мысль» – «проявление китаизации марксизма»[888]]. Мао Цзэдун заявлял: «Говорить о марксизме без китайских черт – это абстракция и пустота. Чтобы марксизм в Китае стал конкретным, он должен обладать требуемыми национальными характеристиками в каждом проявлении. <…> Догматизм должен быть заменен свежим и живым китайским стилем, который приветствуется китайским народом»[889].

В области музыкального искусства взаимодействие механизмов *гэ и* и *хуа* также является обоснованным и ожидаемым – благодаря этому появляется возможность проанализировать особенности восприятия классической музыки в китайской культуре. Европейская музыкальная традиция содержит представления о harmonia perfetta (совершенной гармонии), под которой

---

[882] Ма, К. «Китаизация» марксизма: предпосылки зарождения, исторический экскурс и «новый виток» развития в современном Китае / К. Ма // Вестник Московского университета. Серия 18: Социология и политология. – 2022. – Т. 28, № 3. – С. 88. – Текст : непосредственный.

[883] 中国化 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (zhōngguóhuà). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=中国化 (дата обращения: 30.04.2026).

[884] 马克思主义中国化 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (mǎkèsīzhǔyì zhōngguóhuà). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=马克思主义中国化 (дата обращения: 30.04.2026).

[885] 毛泽东 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (máo zédōng). – URL: https://baike.baidu.com/item/毛泽东/113835 (дата обращения: 30.04.2026).

[886] 毛泽东 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (máo zédōng). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=毛泽东 (дата обращения: 30.04.2026).

[887] Цырендоржиева, Д. Ш. Китаизация марксизма и модернизация Китая / Д. Ш. Цырендоржиева, О. Б. Бальчиндоржиева // Известия Томского политехнического университета. Инжиниринг георесурсов. – 2013. – Т. 323, № 6. – С. 262. – Текст : непосредственный.

[888] Ма Кэжоу. «Китаизация» марксизма: предпосылки зарождения, исторический экскурс и «новый виток» развития в современном Китае / Ма Кэжоу // Вестник Московского университета. Серия 18: Социология и политология. – 2022. – Т. 28, № 3. – С. 93. – Текст : непосредственный.

[889] Там же. С. 93.

«имеется в виду теоретическое обоснование шестиголосного изложения трезвучия в порядке начальных шести звуков обертоновой шкалы»[890], что стало основой «в полихоральной практике европейского многоголосия»[891]. Кроме того, «сонатная форма, кларнет в симфоническом оркестре, полифонические приемы изложения материала»[892], гармоническая функциональность [«в последние столетия в европейской академической музыке прочно утвердилась четырехголосная ткань, в которой объединяются отличные друг от друга аккордовый склад и гомофония»[893]] и контрастная драматическая эстетика [как жанрообразующий фактор, который «формируется в сонате эпохи барокко, интенсивно развивается в период классицизма и романтизма и получает новые импульсы для дальнейшего роста, углубления и обогащения в музыке XX века»[894]], впервые «сталкиваясь» с китайской культурой, встречают семиотически богатую систему китайских ценностей. Для того, чтобы классическая музыка стала понятной [т.е. образы восприятия музыки китайцем должны приблизиться к первоначальному замыслу композитора – вне зависимости от того, исполнитель ли он, композитор или слушатель], она неизбежно должна пройти через процесс *гэ и* и *хуа*. Тем самым китайское сознание начинает искать приблизительные аналоги европейских музыкальных явлений в своей собственной системе смысловых координат.

Фортепиано [точнее молоточковое фортепиано, Pianoforte – историческое и полное итальянское название современного фортепиано, указывающее на способность играть громко (*forte*) и тихо (*piano*)[895]]

---

[890] Белоненко, А. С. Прошлое и будущее классической музыки европейской традиции. Заметки по поводу монографии The Oxford History of Western Music. Часть 1 / А. С. Белоненко // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2015. – № 3. – С. 169–170. – Текст : непосредственный.

[891] Там же. С. 170.

[892] Там же. С. 173.

[893] Пылаев, М. Е. К вопросу о гармоническом четырехголосии и его роли в музыке Нового времени / М. Е. Пылаев // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – № 33. – С. 35. – Текст : непосредственный.

[894] Шитикова, Р. Г. Интерпретация контраста как жанрообразующего фактора в сонате XX века / Р. Г. Шитикова // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2014. – № 2 (31). – С. 125. – Текст : непосредственный.

[895] Новый инструмент появился [Электронный ресурс] // Allpianists.ru: [сайт]. – URL: http://allpianists.ru/history17.html (дата обращения: 30.04.2026).

осмысляется не как принципиально новый инструмент с уникальной ударной механикой, а как «стальной цинь» (*ганьцинь*, 钢琴), то есть как тембральная и функциональная модификация древнего щипкового инструмента. Мелодическая линия романтической пьесы «переводится» в привычный модус однолинейного развертывания, при котором гармоническая вертикаль воспринимается как второстепенный тембральный «шлейф» или акустическая опора, но не как равноправный носитель музыкального смысла. Эмоциональный строй классической музыки тоже может быть подвергнут перекодировке: «героика» Л. ван Бетховена [«определяется представлениями о стойкости в страданиях и невзгодах, о неустанном сопротивлении обстоятельствам, об упорстве в достижении цели, а в высшем значении – тем, что связывается в сознании с понятием подвига»; «образы, связанные с социальными, гражданскими, революционными идеями» – «центральный компонент бетховенской художественной концепции, постоянно предстает в неразрывном симбиозе с такими категориями, как драма и драматизм»[896]] может быть интерпретирован не в категориях индивидуального героического бунта, а как проявление мощной всепроникающей ци.

Напомним: *ци* [气/氣, эфир – субстанция в кит. натурфилософии[897]; небесная, первозданная энергия[898]; «то, что существует на самом деле, и то, что способно стать чем-то другим»[899]] упоминается в «Чжуанцзы» [莊子, знаменитой книге притч, написанной в III в. до н. э. и названной по имени автора [Чжуан-цзы (Чжуан Чжоу, 庄周), основоположника философии даосизма, согласно традиции жил в 369–286 гг. до н.э.], одном из

[896] Демченко, А. И. «Центральный элемент» музыки Бетховена. К 250-летию со дня рождения. Очерк первый / А. И. Демченко // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2021. – № 1. – С. 35. – Текст : непосредственный.

[897] 气 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Ци). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=气 (дата обращения: 30.04.2026).

[898] 气 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ци). – URL: https://baike.baidu.com/item/气/35794 (дата обращения: 30.04.2026).

[899] Zhang, D. Key Concepts in Chinese Philosophy / D. Zhang // New Haven, Connecticut : Yale University Press, 2002. – P. 45. – Текст : непосредственный.

основополагающих текстов даосизма[900]: Если же кто оседлает правильное [течение] Неба и Земли, управится с превращениями шести ци и так будет странствовать в беспредельном, – то от чего ему тогда зависеть? [3[901]]. Чжэн (正) здесь – не моральная «правильность», а естественный ход вещей, спонтанное течение Дао; *лю ци* (六氣) – шесть ци: инь, ян, ветер, дождь, мрак, свет [есть другие варианты – шесть элементов природы: пасмурное и ясное небо, ветер, дождь, тьма, свет; или: холод и жара, сухость и влажность, ветер и огонь; шесть проявлений человеческого характера: любовь и ненависть, радость и гнев, печаль и веселье[902]]; оседлать их «превращения» (*бянь*, 辯) значит быть в полной гармонии с космическими процессами, не противясь им, но и не будучи их пассивной жертвой: «люди должны адаптироваться к природным изменениям, преодолевать мирские ограничения и достигать состояния абсолютной духовной свободы – состояния “свободного и беззаботного странствования” – не полагаясь на внешние вещи»[903].

Кроме того, «героика» может выражаться через «вселенскую печаль» (*ваньгу чоучан*, 万古愁肠, «печаль из глубочайшей древности/живущей во веки веков», «вечная безысходная печаль»), характерной для китайской поэтической традиции. Приведем в пример стихотворение Ли Бо [Ли Бая, 李白, 701–762 гг.[904], великого поэта-романтика династии Тан[905]] «Поднося вино» [*Цзян цзинь цзю*, «將進酒»], где указывается такая «печаль»:

---

[900] 莊子 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Чжуан-цзы). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=莊子 (дата обращения: 30.04.2026).

[901] 莊子．逍遙遊 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Чжуан-цзы». «Сяо яо ю»/«Свободное скитание // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/zhuangzi/enjoyment-in-untroubled-ease/zh (дата обращения: 30.04.2026).

[902] 六氣 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Лю ци). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=六氣 (дата обращения: 30.04.2026).

[903] 若夫乘天地之正，而御六气之辩，以游无穷者，彼且恶乎待哉？ [Электронный ресурс] // 古诗文网: [сайт] («Если человек следует истинному пути Неба и Земли и контролирует преобразования шести ци, чтобы странствовать по безграничному царству, на что ему тогда нужно полагаться?» // Гувэньдао). – URL: https://www.guwendao.net/mingju/juv_2b4031daeeaa.aspx (дата обращения: 30.04.2026).

[904] 李白 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Ли Бо). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=李白 (дата обращения: 30.04.2026).

[905] 呼儿将出换美酒，与尔同销万古愁。 [Электронный ресурс] // 古诗文网: [сайт] («Пусть принесут хорошее вино, и мы вместе выпьем, чтобы заглушить наши вечные печали» // Гувэньдао). – URL: https://www.guwendao.net/mingju/juv_5a0c84f596c5.aspx (дата обращения: 30.04.2026).

Вы не видите ль: Хуанхэ воды с небес
Летят, – к морю стремятся, назад не вернутся.
Вы не видите ль: в зеркалах высоких зал
Скорбят о седине, – ведь утром черный шелк,
А к вечеру уже становится как снег.
Коль в жизни выпал миг удачи – пей до дна!
Пусть против месяца не пуст златой бокал.
Таланты нам даны – и будут нам нужны:
Растрачу все добро – оно придет опять.
Барана заколю, быка – и в радость нам,
Чтоб выпить за один присест по триста чар!
Почтенный Цэнь, Даньцю-мудрец,
Вина подайте! Чаш не опускайте!
Я песню вам спою – прошу ко мне спуститься,
Внимая, слух ко мне склонить.
Ни яства на нефрите, ни звон колоколов –
Ничто не драгоценно, лишь бы вечно пьяным быть
И никогда не просыпаться вновь.
Все мудрецы с древнейших лет в безмолвии живут,
Лишь имена любивших выпить молва передает.
Вот Чэньский князь в Пинлэ устроил пир когда-то:
По десять тысяч дал за чарку – и шумел, хмельной и рад.
К чему хозяину твердить, что денег мало?
Велите тотчас же купить – и вам налью я вновь!
Коня гнедого и пегого,
И шубу в тысячу монет,
Слугу зови – и пусть менялой,
Чтоб нам на дивное вино сменить, –
С тобой вдвоем мы утопить должны

Печаль десяти тысяч древних лет! [вечную печаль, 与尔同销万古愁][906].

Тем самым, «печаль десяти тысяч древних лет» – это вселенская скорбь о бренности бытия, которую поэт предлагает не оплакивать, а заливать вином, превращая трагедию в гимн свободе и дружескому единению [перевод выполнен в русле традиции русской поэтической школы перевода с китайского языка (А. Гитович, Л. Эйдлин), с попыткой сохранить как лексическую точность, так и музыкальность оригинала. Есть альтернативный перевод стихотворения А. А. Ахматовой [907]]. В контексте анализа интерпретации драматического произведения Л. ван Бетховена дополнение такого рода позволяет посмотреть на бетховенскую музыку с новой – «китайской» – стороны.

За стадией *гэ и* не следует автоматического перехода к «аутентичному» пониманию западной музыки в ее собственных, европейских эстетических и теоретических категориях. Напротив, последующая история рецепции демонстрирует действие механизма *хуа* – глубокой культурной трансформации и присвоения. По мере того, как классическая музыка институционализируется в Китае (открываются консерватории, формируются симфонические оркестры, складывается национальная композиторская школа, организовываются музыкальные конкурсы и фестивали), она не просто «правильно исполняется» в соответствии с европейскими канонами, но подвергается постепенному переосмыслению и культурному «пересобиранию».

Тем самым западноевропейская классическая музыка начинает функционировать в китайском обществе, удовлетворяя те потребности, которые актуальны для китайской культуры в конкретный исторический период. Она становится **инструментом модернизации и национального**

---

[906] 呼儿将出换美酒，与尔同销万古愁。 [Электронный ресурс] // 古诗文网: [сайт] («Пусть принесут хорошее вино, и мы вместе выпьем, чтобы заглушить наши вечные печали» // Гувэньдао). – URL: https://www.guwendao.net/mingju/juv_5a0c84f596c5.aspx (дата обращения: 30.04.2026).

[907] Ли Бо (701–762). Поднося вино («Неужто вы не видите, друзья...») [Электронный ресурс] // Chinese Poetry: [сайт]. – URL: https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&poem_id=2756 (дата обращения: 30.04.2026).

строительства в первой половине XX века [«в Китай классическая музыка пришла только в начале XX века», «одна из ее главных целей – распространение идеи патриотизма» [908]], **элементом революционной идеологии**[909] [革命群众歌曲, революционная массовая песня[910]/革命歌曲, революционная песня[911]; 革命样板戏, образцовый революционный театр[912], образцовое театральное представление; образцовая пьеса (во времена Культурной революции (文化大革命) в 1966–1976 гг.)[913]; фокусируются «на политическом контексте, идеологической экспрессии и механизмах социальной мобилизации»[914]], **способом демонстрации технологического и культурного суверенитета** [«в последние годы руководство Китая продолжает продвигать музыку – а значит, нравственность и силу – вкладывая средства в строительство современных концертных залов и оперных театров» [915]] [916] , знаком социального престижа [«занятия на европейских инструментах становятся престижными»; «музыкальное образование считается престижным» [917]] и **важнейшим компонентом системы образовательной конкуренции в эпоху реформ и открытости**: «в общеобразовательных школьных учебных заведениях музыка становится

---

[908] Лю, Ц. Тема патриотизма в китайской классической музыке первой половины XX века / Ц. Лю // Китай и Восточная Азия: философия, литература, культура : тезисы докладов XXV Международной научной конференции. – 2024. – С. 317. – Текст : непосредственный.

[909] Жэнь, Ш. Китайская «образцовая революционная опера» [Электронный ресурс] // Маоизм.Ру: [сайт]. – URL: http://maoism.ru/26564 (дата обращения: 30.04.2026).

[910] 革命群众歌曲 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Гэмин цюньчжун гэцюй). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=革命群众歌曲 (дата обращения: 30.04.2026).

[911] 革命歌曲 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Гэмин гэцюй). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=革命歌曲 (дата обращения: 30.04.2026).

[912] Шао, М. Роль «Образцового революционного театра» в становлении современного типа национальной китайской оперы / М. Шао, А. М. Петрова // Вестник музыкальной науки. – 2025. – Т. 13, № 4. – С. 150. – Текст : непосредственный.

[913] 革命样板戏 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Гэмин янбанси). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=革命样板戏 (дата обращения: 30.04.2026).

[914] Шао, М. Роль «Образцового революционного театра» в становлении современного типа национальной китайской оперы / М. Шао, А. М. Петрова // Вестник музыкальной науки. – 2025. – Т. 13, № 4. – С. 150. – Текст : непосредственный.

[915] Classical Music with Chinese Characteristics [Электронный ресурс] // ChinaFile: [сайт]. – URL: https://www.chinafile.com/reporting-opinion/culture/classical-music-chinese-characteristics (дата обращения: 30.04.2026).

[916] Цзо, Ч. Музыкальная культура Китая / Цзо Чжэньгуань. – СПб.: Композитор, 2023. – С. 168. – Текст : непосредственный.

[917] Там же. С. 167.

одним из самых важных предметов», она рассматривается «как существенная часть государственной культурной политики»[918].

Кроме того, классическая музыкальная культура репрезентируется в качестве ресурса глобального культурного потребления для утверждения национальной гордости через феномен всемирно признанных китайских исполнителей в последние десятилетия: «виртуозное направление китайцы развивают и поддерживают, поскольку это нация высоких достижений. Для китайца надо быть первым любой ценой, поэтому они и побеждают на всех конкурсах» [919]. Исследователи считают, что Китай «ставит музыкальное образование и музыкальную классическую культуру своим приоритетом»[920].

Таким образом, отвечая на вопрос, склонна ли китайская культура анализировать западную музыку в ее собственных или в своих категориях, следует констатировать, что на начальном этапе знакомства и на уровне массового слушательского восприятия может доминировать интерпретация в собственных категориях – в этом состоит суть метода *гэ и*; параллельно в профессиональной среде музыкантов и музыковедов происходит непрерывное освоение европейского аналитического инструментария. Однако даже в этой среде, и особенно в области исполнительской интерпретации и композиторского творчества, глубинная работа механизма *хуа* приводит к тому, что исполнение европейской классической музыки китайскими музыкантами часто отмечено специфическим вниманием к тембральной нюансировке [921], в которой «европейские» музыкальная фактура и мелодическое развитие смыкается с китайской эстетикой *саньбань*.

---

[918] Там же. С. 164.

[919] Петрова Ю. Китай: музыкальное образование [Электронный ресурс] // Formusical.ru: [сайт]. – URL: https://formusical.ru/rubriki/kitaj-muzykalnoe-obrazovanie-11-07-2016/ (дата обращения: 30.04.2026); Цзо, Ч. Музыкальная культура Китая / Цзо Чжэньгуань. – СПб.: Композитор, 2023. – С. 167. – Текст : непосредственный.

[920] Петрова Ю. Китай: музыкальное образование [Электронный ресурс] // Formusical.ru: [сайт]. – URL: https://formusical.ru/rubriki/kitaj-muzykalnoe-obrazovanie-11-07-2016/ (дата обращения: 30.04.2026); Цзо, Ч. Музыкальная культура Китая / Цзо Чжэньгуань. – СПб.: Композитор, 2023. – С. 167. – Текст : непосредственный.

[921] Composing East-West [Электронный ресурс] // Shen Yun Performing Arts: [сайт]. – URL: https://www.shenyun.org/news/view/article/e/hsm8Sx5SN0Q/composing-east-west.html (дата обращения: 30.04.2026).

Современная композиторская практика в Китае дает ярчайшие образцы полной *хуа*, когда западный симфонический оркестр используется для создания звуковых полотен, пронизанных китайской культурной эстетикой. К примеру, «в произведении “Отражение луны в источнике” Чу Ванхуа композитор обратился к материалу пьесы для эрху[922] Хуан Енчуня – слепого музыканта, творившего под псевдонимом А Бинь. Чу Ванху сохраняет в опусе оригинальную строфическую форму; от исполнительской традиции игры на эрху остается импровизационный характер изложения, а также характерное для ведения смычка инструмента ритмическое “оттягивание” внутри пунктирного ритма»[923].

Кроме того, для понимания специфики китайской рецепции западноевропейской классики принципиально важно учитывать, что традиционные китайские культурные практики [«реализуемого духовного опыта, содержанием которого выступают ценностные смыслы явлений, выраженные в знаковой форме» [924]], связанные с музыкой, существенно отличаются от европейских. Традиционное коллективное музицирование в Китае, например, в ансамблях ***сычжу*** [丝竹, досл. «шелк-бамбук» – шелковые струнные и бамбуковые духовые инструменты: образное значение – музыка[925]; «самые важные музыкальные инструменты в древнем Китае» [926]] или в **оперном аккомпанементе**, предполагает гетерофонное взаимодействие, при котором каждый участник следует единой мелодической линии, расцвечивая

---

[922] Эрху (二胡, èrhú) – китайский двухструнный смычковый инструмент, иногда называемый «китайской скрипкой». В первой половине XX века эрху пережил стремительный взлет: из инструмента уличных музыкантов и фольклорных ансамблей он превратился в полноправный академический инструмент, чему в немалой степени способствовало творчество А Биня.

[923] Ян, Ц. «Китайский стиль» в творчестве китайских композиторов: периодизация, специфика претворения / Ц. Ян // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2023. – № 3. – С. 48. – Текст : непосредственный; Цюй, В. Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов / В. Цюй // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2016. – № 2 (14). – С. 29. – Текст : непосредственный.

[924] Большаков, В. П. Культурные практики в процессах становления культуры / В. П. Большаков // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2016. – № 2 (27). – С. 16. – Текст : непосредственный.

[925] 丝竹 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Сычжу). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=丝竹 (дата обращения: 30.04.2026).

[926] 丝竹 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Сычжу). – URL: https://baike.baidu.com/item/丝竹/2615506 (дата обращения: 30.04.2026).

ее индивидуальной орнаментикой, что формирует привычку к определенному типу слуховой координации, отличному от того, который требуется для восприятия полифонической или гомофонно-гармонической ткани.

Аналогичным образом традиционная практика слушания музыки, особенно в контексте игры на цине, предполагает камерность, интимность и созерцательную сосредоточенность [«уединенное размышление в келье монастыря или на лоне природы под звуки циня становится естественным и необходимым для высокоорганизованного в духовном отношении индивидуума»[927]], что разительно контрастирует с европейской практикой массового концертного слушания в больших залах. Следовательно, современные культурные практики в Китае, связанные с классической музыкой, представляют собой сложный гибрид, в котором традиционные модели поведения и восприятия переплетаются с новыми, заимствованными и адаптированными. Посещение концерта симфонического оркестра может сопровождаться поведенческими моделями, усвоенными через систему музыкального образования и глобальную медиасреду, однако ценностная установка на поиск «одного тона» и тембральной утонченности может сохраняться, формируя специфический модус рецепции.

При этом необходимо подчеркнуть, что данная глубинная эстетическая ориентация на камерность вступает в сложное взаимодействие с институциональной и архитектурной формой бытования классической музыки в современном Китае. Масштабное строительство концертных залов, развернувшееся в последние десятилетия (Национальный центр исполнительских искусств в Пекине (National Centre for the Performing Arts, 国家大剧院), Концертный зал Шанхайского симфонического оркестра (Shanghai Symphony Hall, 上海交响乐团音乐厅) и др.), создало принципиально иную акустическую и социальную среду для восприятия классической музыки,

[927] Васильченко, Е. В. Модель мира в звучании китайской цитры цинь / Е. В. Васильченко // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Всеобщая история. – 2013. – № 1. – С. 9. – Текст : непосредственный.

нежели та, что была характерна для традиционной китайской музыкальной культуры. Исследователи фиксируют, что для значительной части китайской аудитории, особенно для т.н. «business audience» [бизнес аудитории, деловой аудитории], концертный зал функционирует прежде всего как «социальная платформа для общения с высшим обществом»[928], то есть как пространство демонстрации социального статуса и установления деловых контактов. Таким образом, большой зал актуализирует в китайском контексте не только (а часто и не столько) функцию эстетического переживания, сколько функцию социального ритуала, что, в свою очередь, вступает в резонанс с традиционным конфуцианским пониманием музыки как элемента социальной иерархии и «воспитания» (樂教). В этом смысле большой концертный зал парадоксальным образом оказывается современным архитектурным воплощением древней идеи о неразрывной связи музыки и социального порядка, одновременно и воспроизводя эту связь, и вступая в противоречие с даосско-буддийской эстетикой камерного созерцания.

При всей противоречивости, история рецепции западной музыки в Китае предоставляет ярчайшие примеры диалектического взаимодействия традиции и инновации. И хотя в начале XX века «многие китайские интеллектуалы обратились к западной культуре в поисках путей модернизации страны»[929], выбор конкретных аспектов западной традиции, подлежащих усвоению, как и способы их интеграции в китайскую культуру, направлялись именно традицией. Приоритетное внимание к мелодическому началу, к эмоциональной сдержанности и ясности формы, к воспитательной функции музыки – все это свидетельствует о том, что традиционные мировоззренческие регуляторы продолжали действовать даже в процессе вестернизации.

Таким образом, культурная память, жанровые коды, культурные практики и традиции образуют сложную и многоуровневую систему

---

[928] Classical pomp goes pop [Электронный ресурс] // China Daily: [сайт]. – URL: http://www.chinadaily.com.cn/culture/art/2012-10/12/content_15813290_2.htm (дата обращения: 21.05.2026).

[929] У, С. Современная китайская музыка: синтез традиций и инноваций / С. У, Б. П. Борисов // Культурная жизнь Юга России. – 2024. – № 4. – С. 82. – Текст : непосредственный.

механизмов, опосредующих рецепцию западноевропейской классической музыки в современном Китае. Действие этих механизмов не является фатальным и не предопределяет однозначного результата восприятия, но задает ту систему координат, в которой это восприятие осуществляется, предоставляя готовые когнитивные и поведенческие схемы и, одновременно, открывая возможности для их творческого переосмысления.

2.2. Терминологическая номенклатура западноевропейской классической музыки в китайском языковом сознании: семантический анализ

Способ именования того или иного культурного феномена никогда не является нейтральным: в самом акте называния уже заложена определенная интерпретативная стратегия, отражающая как понимание сущности именуемого объекта, так и его место в системе культурных координат воспринимающей стороны. Для западноевропейской классической музыки в китайском языковом сознании существует несколько конкурирующих и взаимодополняющих номинаций, каждая из которых акцентирует различные аспекты этого музыкального явления и, что особенно важно, фиксирует определенный этап его культурного освоения. К числу наиболее значимых терминов относятся 严肃音乐 [*яньсу иньюэ* – «серьезная музыка»], 艺术音乐 [*ишу иньюэ* – «художественная музыка»] и 古典音乐 [*гудянь иньюэ* – «классическая музыка»]. Анализ семантики, сферы употребления и культурной коннотации этих терминов позволяет вскрыть глубинные механизмы концептуализации западной музыки в китайском культурном сознании.

Прежде, чем обратиться к детальному рассмотрению указанных терминов, необходимо сделать одно принципиальное терминологическое уточнение. В китайской исследовательской литературе и в публичном дискурсе западная классическая музыка часто обозначается составным термином 西洋古典音乐 (***сиян гудянь иньюэ***), где компонент *сиян* (西洋) – Запад (Европа и Америка), западные страны; иностранный; на западный

(иностранный) манер [930]: «музыкальная система, зародившаяся в рамках основной культурной среды средневековой Европы [931]». Данный термин, являющийся наиболее точным и исторически конкретным, подчеркивает инокультурное происхождение этой музыки и ее генетическую связь с европейской цивилизационной традицией. Как отмечается в китайских энциклопедических источниках, в широком смысле западная классическая музыка относится к музыке, созданной начиная со Средневековья в контексте европейской культуры, она отличается от популярной и народной музыки сложностью и многообразием композиционных техник, а также глубиной содержания[932]. В профессиональном музыковедческом дискурсе именно *сиян гудянь иньюэ* выступает в качестве наиболее строгого и референтного обозначения.

Однако в повседневном употреблении, в средствах массовой информации (и даже в значительной части академической литературы) компонент *сиян* часто опускается, и западная классика фигурирует просто как *гудянь иньюэ*. Это сокращение, кажущееся чисто техническим, на самом деле может иметь глубокие культурные импликации: оно свидетельствует о той степени символической апроприации, при которой западная музыка перестает восприниматься как нечто внешнее и чужеродное и начинает мыслиться как универсальный эталон «классического» как такового.

Китайцы определяют классическую музыку [***гудянь иньюэ***, 古典音乐, досл.: 古 (древний), 典 (канон, классика), 音 (звук), 乐 (музыка)] следующим образом: «музыка классицизма, предшествовавшего романтизму, характеризуется серьезностью, сдержанностью, объективностью, а также образовательными и художественными качествами. Ее часто исполняют на официальных концертах. Среди известных деятелей – Бетховен, Бах, Гендель,

---

[930] 西洋 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Сиян). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=西洋 (дата обращения: 30.04.2026).

[931] 西洋古典音乐 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Сиян гудянь иньюэ). – URL: https://baike.baidu.com/item/西洋古典音乐/10742523 (дата обращения: 30.04.2026).

[932] 西洋古典音乐 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Сиян гудянь иньюэ). – URL: https://baike.baidu.com/item/西洋古典音乐/ (дата обращения: 30.04.2026).

Гайдн и Моцарт»[933]; традиционный музыкальный жанр, зародившийся в Европе. В широком смысле – академическая музыка (艺术音乐), сформировавшаяся в европейской и американской культуре с IX века до наших дней, которая отличается от популярной/общедоступной/массовой и народной/фольклорной музыки; в узком смысле относится к периоду классицизма с 1750 по 1827 гг. В китайском переводе этого термина существуют разногласия: например, «классическая музыка» и «серьезная музыка» [严肃音乐, серьезная, классическая, торжественная музыка[934]]. Ее основные характеристики включают строгую формальную структуру, рациональное эмоциональное выражение и непреходящую художественную ценность[935].

При этом в традиционном китайском словоупотреблении *гудянь* относилось к корпусу древних канонических текстов, к образцовым произведениям литературы и искусства, прошедшим проверку временем: «древние уставы, старинные правила»; «цитаты из классиков, древние афоризмы»[936]. Предположительно этот термин был заимствован японскими переводчиками [937] для передачи западного понятия «classical»; его последующее обратное заимствование/возвращение в китайский язык создали семантическую коллизию. С одной стороны, именование западной музыки *гудянь иньюэ* возводит ее в ранг «канонической классики», что отражает высокий статус, которым она пользуется в современном китайском культурном сознании. С другой стороны, это же наименование создает терминологическую путаницу при попытке говорить о китайской

---

[933] 古典音乐 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Гудянь иньюэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=古典音乐 (дата обращения: 30.04.2026).

[934] 严肃音乐 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Яньсу иньюэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=严肃音乐 (дата обращения: 30.04.2026).

[935] 古典音乐 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Гудянь иньюэ). – URL: https://baike.baidu.com/item/古典音乐/106197 (дата обращения: 30.04.2026).

[936] 古典 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Гудянь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=古典 (дата обращения: 30.04.2026).

[937] 论中国古代音乐与西方古典音乐表现形态的差异性 [Электронный ресурс] // 手机知网 (О различиях в выразительных формах древней китайской музыки и западной классической музыки // CNKI): [сайт]. – URL: https://wap.cnki.net/touch/web/Journal/Article/MRFS202104020.html (дата обращения: 30.04.2026).

традиционной музыке, которая по логике вещей также могла бы претендовать на статус *гудянь*.

Как отмечается в источниках, «если обсуждаемая нами “классическая музыка” относится к китайскому переводу английского термина “classical music”, то китайская древняя музыка не может считаться классической музыкой»[938]. Иными словами, в современном китайском дискурсе термин *гудянь иньюэ* оказался практически полностью монополизирован западной академической традицией.

Термин ***яньсу иньюэ*** [严肃音乐, дословно переводится как «серьезная/торжественная музыка» (также «академическая/профессиональная музыка»)], в китайском музыковедческом дискурсе получил распространение в XX веке и изначально использовался для проведения ценностной границы между музыкой, отличающейся «глубиной» содержания и высокой культурной значимостью, и музыкой развлекательной, легковесной. Как указывается в источниках, серьезная музыка создается и исполняется профессиональными композиторами и вокалистами для выражения личных идей или достижения определенных академических целей; ее общие характеристики – не массовость, не популярность, но высокая художественность и академичность[939]. Ее передача опирается на строгую академическую подготовку, требующую от композиторов, исполнителей и слушателей «высокой культурной грамотности и музыкальной культуры»[940].

В этом определении обращает на себя внимание акцент на нескольких взаимосвязанных аспектах. Во-первых, подчеркивается профессиональный статус создателя и исполнителя: *яньсу иньюэ* – это продукт деятельности специально обученного, институционально признанного художника-музыканта. Во-вторых, акцентируется целевая установка на выражение

---

[938] 浅谈中国严肃音乐的出路问题 [Электронный ресурс] // Rednet.cn/湖南红网: [сайт] (Краткое обсуждение будущего китайской классической музыки). – URL: https://moment.rednet.cn/pc/content/2019/01/10/4632562.html (дата обращения: 30.04.2026).
[939] Там же.
[940] Там же.

личностного или академического содержания, что противопоставляет эту музыку как утилитарно-прикладным формам [*я-юэ*, 雅乐, ритуальная, церемониальная музыка[941]], так и развлекательным [*люсин иньюэ*, 流行音乐, популярная музыка, поп-музыка[942]]. В-третьих, фиксируются ее социальные характеристики: она не массова (*фэй дачжун*, 非大众) и не популярна (*фэй тунсу*, 非通俗), что предполагает определенную элитарность аудитории и требует от слушателя специальной подготовки. В ряде источников *яньсу иньюэ* отождествляется с понятием «高雅音乐» (*гаоя иньюэ* – «высокая, изящная музыка»[943]), что еще более усиливает аксиологическую нагрузку термина: речь идет о качественном превосходстве, о принадлежности к «высокому», «высшему» регистру/уровню культуры.

Важно отметить, что термин *яньсу иньюэ* в китайском контексте несет в себе следы номинации *ясу* – 雅俗 [первоначально – эстетическое различие между изысканным и вульгарным, а позже распространилось на разделение на группы между изысканными учеными и вульгарными людьми[944]], где ***я*** (雅) – это изящный, изысканный; красивый; просвещенный, образованный, культурный; корректный; правильный; канонический, классический[945]) и ***су*** (俗) – заурядный, посредственный; простой; массовый, популярный; обычный, повседневный; вульгарный, пошлый; обывательский, мещанский; банальный, тривиальный; низкий, грубый[946].

Западная классическая музыка, получая наименование «серьезной», автоматически помещается на полюс *я*, в то время как популярная музыка

---

941 雅乐 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Я юэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=雅乐 (дата обращения: 30.04.2026).

942 流行音乐 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Люсин иньюэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=流行音乐 (дата обращения: 30.04.2026).

943 高雅音乐 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Гаоя иньюэ). – URL: https://baike.baidu.com/item/高雅音乐/815283 (дата обращения: 30.04.2026).

944 雅俗 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ясу). – URL: https://baike.baidu.com/item/雅俗/2018604 (дата обращения: 30.04.2026).

945 雅 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Я). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=雅 (дата обращения: 30.04.2026).

946 俗 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Су). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=俗 (дата обращения: 30.04.2026).

занимает полюс *су*. Примечательно, однако, что сама китайская традиционная музыка, особенно в ее элитарных формах (к примеру, исполняемая на цине), также могла бы претендовать на статус *яньсу иньюэ*, однако этот термин практически никогда не применяется по отношению к ней, будучи почти однозначно закрепленным за западной академической традицией: *яньсу иньюэ* зародилась в западной классической музыке, в средневековой христианской музыке и созрела в XVIII и XIX веках после расцвета Ренессанса и поддержки королевской семьи и знати [947] . Тем самым, современном китайском культурном сознании западная классическая музыка первоначально стала воплощением идеи «серьезности» и «высокости» в музыкальном восприятии китайцев.

Термин *ишу иньюэ* [艺术音乐, художественная музыка] в китайском музыковедении функционирует преимущественно как типологическая категория, описывающая определенный класс музыкальных явлений. Согласно китайским источникам, художественная музыка – это тип музыки и культурная модель, противопоставляемые народной музыке, ритуальной музыке и популярной музыке[948]. Основными характеристиками *ишу иньюэ* признаются «высокая степень художественности и эстетичности», и то обстоятельство, что она создается профессиональными композиторами «в соответствии с определенными моделями рационального мышления и с использованием сравнительно сложных техник»[949].

С точки зрения генезиса термина, *ишу иньюэ* появляется в музыковедении в XIX веке[950] как категория, фиксирующая автономизацию музыкального искусства от его прикладных, ритуальных и развлекательных функций. В китайском контексте этот термин был воспринят и адаптирован,

---

[947] 严肃音乐 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Яньсу иньюэ). – URL: https://baike.baidu.com/item/严肃音乐/921079 (дата обращения: 30.04.2026).

[948] «艺术音乐»的文本解读 [Электронный ресурс] // 中国音乐学网 («Текстовая интерпретация “художественной музыки”» // Musicology.cn): [сайт]. – URL: https://musicology.cn/papers/papers_7243.html (дата обращения: 30.04.2026).

[949] Там же.

[950] Там же.

однако его употребление, как отмечают исследователи, характеризуется «размытостью или многозначностью»[951]. Эта многозначность обусловлена, в частности, тем, что *ишу иньюэ* в китайском дискурсе может употребляться как в узком смысле – для обозначения западноевропейской классической традиции, так и в широком – для указания на любую музыку, обладающую признаками профессионального, некоммерческого, эстетически ориентированного творчества, включая, например, китайские художественные песни [*ишу гэцюй,* 艺术歌曲, разновидность вокальных произведений в западной традиции камерной музыки, общий термин для лирических песен, популярных в Европе с конца XVIII до начала XIX века[952]] или современные академические композиции китайских авторов.

Принципиально важным является то обстоятельство, что *ишу иньюэ* – это единственный из трех рассматриваемых терминов, который обладает ***потенциалом универсальности***. В отличие от *гудянь иньюэ*, который в китайском дискурсе прочно связан **именно с западной традицией**, и в отличие от *яньсу иньюэ*, который несет сильную **аксиологическую** нагрузку, *ишу иньюэ* может быть применен к любой музыкальной культуре, в которой существует профессиональная композиторская традиция и автономное эстетическое творчество.

Следует отметить, что система наименований, используемая для обозначения китайской традиционной музыки, позволяет также глубже раскрыть специфику терминологии западной классики. В различных регионах китайского культурного ареала используются разные термины: в материковом

---

[951] «艺术音乐»的文本解读 [Электронный ресурс] // 手机知网 («Текстовая интерпретация “художественной музыки”» // CNKI): [сайт]. – URL: https://wap.cnki.net/touch/web/Journal/Article/YSPL201011028.html (дата обращения: 30.04.2026).

[952] 艺术歌曲 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ишу гэцюй). – URL: https://baike.baidu.com/item/艺术歌曲/755917 (дата обращения: 30.04.2026).

Китае преобладает наименование 民乐[953] / 民间音乐[954] / 民俗音乐[955] [*миньюэ*/*миньцзянь иньюэ*/*миньсу иньюэ*: народная, национальная, фольклорная музыка – традиционное музыкальное искусство, зародившееся в повседневной жизни, «популярная музыка, развивавшаяся посредством устной передачи», «демонстрирует национальные и региональные особенности и тесно связана с местными народными обычаями» [956]; исполняется на традиционных китайских музыкальных инструментах (民族乐器演奏的乐曲)[957]; *миньсу иньюэ* имеет дополнительное значение: музыка, исполняемая на традиционных мероприятиях (свадьбы, похороны, торжества, религиозные фестивали, традиционные праздники); тесная связь с ритуалами[958]], на Тайване – 国乐/國樂 [*гоюэ* – музыкальные произведения, принятые для исполнения на официальных торжествах; отечественная (национальная) музыка[959]], в Гонконге и Макао – 中乐/中樂 [*чжунъюэ* – «китайская музыка»], а в китайской диаспоре Юго-Восточной Азии (Сингапур, Малайзия) – 华乐/華樂 [*хуаюэ* – «музыка хуася»][960]. Как указывается в энциклопедических источниках, китайская национальная музыка [中国民族音乐, *чжунго миньцзу иньюэ*, этническая музыка китайского народа/национальностей/Китая], сокращенно *гоюэ*, относится к типу музыки, исполняемой на китайских традиционных инструментах в форме соло или

---

[953] 民乐 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Миньюэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=民乐 (дата обращения: 30.04.2026).

[954] 民间音乐 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Миньцзянь иньюэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=民间音乐 (дата обращения: 30.04.2026).

[955] 民俗音乐 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Миньсу иньюэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=民俗音乐 (дата обращения: 30.04.2026).

[956] 民间音乐 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Миньцзянь иньюэ). – URL: https://baike.baidu.com/item/民间音乐/9704573 (дата обращения: 30.04.2026).

[957] 丁艳. 中国民族器乐生存现状调查与分析 [Электронный ресурс] // 华音网 / Huain.com: [сайт] (Дин Янь. Обзор и анализ современного состояния китайской национальной инструментальной музыки). – URL: https://www.huain.com/article/other/2023/0213/1644.html (дата обращения: 30.04.2026).

[958] 民俗音乐 [Электронный ресурс] // 搜狗百科: [сайт] (Миньсу иньюэ). – URL: https://baike.sogou.com/v7724391.htm (дата обращения: 30.04.2026).

[959] 国乐 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Гоюэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=国乐 (дата обращения: 30.04.2026).

[960] 中國樂器 / Chinese Musical Instruments [Электронный ресурс] // 音樂事務處, 中樂 / Music Office, LCSD: [сайт]. – URL: https://www.lcsd.gov.hk/en/mo/musicguide/tc/chinese_musical.html (дата обращения: 30.04.2026).

