

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждения
высшего образования «Ивановский государственный университет»

На правах рукописи

Ван Чунхуа

Ван Чунхуа

**ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ МНОГОНАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ КИТАЯ (НА ПРИМЕРЕ ДИНАСТИИ СЕВЕРНАЯ ВЭЙ)**

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Научный руководитель:
доктор педагогических наук,
профессор А. А. Михайлов

Иваново, 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ ПЕРИОДА ДИНАСТИИ СЕВЕРНАЯ ВЭЙ.....	20
1.1. Теоретические и методологические основы культурологических и искусствоведческих исследований истории музыкальной культуры древнего Китая	20
1.2. Особенности становления династии Северная Вэй с позиций сравнительно-исторического метода	29
1.3. Межкультурное взаимодействие в империи Северная Вэй с позиций аксиологического подхода	42
1.4. Современная историография музыкальной культуры династии Северная Вэй	64
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	78
ГЛАВА 2. ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ИМПЕРИИ СЕВЕРНАЯ ВЭЙ В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ	81
2.1. История развития дворцовой музыки на разных этапах правления династии Северная Вэй	81
2.2. История развития ритуальной музыки эпохи Северная Вэй	92
2.3. Особенности народной музыки и ее взаимосвязь с культурой, поэзией и литературой в эпоху Северной Вэй	106
2.4. Многонациональная музыкальная культура Северной Вэй как компонент национальной музыкальной традиции	117
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	129
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	133
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	138
ПРИЛОЖЕНИЯ	162

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлена тем фактом, что несмотря на то, что музыкальное искусство и музыкальная культура в Китае существуют уже не одно тысячелетие, развитие многих традиционных китайских музыкальных жанров и музыкальных форм, художественных и культурных стилей начинает в полной мере осмысливаться лишь сейчас. В этой связи музыкально-исторические исследования, выполняющиеся на междисциплинарной основе, позволяют постичь законы развития как отдельных музыкальных жанров в рамках национальной музыкальной традиции, так и культурно-исторического процесса в целом.

Каждый исторический период вносит свой специфический, объективно обусловленный вклад в развитие музыкальной культуры и искусства. Не является исключением и эпоха династии Северная Вэй (386 – 535 гг.). Возможно, этот период, отмеченный непрерывными войнами, крестьянскими и солдатскими восстаниями, мятежами и борьбой за власть в раздираемом феодалными междоусобицами Китае, не рассматривается исследователями как время особого расцвета культуры и искусств (как, например, более поздние династии Суй и Тан), однако годы правления династии Северная Вэй явились уникальным переломным моментом, исторической вехой, открывшей для достаточно обособленной музыкальной культуры Древнего Китая возможность знакомства и интеграции с культурами других этносов и народов. Именно в этот период на территорию северовэйской империи в силу множества исторических факторов (военные победы, захват пленных, расширение внешних и внутренних политических связей, территориальные миграции и т.д.) хлынули массы переселенцев – представителей различных этнических меньшинств, которые принесли с собой свои обычаи, ритуалы, вероисповедания, бытовые привычки, музыку, танцы, народные промыслы и т.д. Под действием более развитой китайской культуры, сложившейся в предшествовавшей империи Хань, этнические меньшинства подверглись

процессу аккультурации, а привнесенные ими культуры стали с течением времени интегрироваться или ассимилироваться с китайской национальной культурой. Данная тенденция прослеживается во всех областях социальной и культурной жизни династии Северная Вэй, включая музыку и музыкальное искусство.

Примечательно также и то, что массы степных кочевников, принадлежавших народности сяньби и не превышавших по численности исконно-китайское (ханьское) население, смогли завоевать и объединить раздробленную на множество противоборствующих княжеств территорию всего Северного Китая, не потеряв при этом собственной культурной идентичности, укрепив государственность и создав фундамент для будущей национальной интеграции и становления полиэтнической музыкальной культуры. Ядром в формировании многонациональной культурной традиции стала китайская культура, которая целенаправленно внедрялась императорами династии Северная Вэй посредством стратегий китаизации. Интегративные тенденции в социально-культурной жизни, имевшие место в Китае в период раннего средневековья (IV – VI вв.), отмечаются в последнее время представителями различных отраслей гуманитарного знания – этнографии, истории, философии, религиоведения, археологии, социологии и других научных дисциплин. Необходимость выявления и исследования процессов интеграции в сфере музыкальной культуры в средневековом китайском обществе подчеркивают современные китайские музыковеды Ван Фан [16], Li Yan (Ли Янь) [190], Zhao Kuny (Чжао Куни) [210], что делает актуальной рассматриваемую нами проблематику.

Степень научной разработанности проблемы исследования. Музыкальная культура является важнейшей характеристикой культурного своеобразия любого народа, частью его культурного наследия. Музыкальная культура Китая – явление многоплановое, обусловленное действием множества социально-политических и экономических факторов. Каждый значимый период в многовековой истории китайского общества отмечен

определенными особенностями в развитии культуры, включая ее музыкальный компонент. Тенденции исторического становления китайской культуры находят отражение в исследованиях современных китайских культурологов, среди которых следует отметить недавнее (2023 г.) монографическое исследование Шэнь Чжэньхуэя, которое было переведено на русский язык [164]. Развитие культуры Китая рассматривается ученым как «квинтэссенция мудрости и опыта» пяти-тысячелетней цивилизации. Автор исследует условия формирования и развития традиционной китайской культуры, ее истоки и периодизацию. В монографии представлены различные аспекты национальной гуманитарной культуры – особенности языка и письменности, этики и морали, литературы и поэзии, изобразительного искусства и каллиграфии, искусства театра, садово-паркового искусства; описана специфика народных обычаев; представлены сведения о китайских традиционных религиях, достижениях педагогической мысли древнего Китая. Однако отдельного раздела, посвященного музыкальной культуре, автором не предусмотрено. Традиционная китайская музыка рассматривается, главным образом, в контексте становления народных обычаев (народное творчество, фольклор, искусство танца, храмовые представления с народными песнями, хоровое пение), а также (частично) в разделе, посвященном театру, который воплощает в себе все виды сценического искусства, включая музыку и пение. Истоки китайского театра восходят к древним китайским песням и пляскам. Некоторые сведения о музыке в древнем Китае можно почерпнуть в описании традиционных китайских философско-религиозных учений (конфуцианство, буддизм, даосизм), религиозных обрядов и ритуалов. Таким образом, музыка в Китае рассматривается как вид синтетического искусства, выполняющего специфические функции и неразрывно связанного с разными сферами культуры и социальной жизни. В монографии освещается выдающаяся роль императора Северной Вэй Сяовэнь-ди (467 – 499 гг.) в развитии китайской культуры.

Китай – многонациональная страна, поэтому ее музыкальная культура неотделима от культуры населяющих ее этносов и народностей, между которыми существуют прочные культурные и социальные связи. Ментальность китайцев во многом определяется через специфику музыкального этоса. Разнообразные сведения о культуре средневекового Китая, в том числе в период династии Северная Вэй, можно почерпнуть из новейшего труда (2024 г.) российского искусствоведа и регионоведа О.Н. Солодовниковой [110], которая подчеркивает значимость культурных преобразований в период Северных и Южных династий (IV – VI вв.), в особенности после падения империи Хань, ставшей легкой добычей множества кочевых племен, что, в конечном итоге, вылилось в синтез и интеграцию культур и скрещение культурных традиций в результате расширения экономических и культурных контактов между народами, в том числе в крупном царстве Северная Вэй. Развитие культуры Северной Вэй также во многом определялось проникновением буддизма на китайские территории.

Истории музыкальной культуры Китая посвящена русскоязычная монография современного китайского музыковеда и композитора Цзо Чжэньгуаня (2023 г.) [136], которого называют «мостом между культурами России и Китая». Получив высшее музыкальное образование в России, ученый глубоко исследовал историю становления китайской музыкальной культуры, начиная с древней династии Ся (2070 – 1765 гг. до н.э.) до начала XXI века. Автор подробно освещает взаимное проникновение музыкальных культур в период Троецарствия (220 – 280 гг.), эпоху Цзинь (265 – 420 гг.), период Южных и Северных династий (420 – 581 гг.), в том числе интеграцию музыкальных традиций Севера и Юга в империи Северная Вэй как наиболее крупной и политически значимой династии из числа 16 царств, созданных пятью народностями на территории Китая в период раннего средневековья. Автором кратко освещается процесс китаизации кочевой сяньбийской

культуры, включая музыкальную культуру, установление конфуцианской идеологии, создание музыкальных учреждений Юэфу.

Северная Вэй – это, прежде всего, сяньбийская династия, на культуру которой системообразующее влияние оказала традиционная китайская культура, сформировавшаяся в эпоху династии Хань – Западной (206 г. до н.э. – 8 г. н.э.) и Восточной (25 – 220 гг. н.э.). Однако исследований, посвященных истории и культуре династии Северная Вэй, как в китайской, так и в зарубежной научной литературе немного. Так, история династии Северная Вэй достаточно подробно рассматривается в монографии Ду Шидуо [55]. В ряде диссертаций, в частности, в англоязычном исследовании Н. Дати (N. Duthie) [176] (2015 г., Колумбийский университет) и в диссертационном исследовании Лю П. (Liu P.) [194] (2018 г., Лейденский университет), раскрываются исторические особенности политической организации и структуры власти в империи Северная Вэй (386-585 гг.). Социально-культурные и религиозные тенденции развития северовэйского общества описаны в исследованиях А. Макнейр (Amy McNair) [196] и С. Пирса (S. Pearce) [197]. Специфика буддийской культуры, архитектуры, особенности захоронений в империи Северная Вэй описаны в публикациях российского историка Т.Ф. Мархановой [95], китайских археологов Г. Чжана, С. Хоу, Ч. Ли, Ю. Чжоу [209]. Американский исследователь Ч. Холкомб (Ch. Holcombe) [181], российский историк-китаевед В.Ц. Головачёв [38], китайско-американский культуролог А. Дж. Ху [182] анализируют специфику культуры сяньбийских племен и их предшественников. Китайский культуролог Бай Цуй Цинь [5] сопоставляет особенности этнической культуры сяньби с традиционной китайской (ханьской) культурой. Китайскими учеными Гао Чэнчэнем (G. Chenchen) [179], Синь Таном (X. Tang) [205] и Бай Джункаем [4] предпринимались исследования литературы и поэзии периода Северной Вэй, в том числе возрождение в новых условиях жанра поэзии «юэфу» (традиционная лирическая поэзия, возникшая в древнем Китае в эпоху династии Хань (206 г. до н.э. – 220 г.

н.э.). Дифференциация различных типов музыки и ее подразделение на светскую и ритуальную в период Северных и Южных династий отражены в публикации М.Е. Зольникова и Чжу Кхесинь [61].

Однако мы не обнаружили фундаментальных научных трудов, посвященных становлению музыкальной культуры в период династии Северная Вэй, за исключением двух диссертационных исследований докторского уровня, предпринятых в 2005 году китайскими учеными Ван Цзюнем [20] (Юго-Восточный университет, КНР) и У Дашунем [119] (Янджоуский университет, КНР), анализирующими особенности музыкальной культуры периода 16 царств в целом и, отчасти, музыкальной культуры Северной Вэй. Также следует упомянуть диссертацию Лу Цзинчжи [86] (Цзилиньский университет, КНР, 2016 г.), в которой с позиций искусствоведения целенаправленно изучается музыка династии Северная Вэй.

