

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Пушкарская Н.В. — Пять стихий в современной культуре Китая // Философия и культура. – 2021. – № 1. DOI: 10.7256/2454-0757.2021.1.33489 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33489

Пять стихий в современной культуре Китая

Пушкарская Наталья Вячеславовна

научный сотрудник Центра изучения культуры Китая, Институт Дальнего Востока Российской Академии
Наук

117997, Россия, г. Москва, Нахимовский проспект, 32

✉ su-u@yandex.ru



[Статья из рубрики "Судьбы и контуры цивилизаций"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2021.1.33489

Дата направления статьи в редакцию:

20-07-2020

Аннотация.

В данной статье рассматривается универсальная понятийная система Древнего Китая, неотъемлемой частью которой является так называемая пятеричная классификация или учение о пяти стихиях у син 五行, и ее влияние на современную культуру Китая (под современностью здесь понимается Новейшее время – период от начала XX в. по настоящее время). Учение о пяти стихиях, возникшее в период раннего категориального мышления (приблизительно 1045 – 221 гг. до н. э.) и составляющее основу традиционной китайской культуры инь-ян и у син (инь-ян у син вэньхуа 阴五行文化), продолжает оказывать активное воздействие на жизнь современного Китая, преодолев катастрофические последствия «Культурной революции» 1966-1976 гг. В рамках историко-философского исследования автор анализирует две традиционные сферы китайской культуры – боевое искусство тайцзицюань и музыку, выявляя в теоретической основе этих направлений значимые структурные компоненты, подтверждающие их глубокую понятийную укорененность в культуре инь-ян и у син. В результате исследования оказывается, что концептуальный каркас тайцзицюань включает в себя не только базовые протокатегориальные понятийные конструкции инь-ян 阴阳, сань цай 三才 и у син 五行, но и тесно связанные с ними 8 триграмм ба гуа 八卦 и магический квадрат лошу 洛书. Пентатоника или пять тонов у шэн 五声 не случайно становится основной формой музыкального мышления в Китае. Наряду с музыкальной системой 12-ти люй (ши эр люй люй 十二律吕), пентатоника является продолжением древнего протокатегориального мышления, прочно вошедшего в китайскую ментальность.

Ключевые слова: Древний Китай, китайская философия, протокатегориальное мышление, базовые классификации, пятеричная классификация, тайцзицюань, восемь триграмм, магический квадрат, китайская традиционная музыка, пентатоника

Культура Китая уникальна своей долгой непрерывной историей и неослабевающим интересом к собственным традициям, неустанно передающимся из поколения в поколение. Но что может связывать современный мир, где преобладают технический прогресс и информационные технологии, с отдаленным полумифическим временем, когда жили известные всем легендарные китайские мудрецы? Что именно так бережно передают своим потомкам умудренные знаниями предшествующие поколения? Есть ли что-то, что создает основу китайской культуры, на которую нанизываются все остальные представления? Да, безусловно, такая основа есть. Ее создает целый комплекс традиционных воззрений и ценностей, возникший за несколько веков до нашей эры, в «осевое время», когда в разных точках земного шара, в том числе в Древнем Китае и Древней Греции, были предприняты попытки рационально описать мироустройство. Универсальная понятийная система, сформировавшаяся в период раннего категориального мышления архаичного Китая, стала одним из главных компонентов традиционной китайской культуры, основным ядром, создающим ее своеобразие. Возникнув в далеком прошлом, она оказалась способна пережить потрясшие китайское общество катаклизмы, адаптироваться к современным культурным условиям и продолжать транслировать свои древние образы новым поколениям современных людей.

«Культурная революция» 1966-1976 гг. оставила неизгладимый след в жизни всей страны. Она крушила и ломала старые культурные связи и ценности, насаждала и навязывала новые. Урон культурному наследию Китая был нанесен чудовищный. Но сменилась эпоха, сменились власть предержащие, и идея возврата к традиционным культурным ценностям возобладала.

В конце 1990-х годов в Китае наметился активный рост интереса к своей истории и традициям, возник феномен «увлечения национальной культурой» (国学热 госюэ же) [\[1\]](#). Прежде всего, начали переиздаваться канонические тексты. Их популяризация и возвращение в образование стали основным достижением этого периода. Компоненты традиционной китайской мысли и другие важнейшие элементы многотысячелетней культуры начали снова постепенно входить в общественное и политическое поле страны.

Сейчас Китай продолжает возрождать древнюю культуру и ее ценности. «После провозглашения китайским лидером в 2012 г. лозунга «китайской мечты», призывающего к «осуществлению великого возрождения китайской нации», постоянные обращения к конфуцианской классике получили новый мощный импульс. В официальной идеологии заметно расширилась сфера использования традиционных идейных компонентов. В политическом языке появились многочисленные цитаты из древних текстов и близкие к традиционному стилю формулировки... Эти усилия нацелены на создание условий для осуществления «китайской мечты», консолидации общества вокруг идей, выражающих современные перспективы развития с опорой на древнюю культуру» [там же].

К числу имманентно присутствующих в культуре и формирующих ее факторов, можно отнести ряд важнейших идей древнекитайской мысли, возникших в период формирования категориального мышления в Китае, когда объяснение устройства окружающего мира требовало простых и наиболее общих понятий, которые принято именовать категориями. Напомню, что, согласно мнению ведущих представителей немецкой философии И. Канту [\[2, с. 838\]](#) и М. Хайдеггеру [\[3, с. 65\]](#), категория – это такое

понятие, которое является предельно общим, последним основанием при объяснении многообразия всего сущего посредством сведения этого сущего к немногим определяющим началам; и это такая структурирующая восприятие исходная форма понятийности, которой человек обладает до всякого эмпирического опыта (т.е. a priori).

Здесь будет уместно упомянуть введенное академиком А.В. Смирновым понятие «коллективное когнитивное бессознательное» (ККБ), объясняющее действие механизмов мышления на коллективном и индивидуальном уровнях и показывающее соотношение априорного мышления индивида и больших групп людей, принадлежащих к одной культуре. Согласно понятию ККБ, накопленный веками коллективный мыслительный опыт на индивидуальном уровне превращается в исходную для восприятия систему представлений. «Процесс переработки информации опирается на интуитивно принимаемые допущения... Эти интуиции носят массовый характер, будучи не индивидуально варьирующимися, а транслируемыми в рамках культуры... В силу этого они не нуждаются в эксплицитном разъяснении, составляя общее достояние носителей данной культуры» [4].

Подобными значимыми компонентами традиционного китайского мышления стали так называемые базовые классификации, понимаемые нами как протокатегориальные понятийные конструкции. В архаической мысли Древнего Китая можно выделить 3 основные классификации: 1) двоичная классификация (阴阳 инь-ян,

фундаментальные противоположности), 2) троичная классификация (三才 сань цай «три силы», взаимосвязь Неба, Земли и Человека), 3) пятеричная классификация (五行 у син «пять стихий», вода – огонь – дерево – металл – почва). (Подробнее о базовых классификациях как о специфике раннего категориального мышления в Древнем Китае см. [5].)

Пятеричность (наряду с двоичностью и троичностью), или учение о пяти стихиях 五行 у син, как способ мышления оказала сильнейшее воздействие на китайскую культуру в целом. В Китае даже существует устойчивый термин 阴阳五行文化 инь-ян у син вэньхуа, что можно перевести как культура инь-ян и у син. Безусловно, эти базовые представления являются фундаментальной составляющей буквально всех сфер культурной жизни Китая.

В данной статье основное внимание будет уделяться пятеричной классификации (в ее тесной взаимосвязи с другими базовыми классификациями) и ее влиянию на различные сферы современной китайской культуры. Будет показано, как учение об у син 五行нашло свое отражение в таких явлениях культуры, как китайское боевое искусство тайцзицюань и китайская музыка.