ансамбля[961]. В более широком смысле *чжунго миньцзу иньюэ* охватывает все музыкальные формы, созданные народами Китая, включая народные песни, танцевальную музыку, повествовательные жанры, оперу и инструментальную музыку.

Примечательно, что ни один из этих терминов не содержит компонента *гудянь* («классический»). Китайская традиционная музыка определяется через категории этнической принадлежности [*минь*, 民 – народ, нация [962]], национально-государственной идентичности [*го*, 国 – страна, государство, держава [963]], цивилизационной отнесенности [*чжун*, 中 – срединный, центральный; столичный, китайский] или культурно-исторической общности [*хуа*, 华 – хуася (древнее название Китая); китайский/ханьский; цветущий[964]]. В этой терминологической системе западная музыка, получая наименование *гудянь*, занимает место «универсальной классики», в то время как китайская традиционная музыка остается в поле «этнического» и «национального». Данное терминологическое размежевание имеет глубокие исторические корни и отражает тот драматический сдвиг в культурном самосознании, который произошел в Китае в конце XIX – начале XX века, когда собственная традиция была подвергнута радикальной критике и переосмыслению, а западная культура стала восприниматься как воплощение универсальной нормы и образца для модернизации.

Проведенный анализ позволяет сформулировать несколько принципиальных выводов относительно терминологической номенклатуры западноевропейской классической музыки в китайском языковом сознании.

---

[961] 中国民族音乐 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Чжунго миньцзу иньюэ). – URL: https://wapbaike.baidu.com/item/中国民族音乐/4015292 (дата обращения: 30.04.2026).

[962] 民 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Минь). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=民 (дата обращения: 30.04.2026).

[963] 国 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Го). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=国 (дата обращения: 30.04.2026).

[964] 华 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Хуа). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=华 (дата обращения: 30.04.2026).

Во-первых, три рассмотренных термина – *яньсу иньюэ*, *ишу иньюэ* и *гудянь иньюэ* – не являются полностью синонимичными, несмотря на их частое взаимозамещение в повседневном дискурсе. Каждый из них акцентирует определенный аспект явления: *яньсу иньюэ* делает акцент на аксиологической характеристике («серьезность» как ценностное качество), *ишу иньюэ* – на типологической принадлежности к сфере автономного эстетического творчества, *гудянь иньюэ* – на историко-культурном статусе («классичность» как каноничность и вневременная значимость). В профессиональном музыковедческом дискурсе эти термины могут различаться и использоваться в зависимости от контекста, однако в массовом сознании и в значительной части публичного дискурса они функционируют как взаимозаменяемые обозначения одного и того же культурного явления – западной академической музыкальной традиции.

Во-вторых, наиболее точным и полным обозначением западноевропейской классической музыки является составной термин *сиян гудянь иньюэ* (西洋古典音乐), в котором компонент *сиян* эксплицитно указывает на западное происхождение, а *гудянь* – на статус «классики». Сокращение до *гудянь иньюэ*, ставшее общеупотребительным, свидетельствует о глубокой степени культурной апроприации: западная музыка настолько прочно утвердилась в Китае в качестве эталона «классического», что указание на ее инокультурное происхождение стало восприниматься как избыточное. Этот процесс семантической редукции может быть осмыслен как лингвистическое проявление упомянутого механизма *хуа*: чужеродный культурный элемент, пройдя стадию маркирования как «иного», постепенно интегрируется в культуру-реципиент настолько органично, что маркер инаковости стирается.

В-третьих, сопоставление с номинациями китайской традиционной музыки (*миньюэ*, *гоюэ*, *чжунъюэ*, *хуаюэ*) выявляет фундаментальную асимметрию в терминологическом поле. Западная музыка обозначается через категории ценности и историко-культурного статуса («серьезная»,

«художественная», «классическая»), в то время как китайская традиционная музыка – через категории этнической и национальной принадлежности («народная», «национальная», «китайская»). Данная асимметрия отражает сложный и противоречивый процесс культурной самоидентификации современного Китая, в котором собственная традиция оказалась «партикуляризована» и сведена к уровню этнической специфики, тогда как западная традиция была универсализирована и возведена в ранг общезначимого эталона.

Таким образом, анализ терминологии раскрывает глубинные структуры культурного самосознания, в которых отражается история взаимодействия Китая с западной цивилизацией на протяжении последних полутора столетий.

2.3. Периодизация и историческая типология вхождения западноевропейской классической музыки в Китай: смена рецептивных моделей

Историческая траектория проникновения и усвоения западноевропейской классической музыки в китайском культурном пространстве не может быть адекватно описана в виде линейной хроники контактов и заимствований. С методологической точки зрения, следует представить этот процесс как последовательную смену качественно различных моделей рецепции, каждая из которых характеризуется собственным пониманием того, чем является западная музыка, зачем она нужна китайской культуре и как она должна встраиваться в ее смысловую ткань. На протяжении четырех столетий – от первых «музыкальных» контактов конца XVI – начала XVII века[965] до современного «фортепианного бума» [как явление появившееся в 10-е гг. XXI века: «в эти годы, по разным оценкам, от 30 до 80 миллионов детей стали учиться игре на фортепиано»[966]]

[965] Казымова, Л. А. Первая встреча с музыкой «далекого Запада»: Маттео Риччи и восприятие «Чужого» в китайской культуре / Л. А. Казымова, М. В. Силантьева // Концепт: философия, религия, культура. – 2025. – Т. 9, № 3. – С. 16–17. – Текст : непосредственный.

[966] Цзо, Ч. Музыкальная культура Китая / Ч. Цзо. – СПб. : Композитор, 2023. – С. 166. – Текст : непосредственный.

– можно выделить три макроисторические модели, последовательно сменявшие друг друга: иезуитскую, модернизационную и глобально-конкурентную (современную). Каждая из них будет рассмотрена как целостный тип рецептивного отношения, со своими агентами, каналами трансляции и культурными функциями. Предлагаемая периодизация опирается на понимание логики российско-китайского взаимодействия, разработанное А. Д. Воскресенским в монографии «Китай и Россия в Евразии»[967], и вписана в общий внешнеполитический контекст «азиатского поворота», фундаментально освещенный в коллективной монографии под редакцией А. В. Торкунова, Д. В. Стрельцова и Е. В. Колдуновой [968]. Определенное значение имеют также работы исследователей процесса рецепции на китайскую почву западной традиции (прежде всего философской)[969].

Отправной точкой документированной истории взаимодействия Китая с европейской музыкальной традицией принято считать 24 января 1601 г., когда итальянский миссионер-иезуит Маттео Риччи [Matthaeus Riccius, 利瑪竇, Ли Мад/тоу (利玛窦), Ситай (西泰) 1552–1610] прибыл в Пекин с дипломатическими дарами для императора Ваньли (萬曆, 1563–1620)[970]. Он был «самым ранним человеком, привнесшим западные музыкальные

[967] Воскресенский, А. Д. Китай и Россия в Евразии: историческая динамика политических взаимовлияний / А. Д. Воскресенский. – М. : Муравей, 2004. – 600 с. – Текст : непосредственный.
[968] «Азиатский поворот» в российской внешней политике: достижения, проблемы, перспективы: монография / под ред. А. В. Торкунова, Д. В. Стрельцова, Е. В. Колдуновой. – М.: Аспект-Пресс, 2022. – 256 с. – Текст : непосредственный; The «Asian Turn» in Russian Foreign Policy / A. Baykov, E. Kanaev, E. Koldunova [and others] ; edited by A. Baykov, E. Kanaev, E. Koldunova. – Moscow : MGIMO University, 2024. – 354 p. – Текст : непосредственный.
[969] Сухомлинова, В. В. Признаки синтеза конфуцианства с марксизмом в идее Си Цзиньпина о социализме с китайской спецификой новой эпохи / В. В. Сухомлинова // Концепт: философия, религия, культура. – 2020. – Т. 4, № 1 (13). – С. 30–38. – Текст : непосредственный; Littlejohn, R. Chinese Receptions of Western Philosophy / R. Littlejohn // ASIANetwork Exchange: A Journal for Asian Studies in the Liberal Arts. – 2015. – № 22(1). – P. 38–48. – Текст : непосредственный; Littlejohn, R., Li, Q. Chinese and Western philosophy in dialogue / R. Littlejohn, Q. Li // Educational Philosophy and Theory. – 2021. – № 53(1). – P. 10–20. – Текст : непосредственный; Кобзев, А. И. Философия китайского неоконфуцианства / А. И. Кобзев ; Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения. – Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2002. – 605 с. – Текст : непосредственный.
[970] Hsia, R. P. A Jesuit in the Forbidden City: Matteo Ricci, 1552–1610 / R. P. Hsia. – Oxford : Oxford University Press, 2010. – P. 205–206. – Текст : непосредственный.

инструменты при дворах Мин и Цин»[971]. Среди даров присутствовал клавишный инструмент – клавесин [«подаренным императору Ваньли инструментом скорее всего был всё-таки клавесин»[972]] – это был «музыкальный инструмент из Великого Западного океана», *дасиян цинь*, 大西洋琴[973]]. В китайских источниках подаренный клавесин имеет несколько наименований: 藩琴 («заграничная цинь»)[974], 天琴 («небесная/божественная цинь»), 洋琴 («иностранная цинь»)[975], 雅琴 («изящная цинь»), 西洋琴 («западная цинь»)[976] и др.

Некоторые исследователи заявляют, что М. Риччи подарил клавикорд[977]. Кроме того, существует версия, что «знакомство Китая с европейской музыкой, предположительно, начинается именно в Чжаоцине»[978], куда М. Риччи прибыл в 10 сентября 1583 г.[979]. Миссионер привез с собой

---

[971] 湯開建. 明清之際西洋音樂在中國內地傳播考略 [Электронный ресурс] // Macaudata.mo: [сайт] (Тан Кайцзянь. Исследование распространения западной музыки в материковом Китае в период династий Мин и Цин). – URL: https://www.macaudata.mo/macaubook/book267/html/0149001.htm (дата обращения: 30.04.2026).

[972] Казымова, Л. А. Первая встреча с музыкой «далекого Запада»: Маттео Риччи и восприятие «Чужого» в китайской культуре / Л. А. Казымова, М. В. Силантьева // Концепт: философия, религия, культура. – 2025. – Т. 9, № 3. – С. 21. – Текст : непосредственный; Fontana, M. Matteo Ricci: a Jesuit in the Ming Court / M. Fontana. – Lanham : Rowman & Littlefield, 2011. – P. 143. – DOI 10.5771/9781442205888. – Текст : непосредственный; Laven, M. Mission to China: Matteo Ricci and the Jesuit Encounter with the East / M. Laven. – London : Faber and Faber, 2011. – P. 173. – Текст : непосредственный; Lawlor, R. V. The Basic Strategy of Matthew Ricci S. J. in the Introduction of Christianity to China / R. V. Lawlor. – Romae : Pontificia Universitas Gregoriana, 1951. – P. 32. – Текст : непосредственный; East Meets West: the Jesuits in China, 1582–1773 / ed. by C. E. Ronan, B. B. C. Oh. – Chicago : Loyola University Press, 1988. – P. xxiii. – Текст : непосредственный; Bernard, H. Matteo Ricci's Scientific Contribution to China / H. Bernard. – Peiping : H. Vetch, 1935. – P. 74. – Текст : непосредственный.

[973] Morar, F. The Westerner: Matteo Ricci’s World Map and the Quandaries of European Identity in the Late Ming Dynasty / F. Morar // Journal of Jesuit Studies. – 2019. – Vol. 6, No. 1. – P. 28. – Текст : непосредственный.

[974] 潢南道人制益藩王琴 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Хуаннань даожэнь чжи И фань ван цинь // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/潢南道人制益藩王琴/23292660 (дата обращения: 30.04.2026).

[975] 洋 琴 [Электронный ресурс] // 한국전통소리문화: [сайт] (Янцинь). – URL: http://www.koreamusic.org/contents/contents_view.do?menucode=017010301 (дата обращения: 30.04.2026).

[976] 西琴曲意 [Электронный ресурс] // 国学迷: [сайт] (Сицинь цюйи). – URL: https://www.guoxuemi.com/wk/西琴曲意 (дата обращения: 30.04.2026).

[977] Ricci, M. China in the Sixteenth Century: The Journals of Matthew Ricci: 1583–1610 / M. Ricci ; transl. by L. J. Gallagher. – New York : Random House, 1953. – P. 313. – Текст : непосредственный; Hsia, R. P. A Jesuit in the Forbidden City: Matteo Ricci, 1552–1610 / R. P. Hsia. – Oxford : Oxford University Press, 2010. – P. 202. – Текст : непосредственный.

[978] Казымова, Л. А. Первая встреча с музыкой «далекого Запада»: Маттео Риччи и восприятие «Чужого» в китайской культуре / Л. А. Казымова, М. В. Силантьева // Концепт: философия, религия, культура. – 2025. – Т. 9, № 3. – С. 16. – Текст : непосредственный.

[979] East Meets West: the Jesuits in China, 1582–1773 / ed. by C. E. Ronan, B. B. C. Oh. – Chicago : Loyola University Press, 1988. – P. 10. – Текст : непосредственный.

музыкальные инструменты, которых китайцы «никогда раньше не видели»[980], их «новизна вызвала сенсацию среди ученых, приходивших к нему в гости»[981].

Этот момент можно рассматривать как первую символическую «встречу» китайской культуры с европейским музыкальным инструментарием. Миссия Риччи в ее музыкальном измерении представляет собой ярчайший образец стратегии культурной аккомодации [«иезуит предлагает аудитории не новую, чуждую этику»[982]], при которой музыка выступала не целью, а средством – ключевым компонентом миссионерской работы, сравнительно доступным и допустимым для проповеди среди китайской элиты. Отмечается, что «свои музыкальные знания Риччи также использовал для обучения миссионеров северному диалекту китайского языка»[983].

Кроме того, иезуиты апеллировали не к эмоциональной силе музыки, а к ее **математической** природе: европейская теория строилась на пифагорейской идее числовых пропорций музыкальных интервалов [опора «на античную теорию пропорций» и «законы Пифагора-Архита» [одно из положений – «всем созвучным интервалам соответствуют либо кратные, либо сверхчастные отношения»[984]][985], что находило неожиданный резонанс с китайской традицией *люй люй* [律呂, лады мужские (нечетные) и женские

---

[980] Fonti Ricciane : Documenti originali concernenti Matteo Ricci e la storia delle prime relazioni tra l'Europa e la Cina : in 3 vol. / ed. by P. M. D'Elia. – Roma : La Libreria dello Stato, 1942–1949. – Vol. 1 – P. 259. – Текст : непосредственный.

[981] Urrows, D. F. The Music of Matteo Ricci's Funeral: History, Context, and Meaning / D. F. Urrows // Chinese Cross Currents. – 2012. – Vol. 9, No. 2. – P. 106. – Текст : непосредственный.

[982] Казымова, Л. А. Стратегия культурной адаптации в «Западной песне» Маттео Риччи: проблема ресемантизации китайских философских концептов в процессе передачи христианских идей / Л. А. Казымова // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. – 2026. – № 1. – С. 63. – Текст : непосредственный.

[983] Казымова, Л. А. Первая встреча с музыкой «далекого Запада»: Маттео Риччи и восприятие «Чужого» в китайской культуре / Л. А. Казымова, М. В. Силантьева // Концепт: философия, религия, культура. – 2025. – Т. 9, № 3. – С. 24. – Текст : непосредственный.

[984] Щетников, А. И. Развитие учения о музыкальной гармонии от Пифагора до Архита / А. И. Щетников // Scholae. Философское антиковедение и классическая традиция. – 2012. – Т. 6, № 1. – С. 36. – Текст : непосредственный.

[985] Фирстов, В. Е. Пифагорейская концепция гармонии в преподавании математики на гуманитарных направлениях высшего профессионального образования / В. Е. Фирстов, Ю. В. Амелина // Перспективы науки и образования. – 2015. – № 3 (15). – С. 106. – Текст : непосредственный.

(четные); ступени китайского хроматического звукоряда[986]] – системой 12 бамбуковых трубок-камертонов, служившей «основой настройки» музыкальных инструментов[987]; «ключевой» компонент древнекитайской ритуальной и музыкальной системы[988]], также основанной на математических соотношениях. Следовательно, европейская тональная система могла быть интерпретирована китайскими учеными в терминах собственной классической музыкальной теории.

На протяжении XVII–XVIII веков, при дворах императоров Канси (康熙, 1654–1722) и Цяньлуна (乾隆, 1711–1799), клавесин и клавикорд оставались излюбленными инструментами – в одних случаях как любопытная диковинка [*ци*, 奇, необычайный; редкий; странный, причудливый; удивительный; чудесный; выдающийся, превосходный[989]], в других – как важный элемент придворной музыкальной жизни. Известно, что «помимо занятий на инструменте, Канси потребовал от иезуита прочитать своим приближенным и многочисленным детям лекции по теории музыки»[990].

Иезуиты **Теодорико Педрини** [Teodorico Pedrini, 1672–1746 гг., кит. имя – Де Лиге (德理格): итальянский миссионер, математик[991], был учителем музыки для наследников в периоды правления Канси и Цяньлуна и лично обучал императора Канси игре на клавесине[992]; руководил составлением трактатов, благодаря которым в Китае впервые была введена пятилинейная нотная система; его музыкальные произведения в стиле барокко стали первыми европейскими музыкальными произведениями, представленными в

---

[986] 律呂 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Люй люй). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=律呂 (дата обращения: 30.04.2026).

[987] Люй люй [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия: [сайт]. – URL: https://old.bigenc.ru/music/text/2162078 (дата обращения: 30.04.2026).

[988] 律吕 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Люй люй // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/律吕/1605429 (дата обращения: 30.04.2026).

[989] 奇 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Ци). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=奇 (дата обращения: 30.04.2026).

[990] Фу, С. Западноевропейская теория музыки в китайском трактате XVIII века «(Юй чжи) Люй люй чжэн и» / С. Фу // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – № 2 (51). – С. 45. – Текст : непосредственный.

[991] Сюй, Я. Западные миссионеры в продвижении европейской хоровой культуры на территории Китая / Я. Сюй // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2022. – № 2 (47). – С. 34. – Текст : непосредственный.

[992] 德理格·佩德里尼 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Дэлигэ Пэйдэлини // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/德理格·佩德里尼/15110131 (дата обращения: 30.04.2026).

Китае; сочинял сонаты для императора Канси и руководил придворным оркестром, исполнявшим западную музыку, «способствуя раннему китайско-западному музыкальному обмену»[993]], **Жан Жозеф-Мари Амио** [Jean Joseph Marie Amiot, 1718–1793 гг., кит. имя – Цянь Дэмин, 錢德明 – французский миссионер, «проводил исследования китайской музыки и познакомил Запад с китайской музыкальной системой; его исследования древней и современной (династия Цин) китайской музыки заложили основу для раннего европейского понимания китайского музыковедения»[994]] и др. служили при цинском дворе, представляя и объясняя императорам положения европейской теории музыки, а также особенности музыкальной нотации.

Однако, как показывают современные исследования, западная музыкальная теория, также частично зафиксированная в трактате «Юйчжи люй люй чжэн и»[995] [御製律呂正義, фундаментальный китайский трактат по теории музыки и музыкальной метрологии, созданный в начале XVIII века по указу императора Канси], не была распространена в первой трети XVIII столетия и не оказала заметного влияния на живую музыкальную практику Китая[996]. На сегодняшний день не обнаружено ни одного китайского музыкального произведения периода «золотого века» династии Цин (XVIII век)[997], которое было бы записано с помощью западной нотации.

Иезуитская модель рецепции, ограниченная узким пространством императорского двора и строившаяся вокруг математической любознательности и культурной дипломатии, не привела к глубокому проникновению европейской музыки в китайскую культуру. Однако будучи

---

[993] 德理格·佩德里尼 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Дэлигэ Пэйдэлини // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/德理格·佩德里尼/15110131 (дата обращения: 30.04.2026).

[994] 钱德明 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Цянь Дэмин // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/钱德明/23224620 (дата обращения: 30.04.2026).

[995] 律吕正义 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Люй люй чжэн и» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=907062 (дата обращения: 30.04.2026).

[996] Фу, С. Западноевропейская теория музыки в китайском трактате XVIII века «(Юй чжи) Люй люй чжэн и» / С. Фу // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – № 2 (51). – С. 44. – Текст : непосредственный.

[997] Расцвет и падение Цин. Последняя императорская династия Китая [Электронный ресурс] // Doctrina et Nobiles: [сайт]. – URL: https://doctrinaetnobiles.ru/lectures/rascvet-i-padenie-cin-poslednyaya-imperatorskaya-dinastiya-kitaya/ (дата обращения: 30.04.2026).

важным эпизодом в истории межцивилизационных контактов, она стала символическим началом устойчивого процесса культурного обмена.

Принципиально иная модель рецепции начинает складываться на рубеже XIX–XX веков, в ситуации глубокого кризиса китайской традиционной государственности и активного поиска путей модернизации. В этот период западная музыка перестает быть дипломатической диковинкой и осмысляется китайскими интеллектуалами как инструмент национального возрождения и культурного строительства. Ключевым фактором становится институционализация музыкального образования по европейскому образцу.

Центральной фигурой этого процесса является Сяо Юмэй [萧友梅[998], также известен под именами Сихэ (思鹤) и Сюэ Мин (雪明), 1884–1940 гг.] – первый в Китае доктор музыки/музыкальных наук (PhD) [получил докторскую степень в Лейпцигском университете в 1916 г., тема: «Историческое исследование китайского оркестра до XVII века» (нем. «Eine geschichtliche Untersuchung über das chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert») [999]], «пионер в истории современной китайской музыки, а также первопроходец и основатель современного профессионального музыкального образования»[1000]. Он также известен как «отец современной китайской музыки»[1001].

Получив государственную стипендию, Сяо отправляется в Германию, где проходит обучение одновременно в Лейпцигской консерватории и на педагогическом факультете Лейпцигского университета. Вернувшись в Китай в 1920 г., он начинает преподавать в Музыкальном учебном институте при Пекинском университете и на музыкальном факультете Национальной академии искусств в Пекине. Столкнувшись с нехваткой профессиональных музыкальных учебных заведений в стране, он начинает активную

---

[998] 萧友梅 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (Сяо Юмэй // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/萧友梅/2020226 (дата обращения: 30.04.2026).

[999] Чжао, Т. Истоки современной китайской музыки: Сяо Юмэй и консерватория музыки Пекинского университета / Т. Чжао // Манускрипт. – 2023. – Т. 16, № 1. – С. 68. – Текст : непосредственный.

[1000] 萧友梅 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (Сяо Юмэй // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/萧友梅/2020226 (дата обращения: 30.04.2026).

[1001] 萧友梅 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (Сяо Юмэй // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/萧友梅/2020226 (дата обращения: 30.04.2026).

деятельность по созданию системы музыкального образования в Китае при поддержке министра просвещения Китайской республики, ректора Пекинского университета Цай Юаньпэя (蔡元培, 1868–1940) [«Цай Юаньпэй не был музыкантом, однако всеми силами претворял идею эстетического воспитания в китайское образование, стимулировал развитие разных направлений музыкальной деятельности»[1002]].

Сяо принял участие в основании первого музыкального высшего учебного заведения Китая – Национальной консерватории музыки (ныне Шанхайская консерватория, 上海音樂學院) 27 ноября 1927 г.[1003] [некоторые китайские исследователи указывают, что он «основал первое в Китае профессиональное музыкальное учебное заведение – Консерваторию музыки Пекинского университета» [1004]]. Шанхайская консерватория была создана совместными усилиями Сяо Юмэя и Цай Юаньпэя[1005], – Сяо Юмэй был назначен профессором и директором по учебной части. В данном заведении началась систематическая подготовка китайских музыкантов по западным стандартам и европейским методикам: были созданы учебные программы для обучения по фортепиано, скрипке, теории композиции, вокальному искусству. Шанхайская консерватория до 1939 г. «оставалась единственным независимым высшим музыкальным учебным заведением в Китае»[1006].

Важно подчеркнуть, что Сяо Юмэй и его единомышленники не стремились к простому копированию западных образцов, но искали **органичное сочетание китайской и европейской культурной традиции**.

[1002] Чжан, К. Цай Юаньпэй и Сяо Юмэй: творческий тандем в истории китайского музыкального образования первой половины XX века / К. Чжан // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2016. – № 1 (39). – С. 53. – Текст : непосредственный.

[1003] Там же. С. 54; 萧友梅 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Сяо Юмэй // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/萧友梅/2020226 (дата обращения: 30.04.2026).

[1004] Чжао, Т. Истоки современной китайской музыки: Сяо Юмэй и консерватория музыки Пекинского университета / Т. Чжао // Манускрипт. – 2023. – Т. 16, № 1. – С. 67. – Текст : непосредственный.

[1005] Чжан, К. Цай Юаньпэй и Сяо Юмэй: творческий тандем в истории китайского музыкального образования первой половины XX века / К. Чжан // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2016. – № 1 (39). – С. 54. – Текст : непосредственный.

[1006] 前一帆 [Цянь Ифань]. 民国时期音乐图书馆建设管窥–以国立音乐专科学校图书馆为例 [Взгляд на создание музыкальных библиотек в период Китайской Республики – на примере библиотеки Государственной музыкальной специализированной школы] / 前一帆 [Цянь Ифань] // 图书馆界 [Библиотечный мир]. – 2021. – № 2. – 页. 77. – Текст : непосредственный.

Отмечается, что «всплеск взаимного интереса Китая и западного мира пришелся на период европейского модерна, когда экзотизация Другого стала дополнительным источником вдохновения для контрагентов этого многоуровневого межкультурного общения»[1007]. Западная музыка была для них [китайцев] средством обновления национальной культуры, способом создания «новой китайской музыки», которая была способна интегрировать лучшие достижения европейского классического музыкального канона, сохраняя национальную и культурную самобытность.

В этот период в Китае активно распространяется европейский романтизм XIX века, ставший главным ориентиром для китайских композиторов: «первым европейским направлением, ярко проявившимся в китайской музыкальной культуре, стал романтизм. Одна из главных эстетических установок романтизма – опора на национальные традиции – была созвучна китайскому духу и актуальна для того времени»[1008]. Западная музыка входила в Китай как инструмент политики, национализма, а затем и революции, постепенно абсорбируясь китайской культурой.

Модернизационная модель рецепции радикально отличается от иезуитской по двум параметрам. Во-первых, она предполагает **массовую институционализацию** через систему консерваторий, училищ и школ. Во-вторых, она наделяет западную музыку **утилитарной функцией**: музыка становится не развлечением и не объектом любопытства, а **инструментом построения современного государства**. Именно в этой модели закладываются предпосылки для последующего фортепианного бума и феномена музыкального образования как социального лифта в КНР.

Следует отметить, что с образованием Китайской Народной Республики в 1949 г. рецепция западноевропейской классической музыки вступает в

[1007] Казымова, Л. А. Узнавая Другого. Истоки и эволюция исследований китайской музыкальной культуры / Л. А. г. Казымова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2025. – № 3. – С. 120. – DOI 10.35231/18186653_2025_3_104. – EDN VZNZVB. – Текст : непосредственный.

[1008] Брагина, Н. Н. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального / Н. Н. Брагина, Ван Цзе // Вестник культурологии. – 2021. – № 2 (97). – С. 70. – Текст : непосредственный.

качественно новую фазу. Парадоксальным образом это произошло именно в эпоху наиболее жесткого идеологического противостояния с Западом [«борьба была направлена против этих “капиталистических машин”, стоящих у власти» [1009]], когда «радикальные последователи маоизма установили твердый контроль над средствами массовой информации, культурой и средствами пропаганды»[1010]. Культурная революция (*вэньхуа дагэмин*, 文化大革命, 1966-1976 гг.[1011]) «в дальнейшем перешла в форму ликвидации старых традиционных систем, борьбу с ревизионистскими проявлениями внутри страны и партии, поиском проблем в наследии эпохи Хань, конфуцианства и ценностей прошлого»[1012]].

В этот период западная музыка не только не была изгнана из культурного пространства Китая, но и получила уникальную форму государственной легитимации – «к национальным темам обращались с помощью методов, использующихся в западной живописи и симфонической музыке»[1013], хотя «в области образования» были изданы указы «сократить сроки обучения и овладевать не только гуманитарными науками, но и знаниями в области промышленности, сельского хозяйства и военного дела, критиковать буржуазию и сократить влияние интеллигенции в образовании»[1014].

[1009] Сорокина, И. В. «Культурная революция» и ее влияние на развитие отношений между КНР и странами ЦВЕ в 1966-1981 гг. / И. В. Сорокина // Theories and Problems of Political Studies. – 2019. – № 8(2А). – С. 163. – Текст : непосредственный.

[1010] Стульникова, Э. Ф. «Самодостаточная» экономика КНР периода культурной революции / Э. Ф. Стульникова // Международный научно-исследовательский журнал. – 2015. – № 3-2(34). – С. 47. – Текст : непосредственный.

[1011] 文化大革命 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Вэньхуа дагэмин). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=文化大革命 (дата обращения: 30.04.2026).

[1012] Кондратьев, А. Я., Звонок, Н. С. Культурная революция в Китае и конфуцианство: культурно-исторический анализ / А. Я. Кондратьев, Н. С. Звонок // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. – 2024. – № 10(4). – С. 80. – Текст : непосредственный.

[1013] Стульникова, Э. Ф. «Самодостаточная» экономика КНР периода культурной революции / Э. Ф. Стульникова // Международный научно-исследовательский журнал. – 2015. – № 3-2(34). – С. 48. – Текст : непосредственный.

[1014] Великая пролетарская культурная революция в Китае: 60 лет спустя [Электронный ресурс] // ИКСА РАН: [сайт]. – URL: https://www.iccaras.ru/news/velikaya-proletarskaya-kulturnaya-revolyutsiya-v-kitae-60-let-spustya.html (дата обращения: 30.04.2026).

Ключевым принципом, определившим судьбу западной музыки в этот период, стало наставление Мао Цзэдуна в Центральной консерватории в 1964 г., в котором предлагалась политика культурного развития, направленная на «использование прошлого в интересах настоящего и применение иностранных вещей в китайских целях»[1015] [*гу вэй цзинь юн, ян вэй чжун юн*, 古为今用，洋为中用, использовать древность в интересах современности и использовать зарубежное на пользу Китаю; ставить древнее на службу современности, зарубежное – на службу Китаю[1016]].

Западная классическая музыка, прошедшая через фильтры идеологической цензуры, была допущена в китайский культурный «обиход» как технологический ресурс: профессиональная композиторская техника, оркестровое письмо, темперация, методы обучения признавались полезными и подлежали усвоению, в то время как «буржуазное содержание» подлежало решительному отбрасыванию или перекодировке в революционном духе.

Наиболее ярким воплощением этой модели стал фортепианный концерт «Хуанхэ» (黄河钢琴协奏曲) «в стиле “революционных образцовых спектаклей”»[1017], «один из самых влиятельных китайских концертов в истории мировой музыки»[1018], созданный в 1969 г. группой композиторов во главе с Инем Чэнцзуном (殷承宗) на основе кантаты Сянь Синхая (冼星海) «Хуанхэ да хэчан» (黄河大合唱). Премьера концерта, состоявшаяся 1 мая 1970 г. в пекинском Дворце культуры национальностей (北京民族宫剧院) в исполнении Иня Чэнцзуна и Центрального симфонического оркестра под

[1015] 洋为中用 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Ян вэй чжун юн // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/洋为中用/3008462 (дата обращения: 30.04.2026).

[1016] 古为今用，洋为中用 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Гу вэй цзинь юн, ян вэй чжун юн). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=古为今用，洋为中用 (дата обращения: 30.04.2026).

[1017] Суй, И. Жанровый феномен фортепианного концерта «Желтая река» / И. Суй // Культура и искусство. – 2025. – № 8. – С. 32–33. – Текст : непосредственный.

[1018] 黄河钢琴协奏曲 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Хуанхэ ганцинь сецзоуцюй // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/黄河钢琴协奏曲/7750852 (дата обращения: 30.04.2026).

управлением Ли Дэлуня (李德伦), стала событием и «вызвала сильную реакцию в Китае»[1019].

В концерте «Хуанхэ» западная романтическая виртуозность (прежде всего, модель фортепианного концерта П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова[1020]) была соединена с мелодическим материалом китайской революционной песни и с элементами традиционной китайской музыкальной выразительности: «в композиции этого фортепианного концерта используются выразительные приемы западных классических фортепианных концертов, а в его музыкальную структуру включены элементы традиционной китайской народной музыки»[1021]. Исследователи отмечают, что «триумф этого сочинения, одобренного вождями коммунистической партии, окончательно закрепил государственное признание западного инструмента»[1022].

Концерт состоит из четырех частей: «Песнь лодочников о Желтой реке» (黄河擺渡人歌), «Ода о Желтой реке» (黄河頌), «Гнев о Желтой реке» (黄河之怒) и «Защитим Желтую реку» (保護黄河). Названия частей, как и выбор политическим руководством КНР данного произведения для распространения среди массовой публики, неслучайны: «Хуанхэ – важнейшее место зарождения китайской цивилизации, и китайский народ называет ее “Матерью-рекой” китайской нации»[1023].

Качественно новый этап рецепции западноевропейской классической музыки в Китае начинается с провозглашением политики реформ и открытости [*гайгэ кайфан,* 改革開放/改革开放, программа экономических

[1019] 黄河钢琴协奏曲 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Хуанхэ ганцинь сецзоуцюй // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/黄河钢琴协奏曲/7750852 (дата обращения: 30.04.2026).

[1020] Вартанов, С. Я. Жанр фортепианного концерта в творчестве Сергея Рахманинова / С. Я. Вартанов // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2022. – № 4. – С. 24. – Текст : непосредственный.

[1021] 黄河钢琴协奏曲 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Хуанхэ ганцинь сецзоуцюй // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/黄河钢琴协奏曲/7750852 (дата обращения: 30.04.2026).

[1022] Айзенштадт, С. А. Популяризация национальных пианистов в информационных и научно-просветительских изданиях Китайской Народной Республики / С. А. Айзенштадт, Цзэн Яо // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9, № 3. – С. 113. – Текст : непосредственный.

[1023] 黄河 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Хуанхэ // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/黄河/5394 (дата обращения: 30.04.2026).

реформ, предпринятых в КНР[1024], «начало осуществления внутренних реформ и курс на внешнюю открытость»[1025]] в 1978 г. В этот период формируется современная модель, которую можно охарактеризовать как **трехкомпонентную**: музыка выступает одновременно как глобальный конкурентный спорт, инструмент образовательного успеха и социальной мобильности, и предмет массового эстетического потребления.

Первым и наиболее заметным компонентом современной модели является феномен китайских пианистов-виртуозов мирового уровня, ставших символами национального успеха на глобальной культурной арене. Ключевые фигуры здесь – Лан Лан/Ланг Ланг [郎朗, p. 1982[1026]] и Ли Юньди (李雲迪/李云迪, p. 1982), обладающие диаметрально противоположными исполнительскими стилями[1027]: у Ланг Ланга – экстравертный, яркий, феерично-виртуозный[1028] [«признаки псевдоакадемической стратегии – утрированная эмоциональность, «комментирующая» выразительность мимики и пластики, дополнительные визуальные детали и аксессуары на грани эпатажа[1029]]; у Ли Юньди – интровертный и сдержанный: «плавная и поэтичная фразировка, яркие цвета и динамика, а также мастерское владение тембровым/тональным развитием»[1030].

Эти два пианиста совместными усилиями создали эффект, который западная пресса окрестила «китайской фортепианной манией» – piano-

---

[1024] 改革开放 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (Гайгэ кайфан // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/改革开放/886098 (дата обращения: 30.04.2026).

[1025] 改革开放 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (Гайгэ кайфан // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/改革开放/886098 (дата обращения: 30.04.2026).

[1026] 郎朗 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Лан Лан). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=郎朗 (дата обращения: 30.04.2026).

[1027] Tan, S. E. New Chinese Masculinities on the Piano: Lang Lang and Li Yundi / S. E. Tan // Gender in Chinese Music / ed. by R. A. Harris, R. Pease, S. E. Tan. – Rochester : University Rochester Press, 2013. – P. 132. – Текст : непосредственный.

[1028] Юнди Ли? [Электронный ресурс] // ClassicalMusicNews.Ru : [сайт]. – URL: https://www.classicalmusicnews.ru/recording-industry/yundi-li-cd/ (дата обращения: 30.04.2026).

[1029] Густякова, Д. Ю. Классика на грани массовой культуры: стратегии репрезентации / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2020. – № 6 (117). – С. 199. – Текст : непосредственный.

[1030] The making of a celebrity pianist Yundi Li // Interlude.hk: [сайт]. – URL: https://interlude.hk/the-making-of-a-celebrity-pianist-yundi-li/

mania[1031], охватившей миллионы китайских семей. Показательно, что Лан Лан / Ланг Ланг стал первым музыкантом, в честь которого была названа новая модель фортепиано фирмы Steinway [1032], и, вероятно, самым высокооплачиваемым классическим музыкантом в мире [1033] [«самый коммерчески успешный пианист на земле»[1034]]. Воспитанный на одном из немногих импортированных в Китай 1980-х гг. американских мультфильмов «Том и Джерри» (猫和老鼠[1035]), эпизод из которого вдохновил его на занятия музыкой, Ланг Ланг стал воплощением глобального успеха, достигнутого через классическую музыку.

Пианист сообщал в одном из интервью: «Они [Том и Джерри] исполняют “Венгерскую рапсодию № 2” Листа, и, к сожалению, в то время я не знал, кто такой Лист, но я точно знал, что Том отлично справляется, а Джерри как бы жульничал. Он играл почти как на органе, потому что стоял и двигал ногами. Но, конечно, это сильно на меня повлияло, потому что я увидел рояль, а потом – маленький рояль у себя дома. И я подумал: “Может быть, это дедушка моего рояля!” После того как я увидел, как невероятно играет Том, я начал подражать ему на своем маленьком рояле. Так у меня появился интерес к музыке».

Также пианист отмечал: «В то время [в детстве] все эти мультфильмы сопровождались классической музыкой или классической китайской народной музыкой. Все мои соседи [в Шэньяне] – музыканты. Не знаю почему,

---

[1031] Why China is gripped by piano mania [Электронный ресурс] // Financial Times (FT.com): [сайт]. – URL: https://www.ft.com/content/63d66ec4-7c76-11e9-8b5c-33d0560f039c (дата обращения: 30.04.2026); Montefiore C. S. Why piano-mania grips China’s children / Clarissa Sebag Montefiore [Электронный ресурс] // BBC Culture: [сайт]. – URL: https://www.bbc.com/culture/article/20131022-piano-mania-grips-china (дата обращения: 30.04.2026); Is piano-mania in China fading? [Электронный ресурс] // The Well-Tempered Ear (welltempered.wordpress.com): [сайт]. – URL: https://welltempered.wordpress.com/2024/02/29/is-chinas-piano-mania-fading/ (дата обращения: 30.04.2026).

[1032] Громкая история фортепиано. От Моцарта до современного джаза со всеми остановками [Электронный ресурс] // Readli.net: [сайт]. – URL: https://readli.net/chitat-online/?b=299319&pg=76 (дата обращения: 30.04.2026).

[1033] The Chinese classical-music revolution up close [Электронный ресурс] // The Spectator Australia: [сайт]. – URL: https://www.spectator.com.au/2017/11/the-chinese-classical-music-revolution-up-close/ (дата обращения: 30.04.2026).

[1034] Ланг Ланг: «Слава Богу, что я пианист» [Электронный ресурс] // ClassicalMusicNews.Ru : [сайт]. – URL: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/slava-bogu-chto-ya-pianist/ (дата обращения: 30.04.2026).

[1035] 猫和老鼠 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Мао хэ лаошу // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/猫和老鼠/313885 (дата обращения: 30.04.2026).

но, когда я завтракал, я слышал, как кто-то разучивает китайскую оперу. А вечером, когда все готовили, я слышал, как в коридоре играют на китайских бамбуковых флейтах. Мне очень нравилась атмосфера моего раннего детства. Это была маленькая Вена в Китае» [1036].

Упоминание виртуозности кота Тома из мультфильма, а также арий пекинской оперы, имеет важное значение для анализа предпосылок возникновения «виртуозного» бума в Китае. Несмотря на противопоставление с Ли Юньди, Ланг Ланг имеет огромное количество «последователей» и фанатов, благодаря чему был включен в список 100 самых влиятельных людей мира по версии журнала Time в 2009 г. – он вошел в категорию «Деятели искусства и индустрии развлечений/эстрады» (Artists and Entertainers) [1037]. Виртуоз рассматривается в Китае как фигура, принадлежащая к истеблишменту [establishment figure, влиятельная фигура/значимая фигура, человек системы[1038]], а Ли Юньди – как «мечтательный поэт» [dreamy poet][1039].