Имеются также немногочисленные журнальные публикации китайских авторов, в которых освещаются отдельные аспекты, связанные с музыкой северовэйского периода. Так, Юлун Ли (Yulong Li) [191] раскрывает процесс утверждения конфуцианских ценностей в рассматриваемую историческую эпоху применительно к становления музыкальной системы; в публикации Юань Конга (Yuan Kong) [208] описывается развитие музыки и танцевального искусства в период Северных династий; в исследовании Син Тана (Xing Tang) [206] выявляются формы и функции ритуальной музыки в средневековом Китае. В современных публикациях китайского музыковеда Ц. У (Q. Wu) [202] и [203], а также в недавнем совместном исследовании музыковедов Цзя Чжэнхуэя (Jia Zhenghui) и Цзя Сяофэня (Jia Xiaofen) [185] (2023 г.) освещается эволюция древних музыкальных инструментов, обнаруженных в процессе археологических раскопок в виде изображений на фресках, саркофагах, гробницах в буддийских пещерных комплексах, сооружение которых было начато в империи Северная Вэй. Эволюция

художественных стилей в условиях этнокультурной интеграции в Северной династии раскрывается в исследовании Ран Линцзяна [106].

Имеются публикации, в которых выявляются пути наследования традиционной музыкальной культуры Китая в целом (Ду Пэн и А.Д. Майданский [54], Чжан Вэй [143]). При этом мы не обнаружили специальных исследований, в которых бы целенаправленно обобщался процесс становления музыкальной традиции в империи Северная Вэй ни в культурологической, ни в музыковедческой парадигмах.

Проведенный автором анализ научных источников по культурологии, искусствоведению, музыковедению, литературоведению, истории, философии, этнографии, антропологии, археологии и другим отраслям гуманитарного знания дали основание для того, чтобы сформулировать **проблему исследования**: Какие исторические тенденции и объективные факторы оказали влияние на становление многонациональной музыкальной культуры Китая в период правления династии Северная Вэй?

Объект исследования – музыкальная культура Китая периода раннего средневековья.

Предмет исследования – история становления многонациональной музыкальной культуры в империи Северная Вэй.

Цель исследования – выявить исторические, художественные, жанровые и стилевые особенности музыкальной культуры Китая периода династии Северная Вэй, развитие которой послужило толчком к последующему формированию китайской музыкальной традиции в условиях социальной и культурной интеграции.

На основании поставленной цели был сформулирован **ряд задач**, которые последовательно решаются в рамках настоящего исследования:

1. обобщить представленные в научной литературе и музыкальной историографии методологические подходы и принципы исследования процесса становления музыкальной культуры феодального Китая в период Северных и Южных династий;

2. выявить ключевые социально-культурные изменения, исторические тенденции и процессы развития общества на разных этапах правления династии Северная Вэй – в период создания, становления и упадка империи;

3. проанализировать посредством сравнительно-исторического метода и аксиологического подхода особенности становления многонациональной культуры в империи Северная Вэй на основе сопоставления форм межкультурного взаимодействия этносов, сосуществовавших на данной территории (народности хань, сяньби, этнические меньшинства) с учетом сложившихся исторических условий и объективно действующих социальных, экономических, политических и культурных факторов;

4. описать особенности политики китаизации, проводившейся императорами династии Северная Вэй, и ее влияние на развитие культуры и искусства средневекового Китая;

5. дифференцировать и обобщить тенденции развития дворцовой, ритуальной и народной музыки как ключевых функциональных типов музыкальной культуры в период правления династии Северная Вэй;

6. рассмотреть многообразие и специфику полиэтнической музыкальной культуры Китая периода правления династии Северная Вэй в контексте становления национальной музыкальной традиции.

Хронологические рамки диссертационного исследования: настоящее исследование охватывает период с 368 по 535 годы нашей эры, когда на территории Китая в эпоху раннего средневековья возникло основанное сяньбийским родом Тоба имперское государство Северная Вэй (другие названия – «Тоба Вэй» или «Юань Вэй»), которое смогло объединить территории Северного Китая в период феодальной раздробленности. В течение длительного времени Северная Вэй противостояла Южному Китаю, но была не в состоянии его завоевать.

Территориальные границы исследования включают в себя большую часть территории Северного Китая (около 2 000 000 км²), на которой располагалось государство Северная Вэй к 439 году – периоду максимальной

территориальной экспансии и объединения разрозненных феодальных княжеств и враждующих кочевых племен императором Тоба Тао (424-452 гг.).

Методологическая основа исследования. Методология исследования истории многонациональной музыкальной культуры Китая основана на комплексном междисциплинарном подходе, позволяющем систематизировать эмпирические материалы, представленные в научной литературе по теме исследования, и оценить их значимость посредством культурологического анализа (культурологическая проблематизация, сопоставление культур) с опорой на данные и методологию гуманитарных дисциплин – философии, философской антропологии, истории, искусствоведения, музыковедения, литературоведения, социологии, эстетики, археологии, этнологии, религиоведения, лингвистики и других отраслей социального и гуманитарного знания.

Методы исследования. Для решения поставленных задач диссертантом использовался ряд общенаучных методов: анализ, синтез, индукция, дедукция, наблюдение, сравнение, аналогия, абстрагирование, обобщение, классификация. Также применялись следующие конкретно-научные методы и теоретические подходы:

– *функциональный культурологический подход* как инструмент анализа разнородных социальных, культурных, экономических и политических явлений в средневековом китайском обществе;

– *сравнительно-исторический метод* как инструмент сопоставления и сравнения различных культур и культурных процессов на разных этапах исторического развития общества;

– *культурологический подход* как метод восприятия аксиологического, деятельностного и личностно-творческого аспектов культуры в их единстве, а индивида – как носителя культуры;

– *аксиологический подход* как средство анализа ценностей и ценностных установок, преобладающих в культуре, социуме и сфере

межкультурной коммуникации в исследуемый исторический период;

– *метод историко-стилевого анализа*, который применяется в историческом музыкознании и позволяет судить о характерных признаках развития музыкально-исторического процесса в ту или иную историческую эпоху; основы стилового компонента историко-стилистического анализа, позволяющего производить анализ музыкальных произведений в точки зрения их принадлежности определенному стилю, жанру, выявлению стилизованных и этномузыкологических признаков, а также оценке духовно-нравственного содержания, были заложены российскими музыковедами Б.В. Асафьевым, В.В. Медушевским, В. А. Цуккерманом и др.;

– *элементы контент-анализа* как метода, направленного на извлечение, анализ, оценку и систематизацию информации научных текстов, включая текстологический анализ исторических источников;

– *междисциплинарный подход* как метод оценки феноменов культуры, типологии культур с привлечением данных и результатов исследований различных научных (преимущественно социальных и гуманитарных) дисциплин;

– *историографический анализ* как средство отбора, классификации, систематизации и анализа информации обширной источниковой базы исследования.

Теоретическая основа исследования определяется его целью и задачами.

Теоретическую базу исследования составили:

– сравнительно-исторические исследования и труды по истории феодального Китая (Е.Б. Баринаева [7], О.А. Бонч-Осмоловская [11], Ван Ц. [19], В.Ц. Головачёв [40], С. Р. Кучера [66], Чжан Сюэсун [146], М. Balogh (М. Балог) [171], Х. Fei (С. Фэй) [177] и др.);

– музыковедческие и искусствоведческие исследования культуры и искусства в древнем Китае (Л.Л. Вэй [31]; Гао Цзясинь [36]; А.В. Новоселова [101]; Су Юбо [111]; Тан Хайчуань [116]; У Ген-Ир [118]; Хэ Ваньжун [131];

В.Н. Юнусова [168]; E.F. Brindley (Е.Ф. Бриндли) [172]; Liu Puning (Лю Пунин) [195]; F. Picard (Ф. Пикард) [198] и др.);

– исследования в области исторической культурологии и сравнительно-исторического литературоведения (Ли Гочжэнь [70]; Сяо Дифэй [115]; Ху Горуй [126]; Jia Chuxuan (Цзя Чусюань) [184] и др.);

– научные труды в области религиоведения и археологии религий (Гао Мэйюнь [35]; М.А. Кудинова [65]; Пэн Лин [104]; В.Б. Трубникова [117]; Хоу Цзя [136]; С. Чанцин [139]; Чжао Нань [152]; Чжуан Хуньянь [157]; Gao Feng (Гао Фэн) [180] и др.);

– аксиологические концепции культуры (Г.П. Выжлецов [30]; И.И. Докучаев [52] и др.).

Музыкальная культура является одним из компонентов ценностной картины мира индивида, частью национальной системы ценностей. При этом в древнем и, в особенности, в средневековом Китае в период становления независимых государств музыка выполняла не только культурную, но также социальную и идеологическую функции, способствуя укреплению государственности и, согласно конфуцианским установкам, поддерживая высокий уровень нравственности и морали в обществе. В данном контексте настоящее диссертационное исследование опирается на аксиологические принципы и функциональный подход к дифференциации различных типов музыки (дворцовой, ритуальной, народной), который обосновывается современным китайским исследователем Лу Цзинчжи [86].

Необходимость исследования многонационального характера музыкальной культуры в династии Северная Вэй в условиях интенсивного межкультурного взаимодействия подтверждается современными исследованиями китайских искусствоведов Чжоу Лицина (Zhou Liqing) [211] и Се Дана (Xie Dan) [204], которые анализируют кросс-культурные различия и способы сохранения музыкального наследия национальных меньшинств, что являлось важным фактором становления культуры не только в средневековом, но и в современном Китае.

Материалами исследования послужили исторические источники на китайском языке периода Северных и Южных династий и некоторые более поздние источники (исторические хроники «Вэй Шу», «Хан Шу», «Сун Шу», «Лян Шу», «Книга Южной Ци», «Книга поздней Хань», «Книга Цзинь», «Книга Северной Ци», «Исторические записки» Сыма Цянь и др.); китайские и зарубежные публикации по культурологии, искусствоведению, музыковедению, философии, истории искусства, истории традиционных религий, археологии, этнографии; научные монографии; диссертационные исследования; материалы научной периодики; тезисы научных конференций на китайском, русском и английском языках, а также материалы специализированных сайтов по истории китайской музыки, китайского искусства, традиционных китайских философско-религиозных учений «сань цзяо» (конфуцианства, буддизма, даосизма).