Тайцзицюань

Как известно, тайцзицюань (太极拳 «кулак Великого Предела») – это широко распространенное китайское боевое искусство, вид ушу (武术 «военное искусство»). Классическими для теории тайцзицюань текстами считаются: «Трактат о тайцзицюань» («太极拳经» «Тайцзицюань цзин»), «Учение о тайцзицюань» («太极拳论» «Тайцзицюань лунь»), «Проникновение в суть тринадцати позиционных основ» («十三势行功心解» «Шисань ши сингун синьцзе»), «Песнь о тринадцати позиционных основах» («十三势歌» «Шисань ши гэ»), «Песнь о движениях рук» («打手歌» «Да шоу гэ»).

Относительно истории возникновения этого вида боевого искусства не существует единого мнения. Согласно одной версии, боевое искусство тайцзицюань основал в XVII

веке Чэнь Вантин 陈王廷. Согласно другой версии, тайцзицюань основал в XIV веке даосский монах Чжан Саньфэн 张三丰. (На русском языке подробнее о проблеме возникновения тайцзицюань см. [6], на английском языке см. [7].)

Трудности в изучении истории возникновения тайцзицюань (и любого другого китайского боевого искусства), по мнению американского исследователя Барбары Дэвис, связаны с особым отношением китайских мастеров боевых искусств к попыткам проникнуть в их среду извне: «Скрытность, клановость, создание мифов для сохранения преемственности, особенно в условиях неблагоприятной политической и социальной атмосферы, работали против создания ясной и верифицируемой истории» [7, p. XV]. При этом неудивительно, что «переплетение фактов и вымысла относительно их собственной истории, существовавшее внутри данного сообщества, создало противоречивые истории о каждом боевом искусстве, его текстах, личностях и их достижениях» [там же].

Тайцзицюань активно развивался в начале XX века, было открыто множество школ по изучению этого боевого искусства. Но вскоре, после падения династии Цин и установления республики (1911-1912 гг.), в стране наступил долгий тяжелый период военной диктатуры и кардинальных реформ. Движение 4 мая (1919 г.) и события «Культурной революции» (1966-1976 гг.) нанесли удар по конфуцианским ценностям, а вместе с ними и по традиционным боевым искусствам, создав кризис культурной идентификации [8]. В результате многие мастера тайцзицюань были уничтожены или вынуждены были покинуть страну. По приказу Мао Цзэдуна был разработан упрощённый комплекс оздоровительной гимнастики тайцзицюань, а традиционный тайцзицюань был полностью запрещен.

Ситуация изменилась только после того, как Дэн Сяопин в 1978 году одобрил занятия традиционным тайцзицюань, собственноручно написав: «太极拳好» («Тайцзицюань – это хорошо»). С этого момента в Китае начался процесс возрождения этого уникального искусства.

Возвращаясь к основной теме статьи, необходимо сказать, что базовые классификации (阴阳 инь-ян, 三才 сань цай и 五行 у син), несомненно, составляют фундамент, на котором строятся основные положения боевого искусства тайцзицюань.

Классификация инь-ян 阴阳, являясь основным принципом в теории и практике тайцзицюань, как правило, упоминается в классических текстах не напрямую, а в терминах противоположности: пустота (虚 сю) и наполненность (实 ши), мягкость (柔 жоу) и жесткость (刚 ган). Только в «Тайцзицюань лунь» («太极拳论» «Учение о тайцзицюань») непосредственно указывается на инь и ян: «Инь неотделимо от ян, ян неотделимо от инь. Инь и ян дополняют друг друга» («阴不离阳, 阳不离阴. 阴阳相济.») [7, p. 161]. Взаимосменяемость инь и ян – сущность практики тайцзицюань, это «неотъемлемая часть таких техник как распределение веса, согласованность сторон и различные варианты нажима рук» [7, p. 63].

Отношения инь и ян также хорошо иллюстрирует легендарная история, согласно которой Чжан Саньфэн наблюдал борьбу птицы и змеи (鸟蛇斗 няо шэ доу). Несмотря на сомнения исследователей в достоверности этой легенды (не обнаружено никаких убедительных доказательств того, что события, описанные в данной легенде, происходили в действительности, более того, ставится под сомнение и сама личность Чжан Саньфэна [7, p. 15-18]), представляется уместным привести ее здесь, так как она очень образно и точно передает значение двоичной классификации 阴阳 инь-ян в тайцзицюань:

«Однажды... Чжан Саньфэн выглянул из окна и стал свидетелем схватки змеи и птицы. Когда птица атаковала, змея ускользала от нее. Скручиваясь и раскручиваясь, змея уклонялась от нападений птицы» [7, p. 17]. Наблюдая за их борьбой, за атаками птицы и уходом от ударов змеи, он понял, что «с помощью мягкости можно преодолеть жесткость» («...以柔克刚之理...» [9]), и он создал особый вид кулачного искусства, основанный на сбалансированном чередовании атаки и уклонения от нее – борьбу «внутренней» школы (内家拳 нэй цзя цюань)».

Аналогию с фундаментальными противоположностями провести несложно: мягкость и статика – это инь, жесткость и движение – это ян. То же относится и к «внешней» школе тайцзицюань (外家拳 вай цзя цюань). (На русском языке более подробные сведения относительно особенностей и отличий «внутренней» и «внешней» школ, см., например: [10].) Есть мнение, что разделение на «внутреннюю» и «внешнюю» школы произошло приблизительно в XVII в. При этом скептически настроенные исследователи связывают между собой появление более мягкого стиля внутри семьи Ян (мастер Ян Чэнфу 杨澄甫 (1883-1936)) и возникновение вышеизложенной истории о создании Чжан Саньфэном внутреннего стиля тайцзицюань [7, p. 17]. Здесь необходимо подчеркнуть, что, независимо от того, выдумана эта история или правдива, в ней мы имеем подтверждение главной темы данной статьи: древние мыслительные конструкции продолжают существовать и активно воздействовать на современную культуру Китая (под современностью здесь понимается Новейшее время).

Значение троичного (三 材 сань цай) и пятеричного (五行 у син) понятийных конструктов в боевом искусстве тайцзицюань наглядно демонстрирует базовая терминология, содержащаяся в таких текстах, как: «Трактат о тайцзицюань» («太极拳经» «Тайцзицюань цзин»), «Проникновение в суть тринадцати позиционных основ» («十三势行功心解» «Шисань ши сингун синьцзе»), «Песнь о тринадцати позиционных основах» («十三势歌» «Шисань ши гэ»).

Основным термином в теории тайцзицюань является термин 十三势 шисань ши, который можно перевести, как «тринадцать позиционных основ» [11]. Данные позиционные основы соединяют в себе восемь триграмм (八卦 ба гуа) и пять стихий (五行 у син). При этом к восьми триграммам относятся действия рук («восемь ворот» 八门 ба мэн), а к пяти стихиям – действия ног («пять шагов» 五步 у бу).

Троичная классификация 三 材 сань цай присутствует в структуре триграмм, составляющих, как известно, основу гексаграмм:



Рис.1. Восемь триграмм 八卦 ба гуа.

Существует два основных порядка расположения 8 триграмм – «Прежде небесные» («先天八卦» «Сяньтянь багуа»), приписываемые Фуси, и «После небесные» («后天八卦» «Хоутянь багуа»), приписываемые Вэнь Вану.

«Прежде небесные» восемь триграмм начинаются с триграммы Небо Цянь 乾: 乾 Цянь – 巽 Сюнь – 坎 Кань – 艮 Гэнь – 坤 Кунь – 震 Чжэнь – 离 Ли – 兑 Дуй.