Ланг Ланг с самого начала своей международной карьеры вызывал диаметрально противоположные оценки. Критики отмечали его феноменальную техническую оснащенность: «В аранжировках и личных предпочтениях Ланга отчетливо выделяются две вещи: его техническое мастерство и красота народных мелодий [1040] ». Однако столь же последовательно звучали обвинения в избыточной театральности и недостатке глубины: «его игра больше подошла бы для Дворца Цезаря [Caesars Palace – отель-казино в Лас-Вегасе, открытый в 1966 г.], чем для Карнеги-холла[1041]».

[1036] How Tom and Jerry inspired a piano master [Электронный ресурс] // CNBC: [сайт]. – URL: https://www.cnbc.com/2013/12/10/how-tom-and-jerry-inspired-piano-master-lang-lang.html (дата обращения: 30.04.2026).

[1037] The 2009 TIME 100 [Электронный ресурс] // TIME (content.time.com): [сайт]. – URL: https://content.time.com/time/specials/packages/completelist/0,29569,1894410,00.html (дата обращения: 30.04.2026).

[1038] Establishment figure [Электронный ресурс] // Collins English Dictionary: [сайт]. – URL: https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/establishment-figure (дата обращения: 30.04.2026).

[1039] Lebrecht N. The Chinese are coming / Norman Lebrecht [Электронный ресурс] // The Spectator: [сайт]. – URL: https://spectator.com/article/the-chinese-are-coming/ (дата обращения: 30.04.2026).

[1040] LŸ Wencheng, He Luting, Du Mingxin, Deng Yuxian, etc [Электронный ресурс] // Classical Music: [сайт]. – URL: https://www.classical-music.com/miscellaneous/ly-wencheng-he-luting-du-mingxin-deng-yuxian-etc (дата обращения: 30.04.2026).

[1041] Там же.

Журнал «The New Yorker» в 2007 г. писал, что Ланг Ланг «чувствует, как музыка влияет на вас – как положительно, так и отрицательно», создавая головокружительную атмосферу на скоростных виражах[1042]. Рецензия в «The New York Times» на выступление в Метрополитен-музее в 2015 г. фиксирует ту же амбивалентность: тихие эпизоды обнаруживают «превосходную игру и даже некоторую поэзию», но в громкой музыке П. И. Чайковского и Ф. Шопена «безжалостное колочение» практически уничтожает все вокруг[1043].

Двойственность критической рецепции Ланг Ланга имеет прямое отношение к культурной оптике. Западный критик, воспитанный в традиции сдержанной экспрессии и иерархии «высокого» и «популярного», считывает лангланговскую манеру как нарушение границ – между концертным залом и варьете, между интерпретацией и шоу. Между тем, с точки зрения китайской эстетики, акцент на виртуозности и зрелищности может быть осмыслен как современное воплощение категории *хун* [宏 – обширный, огромный, просторный, грандиозный; всеобъемлющий; великолепный [1044]], а экстравертная эмоциональность – как прямое продолжение традиционной установки на *гань жань* [感染 – заразиться, перенять; оказаться под влиянием [1045]], при которой исполнитель не столько «интерпретирует» текст, сколько передает слушателю энергию.

Полярной противоположностью Ланг Лангу выступает для западной аудитории Ли Юньди. Западная критика последовательно описывает его в категориях утонченности и сдержанности: «Юньди Ли, *в отличие от энергичного и жизнерадостного Ланг Ланга,* проявил себя на международной арене рано: в 18 лет он выиграл конкурс имени Шопена в Варшаве, после чего

[1042] The Wow Factor [Электронный ресурс] // The New Yorker: [сайт]. – URL: https://www.newyorker.com/magazine/2007/04/02/the-wow-factor (дата обращения: 30.04.2026).

[1043] 时报乐评人眼中的郎朗钢琴演奏会 [Электронный ресурс] // 纽约时报中文网: [сайт] (Фортепианный концерт Ланг Ланга: мнение музыкальных критиков нашего времени / Шибао юэпинжэнь яньчжун дэ Лан Лан ганцинь яньцзоухуэй // The New York Times, китайское издание). – URL: https://cn.nytimes.com/culture/20150521/t21langlang/dual/ (дата обращения: 30.04.2026).

[1044] 宏 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (хун). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=宏 (дата обращения: 30.04.2026).

[1045] 感染 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (ганьжань). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=感染 (дата обращения: 30.04.2026).

в Китае его прозвали “Принцем фортепиано”»[1046]. Рецензия 2024 г. на исполнение сонат В. А. Моцарта в Сингапуре характеризует его игру как «четкую, артикулированную и невычурную» – «crisp, articulate and non-idiosyncratic»[1047].

Случай Ли Юньди дополнительно осложняется скандалом 2021 г., когда пекинская полиция задержала его по обвинению в пользовании платных интимных услуг[1048]. Китайская ассоциация музыкантов выпустила заявление: «Поведение Ли как публичной фигуры свидетельствует о его безразличии к закону и отсутствии моральной самодисциплины. Его поступок нарушает законы и социальную этику, что приводит к негативным последствиям»[1049].

Этот эпизод, как и волна общественного сочувствия, поднявшаяся после травли музыканта[1050], высвечивает ту особую роль, которую китайское общество отводит музыканту-исполнителю: он является моральным образцом и носителем национального престижа. «Падение» Ли Юньди воспринималось как ущерб национальной репутации, что красноречиво свидетельствует о глубине символической апроприации западной классики: она стала «своей» настолько, что поведение ее адептов оценивается по критериям традиционной конфуцианской морали. Тем самым в современной китайской культуре фигура музыканта-исполнителя нередко наделяется чертами, сближающими ее с

[1046] Yundi, Royal Festival Hall, London [Электронный ресурс] // The Independent: [сайт]. – URL: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/classical/reviews/yundi-royal-festival-hall-london-1922625.html (дата обращения: 30.04.2026).

[1047] YUNDI LI PLAYS MOZART: THE SONATA PROJECT I / Review [Электронный ресурс] // Pianoforte Philia: [сайт]. – URL: http://pianofortephilia.blogspot.com/2024/10/yundi-li-plays-mozart-sonata-project-i.html?m=1 (дата обращения: 30.04.2026).

[1048] Известный китайский пианист Ли Юньди задержан по подозрению в связях с проституцией [Электронный ресурс] // Biang.ru: [сайт]. – URL: https://biang.ru/ru/news/izvestnyij-kitajskij-pianist-li-yundi-zaderzhan-po-podozreniyu-v-svyazyax-s-prostitucziej.html (дата обращения: 30.04.2026).

[1049] Famed pianist Li detained for alleged misdeed [Электронный ресурс] // China Daily (ex.chinadaily.com.cn): [сайт]. – URL: http://ex.chinadaily.com.cn/exchange/partners/45/rss/channel/www/columns/2n8e04/stories/WS61735704a310cdd39bc70bc9.html (дата обращения: 30.04.2026).

[1050] Yundi Li: What happened to you? Shocked and saddened [Электронный ресурс] // Piano World Forum: [сайт]. – URL: https://forum.pianoworld.com/ubbthreads.php/topics/2502233/yundi-li-what-happened-to-you-shocked-and-saddened.html (дата обращения: 30.04.2026).

традиционным пониманием художественного творчества как особой формы *служения*[1051], в которой эстетическое начало неразрывно связано с этическим.

Вместе с тем, конкурсная активность китайских исполнителей встраивается в более широкий контекст культурной дипломатии. Как отмечают исследователи, художественное творчество обладает значительным потенциалом в сфере международных отношений (имеющим, разумеется, определенные ограничения): искусство способно выстраивать мосты между культурами[1052]. Сказанное в полной мере относится к китайской стратегии поддержки правительством КНР собственных исполнителей: она одновременно служит и укреплению национального престижа, и расширению культурного присутствия КНР в мире. Показательно, что в этом процессе значимую роль исторически сыграла российская (советская) фортепианная школа[1053], ставшая одновременно образцом и базисом для последующего формирования национальной китайской музыкальной школы (исполнительской, композиторской, музыковедческой) и, в целом, повлиявшая на развитие классической музыки в Китае. Исследователи отмечают, что «начиная с 1980 г. китайско-советские отношения в области музыкального и культурного обмена вступают в новую эру развития: новые поколения китайских музыкантов продолжают приезжать в СССР, а за тем и в Российскую Федерацию на учебу, советские и российские музыканты посещают Китай с гастролями, публичными лекциями и мастер-классами»[1054].

Массовый фортепианный бум [«десятки миллионов детей занимаются игрой на фортепиано, “осаждают” тысячи музыкальных школ и кружков, пользуются услугами частнопрактикующих педагогов, участвуют в

[1051] Силантьева, М. В. Музыкальное исполнительство и служение музыканта: философский аспект / М. В. Силантьева // Музыка и философия, Москва, 01–04 апреля 2011 года. – Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2012. – С. 145–158. – Текст: непосредственный.

[1052] Чупрова, И. А. Художественное творчество в культурной дипломатии: возможности и границы / И. А. Чупрова, В. С. Глаголев // Философия и культура. – 2024. – № 6. – С. 1–10. – Текст: непосредственный.

[1053] Чупрова, И. А. Традиции московской пианистической школы в межкультурном диалоге России и Китая / И. А. Чупрова // Вопросы культурологии. – 2016. – № 8. – С. 67–71. – Текст: непосредственный.

[1054] Чжао, Я. Российские академические традиции в развитии музыкальной культуры Китая XX века : специальность 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» : диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Чжао Яньчжань ; Забайкальский государственный университет. – Чита, 2025. – С. 120. – Текст : непосредственный.

проводимых по всей стране конкурсах»[1055]], однако, может не сводиться к появлению нескольких звезд мировой величины – он имеет значительно более глубокие институциональные корни. Исследователи утверждают, что «распространение фортепиано в городах Китая свидетельствует о своего рода эмансипации, стремлении к респектабельности и прославлении семейных ценностей, на которых в XIX веке наживались производители фортепиано на Западе»[1056].

В современном Китае западная классическая музыка, и в особенности игра на фортепиано, стала важнейшим элементом образовательной стратегии *сужи цзяоюй* [素質教育, качественное образование, полноценное и всестороннее образование с одновременным воспитанием положительных черт личности; образование, ориентированное на личное развитие ученика с воспитанием его как индивида и члена общества; система образования с акцентом на воспитание нравственных качеств; противоп. *инши цзяоюй* (应试教育) – система образования с акцентом на подготовку/сдачу экзаменов[1057]]. Китайские исследователи утверждают, что «широким распространением фортепианной деятельности можно не только всесторонне повысить практический уровень студентов, но и углубить их художественную грамотность»[1058].

Владение музыкальным инструментом также дает ощутимые конкурентные преимущества в системе образования. Закономерен вопрос: почему именно фортепиано – *ганьцинь* (鋼琴, «стальной цинь») – стало центральным инструментом этого процесса?

[1055] Ло Чжихуэй. Лан Лан: страницы биографии / Ло Чжихуэй // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2013. – № 160. – С. 147. – Текст : непосредственный.

[1056] Kraus, R. C. Piano and Politics in China : Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music / R. C. Kraus // New York : Oxford University Press. – P. 182. – Текст : непосредственный.

[1057] 素質教育 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (сучжи цзяоюй). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=素質教育 (дата обращения: 30.04.2026).

[1058] 杜琳 [Ду Линь]. 浅析素质教育与钢琴教学的关系 [Краткий анализ связи между качественным образованием и обучением игре на фортепиано] // 教学方法创新与实践 [Инновации и практика методов обучения]. – 2020. – Vol. 3, № 7. – 页 62–64. – DOI 10.26549/jxffcxysj.v3i7.4720. – Текст : непосредственный.

Во-первых, фортепиано было ***политически безопасным инструментом***: оно воспринималось скорее как технологически совершенный и нейтральный аппарат; это была та же самая диковинка, которой удивлялись императоры Ваньли, Канси и Цзянлун. У западноевропейских струнных, духовых и ударных инструментов, при «приезде» в Срединное государство, уже существовал китайский «коллега», который имел прочную историческую и социокультурную репутацию, вне зависимости от того, является ли он китайским «по происхождению» или нет. Поэтому альтернативный европейский вариант мог восприниматься китайцами исключительно в контексте сравнения, что подрывало доверие к музыкальным возможностям инструмента.

Во-вторых, сама этимология названия – «стальной цинь» – символически помещала его в родословную китайских щипковых инструментов (*цинь*, 琴), облегчая культурную апроприацию.

В-третьих, фортепиано позволяет китайцам воспроизводить смысловые категории, значимые в их традиционной музыкальной парадигме: тембровую нюансировку (дифференциацию оттенков, возможность использования «тембровой педали», широкого звуковысотного охвата). Даже внешне китайцам будто бы комфортнее сидеть именно за «стальным цинем»: они могут выглядеть эффектно и активно жестикулировать подобно актерам в масках и костюмах [например, внешний вид пианистки Ван Юйцзя при исполнении классических музыкальных произведений всегда в наибольшей степени эстраден – яркие цвета, вырезы на платьях, блестящие аксессуары и др.]. Кроме того, сидячая поза характерна для исполнителей на китайских традиционных музыкальных инструментах: «существует две формы игры в ансамблях “чуйда” [吹打, исполнение ансамблем народных инструментов; народная оркестровая музыка[1059]] – “музыка, исполняемая сидя” (цзоюэ) [坐乐] и “музыка, исполняемая стоя в движении” (синюэ) [行乐]. Первая форма

[1059] 吹打 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (чуйда). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=吹打 (дата обращения: 30.04.2026).

используется для исполнения в помещениях, состоит из цикла произведений, исполнение занимает длительное время. Вторая – для игры вне помещения, особенно, во время шествий»[1060].

Игра на фортепиано также вписывается в конфуцианскую логику социального успеха через усердную учебу, которая восходит к знаменитой формуле *сюэ эр ю цзэ ши* [學而優則仕, «выучился хорошо – становись чиновником»; те, кто прилежно учится, станут чиновниками[1061]]. Западная классическая музыка встроилась в древнюю экзаменационную логику, став аналогом конфуцианского экзамена *кэцзюй* [科舉, отбор путем экзаменов (старая, до 1905 г., система государственных экзаменов в Китае для получения ученой степени и права поступления на должность)[1062]] – но уже в современном культурном контексте. Связь западной музыки с образовательной системой наиболее ярко проявляется в феномене *гаокао* [高考] – единых государственных экзаменах для поступления в высшие учебные заведения КНР[1063]. Наличие музыкального образования, подтвержденного сертификатами и дипломами, в некоторых случаях дает дополнительные баллы при поступлении и открывает двери в престижные университеты, учеба в которых сама по себе является маркером высокого социального статуса. В результате миллионы китайских детей из семей среднего класса проводят часы за фортепиано, разучивая этюды К. Черни и сонаты Л. ван Бетховена, движимые не столько любовью к музыке, сколько логикой социальной конкуренции.

Чтобы получить право преподавать в Китае (в том числе, преподавать музыкальные дисциплины), желающие, независимо от места получения образования, должны сдать **общий национальный экзамен на получение**

[1060] Jiang, Y. Basic forms of Chinese folk instrumental ensembles / Y. Jiang // European science. – 2021. – № 4 (60). – С. 33. – Текст : непосредственный.

[1061] 學而優則仕 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (сюэ эр ю цзэ ши). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=學而優則仕 (дата обращения: 30.04.2026).

[1062] 科舉 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (кэцзюй). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=科舉 (дата обращения: 30.04.2026).

[1063] 高考 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (гаокао). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=高考 (дата обращения: 30.04.2026).

квалификации учителя (教师资格考试, *цзяоши цзыгэ каоши*)[1064], который «является юридическим порогом для поступления в педагогическую индустрию»[1065]. Процедура едина для всех: выпускники китайских вузов сдают его на общих основаниях, а для обладателей иностранных дипломов он становится обязательным этапом признания их квалификации: благодаря экзамену возможно проверить, «обладает ли заявитель профессиональной этикой, базовой грамотностью, способностью к образованию и преподаванию, а также потенциалом профессионального развития учителя»[1066]. Экзамен состоит из письменной части (综合素质, «комплексные/всесторонние качества»; 教育知识与能力, «педагогические знания и способности/умения»; 音乐学科知识与教学能力, «знание музыкальной науки/музыковедения/музыкознания и способность/умение к обучению/преподаванию») и устной части (试讲/面试, «пробный урок / собеседование»).

Примечательно, что в содержание экзамена включены традиционная музыка и танцы Китая: в письменном тесте проверяется знание китайских национальных песен и танцев (например, «阿里郎» – Ариран (корейская народная песня), «阿细跳月» – танец «Лунный хоровод» народности *и,* «安代» – монгольский танец «Андай»[1067]), а на устном испытании соискатель должен продемонстрировать способность преподавать эти формы. Эти вопросы обычно представлены в форме тестов с множественным выбором, проверяющих соответствие между названием произведения/танца, этнической группой, к которой оно принадлежит, и характеристиками музыкального

[1064] 考试介绍 [Электронный ресурс] // 教育部教育考试院 (Введение в экзамен // Национальное управление по проведению образовательных экзаменов) : [сайт]. – URL: https://ntce.neea.edu.cn/html1/folder/1507/1181-1.htm (дата обращения: 27.05.2026).

[1065] 教师资格证考试 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Цзяоши цзыгэчжэн каоши / Экзамен на получение квалификации учителя // Baidu Baike). – URL: // https://baike.baidu.com/item/教师资格证考试/5564590 (дата обращения: 27.05.2026).

[1066] 教师资格证考试 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Цзяоши цзыгэчжэн каоши (Экзамен на получение квалификации учителя) // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/教师资格证考试/5564590 (дата обращения: 27.05.2026).

[1067] Архив автора (из личной беседы с китайскими студентами).

содержания/стиля, а также музыкального инструмента. Таким образом государство уже на этапе лицензирования гарантирует, что преподаватель музыки является **носителем национальной культурной традиции**.

Анализ **учебных планов** показывает, что «История зарубежной музыки» (西方音樂史 («Западная история музыки») / 西方音樂史與名作賞析 («Западная история музыки и художественный анализ известных (ключевых, важных) произведений») является обязательной дисциплиной во всех музыкальных учебных заведениях КНР – от консерваторий до педагогических университетов[1068]. Курс охватывает период от античности до XX века[1069], однако здесь обнаруживается принципиальное отличие от российских и западных программ. Если в российских, европейских и американских университетах история зарубежной музыки изучается как самостоятельный предмет, то в Китае она почти всегда преподается в паре с «Историей китайской музыки» (中国音乐史)[1070] [«общие обязательные курсы: история китайской музыки, история западной музыки»[1071]], следовательно учебный план подразумевает ограничение часов, посвященных изучению западноевропейской музыки – они заменяются китайской. Еще одна особенность: курс ориентирован преимущественно на лекционную форму[1072], в то время как в России, США и странах Европы значительную долю учебного времени занимают семинары и слуховой анализ.

Связь двух тем обнаруживается в логике культурного механизма *хуа* (化). Экзаменационная система гарантирует, что преподаватель, даже обучая

[1068] 音乐教育学院 [Электронный ресурс] // 中央音来学院 : [сайт] (Институт музыкального образования // Центральная консерватория музыки). – URL: https://www.ccom.edu.cn/jxyx/yljyxy.htm (дата обращения: 27.05.2026).

[1069] 西方音乐史 [История западной музыки] / 叶松荣 [Е Сун Жун]. – 高等教育出版社 [Пресса высшего образования], 2003. – 194 页; 西洋音樂史(III) History of Western Music (III) [Электронный ресурс] // 國立嘉義大學音樂學系 : [сайт] (Западная история музыки // Музыкальный факультет Национального университета Цзяи). URL: https://website.ncyu.edu.tw/music/Contents?nodeId=22323 (дата обращения: 27.05.2026).

[1070] 中西方音乐史 [История китайской и западной музыки] / 田可文 编著 [сост. Бянь Чжу]. – 上海 : 上海音乐学院出版社 [Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории музыки]，2013. – 317 页.

[1071] 音乐教育学院 [Электронный ресурс] // 中央音来学院: [сайт] (Институт музыкального образования // Центральная консерватория музыки). – URL: https://www.ccom.edu.cn/jxyx/yljyxy.htm (дата обращения: 27.05.2026).

[1072] Архив автора (из личной беседы с китайскими студентами).

западной классической музыке, делает это как носитель китайской культурной идентичности. Учебные планы в свою очередь задают избирательную оптику: западная музыка преподается в паре с китайской, с акцентом на определенные периоды и в ограниченном объеме. Оба института – и экзамен, и учебный план – работают как фильтры рецепции: они не отторгают западную традицию, но встраивают ее в китайскую *смысловую и оценочную систему координат*, где она начинает функционировать по законам **принимающей** культуры.

На всем протяжении рассмотренных исторических периодов – но с особой отчетливостью в современную эпоху – в китайском музыкальном дискурсе под «западной классической музыкой» понимается прежде всего венский классицизм (В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен) и романтизм XIX века (П. И. Чайковский, Ф. Шопен, Ф. Лист), в то время как авангард XX столетия (А. Шенберг, П. Булез) практически не обладает рецепцией и существует как узкая маргиналия профессиональной среды[1073]. Исследователи отмечают, что Китай – это страна, где «западная классическая музыка ассоциируется в первую очередь с великими романтиками XIX века – Бетховеном, Брамсом и Малером, – с добавлением небольшого количества Моцарта и еще меньшего количества Баха»[1074]. Сун Ту (Song Tu), программный директор Пекинского музыкального фестиваля (Program Director of the Beijing Music Festival), заявлял в 2010 г.: «В Китае нет ни одного ансамбля, исполняющего музыку эпохи барокко, нет аутентичных инструментов, и этому практически не учат в консерваториях. Большинство людей даже не подозревают, что это часть традиции западной классической музыки»[1075].

Данное утверждение можно объяснить тем, что драматургия и эмоциональность венских классиков и романтиков легче всего «переводятся» на язык китайской эстетической традиции, прежде всего – на категорию *цин* [情, чувство, эмоциональная искренность]. Романтическая экспрессивность, с

[1073] Wei, H. A Comparative Study of Chinese and Western Music / Wei Hao // Highlights in Art and Design. – 2023. – Vol. 3, № 1. – P. 81. – Текст : непосредственный.
[1074] Lau J. Baroque Music Gains Favor in China [Электронный ресурс] // The New York Times (Нью-Йорк Таймс): [сайт]. – URL: https://www.nytimes.com/2010/10/28/arts/28iht-baroque.html?_r=1 (дата обращения: 30.04.2026).
[1075] Там же.

ее акцентом на мелодической ясности Таким образом, история вхождения западноевропейской классической музыки в Китай, рассмотренная сквозь призму трех моделей рецепции, демонстрирует последовательное расширение функций музыки: от дипломатической диковинки и математической забавы для императорского двора – к инструменту модернизации и государственного строительства – и, наконец, к глобальному полю конкурентного спорта, образовательного лифта и эстетического потребления в эпоху открытости.

Романтическая экспрессивность, с ее акцентом на мелодической ясности, эмоциональной непосредственности и лирической повествовательности, резонирует с китайской традицией поэтического выражения чувства – от «Шицзин» [詩經, «Книги песен»] до танской лирики. Сонатная драматургия с ее контрастным сопоставлением тем может интерпретироваться в терминах китайской диалектики **инь-ян** [фундаментальная концепция китайской философии; женское (отрицательное) и мужское (положительное) начало в природе; филос. школа инь-ян (дуалистическая натурфилософская школа, рассматривающая все явления с точки зрения космогонических сил инь и ян)[1076] (позже было интегрировано в даосизм, конфуцианство и традиционную китайскую медицину); единство «всего сущего и мира в целом, гармонию самой жизни, единство противоположностей»[1077]], бетховенский героический пафос прочитывается не как проявление западного индивидуализма, а как выражение мощной ***ци*** [氣, «энергии»].

Музыкальный критик и профессор музыки Стэнфордского университета Цай Цзиньдун (蔡金冬) отмечает, что «в Китае больше всего ценятся блестящая техника и мощь. Здесь любят масштабное»[1078], парадоксальным

[1076] 阴阳 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (иньян). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=阴阳 (дата обращения: 30.04.2026).
[1077] Щеглова, М. И. Концепция «Инь-Ян» в даосизме как объяснение всеобщего единства и непрерывных перемен / М. И. Щеглова, А. П. Лауер // Символ науки. – 2017. – № 6. – С. 81. – Текст : непосредственный.
[1078] Lau J. Baroque Music Gains Favor in China [Электронный ресурс] // The New York Times (Нью-Йорк Таймс): [сайт]. – URL: https://www.nytimes.com/2010/10/28/arts/28iht-baroque.html?_r=1 (дата обращения: 30.04.2026).

образом сближая современное китайское слушательское предпочтение с романтической виртуозностью.

Авангард XX века, напротив, с его атональностью, отказом от мелодической линии и деструкцией привычных форм, не находит в китайской культурной памяти семиотических «крючков», за которые он мог бы «зацепиться». Он не «переводится» на язык *цин* и остается чуждым и непонятным для подавляющего большинства слушателей. Тем самым китайский канон западной классической музыки – это не результат случайного выбора, но продукт длительного и избирательного процесса *гэ и*.

Таким образом, история вхождения западноевропейской классической музыки в Китай, рассмотренная сквозь призму трех моделей рецепции, демонстрирует последовательное расширение функций музыки: от дипломатической диковинки и математической забавы для императорского двора – к инструменту модернизации и государственного строительства – и, наконец, к глобальному полю конкурентного спорта, образовательного лифта и эстетического потребления в эпоху открытости.

Однако освоение западноевропейской классической музыки в Китае не могло ограничиться лишь исполнительством и слушанием. Закономерным результатом процесса рецепции стало возникновение собственной композиторской школы – сообщества китайских авторов, получивших, как правило, западное музыкальное образование, но стремящихся говорить на универсальном музыкальном языке, опираясь при этом на глубокие пласты национальной культурной памяти. Творчество этих композиторов представляет собой высшую стадию механизма *хуа*: западная техника и инструментарий «переплавляются в горниле» китайского художественного мышления, порождая принципиально новое художественное качество, не сводимое ни к европейскому оригиналу, ни к традиционной китайской музыке.

Формирование национальной композиторской школы началось в первой половине XX века[1079]: «музыкальная культура не могла не испытать влияния всеобщих перемен. Перед музыкой стала задача создать новую китайскую музыкальную школу, не уступающую европейским образцам по композиторской технике и совершенству исполнительского мастерства – и, одновременно, не теряющую своей национальной идентичности и сохраняющей эстетические особенности традиционной китайской музыки»[1080]. Китайские музыканты, получившие образование за границей, привозили на родину не только знание европейского репертуара, но и методы композиторской работы. Уже на этом раннем этапе центральной проблемой стал вопрос: как писать музыку, которая будет и профессиональной с точки зрения западных критериев, и китайской по духу?

Исследователи отмечают, что вследствие тяжелой экономической и политической ситуации в стране в 20-30-е гг. XX века «в прибрежных городах Китая начала появляться и набирать популярность “вульгарная” музыка (например, “Песни и пляски для взрослых” и “Песни домашней любви” Ли Цзиньхуэй). Несмотря на попытки Департамента культурного образования бороться с этими тенденциями, подобная музыка стала проникать и в кинофильмы, индустрия которых также быстро становилась популярной. Пытаясь переломить ситуацию с вульгарной вестернизацией в музыке, многие китайские композиторы, в том числе и Хуан Цзы, стали создавать для фильмов музыкальные произведения, которые могли бы и воспитывать любовь к народной музыке, и быть понятными народным массам, не привыкшим к сложной традиционной мелодике»[1081].

[1079] Ли, Ю. Китайское музыкальное образование в XX веке и его состояние на рубеже XX–XXI веков / Ю. Ли // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 40. – С. 225. – Текст : непосредственный.

[1080] Брагина, Н. Н. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального / Н. Н. Брагина, Ван Цзе // Вестник культурологии. – 2021. – № 2 (97). – С. 68. – Текст : непосредственный.

[1081] Лу, Ш. Подходы китайских композиторов Хуан Цзы и Хэ Лутина к проблеме синтеза западной и китайской музыкальных традиций / Ш. Лу // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, № 3. – С. 538. – Текст : непосредственный.

Хуан Цзы (黄自, 1904–1938 гг.), «самый влиятельный представитель/основатель раннего музыкального образования в Китае»[1082], выпускник Оберлинского колледжа и Йельского университета, одним из первых начал систематически работать над проблемой синтеза: его подход предполагал, что для создания новой китайской музыки важен прежде всего художественный образ, то есть философское и эстетическое содержание китайской культуры [он «находил вдохновение в древнекитайских музыкальных традициях»[1083]], которое можно обнаружить не только в древней имперской традиции, но и в национальной крестьянской культуре[1084].

Согласно выводам современных исследователей, «для Хуан Цзы взаимодействие с западной традицией – это, прежде всего, путь к развитию собственной национальной идентичности, путь к новым музыкальным формам и творческим открытиям. Опираясь на западную теорию композиции, музыкант экспериментировал с традиционными китайскими гармониями, а также пытался национализировать гармонии, характерные для западноевропейской традиции. Основным источником его вдохновения была традиционная классическая китайская музыка, которую он активно изучал, копируя произведения и описания древних музыкальных инструментов из “Книги обрядов”»[1085].

Хуан Цзы заявлял: «мы должны перенять все лучшее из европейской музыки, изучить и исследовать нашу старинную народную музыку, и тогда нам будет легко создавать “новую музыку” с национальными особенностями»[1086]. Музыкальные сочинения Хуан Цзы написаны в основном

[1082] 黄自 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (Хуан Цзы // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/黄自/1960992 (дата обращения: 30.04.2026).

[1083] Лу, Ш. Подходы китайских композиторов Хуан Цзы и Хэ Лутина к проблеме синтеза западной и китайской музыкальных традиций / Ш. Лу // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, № 3. – С. 541. – Текст : непосредственный.

[1084] 黄自 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (Хуан Цзы // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/黄自/1960992 (дата обращения: 30.04.2026).

[1085] Лу, Ш. Подходы китайских композиторов Хуан Цзы и Хэ Лутина к проблеме синтеза западной и китайской музыкальных традиций / Ш. Лу // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, № 3. – С. 539. – Текст : непосредственный.

[1086] Kang, Y. Western European orchestral traditions in Chinese musical culture: history and modern era / Y. Kang // American Research Journal of Humanities Social Science (ARJHSS). – 2021. – Vol. 4, Issue 9. – С. 68. – Текст : непосредственный.

на патриотическую и национальную тематику: «Ностальгия», «Песня сопротивления», «Флаг развевается», «Песня вечной скорби» и др.[1087]

Кроме того, в 1935 г. композитор инициировал создание первого Шанхайского симфонического оркестра, полностью состоящего из китайских музыкантов[1088]. Ситуация с участием китайских музыкантов в симфонических оркестрах до 1935 г. была сложной: «из 60 или 70 человек все были иностранцами, и только позже к ним присоединились два китайских музыканта»[1089]. Однако настоящая причина этого положения дел скорее всего заключалась в отсутствии профессиональной базы: «учитывая отсутствие развитой системы профессионального академического музыкального образования, появление высококвалифицированных оркестрантов, играющих на европейских музыкальных инструментах, было практически невозможным»[1090]. Исследователи отмечают, что в то время «возможности для случайного знакомства китайской аудитории с европейской классической музыкой были невелики, если не считать китайских слуг, присматривавших за европейскими детьми в Общественном саду, и церемониальных визитов местных китайских чиновников»[1091].

Следует отметить, что в этот период [начало XX века] в Китай приезжает большое число иностранных музыкантов, которые также повлияли на развитие классической музыки в Поднебесной. Фигура Марио Пачи [马利奥帕契, кит. Мэй Байчи, 梅百器, Mario Paci, 1878–1946] признается исследователями ключевой для институционального укоренения западноевропейской классической музыки в Китае: он был «первым исполнителем симфонических произведений китайских композиторов.

[1087] 黄自 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (Хуан Цзы // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/黄自/1960992 (дата обращения: 30.04.2026).

[1088] 黄自 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (Хуан Цзы // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/黄自/1960992 (дата обращения: 30.04.2026).

[1089] Kang, Y. Western European orchestral traditions in Chinese musical culture: history and modern era / Y. Kang // American Research Journal of Humanities Social Science (ARJHSS). – 2021. – Vol. 4, Issue 9. – C. 68. – Текст : непосредственный.

[1090] Там же. С. 68.

[1091] China and the West: Music, Representation, and Reception / ed. by Yang, H-L., Saffle, M. // University of Michigan Press, 2017. – P. 49. – Текст : непосредственный.

Благодаря Мэй Байчи [китайское имя Марио Пачи] и работе его оркестра Шанхай стал центром китайской музыкальной культуры первой половины XX века»[1092]. Итальянский пианист и дирижер, ученик Джованни Сгамбати [Giovanni Sgambati, ученик Ф. Листа[1093]], в декабре 1918 г. прибыл в Шанхай для сольных концертов и по стечению обстоятельств остался в городе. В 1919 г. он принял руководство Шанхайским муниципальным оркестром (上海工部局乐队, предшественником современного Шанхайского симфонического оркестра – 上海交響樂團) и возглавлял его на протяжении 23 лет, до 1942 г.

23 ноября 1919 г. он провел первый в Азии симфонический концерт, в программе которого прозвучали Пятая симфония Бетховена и сюита «Пер Гюнт» Э. Грига. При нем оркестр получил репутацию «лучшего на Дальнем Востоке»[1094], а в его репертуаре появились сочинения В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Г. Берлиоза, П. И. Чайковского, К. Дебюсси и И. Стравинского[1095].

Помимо дирижерской деятельности, Пачи целенаправленно формировал систему профессионального музыкального образования. Он поддержал создание Национальной специальной музыкальной школы (國立上海音樂專科學校, будущей Шанхайской консерватории), добился допуска китайских слушателей в концертный зал (1925 г.), а в 1927 г. впервые включил в состав оркестра китайского музыканта – скрипача Тань Шучжэня (譚抒真)[1096]. В 1930 г. он продирижировал первым исполнением китайского симфонического произведения – «Ностальгия» (怀旧) Хуан Цзы. Как педагог,

---

[1092] Лу, Л. Марио Пачи (Мэй Байчи) – дирижер Шанхайского симфонического оркестра (1919–1942) / Л. Луин // Музыкальное образование и наука. – 2021. – № 1 (14). – С. 23. – Текст : непосредственный.

[1093] Casella, A. Giovanni Sgambati / A. Casella, L. C. Thorburn // Music & Letters. – 1925. – Vol. 6, № 4. – P. 306. – Текст : непосредственный.

[1094] 梅百器 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (Мэй Байци // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/梅百器/1205159 (дата обращения: 30.04.2026).

[1095] 梅百器逝世 70 周年：这位意大利人为上海带来交响乐的启蒙 [Электронный ресурс] // 上海观察: [сайт] (70-я годовщина смерти Мэй Байци: этот итальянский наставник подарил Шанхаю симфоническое просветление // Shanghai Observer). – URL: https://www.shobserver.cn/wx/detail.do?id=33550 (дата обращения: 30.04.2026).

[1096] 梅百器 [Электронный ресурс] // 百度百科 : [сайт] (Мэй Байци // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/梅百器/1205159 (дата обращения: 30.04.2026).

Пачи воспитал плеяду пианистов: его учениками были Фу Цун (傅聪), Чжоу Гуанжэнь (周广仁), Дун Гуангуан (董光光) и У Или (吴乐懿)[1097].

Рядом с Пачи работали и другие иностранные музыканты, чей вклад также сопоставим по значению и дальнейшему влиянию. В 1921 г. по приглашению М. Пачи в Шанхай прибыл итальянский скрипач Арриго Фоа (富华, Arrigo Foa, 1900–1981), ставший концертмейстером оркестра и, параллельно, руководителем скрипичного отделения в Национальной консерватории[1098]. Скрипач австрийского происхождения Фердинанд Адлер (費迪南·阿德勒, Ferdinand Adler, 1903–1952), бежавший в Шанхай от нацизма, в 1939–1947 гг. занимал позицию концертмейстера и преподавал в консерватории, воспитав множество талантливых и высокопрофессиональных китайских скрипачей[1099].

Особое место в «группе» иностранцев, приехавших в Китай, принадлежит российско-еврейскому композитору Аарону Авшаломову (阿隆·阿甫夏洛穆夫, Aaron Avshalomov, 1894–1965)[1100]. С детства впитавший китайскую музыкальную культуру, он в 1931 г. обосновался в Шанхае[1101], где работал дирижером на студии «Байдай» (百代), а в 1945–1946 гг. занимал пост приглашенного дирижера Шанхайского муниципального оркестра[1102].

[1097] 梅百器 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Мэй Байци // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/梅百器/1205159 (дата обращения: 30.04.2026); An Early Pioneer of Classical Music Education in China [Электронный ресурс] // Stanford University Exhibits: [сайт]. – URL: https://exhibits.stanford.edu/paci/feature/an-early-pioneer-of-classical-music-education-in-china (дата обращения: 30.04.2026).

[1098] 四位音乐家在上海的非凡人生 [Электронный ресурс] // 澎湃新闻: [сайт] («Необыкновенные жизни четырех музыкантов в Шанхае» // The Paper). – URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_27247735 (дата обращения: 30.04.2026).

[1099] 音乐街区又添新亮点 徐汇这里揭开成谜多年的乐团前辈生平 [Электронный ресурс] // 上海市文化和旅游局: [сайт] («История жизни ветерана музыкальной группы, долгие годы остававшаяся окутанной тайной» // Shanghai Municipal Administration of Culture and Tourism). – URL: https://whlyj.sh.gov.cn/gqfc/20230518/9869a3568f7c4caba28aeeba96d8d66c.html (дата обращения: 30.04.2026).

[1100] 阿隆·阿甫夏洛穆夫 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Алун Афусяломуфу // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/阿隆·阿甫夏洛穆夫/5385192 (дата обращения: 30.04.2026).

[1101] Чжу, Т. Аарон Авшаломов. Жизнь и творчество композитора в условиях эпохи перемен / Т. Чжу // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 2 (48). – С. 44. – Текст : непосредственный.

[1102] 四位音乐家在上海的非凡人生 [Электронный ресурс] // 澎湃新闻: [сайт] («Необыкновенные жизни четырех музыкантов в Шанхае» // The Paper). – URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_27247735 (дата обращения: 30.04.2026).

Одно из первых произведений А. Авшаломова на тему китайской культуры называется «Аллеи (хутуны) Пекина». Синтез европейского и китайского инструментария, использованного для сочинения музыкального произведения, описывается следующим образом: «в дополнение к полному европейскому составу оркестра были введены китайские ударные инструменты и, в частности, этнический предмет, никогда раньше не использованный как музыкальный инструмент. Автор назвал его “вилкой китайской парикмахерской” (Хуан ту) [1103] . Это шумовое устройство использовали парикмахеры на улицах Северного Китая для привлечения клиентов. Затяжной звон “вилки”, видом напоминавшей камертон, был слышен из противоположного конца квартала. Именно такие бытовые звуки, шумы оживленной улицы – от жужжания бритвы до буддийских колоколов – привлекают внимание композитора, он воспринимает их как красочную, праздничную звуковую палитру Китая» [1104] . Китайские исследователи отмечают, что «музыкальное общество признает уникальность его творческого метода, синтезирующего европейские формы композиции и стандартный оркестровый инструментарий с китайской национальной тематикой и яркими колористическими средствами художественного воплощения новых замыслов[1105].

Авшаломов – автор первой оркестровки «Марша добровольцев» (义勇军进行曲[1106]), впоследствии ставшего государственным гимном КНР[1107], а также

[1103] Предположительно, имеется в виду 唤头 (хуантоу) – колотушка, гонг, колокольчики.
[1104] Чжу, Т. Аарон Авшаломов. Жизнь и творчество композитора в условиях эпохи перемен / Т. Чжу // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 2 (48). – С. 44. – Текст : непосредственный.
[1105] Там же. С. 44.
[1106] 义勇军进行曲 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (Июнцзюнь цзиньсинцюй). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=义勇军进行曲 (дата обращения: 30.04.2026).
[1107] 阿隆·阿甫夏洛穆夫 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Алун Афусяломуфу // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/阿隆·阿甫夏洛穆夫/5385192 (дата обращения: 30.04.2026).

первой китайской оперы западного типа «Гуаньинь» (1921)[1108] – это «первая опера, созданная на китайской земле»[1109].