Научная новизна исследования определяется тем, что:

- выявлены ключевые закономерности и тенденции становления музыкальной культуры Китая в империи Северная Вэй;
- обобщен исторический, этнографический и культурологический материал по взаимодействию и взаимовлиянию этнических культур в Китае в период раннего средневековья (период Северных и Южных династий);
- дифференцированы на основе функциональных признаков типовые музыкальные формы, преобладающие в империи Северная Вэй (дворцовая, ритуальная и народная музыка);
- предложен новый вариант периодизации этапов исторического становления государства Северное Вэй в соответствии с уровнем социально-культурных, политических и экономических достижений;
- на основе анализа аутентичных исторических источников оценивается результат взаимодействия культуры хань и культуры сяньби в процессе этнокультурных контактов в годы правления династии Северная Вэй;
- обосновывается позитивная историческая роль императора Сяовэнь

(467-499) в осуществлении социальных и культурных реформ китаизации в империи Северная Вэй, в результате которых сформировались основы многонациональной музыкальной культуры и искусства на территории Северного Китая, были определены нормы этикета, заложены основы широкого музыкального образования.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что на основе применения сравнительно-исторического метода, культурологического, аксиологического и междисциплинарного подходов были выявлены исторические тенденции, характерные для становления и эволюции основных типологических музыкальных форм в империи Северная Вэй, выполнявших не только культурные, но государственные и религиозные функции (дворцовая, ритуальная и народная музыка). Рассматривается влияние процесса широкого этнокультурного взаимодействия на формирование многонациональной музыкальной культуры в разные исторические периоды становления северовэйской империи.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его материалы представляют интерес для культурологов, искусствоведов, религиоведов, историков и специалистов в области китаеведения (синологии). Материалы исследования могут быть полезны в процессе преподавания музыковедческих дисциплин в системе высшего музыкального образования. Полученные теоретические результаты и выводы могли бы найти применение в дальнейших научно-теоретических исследованиях по культурологии и искусствоведению, а также в образовательной практике музыкальных вузов при подготовке преподавателей музыки, музыковедов и музыкальных исполнителей. Возможно применение материалов исследования при разработке образовательных программ по теории и истории культуры, философии культуры, религиоведению.

Личный вклад соискателя: автором был исследован большой объем культурологической, искусствоведческой, исторической, философской и археологической литературы на русском, китайском и европейских языках,

на основании чего были выявлены исторические тенденции развития музыкально-исторического процесса и становления музыкальной культуры на территории средневекового Китая (период Северных и Южных династий).

Соответствие диссертации паспорту научной специальности.

Проведенное исследование соответствует ряду пунктов паспорта научной специальности 5.10.1 Теория и история культуры, искусства («культурология»), а именно: п. 6. Культура и цивилизация в их историческом развитии; п. 25 – Искусство как феномен культуры; п. 33. Культура и этнос. Культура и нация. Этническая и национальная культура; п. 41. Диалог культур и их взаимообогащение. Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира.

Положения, выносимые на защиту.

1. Анализ научной литературы по теме исследования позволил выявить совокупность научных подходов и методов, которые представляются наиболее эффективными при исследовании эволюции музыкальной культуры в средневековом Китае в период династии Северная Вэй, в том числе: а) сравнительно-исторический метод, позволяющий проследить развитие музыкальной культуры в широком историческом контексте, выполняя «горизонтальное» (в пределах одного исторического периода) и «вертикальное» (в разные временные периоды) сравнение исторических процессов и явлений социально-культурной жизни; б) аксиологический подход, который дает возможность оценить систему ценностей и ценностных установок, преобладающих в обществе тот или иной период времени; в) междисциплинарный подход, способствующий всестороннему освещению предмета исследования посредством привлечения данных разных гуманитарных дисциплин.

2. Главными особенностями становления империи Северная Вэй, основанной на территории средневекового Китая сянбийским князем Тоба Гуем в 386 году, стали следующие факторы: централизация и укрепление государственной власти в результате объединения всего Северного Китая;

переход населения от отсталого кочевого хозяйства с преобладанием скотоводства к феодальному земледелию; развитие культуры, искусств и религий, в том числе финансирование начала возведения буддийских пещерных комплексов (Лунмэнь, Юньган, Дуньхуан) и возрождение музыкальных учреждений Юэфу, что оказало прогрессивное влияние на экономическое, политическое и культурное развитие общества.

3. Население империи Северная Вэй представляло собой полиэтничное сообщество, внутри которого множество этнических культур (кидани, жужани, мужуны, хунну, тоба, цифу, цяны, тогоны и др.) развивались совместно, объединившись вокруг двух преобладающих в количественном отношении культур – культуры кочевой народности сяньби древнемонгольского происхождения, основавшей империю Северная Вэй, и исконно китайской культуры народности хань, издревле проживавшей на данной территории. Процессы аккультурации этнических меньшинств, постепенная интеграция и ассимиляция этнических культур при главенствующем положении более развитой китайской (ханьской) культуры стали характерной чертой данного исторического периода. В условиях межкультурного взаимодействия этнические культуры, сосуществовавшие на одной территории, взаимно обогащались в процессе обмена разнообразным бытовым, социальным и культурным опытом, что имело позитивное значение с точки зрения развития китайской цивилизации.

4. В условиях непрерывных междоусобных войн, межнациональных конфликтов и вооруженной борьбы за объединение северных территорий император Северной Вэй Сяовэнь-ди и его последователи проводили политику реформ, направленных на китаизацию сяньбийского общества, в том числе, на продвижение китайского языка, изменение сяньбийских фамилий на китайский манер, заимствование китайского стиля одежды, изменение системы заключения браков, утверждение конфуцианских ценностей и канонов в развитии дворцовой и ритуальной музыки, поэзии, литературы и искусства. Политика китаизации способствовала расцвету

культуры и зарождению тенденции к национальной интеграции в обществе.

5. Музыка – это феномен духовной культуры. В период Северных и Южных династий музыка играла важную роль в развитии общества, являясь не только системообразующим фактором в формировании этнических культур, но и средством укрепления государственности. В правлении династии Северная Вэй можно выделить три типологические музыкальные формы, которые выполняли специфические, четко обозначенные функции: дворцовая музыка, которая обслуживала запросы и эстетические потребности правящего класса; ритуальная музыка, предназначенная для удовлетворения культурных и религиозных потребностей всех слоев населения посредством совершения обрядов трех традиционных философско-религиозных учений – конфуцианства, буддизма и даосизма; народная музыка, отражающая культурные потребности и чаяния простого народа. Интегративные процессы в культурной жизни привели к постепенному видоизменению музыкальных форм, интеграции и обогащению музыкальных стилей, а также появлению новых жанров в пространстве дворцовой, ритуальной и народной музыки.

6. Интеграция культурных достижений династии Хань с культурой сяньби и культурами этнических меньшинств стала внутренней движущей силой, которая способствовала прогрессивным изменениям в обществе в период династии Северная Вэй, что, в свою очередь, послужило основой для становления многонациональной музыкальной культуры и заложило фундамент для расцвета музыки, танца, поэзии и искусств в последующих династиях Суй (581-618 гг.) и Тан (618-907 гг.) в контексте формирования национальной музыкальной традиции.

Степень достоверности результатов исследования обусловлена непротиворечивостью исходных методологических установок автора; корректным выбором методов исследования; широким охватом библиографических источников; тщательным анализом научной литературы на русском, китайском и английском языках.

Апробация результатов исследования. Результаты настоящего исследования обсуждались на заседаниях кафедры культурологии и изобразительного искусства Шуйского филиала Ивановского государственного университета и кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова; были апробированы на международных научных и научно-практических конференциях и форумах:

VIII Международной научно-практической конференции «Искусство – диалог культур» (г. Грозный, 28-29 октября 2022 г.), Международной конференции «Образовательное пространство в информационную эпоху» ФГБНУ «Институт стратегии развития образования» (Москва, 6-7 июня 2023 г.); Юбилейном форуме ФГБНУ «Институт стратегии развития образования» с международным участием «Формирование единого образовательного пространства: задачи, решения, перспективы» (Москва, 16 ноября 2023 г.); XXXVII научно-практической конференции с международным участием «Космос Бальмонта: миры и люди» (г. Шуя, 13 июня 2025 г.); XVI Международной научно-практической конференции «Наука, образование и культура» (г. Шуя, 25 февраля 2026 г.), а также опубликованы в научной периодике и журналах, рекомендованных ВАК при Минобрнауки РФ.

Структура диссертации. Диссертационное исследование состоит из введения, двух глав, разделенных на параграфы, выводов по каждой главе, заключения, списка использованной литературы и ряда приложений. Общий объем диссертации (без приложений) составляет 161 страницу. Список литературы содержит 211 наименований.

ГЛАВА 1. МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ ПЕРИОДА ДИНАСТИИ СЕВЕРНАЯ ВЭЙ

1.1. Теоретические и методологические основы культурологических и искусствоведческих исследований истории музыкальной культуры Древнего Китая

Богатство и разнообразие многовековой музыкальной культуры Древнего Китая издавна привлекают исследователей по всему миру. Истоки национальной музыкальной традиции современного Китая были заложены в глубокой древности, задолго до нашей эры, в период, когда зачатки социального устройства общества только закладывались и появились предпосылки, свидетельствовавшие о начале музыкально-исторического процесса. Первые сведения о китайском музыкальном искусстве датируются IV–I вв. до н. э., они известны, в основном, из канонических конфуцианских трактатов, в частности, из трактата Ли цзы («Книга ритуалов», IV–I вв.) – древнего историко-культурного феномена, который входит в состав конфуцианского Пятикнижия. Уже тогда, как отмечает Шэнь Лян Кан [163], музыка являлась не только важной частью китайской культуры, но и компонентом официальной государственной системы, выступая в форме дворцовой, религиозной, народной, обрядовой, ритуальной, «учёной» (классической) и иных видов музыки.

В настоящее время учеными разных стран – культурологами, искусствоведами, историками, философами, музыковедами – исследуются различные аспекты музыкальной культуры древнего Китая, что нашло отражение в публикациях китайских и зарубежных авторов. Так, процессу формирования музыкальной культуры в Древнем Китае посвящены труды У-Ген-Ира [118] и Су Юбо [111]; историю традиционной китайской музыки рассматривают А. Ли [68], Хэ Ваньжун [131], М.Е. Зольников и Чжу Кхэсинь [61]; музыкальная культура народности туцзя освещается в диссертационном исследовании Пэн Яньбо [105]; музыкальный фольклор народности чжуан

рассматривается в публикации Ц. Цинь [137]; жанры народных песен дауров описывает Лянь Лю [88]; историко-культурное развитие фольклорной песни китайской народности салары раскрывается в исследовании Е Цюн и Инь Сюэнь [59]; народные песни династии Хань систематизируют Гао Ин [34] и Цзи Цзюньцзоань [134]; историю возникновения и эволюцию древних музыкальных инструментов Китая освещают М. Чжао [151] и Ш. Хуан [130]; вопросы музыкального образования в древнем Китае описывают Т.В. Надолинская [99], Чень Го [141], Я. Чжоу и соавторы [155] и др.

Однако выяснилось, что исследований, посвященных истории музыкальной культуры династии Северная Вэй, немного и они принадлежат, преимущественно, китайским ученым. Информация по истории музыкального искусства и музыкальной культуры в эпоху династии Северная Вэй отрывочна, фрагментарна и разбросана, в основном, в китайских исторических и историографических источниках, таких как «Вэй Шу» [32], «Книга Северной Ци» [69], «Исторические записки» великого китайского историка древности Сыма Цяня [113] и др. Поэтому данные по истории развития музыкальной культуры Северных династий приходится собирать буквально «по крупицам», в том числе, сопоставляя мнения китайских ученых – историков, историографов, искусствоведов и специалистов в области музыкальной историографии, а именно, в трудах по истории становления китайского общества (Ду Шидуо [55]), этнической истории (Бай Цуй Цинь [5]); религиоведения (Юлун Ли [191]); музыкальной эстетики (Чжан Цзин [186], Гун Цзыхуэй [45]) и других отраслей знания. Имеются также современные исследования российских авторов, в частности, выполненные на базе Института Востоковедения Российской Академии наук и Московского архитектурного института, в которых раскрываются исторические закономерности общественной и культурной жизни Китая периода Династии Северная Вэй, в том числе публикация О.А. Королевой, освещающая реформу китаизации, проводимую северовэйским императором Сяовэнь-Ди [64] и статья М.Ю. Шевченко [160], где описаны особенности

культуры буддизма и архитектуры буддийских храмов в рассматриваемый исторический период.