«Посленебесные» восемь триграмм начинаются с триграммы Гром Чжень震, расположенной на востоке. Далее по часовой стрелке: Чжень震 – восток, 巽 Сюнь – юго-восток, 离 Ли – юг, 坤 Кунь – юго-запад, 兑 Дуй – запад, 乾 Цянь – северо-запад, 坎 Кань – север, 艮 Гэнь – северо-восток. Более подробно о вариантах расположения триграмм и их значении см. дискуссию в книге «The I Ching or Book of Changes» [\[12, p. 262-279\]](#).

Согласно тексту «Тайцзицюань цзин» («太极拳经», «Трактат о тайцзицюань»), восемь действий рук («восемь ворот» 八门 ба мэнь или «восемь усилий» 八劲 ба цзинь) соотносятся здесь с «Посленебесными» триграммами и имеют соответствующее условное направление («捌捋挤按采冽肘靠。此八卦也。...捌捋挤按。即乾坤坎离。四正方也。采冽肘靠。即巽震兑艮。四斜角也.» [\[7, p. 157\]](#)):

- действие Блокировка捌 Бин /Пэн соответствует триграмме Вода坎 Кань, движение руки «от себя» (иероглиф 捌 с чтением бин (второе чтение пэн) означает «снимать с себя колчан» [\[13\]](#));
- действие Возврат捋 Люй/Ло – триграмме Огонь离Ли, движение руки «к себе» (иероглиф 捋 с чтением люй (второе чтение ло) означает «брать щепотью» [там же]);
- действие Толчок挤 Цзи – триграмме Гром震Чжэнь, одновременное движение двух перекрещенных рук «от себя» (значение иероглифа совпадает с названием действия);
- действие Надавливание按 Ань – триграмме Болото兑 Дуй, движение руки сверху вниз (значение иероглифа совпадает с названием действия);

Эти действия рук лежат в горизонтальной и вертикальной плоскостях и соотносятся с четырьмя «прямыми» сторонами света (四正方 сы чжэн фан).

Также известны версии соотнесения действий рук с «Прежде небесными» триграммами [\[7, p.100\]](#).

- Действие Вытягивание采 Цай соответствует триграмме Небо乾Цянь, движение двумя перекрещенными руками влево, вправо, вперед и назад (иероглиф 采 с чтением цай означает «срывать, брать» [\[13\]](#));
- действие Раскалывание捌 Ле – триграмме Земля坤 Кунь, короткий внезапный толчок (одно из основных значений иероглифа 捌 ле – «сильно надавить»);
- действие Локоть肘 Чжоу – триграмме Гора艮 Гэнь, сложное движение с использованием запястья и локтя (значение иероглифа совпадает с названием действия);
- действие Плечо靠 Као – триграмме Ветер巽 Сюнь, сложное движение с использованием локтя и плеча (наиболее древнее значение иероглифа 靠 с чтением као – «противоречить друг другу, повернуться спиной»; позднее значение изменилось на противоположное – «опираться, полагаться друг на друга» [\[13\]](#)).

Эти комплексные действия рук соотносятся с четырьмя «угловыми» сторонами света (四隅方 сы юй фан). Подробнее описание движений Тринадцати позиционных основ см.: [\[14\]](#).

Пять действий ног или пять шагов (五步 у бу) соотносятся с 5 стихиями 五行 у син («进步退步左顾右盼中定。此五行也。...进退顾盼定。即金木水火土也.» [\[7, p. 157\]](#)):

- Шаг вперед 进步 Цзинь бу соответствует стихии Металл 金 Цзинь (значения иероглифов совпадают с названием действия);
- Шаг назад 退步 Туй бу соответствует стихии Дерево 木 Му (значения иероглифов совпадают с названием действия);
- Шаг влево 左顾 Цзо гу соответствует стихии Вода 水 Шуй (иероглиф 顾 с чтением гу означает «повернуть голову назад и посмотреть», применительно к тайцзицюань принято считать, что этот иероглиф обозначает вид шага [13]);
- Шаг вправо 右盼 Ю пань соответствует стихии Огонь 火 Хо (иероглиф 盼 с чтением пань является синонимом иероглифа 顾 гу (значение см. выше) и 看 кань «смотреть» [13]);
- Удержание равновесия или Центрирование-укоренение 中定 Чжун дин соответствует стихии Почва 土 Ту (значения иероглифов совпадают с названием действия).

Условное изображение направлений пяти шагов эквивалентно стандартному пространственному изображению пяти стихий в виде двух перпендикулярных линий, пересекающихся по центру (в первую очередь, пять стихий при пространственном начертании соотносят с четырьмя основными сторонами света и центром (四方 сы фан)).

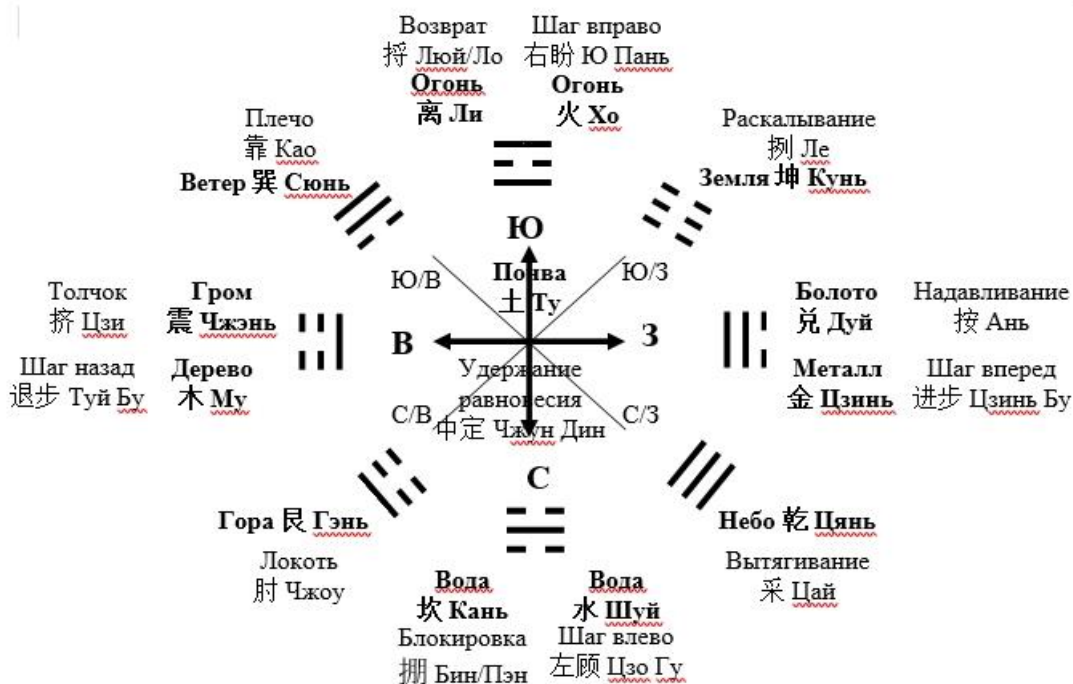


Рис.2. «Посленебесные» триграммы и их соответствие пяти стихиям, сторонам света и действиям рук и ног в тайцзицюань.

Указанные соответствия движений рук, сторон света и триграмм не следует понимать буквально. На практике движения тайцзицюань распространены во всех направлениях [7, p. 99]. Данные корреляции являются свидетельством структурного воздействия базовых компонентов китайского мышления на всю совокупность процессов, связанных с теорией, практикой, пониманием и способами передачи этого вида боевого искусства. Своеобразный способ ментального упорядочения, систематизация сферы практического в традиционном для китайской культуры ключе.

Далее следует добавить, что, согласно мнению американского историка математики Франка Шветца, мастер Ян Лучан 杨露禅, основатель стиля ян, мастер Сунь Лутан 孫祿堂,

основатель стиля сунь, и мастера тайцзицюаня из семьи Чэнь при разработке своих систем опирались не только на концепцию инь-ян и на учение о пяти стихиях, но и на тесно связанный с ними магический квадрат 洛书 Лошу.