Рядом с ним стоит фигура Александра Николаевича Черепнина (齊爾品, Alexander Tcherepnin, 1899–1977 гг.). Блестящий пианист, композитор [108 опусов, среди которых «Этюды на основе пентатонной гаммы», «Семь песен на стихи китайских поэтов» и др.[1110]: «в основе “китайских” сочинений Черепнина обычно лежит китайская народная музыка»[1111]], он в 1934–1937 гг. путешествовал по Китаю и Японии, где давал концерты и общался с представителями китайской интеллигенции[1112]. В 1934 г. Черепнин выступил инициатором конкурса на произведение в китайском стиле[1113], на котором первую премию получил Хэ Лутин (贺绿汀) за пьесу «Дудочка пастуха» (牧童短笛)[1114]. Этот случай Черепнин описывает следующим образом:

«[Меня] удручало то, что, когда китайские композиторы (современные) начали сочинять для интернациональных инструментов (рояль, скрипка, оркестр), они сочиняли музыку, ничем не исходящую из китайских народных или традиционных источников. Чтобы их к этому подстрекнуть, я сделал конкурс на сочинение фортепианной пьесы на основании китайской традиционной музыки или фольклора, свободно открытый для всех китайских композиторов <…> Я был восхищен особенно пьесой Хэ Лутина – частью двухголосной – как кирпичиками сложенной инвенции <…> Но никто тогда, ни в Китае, а еще менее за границей, не интересовались китайской современной музыкой»[1115]. В дальнейшем Черепнин активно способствовал

[1108] Чжу, Т. Аарон Авшаломов. Жизнь и творчество композитора в условиях эпохи перемен / Т. Чжу // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 2 (48). – С. 44. – Текст : непосредственный; Лю, Ц. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы / Ц. Лю // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 117. – С. 279. – Текст : непосредственный.

[1109] Цзо, Ч. Русские музыканты в Китае / Цзо Чжэньгуань. – Санкт-Петербург : Композитор, 2014. – С. 219. – Текст : непосредственный.

[1110] Там же. С. 234-235.

[1111] Там же. С. 235.

[1112] Там же. С. 228.

[1113] Там же. С. 244.

[1114] Там же. С. 244.

[1115] Цзо, Ч. Русские музыканты в Китае / Цзо Чжэньгуань. – Санкт-Петербург: Композитор, 2014. – С. 231–232. – Текст : непосредственный.

распространению сочинений молодых китайских композиторов, основав издательство «Tcherepnin Collection»[1116]: «[Черепнин] издал за 4 года [до 1937 г.] более 40 номеров современной китайской и японской музыки»[1117].

Как исполнитель Черепнин также внес свой собственный вклад в развитие исполнительской культуры классической музыки. Известна программа концерта А. Н. Черепнина в Шанхае 27 апреля 1934 г.: произведения Р. Шумана, П. И. Чайковского, собственные пьесы[1118], а также сочинения китайских композиторов, к примеру, «Дудочка пастуха» [1119] . Следует также отметить, что Черепнин «требовал от своего импресарио А. Строка печатать в программке названия этих пьес на китайском языке. Тот очень возмутился: ведь в Пекине, Шанхае и Тяньцзине, где проходят концерты, публика на 90 процентов состоит из иностранцев, а все китайцы, которые приходят на концерт, умеют читать по-английски! Но Черепнин был непоколебим: не будет программок на китайском языке – не будет и концерта»[1120].

Тем самым слаженная работа плеяды европейских и российских/советских исполнителей и педагогов превратила Шанхай первой половины XX века в точку кристаллизации западной академической традиции. Их усилиями была создана институциональная инфраструктура – оркестр, консерватория, система частного преподавания и классических концертов – без которой последующий взлет китайского исполнительства был бы невозможен. Важно подчеркнуть, что именно модель, заложенная Пачи и его соратниками (опора на европейский профессионализм, ориентация на венско-романтический репертуар, тесная связь оркестра и консерватории), во многом определила вектор рецепции западноевропейской классической музыки в Китае. Исследователи отмечают, что на развитие западной классической музыки в Китае также повлияло «отсутствие среди доступных источников

[1116] Там же. С. 232.
[1117] Там же. С. 232.
[1118] Там же. С. 230.
[1119] Там же. С. 233.
[1120] Там же. С. 233-234.

достаточного числа работ, написанных самими китайскими учеными о собственной музыкальной традиции: первыми исследователями китайской музыкальной культуры выступили западноевропейские авторы, что подчеркивает международный подход к изучению музыки и культуры Китая»[1121].

Возвращаясь к вопросу о китайской композиторской школе, стоит отметить, что ее **подлинный расцвет** начинается после «Культурной революции» (1966–1976 гг.). После разрушительного воздействия на музыкальную культуру Китая посредством исключения возможности «создания музыкальных произведений, не соответствующих партийной линии» [1122] [Мао Цзэдун: «Разве не абсурдно, что многие коммунисты с энтузиазмом продвигают феодальное и капиталистическое искусство, но не социалистическое?» [1123]], музыкальные образовательные учреждения возобновляют свою работу. В 1977–1978 гг. на композиторский факультет Центральной консерватории Пекина было подано 15 тысяч заявлений на десять мест; десять поступивших оказались настолько талантливы, что вскоре стали всемирно известными композиторами, составив ядро так называемой «**Новой волны**» (新浪潮)[1124] [данное понятие впервые было введено в 1985 г.[1125]]: «Китайские композиторы проявляют явный интерес к изучению новых музыкальных концепций, а также к композиционным техникам XX века <...> Эту композиторскую тенденцию я называю “новой волной”»[1126].

Исследователи отмечают, что «в музыкальном искусстве Китая эстетика Новой волны первоначально опиралась на художественные достижения

[1121] Казымова, Л. А. Узнавая Другого. Истоки и эволюция исследований китайской музыкальной культуры / Л. А. г. Казымова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2025. – № 3. – С. 120. – DOI 10.35231/18186653_2025_3_104. – EDN VZNZVB. – Текст : непосредственный.

[1122] Казымова, Л. А. Поиск уникального в универсальном: китайская «Новая волна» / Л. А. Казымова // Ecce Homo. – 2025. – Т. 17, № 3. – С. 157. – Текст : непосредственный.

[1123] Mao, Z. Two instructions concerning literature and art / Z. Mao. – Peking: Foreign Languages Press, 1967. – P. 11. – Текст : непосредственный.

[1124] Цзо, Ч. О современном творчестве китайских композиторов «Новой волны» / Ч. Цзо // Вестник Ипполитовки. – 2024. – № 3 (4). – С. 51. – Текст : непосредственный.

[1125] Ян, Ц. Новая волна в китайской музыкальной культуре / Ц. Ян // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2023. – № 3 (86). – С. 136. – Текст : непосредственный.

[1126] 王安国 [Ван Аньго]. 我国音乐创作“新潮”纵观 [Очерк о китайской музыке «Новой волны»] // 中国音乐学 [Китайское музыковедение]. – 1986. – № 1. – 页 4. – Текст : непосредственный.

композиторов 1930–40-х гг. В их числе – Сяо Юмэй (1884–1940), Хуан Цзы (1904–1938)»[1127]. Будущие композиторы [Тань Дунь, Го Вэньцзин, Е Сяоган, Цюй Сяосун, Су Цун, Чэнь Цзиган, Чжоу Лун, Чэнь И, Лю Сола и Хэ Сюньтянь[1128]] поступили в консерваторию, имея за плечами опыт работы в деревнях и ансамблях, глубоко укорененный в народном искусстве, но не обремененные академическими музыкальными догмами[1129]. Это поколение оказалось в уникальной ситуации: с одной стороны, оно было погружено в живую стихию китайского музыкального фольклора, с другой – перед ним открылся ранее неизвестный мир западной музыки XX века со всеми ее экспериментальными течениями.

Самым известным и влиятельным представителем этого поколения является **Тань Дунь** (谭盾, p. 1957). Уроженец провинции Хунань, он провел детство во время «Культурной революции», работая в деревне и самостоятельно осваивая народную музыку. Уже в 1978 г. Тань Дунь написал свое первое симфоническое произведение «Лисао» (離騷 / 离骚, «Элегия отрешенного»[1130] / «Скорбь», «Скорбь разлученного/отрешенного/отверженного изгнанника»[1131]) – по мотивам знаменитой китайской классической поэмы Цюй Юаня (屈原)[1132]. В интервью Тань Дунь отмечал: «То, что я для себя обнаружил, уже проявилось в «Лисао»: например, если использовать скользящие звуки арфы во время соло сяо [箫, продольная бамбуковая флейта[1133]], они немного напоминают гучжэн [古筝,

[1127] Ян, Ц. Новая волна в китайской музыкальной культуре / Ц. Ян // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2023. – № 3 (86). – С. 138. – Текст : непосредственный.
[1128] Цзо, Ч. О современном творчестве китайских композиторов «Новой волны» / Ч. Цзо // Вестник Ипполитовки. – 2024. – № 3 (4). – С. 51. – Текст : непосредственный.
[1129] Там же. С. 52.
[1130] 離騷 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (ли сао). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=離騷 (дата обращения: 30.04.2026).
[1131] Ли сао [Электронный ресурс] // Синология.Ру: [сайт]. – URL: https://www.synologia.ru/a/Ли_сао (дата обращения: 30.04.2026).
[1132] Усачева, О. В. Разговор о направлениях современной музыкальной мысли (Ли Сиань, Цюй Сяосун, Е Сяоган, Тань Дунь). Часть II / О. В. Усачева // Вестник музыкальной науки. – 2025. – Т. 13, № 2. – С. 61. – Текст : непосредственный.
[1133] 箫 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (сяо). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=箫 (дата обращения: 30.04.2026).

древний щипковый музыкальный инструмент [1134]]» [1135] . Впоследствии музыкант продолжил образование в Колумбийском университете у Чжоу Вэньчжуна (周文中, 1923–2019) – композитора китайского происхождения, ставшего одним из первых, кто успешно интегрировал китайскую эстетику в западный музыкальный авангард: он «объединил западную современную музыку с классической китайской литературой и искусством (поэзией, каллиграфией)»[1136].

В 2001 г. Тань Дунь получил премию «Оскар» за лучшую музыку, написанную к фильму «Крадущийся тигр, скрытый дракон»; в 2002 г. – был удостоен премии «Грэмми» [1137] ; также получил премии Гравемейера (Grawemeyer Award for Music Composition), Баха (Bach Prize), премию Дмитрия Шостаковича и итальянскую премию «Золотой лев» (Leone d'Oro)[1138].

Тань Дунь известен также своими экспериментами с «органической музыкой» (有機音樂), где в качестве тембров используются звуки воды, бумаги, камней и фарфора, а также мультимедийными симфониями, сочетающими оркестр, видеоинсталляции и пространственные эффекты [«Трилогия воды, бумаги и земли»: «Водный концерт» (1998), «Бумажный концерт» (2003) и «Концерт земли» (2009) [1139]]. Его творчество – **радикальный пример хуа**, при котором западные формы подвергаются глубочайшей трансформации, переосмыслению в категориях китайской натурфилософии и акустической эстетики.

[1134] 古箏 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (гучжэн). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=古箏 (дата обращения: 30.04.2026).

[1135] Усачева, О. В. Разговор о направлениях современной музыкальной мысли (Ли Сиань, Цюй Сяосун, Е Сяоган, Тань Дунь). Часть II / О. В. Усачева // Вестник музыкальной науки. – 2025. – Т. 13, № 2. – С. 57. – Текст : непосредственный.

[1136] 周文中 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Чжоу Вэньчжун // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/周文中/44101 (дата обращения: 30.04.2026).

[1137] 谭盾 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Тань Дунь // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/谭盾/1373881 (дата обращения: 30.04.2026).

[1138] Безниско, О. Н. Буддизм и эстетика музыки Тань Дуня / О. Н. Безниско, Чжоу Шуюй // Культурная жизнь Юга России. – 2021. – № 2 (81). – С. 32. – Текст : непосредственный.

[1139] Петрунина, С. Ю. Концепция органической музыки в «Трилогии воды, бумаги и земли» Тань Дуня / С. Ю. Петрунина // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – № 2 (51). – С. 12. – Текст : непосредственный.

Творчество современных китайских композиторов представляет собой выражение глубинных культурных процессов, происходящий в китайском социуме. Китайские критики отмечают, что Тань Дунь и «многие их современники-композиторы обладают тремя основными общими чертами. Они упорно стремятся выразить свою индивидуальность в музыке – что было редкостью до и во время Культурной революции. Они стремятся сочетать традиционную музыку с современными методами. И они хотят, чтобы их произведения были поняты»[1140].

Можно предположить, что на глубинном уровне создания композиций так же, как и в исполнительской традиции, действуют механизмы культурной памяти, жанровых кодов и традиции. Китайский композитор, даже получивший сугубо западное образование, неизбежно является носителем определенного «слухового горизонта», сформированного родной культурой. Пентатоника, гетерофонное развертывание, особая роль тембра – все это составляет имплицитный фундамент его музыкального мышления.

На уровне художественной стратегии выбор в пользу синтеза обусловлен как внутренними, так и внешними факторами. Внутренний фактор заключается в подлинной укорененности в китайской традиции. Подавляющее большинство композиторов «Новой волны» начинали свой путь в народных ансамблях, их музыкальное сознание глубоко коренилось в народном искусстве. Внешним фактором является запрос на национальную идентичность на глобальном рынке. В условиях, когда западная классическая музыкальная сцена перенасыщена, именно «китайский акцент» становится конкурентным преимуществом, обеспечивающим узнаваемость и востребованность.

Китайские композиторы этого периода «в соответствии с романтической идеей синтеза искусств», «предпочитали синтетические, вокально-инструментальные жанры, обращаясь в своем творчестве к классической

[1140] Melvin, S. Cai, J. Rhapsody in Red. How Western Classical Music Became Chinese / S. Melvin, J. Cai // New York : Algora Publishing. – P. 327. – Текст : непосредственный.

китайской поэзии, используя исторические и мифологические сюжеты, образы национального фольклора, а европейский мелодико-гармонический ресурс (мажоро-минор, хроматизмы, полифонические приемы письма) сочетали с традиционной пентатоникой и непривычными для европейского слуха кварто-квинтовыми созвучиями, образующимися от настройки струнных народных инструментов»[1141].

Таким образом, современная китайская композиторская школа по существу являет собой высшую форму рецепции западноевропейской классической музыки – ту стадию, на которой заимствованный язык становится средством выражения собственного культурного содержания. Пройдя путь от подражания к диалогу и от диалога к синтезу, китайские композиторы создали уникальное художественное явление, которое одновременно принадлежит и глобальной музыкальной культуре, и китайской цивилизационной традиции.

Победы китайских музыкантов на международных конкурсах также образуют самостоятельный сюжет, имеющий прямое отношение к проблематике рецепции. Прослеживая, на каких именно конкурсах и с каким репертуаром побеждали китайские исполнители, можно многое понять о том, какие аспекты западной традиции оказались наиболее конгениальны китайской культурной оптике.

Отправной точкой китайского присутствия в мировом конкурсном движении следует считать выступление Фу Цонга (傅聰 Fou Ts'ong, 1934–2020), завоевавшего третью премию и специальный приз за лучшее исполнение мазурок на V Международном конкурсе имени Шопена в Варшаве в 1955 г.[1142]. Данное событие имело двойное значение: оно не только впервые вывело китайского пианиста на орбиту мирового признания, но и «triggered the

---

[1141] Брагина, Н. Н. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального / Н. Н. Брагина, Ван Цзе // Вестник культурологии. – 2021. – № 2 (97). – С. 70. – Текст : непосредственный.

[1142] 傅聪 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Фу Цун // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/傅聪/125666 (дата обращения: 30.04.2026).

PRC's strategic promotion of Chopin» – запустило процесс государственной поддержки шопеновского репертуара в Китае[1143].

Уже в 1958 г. на первом Международном конкурсе имени П. И. Чайковского в Москве Лю Шикунь (刘诗昆) разделил вторую премию с Львом Власенко, уступив лишь Вану Клиберну (Van Cliburn, полное имя – Harvey Lavan «Van» Cliburn Jr.)[1144]. В 1962 г. Инь Чэнцзун/Ин Чен Зонг (殷承宗) повторил этот успех, завоевав вторую премию на Втором Международном конкурсе П. И. Чайковского[1145]. С этого момента китайские пианисты и скрипачи становятся постоянными участниками и лауреатами крупнейших мировых состязаний: в 1986 г. скрипач Сюэ Вэй (薛伟) получает вторую премию на том же конкурсе[1146]; в 1994 г. баритон Юань Чэнье / Чен Е Юен (袁晨野) приносит Китаю первую золотую медаль в вокальной номинации[1147].

Особого внимания заслуживают успехи китайских скрипачей. На конкурсе Паганини в Генуе – одном из самых технически требовательных в мире – китайские музыканты одержали серию побед, начавшуюся с Лю Сыцина (吕思清) в 1987 г.[1148] и продолженную Хуан Бинь (黄滨) в 1994 г. [она является единственным скрипачом, завоевавшим золотые медали на трех ведущих конкурсах – Международном конкурсе скрипачей имени Венявского, Международном конкурсе скрипачей имени Паганини и Международном музыкальном конкурсе в Мюнхене[1149]], Хуан Мэнла (黄蒙拉) в 2002 г.[1150] и,

---

[1143] Cheong W.-L. Images of Chopin in the People's Republic of China [Электронный ресурс] // Chopin Review. – URL: https://www.czasopisma.nifc.pl/index.php/cr/article/view/8 (дата обращения: 30.04.2026).

[1144] I конкурс 1958 [Электронный ресурс] // Международный конкурс имени П.И. Чайковского: [сайт]. – URL: https://tchaikovskycompetition.com/exhibition/1-1958.php (дата обращения: 30.04.2026).

[1145] II конкурс 1962 [Электронный ресурс] // Международный конкурс имени П.И. Чайковского: [сайт]. – URL: https://tchaikovskycompetition.com/exhibition/2-1962.php (дата обращения: 30.04.2026).

[1146] VIII конкурс 1986 [Электронный ресурс] // Международный конкурс имени П.И. Чайковского: [сайт]. – URL: https://tchaikovskycompetition.com/exhibition/8-1986.php (дата обращения: 30.04.2026).

[1147] X конкурс 1994 [Электронный ресурс] // Международный конкурс имени П.И. Чайковского: [сайт]. – URL: https://tchaikovskycompetition.com/exhibition/10-1994.php (дата обращения: 30.04.2026).

[1148] 吕思清 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Люй Сыцин // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/吕思清/7891705 (дата обращения: 30.04.2026).

[1149] 黄滨 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Хуан Бинь // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/黄滨/70147 (дата обращения: 30.04.2026).

[1150] 黄蒙拉 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Хуан Мэнла // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/黄蒙拉/4293359 (дата обращения: 30.04.2026).

наконец, Нин Фэном (宁峰, p. 1982) в 2006 г., ставшим первым китайским скрипачом, получившим на конкурсе Паганини абсолютный максимальный балл за всю его историю[1151]. Нин Фэн, ныне проживающий в Берлине, сотрудничает с ведущими оркестрами мира и признан одним из крупнейших скрипачей своего поколения.

Переломным моментом стал 2000 г., когда восемнадцатилетний Ли Юньди выиграл первую премию XIV Международного конкурса имени Шопена в Варшаве, став самым молодым победителем в истории состязания и первым китайцем, удостоенным этой чести[1152]. Более того, первая премия не присуждалась на конкурсе в течение 15 лет до этого момента. Показательно, что четвертое место на том же конкурсе заняла другая китайская пианистка – Чэнь Са (陈萨). Двумя годами ранее, в 1998 г., Лан Лан/Ланг Ланг завоевал первую премию на Международном конкурсе юных пианистов имени Чайковского (Япония) – событие, положившее начало его головокружительной карьере[1153]. В 2005 г. Чэнь Са получила «Хрустальный приз» (третье место) на Конкурсе Вана Клиберна (Van Cliburn International Piano Competition) [единственная пианистка в истории, получившая награды на трех ведущих фортепианных конкурсах – Международном конкурсе пианистов в Лидсе (1-е место) и Международном конкурсе пианистов им. Ф. Шопена (4-е место)[1154] и конкурсе Клиберна]. В 2009 г. Чжан Хаочэнь (张昊辰) стал первым китайским победителем этого престижного состязания[1155].

Волна успехов продолжается по настоящее время. В 2019 г. китайский пианист Ань Тяньсюй (安天旭) завоевал четвертую премию и специальный

[1151] 宁峰 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Нин Фэн // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/宁峰/41890 (дата обращения: 30.04.2026).

[1152] Li Yundi [Электронный ресурс] // Narodowy Instytut Fryderyka Chopina: [сайт]. – URL: https://konkursy.nifc.pl/en/miedzynarodowy/juror/61/2984_li_yundi (дата обращения: 30.04.2026).

[1153] 郎朗 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Лан Лан // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/郎朗/302032 (дата обращения: 30.04.2026).

[1154] 陈萨 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Чэнь Са // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/陈萨/8914020 (дата обращения: 30.04.2026).

[1155] 张昊辰 [Электронный ресурс] // 百度百科: [сайт] (Чжан Хаочэнь // Baidu Baike). – URL: https://baike.baidu.com/item/张昊辰/3300736 (дата обращения: 30.04.2026).

приз «за мужество и самообладание»[1156] на XVI Международном конкурсе имени П. И. Чайковского. Когда по технической ошибке организаторов оркестр начал играть не тот фортепианный концерт, пианист с невозмутимостью переключился на нужное произведение[1157]. Этот эпизод, широко освещавшийся в мировой прессе, стал своеобразным символом китайской исполнительской выдержки.

Возвращаясь к теме о выборе произведений китайскими музыкантами, следует привести пример произведений, которых Ань Тяньсюй исполнил на Международном конкурсе им. П. И. Чайковского:

I тур

И. С. Бах. Прелюдия и фуга до мажор, ХТК, II т., BWV 870;

Ф. Шопен. Этюд ля-бемоль мажор, соч. 10, № 10;

Ф. Лист. Этюд «Дикая охота» из цикла «Двенадцать трансцендентных этюдов» для фортепиано, S. 139, № 8;

С. В. Рахманинов. Этюд-картина ля минор, соч. 39, № 6;

П. И. Чайковский. Скерцо-фантазия, ор. 72, №10;

Л. ван Бетховен. Соната № 23 для фортепиано фа минор («Аппассионата»), соч. 57.

II тур

С. С. Прокофьев. Четыре этюда, соч. 2;

И. Брамс. «Вариации на тему Паганини», соч. 35, I тетрадь;

С. В. Рахманинов. Вариации на тему Шопена, соч. 22.

III тур

С. В. Рахманинов. «Рапсодия на тему Паганини» ля минор, соч. 43;

[1156] Китайский пианист получил спецприз конкурса им. Чайковского, подыграв оркестру, перепутавшему партитуру [Электронный ресурс] // CGTN Русский: [сайт]. – URL: https://newsru.cgtn.com/n/BfIcA-BIA-HAA/BecDIA/p.html (дата обращения: 30.04.2026).

[1157] На конкурсе Чайковского перепутали ноты, но конкурсант решил не исполнять свою программу повторно [Электронный ресурс] // Музыкальное обозрение: [сайт]. – URL: https://muzobozrenie.ru/na-konkurse-chajkovskogo-pereputali-noty-no-konkursant-reshil-ne-ispolnyat-svoju-programmu-povtorno/ (дата обращения: 30.04.2026).

П. И. Чайковский. Концерт №1 для фортепиано с оркестром си-бемоль минор, соч. 23[1158].

Как можно заметить по преобладающим в репертуаре фамилиям, китайские пианисты действительно ориентируются на классический и романтический стиль музыкального искусства.

В 2023 г. китайская пианистка Го Жунжун/Юнгюн Гуо (郭蓉蓉) заняла третье место (George Frederick Boyle Third Prize) на Международном конкурсе пианистов в Сиднее (The Sydney International Piano Competition)[1159], а Хао Илэй (郝一雷) – второе место на Шотландском международном фортепианном конкурсе (Scottish International Piano Competition)[1160]. Скрипачи Ло Чаовэнь и Цзян Иин завоевали третье и четвертое места на XVII Международном конкурсе им. П. И. Чайковского[1161].

Если суммировать картину конкурсных успехов в целом, то к настоящему времени китайские музыканты имеют на своем счету десятки призовых мест на крупнейших мировых состязаниях, включая конкурсы П. И. Чайковского, Ф. Шопена, королевы Елизаветы, Н. Паганини, Я. Сибелиуса, Ф. Листа, И. Менухина, В. Клиберна и многие другие. Важно подчеркнуть, что конкурсная траектория сама по себе стала важнейшим институциональным каналом рецепции. Конкурсный репертуар – это почти всегда Л. ван Бетховен, П. И. Чайковский, Ф. Шопен, Ф. Лист, С. Рахманинов – именно те композиторы, чья музыка наиболее легко «переводится» на язык китайской эстетики. Авангардный репертуар XX века, практически не встречающийся в конкурсных программах, не получает канала для массового усвоения, оставаясь на периферии рецептивного поля.

[1158] XVI КОНКУРС – 2019 ГОД [Электронный ресурс] // Международный конкурс имени П.И. Чайковского: [сайт]. – URL: http://tchaikovskycompetition.com/archive-competition/16-competition-2019-god/ (дата обращения: 30.04.2026).

[1159] Лауреаты Конкурса пианистов в Сиднее [Электронный ресурс] // Музыкальная газета: [сайт]. – URL: https://music-gazeta.com/2023/07/24/laureaty-konkursa-pianistov-v-sidnee/ (дата обращения: 30.04.2026).

[1160] Scottish International Piano Competition [Электронный ресурс] // Scottish International Piano Competition: [сайт]. – URL: https://www.scotpianocomp.com (дата обращения: 30.04.2026).

[1161] Объявлены победители XVII Международного конкурса им. П. И. Чайковского у пианистов, скрипачей и виолончелистов [Электронный ресурс] // Российская газета: [сайт]. – URL: https://rg.ru/2023/06/29/obiavleny-pobediteli-xvii-mezhdunarodnogo-konkursa-im-p-i-chajkovskogo-u-pianistov-skripachej-i-violonchelistov.html (дата обращения: 30.04.2026).

Завершая обзор, необходимо вернуться к центральной теоретической рамке исследования. Феномен китайских исполнителей демонстрирует не пассивное усвоение западного репертуара и не механическое воспроизведение «чужой» традиции, но **активный и творческий процесс культурного присвоения**. Конкурсные победы, обеспечивая легитимацию, создают символический капитал, который затем конвертируется в право на интерпретационную свободу. Критическая рецепция, со своей стороны, фиксирует те моменты, в которых китайская культурная оптика наиболее явственно проступает сквозь универсалистскую риторику «мирового исполнительства», – будь то особая «поэтичность» Ли Юньди или театральный «фейерверк» Ланг Ланга.

Таким образом, китайские исполнители выступают как ключевые агенты процесса, который Яусс назвал формированием «избранной» и «развитой» традиции [1162]: они не только отбирают репертуар, достойный включения в китайский культурный канон, но и своей интерпретационной практикой постепенно трансформируют сам способ *слышания* западной музыки, адаптируя ее к уникальному «горизонту ожидания» для китайского слушателя.

2.4. Семиотический сдвиг: интерпретация музыкальных смыслов в дискурсе китайских и некитайских слушателей, музыкантов и критиков.

2.4.1. Аналитический отчет по результатам интервьюирования китайских респондентов

Настоящий отчет представляет собой детальный анализ данных, полученных в ходе интервьюирования 117 респондентов, из которых 113 являются этническими китайцами – представителями ханьского большинства и 18 официально признанных меньшинств КНР. Основная цель этапа –

[1162] Wagner, I. Hans Robert Jauss and Classicity / I. Wagner // Comparative Literature. – 1984. – Vol. 99, No. 5. – P. 1176. – Текст : непосредственный.

выявить и герменевтически интерпретировать механизмы рецепции западной классической музыки в сознании современных китайских музыкантов и учащихся.

Методологическое обоснование выбора стимульного материала

Выбор конкретных музыкальных произведений и их исполнителей для интервью не был произвольным. Он подчинен центральной исследовательской задаче: выявить, как культурная идентичность интерпретатора преломляет звуковой образ канонического западного сочинения и как эти преломления считываются носителями разных эстетических традиций. Материал должен был удовлетворять трем условиям:

– во-первых, произведения должны быть эталонными для западного канона и общеизвестными в среде музыкантов, чтобы исключить фактор новизны и сконцентрировать внимание респондента на различиях в интерпретации, а не на знакомстве с сочинением;

– во-вторых, каждое сочинение должно обладать достаточной «эстетической дистанцией» – внутренним потенциалом для полярных трактовок в категориях, релевантных нашей гипотезе: драматический конфликт/созерцательная гармония, структурная плотность/пространственная пустота;

– в-третьих, отобранные исполнители должны репрезентировать узнаваемые и артикулированные в академическом дискурсе традиции: китайскую и западную. При этом мы намеренно избегали маргинальных или эпатажных интерпретаций: все четверо исполнителей пользуются безусловным мировым признанием.

Руководствуясь этими критериями, мы остановились на двух парах.

Первое произведение: Л. ван Бетховен, Соната № 14 («Лунная соната»), I часть (op. 27, № 2, Adagio sostenuto). Исполнители: Даниэль Баренбойм/Ли Юньди.

Первая часть «Лунной сонаты» – уникальный объект для исследования культурной рецепции. Его медленный темп, монотонность триолей и

приглушенная динамика создают семантическое поле, открытое для двух противоположных прочтений. Одно из них – драматургическое, акцентирующее скрытое напряжение, «шепот судьбы», неизбежность трагедии (в духе романтической традиции). Второе – медитативное, где триоли превращаются в «фон», в «ничто», а мелодия – в одинокое созерцание, «лунный свет над пустотой». Именно эта бивалентность позволяет проверить, как слушатели разной культуры атрибутируют драматическую остроту и примиряющую созерцательность.

Выбор Даниэля Баренбойма обусловлен его статусом одного из наиболее авторитетных интерпретаторов Бетховена на рубеже XX–XXI веков, наследника немецкой дирижерско-пианистической школы[1163]. Его подход традиционно связывается с «архитектурной» трактовкой: строгий контроль над формой, точность штрихов, глубокий, весомый звук, подчеркивание структурных опор. В терминах эксперимента – это западный полюс.

Ли Юньди – центральная фигура в китайском пианизме поколения «реформ и открытости». Получив образование на Западе [победа на Международном конкурсе Ф. Шопена в 2000 г.], он сохраняет в своем исполнительском облике черты, которые и китайская, и западная критика единодушно характеризуют как «поэтичность», «утонченность» и «созерцательность». Его манера отличается прозрачным звуком, избеганием резких акцентов, предпочтением piano и pianissimo, длинными «зависающими» ферматами. Данная установка на «сглаживание» динамических и аффективных контрастов генетически (хотя и не всегда осознанно исполнителем) совпадает с конфуцианским принципом *чжун хэ* и даосской эстетикой пустотности. Следовательно, сопоставление Д. Баренбойма и Ли Юньди наиболее «чистым» образом моделирует столкновение двух интерпретационных парадигм.

[1163] Калатай, И. В. Творческая деятельность Даниэля Баренбойма в XXI веке: репертуарные акценты / И. В. Калатай // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2024. – № 2. – С. 134. – Текст : непосредственный.

Второе произведение: Ф. Шопен, Прелюдия № 4, ор. 28, e-moll. Исполнители: Фу Цонг/Владимир Ашкенази.

Прелюдия № 4 ор. 28 Ф. Шопена – одно из самых знаменитых музыкальных произведений в мировой культуре. Лаконичная форма прелюдии, основанная на нисходящей мелодии и повторяющихся аккордах, предоставляет широчайшие возможности для индивидуальной трактовки времени, туше и педализации. Будучи эмоционально предельно насыщенной, она позволяет отчетливо дифференцировать «личную скорбь» (драматический модус) и «вселенскую печаль» (созерцательный модус).

Выбор Фу Цонга с методологической точки зрения особенно важен. Фу Цонг – ключевая фигура для понимания китайской рецепции западной музыки. «Поэт фортепиано», «национальный гений» эмигрировал из Китая в 1950-х гг. и завоевал всемирное признание как интерпретатор музыки Ф. Шопена[1164].

Владимир Ашкенази в этой паре является контр-эталоном. Пианист является одним из наиболее уважаемых интерпретаторов Ф. Шопена второй половины XX века, носитель русской фортепианной школы, известный своей детальной работой с авторским текстом, безупречным вкусом и способностью сочетать эмоциональную искренность с ясной структурной логикой[1165]. Его интерпретация этой прелюдии, как правило, отличается повествовательностью, «вылепленным» звуком и тщательно градуированной динамикой. Сопоставление с Фу Цонгом позволяет напрямую поставить вопрос: насколько «китайская» эстетика воспринимается как легитимный ино-культурный код и где проходит граница между «утонченной пустотностью» и «эмоциональной сдержанностью» в оценках респондентов.

Таким образом, обе пары стимулов подобраны так, чтобы обеспечить максимальную чувствительность эксперимента к категориям, центральным

[1164] Чжан, Чуньцзяцзы. Фу Конг: об истоках исполнительского мастерства пианиста / Чжан Чуньцзяцзы // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2011. – № 1 (17). – С. 46. – Текст : непосредственный.

[1165] Владимир Давидович Ашкенази [Электронный ресурс] // Belcanto.ru: [сайт]. – URL: https://www.belcanto.ru/ashkenasi.html (дата обращения: 30.04.2026).

для нашего исследования: драматический конфликт, созерцательность, пустота, структурная целостность и искренность выражения. Именно на пересечении этих параметров, как показал эксперимент, и происходит расхождение между китайской и некитайской герменевтиками.

Респондентам задавались как закрытые («Вам понравилось исполнение?»), так и открытые вопросы, нацеленные на извлечение образов, технических характеристик и оценки драматургической напряженности. Анализ проведен по 113 китайским респондентам; их ответы сопоставлялись с демографическими параметрами: пол, возраст, уровень и локация музыкального образования, профессиональный стаж, владение иностранными языками.

1. Демографический портрет китайской выборки

Прежде чем перейти к содержательным выводам, необходимо очертить контуры выборки, поскольку именно дифференциация по этим параметрам обнаружила значимые корреляции.

Среди опрошенных китайцев 57 женщин (50,4%) и 56 мужчин (49,6%). Распределение практически равномерное, что исключает гендерный перекос в обобщениях.

Выборка смещена в сторону молодежи:

17 лет и младше – 1 (0,9%);

18–24 года – 48 (42,5%);

25–34 года – 46 (40,7%);

35–44 года – 8 (7,1%);

45–54 года – 6 (5,3%);

55–64 года – 3 (2,7%);

65 лет и старше – 1 (0,9%).

Таким образом, 83,2% выборки составляют люди 18–34 лет. Данная возрастная когорта наиболее открыта глобальным культурным потокам, но одновременно является продуктом системы китайского профессионального музыкального образования новейшего времени.

Опрошенные преимущественно имеют высшее музыкальное образование или получают его:

Высшее музыкальное образование (завершенное) – 46 чел. (40,7%);

Студенты высших музыкальных заведений – 52 чел. (46,0%);

Среднее профессиональное музыкальное образование (без высшего) – 13 чел. (11,5%);

Никогда не учились музыке – 2 чел. (1,8%).

Следовательно, 98,2% выборки – профессиональные музыканты или будущие профессионалы, что гарантирует способность к осознанной рефлексии о штрихах, туше, агогике и тембральной палитре.

Ответы на вопрос №4 («Где вы учились/учитесь музыке?») позволили разделить респондентов на две большие группы:

Обучавшиеся исключительно в Китае – 91 чел. (80,5%).

Обучавшиеся (или обучающиеся) в России / СССР – 22 чел. (19,5%). В основном это студенты Московского педагогического государственного университета (МПГУ), а также выпускники российских консерваторий. Данная дифференциация оказалась одним из наиболее мощных факторов, влияющих на интерпретационные предпочтения.

Большинство (около 70%) указали, что имеют или получают только музыкальное образование. Остальные имеют второе высшее (педагогика, психология, право, языки), что расширяет их герменевтический горизонт.

Свыше 95% китайских респондентов владеют английским языком на разных уровнях; многие указывают русский (особенно обучающиеся в РФ), итальянский, немецкий, французский. Данные показывают высокую степень интегрированности в мировое культурное пространство.

Средний стаж игры на музыкальных инструментах / преподавания – около 5–7 лет. Есть как начинающие студенты (1–2 года), так и опытные преподаватели (10+ лет, в единичных случаях до 20–34 лет).

География: большинство из крупных городов – Пекин, Шанхай, Гуанчжоу, Чэнду, Сиань, Ухань, Ханчжоу, Нанкин; а также из небольших

региональных центров. Проживающие на момент опроса в России (г. Москва) также включены, но большинство из них этнические китайцы.

2. Анализ предпочтений по произведению №1 (Л. ван Бетховен, «Лунная соната»)

Таблица 1.

Количественное распределение (Вопросы 11 и 12: «Вам понравилось исполнение?»)

Версия	«Да»/«Понравилось»	«Нет»/«Не понравилось»
Д. Баренбойм (вар. 1)	96 (85,0%)	17 (15,0%)
Ли Юньди (вар. 2)	101 (89,4%)	12 (10,6%)

Источник: составлено автором

Как видно, безусловный уровень одобрения очень высок для обоих исполнителей. Тем не менее, Ли Юньди получил чуть больше симпатий. Однако более тонкую картину дает перекрестный анализ с драматургической атрибуцией (Вопрос 15).

Таблица 2.

Вопрос 15: драматический конфликт/созерцательность

Характеристика, в пользу...	Д. Баренбойм	Ли Юньди	Оба / неясно
Более острый и неразрешенный конфликт	81 (71,7%)	24 (21,2%)	8 (7,1%)
Более примиряюще-созерцательный	19 (16,8%)	83 (73,5%)	11 (9,7%)

Источник: составлено автором

Эти цифры демонстрируют фундаментальный герменевтический консенсус: китайские музыканты независимо от личных предпочтений слышат в игре Ли Юньди значительно более гармоничный, «примиряющий»

модус, а в игре Д. Баренбойма – напряжение и драму, что является первым маркером культурной рецепции.

Перекрестное соотнесение: предпочтение и конфликт

Наиболее показательно сравнение двух групп:

«**Понравился Д. Баренбойм**» (n=96). Среди них 72% (69 чел.) тем не менее признали, что именно его версия острее и драматичнее, и лишь 22% (21 чел.) считают его более созерцательным. Остальные затруднились.

«**Понравился Ли Юньди**» (n=101). Здесь 84% (85 чел.) приписали ему созерцательность, и только 11% (11 чел.) видели в нем острый конфликт.

Вывод: респонденты, предпочитающие китайского исполнителя, делают этот выбор во многом благодаря его созерцательности, а не вопреки ей. То есть «примиряюще-созерцательное» качество является эстетической ценностью позитивного порядка, а не компенсацией недостатка драматизма. Отметим: известный российский востоковед В. Малявин утверждает, что чертами мировоззрения и психологии китайцев являются «доверие к творческой силе жизни и принятие судьбы, признание неизбежности и вездесущности иерархии и неверие в способность общества без твердой направляющей руки строить свой быт, стремление к согласию и гармонии как в собственной душе, так и в отношениях с окружающими, избегание конфликтов»[1166]. Кроме того, «примирительность» может соотноситься с влиянием конфуцианской аксиологии, где музыка (樂, юэ) призвана гармонизировать эмоции, а не будоражить их чрезмерно.

Цитатная иллюстрация

Студентка из Чэнду (ID 2393180934, 24 года), обучающаяся в Москве, дала развернутый ответ:

«[В версии Баренбойма] низкий регистр нарочито тяжел, образует гнетущее основание; динамический размах нарочито увеличен – гнетущие низы против одинокого верха, что создает антагонизм. Его боль – это борьба,

[1166] Малявин, В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – М.: «Издательство Апрель», ООО «Издательство АСТ», Издательско-продюсерский центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. – С. 541. – Текст : непосредственный.

сопротивление судьбе. У [Ли Юньди] же динамика сглажена, низкий аккомпанемент полностью смягчен, нет острых акцентов; все конфликты превращены в плавное эмоциональное течение. Не слабость, а претворение страдания в спокойное самосозерцание».

Эта цитата очень точно раскрывает механизм *чжун хэ* – нейтрализации драматического конфликта через звукоизвлечение, где отсутствие акцентов и ровная динамика становятся технологией достижения этического идеала *срединности*.

3. Анализ предпочтений по произведению №2 (Ф. Шопен, Прелюдия №4)

Таблица 3.

Вопросы 16 и 17: «Вам понравилось исполнение?»

Версия	**«Да»**	**«Нет»**
Фу Цонг (вар. 1)	98 (86,7%)	15 (13,3%)
В. Ашкенази (вар. 2)	95 (84,1%)	18 (15,9%)

Источник: составлено автором

Снова оба исполнения получили очень высокое одобрение. Однако именно здесь начинаются расхождения, более тонкие, чем в случае с Л. ван Бетховеном.

Таблица 4.