В музыкальной историографии применяется широкий арсенал различных исследовательских методов. Опишем те из них, которые оказались полезными автору настоящего диссертационного исследования. Поскольку музыкальное искусство и музыкальная культура являются неотъемлемой частью национальной культуры Китая и тесно связаны с различными областями социальной жизни, одним из основных методологических подходов, на которые опираются современные музыковеды и культурологи-китаеведы, является **междисциплинарный подход**, позволяющий систематизировать знания по общей истории Китая, истории религий, социологии, музыковедению, философии, эстетике, истории литературы, культурной антропологии и другим областям гуманитарных и общественных наук. Исследование культуры невозможно без синтеза политических, социально-экономических и культурных аспектов истории общества. В данном контексте, полезными оказываются комбинированные междисциплинарные исследования, которые касаются развития буддизма, музыки и искусства в древнем Китае (монография Ху Яо [128]); монографические исследования по истории китайского искусства (Ши Чжунвэнь [161]); историко-религиозные исследования Ду Дживэна [53], Э.Н. Дармиловой и И.А. Джазаевой [48]; философско-педагогические исследования, раскрывающие историю даосской педагогической мысли (исследование Чэнь Дина [158]) и даосской музыки (Ян Пэйфань [170]). В.Н. Юнусовой предпринято исследование музыкальных культур Великого Шелкового пути [169] и другие научные труды, охватывающие широкую междисциплинарную тематику, связанную с музыкальной культурой средневекового Китая. Исследования с подобным широким охватом различных аспектов исторической и культурологической информации позволяют осознать **преемственность** исторического развития, преемственность культуры, интеграцию культур и закономерность эволюции

музыкально-исторического процесса на цивилизационном уровне. Кроме того, именно междисциплинарный подход дает возможность всесторонне, под различными углами осветить исследуемую проблематику, в особенности касающуюся социально-культурной сферы и сферы искусства династии Северной Вэй, исследовать идеологию, традиции, обычаи, ритуалы, социальные взаимодействия и ценности общества и, в результате, представить рассматриваемые исторические феномены как целостную картину. Исследование музыки в данном контексте выступает как изучение образцов культуры.

Помимо исследований, в той или иной степени связанных с историей музыки и различных видов искусства, в историографических исследованиях широко применяется **метод текстологического анализа**, в том числе анализ текстов, на первый взгляд, не связанных непосредственно с музыкальной тематикой, но отражающих влияние различных социальных аспектов знания на становление общей и музыкальной культуры в изучаемый автором исторический период, в том числе взаимодействие элитарной и народной культуры. В настоящей работе полезными оказались труды современных исследователей в области древней архитектуры на материале данных, полученных при раскопках культурных объектов периода династии Северная Вэй и других Северных династий, например исследования гротов Юнган, где можно почерпнуть сведения о музыкальных инструментах и буддийском музыкальном искусстве (Чжао Синьсинь [153]; Т.Ф. Марханова [95]); сравнительные историко-филологические исследования поэзии жанра «юэфу» в Северной Вэй (Сяо Дифэй [115], Ван Шумэй [26]) и др.

И, безусловно, огромным вкладом в исследование музыкальной культуры рассматриваемой исторической эпохи являются немногочисленные диссертации по китайскому музыковедению, в которых освещаются особенности музыкального искусства Китая на разных этапах становления династии Северная Вэй (Ван Цзюнь [20], У Дашунь [119], Лу Цзинчжи [86]). Методы исторического музыкознания и этномузыкологии, применяемые

данными авторами, направлены на сохранение музыкального культурного наследия в процессе выявления исторических закономерностей развития музыкальной культуры Древнего Китая путем сопоставления фактов, событий, явлений, текстологических источников. Анализ архаичного знания о музыке, ее истоков позволяет лучше понимать современные музыкальные формы и национальную музыкальную традицию, в целом.

К широко распространенным методам музыкальной историографии относится метод освоения древних музыкальных культур по известным **памятникам письменности**. Исследование исторических литературных источников, лучших образцов народной поэзии, песенной поэзии, фольклора, других письменных культурных памятников является инструментом познания музыкального мышления представителей древнейших цивилизаций. В эпоху Северных династий такими памятниками были: различные исторические *хроники*, например, историческая хроника «Вэй Шу», написанная придворным историком Вэй Шоу; «Книга Южной Ци»; «Книга поздней Хань»; «Книга Ляна»; песенные памятники, такие как «Песнь Чили», «Песнь о Мулань»; образцы конфуцианской экзегетики в виде конфуцианских комментариев, представленные в исследовании О.А. Бонч-Осмоловской [11], и др. Песни в древний период китайской истории выступали как отражение и канон социальных норм.

В гуманитарных науках, а также в музыковедении при анализе музыкально-исторической проблематики широко применяется **сравнительно-исторический метод**, который имеет как теоретическое, так и практическое значение. Это метод – общий для всех общественных и гуманитарных наук. На основании сравнительно-исторического метода можно делать обобщения, выполнять сравнения в широком историческом плане, в том числе, сравнивая разные исторические периоды, эпохи, цивилизации, сопоставлять разные культурные традиции. Данный метод также позволяет проводить исторические параллели между явлениями и событиями. Основное условие успешного применения сравнительно-

исторического метода – это наличие достаточно обширной базы накопленных эмпирических данных в исследуемой области. На основании сравнительно-исторического метода возможно не только сравнение исторических событий, но и прогнозирование будущего развития процессов и явлений в исследуемой области знания. Однако подобное сравнение может выполняться при соблюдении ряда условий, или установок:

– во-первых, сравниваются обычно только сопоставимые факты, явления, события, то есть те, которые происходили в одних и тех же исторических условиях, в единой историографической ситуации, когда четко очерчены временные рамки исследования и возможен *конкретный* анализ событий, а именно, анализ конкретных исторических ситуаций; мы обозначили этот аспект применения метода как «параллельный» анализ событий, или **сравнение по горизонтали**, которым мы будем пользоваться в настоящем исследовании;

– во-вторых, приложение и адаптация сравнительно-исторического метода к методологии конкретных гуманитарных дисциплин позволяет сравнивать сходные ситуации или похожие (по тем или иным признакам) факты и явления в разные исторические периоды, в разные эпохи развития общества – данный аспект приложения сравнительно-исторического метода в сравнительной типологии социальных наук обозначается термином **«сравнение по вертикали»**. Исследования исторических феноменов в «горизонтальном» и «вертикальном» разрезах широко используются в философии, этике, религиоведении, педагогике и других общественных науках. Применим данный метод и в музыковедении, а именно в этномузыкологии и сравнительном музыковедении. В этой связи мы будем опираться на горизонтальный и вертикальный аспекты сравнительного исследования социально-исторических систем, включая область музыкальной культуры применительно к эпохе правления династии Северная Вэй.

И, наконец, еще одним действенным методом, применяющимся в культурологии и историческом музыковедении, является **аксиологический подход**. Китайская музыка тесно связана с системой традиционных китайских ценностей, с религиозными нормами, с совокупностью эстетических идеалов, которые были заложены в системе китайских философских учений «саньцзяо», включающей философию конфуцианства, буддизма, даосизма. В эпоху становления династии Северная Вэй происходило взаимовлияние идей только начинавшего набирать силу буддизма и традиционного для Китая конфуцианства, которое поддерживал и распространял в рамках доступных ему полномочий император Сяовэнь (13 октября 467 – 26 апреля 499), выступавший реформатором государственной политики и активным инициатором процесса китаизации сяньбийского общества на северных территориях феодального Китая. Вклад императора Сяовэня (личное имя «Тоба Хун») в культурное и эстетическое развитие древнекитайского общества огромен, и аксиологический подход помогает правильно оценить государственные меры, которые способствовали становлению музыкальной и художественной культуры, литературы и искусства в рассматриваемый исторический период, в том числе музыкальной (песенной и ритуальной) культуры национальных меньшинств, их обрядов, эстетических идеалов и духовных ценностей.

Таким образом, сравнительно-исторический метод, междисциплинарный и аксиологический подходы являются **основой методологии**, на которую, в первую очередь, опираются музыковеды и культурологи, исследующие особенности музыкальной культуры древнего Китая, в том числе в период правления династии Северная Вэй.

Задача исторической культурологии – создать целостный образ, или целостную картину музыкальной культуры того или иного исторического периода с учетом различных факторов, которые повлияли на развитие культуры и искусств, включая экономические, политические и социальные тенденции в развитии общества. *Междисциплинарный подход с*

привлечением и анализом разноплановых источников из области смежных наук обеспечивает *целостность* восприятия музыкальной культуры. *Аксиологический подход* помогает выявить систему ценностей, на основе которых происходило становление музыкальной и художественной культуры в исследуемый промежуток времени. Что касается сравнительно-исторического метода, он способствует сохранению *исторической достоверности* и *объективности* в оценке исторических фактов и явлений.

Как и в любых других гуманитарных науках, в области китайского музыковедения и истории культуры Китая существуют различные взгляды на методологию музыкально-исторических исследований, а также имеются расхождения во мнениях и столкновение различных точек зрения современных ученых – историков, культурологов, искусствоведов. Однако именно наличие определенных методологических противоречий, вызывающих научные дискуссии и обсуждения, позволяет как культурологической, так и музыковедческой наукам не стоять на месте, но творчески развиваться.

Обозначим те вопросы, которые чаще всего дают повод для обсуждения у ученых в связи с недостаточностью фактических данных или слабой разработанностью методологических подходов применительно к исследованию различных аспектов музыкальной культуры в период Северных и Южных династий (IV – VI вв.). Вот основные проблемные вопросы, касающиеся как истории древней государственности, так и истории музыки применительно к династии Северная Вэй:

– уточнение хронологии возникновения Северных и Южных династий (исследование Ду Шидуо [55]);

– особенности и тенденции становления династий, предшествовавших и последующих за Северной Вэй, в том числе, династий Суй и Тан (публикация Ченг Нина [140]);

– вопросы этнической интеграции и ассимиляции культур в период правления династии Северная Вэй (исследование Ран Линьцзяна [106]) и многие другие вопросы.

Далее мы обратимся непосредственно к вопросу истории возникновения и становления династии Северная Вэй, так как без знаний общих исторических фактов, особенностей исторического времени, структуры исторического пространства и специфики существовавшей социальной системы невозможно судить о становлении и развитии музыкальной культуры в этот период.

Выводы к параграфу 1.1.

1. Империя Северная Вэй (386-535 гг.) представляла собой раннефеодальное государство на территории Северного Китая, основанное сяньбийским племенем тоба, относящимся к группе протомонгольских племен. Государство Тоба Вэй (拓拔魏) или Юань Вэй (元魏) осуществило объединение разрозненных княжеств на Севере Китая в условиях феодальных междоусобиц, укрепило централизованную структуру власти и способствовало экономическому и культурному подъему на данной территории в условиях взаимодействия представителей китайской нации (культура хань), преобладающей в численном отношении, и выходцев из кочевых племен народности тоба, осуществлявших управление империей в лице сяньбийской знати и императорской власти.