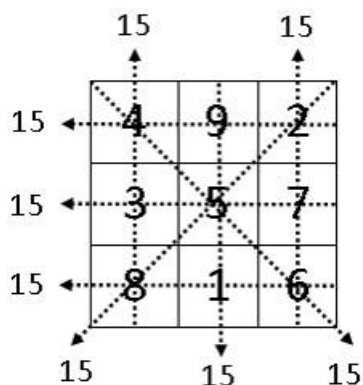


Рис.3. Современное изображение магического квадрата Лошу.

Главная особенность этого квадрата состоит в том, что все его числа от 1 до 9 расположены таким образом, что их суммы в строках, столбцах и главных диагоналях дают константную («магическую») сумму 15.

Сунь Лутан так говорил своим ученикам: «...Через союз инь и ян возникают пять сил – вода, дерево, земля, огонь и металл, затем они соединяются через тело и копье, а Лошу помогает стать бессмертным...» [\[15, p. 147\]](#).

Связующим смысловым звеном между магическим квадратом и пятеричной классификацией является глава под названием «Великий план» «洪范» «Хунфань» [\[16, 17\]](#) (иероглиф 洪 хун имеет здесь значение иероглифа 大 да – «великий», иероглиф 范 фань имеет значение иероглифа 法 фа – «план», «образец») из сборника «Документов глубокой древности» «尚书» «Шаншу», другое название «书经» «Шуцзин» (иероглиф 尚 шан в данном случае имеет одно из значений иероглифа 上 шан – «предшествующий, предыдущий, прежний, прошлый»). Именно здесь, в «Великом плане», впервые было системно представлено учение о пяти стихиях. Согласно сюжету, текст под названием «Письмена из реки Ло» «洛书» «洛书» был передан Великому Юю (Да Юй 大禹, древнекитайский мифический герой) небесными силами: Небо посылает Юю таинственную черепаху, которая появляется в водах реки Ло, и на ее спине видны числа от 1 до 9. В «Си цы чжуани» мы читаем: «Из Хэ вышел чертеж, из Ло вышли письмена, совершенномудрые люди берут их за эталон» («河出图, 洛出书, 圣人则之») [\[18\]](#). Юй определил значение этих чисел и составил девять разделов плана, таким образом, «Великий план» имеет 9 разделов в соответствии с 9-ю числами магического квадрата Лошу.

Кроме того, магический квадрат является иллюстрацией ко всем числовым отношениям пятеричной классификации (подробнее о магическом квадрате Лошу и его логико-методологической роли в древнекитайском мышлении см.: [\[19\]](#)).

В 20-х гг. XX в. Чэнь Вэймин 陈微明, ученик Ян Чэнфу 杨澄甫, в работе «Цзи тайцзицюань» («记太极拳») изложил принцип применения магического квадрата в практике мастеров тайцзицюаня. Он пишет: «Лошу... имеет важное значение и для внутренней, и для внешней техники... Под внутренней техникой понимается физическое состояние человека и управление ци (气). Внешняя техника – это практика стоек..., а также нападение и защита с оружием или без...» [\[15, p. 147\]](#).

Способ применения магического квадрата заключается в мысленном наложении сетки Лошу на фигуру тренирующегося.

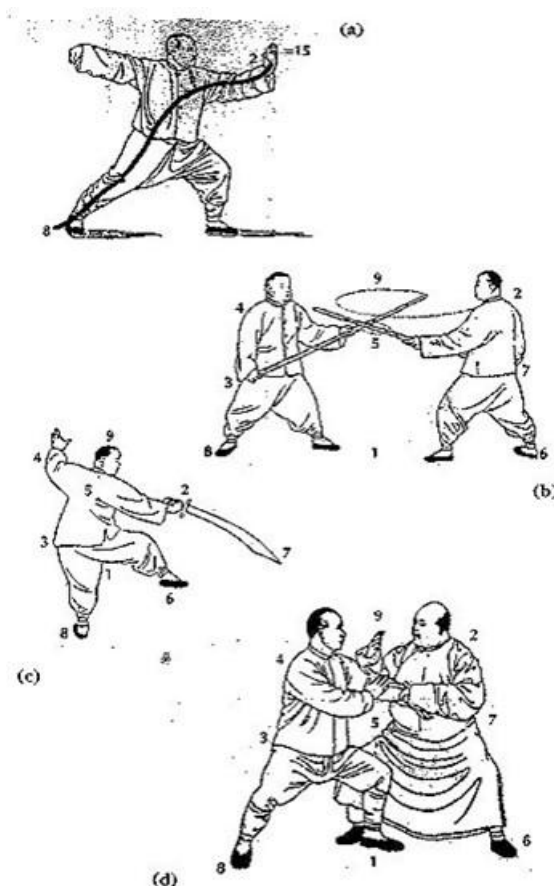


Рис.4. Применение магического квадрата в практике тайцзицюань [15, p. 149].

Как видно на иллюстрации, по фигуре человека (Рис.4, а) проведена кривая, образованная числами 8, 5 и 2. На изображении мы видим, что нога (8) соединяется с поясницей (5) и рукой (2), чтобы достигнуть суммы 15. На следующей иллюстрации (Рис. 4, b) соперник слева может сместить положение своего копья, достигнув позиций 9 - 5 - 1 перед атакой в горло своего оппонента (8 - 5 - 2). Правильное движение приводит к достижению суммы 15 и успеху.

Появление числовых алгоритмов в сфере, казалось бы, далекой от математики, не случайно. Китайский магический квадрат указывает на важнейшую особенность традиционного китайского мышления – его рассудочно-математическую основу (подробнее см.: [20, с. 282-296]).

Итак, можно утверждать, что в формировании концептуальной базы тайцзицюань, наряду с протокатегориальными понятийными конструкциями инь-ян 阴阳, сань цай 三才 и у син 五行, заметную роль играют также восемь триграмм ба гуа 八卦 (см., например: [21]) и магический квадрат Лошу 洛书 как неотъемлемая составляющая культуры инь-ян и у син.

Пентатоника

Не менее интересно проследить влияние базовых мыслительных конструкций на такую немаловажную сферу культурной жизни Китая как музыка. Музыкальная традиция Китая уходит своими корнями в глубокую древность. Основой китайской музыки является особый пятиступенный лад – пентатоника. Слово «пентатоника» с древнегреческого

языка можно перевести как «пять тонов» (от др.-греч. πέντε – пять и τόνος – тон). На китайском языке это звучит как 五声 у шэн или 五音 у инь – «пять тонов», «пять звуков».

Пентатоника или пять тонов у шэн, наряду с музыкальной системой 12-ти люй (十二律吕 ши эр люй люй), неразрывно связана с китайской культурой инь-ян и у син (阴阳五行文化 инь-ян у син вэньхуа), центральной частью которой можно считать учение о пяти стихиях 五行 у син.

Для начала хотелось бы обратить внимание на то, что пентатоника не является исключительно китайской ладовой музыкальной системой, этот лад встречается в музыке многих народов по всему миру [22]. Однако в китайской культуре, как наиболее развитой, пентатонная музыкальная система получила наиболее стройный, законченный вид и глубокое теоретическое обоснование в древнекитайской классической литературе. И есть основания утверждать, что в Китае пентатоника лежит в основе музыкального мышления.

Сведения о музыкальной системе Древнего Китая содержатся во многих древнекитайских трактатах. О пяти тонах и системе люй говорится, например, в главе «Законы императора Шуня» «舜典» «Шунь дэнь» (из «Документов глубокой древности» «尚书» «Шан шу»), в главе «Весенние чиновники» «春官» «Чунь гуань» (из «Чжоуских ритуалов» «周礼» «Чжоу ли»), в «Записках о музыке» «乐记» «Юэ цзи» (из «Записок о ритуалах» «礼记» «Ли цзи») и др.