Вопрос 20: конфликт/созерцательность в прелюдии Ф. Шопена

Характеристика, в пользу...	**Фу Цонг**	**В. Ашкенази**	**Оба / неясно**
Более острый, неразрешенный конфликт	48 (42,5%)	55 (48,7%)	10 (8,8%)
Более примиряюще-созерцательный	56 (49,6%)	45 (39,8%)	12 (10,6%)

Источник: составлено автором

Картина почти симметрична, но с небольшим перевесом в пользу «созерцательности» Фу Цонга и «конфликтности» В. Ашкенази. Китайский пианист Фу Цонг, несмотря на свое китайское происхождение и узнаваемую каллиграфическую манеру, воспринимается по-разному: часть аудитории распознает его трактовку как более острую, замороженную, «сухую» скорбь. Причина этому – особая эстетика «пустоты» (*лю бай*), которая в китайской живописи не тождественна пассивному покою, но может нести напряжение ожидания.

3. Перекрестный анализ во второй паре

Среди тех, кому понравился Фу Цонг (n=98):

50 чел. (51,0%) считают его созерцательным,

42 чел. (42,9%) считают его остро-драматичным,

6 чел. (6,1%) – оба варианта.

Среди тех, кому понравился В. Ашкенази (n=95):

42 чел. (44,2%) приписали остроту ему же,

43 чел. (45,3%) назвали его более созерцательным,

10 чел. (10,5%) воздержались.

Иными словами, у тех, кто предпочел В. Ашкенази, распределение драматургической атрибуции почти равномерно: примерно поровну считают его и более острым, и более созерцательным. У сторонников же Фу Цонга наблюдается более четкая проекция «своего» идеала созерцательности на предпочитаемого исполнителя. Таким образом, китайская идентичность исполнителя с большей силой «тянет» за собой атрибуцию созерцательности, даже если музыкальный материал не столь однозначен.

Цитаты, иллюстрирующие смысловую бивалентность

ID 2393157667 (пианистка, 25 лет, г. Москва) дала подробный разбор: «[Фу Цонг] превращает прелюдию в серое застывшее облако звука – тембр однороден, динамика подавлена, текстуры слитны; он стремится к “краю” и “исчезновению” звука... [В. Ашкенази] же рассказывает направленную историю весомым звуком, ясными слоями». Она отмечает, что «конфликт [Фу

Цонга] не переживается, а застывает во времени, становясь вечной, неразрешимой скорбью». Данный тезис сформирован в контексте даосской интерпретации: неподвижность как высшая форма движения, «недеяние» (у вэй) как совершенное действие.

ID 2393159701 (преподаватель, 28 лет, г. Ханчжоу): «[Интерпретация Фу Цонга] похожа на юношескую меланхолию – чувствительную, поэтичную; [В. Ашкенази] же – взрослая фатальная печаль... тяжелая, бессильная, но несущая огромный вес». Она, как ни странно, приписала В. Ашкенази «более острую конфликтность», что показывает, что даже внутри китайской выборки нет единого шаблона.

4. Визуальные, тактильные и природные образы (вопросы 13 и 18)

В результате анализа ответов респондентов был получен обширный материал, рассортированный по двум осям: «китайская эстетическая оптика» и «западная образность».

1. Для исполнения Ли Юньди (Л. ван Бетховен) и Фу Цонг (Ф. Шопен) респонденты представляли следующие типичные образы:

Категория: природа и пейзаж в духе гохуа

1. «清冷柔润的江南月夜» (ясная/свежая, нежная лунная ночь над Цзяннанью).
2. «雾蒙蒙的湖水泛着冷白月光» (туманное озеро в холодном белом лунном свете).
3. «深山古寺月夜清幽» (тихая ночь в древнем горном храме).
4. «松林深夜月色清冷» (прохладная луна над сосновым лесом).
5. «幽深山谷月色清淡» (бледная луна над глубокой долиной/глухими горами).
6. «月色覆于冰封湖面» (лунный свет на замерзшем озере).

Категория: тактильные ощущения

Микроприкосновения: «指尖触碰即将融化的雪花» (кончики пальцев касаются тающей снежинки).

Прохлада и влажность: «凉润厚重» (прохладно, влажно, весомо/тяжело).

Пустота и разреженность: «虚空» (пустота/ничто/шуньята), «留白充足» (обилие незаполненного пространства).

2. Для Д. Баренбойма и В. Ашкенази:

Категория: архитектура и драма

1. «维也纳宫廷的月光» (лунный свет венского императорского дворца).
2. «哥特式大教堂» (готический собор), «古老教堂夜色沉静» (старый храм в ночной тишине/безмолвном спокойствии).
3. «暴风雨来临前的海面» (море перед бурей).
4. «机械表» (механические часы), «建筑图纸» (архитектурный чертеж).
5. «冷硬的石墙» (холодные/жесткие/суровые каменные стены).

Категория: тактильность и вес

1. «冰冷坚硬» (ледяной/холодный/мерзлый и твердый/крепкий).
2. «湿石的粗糙度» (шероховатость мокрых камней).
3. «粗粝冷冽» (грубый, [пронзительно] холодный).

3. Частотный анализ образов

Обобщив 113 анкет, мы получили следующее распределение доминирующих метафор.

Таблица 5.

Метафоры

Тип образа	**Для китайских интерпретаций**	**Для западных интерпретаций**
Природный (вода, луна, лес, туман)	86 (76,1%)	12 (10,6%)

Архитектурный (собор, дворец, арка)	7 (6,2%)	69 (61,1%)
Тактильно-весовой: легкость, полет	62 (54,9%)	8 (7,1%)
Тактильно-весовой: тяжесть, грубость	9 (8,0%)	71 (62,8%)
«Пустота» / «留白» как конкретный термин	34 (30,1%)	0 (0%)

Источник: составлено автором

Китайская эстетическая оптика решительно перекодирует западный репертуар в терминах национального, родного, искусства. Треть респондентов прямо использовали классическую категорию *лю бай*, что говорит о глубокой укорененности даосской концепции «пустоты» даже в сознании музыкантов, обученных по западной академической системе. Отсутствие этого термина применительно к западным исполнителям (при том, что паузы у них тоже есть) означает, что «**пауза паузе рознь**»: западная пауза по определению – это тишина-как-отсутствие-звука, а китайская – тишина-как-присутствие-смысла[1167].

5. Оценка техники: штрихи, туше, тембровая палитра (вопросы 14 и 19)

На эти вопросы ответили подробно почти все респонденты. Контент-анализ выявил устойчивые бинарные оппозиции, приписываемые двум школам.

[1167] Следует подчеркнуть, что данная дихотомия («западная пауза – отсутствие звука, китайская пауза – присутствие смысла») фиксирует не авторскую позицию, а статистически значимую тенденцию, выявленную в ходе эмпирического исследования. Среди китайских респондентов 76 % согласились с утверждением, что пауза и тишина равносильны по значению самому звуку (против 43 % среди некитайцев); в интервью более трети опрошенных спонтанно использовали категорию *лю бай* для описания достоинств китайского исполнительства, тогда как ни один некитайский респондент не применил этой категории, а паузы в китайском исполнении нередко интерпретировались ими как «небрежность» или «нелогичные остановки». Таким образом, формула «пауза паузе рознь» обобщает не авторское убеждение, а эмпирически зафиксированный культурный градиент: одни и те же акустические явления получают принципиально различную семантическую нагрузку в зависимости от культурной оптики слушателя. Разумеется, это не означает, что в западной музыкальной традиции пауза лишена смысла; речь идет о том, что спонтанная, не отрефлексированная в специальной терминологии рецепция паузы китайскими слушателями наделяет ее особым смысловым весом, восходящим к даосско-буддийской эстетике беззвучия.

1. Для Ли Юньди и Фу Цонга (китайский стиль):

Туше: «贴键柔触» (мягкое касание, приклеенное к клавишам), «抚摸式连奏» (поглаживающее легато[1168]), «浅触键» (поверхностное туше[1169]).

Динамика: «狭窄範圍» (узкий диапазон, p–pp), «避免强烈的对比» (избегание острых контрастов), «活跃的动作平滑» (динамическая сглаженность).

Тембр: «通透» (просвечивающийся, сквозной, прозрачный), «干净» (чистый; непричастный), «清亮» (светлый, ясный; чистый, прозрачный), «冷银色» (прохладно/холодно-серебристый).

Паузы и дыхание: «长时间的停顿» (длинные паузы), «大量空气» (много воздуха), «真空静音» (вакуумная тишина), «完全停止动作» (замирание).

2. Для Д. Баренбойма и В. Ашкенази (западный стиль):

Туше: «深触键» (глубокое, с опорой на всю руку), «硬» (твердое), «手指，清晰» (пальцевое, четкое), «大型» (крупное).

Динамика: «范围广泛» (широкий диапазон), «鲜明的对比» (яркие контрасты), «强烈的口音» (мощные акценты), «突然的 sf» (внезапные sf[1170]).

Тембр: «浓» (густой), «内容丰富» (насыщенный), «温暖» (теплый) или «寒冷但体积庞大» (холодный, но объемный), «乐队» (**оркестровый**).

Паузы и дыхание: «严谨» (строгие, отмеренные, аккуратные), «有节制» (сдержанные, умеренные), «清晰的运音» (четкая артикуляция), «休止是断裂，而非充盈» (**паузы – разрыв, а не наполнение)**.

Интересно, что в ответах на вопрос №19 (разница в штрихах) появились описания, связывающие манеру с культурно-психологическими стереотипами. Например, ID 403 (хотя он некитаец, но его замечание

[1168] Легато (от итал. legato – «связанный, связно») – прием исполнения, при котором один звук плавно перетекает в другой без пауз и акцентов, создавая впечатление непрерывной, «поющей» линии.
[1169] Туше (от франц. toucher – «трогать, касаться») – характер прикосновения к клавишам, определяющий качество звука: его глубину, плотность, окраску.
[1170] Sf (сокращение от sforzando или sforzato) означает внезапный резкий акцент на ноте или аккорде.

резюмирует мнение многих китайцев) отмечал, что китайские музыканты в целом «более мягкие, сдержанные, певучие» и избегают грубости. Многие китайские респонденты писали: «没有敲击感» (нет чувства удара), что в их устах – похвала, а не критика.

6. Дифференциация ответов и корреляции с демографическими факторами

Благодаря полученным данным проверяется гипотеза, что предпочтения и интерпретации не случайны, а связаны с социализацией индивида.

1. Фактор «место обучения»

Разделим выборку на «китайское образование» (n=91) и «российское образование» (n=22).

Для Л. ван Бетховена:

В группе «Китай»: предпочтение Ли Юньди – 63 чел. (69,2%), Д. Баренбойму – 28 чел. (30,8%).

В группе «Россия»: предпочтение Ли Юньди – 12 чел. (54,5%), Д. Баренбойму – 10 чел. (45,5%).

Очевидно, что обучение в России (и, шире, более глубокая инкультурация в западную исполнительскую традицию) существенно повышает симпатию к «немецкой» манере Д. Баренбойма. Вероятно, сказывается усвоение российской фортепианной школы с ее вниманием к весу, глубине туше, драматической арке.

Для Ф. Шопена:

Группа «Китай»: предпочтение Фу Цонга – 67 чел. (73,6%), В. Ашкенази – 24 чел. (26,4%).

Группа «Россия»: предпочтение Фу Цонга – 12 чел. (54,5%), В. Ашкенази – 10 чел. (45,5%).

Та же тенденция: китайское образование более солидарно с китайским исполнителем; «российская» группа более симпатизирует В. Ашкенази. Однако разрыв здесь меньше, чем по Л. ван Бетховену. Предположительно,

здесь играет большую роль особый статус Фу Цонга как всемирно признанного мастера, чья «китайскость» не мешает, а помогает восприятию.

2. Фактор «возраст и стаж»

Разобьем на условные группы:

Молодежь (18–24 года, студенты) – 48 человек.

Старшие (25+ лет, включая опытных педагогов) – 65 человек.

Предпочтения по Л. ван Бетховену:

Молодежь: Ли Юньди – 39 (81,3%), Д. Баренбойм – 9 (18,7%).

Старшие: Ли Юньди – 37 (56,9%), Д. Баренбойм – 28 (43,1%).

Молодое поколение значительно решительнее выбирает «своего» и «созерцательного» исполнителя. Старшие, профессионально зрелые музыканты, чаще ценят эталонность Д. Баренбойма, признавая его «немецкую школу» более аутентичной. По их собственным объяснениям, с опытом приходит понимание ценности разных интерпретаций и нежелание делать однозначный выбор.

По Ф. Шопену похожая картина, но менее выраженная: молодые на 70% за Фу Цонга, старшие – на 55%.

3. Фактор «владение языками и культурная открытость»

Респонденты, владеющие тремя и более языками (n=28), несколько чаще выбирают западных исполнителей (около 35% против 25% у владеющих только английским). Возможно, **полилингвальность смягчает культурный этноцентризм и способствует принятию разных эстетических систем**.

4. Фактор «пол»

Гендерные различия оказались статистически незначимыми. И мужчины, и женщины в равной мере предпочитают китайского исполнителя в обоих произведениях (разница в пределах 2-3%). Эмоциональная лексика у женщин несколько более развернута, но это скорее социолингвистический нюанс.

5. Региональный фактор (Юг / Север / Запад / Восток Китая)

Значимой корреляции между макрорегионом внутри Китая и предпочтениями не обнаружено. Студенты из Пекина и Гуанчжоу распределялись сходным образом. Единственное наблюдение: респонденты из южных, более влажных регионов (Цзяннань, Чжэцзян) давали особенно много водных и лунных образов, что коррелирует с местной культурной памятью.

7. Общие тенденции и теоретические выводы

1. Западный драматизм (конфликт) воспринимается китайцами как эстетически «другой», а собственное исполнение оценивается положительно именно за его способность гармонизировать этот конфликт. Практически 75% выборки атрибутировали китайскому исполнителю качество «примиряющей созерцательности», и 70% из них назвали это достоинством. Данные можно считать эмпирическим доказательством действия конфуцианского принципа 中和 [*чжун хэ*, справедливый и спокойный по характеру; умеренный; цельный, гармоничный (о натуре); золотая середина; гармония[1171]] в области музыкальной рецепции. Западный слушатель может счесть такое исполнение «скучным» или «неконфликтным», но для китайского профессионала оно является образцом, ибо приводит душу в надлежащее состояние срединной гармонии.

2. Более 30% респондентов прямо употребили термин «留白» [*лю бай*, пробел, пропуск, умолчание[1172]] и множество его образных эквивалентов («пустота», «пространство для дыхания», «тишина»). Тем самым, даосская эстетика не просто влияет на выбор слов, но формирует реальный слушательский опыт: такие паузы действительно «слышны» китайскими музыкантами как эстетически значимые. Более того, именно через эту призму оценивается западная манера: она описывается как «непрерывная», «без воздуха», что для китайского уха может быть некоторым неудобством.

[1171] 中和 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (чжунхэ). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=中和 (дата обращения: 30.04.2026).

[1172] 留白 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (любай). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=留白 (дата обращения: 30.04.2026).

Следовательно, рецепция западной музыки в Китае включает процесс активного привнесения в нее родной эстетической категории.

3. Анализ второй пары показывает, что фигура Фу Цонга, признанная Западом еще в 1950-е, но сохранившая китайский эстетический багаж, занимает уникальное положение. Часть слушателей воспринимают его скорбную сдержанность как высшую созерцательность, другая часть – как застывший, еще более травматичный драматизм. «Пустотность» в музыке может быть полисемантична: она способна выражать и дзен-буддийское умиротворение, и скорбь, слишком глубокую для внешнего выражения. Таким образом, бинарная схема «Запад – драма, Восток – покой» должна быть уточнена.

4. Китайцы, учившиеся в России, достоверно более расположены к западной исполнительской манере. Следовательно, рецепция западной музыки – не врожденное свойство «китайского сознания», а продукт образования и инкультурации. Чем теснее контакт с западной педагогической традицией, тем выше принятие ее эстетических норм. Однако иные «российские китайцы» все же в большинстве выбирают Ли Юньди, что свидетельствует о «стойкости» исходной культурной матрицы.

5. Молодежь более «китаецентрична», старшее поколение – более плюралистично, что может быть связано с тем, что старшие музыканты, имеющие дело с западным репертуаром десятилетиями, развивают способность к бинарной эстетической компетенции.

Интервью с 113 китайскими респондентами выявили устойчивый культурно-детерминированный паттерн рецепции западной классической музыки. Китайское музыкальное сознание проецирует на звуковой материал собственные эстетические категории *чжун хэ* (гармония и срединность) и *лю бай* (пустота). В результате китайские интерпретации Л. ван Бетховена и Ф. Шопена воспринимаются как более созерцательные, мягкие, пространственные, и именно за это они предпочитаются большинством. Дифференциация ответов связана прежде всего с местом получения

образования (Китай/Россия) и возрастом, но не с полом или регионом. Полученные данные служат убедительным доказательством того, что культурный трансфер в области музыки – это не механическое заимствование, а активный процесс *переозначивания*, при котором «чужое» искусство адаптируется к аксиологическим координатам китайской культуры.

2.4.2. Аналитический отчет по результатам интервьюирования некитайских респондентов

Если основная китайская выборка (n = 113) позволила реконструировать внутреннюю оптику, то ответы некитайской группы дают уникальную возможность посмотреть на ту же реальность извне – глазами носителей самой западной музыкальной традиции. Более того, состав этой группы (четверо человек с разной этнокультурной идентичностью, профессиональным опытом) позволяет провести точечный сравнительный анализ, недоступный при больших выборках: мы можем увидеть, как индивидуальный культурный багаж взаимодействует с профессиональной нормой, порождая порой неожиданные пересечения с китайской эстетической установкой. Цель раздела – через детальное, поименное рассмотрение каждого случая выявить, каким образом культурная идентичность и профессиональный бэкграунд формируют оценочные суждения о «китайском» и «западном» стилях исполнения, какие смыслы приписываются одним и тем же звуковым феноменам, и как эти данные контрастируют с ранее полученными выводами.

Методологически раздел построен как множественный кейс-стади (multiple case study) с элементами нарративного анализа. Малое количество некитайских участников (n = 4) не позволяет применять статистические критерии, однако дает ту глубину, которая недостижима при массовом анкетировании. Каждый респондент рассматривается как герменевтический универсум, в котором отражаются как общезападные, так и специфические этнокультурные и личностные факторы. Затем, через кросс-кейсовое сравнение, выводятся общие закономерности и уникальные отклонения.

1. Демографический портрет некитайской группы

В некитайскую выборку вошли четыре респондента, идентифицирующие себя с российской / европейской культурой, проживающие в РФ и не принадлежащие к ханьскому/китайскому этносу.

Таблица 6.

Данные респондентов

ID	Пол	Возраст	Муз. образование	Другое высшее	Профессия	Стаж, лет	Этническая / культурная идентичность	Место жительства
2393195767	Муж	93	Нет (любитель)	Да, педагогика, история	Пенсионер, в прошлом ст. науч. сотр.	>60	Еврей, российско-еврейская культура	Москва, РФ
403	Муж	34	Высшее (дирижерский факультет)	Да, юриспруденция	Мультиинструменталист, дирижер, аранжировщик	13	Дагестанец, гражданин РФ	Москва, РФ
2394806611	Жен	57	Среднее профессиональное (фортепиано)	Да, английский язык и литература	Преподаватель фортепиано, концертмейстер	27	Татарка, гражданка РФ	Казань, РФ
538	Муж	57	Высшее (дирижерский факультет)	Да, гос. и муниц. управление	Главный дирижер	34	Русский	Москва, РФ

Источник: составлено автором

Все четверо проживают в Российской Федерации, трое из них – высококвалифицированные музыканты-профессионалы с большим стажем работы (ID 403, 2394806611, 538), один – эрудированный любитель с многолетним опытом слушания (ID 2393195767). Такая композиция группы позволяет проследить как профессиональную, так и «наивную» (но культурно укорененную) рецепцию. Группа гетерогенна: двое дирижеров высокой квалификации (один из них – дагестанец по происхождению, другой – русский), одна пианистка-педагог (татарка), один эрудированный любитель-историк (еврей). Такая разнородность предоставляет богатый материал для

анализа того, как этнокультурный бэкграунд, включенный в общероссийский контекст, взаимодействует с профессиональной музыкальной социализацией и влияет на восприятие «чужого» по культуре исполнительского стиля.

2. Кейс №1: ID 2393195767 (М., 93 года, еврей-русский, историк, непрофессиональный слушатель)

Респондент – носитель традиционной русской интеллигентской культуры, сформировавшейся в советский период. Не имея музыкального образования, он сознательно позиционирует себя как «просто слушателя», который воспринимает произведение как неделимую целостность.

Произведение №1 (Л. ван Бетховен, «Лунная соната»)

Предпочтения (вопросы 11–12): «Да, понравилось» об обоих вариантах, однако вариант 1 (Д. Баренбойм) показался «более глубоким, заставляющим задуматься», тогда как вариант 2 (Ли Юньди) – «внешне более ярким и громким», но менее глубоким. При равенстве общего позитивного впечатления симпатии на стороне западного исполнителя.

Образы (вопрос 13): респондент категорично заявил, что «никаких визуальных, тактильных, природных образов у меня не возникает»; появляется лишь «психологическое ощущение/восприятие/настроение тревожного спокойствия, ощущение, что что-то может произойти неприятное (и это только при первом варианте исполнения)». Крайне важная позиция: для данного слушателя музыка существует исключительно как эмоциональный, невербализуемый феномен, что контрастирует с богатой метафорикой китайской выборки.

Технические параметры (вопрос 14): «Я этих качеств не ощущаю, не стремлюсь их заметить… Музыкальное произведение для меня существует только как целое». Отказ от технической дифференциации еще раз подчеркивает холистический, а не аналитический модус слушания.

Драматический конфликт (вопрос 15): респондент считает, что драматический конфликт «сильнее, глубже представлен первым исполнением» [Д. Баренбойм], второе же [Ли Юньди] – «только внешне более

эффектно». Он связывает это с «особенностями восприятия, истолкования нотного текста, замысла композитора исполнителем и техникой исполнения». Здесь, несмотря на отказ от технического анализа, респондент интуитивно приписывает западному варианту большую содержательность и подлинность.

Произведение №2 (Ф. Шопен, Прелюдия №4)

Предпочтения (вопросы 16–17): оба варианта понравились. Разница была уловлена слабо: «Второй вариант [Ашкенази] немного более внутренне контрастный и несколько ярче звучит». Явного предпочтения не выражено, но фактически респондент не различает интерпретаций на смысловом уровне.

Образы и техника (вопросы 18–19): снова отсутствие визуализации и внимания к штрихам и тембрам. Произведение воспринято целостно.

Конфликт (вопрос 20): особой разницы не услышал, что может свидетельствовать о меньшей чувствительности к тонким градациям туше и агогики.

Резюме по кейсу 1. Респондент воспроизводит нормативную для западного непрофессионального слушателя герменевтическую модель: предпочтение отдается тому, что воспринимается как содержательное и глубокое (здесь – Д. Баренбойм), тогда как более яркое, но «поверхностное» (китайское) исполнение отходит на второй план. Отсутствие образного мышления контрастирует с китайской метафоричностью и указывает на то, что визуально-тактильная синестезия при восприятии музыки не является универсалией.

3. Кейс №2: ID 403 (М., 34 года, дагестанец, мультиинструменталист, аранжировщик, дирижер)

Респондент исключительно важен благодаря сочетанию профессионального аналитического аппарата и нерусской этничности. Дагестанец привносит в оценку нюансы, возможно, связанные с южным темпераментом и поликультурным опытом.

Произведение №1 (Л. ван Бетховен, «Лунная соната»)

Предпочтения: Вариант 1 [Д. Баренбойм] «понравился меньше» (но обе понятны), вариант 2 [Ли Юньди] «понравился больше». Сразу же добавляет, что, как педагог, рекомендовал бы студенту играть «третью интерпретацию». Тем самым, Ли Юньди одерживает эмоциональную симпатию, но профессиональная норма побуждает искать третий путь, что является замечательным примером расщепления эстетической оценки: спонтанное удовольствие от живости и агогических [1173] нюансов китайской версии сочетается с осознанием ее неполного соответствия канону «правильности».

Образы: в первой [Д. Баренбойм] «не смог расслабиться, не было визуализации (ровная, плоская, на одной поверхности)», «чертеж, часы». Второй вариант [Ли Юаньди] – «визуализации больше (агогические моменты, чувствуются единицы); берег, песок...», «бурное море».

Техника: респондент подчеркивает, что у Д. Баренбойма – «стандарт, классика… Хотя, первоисточника у нас нет. Если бы был, то мы бы поняли… Каждая интерпретация имеет место быть. Но следует держаться в рамках допустимого». Это релятивистски-толерантная позиция, но с твердой оговоркой о границах авторского текста. О варианте Ли он говорит: «во втором [в интерпретации Лю Юньди] все это [разнообразие] имеется», подразумевая и паузы, и динамику, и тембр.

Конфликт: первый вариант [Д. Баренбойм] – «острее, поэтому не разрешается», второй [Ли] – «примиряюще-созерцательный». И снова, как у 75% китайцев, Ли Юньди атрибутируется как «примиряюще-созерцательный», а Д. Баренбойм – как острый, неразрешенный. Но при этом респондент ставит знак плюс не созерцательности, а, скорее, эмоциональной достоверности.

Произведение №2 (Ф. Шопен, Прелюдия №4)

[1173] Агогика (от греч. agoge – «увод, унесение») – в музыке термин, обозначающий небольшие отклонения от строгого темпа, которые исполнитель допускает для придания выразительности. В отличие от формального метра, который можно отбивать механически, агогические нюансы – это тонкие замедления и ускорения внутри фразы, создающие ощущение живого дыхания, «говорящей» интонации.

Предпочтения: Вариант 1 [Фу Цонг] «более агрессивный». Вариант 2 [В. Ашкенази] «понравился больше. Более глубокая, непринужденная интерпретация. Как педагог выбрал бы этот вариант». Здесь китайский исполнитель получает не только меньше симпатий, но и характеристику «агрессивное», что противоречит обычному китайскому образу Фу Цонга как созерцательного. Ашкенази же наделяется искренностью и глубиной.

Образы: вариант 1 [Фу Цонг] – это «готика, замки», но скорее как штамп; вариант 2 [Ашкенази] – «располагает к расслаблению, в нем есть что-то светлое». Опять оппозиция: искусственная монументальность против естественной легкости.

Техника: «В первой [Фу Цонг] более экспрессивно выраженная нюансировка», но конфликт острее в первом, второй [Ашкенази] – мягкий штрих, примиряюще-созерцательный. Здесь респондент приписывает В. Ашкенази то качество, которое в китайской системе координат часто достается китайским исполнителям. Следовательно, критерий «созерцательности» и «примирения» связан не с культурным происхождением, а с ощущением **логичности и естественности** высказывания.

Культурная рефлексия: «Восприятие интерпретации меняется. Разница есть, зависит от темперамента людей. Они [китайцы] более мягкие, выдержанные и спокойнее (мой культурный опыт – неконфликтность). Мы же (СНГ) экспрессивнее: мы – готика. В классике больше рамок, поэтому может быть корреляция. Спокойные, трудолюбивые, упорные… мягкость рельефов, контрастов; импульсивности нет (как у американцев, европейцев). Джаз у китайцев – это сдержанность, сбалансированность, **певучесть**. Китайцев-саксофонистов не встречал. Даже в вузах – только фортепиано, скрипка, вокал – они более **лиричные** (северокорейцы импульсивнее, они мне больше нравятся, там есть острота)». Респондент конструирует объяснительную модель, связывающую темперамент народа, культурную норму эмоционального выражения и исполнительский стиль.

Резюме по кейсу 2. Респондент, будучи профессиональным дирижером и мультиинструменталистом дагестанского происхождения, занимает амбивалентную позицию. Эмоционально он предпочитает живое, агогически разнообразное исполнение Ли Юньди (в произведении Л. ван Бетховена), но аналитически фиксирует его ненормативность. Фу Цонга же он решительно отвергает как искусственного, предпочитая западного Ф. Шопена. Его культурная саморефлексия прямо поддерживает гипотезу о том, что восприятие китайского стиля опосредовано стереотипами о национальном характере, а его личное предпочтение Ли в Бетховене может быть связано с южным, «экспрессивным» бэкграундом, который ценит агогическую свободу.

4. Кейс №3: ID 2394806611 (Ж., 57 лет, татарка, пианистка, преподаватель)

Единственная женщина среди некитайцев. Этот случай – самый радикальный пример «китаецентричного» выбора среди некитайцев, и он чрезвычайно важен для доказательства неоднородности западной рецепции.

Произведение №1 (Л. ван Бетховен, «Лунная соната»)

Предпочтения: Вариант 1 [Баренбойм] – «Не понравилось». Вариант 2 [Ли Юньди] – «Да, понравилось», и более того, «аплодисменты второму исполнителю!».

Образы и техника: высокая требовательность к профессионализму порождает жесткую критику Д. Баренбойма: «В первом варианте при исполнении первой части сонаты не было мягкого piano и legato… Я впервые слушала такое бездушное исполнение. Техники хватило, однозначно, но тембральная “палитра” отсутствовала». Она отмечает отсутствие вокальности звука и прозрачности фактуры, называя исполнение «техничным, но хладнокровным».

Во втором варианте [Ли], напротив, «много отношения к исполнению и выражению чувств», что породило живые образы: «размышления одинокого человека, пережившего безответную любовь в минорной и медленной первой части (или **спокойный морской пейзаж в полнолуние**); воспоминания о

безмятежных моментах жизни во второй части сонаты; а в третьей части (энергичном финале, полном драматизма) передана борьба за жизнь». Это описание буквально дышит эмпатией и проживанием; данное эмоциональное проживание почти нарративное, личное.

Конфликт: первый вариант [Баренбойм] назван «более созерцательным и грубоватым», «исполнитель играет громко, тяжело, без участия – технично, но хладнокровно», второй [Ли] – «мне ближе, так как пианист контролирует звукоизвлечение, соблюдает баланс чувств и технических приемов – он полностью погружен в музыку, которую исполняет». Здесь вновь, как и у предыдущего респондента, «созерцательность» приписывается западному исполнителю, но с отрицательным знаком («грубовато»). Ли Юньди, напротив, оказывается носителем подлинной эмоции.

Произведение №2 (Ф. Шопен, Прелюдия №4)

Предпочтения: Вариант 1 [Фу Цонг] – «Не понравилось», вариант 2 [Ашкенази] – «Понравилось».

Образы и техника: первый вариант [Фу Цонг] раскритикован за подвижный темп, «смелую грубость», пренебрежение характером скорби. «исполнитель выбрал более подвижный темп, выполняя crescendo [постепенное увеличение силы звука], он позволяет себе некоторую смелую грубость, забывая о том, что это произведение выражает скорбь и тоску по утраченному. По моему мнению, ему не хватает исполнительского опыта. Поэтому мне было сложно представить определенные образы».

Второй вариант [Ашкенази], напротив, «прозвучал пронзительно тонко, в хорошем темпе» с отличным legato, позволил «выполнить все динамические рисунки», «исполнитель выполнил нюансы тонко. Особенно хорошо ему удавалось piano с самого начала прелюдии», что вызвало глубоко личные воспоминания о тяжелой утрате супруга – эмоциональное попадание абсолютного порядка.

Конфликт: во втором варианте «драматический конфликт переживается более остро, а в первом – созерцательно»; «думаю, это объясняется

мастерством исполнения, а также желанием передать настроение произведения. Первый исполнитель [Фу Цонг] интерпретировал пьесу по-своему. Второму маэстро [Ашкенази] – мои аплодисменты». В. Ашкенази, таким образом, выступает как эталон драматической глубины. Он получает «драматический» ярлык, противоположный тому, что обычно приписывают западным исполнителям китайцы. Но важно, что это острота переживания, признаваемая этой слушательницей как искренняя.

Резюме по кейсу 3. Респондентка полностью переворачивает нормативное для некитайской группы предпочтение: Ли Юньди «наделяется душой», Баренбойм – «бездушной» техничностью. При этом в Прелюдии [в произведении №2] она предпочитает В. Ашкенази, а Фу Цонга критикует. Следовательно, главным критерием для нее является не культурное происхождение исполнителя, а способность вызывать живой эмоциональный отклик. Следовательно, даже внутри западной эстетики нет единого шаблона: возможна высокая оценка китайской манеры, если она воспринимается как искренняя и выразительная.

5. Кейс №4: ID 538 (М., 57 лет, русский, главный дирижер)

Второй профессиональный дирижер высокой квалификации. Этот респондент – воплощение строгой русской дирижерской школы, наследующей как советской, так и дореволюционной академической традиции. Его ответы наиболее резки и бескомпромиссны.

Произведение №1 (Л. ван Бетховен, «Лунная соната»)

Предпочтения: вариант 1 [Баренбойм] «понравился больше; он чувственнее – как будто играла девушка. В контексте точности исполнения текста – мужчина». Вариант 2 [Ли Юньди]: «наверное, это китаец. Крайне небрежно. Агогики много; почему аккорды не вместе? Небрежность, неразумная! Мужчина». Здесь мгновенное угадывание «китайца» по характеру небрежности и одновременно гендерная стереотипизация («мягко – женщина»).

Образы и техника: в варианте 1 [Баренбойм] исполнитель «проживает расстояние между звуками»; он «цельнее», в нем «есть личное отношение и идея (как с высоты птичьего полета)». Здесь «чувства и эмоции, но не образы», «мягкое туше, будто женщина играет – слишком мягкое туше! Местами даже на грани боязливости». Респондент объясняет: «туше – это манера нажать на клавиши (и воспроизвести нюансы). Однако это вызывается характером – как исполнитель играет, подражая оркестру». Поэтому «нужно владеть “аппаратом” и знать, как им управлять».

В варианте 2 [Ли Юньди] «механистическое исполнение… нелогично расставлены акценты… исполнитель копирует, не понимая; нет цельной картины», «это образ уже когда-то кем-то сыгранного материала, это попытка сыграть в этом стиле [кем-то сыгранного] и бездумно попробовать сыграть так же»; «жесткая, прямолинейная подача звука». Тембровая палитра разнообразнее у второго, но это не спасает; «то, что он эмоционален, не значит, что сыграно не механистично: у него нелогично расставлены акценты и непропорционально распределена громкость по всей фактуре. Есть “выкрикивающие” звуки, нелогично зазвеневшая нота в левой руке... человек просто копирует, не понимая; нет цельной картины. Но, наверное, он считает, что [звучит] грустно». Ключевое слово – «копирует». Отсутствие понимания целостной формы – главный недостаток.

Конфликт: «Драматического конфликта нигде не было, т.к. это уже отношение. Имитация была во 2-м». Первый вариант назван «примиряюще-созерцательным». Здесь снова повторяется паттерн: Д. Баренбойм у некитайцев получает ярлык созерцательности, но в положительном смысле (как медитативность), а китаец – имитации. У китайцев же Д. Баренбойм был «драматичным», а Ли Юньди – «созерцательным».

Произведение №2 (Ф. Шопен, Прелюдия №4)

Предпочтения: Вариант 1 [Фу Цонг] – «меньше понравилось. Больше выспренности, надуманности. Китаец». Респондент, не зная, китайский ли это исполнитель, продолжает: «Социокультурная среда имеет значение. Волей

неволей копирование под себя, чтобы поняли, что у нас тоже так может функционировать», «на своем инструменте было бы ближе по контексту, и по контексту и отклику нашел бы более интересные моменты».

Вариант 2 [Ашкенази] – «больше понравилось. Понятнее мысль (общая прочувственность), логичность, естественность чувств и искренность».

Образы и техника: о Фу Цонге: «попытка скопировать, наслушался разных интерпретаций, неестественно… от себя как личности – мало», «у него несколько образов в голове, но не собственные, а образы тех впечатлений, которые он получил от раннее прослушанного, но с попыткой воплотить в своем исполнении. Своего мало», «конфликта не было, не выражалась эмоции, они будто бы были скопированы с тех эмоций, которые кто-то когда-то выразил».

О В. Ашкенази: «цельный образ, общая логичная последовательность, даже темпы меняются логически… естественнее несмотря на то, что агогика есть и там, и там», «единство мысли всей, выражение эмоций более адекватное и более правдивое, искреннее, честнее, более личное».

Тембры: в варианте 1 [Фу Цонг] – «более яркое различие в тембрах», «рисовали красный как красный, зеленый как зеленый», во 2-м [Ашкенази] – «более тонкие нюансы, хоть и сглаженно… акварель, полутона звуков». Итог – убежденное предпочтение западной интерпретации. Внешняя контрастность Фу Цонга – признак плакатности, а тонкая нюансировка В. Ашкенази – признак глубины.

Культурная рефлексия: респондент затрагивает фундаментальные вопросы: «Настоящий смысл возникает у воспринимающего. Границы должны быть, автора нельзя забывать. Автор в глобальном смысле дает рамки». И далее: «Классическая музыка на китайские темы – это китайская музыка, а не западная, потому что основные смыслы в ней китайские». Здесь допускается инокультурное прочтение, но только до тех пор, пока оно осознает себя как иное и не претендует на универсальность. Проблему китайских интерпретаций он видит в том, что они пытаются оставаться в

рамках западного канона, но не дотягивают до его критериев целостности и искренности.

Резюме по кейсу 4. Максимально строгая позиция: китайские интерпретации оцениваются как небрежные, вторичные, не соответствующие авторскому замыслу. Критерий – целостность и логичность формы, правда чувства. Эмоциональное предпочтение отдано западным исполнителям в обоих произведениях. Этот дирижер наиболее последовательно отстаивает нормативный канон, и его негативная реакция на Ли Юньди и Фу Цонга резко контрастирует с позицией дагестанца и татарки.

6. Кросс-кейсовый анализ некитайской группы

Китайская выборка (n=113) продемонстрировала следующие тренды:

75% приписали Ли Юньди созерцательность и за это предпочли;

60% предпочли Фу Цонга за его «каллиграфическую» манеру, около половины сочли его созерцательным.

Некитайская группа расколота: двое (историк-еврей и русский дирижер) выбрали Д. Баренбойма в Л. ван Бетховене и все четверо выбрали В. Ашкенази в Ф. Шопене. Но при этом двое (дагестанец и татарка) выбрали Ли Юньди в Л. ван Бетховене. Ни один некитаец не выбрал Фу Цонга.

Ключевой пункт расхождения: китайцы ценят «сглаживание» драматических углов и привнесение «пустоты» как художественное достижение; некитайцы же либо не замечают этой категории, либо, даже если замечают (дагестанец, татарка), реагируют на эмоциональную непосредственность, которая перекрывает культурные различия.

Трое из четырех некитайцев – высококвалифицированные профессионалы, получившие образование в России/СССР. Их объединяет академический критерий «целостности» и «логики формы». Именно отсутствие этих качеств ставится в вину китайским исполнителям. Однако внутри этой группы есть раскол в отношении Ли Юньди: для дагестанца и татарки китайский пианист оказывается достаточно логичен и эмоционален,

чтобы понравиться, несмотря на отступления от канона; для русского дирижера и историка-любителя – нет.

Фу Цонг же единодушно отвергнут. Объяснение, вероятно, кроется в его более радикальной «китайской» манере: аскетичная, почти монохромная звучность, необычная фразировка, которая на некитайский слух звучит как бессвязная, «агрессивная» (ID 403) или «надуманная» (ID 538). Ли Юньди, как более молодой и «глобализованный» пианист, по-видимому, сохраняет больше связей с общепринятой романтической выразительностью, что делает его более доступным для части западной аудитории.

Никто из некитайцев не употребил термин 留白 (*лю бай*, пустота) или его аналоги. Более того, паузы у китайских исполнителей либо вовсе не замечались (ID 2393195767), либо воспринимались как нелогичные (ID 538), либо как «вакуумная тишина» (ID 3157667, которая хотя и китаянка, но обучалась в Москве, однако ее цитаты вошли в китайскую выборку; здесь речь о некитайцах). Таким образом, центральная для китайской эстетики категория не функционирует в герменевтическом горизонте западных слушателей, что подтверждает ее культурную специфичность.

7. Сопоставление с китайской выборкой

Сравнение двух выборок позволяет сделать следующие обобщения.

1. Разные аксиологические координаты

Китайские слушатели оценивают исполнение в координатах «драматизм – созерцательность», причем последняя является позитивной ценностью, связанной с *чжун хэ* и *лю бай*. Некитайские слушатели, даже если замечают те же феномены (дагестанец прямо назвал Ли Юньди «примиряюще-созерцательным»), не придают им априорной положительной окраски; для них важнее «целостность», «логичность», «искренность». Таким образом, один и тот же акустический стимул интерпретируется в разных системах ценностей.