2. Основными методами, которые позволяют исследовать особенности истории становления государства Северное Вэй и тенденции в развитии музыкальной культуры и искусства данного периода являются:

а) междисциплинарный подход, позволяющий анализировать исследуемую проблематику с привлечением широкого круга смежных с культурологией дисциплин;

б) сравнительно-исторический метод, который дает возможность обобщить и классифицировать тенденции становления имперского

государства, исходя из анализа исторической обстановки рассматриваемого периода в истории китайской цивилизации;

в) аксиологический подход, основанный на выявлении системы ценностей и ценностных установок, господствующих в обществе исследуемого периода, которые стали определяющим в развитии культуры населения Северной Вэй.

1.2. Особенности становления династии Северная Вэй с позиций сравнительно-исторического метода

Зарубежные и китайские исследователи, в том числе О.А. Королева [64], Н. Дати [176], С. Фэй [177] и многие другие, считают, что средневековому Китаю была присуща уникальная способность ассимилировать другие культуры, в том числе кочевые, которые с течением веков переплетались, смешивались, но при этом не теряли полностью своей уникальности, вливаясь в общую национальную культуру в процессе китаизации раздробленного феодального общества. Примером подобного явления стало возникновение династии Северная Вэй в конце IV века нашей эры. В процессе становления и укрепления государственной власти сяньбийских императоров кочевые племена народности сяньби ассимилировали в национальную культуру хань, самую большую этническую группу на территории древнего Китая, постепенно переняв язык, этические нормы и этническую идентичность, не говоря уже о бытовых традициях и обычаях исконно китайских этносов. В итоге Северная Вэй стала примером китаизации кочевой культуры тюркско-сяньбийского происхождения.

Империя Северная Вэй, или Тоба Вэй, возникла в 386 году, в период раннего средневековья, когда Империя Цзинь (265-420 гг.), древнее государство эпохи Шести династий, заключила союз с представителями кочевого рода Тоба из монголоязычного племени сяньби, которые проживали на территории Внутренней Монголии, с тем чтобы вместе противостоять

государству Северная Хань (304-329 гг.). В свою очередь, Северная Хань, или ранняя Чжао, являлась хуннским государством из числа 16 варварских государств, возникших после распада Северного Китая. Население Северной Хань происходило от древнего кочевого народа хунну, который населял степные пространства к северу от Китая. После падения империи Северная Хань межнациональные отношения на данной территории вступили в период долговременной нестабильности, которая усугублялась постоянными набегами кочевников вплоть до того времени, когда было основано мощное сяньбийское государство Северная Вэй.

Представим динамику становления средневековых феодальных государств в Китае в III-VI веках после распада империи Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.) в хронологическом порядке (таблица 1):

Таблица 1.

Феодальные государства на территории Китая после распада империи Хань

Период, эпоха	Названия государств	Исторические процессы
Эпоха Троецарствия (Сань-го, 220 – 280 гг.).	Вэй (220-265 гг.). Шу (Хань-Шу, 221-263 гг.). У (229-280 гг.).	После падения империи Хань на данной территории возникли три государства.
Период Западной Цзинь (265-316 гг.) и Восточной Цзинь (317 – 420 гг.)	Западная Цзинь (265-316 гг.). Восточная Цзинь (317-420 гг.).	Частичное завоевание Китая. Кратковременное объединение китайских территорий. Противоборство и краткие военно-политические союзы «варварских» племен на территории прежней империи Хань.
Период Южных и Северных династий (Нань-бэй-чао, 420 – 589 гг.) после эпохи 16 государств и до династии Сун.	Южные династии: Сун/Лю Сун (420-478 гг.); Южная Ци (479-501 гг.); Лян (502-557 гг.); Поздняя Лян (555-587 гг.); Чэнь (557-589 гг.). Северные династии: Северная Вэй (386-534 гг.)	Разделение территорий на две части – Юг, где сохранилось китайское правление (области в районе нижнего и среднего течения реки Янцзы), и Север, управляемый чужеземцами (область в

	Восточная Вэй (534-550 гг.) Западная Вэй (535-556 гг.) Северная Ци (550-577 гг.) Северная Чжоу (557-581 гг.)	бассейне реки Хуанхэ). В этот период существовали одновременно либо сменяли друг друга 10 правящих династий – 5 на Юге и 5 на Севере.
--	---	---

Данный период средневековой истории характеризуется как время смуты, непрерывной междоусобной вражды мелких княжеств на территории всего Китая, а также период непрекращающегося нашествия кочевников с севера, которые неуклонно двигались к пространству Центральных равнин. Династия Северная Вэй сыграла большую роль в объединении Северного Китая, однако ей не удалось преодолеть феодальную раздробленность и добиться национального объединения с южными территориями. С этой задачей, начиная с 589 года, смогла отчасти справиться лишь более поздняя династия Суй (581-618 гг.), в правление которой вновь начались объединительные процессы. Однако как до установления государственности в империи Северная Вэй, так и после ее распада, процесс феодальной вражды и борьба между китайскими княжествами продолжались. При этом именно формирование империи Северная Вэй стало толчком к предотвращению массовых набегов кочевников и создало фундамент для последующего объединения территорий всего Северного Китая.

Исторически, задолго до появления Северной Вэй, во времена династии Хань племена дунху, от которых происходит национальность сяньби, населяли территории северного участка хребта Большой Хинган в провинции Хэйлунцзян в Китае. Это вулканический горный хребет на северо-востоке Китая, в автономном районе Внутренняя Монголия. В труде «Ши цзы» Сыма Цяня [113] говорится о том, что племена дунху включали три группы народностей: хунну, дунху и дун-и. В Хэйлунцзяне до сих пор сохранились монголоязычные географические названия, восходящие к этнической группе дунху.

Как пишет Чжуан Хуньянь [157], археологами, начиная с середины 1980-х годов вплоть до 2012 года, было обнаружено множество наскальных изображений, принадлежащих народности сяньби и имеющих большую культурную ценность. Так, в пещере Гасяндун в предгорьях Большого Хинганского хребта у поселения Алихэ (Внутренняя Монголия) был возведен пещерный храм предков (**Приложение 1** к диссертации, рисунок 1-1). В.Б. Трубникова отмечает, что на западной стене храма сохранилась древняя надпись, свидетельствующая о сяньбийском происхождении данного памятника культуры, отражающего принципы политики императора Тоба Тао (408 – 452 гг.), который был приверженцем даосского учения [117] (**Приложение 1**, рисунок 1-2). Император «активно изучал даосскую философию и частично отождествлял свои триумфы с даосизмом», соблюдая при этом также и сяньбийские обряды (жертвоприношения духам предков). В дальнейшем политика Тоба Тао вылилась в гонения на буддизм и объявление даосизма официальной религией в 444 году.

Период правления династии Северная Вэй, после завоевания народностью тоба северных территорий вплоть до реки Хуанхэ, характеризуется невиданным прежде масштабным смешением культур. Эти процессы сопровождались смутой в политике, кризисными явлениями и нестабильностью социально-экономической обстановки, угнетением и миграциями больших масс населения. Единственное, что в какой-то степени способствовало урегулированию общей тяжелой внешней и внутренней обстановки, были традиционные религиозно-философские учения (конфуцианство, китайский буддизм и даосизм), развитие культуры, фольклора, музыки и искусства. В кризисной ситуации интеграция культур совершенно разных цивилизаций постепенно способствовала взаимному обогащению народов.

Из кочевых племен наибольшей силой обладали кочевники из группы сяньби. Именно они сыграли решающую роль в возникновении династии Северная Вэй, которая была основана народностью тоба, принадлежавшей

этнической группе сяньби, представители которой первоначально проживали в районе гор Синьань, находящихся на северо-востоке современного Китая. Затем сяньбийские племена стали потихоньку перебираться на юг, на монгольские пастбища для того, чтобы охотиться, разводить скот и вести кочевой образ жизни. Впоследствии эта территория стала частью автономного района Внутренняя Монголия (округ Хулун-Буир).

В диссертационном исследовании Н. Дати (N. Duthie) [176] на основе анализа историографических источников нарисован типичный портрет самого раннего представителя народности сяньби, еще до разделения племени на кланы. Это люди, которых можно охарактеризовать как первобытных кочевников: они одевались в меховые шкуры, а позднее в одежду из шерсти; они не занимались земледелием, хотя иногда выращивали сельскохозяйственные культуры и собирали урожай; по большей части сяньбийцы промышляли охотой из лука, добывая таким образом птицу и дичь; выращивали крупный рогатый скот, коров, овец, лошадей, ослов, мулов, верблюдов и кочевали по степям в поисках пастбищ и воды. Питались мясом, пили кумыс. У них не было представлений о календаре.

Древнемонгольские племена не были однородны в этническом плане и состояли из множества родов. В середине III века сяньби распались на племена кидань, юйвэнь, кумо хи, тоба, муюн. Вождь кочевого племени из рода Тоба в 315 году получил титул князя сяньбийского царства Дай (IV век), находившегося на территории Внутренней Монголии. Последним князем династии Дай был Тоба Шицзянь. Его внук назывался Тоба Гуй (371-409 гг.), и именно он в 386 году основал новое государство на основе царства Дай, которое стало именоваться Северная Вэй (386-534 гг.). Тоба Гуй принял царский титул «ван» и не только создал новое государство, но и смог на этой основе объединить сяньбийские племена. Правда, в исторических хрониках южных династий («Книга Цзинь» и «Книга Сун») отражена несколько другая версия происхождения Тоба Гуя, согласно которой он был не внуком, а сыном Тоба Шицзяня, и родился он, вероятно, ранее 371 года.

Определенности среди ученых по данному вопросу нет. Кроме того, период возникновения самого государства Северная Вэй также не всегда совпадает с указанным 386 годом. Согласно Н. Дати (Колумбийский университет) [176], Тоба Гуй провозгласил себя императором лишь в 398 году. Однако расхождение может быть связано с тем, что государство Северная Вэй не сразу приобрело статус империи: для этого потребовалось определенное время, в течение которого было обдумано, как будет называться империя и избрана ее столица – Пинчэн (теперешний Датун), построены храмовые сооружения и, наконец, предусмотрена последовательность проведения официальных ритуалов, закрепивших Тоба Гуя в звании императора. При этом, согласно «Книге Вэй», Тоба Гуй сначала объявил себя царем захваченной территории, и лишь позже, в 398 году, ему был присвоен титул императора. В течение последующих лет, примерно к середине V века, империя Северная Вэй смогла успешно объединить под своей властью большинство северных территорий, то есть фактически весь Северный Китай, дойдя до реки Хуанхэ.

Заслуга Тоба Гуя состояла в том, что он смог основать и укрепить династию, разбить Позднюю Янь в 397 году и перенести столицу в Пинчэн (Датун, Шаньси), основав крепкое сяньбийское государство. И хотя династия Северная Вэй в тот ранний период не смогла объединить весь Север, после уничтожения Поздней Янь она захватила достаточно большую часть Центральных равнин, что способствовало развитию земледелия. Аристократы племени Тоба (национальность сяньби) стали первыми феодалами и крупными землевладельцами на территории Северной Вэй. Кроме того, Тоба Гуй укрепил централизованную власть. Ранее сяньбийские племена делились на кланы, а теперь сяньбийцев разделили на 8 групп и поселили в разных местах вокруг столицы. Поощрялось заселение опустевших и брошенных земель. Была введена система налогов. Все эти меры способствовали не только усилению императорской власти, но и социально-экономическому развитию сяньбийского государства, что было

большим шагом вперед для представителей кочевой культуры, которых до той поры считали «варварами».