На историю развития китайской музыкальной системы в советское время существовало два основных взгляда. Первый – стадильная теория – связан с именами советских музыковедов, таких как А.С. Оголевец, Р.И. Грубер и др. (Более подробную информацию об изучении пентатоники в нашей стране и в мире см.: [23]) Их видение целиком лежит в рамках марксистской теории, они рассматривают пентатонику как обязательную начальную стадию развития музыкального мышления вообще, более примитивную, по сравнению с диатоникой – семиступенным ладом. А длительное пребывание пентатоники в качестве основной ладовой системы музыки Китая, вплоть до середины XIX века, связывают с замкнутостью, застойностью китайской культуры в целом, с отсутствием внешних контактов и т.п. При смене общественной формации происходит, по их мнению, смена культурных форм, в том числе, и музыкального строя [24].

У Р.И. Грубера мы находим последовательный переход от пентатоники к другим звукорядам: «В III в. до н.э. в пентатонный звукоряд [五声 у шэн] включаются две дополнительные ступени и появляется уже семизвуковая музыкальная система [семиступенный лад]... а вслед за ней и двенадцатизвуковая система [十二律 ши эр люй] ...» [25, с. 63-75].

Второй взгляд хорошо выражен в трудах советского музыковеда К.В. Квитки, представляющего пентатонику как отдельную музыкальную систему, необязательно присутствующую во всех культурах в качестве исходной ступени развития [26, с. 274-278]. Такой подход к пентатонике подчеркивает ее художественную самостоятельность и полноценность и объясняет активное присутствие пентатонного лада в современной музыкальной культуре экономически развитого Китая.

В своей статье «Первобытные звукоряды» К.В. Квитка критикует «теорию приоритета пентатоники», где пятиступенная гамма оказывается «единственной древнейшей стадией развития музыкального мышления», и утверждает, что «издавна существовали и существуют не пентатонные ладовые системы» [там же].

В этой же работе К.В. Квитка приводит точку зрения австрийского музыковеда Р. Валлашека (1860-1917), утверждавшего, что «в Китае пятиступенную гамму образовали из семиступенной, а не наоборот. Что же касается семиступенной, то она образовалась из 12-ступенной путем удаления хроматизмов... Нигде в мире нет доводов в пользу того, что развитие гаммы шло от пятиступенной к семиступенной форме» [там же].

Подобное суждение можно встретить и у современных исследователей: «...все образцы древней китайской музыки, дошедшие до наших дней (имеются в виду средневековые рукописи), основаны исключительно на семиступенных ладах» [23]. Все эти утверждения, безусловно, требуют дальнейшего внимательного изучения и уточнения.

Необходимо также отметить, что подробных исследований музыкальной культуры Китая в нашей стране в советский период не было, и только в 80-е годы XX века интерес к этой теме начал возрастать. Появились, например, работы М.В. Исаевой [27, с. 114-171] и Цзо Чжэньгуаня [28, с. 257-272], основанные, что очень ценно, на китайских источниках. (Подробнее об этапах изучения китайской музыкальной культуры в России и его современном состоянии см.: [29].)

Изучение китайской музыки в Западной Европе имеет гораздо более длительную историю. Еще в конце XVIII в. французский миссионер-иезуит Жан Ж.М. Амио (1718-1793) написал трактат «Mémoire sur la musique des Chinois» [30], где знакомит европейского читателя с замечательной книгой китайского ученого Чжу Цзайюя 朱载堉 (1536-1611), жившего во времена династии Мин (1368 – 1644), «Истинное значение музыкальной системы Люй Люй» («律吕精义» «Люй люй цзин и»), посвященной теории китайской музыки и математическому обоснованию разделения октавы на 12 полутонов. В XIX в. немецкий физик, физиолог, акустик, психолог и философ Герман фон Гельмгольц (1821-1894) написал фундаментальный труд по акустике и восприятию звука «On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music» [31], где в числе прочего рассматривает и китайскую пентатонику. В XX вв. английский синолог Артур Кристофер Муль (1873-1957) посвятил этой теме часть своих исследований [32]. В XX в. немалый вклад в изучение вопроса внес и Джозеф Нидэм в своем всеохватном труде «Science and civilization in China» [33, p. 160-171]. В наше время стоит упомянуть американского специалиста по до-Ханьскому искусству и археологии Роберта Бэгли [34].

Что касается понимания пентатоники внутри самого Китая, то осмысление этого музыкального лада и всей музыкальной системы началось еще за несколько веков до нашей эры. Пять тонов у шэн, как уже говорилось выше, с очевидностью принадлежат древней культуре инь-ян и у син, базисом которой (наряду с двоичностью и троичностью) является понятие пятеричности. Пятеричный понятийный конструкт или пятеричная классификация предполагает возможность наложения данной числовой схемы на любые природные, социальные и культурные явления, в том числе и на музыкальные построения. Первоначально представленная пяти стихиями, пятеричная классификация постепенно усложнялась путем корреляции, т.е. сопоставления ее компонентов с другими объектами.

Уже в «Великом плане» [16, 17], кроме собственно пяти стихий у син 五行, представлены:

- пять вкусов 五味 у вэй,
- пять дел 五事 у ши,

- пять способов ориентироваться во времени 五纪 у цзи,
- пять явлений природы 五征 у чжэн,
- пять счастливых 五福 у фу.

Пять тонов 五声 у шэн или пять звуков 五音 у инь дополняют список корреляционных соответствий в пятичастной модели мира.

В Древнем Китае музыке придавалось большое социальное значение. В древнекитайской канонической литературе подчеркивается важная роль музыки в деле управления государством, достижении общественного порядка и гармонии, а также воспитании в людях чувства прекрасного. «Известно, что в Древнем Китае каждый император, вступая на престол, заботился в первую очередь о точном календаре и чистоте музыкального строя, рассматривая это как залог гармонии и мира в период его правления» [28 с. 257-272].

Например, в главе «Законы императора Шуня» «舜典» «Шунь дэнь» из раздела «Документы княжества Юй» «虞书» «Юй шу» (иероглиф 虞 юй, скорее всего, означает здесь княжество Юй, на территории которого когда-то проживало племя 有虞 юй, потомком этого племени был легендарный император Шунь), где содержится одно из наиболее ранних упоминаний китайской музыкальной системы, сказано: «Шунь... стандартизировал систему люй и систему мер и весов» («舜... 同律度量衡» [35]). Музыкальная система люй была чрезвычайно важной для правителя, и была тесно связана с календарем и системой измерений.

Далее в тексте говорится о «необходимости учредить придворный оркестр в целях образования и воспитания молодого поколения. Музыка поможет им стать честными и мягкими, великодушными и решительными, стойкими и не самонадеянными, умеющими договориться и не надменными» («...命汝典乐, 教胄子, 直而温, 宽而栗, 刚而无虐, 简而无傲» [35]).

Рассмотрим подробнее древнекитайскую музыкальную систему. Пятиступенный звукоряд у шэн 五声, называемый пентатоникой, состоит из следующих пяти звуков:

宫	商	角	徵	羽
гун	шан	цзюэ	чжи (чжэн)	юй
до	ре	ми	соль	ля

Рис.5. Китайский пятиступенный звукоряд пентатоника 五声 у шэн или 五音 у инь.

Приведенное здесь соответствие звуков пентатоники с названиями нот привычных нам нот является относительным. Данное соответствие демонстрирует порядок звуков и интервалы между звуками пентатоники, т.е. представляет собой структуру звукоряда: китайская пентатоника не содержит полутонов, расстояние между звуками равно одному тону (отсюда название этой пентатоники – ангемитоновая, т.е. «бесполутоновая»). В цифровой записи пентатоника выглядит следующим образом: 1-2-3-5-6 (пять нот из семи). При этом данный звукоряд можно начинать с любой ноты, главное – сохранять интервалы: 1-2-3-5-6, 2-3-5-6-1, 3-5-6-1-2, 5-6-1-2-3, 6-1-2-3-5.