2. Феномен «своего» и «чужого»

Для китайцев Ли Юньди и Фу Цонг – «свои» не только по крови, но и по культурной эстетике, которую они привносят в западный репертуар. Для

некитайцев они – «чужие», причем степень «чуждости» варьирует. Фу Цонг оказывается более чуждым из-за манеры игры, далекой от привычных rubato. Ли Юньди, напротив, воспринимается частью некитайцев ближе, вероятно, благодаря более глянцевой, «красивой» звучности, которая частично вписывается в доминирующий глобальный пианистический стандарт.

3. Поведенческий паттерн «эмоционального попадания»

Случай татарки (ID 2394806611) показывает, что, если китайское исполнение вызывает сильный эмоциональный резонанс, культурные барьеры рушатся: субъективный опыт может преодолеть культурную дистанцию. Однако тот же механизм не сработал для Фу Цонга, возможно, потому, что его эстетика потребовала от слушательницы слишком больших усилий для декодирования.

8. Почему дагестанец и татарка предпочли Ли Юньди? (проблема культурной среды и идентичности)

Это наиболее интригующий результат некитайской выборки. Двое респондентов нерусского происхождения (дагестанец и татарка), выросшие в российской культурной среде, но несущие в себе иные этнические традиции, независимо друг от друга выбрали китайское исполнение бетховенской сонаты как более привлекательное. Данный результат совпадает с предпочтением подавляющего большинства китайцев (60–65%).

1. Гипотеза

Дагестанцы и татары – народы с долгой историей государственности и высокоразвитой художественной культурой, веками существовавшие на стыке цивилизаций. И дагестанская, и татарская музыкальные традиции отличаются развитой мелизматикой, эмоциональностью, склонностью к импровизационной агогике. В этом смысле они могут быть типологически ближе к китайской модели «певучести» и гибкого ритма, чем к строгой немецкой школе. Оба респондента могли бессознательно реагировать на те же качества игры Ли Юньди, которые китайцы описывали как «созерцательность»: плавность линий, избегание резких акцентов,

«кантиленность[1174]». Для русского дирижера (ID 538) эти же черты показались «небрежностью» и «женственной слабостью», а для дагестанца – привлекательной живостью.

2. Фактор этнической идентичности и «двойного мировоззрения»

Как представители меньшинств в Российской Федерации, оба респондента неизбежно обладают «двойным мировоззрением»: они интериоризовали/усвоили русскую/советскую культурную норму, но сохраняют связь с собственной этнической традицией, что может делать их более открытыми к альтернативным эстетическим системам, менее склонными абсолютизировать академический канон как единственно возможный. Иными словами, опыт жизни на «культурном пограничье» развивает толерантность к «инаковости» в искусстве, а иногда и симпатию к тем проявлениям, которые напоминают собственные латентные эстетические ценности.

3. Индивидуально-психологический аспект

Оба респондента – профессионалы, но их специализации различны: ID 403 – дирижер и мультиинструменталист, ID 480 – пианист-педагог. Оба респондента высоко оценили эмоциональную вовлеченность Ли Юньди. Для татарки это было решающим: Д. Баренбойм показался «бездушным», Ли Юньди – живым. Для дагестанца, хотя он и отметил вторичность, эмоциональная «заразительность» стала основополагающей. Вероятно, что оба они разделяют некий «южный», темпераментный полюс внутри российской культуры, который предпочитает выразительное, даже несколько преувеличенное исполнение аскетичной классичности, что может быть не этническим, а скорее психотипическим или региональным фактором: Казань и южное происхождение (Дагестан) – регионы с более «эмоциональным» культурным кодом, чем, скажем, московская академическая среда.

[1174] Кантиленность (от итал. cantabile – «певучий, певуче») – свойство мелодии или манеры исполнения, при котором звуки плавно и связно перетекают друг в друга, создавая ощущение непрерывной, «поющей» линии. Кантиленность противоположна отрывистой, декламационной манере.

То, что именно некитайцы нерусского происхождения предпочли китайца, бросает вызов упрощенной бинарной модели «Восток–Запад». Культурная карта оказывается сложнее: есть «Запад» в лице русского академического мейнстрима, есть «Восток» в лице китайской эстетики, и есть пограничные, «перекрестные» идентичности, которые могут служить ***мостиками*** между ними. Люди с дагестанской и татарской идентичностью, сами того не осознавая, выступили в роли медиаторов, чья эстетическая восприимчивость сблизилась с китайской не в силу одинаковости культур, а благодаря общей дистанции от академического канона и, возможно, общему предпочтению плавной выразительности перед жесткой структурой.

9. Общие выводы и вклад в диссертационное исследование

Анализ некитайской группы респондентов, несмотря на ее малочисленность, дал результаты, принципиально важные для настоящей работы.

1. Подтверждена культурная обусловленность рецепции. Некитайские слушатели демонстрируют иную систему критериев оценки исполнения: в центре – целостность формы, логичность и искренность высказывания. Категории «созерцательности» и «пустоты», ключевые для китайской эстетики, либо не воспринимаются, либо воспринимаются как недостаток, что доказывает: смысл музыки не имманентен звуковому объекту, а конструируется в процессе культурно опосредованного восприятия.

2. Зафиксирована неоднородность западной аудитории. Случай дагестанца и татарки показывает, что даже в рамках одной национальной традиции (российской музыкальной культуры) существуют разные эстетические полюса. Часть аудитории может эмоционально и эстетически сближаться с китайской исполнительской манерой, если она резонирует с их личностным психотипом или латентным культурным опытом, что предостерегает от стереотипного деления «Восток/Запад» и призывает к более нюансированной модели, учитывающей множественные идентичности.

3. Фу Цонг является наиболее «трудным» для западной рецепции китайским исполнителем. Единогласное отвержение интерпретации Фу Цонга некитайской группой при ее высокой оценке китайцами говорит о том, что его стиль оказывается наиболее герметичным для западного слуха. Ли Юньди, напротив, представляет собой «смягченный», глобализированный вариант китайской пианистической школы, более доступный инокультурному слушателю.

4. Дагестанский и татарский кейсы становятся ключом к пониманию транскультурных мостов. Предпочтение Ли Юньди нерусскими россиянами подводит к гипотезе: народы, чья музыкальная традиция предполагает развитую кантиленность, мелизматику и гибкую ритмику, могут быть более открыты к китайской манере исполнения, чем носители строгой академической нормы. Эта гипотеза требует проверки на более широком материале, но уже сейчас она обогащает ***теорию культурного трансфера***, предлагая не двухполюсную, а многополярную карту рецепции.

В целом, некитайская часть интервью со всей убедительностью демонстрирует, что рецепция классической музыки в Китае – это не однонаправленный процесс, а сложный диалог, в котором разные сегменты мировой аудитории могут занимать самые неожиданные позиции, иногда сближающиеся с позицией китайских слушателей вопреки культурным границам. Данный вывод становится важным компонентом аргументации о формировании «третьего пространства» музыкальных смыслов и о множественности путей культурной апроприации.

2.4.3. Аналитический отчет по результатам опроса китайских и некитайских респондентов

Если интервью (n = 117, из которых 113 этнических китайцев и 4 некитайца) позволили выявить глубинные герменевтические механизмы при восприятии конкретных исполнений Л. ван Бетховена и Ф. Шопена, то количественный опрос (n ≈ 1100) дает возможность установить статистически значимые корреляции между культурной идентичностью респондентов и их

общими установками по отношению к западной классической музыке. Объединение этих двух перспектив – качественной и количественной – обеспечивает многомерное понимание процессов культурного трансфера в музыкальной сфере.

Основная цель – провести детальный анализ ответов на все 56 вопросов опроса, сгруппировав респондентов по этнокультурной принадлежности (ханьцы, этнические меньшинства КНР, некитайцы) и сопоставив полученные статистические тенденции с выводами, сделанными на основе интервью.

1. Методология и демографический профиль выборки

Опрос проводился на двух языках (китайском и русском) и включал 56 пунктов, охватывающих:

1) демографические и образовательные характеристики (вопросы 1–6, 52–56);

2) отношение к классической музыке и ее ценностям (вопросы 7–29);

3) предпочитаемые стили, инструменты и приоритеты исполнения (вопросы 30–36);

4) влияние детской звуковой среды (вопросы 37–39);

5) когнитивные и эстетические установки (вопросы 40–51).

Из общего массива данных были выделены три этнокультурные группы:

1. Ханьцы (漢族) – респонденты, выбравшие вариант «Я китаец, хань» (около 78% выборки).

2. Этнические меньшинства КНР – респонденты, идентифицирующие себя с одним из 55 официально признанных меньшинств Китая (около 12%).

3. Некитайцы – респонденты, не относящие себя к китайской культуре (около 10%, преимущественно русскоязычные участники опроса, проживающие в РФ).

По возрасту, образованию и музыкальному стажу выборка в целом гетерогенна, что позволяет выявлять не только этнокультурные, но и возрастные, гендерные и профессиональные корреляции.

2. Анализ установок по блокам вопросов

2.1. Отношение к классической музыке: любовь, понимание, ценности (вопросы 7–9, 15, 17, 18, 23)

Первый блок направлен на выявление базового уровня аффилиации с западной классической музыкой. Респондентам предлагалось согласиться или не согласиться с утверждениями «Мне нравится классическая западноевропейская музыка», «Я понимаю ее», «Ее ценности коррелируют с моими жизненными ценностями», а также оценить ее актуальность, связь с божественной гармонией, способность исцелять душу и статус источника божественной гармонии.

Общие результаты:

1. Утверждение «Мне нравится классическая музыка» получило одобрение более 90% респондентов во всех группах, что свидетельствует о высокой самооценке лояльности, однако характер ответов на последующие вопросы дифференцирует эту лояльность.

2. Утверждение «Я понимаю классическую музыку» поддержали 82% ханьцев, 78% меньшинств и 88% некитайцев. Более высокая уверенность в понимании у некитайцев может объясняться тем, что для них эта музыка является более привычной культурной средой, тогда как для китайцев «понимание» может предполагать дополнительный уровень усилий по декодированию.

3. Согласие с тезисом «Ценности классической музыки коррелируют с моими жизненными ценностями» проявило наибольший разброс: 67% ханьцев, 61% меньшинств и 82% некитайцев. Этот зазор указывает на то, что, несмотря на позитивное отношение, значительная часть китайцев (особенно меньшинств) ощущает определенную дистанцию между западной музыкальной аксиологией и собственной жизненной философией, что коррелирует с данными интервью, где респонденты описывали свой идеал как

«созерцательную гармонию», отличную от драматической конфликтности западной модели.

4. С утверждением «Музыка – это источник божественной гармонии» (вопрос 17) согласились 72% ханьцев, 68% меньшинств и 58% некитайцев. Более высокие показатели у китайцев могут быть связаны с конфуцианским пониманием музыки (樂/乐) как космического упорядочивающего принципа.

5. Вопрос 23 («Классическая музыка – источник божественной гармонии» – специально о классической) дал сходное распределение: 70% ханьцев, 65% меньшинств, 55% некитайцев. Данные показывают, что для китайцев сакрализация именно классической музыки выражена сильнее, чем для носителей европейской традиции, которые чаще воспринимают ее в секулярном ключе.

Вывод по блоку: для китайцев (особенно ханьцев) характерно более сакрализованное отношение к классической музыке, чему соответствуют и данные интервью: классическая музыка воспринимается не просто как искусство, а как способ достижения этической гармонии.

2.2. Классическая музыка и личностное развитие: добродетель, интеллект, воспитание (вопросы 11, 12, 16)

Этот блок тестирует представления о музыке как инструменте морального и интеллектуального совершенствования – крайне важный аспект конфуцианской эстетики.

1. Согласие с тем, что «Классическая музыка делает человека добродетельнее и воспитаннее» (вопрос 11) выразили 81% ханьцев, 74% меньшинств и 52% некитайцев. Разрыв почти в 30 процентных пунктов между ханьцами и некитайцами прямо указывает на «жизненность» конфуцианского представления о музыке как средстве нравственного воспитания.

2. Утверждение «Прослушивание и исполнение классической музыки делает человека умнее» (вопрос 12, «эффект Моцарта») получило поддержку 64% ханьцев, 59% меньшинств и 41% некитайцев. Следовательно, китайцы

демонстрируют большую веру в прагматический развивающий потенциал классики.

3. Вопрос 16 («…делает человека образованнее») дал 85% согласия у ханьцев, 79% у меньшинств и 60% у некитайцев. Образовательный престиж классической музыки в Китае высок. Эти цифры объясняют, почему в интервью китайские респонденты часто оценивали «созерцательные» интерпретации как более совершенные: такая музыка воспринимается ими не как «менее страстная», а как более эффективная в плане духовного воздействия, «воспитывающая» слушателя **в духе срединности**.

2.3. Музыка как социальный маркер: престиж и статус (вопросы 13, 45)

Вопрос 13: «Исполнять классическую музыку – это престижно». Согласились 88% ханьцев, 83% меньшинств, 64% некитайцев.

Вопрос 45: «Все должны учиться исполнять и слушать классическую музыку. Это придает престиж и важно для социального статуса» – поддержали 52% ханьцев, 47% меньшинств, 31% некитайцев.

Здесь фиксируется мощный пласт китайской «культуры лица» [*мянь цзы,* 面子, достоинство, лицо, престиж, честь, самолюбие, значимость[1175]]: классическая музыка выступает символом социального успеха. Некитайцы реже связывают классическую музыку с социальным статусом, что отражает ее более демократичное или эстетски-независимое восприятие в российской среде.

2.4. Опасность музыки: развращение и контроль (вопросы 19, 22, 24, 25)

Данные вопросы отсылают к идеологическим нарративам о потенциальной «развращающей» силе музыки, восходящим как к трактатам моистов, так и к эпохе Культурной революции.

[1175] 面子 [Электронный ресурс] // БКРС: [сайт] (мяньцзы). – URL: https://bkrs.info/slovo.php?ch=面子 (дата обращения: 30.04.2026).

Утверждение «Классическая музыка может развращать человека и отвлекать его от важных дел» (вопрос 19) получило крайне низкую поддержку во всех группах (менее 8%), что говорит о полной нормализации классики в современном Китае.

Однако общее утверждение «Музыка может развращать человека…» (вопрос 22) получило 14% согласия у ханьцев, 18% у меньшинств и 12% у некитайцев. Чуть более высокий процент у меньшинств может быть связан с более консервативной средой в некоторых регионах их компактного проживания.

Вопрос 24: «Музыка может управлять людьми – в этом ее бесконечная сила» – согласились 32% ханьцев, 37% меньшинств, 28% некитайцев. Этот результат подкрепляет и данные интервью, где некоторые китайские респонденты подчеркивали способность музыки регулировать эмоции согласно конфуцианским предписаниям.

2.5. Сравнение классической, поп- и традиционной музыки (вопросы 10, 21, 26–29)

Респондентам предлагалось ранжировать свое понимание и предпочтение трех жанров: классической западной, поп-музыки и китайской традиционной (народной) музыки.

Вопрос 10 («Классическую музыку я понимаю лучше всего, она мне нравится больше всех, поп-музыка на втором месте, традиционная на третьем»): согласились 48% ханьцев, 41% меньшинств, 55% некитайцев.

Вопрос 21 («Традиционную музыку я понимаю лучше всего, на втором месте классическая, поп-музыка на третьем»): поддержали 22% ханьцев, 34% меньшинств, 8% некитайцев.

Вопрос 29 («Поп-музыка на первом месте, классическая на втором, традиционная на третьем»): согласились 25% ханьцев, 20% меньшинств, 30% некитайцев.

Следовательно, у этнических меньшинств Китая значительно сильнее выражена идентификация с традиционной музыкой, что коррелирует с

государственной политикой поддержки культур малых народов и, возможно, с меньшей вовлеченностью в глобализованную поп-культуру. Ханьцы демонстрируют классический паттерн модернизационного общества, где западная классика занимает высокое место в культурной иерархии, а традиционная музыка отходит на второй план. Некитайцы наиболее «прозападны» в своих жанровых предпочтениях.

Вопрос 26 («Главная и основная цель музыки – развлечение»): согласились 31% ханьцев, 33% меньшинств, 46% некитайцев.

Вопрос 27 («Главная цель классической музыки – развлечение»): 19% ханьцев, 22% меньшинств, 34% некитайцев.

Китайцы в меньшей степени, чем некитайцы, склонны сводить цель музыки (и особенно классической) к развлечению. Для них она выполняет более «высокие» функции – этическую, воспитательную, гармонизирующую. Этот вывод полностью согласуется с интервью, где китайские респонденты описывали созерцательную музыку как «воспитывающую», а не развлекающую.

2.6. Предпочитаемые стили, инструменты и исполнительские приоритеты (вопросы 30–36)

Вопрос 30 («Предпочитаемый стиль»): и у ханьцев, и у меньшинств лидирует романтизм (Шопен) – около 42%, затем классицизм (Моцарт) – 28%, барокко (Бах) – 15%, импрессионизм – 8%, авангард – 5%, средневековая музыка – 2%. Некитайцы дают схожий профиль, но с чуть большей долей классицизма и барокко.

Вопрос 31–32 («Главное в исполнении классической музыки»): ханьцы отдают предпочтение «передаче замысла композитора» (38%) и «цельности музыкальной формы» (31%), меньшинства – «индивидуальному самовыражению» (40%), некитайцы – «виртуозности» (35%) и «ясности голосов фактуры» (29%). Это различие крайне показательно: для ханьцев важнее верность канону и структурная гармония, для меньшинств – личная

экспрессия, для некитайцев – техническое мастерство и полифоническая прозрачность.

Вопрос 33 («Лучший классический инструмент»): фортепиано безоговорочно лидирует во всех группах (78–85%), что отражает его глобальный статус в современном Китае. Струнные (скрипка) на втором месте.

Вопрос 34 («Традиционные инструменты лучше классических западных»): согласились 12% ханьцев, 29% меньшинств, 5% некитайцев. Меньшинства, опять же, проявляют большую лояльность к своим культурным артефактам.

Вопрос 35 («Классическая музыка должна поражать и удивлять»): 62% ханьцев, 58% меньшинств, 71% некитайцев. Некитайцы выше ценят элемент «чуда» и «потрясения».

Вопрос 36 («Главное в исполнении традиционной музыки»): «индивидуальное самовыражение» (45%) и «цельность формы» (30%) у ханьцев; у меньшинств – «виртуозность» (41%) и «тембровая нюансировка» (33%). Тем самым, для меньшинств традиционная музыка – объект гордости и демонстрации мастерства.

2.7. Детская звуковая среда (вопросы 37–39)

Вопрос 37 («В вашем доме в детстве звучала классическая музыка?»): «Да» ответили 58% ханьцев, 47% меньшинств, 82% некитайцев. У некитайцев классическая музыка была неотъемлемой частью домашнего фона, тогда как многие китайцы (особенно меньшинства) росли в среде, где доминировали традиционные и революционные песни.

Вопрос 38 («В детстве звуковая среда была полностью монофонической – традиционные и революционные песни»): согласились 27% ханьцев, 41% меньшинств, 5% некитайцев. Для многих респондентов из меньшинств и части ханьцев западная полифония не была естественной средой, что объясняет, почему в интервью они подчеркивали «прозрачность фактуры» и «легкость» китайских интерпретаций, которые ближе к монофонической эстетике.

Вопрос 39 («Прослушивание классической музыки в детстве было добровольным и нравилось»): среди тех, у кого она звучала, согласились 89% независимо от группы: если классическая музыка попадала в детскую среду, она воспринималась позитивно.

2.8. Когнитивные и эстетические установки (вопросы 40–51)

Вопрос 40 («Классическая музыка – прежде всего явление…»):

Старинное/древнее (古): 32% ханьцев, 38% меньшинств, 18% некитайцев.

Строгое/образцовое (典): 28% ханьцев, 25% меньшинств, 34% некитайцев.

Западное/иностранное (西): 31% ханьцев, 26% меньшинств, 42% некитайцев.

Высшее/элитное (高级): 27% ханьцев, 21% меньшинств, 15% некитайцев.

Серьезное/строгое (雅): 24% ханьцев, 19% меньшинств, 29% некитайцев.

Китайцы (особенно меньшинства) чаще воспринимают классическую музыку как «древнюю» и «элитную»; некитайцы – как «западную» и «строгую», что говорит о разной семантической укорененности понятия «классическое» в двух культурах. Для китайцев 古典 (гу дянь) означает «древний канон», для европейцев classicus – прежде всего «образцовый»[1176].

Вопрос 41 (Реакция на симфонию №5 Л. ван Бетховена):

1. Растворение в звуковом потоке и потеря себя: 61% ханьцев, 56% меньшинств, 45% некитайцев.

2. Внимательный анализ структуры: 39% ханьцев, 44% меньшинств, 55% некитайцев.

[1176] Из чего состоит классицизм? [Электронный ресурс] // Лаврус: [сайт]. – URL: https://lavrus.tretyakov.ru/publications/iz-chego-sostoit-klassitsizm/ (дата обращения: 21.05.2026).

Китайцы в большей мере склонны к «даосско-романтическому» погружению в звук, некитайцы – к аналитической дистанции. Это соотносится с образностью «туши и воды», выявленной в интервью.

Вопрос 42 (Нагнетание страстей эстетически избыточно или приемлемо?):

Избыточно (过犹不及): 44% ханьцев, 38% меньшинств, 19% некитайцев.

Обязательно и приемлемо: 56% ханьцев, 62% меньшинств, 81% некитайцев.

Почти половина ханьцев считает западную драматургию эстетически чрезмерной. Это центральная точка, объясняющая, почему в интервью китайские респонденты предпочитали «созерцательные» интерпретации Ли Юньди и Фу Цонга: для них «золотая середина» является действующей нормой художественного вкуса.

Вопрос 43 («Музыка с мелодией и аккомпанементом приятнее полифонии»):

Согласились 58% ханьцев, 64% меньшинств, 30% некитайцев.

Большинство китайцев предпочитают гомофонный склад полифоническому, что соответствует их традиционной музыкальной культуре, где многоголосие развито иначе. Это объясняет, почему в интервью «прозрачность фактуры» китайских пианистов воспринималась как достоинство.

Вопрос 44 («Классическая музыка неприкосновенна: Бах как рингтон – недопустимо»):

Согласились 41% ханьцев, 36% меньшинств, 52% некитайцев.

Некитайцы в большей мере склонны к сакрализации классики в бытовом контексте; китайцы более гибки, что, возможно, связано с прагматическим использованием классической музыки как образовательного и статусного инструмента.

Вопрос 46 («Бетховен принадлежит всему человечеству, его смыслы универсальны»):

Согласились 82% ханьцев, 78% меньшинств, 93% некитайцев.

Нет, чувствую культурную дистанцию: 18% ханьцев, 22% меньшинств, 7% некитайцев.

Хотя большинство китайцев признают универсальность Бетховена, значимое меньшинство (особенно среди этнических меньшинств) ощущают культурную дистанцию. Данные коррелируют с интервью, где некоторые респонденты говорили о непереводимости западных смыслов.

Вопрос 47 (Образ классической музыки):

Готический собор: 34% ханьцев, 28% меньшинств, 51% некитайцев.

Механические часы: 31% ханьцев, 33% меньшинств, 24% некитайцев.

Архитектурный чертеж: 20% ханьцев, 25% меньшинств, 16% некитайцев.

Бурное море: 15% ханьцев, 14% меньшинств, 9% некитайцев.

Некитайцы значительно чаще выбирают «готический собор», что соответствует западной культурной памяти. Китайцы чаще выбирают «механические часы» и «чертеж», что отражает восприятие классической музыки как точной, строгой системы.

Вопрос 48 («Пауза и тишина равносильны звуку; отсутствие пространства для дыхания вызывает напряжение»):

Согласились 76% ханьцев, 72% меньшинств, 43% некитайцев.

Это самый прямой индикатор эстетики *лю бай* в опросе. Китайцы в массе своей ощущают паузу как содержательную, а не пустую. Некитайцы, в согласии с интервью, гораздо реже испытывают дискомфорт от «непрерывного» звучания.

Вопрос 50 («Классическая музыка на народные темы становится понятнее и ближе народу»):

Согласились 79% ханьцев, 85% меньшинств, 51% некитайцев.

Китайцы высоко ценят адаптацию классики к местным мелодиям, что есть проявление общей тенденции к «китаизации» западного наследия. В интервью эта тема также поднималась.

Вопрос 51 («Классическую музыку в Китае понимают иначе, чем в Европе; это естественный процесс адаптации под свои ценности»):

Согласились 84% ханьцев, 79% меньшинств, 48% некитайцев.

Подавляющее большинство китайцев осознают и принимают факт культурной реинтерпретации, что придает легитимность тем смыслам, которые они вкладывают в исполнения Ли Юньди и Фу Цонга.

3. Результаты

1. Опрос показал, что 44% ханьцев считают западное «нагнетание страстей» эстетически избыточным, а 76% придают огромное значение паузе и тишине в музыке. Интервью качественно раскрыло этот механизм: респонденты описывали игру Ли Юньди как «сглаживающую острые углы», «превращающую конфликт в плавное эмоциональное течение», достигающую «примирения и созерцательности». Они сознательно выбирали китайского исполнителя за его способность приблизить Бетховена к конфуцианскому идеалу сдержанной гармонии.

2. В интервью 30% респондентов прямо использовали термин *лю бай* в открытых вопросах, а закрытый вопрос 48 продемонстрировал, что более 75% китайцев ценят «пространство для дыхания» в музыке. При этом в некитайской выборке опроса этот показатель составил лишь 43%. В интервью некитайцы либо не замечали китайской «пустоты», либо интерпретировали ее как «нелогичные паузы» и «небрежность». Таким образом, опрос и интервью конвергентно доказывают, что *лю бай* является специфической для китайской эстетики категорией восприятия.

3. Опрос показал, что для китайцев классическая музыка в большей степени, чем для некитайцев, связана с престижем (88% против 64%), статусом (52% против 31%), воспитанием (81% против 52%) и развитием интеллекта (64% против 41%). Однако она реже воспринимается как развлечение (19% против 34%). Интервью подтвердило этот инструментальный подход: респонденты говорили о музыке как о средстве самосовершенствования, а не источнике удовольствия. Выбор «созерцательной» интерпретации объяснялся

тем, что такая музыка лучше «воспитывает» и «успокаивает ум», что соответствует конфуцианскому представлению о функции искусства.

4. Опрос выявил, что этнические меньшинства Китая занимают промежуточную позицию между ханьцами и некитайцами по многим параметрам, но ближе к ханьцам по таким, как «неприятие полифонии» (64%), «важность паузы» (72%) и «восприятие классической музыки как элитной». При этом они сильнее привязаны к традиционной музыке и более склонны к «индивидуальному самовыражению» в исполнении. В интервью среди китайских респондентов присутствовали представители меньшинств, и их ответы в целом не выделялись в отдельный кластер, однако некоторые из них давали образы, связанные с горными и степными пейзажами, что накладывало отпечаток на метафорику.

4. Заключение

Совокупный анализ данных опроса и интервью позволяет сделать следующие выводы:

1. Рецепция западной классической музыки в Китае детерминирована автохтонной эстетической системой, основанной на конфуцианском принципе *чжун хэ* (золотая середина и гармония) и даосско-буддийской концепции *лю бай* (пустоты), что проявляется как в закрытых установках (неприятие избыточной драматизации, высокая оценка паузы), так и в конкретных выборах при сравнении интерпретаций.

2. Существует значимый культурный градиент между ханьцами, этническими меньшинствами КНР и некитайцами. Ханьцы являются основными носителями описанной культурной модели; меньшинства разделяют многие ее черты, но с поправкой на более сильную идентификацию с традиционной музыкой; некитайцы демонстрируют принципиально иную аксиологию, где классическая музыка более десакрализована, менее связана с моральным воспитанием и престижем, и где пауза не несет той семантической нагрузки, что в китайской эстетике.

3. Качественные данные интервью операционализируют статистические тенденции, обнаруженные в опросе. Конкретные герменевтические ходы, такие как «перевод драмы в созерцание», «превращение звука в тишину», «застывание конфликта во времени», являются живыми реализациями тех ценностных ориентаций, которые массово фиксируются опросом.

4. Китайское музыкальное сообщество не просто «усваивает» западный канон, но адаптирует его к собственной философской и этической рамке, создавая «третье пространство» смыслов. Этот процесс осознается и принимается подавляющим большинством китайцев, о чем свидетельствует как опрос (84% согласны, что классическая музыка понимается в Китае иначе), так и интервью, где респонденты гордятся способностью китайских исполнителей привнести «китайскость» в мировое наследие.

Выводы по главе 2

Проведенный во второй главе диссертационного исследования многоаспектный анализ исторической динамики и современных моделей рецепции западноевропейской классической музыки в культуре Китая позволяет сформулировать ряд фундаментальных положений, синтезирующих теоретико-методологические разработки, исторические реконструкции и эмпирические данные, полученные в ходе интервьюирования (117 респондентов, включая 113 китайцев и 4 некитайцев) и массового опроса (около 1100 респондентов трех категорий: ханьцы, этнические меньшинства КНР и некитайцы).

1. Обращение к рецептивной эстетике Х. Р. Яусса и В. Изера в ее проекции на китайский культурный материал позволило эксплицировать специфику национальной модели освоения инородного. В отличие от сравнительно пассивного «восприятия», китайская рецепция с древности реализуется как активный, преобразующий процесс, концептуализируемый в автохтонных категориях *гэ и* («выверение смысла») и *хуа* («трансформация, переплавление»). Было показано, что западноевропейская классическая

музыка, входя в китайское культурное поле, проходит через процедуру семантического перевода – ее элементы соотносятся с привычными категориями тембра, мелодической линии и музыкального времени, – а затем, по мере укоренения в институциональной и образовательной системе, подвергаются глубокой качественной трансформации, превращаясь в органический элемент национальной культуры. Данная двухступенчатая логика объясняет как избирательность китайского репертуарного канона (опрос фиксирует явный приоритет романтизма и классицизма, в то время как авангард XX века выбирают лишь около 5% китайцев против 12% некитайцев), так и формирование узнаваемого «китайского стиля» в исполнительстве, детально описанного респондентами в интервью.

2. Анализ терминологической номенклатуры, проведенный в разделе 2.2, выявил глубокую семантическую асимметрию. Термины *яньсу иньюэ* (серьезная музыка), *ишу иньюэ* (художественная музыка) и особенно *гудянь иньюэ* (классическая музыка) оказались практически монополизированы западной академической традицией, в то время как китайская традиционная музыка стабильно маркируется этнонациональными категориями (*миньюэ, гоюэ, чжунъюэ*). Асимметрия является вербальным свидетельством глубокого культурного сдвига конца XIX – начала XX века, в результате которого западная классическая музыка заняла в Китае позицию универсального эстетического эталона, тогда как собственная традиция была в известной степени «партикуляризована».

Опросные данные подтверждают и углубляют этот вывод. На вопрос о том, каким явлением прежде всего выступает классическая музыка (вопрос 40), китайские респонденты (как ханьцы, так и меньшинства) значимо чаще, чем некитайцы, выбирают варианты «старинное/древнее» (32% и 38% против 18%) и «высшее/элитное» (27% и 21% против 15%). Некитайцы, напротив, чаще идентифицируют ее как «западное/иностранное» (42% против 31% и 26%). Для китайского сознания классическая музыка вписана не столько в географическую, сколько в темпоральную и иерархическую систему

координат: она «древняя» (и потому авторитетная) и «элитная» (и потому социально значимая). Данные опроса также показывают, что 88% ханьцев и 83% меньшинств считают исполнение классической музыки престижным занятием, тогда как среди некитайцев этот показатель составляет 64%.

3. Историческая периодизация, развернутая в разделе 2.3, продемонстрировала последовательную смену трех макроисторических моделей рецепции: иезуитской (XVII–XVIII века), в рамках которой музыка функционировала как дипломатическая диковинка и математический «курьез»; модернизационной (конец XIX – первая половина XX века), превратившей западную музыку в инструмент нациестроительства и культурной модернизации; и современной (с 1980-х гг. по настоящее время), в которой классика выступает одновременно как глобальный конкурентный спорт, образовательный лифт и предмет массового эстетического потребления. Каждая из этих моделей характеризуется собственным типом агентов (миссионеры, реформаторы-интеллектуалы, педагоги, медийные звезды), собственными каналами трансляции и, что особенно важно, собственной аксиологической рамкой. При переходе от второй модели к третьей решающую роль сыграла институционализация музыкального образования, закрепленная созданием Шанхайской консерватории и деятельностью Сяо Юмэя, а также работой иностранных музыкантов – Марио Пачи, Аарона Авшаломова, Александра Черепнина и целой плеяды европейских педагогов, превративших Шанхай первой половины XX века в лабораторию культурного синтеза.

Эмпирическая часть исследования (разделы 2.4.1–2.4.3) позволила верифицировать и операционализировать теоретические положения, выработанные в предыдущих разделах. Совокупный анализ качественных и количественных данных убедительно свидетельствует о том, что рецепция западной классической музыки в Китае детерминирована автохтонной эстетической системой, фундамент которой составляют конфуцианский принцип *чжун хэ* (золотая середина и гармония) и даосско-буддийская

концепция *лю бай* (пустота). Эти древние категории активно функционируют в качестве живых интерпретативных фильтров.

В сфере действия принципа *чжун хэ* опрос зафиксировал, что 44% ханьцев и 38% представителей меньшинств считают западное «нагнетание страстей» эстетически избыточным, тогда как среди некитайцев эту позицию разделяют лишь 19%. Интервью качественно раскрыли этот механизм: респонденты описывали игру Ли Юньди как «сглаживающую острые углы», «превращающую конфликт в плавное эмоциональное течение» и достигающую состояния «примирения и созерцательности». Характерно, что 75% китайской выборки атрибутировали Ли Юньди именно «примиряюще-созерцательный» модус, и 70% из них назвали это качество достоинством, а не недостатком. Данный результат прямо указывает на влияние конфуцианской аксиологии, предписывающей музыке гармонизировать эмоции, а не будоражить их до крайности.

В сфере действия принципа *лю бай* опрос показал, что 76% ханьцев и 72% меньшинств согласны с утверждением «пауза и тишина в музыке равносильны по значению самому звуку», и что «отсутствие пространства для дыхания» вызывает у них напряжение. Среди некитайцев этот показатель составляет лишь 43%. В интервью более 30% китайских респондентов прямо использовали термин *лю бай* или его образные эквиваленты («пустота», «пространство для дыхания», «вакуумная тишина»), характеризуя исполнение Ли Юньди и Фу Цонга. Напротив, никто из некитайских респондентов не применил этой категории, а паузы в китайском исполнении либо не замечались, либо интерпретировались как «небрежность» и «нелогичные остановки» (ID 403, 538). Таким образом, центральная для китайской эстетики категория лю бай оказывается культурно-специфичной и не функционирует в герменевтическом горизонте западных слушателей.

4. Принципиально важным результатом эмпирического блока стало обнаружение значимого культурного градиента между тремя группами респондентов. Ханьцы выступают основными носителями описанной

культурной модели, демонстрируя наиболее последовательное применение категорий *чжун хэ* и *лю бай*. Представители этнических меньшинств КНР разделяют многие черты этой модели (неприятие избыточной драматизации – 38%, значимость паузы – 72%), однако их идентификация с традиционной музыкой собственного народа выражена сильнее: 34% из них ставят традиционную музыку на первое место по пониманию и предпочтению (против 22% у ханьцев), а 29% считают традиционные инструменты лучше западных классических (против 12% у ханьцев). Кроме того, в вопросе о главном в исполнении классической музыки меньшинства чаще выбирают «индивидуальное самовыражение» (40%), тогда как ханьцы отдают предпочтение «передаче замысла композитора» (38%) и «цельности музыкальной формы» (31%).

Некитайские респонденты обнаруживают принципиально иную аксиологию: в их ответах классическая музыка значительно менее сакрализована (лишь 58% согласны, что она является источником божественной гармонии, против 70% у ханьцев), слабее связана с моральным воспитанием (52% против 81%) и социальным престижем (64% против 88%), а пауза и тишина не несут той философской и эстетической нагрузки, которая характерна для китайской выборки. Некитайцы также значимо реже соглашаются с тем, что классическая музыка в Китае понимается иначе, чем в Европе (48% против 84% у ханьцев).

Этот градиент служит дополнительным аргументом в пользу тезиса о глубокой укорененности рецептивных стратегий в автохтонной культурной почве. Вместе с тем, случай двух некитайских респондентов нерусского происхождения (дагестанца и татарки), которые предпочли Ли Юньди Д. Баренбойму, демонстрирует, что даже в западной аудитории есть сегменты, чья эстетическая восприимчивость типологически сближается с китайской – предположительно, благодаря общему предпочтению кантиленности и агогической гибкости перед жесткой структурной логикой.

6. Качественные данные интервью позволили эксплицировать конкретные герменевтические ходы, с помощью которых китайские слушатели и музыканты осуществляют перевод западной классики в собственную эстетическую систему координат. К числу таких ходов относятся: «перевод драмы в созерцание» (интерпретация сонатного конфликта как чередования состояний, а не столкновения антагонистических сил – зафиксировано в 73,5% ответов по вопросу 15 интервью); «превращение звука в тишину» (особая чувствительность к затуханию тона, к послезвучию, подчеркнутая 76% респондентов в интервью); «застывание конфликта во времени» (тенденция слышать симфоническое развитие не как линейный нарратив, а как серию вневременных звуковых ландшафтов – особенно ярко проявилась в описаниях Фу Цонга); «сглаживание динамического рельефа» (82% китайских респондентов в опросе охарактеризовали китайский стиль через «мягкое туше» и «узкий динамический диапазон»). Эти ходы не являются сознательно рефлексируемыми стратегиями большинства респондентов; они реализуются спонтанно, что подтверждает их принадлежность к глубинным структурам культурной памяти.

Совокупность исторических и эмпирических данных позволяет утверждать, что в современном Китае сложилась устойчивая гибридная модель бытования западноевропейской классической музыки. Эта модель характеризуется следующими чертами:

1) сохранением западного репертуарного канона и институциональных форм (оркестр, консерватория, конкурс), унаследованных от модернизационной эпохи;

2) избирательным предпочтением тех сегментов канона, которые наиболее конгениальны китайской эстетической оптике (венский классицизм, романтизм – при маргинальном положении авангарда);

3) функционированием классической музыки как инструмента социальной мобильности и образовательного престижа (88% ханьцев считают

исполнение классической музыки престижным), что связывает ее с архаической логикой экзаменационной системы *кэцзюй*;

4) устойчивым присутствием автохтонных интерпретативных фильтров (*чжун хэ*, *лю бай*, приоритет тембра над драматургией), активирующихся как при пассивном слушании, так и при профессиональном исполнении;

5) формированием осознанной и ценностно нагруженной идентичности, в рамках которой китайские музыканты и слушатели воспринимают себя не как периферийных реципиентов, но как полноправных субъектов мирового музыкального процесса, обладающих уникальным культурным ресурсом, что подтверждается 84-процентным согласием с тезисом о легитимности «иного» понимания классической музыки в Китае.

Таким образом, вторая глава настоящего исследования на историческом, терминологическом, институциональном и эмпирическом материале подтвердила ключевую гипотезу работы: **рецепция западноевропейской классической музыки в Китае представляет собой не пассивное заимствование и не механическое воспроизведение чужой традиции, но активный, многоуровневый и до сих пор продолжающийся процесс культурного синтеза**. Именно механизмы *гэ и* и *хуа*, действующие в пространстве, очерченном концептами рецептивной эстетики, обеспечивают превращение изначально чужеродного музыкального материала в органическую часть китайского культурного космоса – со своей аксиологией, своими институтами и своей, глубоко национальной, манерой слышания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, комплексный философско-культурологический анализ рецепции западноевропейской классической музыки в современном Китае позволяет предложить многоуровневую модель, раскрывающую как отдельные аспекты «музыкального мышления» населения этой страны («субъект» восприятия, культурно-семиотический «горизонт ожидания», векторы принятия/непринятия «чужеродной» традиции, установка на ее имплантацию в поле китайской культуры), так и формы бытования западноевропейской классической музыки в современной культуре Китая (рост престижа обучения фортепианной музыке, специфика концертного исполнения, гастролирующие на Западе китайские пианисты как «посланцы китайской культуры»).

Музыка, включая классическую, не просто отражает уже существующую культурную идентичность китайцев, но активно участвует в ее конструировании. Этот процесс в КНР охватывает несколько взаимосвязанных уровней: институциональный (государственные концертные учреждения исторически определяют, какие музыкальные формы становятся общественно значимыми для консолидации нации), символический (через репертуар, каноны исполнительства и общественные ритуалы музыка формирует устойчивые «маркеры» культурной принадлежности) и уровень коллективной памяти (музыка функционирует как система знаков и практик, в которой накапливается и воспроизводится общий исторический опыт, обеспечивая *эмоциональную связь* между поколениями). В этом контексте описанная в диссертации «гибридная модель» рецепции классической музыки в Китае предстает как механизм активного формирования национальной идентичности, при котором «чужое» не заимствуется пассивно, а переосмысливается и встраивается в собственную ценностную матрицу.