На протяжении правления двух поколений сяньбийцев – императора Миньюаня (392-423 гг.) и императора Тайву (408-452 гг.) – поздняя династия Северная Вэй последовательно свергла правящие режимы Лю Суна, Ху Ся, Бэйяна и Бэйляна и завершила объединение северных территорий в руках императора Тайву (Тайу-ди) в 439 году.

История империи Северная Вэй с самого начала представляла собой непрерывную последовательность военных столкновений и вооруженных конфликтов разных племен и народностей на территории феодального Китая, и, соответственно, созданное государство Северная Вэй изначально было воинственным, иначе оно не могло бы продержаться столь длительное время – с 386 по 534 год. Некоторые империи в Древнем Китае из-за вооруженных конфликтов и набегов кочевников существовали совсем недолго – не более 20-50 лет, как, например, империя Западная Вэй (535-556 гг.), которая позднее придет на смену Северной династии. Поэтому Северная Вэй выделяется в данном контексте как одна из наиболее могущественных империй, правители которой сыграли прогрессивную объединительную роль в истории Северного Китая. В этот период в Северной Вэй стала складываться раннефеодальная государственная система. И хотя на данной территории все еще преобладало скотоводство, параллельно уже практиковалась сельскохозяйственная обработка земли по типу феодального хозяйства. Оседлых земледельцев становилось все больше, в итоге сформировались класс феодалов и класс зависимых крестьян.

Нас интересуют, прежде всего, изменения, произошедшие в культуре исконно-китайского населения (хань) и населения сяньбийских захватчиков (тоба). Государство Северная Вэй не было единым ни территориально, ни этнически. Династии Северная Вэй на данной территории предшествовали более ранние династии Вэй, Шу и У. Основные события истории северовэйского государства изложены в хронике «Вэй Шу».

Этнический состав государства Северная Вэй был чрезвычайно разнообразен, при этом в культурном отношении особенно выделялись две народности – *хань* (как исконно китайская народность, занимавшаяся преимущественно, земледелием) и *сяньби*, к которой принадлежали кочевники, основавшие империю. По численности подавляющее большинство населения составляли китайцы. При этом состав населения периодически пополнялся, так как в результате миграций и захвата в плен в него вливалось множество национальных меньшинств. Как отмечает Е.Б. Баринова, наиболее интенсивные контакты Китая как Срединного государства происходили с представителями монголоидной расы. Исследователь пишет: «В районах соприкосновения тихоокеанских и континентальных монголоидов издавна происходило их смешение, обусловленное взаимодействием китайцев, продвигавшихся на север и запад, с тунгусо-маньчжурскими, монгольскими и тюркскими народами. Среди народов Северо-Западного Китая, особенно в Нинся-Хуэйском и Синьцзян-Уйгурском районах, тихоокеанские и континентальные монголоиды смешиваются не только между собой, но и с различными европеоидными популяциями, известными в разных районах Центральной Азии начиная с неолита и бронзового века» [9, с. 83].

Но, хотя китайские территории в эпоху Северной Вэй находились под действием иноземного (сяньбийского) господства, традиционная китайская культура оказалась сильнее и именно в период правления династии Северная Вэй начался процесс китаизации сяньбийских племен. Безусловно, следует отметить, что китайская среда также приобрела некоторые обычаи захватчиков, но все же это не оказало существенного влияния ни на общий процесс китаизации социальной жизни, ни на культурные обычаи народности сяньби. Во многом, это связано с тем, что к концу V века большинство кочевников перешло от кочевого образа жизни к оседлому, земледельческому, в результате чего был сформирован класс феодального крестьянства. В это же самое время, то есть к концу V века, в годы правления

императора Сяовэнь наступил наиболее активный период ассимиляции культур и, в конце концов, окончательно победила ханьская культура, в то время как культурные обычаи сяньбийцев стали пресекаться на официальном уровне – в период поздней империи запрещено было использовать сяньбийский язык в сфере государственного управления, запрещались браки внутри представителей тоба, не позволялось ношение народной одежды тоба. Все это произошло после того, как столица Северной Вэй была перенесена из города Пинчэн (Датун) в Лоян в 493 году. Известно, что и ранее Лоян был столичным городом, причем не одной, а целых 13-ти китайских династий, в том числе столицей Восточной Хань. Как пишет С. Р. Кучера [66], Лоян называют также «городом постоянных ритуалов и жертвоприношений» с обязательным участием императора. Таким образом, завоеватели сяньбийского происхождения были вынуждены перенять ключевые элементы культуры хань. И парадоксальным является тот факт, что династия Северная Вэй, не являясь изначально китайской, поскольку была основана сяньбийским кочевым племенем, с течением времени вобрала в себя культурные достижения исконно китайской народности хань. Правящий род Тоба особенно сильно укрепился в годы правления императора Сяовэнь (467-499 гг.), или Сяо-Вэнь-Ди, который провел реформирование государственной системы (разделение территорий на области, уезды, назначение ответственных чиновников, в том числе в сфере музыки и искусства) и сознательно взял курс на китаизацию, чтобы уменьшить межнациональные противоречия и снизить конфликты между знатью из племени сяньби и феодальной знатью из рода хань и, тем самым, укрепить свое влияние.

Обычно историю династии Северная Вэй делят на два исторических этапа, которые характеризовались разными тенденциями в социально-экономическом и культурном развитии: *первый этап* – пинчэнский период, то есть становление империи до переноса столицы в Лоян, и *второй этап* – лоянский период, или период после переноса столицы империи в город Лоян. На первом этапе в социальной и культурной жизни еще были сильны

сяньбийские традиции, а на втором этапе преобладающими стали китайские (ханьские) традиции, которые широко распространялись благодаря реформам китаизации, начатым императором Сяовэнь.

Очевидно, что император Сяовэнь был выдающимся политиком своего времени – умным, смелым и дальновидным, высоко ценившим ханьскую культуру. Согласно указу императора, сяньбийские представители населения Северной Вэй были вынуждены изменить свои фамилии на китайский манер и использовать в общественных местах исключительно китайский язык. Более того, сам император Сяовэнь в 496 году подал пример придворным и сменил свою фамилию с Тоба на Юань. Приветствовались также смешанные браки сяньбийцев и китайского населения. Все эти реформы проводились с целью укрепления связей сяньбийской и китайской аристократии, что делало государство более мощным и позволяло избежать внутренних расколов. Тем самым укреплялась северовэйская знать, состав которой включал как сяньбийцев, так и китайцев. Процесс ассимиляции знатных родов способствовал, в конечном итоге, укреплению сяньбийской родовой знати.

Перенос столицы из Пинчэна на юг, в Лоян, был также весьма дальновидным политическим шагом, который позволил выбрать для столицы наиболее благоприятное географическое положение, так как в Пинчэне были проблемы с водоснабжением и не было речного судоходства, а Лоян находился на притоке реки Хаунхэ, что способствовало становлению земледелия; кроме того, Лоян был издревле китайским культурным центром, бывшей столицей поздней Хань, что больше соответствовало статусу столицы. Более того, перенос столицы в Лоян, который географически занимал центральное, или срединное положение, давало надежду на то, что Лоян когда-нибудь сможет стать столицей всего Китая, если императору будет под силу подчинить себе не только северные, но и южные территории. В целом, перемещение столицы из Пинчэна в Лоян способствовало объединению северных территорий, что было крайне благоприятно в условиях феодальной вражды, междоусобиц и территориальной

раздробленности. Хотя, безусловно, перенос столицы имел также и отрицательные последствия, поскольку это, в конечном итоге, усилило раскол между сяньбийской и китайской знатью.

Государственная структура Северной Вэй во многом копировала образцы государственного устройства империи Цзинь (265-420 гг.). Государственный аппарат формировался медленно, в итоге был сформирован класс чиновничества и укрепился класс аристократии. Производилась градация высших чинов по рангам, при этом соблюдался принцип наследственности, когда высшие 4 ранга могли занимать лишь представители рода Тоба, а низшие 5 рангов – аристократия из исконной китайской народности хань. Таким образом, среди аристократии, преобладающей в численном отношении, была знать из рода Тоба, но впоследствии, после переноса столицы в Лоян, соотношение тобийцев и китайцев примерно сравнялось. К тому же официальным языком стал китайский язык, на котором говорили все чиновники, что еще больше способствовало китаизации государства.

Следует упомянуть о том, что укрепление государственности Северной Вэй происходило в условиях непрерывных войн, поскольку империя постоянно подвергалась нападению других кочевых племен, в частности жужаней, набеги которых удалось окончательно прекратить лишь в 449 году. Можно сказать, что империя Северная Вэй вела «борьбу на два фронта» – во-первых, непрерывную борьбу за независимость (Лю Пунин [195]), а во-вторых, борьбу за завоевание новых территорий (В.Ц. Головачев [38]).

В 450 году Северная Вэй снарядила многочисленную армию на завоевание территорий южнокитайских династий, однако победа так и не была достигнута. Новые попытки вооруженным путем завоевать земли Юга были предприняты лишь к концу V века, в 497-499 гг., но и они были безуспешными. К этому моменту политический упадок в Северной Вэй достиг наивысшего уровня, что во многом было обусловлено национальными конфликтами и массовыми мятежами, а также восстаниями крестьян на

северных территориях, которые вспыхивали в разных местностях приблизительно с начала 460-х годов вплоть до конца V века. В начале VI века борьба с государственным режимом, которую вели крестьяне и солдаты, обострилась еще сильнее. При этом преобладающее большинство восставших было сяньбийского происхождения, что, по мнению Р.Р. Рахманалиева [107], может свидетельствовать о национально-освободительном характере повстанческого движения. Вооруженное сопротивление против иноземцев достигло своей кульминации к 523-526 годам, когда мятежи охватывали одновременно несколько территорий на юго-западе Внутренней Монголии и в северных районах теперешней провинции Шаньси. Из повстанцев выделялся хэбэйский крестьянин, табгач Гэ Жун, который стал военачальником и провозгласил образование царства Ци на занятых им территориях. В 527 году были захвачены Хэбэй, северная Хэнань и частично Шаньси. Против Гэ Жуна и его крестьянского войска выступил Эрчжу Жун, представитель знатного сяньбийского рода, который снарядил вооруженный отряд из солдат численностью в 7 000 человек и этими силами он подавил народный мятеж и смог захватить Гэ Жуна и доставить его в Лоян, где его и казнили.

Одновременно в правящей среде непрерывно шла борьба за власть, вспыхивали вооруженные мятежи, в результате в 534 году держава Северная Вэй распалась. Таким образом, могущество северовэйского государства, основанного представителями рода Тоба, было утрачено в конце V – начале VI века в результате вооруженной борьбы исконно-китайского населения против сяньбийского правления, и даже позитивные реформы и продолжавшаяся политика китаизации, которую начал внедрять император Сяовэнь, не помогли спасти империю от уничтожения, и она, в конце концов, распалась на части – Восточную Вэй (534 -550 гг.) и Западную Вэй (535-556 гг.). В итоге Северная Вэй прекратила свое существование. При этом Западная Вэй возродила сяньбийские обычаи и культуру, в то время как Восточная Вэй, хотя она также являлась сяньбийской империей, больше

придерживалась духа китаизации и активно поддерживала буддистские идеи и принципы. Однако обе феодальные империи существовали недолго и достаточно скоро распались, а на их месте возникли новые империи, в частности северокитайская империя Северная Ци (550-577 гг.) и династия Северная Чжоу (557-581 гг.), а позднее – династия Суй (581-618 гг.).