Одно из наиболее ранних упоминаний пяти тонов у шэн 五声 встречается в древнем

трактате «Чжоуские ритуалы» «周礼» «Чжоу ли», входящем в собрание конфуцианской классической литературы «Тринадцатиканоние» «十三经» «Шисань цзин». В тексте «Чжоу ли» в разделе «Главный блюститель обрядов из весеннего приказа» «春官宗伯» «Чунь гуань цзун бо» говорится: «Везде используют пять тонов: 宫 гун, 商 шан, 角 цзюэ, 徵 чжи, 羽 юй» («皆文之以五声: 宫、商、角、徵、羽.» [36]).

Семизвуковая музыкальная система представлена следующим образом:

宫	商	角	清角/变徵	徵	羽	闰/变宫
Гунн	шан	цзюэ	цин цзюэ/ бянь чжи	чжи (чжэн)	юй	жунь/ бянь гун
До	ре	ми	фа/ фа-диез	соль	ля	си-бемоль /си

Рис.6. Китайский семиступенный звукоряд 七声 ци шэн.

Китайская семиступенная гамма отличается от пятиступенной наличием четырех проходящих ступеней. «Неосновные тоны» 偏音 пянь инь: 清角цин цзюэ (фа) / 变徵бянь чжи (фа-диез) и 闰жунь (си-бемоль) / 变宫бянь гун (си). Указанные четыре проходящие ступени не используются все одновременно, вместе встречаются только две из них, образуя семиступенный звукоряд вместе с пентатоникой.

Эта семиступенность, безусловно, сближает данный звукоряд с гептатоникой (от др.-греч. ἑπτὰ — «семь» и τόνος — «тон», семиступенный звукоряд) или диатоникой, семиступенным звукорядом, лежащим в основе современной европейской музыкальной системы, но сходство с диатоникой здесь неполное, скорее формальное (о различиях пентатоники и гептатоники подробнее см.: [37]). Как считают исследователи, один из вариантов такого пентатонного лада характерен для северных провинций Китая, и является одним из разновидностей пентатоники [23]. Подобную китайскую семиступенную гамму с проходящими ступенями нельзя считать самостоятельным, отдельным от пентатоники, звукорядом, если допустить, что сама музыкальная мысль развивается только в рамках пентатоники, а неосновные ступени используются только в опеваниях и мелизмах (т.е. в украшениях). В такой гамме все мелодические тяготения внутри музыкального произведения будут обусловлены структурой пентатонного лада.

Что касается двенадцатизвуковой музыкальной системы 12-ти люй, называемой 十二律 ши эр люй (полное название 十二律吕 ши эр люй люй), то выглядит она так:

1	2	3	4	5	6
黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕
хуан чжун	да люй	тай цу	цзя чжун	гу си	чжун люй
До	до-диез	ре	ре-диез	ми	фа
7	8	9	10	11	12
蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
жуй бинь	лин чжун	и цзэ	нань люй	у шэ	ин чжун
фа-диез	соль	соль-диез	ля	ля-диез	си

Рис.7. Китайский двенадцатиступенный звукоряд 十二律吕 ши эр люй люй.

Как видим, это хроматический звукоряд из 12 тонов (все «белые» и все «черные» ступени гаммы), т.е. звуки расположены в нем по полутонам. 12 ступеней делятся на 6

янских 律 люй и 6 иньских 吕 люй, что указывает на глубокую встроенность китайской музыкальной системы 12-ти люй в культуру инь ян и у син. Традиционно к янским относятся нечетные ступени, а к иньским – четные. Чет и нечет – это стандартное противопоставление для инь и ян соответственно:

6 янских люй 律	1	3	5	7	9	11
	хуан чжун 黄钟	тай цу 太簇	гу си 姑洗	жуй бинь 蕤宾	и цзэ 夷则	у шэ 无射
6 иньских люй 吕	2	4	6	8	10	12
	да люй 大吕	цзя чжун 夹钟	чжун люй 仲吕	линь чжун 林钟	нань люй 南吕	инь чжун 应钟

Рис.8. Разделение 12-тиступенного звукоряда на иньские и янские ступени.

Относительно происхождения этих звукорядов среди специалистов нет единого мнения, но наиболее достоверным и убедительным представляется представленный ниже ряд умозаключений, сделанный разными учеными в разное время и имеющий подтверждение в древнекитайских источниках.

Возникновение хроматической гаммы, по-видимому, относится древнейшим временам истории Китая. Артур Муль, ссылаясь на исследование Чжу Цзайюя, пишет: «По-видимому, с очень ранних времен, в Китае была известна октава и ее разделение на двенадцать полутонов... Предположения об обстоятельствах возникновения этого звукоряда различны, но они в любом случае указывают на время, предшествовавшее заселению народа в Китае, и могут указывать, как думают некоторые, на то, что элементы 12-тиступенной гаммы были заимствованы у еще более ранних племен, через которые проходили китайцы или среди которых они в результате обосновались... Позднее, вероятно, во втором тысячелетии до нашей эры, октава была искусственно разделена на равные полутона, и музыканты, по-видимому, уделяли большое внимание искусству транспозиции, ставшему возможным благодаря новой равной темперации» [32]. (Транспозиция (от лат. «перемещение») – исполнение одной и той же мелодии или музыкального произведения со сдвигом на определенный интервал от разных ступеней гаммы.)

Время появления пентатоники представляется не менее древним: «... Пентатонический звукоряд вполне мог предшествовать полному звукоряду из двенадцати нот; однако... названия [пяти нот], по-видимому, указывают не на фиксированные ноты, а на относительное положение нот...» [там же].

Разработка хроматического звукоряда была тесно связана с получением октавы, чистой квинты и чистой кварты при делении струн (или высот столбов воздуха) на 1:2, на 2:3 и на 3:4 соответственно. На основе полученных физико-акустических закономерностей китайские ученые пытались получить образец высоты звука (камертон). Таким образом, как известно, служила для них «высота звука I ступени двенадцатиступенного хроматического звукоряда - тон хуанчжун [黄钟]... От этого исходного тона путем математических вычислений определяли высоты всех остальных 11 звуков...» [28, с. 258-259]. С его помощью не только определяли высоту звуков и настраивали музыкальные инструменты (в частности, ритуальные), но и брали за основу при определении других мер – меры длины и меры объема [там же]. Именно поэтому высота тона хуанчжун

относилась и ко всей к метрической системе.

Что касается музыки, то система 十二律吕 ши эр люй люй – это прежде всего ее акустическая и теоретическая основа. При этом развитие теоретической части шло параллельно с народной музыкальной практикой, и эта музыкальная практика была основана именно на пентатонном звукоряде. Как еще в XIX в. отметил Герман фон Гельмгольц: «Деление октавы на двенадцать полутонов и транспозиция звукорядов также были открыты этой умной и умелой нацией. Но мелодии, записанные путешественниками, в основном относятся к пентатонике» [\[31, p. 398\]](#).

Через 100 лет российский китаевед М.В. Исаева напишет: «Пока трудно судить о том, в каких генетических отношениях находится 5(7)-звуковая и 12-звуковая системы. Исходя из общих представлений об истории развития музыки, 5-звуковая система должна была существовать в музыкальной практике до появления 12-звукового музыкального строя» [\[27, с. 127\]](#).