Проведенная реконструкция культурно-семиотического «горизонта ожидания», сформированного мифопоэтическими и философскими основаниями китайской музыкальной традиции, основана прежде всего на выделении *субъекта* рецепции западной музыкальной традиции. С позиций философии культуры этот субъект точнее всего может быть описан как носитель полисемиотического «культурного кода», выработанного в ходе совместного исторического развития полиэтнического китайского общества и реализованного в том числе в особом типе «музыкального мышления». Его основой являются архаические мифы Китая, влиятельные в современном мировоззрении китайцев в силу специфики традиций образования и воспитания, регулируемых китайским государством. В этих мифах музыка осмысляется как инструмент космологического порядка и социальной гармонизации (мифы о Фу Си, Нюй-ва, Куе, Ци). Сравнительный анализ конфуцианских, моистских и легистских текстов выявил три различные модели понимания функций музыки, которые влияние которых прослеживается в современной культурной политике КНР (воспитание/образование, коммерческая утилитарность/выгода, цензура/строгий контроль).

Семиотическая модель китайской музыкальной картины мира включает в себя следующие структурные инварианты «музыкального мышления»: гетерофонная однолинейность, приоритет тембровой нюансировки (*иньсэ*), эстетика вневременности (*саньбань*). Данные инварианты выступают имплицитными фильтрами, направляющими восприятие европейской вертикали, темперации и метрической организации, которые представляют собой специфические структуры «музыкального мышления» представителей европейской культуры. Рецепция данных особенностей может быть представлена как двухступенчатый процесс, описываемый в категориях *гэ и* (格义/格義, «выверение смысла») и *хуа* (化, «трансформация, переплавление»). Теоретическое осмысление этого процесса потребовало интегрировать указанные категории с аппаратом рецептивной эстетики

Х. Р. Яусса и В. Изера. В результате прослеживается, что на стадии *гэ и* осуществляется семантический перевод чужеродных музыкальных явлений в термины собственной культуры; а на стадии *хуа* – их качественная трансформация и встраивание в новую культурную систему. Тем самым предложенная модель позволяет объяснить избирательность репертуарного канона (доминирование венского классицизма и романтизма XIX в. при маргинализации авангарда XX в.) и формирование узнаваемого «китайского стиля» в исполнительстве и композиции. Также на основании аналиа нашей модели отчетливо прослеживается семантическая асимметрия в китайской терминологической номенклатуре, которая может быть интерпретирована как вербальное свидетельство культурного сдвига рубежа XIX–XX вв., в результате которого западная классика заняла позицию универсального эстетического эталона: термины *яньсу иньюэ*, *ишу иньюэ* и *гудянь иньюэ* закреплены преимущественно за западной академической традицией, тогда как китайская традиционная музыка маркируется этнонациональными категориями (*миньюэ*, *гоюэ*, *чжунъюэ*).

В целом историческая периодизация вхождения западноевропейской классической музыки в Китай основана на смене трех макроисторических моделей рецепции: иезуитской (XVII–XVIII вв., музыка как дипломатическая диковинка и математический курьез), модернизационной (конец XIX – первая половина XX в., музыка как инструмент нациестроительства; ключевые агенты – Сяо Юмэй, Цай Юаньпэй, Шанхайская консерватория) и современной (с 1980-х гг., музыка как глобальный конкурентный спорт, образовательный лифт и предмет массового потребления). Примечательно, в создании институциональной инфраструктуры приняли активное участие иностранные музыканты – М. Пачи, А. Авшаломова, А. Черепнина и большая группа европейских педагогов, среди которых выделяются представители Италии, Австрии и др.

В диссертации на эмпирическом материале (117 полуструктурированных интервью и массовый опрос, N ≈ 1100)

верифицирована гипотеза о детерминированности современной рецепции автохтонными эстетическими категориями – конфуцианским принципом *чжун хэ* (中和, «золотая середина и гармония») и даосско-буддийской концепцией *лю бай* (留白, «оставленная пустота»). Зафиксированы статистически значимые показатели: 44 % ханьцев и 38 % представителей меньшинств оценивают западное «нагнетание страстей» как эстетически избыточное (против 19 % среди некитайцев); 76 % ханьцев и 72 % меньшинств согласны, что пауза и тишина равносильны по значению звуку (против 43 % у некитайцев). Эксплицированы конкретные герменевтические ходы: «перевод драмы в созерцание», «превращение звука в тишину», «застывание конфликта во времени», «сглаживание динамического рельефа».

Также в работе выявлен и статистически обоснован культурный градиент между ханьцами, этническими меньшинствами КНР и некитайскими респондентами по параметрам сакрализации классической музыки, ее связи с моральным воспитанием и социальным престижем, а также по семантике паузы. Установлено, что 84 % китайских респондентов признают специфику понимания классической музыки в Китае и рассматривают ее как предмет культурной гордости.

В результате исследования установлено, что в современном Китае сложилась устойчивая гибридная модель бытования западноевропейской классической музыки. В ее рамках западный канон не вытесняется, но подвергается семантическому переосмыслению, формируя «третье пространство» музыкальных смыслов.

Тем самым музыкальное мышление – как способ данности смысла – может быть сопоставлено в различных культурных традициях не в режиме полной сравнимости, а в логике частичного компаративизма: встреча китайского и западноевропейского типов музыкального мышления раскрывается через анализ того, как взаимодействуют эти «способы данности смысла», развернутые в чувственной плоскости благодаря звучанию (в том

числе тишины), – переосмысляя и трансформируя друг друга в *живом* процессе рецепции.

При этом очевидно, что такая рецепция реализуется не как пассивное заимствование, а как активный, многоуровневый процесс культурного синтеза, направляемый механизмами *гэ и* и *хуа*. Тем самым китайский кейс демонстрирует принципиальную возможность такой модели культурной глобализации, которая не сводится ни к вестернизации, ни к изоляционизму, но реализуется как творческий синтез, при котором воспринимающая культура сохраняет свою субъектность, селективно усваивает инородные элементы и перерабатывает их в соответствии с собственной ценностной матрицей. В этом смысле изучение китайской рецепции западноевропейской классической музыки может стать элементом более широкой теоретической дискуссии о природе межцивилизационного культурного обмена, возможностях и границах работы с устойчивыми семиотическими единицами в динамике воспроизводства «культурных кодов», о механизмах сохранения ключевых векторов конструирования культурной идентичности в условиях той специфической формы глобализации, которая складывается на наших глазах при переходе к многополярным международным отношениям нового мирового порядка.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. ИСТОЧНИКИ

Аутентичные древнекитайские тексты

1. 論語. 陽貨 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Лунь Юй». «Ян Хо/Ян Ху» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/analects/yang-huo/zh (дата обращения: 30.04.2026).

2. 論語. 泰伯 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Лунь Юй». «Тай Бо» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/analects/tai-bo/zh (дата обращения: 30.04.2026).

3. 論語. 為政 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Лунь Юй». «Вэй Чжэн»/«Управлять государством» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/analects/wei-zheng/zh (дата обращения: 30.04.2026).

4. 墨子. 非樂上 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Мо-цзы». «Фэй Лэ Шан»/«Отрицание музыки» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/mozi/condemnation-of-music-i/zh (дата обращения: 30.04.2026).

5. 商君书. 去强 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Книга правителя области Шан». «Цюй Цян»/«Ликвидация силы» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/shang-jun-shu/elimination-of-strength/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

6. 商君书. 说民 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Книга правителя области Шан». «Шо Минь»/«Дискуссия о людях» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL:

https://ctext.org/shang-jun-shu/discussion-about-the-people/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

7. 商君书. 农战 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Книга правителя области Шан». «Нун Чжань»/«Земледелие и война» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/shang-jun-shu/agriculture-and-war/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

8. 商君书. 靳令 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Книга правителя области Шан». «Цзинь Лин»/«Выполнение строгих приказов» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/shang-jun-shu/making-orders-strict/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

9. 韩非子. 十过 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Хан Фэй-цзы». «Ши Го»/«Десять зол/недостатков» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/hanfeizi/shi-guo/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

10. 韩非子. 五蠹 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Хан Фэй-цзы». «Уду»/«Пять вредителей» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/hanfeizi/wu-du/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

11. 韩非子. 难三 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Хан Фэй-цзы». «Нан Сан»/«Три сложности» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/hanfeizi/nan-san/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

12. 韩非子. 显学 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Хан Фэй-цзы». «Сянь Сюэ»/«Ведущая школа» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/hanfeizi/xian-xue/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

13. 道德经 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Дао Дэ цзин» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/dao-de-jing/zhs (дата обращения: 30.04.2026).

14. 溪山琴况 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Сишань цинь куан»/«Описание лютни с гор Сишань» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=559317&remap=gb (дата обращения: 30.04.2026).

15. 莊子．逍遙遊 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Чжуан-цзы». «Сяо яо ю»/«Свободное скитание // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/zhuangzi/enjoyment-in-untroubled-ease/zh (дата обращения: 30.04.2026).

16. 律吕正义 [Электронный ресурс] // 中國哲學書電子化計劃: [сайт] («Люй люй чжэн и» // Chinese Text Project (проект оцифровки книг по китайской философии)). – URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=907062 (дата обращения: 30.04.2026).

Словари, учебники, энциклопедии

17. Большой академический словарь русского языка / Российская академия наук, Институт лингвистических исследований ; гл. ред. А. С. Герд. – Москва ; Санкт-Петербург : Наука, 2004– . – Т. 9 : Л – Медь. – 2007. – 658, [1] с. – Текст : непосредственный.

18. Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. / Институт Дальнего Востока РАН ; гл. ред. М. Л. Титаренко. – Москва : Восточная литература, 2006– . – Т. 1 : Философия / ред. М. Л. Титаренко, А. И. Кобзев, А. Е. Лукьянов. – 2006. – 727 с. – Текст : непосредственный.

19. История китайской цивилизации : в 4 т. / Пекинский ун-т ; гл. ред. кол.: Юань Синпэй (гл. ред.) [и др.] ; Ин-т восточных рукописей РАН ; отв. ред. рус. изд. И. Ф. Попова ; [пер. с кит. И. Ф. Поповой и др.]. – Москва : ООО «Международная издательская компания "Шанс"», 2020. – Т. 1 : С древнейших времен до 221 г. до н. э. / гл. ред. тома Янь Вэньмин. – 671 с. – Текст : непосредственный.

20. История Китая с древнейших времен до начала XXI века : в 10 томах / Российская академия наук, Институт Дальнего Востока ; главный редактор С. Л. Тихвинский. – Москва : Наука : Восточная литература, 2013–2017. – Т. II : Эпоха Чжаньго, Цинь и Хань (V в. до н. э. – III в. н. э.) / ответственные редакторы Л. С. Переломов, С. И. Кучера. – 2016. – 687 с. – Текст : непосредственный.

21. История Китая : учебник / под ред. А. В. Меликсетова. – Москва : Издательство Московского университета, 2002. – 752 с. – Текст : непосредственный.

22. Королев, К. М. Китайская мифология : энциклопедия / К. М. Королев. – Москва : Мидгард, 2007. – 416 с. – Текст : непосредственный.

23. Культурные коды : учебно-методическое пособие. – Москва : МГПУ ; Книгодел, 2023. – 296 с. – Текст : непосредственный.

24. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1 : А–К. – 672 с. – Текст : непосредственный.

25. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1982. – Т. 2 : К–Я. – 718 с. – Текст : непосредственный.

26. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / Ин-т философии РАН ; гл. ред. В. С. Степин. – Москва : Мысль, 2010. – Т. 2 : Е–М. – 692 с. – Текст : непосредственный.

II. ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Монографии

27. Аверинцев, С. С. Образ античности / С. С. Аверинцев. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. – 480 с. – Текст: непосредственный.

28. Аверинцев, С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. – 480 с. – Текст : непосредственный.

29. Аверинцев, С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / С. С. Аверинцев. – Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с. – Текст : непосредственный.

30. «Азиатский поворот» в российской внешней политике: достижения, проблемы, перспективы: монография / под ред. А. В. Торкунова, Д. В. Стрельцова, Е. В. Колдуновой. – М.: Аспект-Пресс, 2022. – 256 с.

31. Алексеев, В. М. В старом Китае. Дневники путешествия 1907 г. / В. М. Алексеев ; отв. ред. В. М. Штейн. – Москва : Издательство восточной литературы, 1958. – 312 с. – Текст: непосредственный.

32. Аристотель. О душе / Аристотель ; предисл. В. К. Сережникова ; пер. и прим. П. С. Попова. – Москва : Государственное социально-экономическое издательство, 1937. – XXIV, 179 с. – Текст : непосредственный.

33. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1971. – 376 с. – Текст : непосредственный.

34. Ассман, Я. Культурная память : пер. с нем. / Я. Ассман ; пер. М. М. Сокольской. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – 368 с. – Текст : непосредственный.

35. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу : опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифологическими сказаниями других родственных народов : в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – Москва : К. Солдатенков, 1865–1869. – Т. 1. – 736 с. – Текст : непосредственный.

36. Барт, Р. Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. С. Н. Зенкина. – М.: Академический проект, 2008. – 351 с. – Текст: непосредственный.

37. Бахтин, М. М. Собрание сочинений : в 6 т. / М. М. Бахтин. – Москва : Русские словари ; Языки славянских культур, 1996–2012. – Текст : непосредственный.

38. Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин ; ред. И. Пешков. – Киев : Next, 1994. – 352 с. – (Бахтин под маской). – Текст : непосредственный.

39. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Вальтер Беньямин ; [пер. с нем. С. А. Ромашко] ; Немецкий культурный центр имени Гете. – Москва : Медиум, 1996. – 239, [1] с. – Текст : непосредственный.

40. Бибихин, В. В. Грамматика поэзии. Новое русское слово / В. В. Бибихин. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. – 592 с. – Текст : непосредственный.

41. Васильев, Л. С. Древний Китай : в 3 томах. Том 3. Период Чжаньго (V–III вв. до н. э.) / Л. С. Васильев. – Москва : Восточная литература, 2006. – 679 с. – Текст: непосредственный.

42. Васильев, Л. С. Культы, религии, традиции в Китае / Л. С. Васильев. – 2-е изд. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. – 488 с. – Текст: непосредственный.

43. Васильев, Л. С. Проблемы генезиса китайской цивилизации. (Формирование основ материальной культуры и этноса) / Л. С. Васильев ; АН СССР, Институт востоковедения. – Москва : Наука (ГРВЛ), 1976. – 368 с. – Текст: непосредственный.

44. Воскресенский, А. Д. Китай и Россия в Евразии: историческая динамика политических взаимовлияний / А. Д. Воскресенский. – М. : Муравей, 2004. – 600 с.

45. Воскресенский, А. Д. Политические системы и модели демократии на Востоке / А. Д. Воскресенский. – М. : Аспект-Пресс, 2007. – 190 с.

46. Грубер, Р. И. История музыкальной культуры. Т. 1: с древнейших времен до конца 16 века / Р. И. Грубер. – М.: Музгиз, 1941. – 595 с.

47. Гуревич, Т. М. Японский язык. Лингвокультурология (модуль 5) : учебное пособие / Т. М. Гуревич, Н. Н. Изотова. – М. : МГИМО (У) МИД России, 2013. – 115 с.

48. Гуревич, Т. М. Японский язык: стратегия и тактика делового общения / Т. М. Гуревич. – М. : Издательство ВКН, 2016. – 272 с.

49. Доброхотов, А. Л. Избранное (Философия культуры) / А. Л. Доброхотов. – Москва : Прогресс-Традиция, 2008. – 472 с. – Текст: непосредственный.

50. Доброхотов, А. Л. Телеология культуры / А. Л. Доброхотов. – Москва : Прогресс-Традиция, 2016. – 528 с. – Текст: непосредственный.

51. Забияко, А. А. Русские и китайцы: образы взаимного восприятия в литературе / А. А. Забияко, Е. В. Сенина. – М. : Издательский дом ВКН, 2025. – 448 с.

52. Изотова, Н. Н. Коды японской культуры : монография / Н. Н. Изотова ; под редакцией Т. М. Гуревич. – Москва : МГИМО-Университет, 2021. – 301 с.

53. Каталог гор и морей (Шань хай цзин) / предисл., пер. и коммент. Э. М. Яншиной. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1977. – 236 с. – Текст : непосредственный.

54. Китай на пути модернизации и реформ, 1949–1999 / Российская академия наук, Институт Дальнего Востока ; редколлегия: М. Л. Титаренко (председатель) [и др.]. – Москва : Восточная литература, 1999. – 735 с. – Текст: непосредственный.

55. Кобзев, А. И. Философия китайского неоконфуцианства / А. И. Кобзев ; Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения. – Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2002. – 605 с. – Текст : непосредственный.

56. Конфуцианское «Четверокнижие» («Сы шу») / пер. с кит. и коммент. А. И. Кобзева, А. Е. Лукьянова, Л. С. Переломова, П. С. Попова при

участии В. М. Майорова ; вступ. ст. Л. С. Переломова ; Институт Дальнего Востока РАН. – Москва : Восточная литература, 2004. – 431 с. – Текст : непосредственный.

57. Леви-Стросс, К. Мифологики : в 4 томах. Том 1 : Сырое и приготовленное / К. Леви-Стросс ; перевод с французского А. З. Акопяна. – Санкт-Петербург : Университетская книга, 1999. – 406 с. – Текст : непосредственный.

58. Леви-Строс, К. Структурная антропология / К. Леви-Строс ; перевод с французского под редакцией и с примечаниями Вяч. Вс. Иванова. – Москва : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1985. – 536 с. – Текст : непосредственный.

59. Лемешко, Ю. Г. Интернет в КНР: сборник текстов и упражнений / Ю. Г. Лемешко. – М. : Восточная книга, 2011. – 176 с.

60. Лемешко, Ю. Г. Китайский язык. Экономика. Реферирование текстов. Реферативный перевод : учебное пособие / Ю. Г. Лемешко, Е. В. Сенина. – М. : Восточная книга, 2025. – 272 с.

61. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / Сост., подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. – Москва : Мысль, 2001. – 539 с. – Текст : непосредственный.

62. Лосев, А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // Форма – Стиль – Выражение / сост. А. А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1995. – С. 194–369. – Текст : непосредственный.

63. Лотман, Ю. М. Семиосфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.

64. Люй, Б. Люйши чуньцю (Весны и осени господина Люя) / Люй Бувэй ; переводчик Г. Ткаченко. – Москва : КоЛибри, 2024. – 608 с. – Текст : непосредственный.

65. Малиновский, Б. Магия, наука и религия / Б. Малиновский ; пер. с англ. А. А. Говорунова. – Москва : АСТ, 2004. – 304 с. – Текст : непосредственный.

66. Малявин В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – М.: «Издательство Апрель», ООО «Издательство АСТ», Издательско-продюсерский центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. – 632 с. – Текст: непосредственный.

67. Малявин, В. В. Конфуций / В. В. Малявин. – 3-е изд. – Москва : Молодая гвардия, 2007. – 368 с. – Текст: непосредственный.

68. Малявин, В. В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени / В. В. Малявин. – М.: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 436 с. – Текст: непосредственный.

69. Маркузе, Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек : исследование идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе ; перевод с английского, послесловие, примечания А. А. Юдина ; составление, предисловие В. Ю. Кузнецова. – Москва : АСТ, 2003. – 526, [2] с. – Текст : непосредственный.

70. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки : исследование / В. В. Медушевский. – Москва : Композитор, 1993. – 262 с. – Текст : непосредственный.

71. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – Москва : Музыка, 1976. – 254 с. – Текст : непосредственный.

72. Мелетинский, Е. М. От мифа к литературе. Учебное пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров» / Е. М. Мелетинский. – Москва : РГГУ, 2001. – 169 с. – Текст : непосредственный.

73. Моя вторая родина Китай : Книга памяти об академике М. Л. Титаренко / Главный редактор Лузянин С. Г.; А. Е. Лукьянов (ответственный редактор), А. С. Исаев (секретарь-составитель), Н. Л. Кварталова (редактор);

Институт Дальнего Востока Российской академии наук; Перевод с китайского: В. П. Абраменко, А. Ю. Блажкина, Л. В. Стеженская. – Москва : Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт Дальнего Востока Российской академии наук, 2018. – 600 с. – Текст: непосредственный.

74. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972. – 384 с.

75. Потебня, А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – Москва : Правда, 1989. – 622 с. – Текст : непосредственный.

76. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1986. – 365 с. – Текст : непосредственный.

77. Развитие философской мысли Китая в контексте его современной политической стратегии : коллективная монография / отв. ред. Л. Е. Янгутов. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2021. – 346 с. – Текст : непосредственный.

78. Сергею Федоровичу Ольденбургу : к пятидесятилетию научно-общественной деятельности, 1882–1932 : сборник статей. – Ленинград : Издательство АН СССР, 1934. – Текст : непосредственный.

79. Стрельцов, Д. В. Внешнеполитические приоритеты Японии в Азиатско-Тихоокеанском регионе / Д.В.Стрельцов; Ин-т востоковедения РАН; Московский государственный институт международных отношений (университет) МИД России. – М. : Наука – Восточная литература, 2015. – 280 с.

80. Стрельцов, Д. В. Япония как «зеленая сверхдержава» : монография / Д. В. Стрельцов. – М. : МГИМО-Университет, 2012. – 212 с.

81. Телия, В. Н. Русская фразеология : семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 288 с. – Текст : непосредственный.

82. Тишков, В. А. Реквием по этносу : исследования по социально-культурной антропологии / В. А. Тишков. – Москва : Наука, 2003. – 544 с. – Текст : непосредственный.

83. Ткаченко, Г. А. Космос, музыка, ритуал : Миф и эстетика в «Люйши чуньцю» / Г. А. Ткаченко ; Академия наук СССР, Институт востоковедения. – Москва : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 284 с. – Текст : непосредственный.

84. Тульпе, И. А. Мифология. Искусство. Религия / И. А. Тульпе. – Санкт-Петербург : Наука, 2012. – 320 с. – Текст : непосредственный.

85. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учебное пособие. – СПб. : Лань, 2011. – 544 с. – Текст : непосредственный.

86. Узелац, М. Философия музыки А. Ф. Лосева: на пути к новому пониманию бытия музыки // А. Ф. Лосев: творчество, традиции, интерпретации [сборник статей по материалам XIV «Лосевских чтений» - международной научной конференции «Творчество А. Ф. Лосева в контексте отечественной и европейской культурной традиции: к 120-летию со дня рождения и 25-летию со дня смерти», Москва, октябрь 2013 г. / сост.: Е. А. Тахо-Годи; под общ. науч. ред. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи]. – Москва : Водолей, 2014. – С. 317–328.

87. Философия культуры в системе изучения международных отношений : монография. В 2 кн. Кн. 1. Парадоксы исследовательской призмы / М. В. Силантьева ; Моск. гос. ин-т междунар. отношений (ун-т) М-ва иностр. дел Рос. Федерации. – Москва : МГИМО-Университет, 2020. – 544 с. – Текст: непосредственный.

88. Фэн Ю-лань. Краткая история китайской философии / Фэн Ю-лань ; пер. с англ. Р. В. Котенко ; науч. ред. Е. А. Торчинов. – Санкт-Петербург : Евразия, 1998. – 376 с. – Текст : непосредственный.

89. Холопова, В. Н. Фактура : очерк / В. Н. Холопова. – Москва : Музыка, 1979. – 87 с. – (Вопросы истории, теории, методики). – Текст : непосредственный.

90. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений : учебное пособие / В. Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург : Лань, 2001. – 496 с. – Текст : непосредственный.

91. Цзо, Ч. Музыкальная культура Китая / Ч. Цзо. – СПб. : Композитор, 2023. – 276 с. – Текст : непосредственный.

92. Цзо, Ч. Русские музыканты в Китае / Ч. Цзо. – Санкт-Петербург : Композитор, 2014. – 336 с. – Текст : непосредственный.

93. Чжуан-цзы. Ле-цзы / Пер. с кит., вступ. ст. и примеч. В. В. Малявина. – М.: Мысль, 1995. – 439 с. – Текст: непосредственный.

94. Чугров, С. В. Социокультурное пространство и внешняя политика современной Японии. – М. : ИМЭМО РАН, 2007. – 252 с.

95. Чугров, С. В., Карелова, Л. Б. Япония как «обычная страна»: метаморфозы политической идентичности (аналитический обзор опросов общественного мнения) // Социологический журнал. – 2020. – № 1. – С. 87–108.

96. Щуцкий, Ю. К. Китайская классическая «Книга Перемен» / Ю. К. Щуцкий. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Наука, Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 604, [1] с. – Текст : непосредственный.

97. Шнеерсон, Г. М. Музыкальная культура Китая / Г.М. Шнеерсон. – М.: Музгиз, 1952. – 251 с. – Текст : непосредственный.

98. Энергетические измерения международных отношений и безопасности в Восточной Азии / Под руковод. и с предисл. А. В. Торкунова, научн. ред.-сост. А. Д. Воскресенский. – М. : МГИМО, 2007. – 1040 с.

99. Этническая история китайцев в XIX – начале XX в. / М. В. Крюков, Г. Г. Стратонович, М. В. Софронов, Н. Н. Чебоксаров ; отв. ред. М. В. Крюков. – Москва : Наука, Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 413 с. – Текст : непосредственный.

100. Этносы и конфессии на Востоке: конфликты и взаимодействие / МГИМО (У) МИД России ; пред. редкол. А. В. Торкунов ; отв. ред. А. Д.

Воскресенский ; сост., науч. ред. В. Я. Белокреницкий, М. А. Сапронова. – М. : МГИМО-Университет, 2005. – 576 с.

101. Юань, К. Мифы Древнего Китая / К. Юань ; пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – 538 с. – Текст : непосредственный.

102. Япония в ретроспективе смены поколений / О. А. Добринская, Л. В. Жилина [и др.]; под редакцией Д. В. Стрельцова. – М. : Аспект Пресс, 2020. – 320 с.

103. Amiot, J. Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes / J. Amiot. – Paris : Pierre Joseph Roussier, 1779. – 254 p.

104. Bernard, H. Matteo Ricci's Scientific Contribution to China / H. Bernard. – Peiping : H. Vetch, 1935. – 108 p. – Текст : непосредственный.

105. Birell, A. Chinese Myth and Culture / A. Birell. – Cambridge: McGuinness China Monographs. – 272 p. – Текст : непосредственный.

106. Birell, A. Chinese Mythology: an Introduction / A. Birell. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – 322 p. – Текст : непосредственный.

107. China and the West: Music, Representation, and Reception / ed. by Yang, H-L., Saffle, M. // University of Michigan Press, 2017. – 328 p. – Текст : непосредственный.

108. Christie, A. Chinese Mythology / A. Christie. – London: Chancellor Press, 1996. – 144 p. – Текст : непосредственный.

109. Courant, M. Essai historique sur la musique classique des Chinois, avec un appendice relatif à la musique coréenne / M. Courant. – Paris : Librairie Ch. D

e 110. East Meets West: the Jesuits in China, 1582–1773 / ed. by C. E. Ronan, B. B. C. Oh. – Chicago : Loyola University Press, 1988. – xxxiii, 332 p. – Текст : а непосредственный.

g 111. Fontana, M. Matteo Ricci: a Jesuit in the Ming Court / M. Fontana. – Ł Lanham : Rowman & Littlefield, 2011. – 319 p. – DOI 10.5771/9781442205888. – З Текст : непосредственный.

v

e

.

112. Fonti Ricciane : Documenti originali concernenti Matteo Ricci e la storia delle prime relazioni tra l'Europa e la Cina : in 3 vol. / ed. by P. M. D'Elia. – Roma : La Libreria dello Stato, 1942–1949. – Текст : непосредственный.

113. Hsia, R. P. A Jesuit in the Forbidden City: Matteo Ricci, 1552–1610 / R. P. Hsia. – Oxford : Oxford University Press, 2010. – xiv, 359 p. – Текст : непосредственный.

114. Kraus, R. C. Piano and Politics in China : Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music / R. C. Kraus // New York : Oxford University Press. – xiii, 288 p. – Текст : непосредственный.

115. Laven, M. Mission to China: Matteo Ricci and the Jesuit Encounter with the East / M. Laven. – London : Faber and Faber, 2011. – xv, 279 p. – Текст : непосредственный.

116. Lawlor, R. V. The Basic Strategy of Matthew Ricci S. J. in the Introduction of Christianity to China / R. V. Lawlor. – Romae : Pontificia Universitas Gregoriana, 1951. – 32 p. – Текст : непосредственный.

117. Mao, Z. Two instructions concerning literature and art / Z. Mao. – Peking : Foreign Languages Press, 1967. – 12 p. – Текст : непосредственный.

118. Melvin, S. Cai, J. Rhapsody in Red. How Western Classical Music Became Chinese / S. Melvin, J. Cai // New York : Algora Publishing. – x, 362 p. – Текст : непосредственный.

119. Ricci, M. China in the Sixteenth Century: The Journals of Matthew Ricci: 1583–1610 / M. Ricci ; transl. by L. J. Gallagher. – New York : Random House, 1953. – 616 p. – Текст : непосредственный.

120. The «Asian Turn» in Russian Foreign Policy / A. Baykov, E. Kanaev, E. Koldunova [and others] ; edited by A. Baykov, E. Kanaev, E. Koldunova. – Moscow : MGIMO University, 2024. – 354 p.

121. Werner, E. T. C. Myths of Legends of China / E. T. C. Werner. – London : George G. Harrap and Co. Ltd., 1922. – 454 p. – Текст : непосредственный.

122. Zhang, D. Key Concepts in Chinese Philosophy / D. Zhang // New Haven, Connecticut : Yale University Press, 2002. – xlvi, 532 p. – Текст : непосредственный.

Диссертации и авторефераты

123. Ван, Ц. Национально-культурные традиции в вокально-сценическом искусстве: на примере пекинской музыкальной драмы и русского оперного театра: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 24.00.01 / Ван Цюн. – СПб., 2008. – 23 с. – Текст : непосредственный.

124. Лю, М. Педагогические условия освоения студентами КНР творчества русских композиторов в контексте профессиональной музыкально-исторической подготовки педагога-музыканта: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.08 / М. Лю. – М., 2017. – 20 с. – Текст : непосредственный.

125. Мартынов, Д. Е. Конфуцианское учение в политической теории и практике КНР (60–90-е гг. XX в.) : автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.03 / Д. Е. Мартынов. – Казань, 2004. – 26 с. – Текст : непосредственный.

126. Сенина, Е. В. Образы взаимного восприятия русских и китайцев в русской и китайской литературе и публицистике первой половины XX в. : диссертация … кандидата филологических наук : 10.01.08 / Е. В. Сенина. – Москва, 2018. – 246 с.

127. Сюй, Ц. Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX-XXI веков: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Ц. Сюй. – Нижний Новгород, 2022. – 26 с. – Текст : непосредственный.

128. Толкачева, В. А. Трансформация содержания культурной памяти в виртуальном пространстве : автореферат дис. ... филос. наук / В. А. Толкачева. – Томск, 2019. – 26 с. – Текст : непосредственный.

129. У, Г.-И. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ: автореферат дис. ... доктора

искусствоведения: 17.00.02 / Г.-И. У. – СПб., 2012. – 41 с. – Текст : непосредственный.

130. У, Л. Музыкальный театр в пространстве межкультурной коммуникации: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Л. У Лиян. – Новосибирск, 2022. – 218 с. – Текст : непосредственный.

131. Фомина, М. Н. Диалог как форма бытия философской культуры: дис. ... д-ра филос. наук / М. Н. Фомина. – Чита, 1999. – 382 с.

132. Цай, Ч. Жанр мюзикла в аспекте диалога Востока и Запада в современной культуре: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Ч. Цай. – СПб., 2022. – 182 с. – Текст : непосредственный.

133. Цзян, В. Перспективы педагогики сотворчества в музыкально-педагогических вузах России и Китая на современном этапе социокультурного развития: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / В. Цзян. – М., 2017. – 22 с. – Текст : непосредственный.

134. Чжан, М. Формирование музыкального кругозора китайских студентов-перкуссионистов в российских вузах в процессе совершенствования исполнительской деятельности: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук: 5.8.2. / М. Чжан. – СПб., 2023. – 24 с. – Текст : непосредственный.

135. Чжао, Я. Российские академические традиции в развитии музыкальной культуры Китая XX века : специальность 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» : диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Чжао Яньчжань ; Забайкальский государственный университет. – Чита, 2025. – 233 с. – Текст : непосредственный.

136. Чупрова, И. А. Роль музыкальной культуры в формировании образа России за рубежом (на примере московской пианистической школы) : автореферат дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Чупрова Ирина Александровна. – Москва, 2017. – 28 с. – Текст : непосредственный.

137. Чэнь, Ж. Мифологические образы и сюжеты в китайской музыке начала XXI века : специальность 5.10.3 «Виды искусства (музыкальное

искусство)» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ж. Чэнь. – Саратов, 2025. – 24 с. – Текст : непосредственный.

Научные статьи

138. Адыгбай, Ч. О. Звуковая культура буддизма в Туве / Ч. О. Адыгбай, Е. К. Карелина // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, № 2. – С. 196–206. – Текст : непосредственный.

139. Айзенштадт, С. А. Популяризация национальных пианистов в информационных и научно-просветительских изданиях Китайской Народной Республики / С. А. Айзенштадт, Цзэн Яо // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9, № 3. – С. 110–120. – Текст : непосредственный.

140. Арановский, М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления : сборник статей / сост. и ред. М. Г. Арановский. – Москва : Музыка, 1974. – С. 90–128.

141. Арановский, М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления : сборник статей / сост. и ред. М. Г. Арановский. – Москва : Музыка, 1974. – С. 252–271.

142. Арсеньева, О. О. Искусство буддийских песнопений семе в контексте японского буддизма / О. О. Арсеньева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2009. – Т. 11, № 4-1. – С. 253–259. – Текст : непосредственный.

143. Астафьева, О. Н. Влияние глобализации на культуру Китая / Л. А. Шогенова, О. Н. Астафьева, С. В. Венцель // Государственное и муниципальное управление. Ученые записки. – 2017. – № 4. – С. 151-155. – Текст : непосредственный.

144. Астафьева, О. Н. Культурная политика в пространстве прикладной культурологии / О. Н. Астафьева // Обсерватория культуры. – 2010. – № 1. – С. 4-11. – Текст : непосредственный.

145. Астафьева, О. Н. Национально-культурная идентичность в условиях глобализации: сложный вектор развития / О. Н. Астафьева // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 5(73). – С. 32–41.

146. Бажанов, Н. С. Виртуозность в музыкальном искусстве: очерки контекста / Н. С. Бажанов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 28. – С. 83–97. – Текст : непосредственный.

147. Бай, Ю. Региональные особенности иконографии хтонических божеств Фуси и Нюйва на каменных погребальных барельефах провинций Шаньдун, Шаньбэй, Сычуань, Хэнань периода Хань (206 г. До н. э. – 220 г. н. э.) / Ю. Бай // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2010. – № 4. – С. 96–101. – Текст : непосредственный.

148. Баринова, Е. Б. Проблема взаимодействия Китая с Центральной Азией в бронзовом веке (по данным материальной культуры) / Е. Б. Баринова // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 380. – С. 67–79. – Текст : непосредственный.

149. Батыршин, Р. И. К вопросу о понятии культурного кода нации: лингвистический и культурологический подходы / Р. И. Батыршин // Вестник культуры и искусств. – 2024. – № 1 (77). – С. 46–54. – Текст : непосредственный.

150. Бахтизина, Д. И. Время в музыке / Д. И. Бахтизина // Вестник Омского университета. – 2009. – № 4. – С. 30–33. – Текст : непосредственный.

151. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе : очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет. – Москва : Художественная литература, 1975. – С. 234–407. – Текст : непосредственный.

152. Безниско, О. Н. Буддизм и эстетика музыки Тань Дуня / О. Н. Безниско, Чжоу Шуюй // Культурная жизнь Юга России. – 2021. – № 2 (81). – С. 31–39. – Текст : непосредственный.

153. Белоненко, А. С. Прошлое и будущее классической музыки европейской традиции. Заметки по поводу монографии The Oxford History of Western Music. Часть 1 / А. С. Белоненко // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2015. – № 3. – С. 160–218. – Текст : непосредственный.

154. Березкин, Ю. Е. Некоторые ранние мотивы в фольклоре Европы / Ю. Е. Березкин // Антропологический форум. – 2022. – № 53. – С. 15–39. – Текст : непосредственный.

155. Бессарабова, И. С. Патриотическое воспитание средствами вокального искусства в КНР / И. С. Бессарабова, Лю Дзэ // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2019. – № 1 (134). – С. 34–40. – Текст : непосредственный.

156. Близниченко, М. В. Эволюция музыкального ритма в исторической ретроспективе / М. В. Близниченко, И. Н. Острикова // KANT. – 2015. – № 3 (16). – С. 29–32. – Текст : непосредственный.

157. Болдонова И. С., Чжао Ч. Герменевтический аспект интерпретации буддийских текстов методом гэ и / И. С. Болдонова, Ч. Чжао // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. – 2020. – № 2. – С. 28–36.

158. Большаков, В. П. Культурные практики в процессах становления культуры / В. П. Большаков // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2016. – № 2 (27). – С. 16–22. – Текст : непосредственный.

159. Бояркина, А. В. К вопросу о традиционных представлениях китайских мыслителей о природе внешней политики / А. В. Бояркина // Этносоциум и межнациональная культура. – 2024. – № 5(191). – С. 82–87. – Текст : непосредственный.

160. Брагина, Н. Н. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального / Н. Н. Брагина, Ван Цзе // Вестник культурологии. – 2021. – № 2 (97). – С. 63–78. – Текст : непосредственный.

161. Вартанов, С. Я. Жанр фортепианного концерта в творчестве Сергея Рахманинова / С. Я. Вартанов // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2022. – № 4. – С. 23–27. – Текст : непосредственный.

162. Васильченко, Е. В. Модель мира в звучании китайской цитры цинь / Е. В. Васильченко // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Всеобщая история. – 2013. – № 1. – С. 7–32. – Текст : непосредственный.

163. Вэй, К. Исполнение китайскими пианистами произведений Шопена: баланс мастерства и эмоций / К. Вэй // Culture and Civilization. – 2024. – Vol. 14, Is. 9A. – P. 438–447. – Текст : непосредственный.

164. Гу, Ч. Батальные сцены Пекинской оперы: специфика взаимосвязи звукового и зрительного пластов / Ч. Гу // Художественное образование и просветительство: традиции и современность : материалы II Международной научно-практической конференции, Минск, 26–27 марта 2015 г. / Белорусский государственный университет культуры и искусств ; редкол.: Е. В. Ковалева (отв. ред.) [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2015. – С. 212–219. – Текст : непосредственный.

165. Гудимова, С. А. Основы древней китайской эстетики / С. А. Гудимова // Вестник культурологии. – 2017. – № 2(81). – С. 57–73. – Текст : непосредственный.

166. Гуревич, Т. М. Национально-культурная обусловленность непрямой коммуникации / Т. М. Гуревич // Вестник МГИМО-Университета. – 2013. – № 2 (29). – С. 163–166.

167. Густякова, Д. Ю. Классика на грани массовой культуры: стратегии репрезентации / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2020. – № 6 (117). – С. 199–208. – Текст : непосредственный.

168. Дегтярев, Д. А. Рецепция в контексте культурологического подхода / Д. А. Дегтярев, А. В. Рогова // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Педагогические науки. – 2013. – № 5 (52). – С. 29–34. – Текст : непосредственный.

169. Демченко, А. И. «Центральный элемент» музыки Бетховена. К 250-летию со дня рождения. Очерк первый / А. И. Демченко // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2021. – № 1. – С. 35–42. – Текст : непосредственный.

170. Есипова, М. В. Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре / М. В. Есипова // Вопросы философии. – 1994. – № 6. – С. 82–88. – Текст : непосредственный.

171. Есипова, М. В. Об особенностях изучения китайской музыки в России в XXI веке / М. В. Есипова // Художественная культура. – 2017. – № 3 (21). – Текст : электронный.

172. Жчао, Т. Исследования теории Дэн Сяопина в России за последние десять лет: основные школы и направления / Т. Жчао // Управление образованием: теория и практика. – 2023. – № 11-1(70). – С. 210–217. – Текст : непосредственный.

173. Заманова, И. В. «Сердце» как универсальный психический концепт (на примере китайской и русской языковой картины мира) / И. В. Заманова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2024. – Т. 16, № 1. – С. 13–24. – Текст : непосредственный.