Выводы к параграфу 1.2.

1. Империя Северная Вэй представляла собой сильное имперское государство, которое смогло укрепить позиции сяньбийского правления на основе целенаправленных действий императорской власти, направленных на достижение территориальной целостности страны; обеспечение экономического развития посредством перехода кочевой культуры сяньби к оседлому образу жизни и переходу от скотоводства к ведению земледельческого хозяйства и животноводства; проведение политики китаизации социальной и культурной жизни общества, включая целенаправленную «ханизацию» культуры сяньби и культур многочисленных национальных меньшинств, представленных остатками кочевых племен.

2. Период правления династии Северная Вэй можно разделить на три последовательных исторических периода, отмеченных определенными достижениями в культурной, политической и социально-экономической жизни общества:

1) пинчэнский период – начальный этап становления феодальной государственности в империи Северная Вэй, когда столица государства находилась в городе Пинчэн; данный период характеризуется нестабильностью императорской власти, вооруженными столкновениями с кочевниками и военными походами, направленными на захват новых территорий;

2) лоянский период – центральный этап исторического развития государства после перенесения столицы из Пинчэна в Лоян, особенностью

которого являлось укрепление централизованной императорской власти; достижение относительной стабильности в экономическом развитии государства; проведение политики китаизации социальной жизни, поощрение и финансирование развития культуры и искусств, включая строительство буддийских храмовых комплексов, возобновление деятельности Юэфу и т.д.;

3) период упадка империи, обусловленный ослаблением императорской власти, придворными интригами, дворцовыми переворотами, войнами, крестьянскими и солдатскими восстаниями и непрерывными межнациональными конфликтами, связанными с противостоянием представителей культуры хань и национальными меньшинствами, включая кочевую культуру сяньби, которая к этому времени почти полностью ассимилировала с китайской (ханьской) культурой в результате вынужденной китаизации, отказа от этнических обычаев, запрещения сяньбийского языка и т.д. Все эти факторы стали определяющими в окончательном распаде империи Северная Вэй, который произошел в 534-535 гг.

1.3. Межкультурное взаимодействие в империи Северная Вэй с позиций аксиологического подхода

Аксиология – это наука о ценностях. Истоки аксиологического подхода были заложены еще в конце XIX – начале XX веков, когда происходило становление философской теории ценностей. Большую роль в основании аксиологической парадигмы культуры сыграла философия ценностей Ф. Ницше. Определенный вклад в теорию аксиологической концепции культуры внесли Г. Риккерт, Н. Гартман, М. Шелер. Историю становления аксиологии культуры в конце XX века исследуют Г.П. Выжлецов [30], И.И. Докучаев [52] и др.

Г.П. Выжлецов отмечает, что современный постнеклассический период «отличается аксиологическим релятивизмом», когда ценности (добро – зло,

прекрасное – безобразное) могут меняться местами со своими противоположностями, поэтому «базовые категории онтологической аксиологии культуры, противостоящей аксиологическому релятивизму: дух – ценность – человек – культура, введенные в её классический период, нуждаются сегодня в дальнейшей разработке и конкретизации» [30].

Аксиологический подход как методологическое направление разрабатывался применительно к разным гуманитарным дисциплинам. Так, основоположниками аксиологической парадигмы в российской педагогике и психологии стали Б.Г. Ананьев, Б.С. Брушлинский, В.И. Загвязинский, Н.Д. Никандров, В.А. Сластенин, П.Г. Щедровицкий и др.

Ценностные основания представляют собой ядро гуманистической психологии А. Маслоу с разработанной им «пирамидой ценностей». Данный теоретический подход в последнее время все шире применяется в искусствоведении, музыковедении, музыкальной педагогике, но не исчерпывается исключительно этой областью, а идет дальше, позволяя, согласно исследованию Г.М. Синдиковой [108], выявлять ценностные смыслы музыкальных произведений и целых направлений музыкальной культуры. Аксиологический подход по своему содержательному наполнению близок к музыкальной эстетике. Данный теоретический подход, как отмечают Г. Цзе и А.С. Петелин [132], применяется китайскими музыковедами в рамках совместных российско-китайских исследовательских проектов, а также в оригинальных китайских исследованиях в сфере музыкальной эстетики для обоснования идеологических концепций, которые способствуют осмыслению общечеловеческих ценностей музыкального искусства (Ван Синь [15]). Именно ценности являются центральным понятием философских и эстетических концепций. В настоящем исследовании мы избрали данный подход как основу для выявления ценностных оснований межкультурного взаимодействия в эпоху династии Северная Вэй.

Империю Северная Вэй можно назвать династией, которая стояла на развилке истории. Хотя данная империя объединила только северные регионы Китая, из-за постоянных войн, вооруженных конфликтов, заговоров и мятежей, а также вследствие экспансии со стороны других китайских княжеств и кочевых племен множество переселенцев, представлявших различные этнические группы и народности, хлынули на Центральные равнины, способствуя постепенному формированию в Северной Вэй мультикультурной среды и мультикультурных отношений. При этом, с точки зрения музыкальной культуры, существовал явный разрыв между традиционной ханьской церемониальной музыкальной системой и музыкальными стилями национальных меньшинств. Кроме того, сам правящий класс империи являлся кочевым народом из рода сяньби, что значительно повысило степень принятия и признания сосуществования музыкальных стилей, принадлежавших разным этносам. Важно также и то, что до переноса столицы из Пинчэна в Лоян на большей части империи Северная Вэй, как замечает Лю Хуайжун [91], преобладала не традиционная китайская культура, но культуры национальных меньшинств.

Учитывая исторические особенности становления империи Северная Вэй, в этническом плане ее население было достаточно пестрым, что оказало большое влияние на межкультурное взаимодействие. Пожалуй, основной особенностью империи Северная Вэй был многонациональный состав населения, что, по мнению Чэнь Сяньпина [174], стало основой для формирования мультикультурного государства. В период максимальной территориальной экспансии (объединение северных территорий в 439 году) преобладающими на территории Северной Вэй были две культуры – культура сяньби и ханьская культура. Однако, принимая во внимание воинственную политику Северной Вэй, в результате военных походов, пленения и миграции кочевых племен, а также заключения мирных союзов с другими империями, например, с Западной Цинь в правление императора Тоба Сы (409-423 гг.), население империи включало большое количество

национальных меньшинств. В разных пропорциях в составе населения Северной Вэй, помимо сяньби, из которых наиболее сильными племенами были мужуны и тоба, и представителей ханьской культуры, присутствовали и другие кочевые племена и народности некитайского происхождения, в частности, сычуанцы, жужани, кидани, танчаны, хэлять, телеуты, тангуты, тибетцы, сюнну, эфталиты, дисцы, цяны, ухуани, цзе и представители других этносов и этнических групп, в том числе и те, кто не только попал в плен, но и сам совершал набеги на Северную Вэй и в дальнейшем смешался с ее населением. Музыкальная культура средневекового Китая являлась частью социальной культуры и всегда была многонациональной. В эпоху правления династии Северная Вэй, согласно исследованию Ван Чунхуа и Ян Цзина [25], музыкальная культура и искусство развивались в условиях широкого социального взаимодействия представителей разных этносов, сближения культур и этнической интеграции.

Кроме того, в истории империи Северная Вэй наблюдались частые миграции и переселение населения из одной территориальной области в другую, в том числе, в результате захвата новых территорий. Тенденция к перемещению кочевых народностей из Восточной и Центральной Азии на Среднекитайскую равнину (народности цзе, сяньби, ди, сюнну, цяны и др.) стала развиваться уже в начале III века, а в условиях Северной Вэй перемещения племен и народностей приняли массовый характер.

Перечислим для примера лишь некоторые наиболее известные и масштабные по численности переселения, результатом которых стал процесс интеграции этнических культур, смешивание традиций и обычаев:

– **398 год** – переселение народности сяньби с территорий современной провинции Хэбей и Северного Шаньдуна в Датун, в результате чего культура сяньби смешалась с культурой хань и иными культурами;

– **399 год:** переселение массы китайских крестьян из Хунани в район Шаньси;

– **427 год:** переселение населения побежденного царства Ся в район Шаньси;

– **445 год:** переселение китайских крестьян из Хунани и Шаньдуна на территории, находящиеся к северу от реки Хуанхэ.

Исследования этнокультурных контактов в Древнем Китае в период раннего средневековья предпринимались не только китайскими, но и российскими учеными, в том числе Е.Б. Бариновой – в общем плане [9] и В.Ц. Головачевым [42] – на примере империи Северная Вэй. Исследование В.Ц. Головачева (1992 г.) – единственный труд диссертационного уровня на русском языке, раскрывающий особенности этнической политики государства Северное Вэй.

В период правления императора Сяовэнь-ди в ходе реформы китаизации темпы этнической интеграции значительно ускорились. При этом многие этносы кочевых культур подвергались смешению задолго до того, как они стали частью населения Северной Вэй, ввиду кочевого образа жизни. О происхождении древнекитайских племен можно судить по данным современной антропологии и археологии, при этом на основе сопоставительного анализа учеными делаются различные предположения, например, Е.В. Бембеев и А.Н. Команджаев [10] приходят к выводу об определенной близости хунну и сяньби, то есть коренного населения Южного Китая и Юго-Восточной Азии, на генетическом уровне, что также можно подтвердить древнекитайскими письменными источниками, например, «Ши-цзы» [113], где речь идет о событиях, происходивших задолго до возникновения Северной Вэй. Очевидно, что многочисленные территориальные миграции, продолжавшиеся в течение длительного времени, способствовали интеграции этнических и национальных культур на китайской территории.

Судить о взаимодействии и взаимовлиянии культур можно на основе междисциплинарного и аксиологического подходов, с привлечением данных многих наук и отраслей знания – этнографии, истории, историографии,

археологии и т.д. В культурологии и искусствоведении немаловажное значение имеет исследование ритуалов древних культур, народных обычаев и религиозных обрядов, в том числе погребальных, а также систематизация произведений искусства, музыки, литературы, письменных текстологических источников и др.

С позиций аксиологического подхода при анализе процесса развития национальных культур особое значение имеет исследование системы ценностей, значимых для того или иного общества, а именно, ценностного влияния литературы, поэзии, живописи, музыки, искусства, философских и религиозных учений на социальную и культурную жизнь в изучаемый исторический период.