Исходя из вышеизложенных соображений, можно согласиться, что пентатоника, по-видимому, древнее 12-ти люй, но подтверждения этому в древних китайских текстах мы не находим, так как «в текстах чжоуского времени уже есть свидетельства и о той, и о другой системах» [там же]. Поэтому, обращаясь к традиционной музыкальной культуре Китая, мы всегда имеем дело сразу с двумя музыкальными системами. Они тесно сосуществуют, дополняя одна другую и выполняя разные функции.

В древнекитайских источниках мы находим подтверждение такому ходу мыслей. О музыкальной системе в целом император Шунь говорит: «[Пять] тонов составляют основу пения, [шесть] люй гармонируют [пять] тонов» («[五]声依永, [六]律和声» [\[35\]](#).) (Иероглифу 永 юн, как правило, приписывается стандартное значение «вечный, вечность», в данном же случае, иероглиф 永 юн означает «петь, пение».) То есть основой музыкального творчества является пентатоника, а система 12(6)-ти люй выполняет служебную функцию звуковысотного эталона.

«... [Даже] чуткий слух наставника Куана не сможет привести в порядок пять звуков, не используя 6 люй ...» («师旷之聪, 不以六律, 不能正五音.» [\[38\]](#).) 旷 Куан – легендарный слепой музыкант, живший примерно в VI в. до н. э. и обладавший исключительно тонким слухом.

* * *

Что же такое пентатоника? Пентатоника – это ладовая основа музыки Китая. Понятие лада неоднозначно, но в данном случае под ладом подразумевается фиксированный мелодический каркас и соответствующие музыкальные тяготения, придающие музыке своеобразное и очень узнаваемое звучание. Благодаря пентатонике мы можем легко определить звучащую музыку как китайскую.

Лад – это фундамент музыкального мышления [\[39, с. 33-38\]](#), и пентатоника не случайно становится основной формой музыкального мышления в Китае. Как уже говорилось ранее, для Китая в целом пятеричность – это способ мыслить вообще, берущий свое начало в раннем категориальном мышлении. Пять тонов 五声 у шэн – это важная составляющая пятичастной китайской модели мира и значимый элемент коллективного когнитивного опыта, до сих пор глубоко укорененный в китайской культуре, не смотря на пережитую катастрофу.

В XIX в. музыкальная традиция Китая, как и вся культура в целом, пережила

значительный кризис, столкнувшись с европейской цивилизацией. Естественным следствием этого столкновения стало проникновение в Китай европейской музыки. (Подробнее о новых музыкальных жанрах, возникших в Китае в XX в. см.: [40]). Следующий, еще более серьезный кризис в культурной жизни Китая, был связан установками лидера Коммунистической партии Китая Мао Цзедуна, прозвучавшими в 1942 г. на Яньаньском форуме, известными под названием «Выступления по вопросам литературы и искусства в Яньани» «在延安文艺座谈会上的讲话» «Цзай Яньань вэнь и цзотаньхуэй де цзянхуа» [41]. В этих выступлениях были изложены основные принципы преобразований в сфере литературы и искусства, произошедших в последующие годы в Китайской Народной Республике. Своего пика преобразования в этой области достигли во время Культурной революции. «...Средства массовой информации и публикации подвергались строгому контролю и критике; цензура особенно была заметна в музыке и искусстве. Например, после сумбурных первых лет Культурной революции (1966-1969) жена Мао Цзедуна, Цзян Цин, подвергла жесткой критике состояние искусства и литературы, что привело в результате к почти трехлетнему периоду тишины в музыкальной композиции. С 1969-1971 годов художественная и музыкальная композиция фактически остановилась, потому что музыканты и художники очень боялись критики Цзян Цин и следующих за ней последствий. В течение трехлетнего периода музыка и искусство распространялись через различные государственные средства массовой информации и, по существу, ограничивались четырьмя классическими песнями китайской Компартии...» [42]. Традиционная китайская музыка, по мнению вождя, не удовлетворяла новым потребностям революционного Китая, и потому, как и все не вписывающееся в его концепцию социальных и культурных преобразований, должна была быть уничтожена и забыта. К счастью, этого не случилось, и сейчас пентатоника занимает заслуженное место в современном Китае, возрождающем основы конфуцианской культуры.

Библиография

1. Крушинский А.А., Ломанов А.В., Переломов Л.С. «Китайская мечта» и категории традиционной китайской мысли // Проблемы Дальнего Востока. 2015. №5. С.135-148.
2. Кант И. Из первого издания «Критики чистого разума». Приложение // Критика чистого разума. Минск: Литература, 1998. 960 с.
3. Хайдеггер М. Ницше. Т 2. СПб.: Владимир Даль, 2007. 458 с.
4. Смирнов А.В. Коллективное когнитивное бессознательное и его функции в логике, языке и культуре // Вестник Российской Академии наук. 2017. Том 87. № 10. С. 867–878.
5. Пушкарская Н.В. К проблеме раннего категориального мышления в Древнем Китае // Философия и культура. 2016. № 10. С.1430-1441. DOI: 10.7256/1999-2793.2016.10.10407.
6. Милянюк А.О. Искусство тайцзицюань. Вопросы истории и теории // Материалы к семинару Московской федерации ушу "Вопросы истории тайцзицюань". М.: Стилсервис, 1999. URL: <http://milyanyuk.ru/2017/02/20/вопросы-истории-тайцзицюань/> (дата обращения: 01.07.2020).
7. Davis B. The Taijiquan Classics: An Annotated Translation. Berkeley, California: North Atlantic Books, 2004. 212 p.
8. Wile D. Fighting Words: Four New Document Finds Reignite Old Debates in Taijiquan Historiography // Martial Arts Studies. 2017. №4. P.17-35.
9. Yang Chengfu. Methods of applying Taiji boxing / Translation by Paul Brennan, Nov,

2011. Taipei: Society for Chinese National Glory, 1931. URL: <https://brennantranslation.wordpress.com/2011/11/24/methods-of-applying-taiji-boxing-taiji-quan-shiyong-fa/> (дата обращения: 22.08.2020).
10. Малявин В.В. Боевые искусства: Китай, Япония. М.: Астрель, 2002. 413 с.
11. Милянчук А.О. Базовая терминология тайцзицюань. URL: <http://www.taichi-chuan.ru/termtcc.shtml> (дата обращения: 22.08.2020).
12. «The I Ching or Book of Changes». The Richard Wilhelm Translation rendered into English by Cary F. Baynes Foreword by C. G. Jung Preface to the Third Edition by Hellmut Wilhelm. Bollingen Series XIX. Princeton University Press, 1950, 1967, renewed 1977. 740 p.
13. Шовэнь цзецзы 说文解字[Словарь изъяснения письмен и толкования иероглифов]. URL: <https://www.zdic.net/> (дата обращения: 22.08.2020).
14. Лю Шучунь 刘树春. Тайцзи шисаньши синь цзе 太极十三式新解 [Новая интерпретация тринадцати позиционных основ в боевом искусстве тайцзицюань] // Удан 武当. 2005. №9. С.17-18.
15. Swetz Frank. Legacy of the Luoshu: the 4,000 year search for the meaning of the magic square of order three. Wellesley, Massachusetts: A K Peters Ltd., 2008. 214 p.
16. Хунфань 洪范 [Великий план]. URL: https://so.gushiwen.org/guwen/bookv_3110.aspx (дата обращения: 23.08.2020).
17. Глава «Великий закон» // Древнекитайская философия / Пер. с кит. Кучеры С.И. Собрание текстов в двух томах. Т. 1. Москва: Мысль, 1972. 363 с.
18. Си цы чжуань 系词传[Комментарий привязанных слов]. URL:<https://baike.baidu.com/item/%E7%B3%BB%E8%BE%9E/5272945> (дата обращения: 15.08.2020).
19. Пушкарская Н.В. Магический квадрат Лошу как свидетельство рассудочно-математической ориентации китайского стиля мышления // Философские науки. 2019. №62(6). С.151-159. DOI: 10.30727/0235-1188-2019-62-6-151-159.
20. Крушинский А.А. Логика Древнего Китая. М.: ИДВ РАН, 2013. 384 с.
21. Ли Гунчэн. Система практик мастерства вскармливания жизни и совершенствования в истине посредством восьми триграмм / Пер. с кит. Милянчука А.О. Москва: ИДВ РАН, 2008. 200 с.
22. Tran Van Khe. Is the pentatonic universal? A few reflections on pentatonism // The World of Music. 1977. Vol. 19. №1/2. P.76-84.
23. Кононенко М.В. Становление звуковысотно-ладовой системы китайской народной музыки // В мире научных открытий. 2013. №5 (41). С. 11-25.
24. Петрунина М. О формировании звуковысотно-ладовой системы народных песен Китая // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2009. №. 8. С. 71-78.
25. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. Ч. 1. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960. 488 с.
26. Квитка К.В. Первобытные звукоряды. Комментарии // Избранные труды. В 2-х т. Т.1. Москва: Советский композитор, 1971. 384 с.
27. Исаева М.В. Музыкально-теоретическая система люй и методологический аппарат традиционной китайской историографии // История и культура Восточной и Юго-Восточной Азии. Ч. 1. М.: Наука, 1986. 214 с.
28. Цзо Чжэньгуань. О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 5. М.: Советский композитор, 1987. 368 с.