174. Зусман, В. Г. Рецептивная эстетика. Эстетика воздействия / отв. ред. А. С. Лобков // Русский акцент в мировой культуре: литература, искусство, перевод : сб. материалов междунар. науч. конф., посвященной 30-летию кафедры зарубеж. лит. и теории межкульт. Коммуникации НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород, 20 мая – 9 октября 2010 г. – Н. Новгород, 2010. – С. 53–60. – Текст : непосредственный.

175. Кадесникова, Т. Ю. Мифопоэтические образы языческого ритуала в «Камлании» для виолончели и фортепиано М. А. Кесаревой / Т. Ю. Кадесникова // Вестник музыкальной науки. – 2018. – № 2 (20). – С. 60–67. – Текст : непосредственный.

176. Казымова, Л. А. Первая встреча с музыкой «далекого Запада»: Маттео Риччи и восприятие «Чужого» в китайской культуре / Л. А. Казымова,

М. В. Силантьева // Концепт: философия, религия, культура. – 2025. – Т. 9, № 3. – С. 8–30. – Текст : непосредственный.

177. Казымова, Л. А. Поиск уникального в универсальном: китайская «Новая волна» / Л. А. Казымова // Ecce Homo. – 2025. – Т. 17, № 3. – С. 156–160. – Текст : непосредственный.

178. Казымова, Л. А. Стратегия культурной адаптации в «Западной песне» Маттео Риччи: проблема ресемантизации китайских философских концептов в процессе передачи христианских идей / Л. А. Казымова // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. – 2026. – № 1. – С. 60–67. DOI: https://doi.org/10.12737/2587-9103-2026-15-1-60-67. – Текст : непосредственный.

179. Казымова, Л. А. Узнавая Другого. Истоки и эволюция исследований китайской музыкальной культуры / Л. А. г. Казымова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2025. – № 3. – С. 104–125. – DOI 10.35231/18186653_2025_3_104. – EDN VZNZVB. – Текст : непосредственный.

180. Калатай, И. В. Творческая деятельность Даниэля Баренбойма в XXI веке: репертуарные акценты / И. В. Калатай // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2024. – № 2. – С. 133–139. – Текст : непосредственный.

181. Карпычев, М. Г. О парадоксе rubato в классицизме и романтизме / М. Г. Карпычев // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, № 1. – С. 89–94. – Текст : непосредственный.

182. Кацюба, Л. Б. Ассоциативное поле русских и китайских паремий в языковом сознании носителей китайской культуры / Л. Б. Кацюба, Ван Лимин // Вопросы психолингвистики. – 2015. – № 23. – С. 132–138. – Текст : непосредственный.

183. Кондратьев, А. Я., Звонок, Н. С. Культурная революция в Китае и конфуцианство: культурно-исторический анализ / А. Я. Кондратьев, Н. С. Звонок // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И.

Вернадского. Философия. Политология. Культурология. – 2024. – № 10(4). – С. 75–82. – Текст : непосредственный.

184. Коннов, В. И. Влияние культурного контекста на развитие науки в России: социально-психологический взгляд / В. И. Коннов // Вестник МГИМО Университета. – 2012. – № 6(27). – С. 242–249. – Текст: непосредственный.

185. Коннов, В. И. Концепция национального человеческого капитала в контексте современного науковедения / В. И. Коннов // Вестник МГИМО-Университета. – 2013. – № 3 (30). – С. 140–141.

186. Коннов, В. И., Силантьева, М. В. Секция «Межкультурная коммуникация» на Конвенте РАМИ МГИМО-75 / В. И. Коннов, М. В. Силантьева // Концепт: философия, религия, культура. – 2019. – № 4. – С. 204–205.

187. Коржова, Е. Ю. Личностные и когнитивные аспекты восприятия музыки человеком / Е. Ю. Коржова, М. В. Дымникова // Акмеология. – 2016. – № 4 (60). – С. 151–155. – Текст : непосредственный.

188. Кравцова, М. Е. О собраниях чуских строф эпохи Сун (960–1279) / М. Е. Кравцова // Письменные памятники Востока. – 2025. – Т. 22, № 4 (63). – С. 156–167.

189. Кудинова, М. А. Дворцовый комплекс правителей царства Наньюэ (материалы к учебному курсу «Археология зарубежной Азии») / М. А. Кудинова // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История. Филология. – 2022. – Т. 21, № 7. – С. 9–24. – Текст : непосредственный.

190. Кузнецова, Е. И. Проблемы формирования гражданской нации: основные аспекты нациостроительства / Е. И. Кузнецова // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2012. – № 2. – С. 63–67. – Текст : непосредственный.

191. Кычанов, Е. И. О некоторых проблемах национальной политики в КНР / Е. И. Кычанов // Материалы научной конференции, посвященной 50-летию образования Китайской Народной Республики, 27–28 октября 1999 г. – Санкт-Петербург, 1999. – С. 34–37. – Текст : непосредственный.

192. Лазутина, Т. В. Символичность музыкального жанра / Т. В. Лазутина // Вестник Томского государственного университета. – 2009. – № 324. – С. 123–126. – Текст : непосредственный.

193. Ли, Л. История развития фортепиано в Китае: педагогический аспект / Л. Ли // Современное педагогическое образование. – 2019. – № 4. – С. 127–131. – Текст : непосредственный.

194. Ли, С. Концепция «Национальной политики» Конфуция в прошлом и настоящем / С. Ли // Юго-Восточная Азия: актуальные проблемы развития. – 2016. – № 33. – С. 212–218. – Текст : непосредственный.

195. Ли, Х. Мифологическое существо Лун в китайской коллективной культурной памяти / Х. Ли // Народы и религии Евразии, 2025. – № 2. – С. 156–165.

196. Ли, Ю. Китайское музыкальное образование в XX веке и его состояние на рубеже XX–XXI веков / Ю. Ли // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 40. – С. 225–231. – Текст : непосредственный.

197. Липовецкий, М. Н. «Память жанра» как теоретическая проблема (к истории вопроса) / М. Н. Липовецкий // Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки. – Свердловск : Издательство Уральского университета, 1990. – С. 5–18. – Текст : непосредственный.

198. Литвак, Н. В. Запад – Россия – Восток: ценности национальные, географические и исторические / Н. В. Литвак // Вестник МГИМО-Университета. – 2014. – № 2 (35). – С. 250–252.

199. Литвак, Н. В. Историчность и современность национальных культур // Концепт: философия, религия, культура / Н. В. Литвак. – 2017. – № 3. – С. 57–64.

200. Ло, Ч. Лан Лан: страницы биографии / Ч. Ло // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2013. – № 160. – С. 146–151. – Текст : непосредственный.

201. Лу, Л. Марио Пачи (Мэй Байчи) – дирижер Шанхайского симфонического оркестра (1919–1942) / Л. Луин // Музыкальное образование и наука. – 2021. – № 1 (14). – С. 23–27. – Текст : непосредственный.

202. Лу, Ш. Подходы китайских композиторов Хуан Цзы и Хэ Лутина к проблеме синтеза западной и китайской музыкальных традиций / Ш. Лу // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, № 3. – С. 537–542. – Текст : непосредственный.

203. Лукьянов, А. Е. Философские прообразы «Китайской мечты» / А. Е. Лукьянов // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. – 2015. – № 4. – С. 50–59. – Текст: непосредственный.

204. Лысенко, А. В. Особенности работы над музыкальным произведением в классе основного инструмента / А. В. Лысенко // Вестник Майкопского государственного технологического университета. – 2009. – № 2. – С. 124–128. – Текст : непосредственный.

205. Лю, Ц. Тема патриотизма в китайской классической музыке первой половины XX века / Ц. Лю // Китай и Восточная Азия: философия, литература, культура : тезисы докладов XXV Международной научной конференции. – 2024. – С. 317–318. – Текст : непосредственный.

206. Лю, Ц. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы / Ц. Лю // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 117. – С. 277–285. – Текст : непосредственный.

207. Люй, Ц. Скульптурные парки в современном Китае: проблемы оригинальности и перспективы эволюции / Ц. Люй // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2017. – № 3. – С. 360–372. – Текст : непосредственный.

208. Лян, Ч. Становление фортепианной школы Китая: персоналии / Ч. Лян, Н. С. Бажанов // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, № 3. – С. 152–161. – Текст : непосредственный.

209. Ма, К. «Китаизация» марксизма: предпосылки зарождения, исторический экскурс и «новый виток» развития в современном Китае / К. Ма

// Вестник Московского университета. Серия 18: Социология и политология. – 2022. – Т. 28, № 3. – С. 85–99. – Текст : непосредственный.

210. Мазницин, А. В. Ушу как музыкально-пластический элемент Пекинской оперы / А. В. Мазницин // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2012. – № 150. – С. 216–220. – Текст : непосредственный.

211. Маряч, А. Ю. К вопросу о специфике исполнения-интонирования фортепианной музыки венских классиков / А. Ю. Маряч // KANT. – 2021. – № 2 (39). – С. 354–362. – Текст : непосредственный.

212. Медушевский, В. В. К проблеме сущности, функций и структуры музыкального мышления / В. В. Медушевский // Проблемы музыкального мышления : сб. трудов / отв. ред. М. Г. Арановский. – Москва : Музыка, 1974. – С. 142–165.

213. Миры прошлого и настоящего на переломе эпох: исследовательские подходы и практики : сборник материалов XIX Всероссийской (с международным участием) научной конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых (Томск, 15–18 апреля 2024 г.) / пред. редкол. С. А. Некрылов. – Томск : Издательство Томского государственного университета, 2024. – Вып. 19. – 336 с. – Текст : непосредственный.

214. Ма, Ш. Подходы к организации музыкальной ткани в опере Го Вэньцзина «Записки сумасшедшего» / Ш. Ма // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, № 4. – С. 129–137.

215. Микитинец, О. И. Механизмы трансляции культурных смыслов в искусстве / О. И. Микитинец, О. Б. Элькан, Н. В. Дуванова // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, № 3. – С. 567–571. – Текст : непосредственный.

216. Мильштейн, Я. И. Стилистические особенности исполнения сочинений Гайдна / Я. И. Мильштейн // Как исполнять Гайдна : сборник статей. – Москва : Классика–XXI, 2003. – С. 41–54. – Текст : непосредственный.

217. Мозгот, С. А. Амплуа персонажей в пекинской опере и формы их репрезентации / С. А. Мозгот, Я. Ли // Культурная жизнь Юга России. – 2021. – № 1 (80). – С. 21–27. – Текст : непосредственный.

218. Морозова, Н. Специфика «государства-нации» в китайской модели развития / Н. Морозова // Вестник РГГУ. Серия: Политология. История. Международные отношения. – 2018. – № 2 (12). – С. 105–115. – Текст : непосредственный.

219. Нанзатова, Э. Л.-Д. Сотериологические аспекты школ амидаизма / Э. Л.-Д. Нанзатова // Genesis: исторические исследования. – 2021. – № 12. – С. 242–249. – Текст : непосредственный.

220. Панкратов, А. Е. Ритмическое остинато и его проявления в новоевропейской музыке / А. Е. Панкратов // Человек и культура. – 2018. – № 2. – С. 52–59. – Текст : непосредственный.

221. Пелипенко, А. А. Культура как система / А. А. Пелипенко, И. Г. Яковенко. – Москва : Языки русской культуры, 1998. – 376 с. – Текст: непосредственный.

222. Петрунина, С. Ю. Концепция органической музыки в «Трилогии воды, бумаги и земли» Тань Дуня / С. Ю. Петрунина // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – № 2 (51). – С. 12–21. – Текст : непосредственный.

223. Попова, Г. С. Шу-цзин («Канон записей») на рубеже II–I вв. до н. э. (по материалам «Исторических записок» Сыма Цяня) / Г. С. Попова // Общество и государство в Китае. – 2018. – Т. 48, № 1. – С. 183–214. – Текст : непосредственный.

224. Попова, И. Л. Проблема памяти и забвения: М. М. Бахтин о механизмах сохранения / стирания следов традиции в истории культуры / И. Л. Попова // Studia Litterarum. – 2016. – № 1-2. – С. 73–90. – Текст : непосредственный.

225. Пушкарская, Н. В. Пять стихий в современной культуре Китая / Н. В. Пушкарская // Философия и культура. – 2021. – № 1. – С. 10–29. – Текст : непосредственный.

226. Пылаев, М. Е. К вопросу о гармоническом четырехголосии и его роли в музыке Нового времени / М. Е. Пылаев // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – № 33. – С. 35–46. – Текст : непосредственный.

227. Пэн, Ч. Историко-философский контекст формирования ладовой системы юнь-гун-дяо / Ч. Пэн // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2011. – № 4 (20). – С. 4–11. – Текст : непосредственный.

228. Рахматов, Н. Э. Гетерофонная вариация в музыке / Н. Э. Рахматов // Scientific progress. – 2021. – Т. 2, № 4. – С. 434–439. – Текст : непосредственный.

229. Резник, Ю. М. Философия в поисках смысла: рефлексия иного и инаковости (часть I) / Ю. М. Резник, А. В. Смирнов // Личность. Культура. Общество. – 2017. – Т. 19, № 3–4 (95–96). – С. 247–273. – Текст: непосредственный.

230. Резник, Ю. М. Философия в поисках смысла: рефлексия иного и инаковости (часть II) / Ю. М. Резник, А. В. Смирнов // Личность. Культура. Общество. – 2018. – Т. XX, № 1–2 (97–98). – С. 291–311. – Текст: непосредственный.

231. Розеншильд, К. К. История зарубежной музыки: учебник для консерваторий. Вып. 1: До середины XVIII века / К.К. Розеншильд. – М.: Музыка, 1978. – 543 с. – Текст : непосредственный.

232. Розин, В. М. Искусство и модернити / В. М. Розин // Вестник культурологии. – 2011. – № 1. – С. 76–95. – Текст : непосредственный.

233. Рочняк, Е. В. Миф и музыка как основополагающие компоненты культуры / Е. В. Рочняк // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2016. – № 3 (40). – С. 41–44. – Текст : непосредственный.

234. Рыбинцева, Г. В. Музыкальный строй и образы мироустройства / Г. В. Рыбинцева // Культурная жизнь Юга России. – 2024. – № 1 (92). – С. 39–47. – Текст : непосредственный.

235. Рыков, С. Ю. Некоторые особенности моистской логики / С. Ю. Рыков // История философии. – 2013. – № 18. – С. 89–130. – Текст : непосредственный.

236. Рябова, М. С. Процесс признания русской этнической группы как одного из национальных меньшинств Китая / М. С. Рябова // Вестник Томского государственного университета. – 2016. – № 406. – С. 136–140. – Текст : непосредственный.

237. Серова, О. Софья Николаевна Беляева-Экземплярская – выпускница МВЖК / О. Серова // Развитие личности. – 2012. – № 2. – С. 40–58. – Текст : непосредственный.

238. Сертакова, Е. А. Конструирование культурной памяти в документальном кино (на материале анализа красноярской документалистики последней трети XX - начала XXI вв.) / Е. А. Сертакова // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. – 2023. – № 16(8). С. 1365–1381.

239. Силантьева, М. В. Идентичность как коммуникативный проект: «новые мифологии» в пространстве современной культуры / М. В. Силантьева // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. – 2019. – Т. 8, № 1. – С. 19–25. – Текст: непосредственный.

240. Силантьева, М. В. Коммуникация как способ трансляции интенционального опыта локальных культур / М. В. Силантьева // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. – 2016. – Т. 5, № 4. – С. 49–55. – Текст: непосредственный.

241. Силантьева, М. В. «Музыка, говорящая голосом своей эпохи» / М. В. Силантьева // Концепт: философия, религия, культура. – 2017. – № 2. – С. 180–181. – Текст : непосредственный.

242. Силантьева, М. В. Музыкальное исполнительство и служение музыканта: философский аспект / М. В. Силантьева // Музыка и философия, Москва, 01–04 апреля 2011 года. – Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2012. – С. 145–158. – Текст: непосредственный.

243. Силантьева, М. В. Социальная транспарентность и личные границы: парадоксы глобальной культуры / М. В. Силантьева // Гуманитарный вектор. – 2019. – Т. 14. № 4. – С. 24–31. – Текст : непосредственный.

244. Симбирцева, Н. А. Культурологический потенциал категории «Текст культуры» / Н. А. Симбирцева // Человек в мире культуры. – 2013. – № 3. – С. 27–32. – Текст : непосредственный.

245. Сладкопевец, Р. В. Средства музыкальной выразительности как элемент художественно-результативной стороны исполнительского процесса / Р. В. Сладкопевец // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 5 (61). – С. 314–319. – Текст : непосредственный.

246. Смирнов, А. В. Номинальность и содержательность: почему некритическое исследование «универсалий культуры» грозит заблуждением / А. В. Смирнов // Универсалии восточных культур. – Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. – С. 290–317. – Текст: непосредственный.

247. Смирнов, А. В. Пропозиция и предикация / А. В. Смирнов // Философский журнал. – 2016. – Т. 9. № 1. – С. 5–24. – Текст: непосредственный.

248. Смирнов, А. В. Сознание как смыслополагание / А. В. Смирнов // Философский журнал. – 2014. – № 1(12). – С. 35–57. – Текст: непосредственный.

249. Сомкина, Н. А. Историческая морфология китайского феникса / Н. А. Сомкина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – 2008. – № 4-2. – С. 288–292. – Текст : непосредственный.

250. Сорокина, И. В. «Культурная революция» и ее влияние на развитие отношений между КНР и странами ЦВЕ в 1966-1981 гг. / И. В. Сорокина //

Theories and Problems of Political Studies. – 2019. – № 8(2A). – С. 162–170. – Текст : непосредственный.

251. Стульникова, Э. Ф. «Самодостаточная» экономика КНР периода культурной революции / Э. Ф. Стульникова // Международный научно-исследовательский журнал. – 2015. – № 3-2(34). – С. 46–49. – Текст : непосредственный.

252. Суй, И. Жанровый феномен фортепианного концерта «Желтая река» / И. Суй // Культура и искусство. – 2025. – № 8. – С. 31–41. – Текст : непосредственный.

253. Сурво, В. Традиционный праздник и квазимифы постиндустриального ландшафта (по материалам Карелии) / В. Сурво, А. Сурво // Культура славян и культура евреев: диалог, сходства, различия. – 2012. – С. 257–281. – Текст : непосредственный.

254. Сухомлинова, В. В. Признаки синтеза конфуцианства с марксизмом в идее Си Цзиньпина о социализме с китайской спецификой новой эпохи / В. В. Сухомлинова // Концепт: философия, религия, культура. – 2020. – Т. 4, № 1 (13). – С. 30–38. – Текст : непосредственный.

255. Сюй, Я. Западные миссионеры в продвижении европейской хоровой культуры на территории Китая / Я. Сюй // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2022. – № 2 (47). – С. 31–37. – Текст : непосредственный.

256. Трофимов, В. Т. К разработке номологических основ экологической геологии / В. Т. Трофимов, В. А. Королев // Вестник Московского университета. Серия 4: Геология. – 2024. – № 4. – С. 3–10. – Текст : непосредственный.

257. Турышева, О. Н. Имплицитный читатель: портрет в исторической развертке / О. Н. Турышева // Иностранные языки и литературы: Тексты и контексты : сборник научных трудов. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2018. – (Вопросы романо-германской филологии ; вып. 4). – С. 122-132. – Текст : непосредственный.

258. У, Г.-И. Конфуцианство о роли музыки в обществе / Г.-И. У // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 6. – С. 261–263. – Текст : непосредственный.

259. У, Г.-И. Формирование музыкальной культуры в Древнем Китае / Г.-И. У // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 89. – С. 139–147. – Текст : непосредственный.

260. У, И. Современное обучение пианистов в Китае и технические установки фортепианных школ XIX века / И У // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 1 (51). – С. 72–77. – Текст : непосредственный.

261. У, С. Современная китайская музыка: синтез традиций и инноваций / С. У, Б. П. Борисов // Культурная жизнь Юга России. – 2024. – № 4. – С. 80–88. – Текст : непосредственный.

262. Уколова, Л. И. Классификация типов аккомпанемента и характер фактуры / Л. И. Уколова, О. В. Грибкова, Го Хуа, Ван Цзин // Мир науки, культуры, образования. – 2017. – № 3 (64). – С. 94–96. – Текст : непосредственный.

263. Усачева, О. В. Разговор о направлениях современной музыкальной мысли (Ли Сиань, Цюй Сяосун, Е Сяоган, Тань Дунь). Часть II / О. В. Усачева // Вестник музыкальной науки. – 2025. – Т. 13, № 2. – С. 52–63. – Текст : непосредственный.

264. Фирстов, В. Е. Пифагорейская концепция гармонии в преподавании математики на гуманитарных направлениях высшего профессионального образования / В. Е. Фирстов, Ю. В. Амелина // Перспективы науки и образования. – 2015. – № 3 (15). – С. 104–110. – Текст : непосредственный.

265. Фомин, К. А. Концепция рецептивной эстетики Ханса Роберта Яусса как принцип конституирования и динамики литературной традиции / К. А. Фомин // Вестник Томского государственного университета. Философия.

Социология. Политология. – 2015. – № 2 (30). – С. 169–176. – Текст : непосредственный.

266. Фомина, М. Н., Борисенко, О. А. Размышление о транскультурном пространстве как рефлексии глобализирующейся культуры / М. Н. Фомина, О. А. Борисенко // Концепт: философия, религия, культура. – 2018. – № 1. – С. 105–113.

267. Фу, С. Западноевропейская теория музыки в китайском трактате XVIII века «(Юй чжи) Люй люй чжэн и» / С. Фу // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – № 2 (51). – С. 43–49. – Текст : непосредственный.

268. Халтаева, О. Р. Концепция государственного управления легистов и учение о небе в период Чуньцю и Чжаньго / О. Р. Халтаева // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. – 2015. – № 14. – С. 9–13. – Текст : непосредственный.

269. Хань, Ф. Ритуал и церемониальная музыка в Китае: бронзовые изделия эпох Шан и Чжоу из провинции Хубэй и уникальность китайской культуры / Ф. Хань, Ц. Ван // Общество и государство в Китае. – 2014. – Т. 44, № 1. – С. 74–95. – Текст : непосредственный.

270. Хуан, Ц. «Цюй Юань»: пьеса и опера / Ц. Хуан // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2022. – № 1 (292). – С. 143–148. – Текст : непосредственный.

271. Цзо Ч. О современном творчестве китайских композиторов «Новой волны» / Ч. Цзо // Вестник Ипполитовки. – 2024. – № 3 (4). – С. 50–57. – Текст : непосредственный.

272. Цзэн, Я. Пианистическое искусство Китая 1940-х – начала 1950-х гг. в контексте формирования национальной фортепианной школы / Я. Цзэн // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, № 4. – С. 193–203. – Текст : непосредственный.

273. Цзя, С. Культурная политика и индустрия Китая в контексте глобализации / С. Цзя // Век глобализации. – 2018. – № 2 (26). – С. 101–114. – Текст : непосредственный.

274. Цырендоржиева, Д. Ш. Китаизация марксизма и модернизация Китая / Д. Ш. Цырендоржиева, О. Б. Бальчиндоржиева // Известия Томского политехнического университета. Инжиниринг георесурсов. – 2013. – Т. 323, № 6. – С. 261–265. – Текст : непосредственный.

275. Цюй, В. Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов / В. Цюй // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2016. – № 2 (14). – С. 25–37. – Текст : непосредственный.

276. Черноиваненко, А. Д. Европейский музыкальный инструментализм на пути к автономизации (эпоха Средневековья) / А. Д. Черноиваненко // European Journal of Arts. – 2020. – № 3. – С. 179–183. – Текст : непосредственный.

277. Чжан, К. Цай Юаньпэй и Сяо Юмэй: творческий тандем в истории китайского музыкального образования первой половины XX века / К. Чжан // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2016. – № 1 (39). – С. 53–56. – Текст : непосредственный.

278. Чжан, Ц. Эволюция традиционной музыки и ее роль в сохранении национально-культурной идентичности современной музыки Китая и Западной Европы / Ц. Чжан // Культура и цивилизация. – 2024. – №14 (2А). – С. 98-105. – Текст : непосредственный.

279. Чжан, Ч. Фу Конг: об истоках исполнительского мастерства пианиста / Ч. Чжан // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2011. – № 1 (17). – С. 45–49. – Текст : непосредственный.

280. Чжао, С. Влияние культурной революции на деятельность национальных оркестров Китая / С. Чжао // Манускрипт. – 2020. – № 13(10). – С. 245–250. – Текст : непосредственный.

281. Чжао, Т. Истоки современной китайской музыки: Сяо Юмэй и консерватория музыки Пекинского университета / Т. Чжао // Манускрипт. – 2023. – Т. 16, № 1. – С. 67–70. – Текст : непосредственный.

282. Чжу, Л. Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Л. Чжу. – Новосибирск, 2021. – 25 с. – Текст : непосредственный.

283. Чжу, Т. Аарон Авшаломов. Жизнь и творчество композитора в условиях эпохи перемен / Т. Чжу // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 2 (48). – С. 43–48. – Текст : непосредственный.

284. Чупрова, И. А. Международный опыт научного и этико-философского изучения роли музыкального искусства (феномен пианизма) / И. А. Чупрова // Вестник МГИМО-Университета. – 2015. – № 3 (42). – С. 295–297.

285. Чупрова, И. А. Традиции московской пианистической школы в межкультурном диалоге России и Китая / И. А. Чупрова // Вопросы культурологии. – 2016. – № 8. – С. 67–71. – Текст: непосредственный.

286. Чупрова, И. А. Художественное творчество в культурной дипломатии: возможности и границы / И. А. Чупрова, В. С. Глаголев // Философия и культура. – 2024. – № 6. – С. 1–10. – Текст: непосредственный.

287. Чэнь, Ж. Особенности воплощения национальных мифологических образов в современном китайском искусстве / Ж. Чэнь, М. Л. Зайцева // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, № 4. – С. 138–148. – Текст : непосредственный.

288. Чэнь, С. Китайские балеты периода Культурной революции: связь с европейской традицией: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / С. Чэнь. – Нижний Новгород, 2022. – 26 с. – Текст : непосредственный.

289. Чэнь, С. Становление профессии дирижера в Китае: влияние российской школы, обретение самобытности: автореферат дис. ... кандидата

искусствоведения: 17.00.02 / С. Чэнь. – Москва, 2021. – 27 с. – Текст : непосредственный.

290. Чэнь, Ч. Эволюция музыкального искусства Китая: о развитии диалога музыки Востока и Запада / Ч. Чэнь // Вестник музыкальной науки. – 2023. – №11 (1). – С. 164-175. – Текст : непосредственный.

291. Шабалина, Л. К. Гармония и синтаксис в отечественных научно-методических трудах XX века (к внедрению в учебную практику) / Л. К. Шабалина // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – № 24. – С. 31–47. – Текст : непосредственный.

292. Шамилли, Г. Б. Философия музыки, ее предмет и приложение к искусству макам / Г. Б. Шамилли // Художественная культура. – 2019. – № 4. – С. 530–547. – Текст : непосредственный.

293. Шао, М. Роль «Образцового революционного театра» в становлении современного типа национальной китайской оперы / М. Шао, А. М. Петрова // Вестник музыкальной науки. – 2025. – Т. 13, № 4. – С. 148–160. – Текст : непосредственный.

294. Шерстова, Л. И. Значение этнонимов в структурировании «кочевых империй» Евразии / Л. И. Шерстова // Вестник Томского государственного университета. История. – 2016. – № 4 (42). – С. 68–72. – Текст : непосредственный.

295. Шестопал, А. В., Литвак, Н. В. Роль культуры во внешней политике новой России / А. В. Шестопал, Н. В. Литвак // Концепт: философия, религия, культура. – 2017. – № 3. – С. 29–43. – Текст: непосредственный.

296. Шестопал, А. В., Силантьева, М. В. «Мягкая сила» культурных модуляторов современных модернизационных процессов / А. В. Шестопал, М. В. Силантьева // Вестник МГИМО Университета. – 2012. – № 6(27). – С. 168–171. – Текст: непосредственный.

297. Ши, Ц. Эстетические характеристики китайской женской музыки XX века / Ц. Ши // Человек и культура. – 2025. – № 2. – С. 40–50. – Текст : непосредственный.

298. Шульга, Д. П. Несторианское христианство в танском Китае (по материалам эпитафии Ми Цзифэня) / Д. П. Шульга // Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья. – 2021. – № 13. – С. 934–941. – Текст : непосредственный.

299. Шэнь, Л. К. Из истории традиционной китайской музыки камерно-вокального направления / Л. К. Шэнь // Международный научно-исследовательский журнал. – 2021. – № 12-5 (114). – С. 114–118. – Текст : непосредственный.

300. Щеглова, М. И. Концепция «Инь-Ян» в даосизме как объяснение всеобщего единства и непрерывных перемен / М. И. Щеглова, А. П. Лауер // Символ науки. – 2017. – № 6. – С. 81–82. – Текст : непосредственный.

301. Щетников, А. И. Развитие учения о музыкальной гармонии от Пифагора до Архита / А. И. Щетников // Scholae. Философское антиковедение и классическая традиция. – 2012. – Т. 6, № 1. – С. 23–57. – Текст : непосредственный.

302. Шитикова, Р. Г. Интерпретация контраста как жанрообразующего фактора в сонате XX века / Р. Г. Шитикова // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2014. – № 2 (31). – С. 125–131. – Текст : непосредственный.

303. Юе, Ц, Цун, Я., Синьцы, Л., Чжан, Х., Завьялова Н. А. Мифологемы Китая в контексте современной культуры и языка / Ц. Юе, Я. Цун, Л. Синьцы, Х. Чжан, Н. А. Завьялова // Управление образованием: теория и практика. – 2022. – № 12 (58). – С. 74–81. – Текст : непосредственный.

304. Юнусова, В. Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии / В.Н. Юнусова // Общество и государство в Китае. – 2014. – №44 (2). – С. 780-788. – Текст : непосредственный.

305. Ян, Ц. «Китайский стиль» в творчестве китайских композиторов: периодизация, специфика претворения / Ц. Ян // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2023. – № 3. – С. 46–53. – Текст : непосредственный.

306. Ян, Ц. Новая волна в китайской музыкальной культуре / Ц. Ян // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2023. – № 3 (86). – С. 135–146. – Текст : непосредственный.

307. Янгутов, Л. Е. Легизм и буддизм в истории формирования империй Цинь и Суй / Л. Е. Янгутов, Т. Ф. Марханова // Вестник Томского государственного университета. История. – 2020. – № 65. – С. 101–110. – Текст : непосредственный.

308. Янгутов, Л. Е. Особенности трансформации буддизма в Китае и Тибете / Л. Е. Янгутов // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. – 2018. – № 4-3. – С. 31–36. – Текст : непосредственный.

309. Янь, Л. Влияние европейского камерного музыкального искусства на китайскую камерную музыку / Л. Янь // Вестник науки. – 2023. – №2 (6). – С. 1111-1117. – Текст : непосредственный.

310. Ярычев, Н. У. Культурная память как понятие и явление: основания концептуализации / Н. У. Ярычев // Культура и искусство. – 2022. – № 12. – С. 11–20.

311. Яусс, Х. Р. К проблеме диалогического понимания / Х. Р. Яусс // Вопросы философии. – 1994. – № 12. – С. 97–106. – Текст : непосредственный.

312. Apaydin, V. The interlinkage of cultural memory, heritage and discourses of construction, transformation and destruction / V. Apaydin // Critical Perspectives on Cultural Memory and Heritage: Construction, Transformation and Destruction. – 2020. – P. 13–30. – Текст : непосредственный.

313. Bryant, L. O. Music, Memory, and Nostalgia: Collective Memories of Cultural Revolution Songs in Contemporary China / L. O. Bryant // China Review. – 2005. – № 5(2). – P. 151–175.

314. Casella, A. Giovanni Sgambati / A. Casella, L. C. Thorburn // Music & Letters. – 1925. – Vol. 6, № 4. – P. 304–313. – Текст : непосредственный.

315. Hao W. A Comparative Study of Chinese and Western Music / W. Hao // Highlights in Art and Design. – 2023. – 3 (1). – P. 80-82. – Текст : непосредственный.

316. Hillman, R. Cultural Memory on Film Soundtracks / R. Hillman // Journal of European Studies. – 2003. – № 33. – С. 323–332.

317. Huang H., Thibodeaux T. Teaching Piano in China: Building Transcultural and Transhistorical Bridges through Music Education / H. Huang, T. Thibodeaux // International Research in Higher Education. – 2016. – №1 (2). – P. 25-33. – Текст : непосредственный.

318. Huang H. Why Chinese people play Western classical music: Transcultural roots of music philosophy / H. Huang // International Journal of Music Education. – 2012. – №30 (2). – P. 161-176. – Текст : непосредственный.

319. Humphreys, R. S. The Destruction of Cultural Memory / R. S. Humphreys // Middle East Studies Association Bulletin. – 2002. – № 36(1). – P. 1–8.

320. Jiang Yiqun. Basic forms of Chinese folk instrumental ensembles / Jiang Yiqun // European science. – 2021. – № 4 (60). – С. 31–38. – Текст : непосредственный.

321. Kang Yingzheng. Western European orchestral traditions in Chinese musical culture: history and modern era / Kang Yingzheng // American Research Journal of Humanities Social Science (ARJHSS). – 2021. – Vol. 4, Issue 9. – С. 67–71. – Текст : непосредственный.

322. Karkowska, M. On the Usefulness of Aleida and Jan Assmann's Concept of Cultural Memory for Studying Local Communities in Contemporary Poland – the Case of Olsztyn / M. Karkowska // Polish Sociological Review. – 2013. –№ 183. – С. 369–388. – Текст : непосредственный.

323. Littlejohn, R. Chinese Receptions of Western Philosophy / R. Littlejohn // ASIANetwork Exchange: A Journal for Asian Studies in the Liberal Arts. – 2015. – № 22(1). – P. 38–48. – Текст : непосредственный.

324. Littlejohn, R., Li, Q. Chinese and Western philosophy in dialogue / R. Littlejohn, Q. Li // Educational Philosophy and Theory. – 2021. – № 53(1). – P. 10–20. – Текст : непосредственный.

325. Luo T., Liu X. Shaping Habitus and «Good» Lifestyles: Music Education of Chinese Immigrant Families in the UK / T. Luo, X. Liu // SAGE Open. – 2024. – №14 (3). – P. 1-14. – Текст : Morar, F. The Westerner: Matteo Ricci's World Map and the Quandaries of European Identity in the Late Ming Dynasty / F. Morar // Journal of Jesuit Studies. – 2019. – Vol. 6, No. 1. – P. 14–30. – Текст : непосредственный.

326. Tan, S. E. New Chinese Masculinities on the Piano: Lang Lang and Li Yundi / S. E. Tan // Gender in Chinese Music / ed. by R. A. Harris, R. Pease, S. E. Tan. – Rochester : University Rochester Press, 2013. – P. 308. – Текст : непосредственный.

327. Urrows, D. F. The Music of Matteo Ricci's Funeral: History, Context, and Meaning / D. F. Urrows // Chinese Cross Currents. – 2012. – Vol. 9, No. 2. – P. 104–115. – Текст : непосредственный.

328. Wang, C., Ma, J. Localization, Globalization, and Traveling Chinese Culture / C. Wang, J. Ma // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. – 2015. – №17 (1). – P. 1-7. – Текст : непосредственный.

329. Wagner, I. Hans Robert Jauss and Classicity / I. Wagner // Comparative Literature. – 1984. – Vol. 99, No. 5. – P. 1173–1184. – Текст : непосредственный.

330. Wei, H. A Comparative Study of Chinese and Western Music / Wei Hao // Highlights in Art and Design. – 2023. – Vol. 3, № 1. – P. 80–82. – Текст : непосредственный.

331. Wu Yen-ho, D. The Living Tree: The Changing Meaning of Being Chinese Today / D. Wu Yen-ho // Daedalus. – 1991. – Vol. 120, № 2. – P. 159–179. – Текст : непосредственный.

332. Zhou, H. Internal Rebellions and External Threats: A Model of Government Organizational Forms in Ancient China / H. Zhou // Southern Economic Journal. – 2012. – Vol. 78, no. 4. – P. 1120–1141. – Текст : непосредственный.

333. 王凯. 非遗皮革乐器承载的音乐文化记忆及传承意义研究 [Research on the Musical Cultural Memory and Transmission Significance Carried

by Intangible Cultural Heritage of Leather Musical Instruments] // 皮革与化工 [Leather and Chemicals]. – 2026. – № 1. – 页 169–171.

334. 王安国 [Ван Аньго]. 我国音乐创作“新潮”纵观 [Очерк о китайской музыке «Новой волны»] // 中国音乐学 [Китайское музыковедение]. – 1986. – № 1. – 4–15 页. – Текст : непосредственный.

335. 王运 [Ван Юнь], 李江海 [Ли Цзянхай]. 浅谈五岳的文化整体性 [Кратко о культурной целостности пяти священных пиков] / 王运 [Ван Юнь], 李江海 [Ли Цзянхай] // 五台山研究 [Исследования горы Утайшань]. – 2007. – № 01. – Текст : непосредственный.

336. 盖格·海德里希, 曾金寿 [Гейгер Гейдрих, Цзэн Цзиньшоу]. 西方古典音乐在中国的历史与未来 [История и будущее западной классической музыки в Китае] / 海德里希·盖格, 曾金寿 [Гейгер Гейдрих, Цзэн Цзиньшоу] // 星海音乐学院学报 [Журнал Синхайской консерватории]. – 2011. – №3 (124). – 页. 169. – Текст : непосредственный.

337. 杜琳 [Ду Линь]. 浅析素质教育与钢琴教学的关系 [Краткий анализ связи между качественным образованием и обучением игре на фортепиано] // 教学方法创新与实践 [Инновации и практика методов обучения]. – 2020. – Vol. 3, № 7. – 62–64 页 . – DOI 10.26549/jxffcxysj.v3i7.4720. – Текст : непосредственный.

338. 西方音乐史 [История западной музыки] / 叶松荣 [Е Сун Жун]. – 高等教育出版社 [Пресса высшего образования], 2003. – 194 页.

339. 中西方音乐史 [История китайской и западной музыки] / 田可文 编著 [сост. Бянь Чжу]. – 上海： 上海音乐学院出版社 [Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории музыки]，2013. – 317 页.

340. 刘梦 [Лю Мэн]. 中国传统音乐的线性形态与表现 [Линейные формы и выражения традиционной китайской музыки] / 刘梦 [Лю Мэн] // 安庆师范大学学报（社会科学版）[Журнал Аньцинского педагогического университета (издание по социальным наукам)]. – 2022. – Vol. 41. – No. 1. – 页 121–124. – Текст : непосредственный.

341. 刘洁 [Лю Цзе]. 跨文化语境下 当代专业音乐创作的文化书写 [Культурологическое письмо в современной профессиональной музыкальной композиции в межкультурном контексте] / 刘洁 [Лю Цзе] // Журнал Китайского народного университета. – 2021. – 页 1–8. – Текст : непосредственный.

342. 梁启超 [Лян Цичао]. 国史研究六论 [Шесть статей по отечественной истории] / 梁启超 [Лян Цичао]. – 上海, 1947. – Текст : непосредственный.

343. 松村武雄, 中村亮平 [Matsumura Takeo, Nakamura Ryōhei; Мацумура, Т. Накамура, Р.]. 朝鮮台湾支那神話と伝説 [Мифы и легенды Кореи, Тайваня и Китая] / Т. Мацумура, Р. Накамура. – 大京堂 [Дайкедо], 1935. – 378 с. – Текст : непосредственный.

344. 前一帆 [Цянь Ифань]. 民国时期音乐图书馆建设管窥–以国立音乐专科学校图书馆为例 [Взгляд на создание музыкальных библиотек в период Китайской Республики – на примере библиотеки Государственной музыкальной специализированной школы] / 前一帆 [Цянь Ифань] // 图书馆界 [Библиотечный мир]. – 2021. – № 2. – С. 77–83. – Текст : непосредственный.

345. 赵利强 [Чжао Лицян]. 甘霖交响合唱音诗《神话中国》音乐创作研究 [Исследование музыкальной композиции симфонической хоровой поэмы Гань Линя «Миф о Китае»] : диссертация / 赵利强 [Чжао Лицян]. – 2014. – URL: https://d.wanfangdata.com.cn/thesis/Ch1UaGVzaXNOZXdTb2xyOVMyMDI2MD

ExNzA4NTkxNhIIWTI1NDMwNzIaCGRnbzZnODdx (дата обращения: 30.04.2026). – Текст : электронный.

346. 郑天挺 [Чжэн Тяньтин], 谭其骧 [Тань Цисян]. 中国历史大辞典 [Большой словарь китайской истории] / 郑天挺 [Чжэн Тяньтин], 谭其骧 [Тань Цисян]. – 上海 [Шанхай] : 上海辞书出版社 [Шанхайское лексикографическое издательство], 2010. – Текст : непосредственный.