29. Юнусова В.Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии // Общество и государство в Китае. Т. XLIV. Ч. 2. М.: ИВ РАН, 2014. 900 с.
30. Amiot J.M. Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes. Paris: Nyon l'aîné, 1779. 254 p. URL: https://archive.org/details/bub_gb_OI1YAAAACAAJ/page/n5/mode/2up (дата обращения: 01.08.2020).
31. Helmholtz H. On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music / The English translation by Ellis A. J. London, New York: Longmans, Green, and Co, 1875. 576 p. URL: <https://archive.org/details/onsensationsofto00helmrich/page/n5/mode/2up> (дата обращения: 15.08.2020).
32. Moule A. C. Chinese Music // The Musical Times. 1907. Vol. 48. №769. P. 163-166.
33. Needham J. Science and civilization in China. Vol. 4. P. I. Cambridge: University Press, 1962. 434 p.
34. Bagley R. The Prehistory of Chinese Music Theory // Proceedings of the British Academy. 2005. Vol. 131. P. 41-90.
35. Шунь дянь 舜典 [Законы императора Шуня] // Шан шу 尚书. URL: http://so.gushiwen.org/guwen/bookv_3082.aspx (дата обращения: 13.09.2020).
36. Чуньгуань цзунбо 春官宗伯 [Главный блюститель обрядов из весеннего приказа] // Чжоу ли 周礼. URL: https://so.gushiwen.org/guwen/bookv_3213.aspx (дата обращения: 18.09.2020).
37. Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). Москва: Музыка, 1976. 288 с. URL: <http://eduard.alekseyev.org/pfl/index.html> (дата обращения: 20.09.2020).
38. Ли Лоу чжанцзюй шан 离娄章句上 // Мэн-цзы 孟子. URL: https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv_46653FD803893E4F26C8E53A08E4C3A7.aspx (дата обращения: 22.09.2020).
39. Южак К. И. Лад как фундаментальная категория музыкального мышления // Выбор и сочетание: Открытая форма. Петрозаводск, Санкт-Петербург: Музфонд, 1995. 176 с.
40. Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China / Translated by Caroline Mason. Hong Kong: The Chinese University Press, 2010. 962 p.
41. Мао Цзе дун 毛泽东. Цзай Яньань вэнь и цзотаньхуэй де цзянхуа 在延安文艺座谈会上的讲话 [Выступления по вопросам литературы и искусства в Яньани]. URL: <https://baike.baidu.com/item/在延安文艺座谈会上的讲话/807330?fr=aladdin> (дата обращения: 22.09.2020)
42. Bryant Lei Ouyang. Music, Memory, and Nostalgia: Collective Memories of Cultural Revolution Songs in Contemporary China // China Review. 2005. Vol. 5. № 2. P. 151-175.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемая статья представляет собой удачный пример органичного сочетания в

высшей степени профессионального культурологического исследования о влиянии древних «протокатегориальных» конструкций на китайское боевое искусство и китайскую музыку и популярного очерка о возрождении культурного наследия, тяжело пострадавшего в годы коммунистического строительства, в современном «технократичном» китайском обществе. Статья объединяет в себе все основные достоинства, которые требуются для научной журнальной публикации: разностороннюю эрудицию, структурированность и ясность изложения, определённую авторскую позицию. Автор обращается к рассмотрению периода «раннего категориального мышления архаичного Китая», который обычно понимается как эпоха формирования древнекитайской философии. Вспоминая о метафоре «осевого времени», автор статьи более осторожно (и, на взгляд рецензента, это правильно, поскольку проблема определения специфики соотношения китайской интеллектуальной традиции и европейской философии остаётся, по существу, открытой), говорит о времени возникновения «базовых классификаций, понимаемых ... как протокатегориальные понятийные конструкции». Именно в эту эпоху, по его мнению, происходит «кристаллизация» своеобразных начал древнекитайской культуры, нашедших отражение, в частности, в «пятеричной классификации». «Пятеричная классификация» же после того, как «в конце 1990-х годов в Китае наметился активный рост интереса к своей истории и традициям, возник феномен «увлечения национальной культурой»», оказалась одним из стимулов возрождения «таких явлений культуры, как китайское боевое искусство тайцзицюань и китайская музыка». Рассматриваемый автором в рецензируемой статье пример определения «современных перспектив развития с опорой на древнюю культуру» показывает, каким образом может в социальной и культурной истории осуществляться «идеал органичного развития» общества; правда, не будем забывать, что в истории имел место и «разрыв» «культурной революции», однако китайскому народу в целом успешно удалось его преодолеть. Замечаний к рецензируемой статье совсем немного. Прежде всего, было бы желательно дополнить текст общим заключением, поскольку он обрывается на рассмотрении феномена традиционной музыки, и, собственно, общего заключения о «пяти стихиях» читатель лишён, и это, конечно, упущение. Далее, в некоторых случаях автор делает поспешные замечания (не относящиеся, в прочем, непосредственно к теме повествования). Так, например, ссылаясь на «мнение ведущих представителей немецкой философии» И. Канта и М. Хайдеггера, он определяет категорию как «понятие, которое является предельно общим, последним основанием при объяснении многообразия всего сущего посредством сведения этого сущего к немногим определяющим началам; и это такая структурирующая восприятие исходная форма понятийности, которой человек обладает до всякого эмпирического опыта (т.е. a priori)». Во-первых, немецкая философия настолько богата, что помимо двух указанных мыслителей в ней можно было бы указать так много «ведущих представителей», что этим списком текст статьи, пожалуй, мог бы и закончиться, хотя, правда, за Кантом всё равно останется первое место. А во-вторых (и это уже существенное замечание), далеко не всегда (в том числе и в немецкой философии) категории понимаются как непременно априорные понятия. Для представителей сенсуалистических и материалистических течений в философии категории выступают в качестве обобщения опыта, исторического процесса познания, хотя при этом они и сохраняют «всеобщий характер». Да и сам Аристотель, от которого происходит «категория», как известно, был весьма далёк от априоризма. Одним словом, внесение априорности в определение категории неверно по существу, какие бы детали мы при этом ни обсуждали. Остались в статье и некоторые неудачные в стилистическом и содержательном плане выражения (например, «умудренные знаниями предшествующие поколения» – их мудрость вряд ли правильно связывать именно со

знаниями, в этом отношении мы их как раз превзошли), однако, подобных случаев всё же немного. В целом же статья представляется очень удачной, не сомневаюсь, что она заслуживает публикации в научном журнале.