Большую роль в культурно-исторических и музыкально-исторических исследованиях играет изучение истории и культуры отдельных народностей периода империи Северная Вэй, в частности, преобладающей народности сяньби, что нашло отражение в статье американского исследователя Ч. Холкомба, освещающего роль сяньбийцев в истории Китая периода раннего средневековья [181]. К сяньбийским династиям автор относит Южную Лян, Западную Цинь, Северную Вэй, Восточную Вэй, Западную Вэй, Раннюю Янь, Позднюю Янь и Южную Янь. Сяньби происходили из этнической группы протомонгольских племен под названием дунху, истоки происхождения которой следует искать до нашей эры, в ранней династии Чжоу (приблизительно 1100 г. до н.э.). Дунху были разгромлены хуннами около 150 года до н.э. Предшественниками данной группы потомонголов была так называемая «культура плиточных могил» (Внутренняя Монголия) конца бронзового века, а потомками – племя *сяньби*, которое после разгрома дунху укрылось в горах Сяньбишань, и племя *ухуань*, нашедшее пристанище в горах Ухуань в верховье реки Амур. Обе группы племен (сяньби и ухуани) были кочевыми, занимались коневодством и скотоводством. Род Тоба был ответвлением сяньбийцев, наряду с другими племенами, такими как жуаньжуань, кидань, кумоси, мужун, туфа, туюйхунь, цифу, шивэй и др.

Китайские антропологи Ли Цзявэй, Чжан Е., Чжай Юнбин и соавторы [188] высказали предположение о том, что по отцовской линии жужани произошли от дунху и сяньби. Существовал также и сяньбийский язык с собственной письменностью, однако письменные источники на данном языке были утрачены, об этом языке упоминается лишь в китайских хрониках «Суй Шу». Письменные и устные источники сяньбийцев представляли собой собрания официальных и народных песен, включая пиршественные песни, гимны, императорские послания, указы и другие тексты [90]. Сяньбийский язык относят к группе монгольских языков.

Что касается различий в культурах хань и сяньби, некоторые исследователи, например, М. Valogh (М. Балог) [171], считают, что разница в ритуалах, обычаях и даже манере управления государством у китайских и сяньбийских народностей была огромной. Кроме того, народность сяньби была неоднородной по составу: она состояла из ряда племен, самыми сильными из которых до момента образования империи Северная Вэй были племена «муронг» и «тоба». У сяньбийцев, в отличие от китайцев, власть передавалась не по наследству, а в результате выборов наиболее подходящей для этого кандидатуры. Учитывались ум, смелость, способности и личностные качества кандидата, которые рассматривались как духовные ценности. Обе группы племен воевали за власть над северными территориями, а также вели непрерывные войны между собой. В IV веке племенем, которое первоначально смогло завоевать и объединить Север Китая, стали муронги (или мурены), которые создали государство Поздняя Янь (384-409 гг.), одно из 16 варварских государств, захватив Позднюю Чжао и ряд других территорий под руководством сяньбийского вождя Мужун Чуя (326-396 гг.). Многие исторические события этого периода, как замечает исследователь песенного творчества племени мужун сяньби Гао Жэньсюн [33], нашли отражение в народных песнях, таких как «Четыре песни Ци Юя». Однако власть представителей племени муронг (мужун сяньби) длилась недолго, всего около 7 лет. В конце концов более сильное сяньбийское племя

тоба смогло подчинить, объединить и удерживать все северные земли в течение почти 100 лет, окончательно объединив весь Северный Китай в 439 году.

И, наконец, особую аксиологическую значимость имеет анализ становления религиозно-философских ценностей древнего Китая в периоды ранней и поздней истории Северной Вэй, а именно, триады «буддизм» – «конфуцианство» – «даосизм» (так называемое учение «саньцзяо» – школа трех религий, три учения), их идеалов и этических установлений на разных этапах становления династии. Компоненты «саньцзяо» представляют собой не просто религии, то есть каноны или установления веры, но религиозно-философские этические учения, которые образуют совокупность традиционных этических ценностных установок, обладающих, согласно мнению Пэн Лина [104], как чертами сходства, так и значительными отличиями. Все три учения в современном Китае взаимно сосуществуют, однако в средневековой китайской истории были периоды, когда в годы правления той или иной династии по определенным (ситуативно обусловленным) политическими или идеологическим причинам эти учения противоборствовали и даже запрещались. И, тем не менее, как пишут Чжан Чжунцзюань и Гао Юнван [150], «ценностные основания всех трех философских учений никогда не были антагонистическими и принципиально не противоречили друг другу, что и сделало возможным одновременное существование, уважение и поддержку указанных направлений философской мысли в Китае». Ценности трех учений в китайской истории являлись традиционной основой формирования картины мира и идеалов гармонии в различные эпохи, в том числе и в период империи Северная Вэй, когда начал активно осуществляться процесс китаизации населения северных территорий.

Исследования развития буддизма, конфуцианства и даосского учения, в том числе в эпоху Северных и Южных династий, производились западными учеными (А. Макнайр [196], Р.Ф. Кампани [173]); российскими

культурологами и историками (Алексеев-Апраксин А.М. [1]; Т.Ф. Марханова [95]), а также китайскими исследователями (Ван Ц. [19], Чжан Сюэсун [146], Чжао Синьсинь [153]), в том числе применительно истории китайской даосской музыки (Ян Пэйфань [170]), буддийской музыки (L. Yan [207]), конфуцианской музыки (Ji Huihui [183]).

Lie Yulong (Юлун Ли) [191] отмечает, что в музыке династий Хань и Вэй, предшествовавших Северной Вэй, явно ощущается влияние конфуцианских ценностей, однако соблюдение эстетических норм в обществе, музыкальные формы и обряды уже во многом отличались от ранней конфуцианской традиции, что, по мнению исследователя, могло стать одной из причин упадка и распада государства Вэй в период Троецарствия («Саньго») (220-280 гг.), когда одновременно сосуществовали и противоборствовали три древних государства – Вэй, У и Шу. В поздней династии Хань в качестве идеала красоты рассматривалась печаль. Эта установка была отчасти воспринята и в системе духовных ценностей империи Северная Вэй. Причем музыкальные формы, например, элегии, которые использовались в похоронных обрядах, могли исполняться и в совершенно иных, не трагических ситуациях, к тому же жизнь в условиях непрерывных войн, эпидемий тяжелых болезней, природных катастроф, вызванных человеком, придворных интриг способствовала утверждению настроя на печаль, что, однако, не вполне соответствовало конфуцианским идеалам, поскольку не соотносилось адекватно с каноническими установками по поводу того, когда и какую музыку или пение следовало исполнять. Таким образом, в обществе на раннем этапе становления империи Северная Вэй какое-то время поддерживался старинный идеал «печальной красоты», который стал своего рода «модой», пришедшей из империй Хань и Вэй. Приветствовалась также поэзия юэфу, однако она также не вполне отвечала прежним установкам конфуцианства. Примечательно то, что печальная, грустная музыка в то время сопровождала многие банкеты и празднества с пышными застольями, что не соответствовало обстановке, но

охотно принималось публикой. При этом звучали цитра (цинъ) и флейта как инструменты музыки «ученых людей», а также исполнялись песни Юга, восточные танцы. При дворе не отвергалась и даже во многих случаях приветствовалась и народная музыка. Эти традиции на раннем этапе становления Северной Вэй были достаточно сильны, однако вскоре появились и новые веяния, связанные с распространением идей даосского учения при императоре Тоба Тао (424-452 гг.).

Правление императора Тоба Тао характеризовалось тем, что начались гонения на буддизм, который был официально запрещен императором и в 444 году единственной государственной религией был провозглашен даосизм. Небесным Наставником стал даос Коу Цяньчжи (365-448 гг.). Несколько раньше, в 424 году, были разгромлены жужани – представители группы монголоязычных кочевых племен, приверженцы шаманизма и буддизма. Политика гонений на буддизм вызывала недовольство у большей части многонационального населения Северной Вэй. То, что даосизм стал единственной официальной религией, лишь усилило оппозиционный настрой народа и привело к вооруженным столкновениям.

При императоре Тоба Тао множество пленных разных национальностей было приведено на территорию Северной Вэй в результате успешных военных походов, например, победы в 431 году над хуннским государством Ся (407-431 гг.) на другом берегу реки Хуанхэ, захват Чаньяня и др. В дальнейшем планировалось покорение Великого Шелкового пути, чего, однако, императорской власти в то время совершить не удалось. Не удалось также и завладеть Югом Китая, так как южане оказывали северянам сильное сопротивление. Однако несомненным фактом является то, что Северная Вэй смогла объединить весь Север Китая и удерживать там политическое господство в течение долгого (для феодального строя) времени – с 439 года до распада империи в 535 году. При этом все народности и этносы, заселявшие территорию империи, получили благоприятные (по сравнению с кочевой культурой) возможности для социально-

экономического и культурного развития в рамках процесса китаизации, в особенности учитывая первоначальный невысокий уровень культуры сяньбийцев и других этнических меньшинств.

Чрезвычайно важным политическим решением в условиях пестрого этнического состава населения была политика правителей Северной Вэй, направленная на установление единой религии, которая могла бы остановить межнациональную вражду и создать условия для благоприятных взаимоотношений между этносами. Первоначально такой религией являлся буддизм, затем, в определенные периоды правления династии, буддизм сменился даосизмом (о чем говорилось выше). Периодически каждая из этих религий на разных этапах существования Северной Вэй объявлялась государственной. При этом в силу проведения политики китаизации у определенных слоев и групп населения (в особенности у знати) были также сильны идеалы конфуцианства.

В ходе длительных военных столкновений и внутренних заговоров, в результате которых были убиты императоры Тоба Тао и Тоба Юй, к власти пришел новый император, внук Тоба Тао по имени Тоба Цзюнь (452-465 гг.), который позволил исповедовать буддизм, что способствовало росту приверженцев данного учения и увеличению численности буддистской общины. В 456 году был восстановлен Великий Шелковый путь, что также способствовало укреплению буддизма. Сын Тоба Цзюня, который назывался Тоба Хун (466-471 гг.), был ярким сторонником буддизма и отдал приказ воздвигнуть гигантскую статую Будды и создать многие другие буддийские реликвии. Некоторые буддисты-кочевники в то время практиковали шаманизм, осуществляли различные мистические и шаманские практики. Буддистское учение на государственном уровне могло обратить эти практики в единое русло и постепенно искоренить их. Однако исконная традиционная китайская культура, сформировавшаяся в эпоху Хань, была тесно связана с даосизмом и конфуцианским учением, которые постепенно также стали укрепляться. Борьба между сторонниками буддизма и даосами являлась, по

сути, борьбой за китаизацию этнически-разнородного общества Северной Вэй. Как отмечает российский историк Е.Б. Баринова [8], конфессиональная борьба являлась на самом деле отражением политической борьбы между сяньбийцами и китайцами, между кочевой и традиционной китайской культурами.

Сын Тоба Хуна, Юань Хун (471-499 гг.), или император Сяовэнь-ди, был приверженцем китайской культуры и запретил сяньбийский язык и национальную одежду, а также взял фамилию Юань, о чем мы уже упоминали в параграфе 1.1. Приведем примеры изменения фамилий с традиционного звучания на языке сяньби – на китайский лад: Му (穆, первоначально Цюмулин); Лу (陸, первоначально Булиугу); Лю (劉, первоначально Дугу); Лу (樓, первоначально Хелу); Ю (于, первоначально Уньюй); Си (奚, первоначально Даси); Ю (尉, первоначально Ючи) и т.п.

Поскольку Сяэвэнь взшел на престол в четырехлетнем возрасте, то есть еще ребенком, опекуном и наставником юного императора была его бабушка – императрица Фэн, которая происходила из китайского (ханьского) рода и во многом придерживаясь конфуцианских взглядов. Как пишет В.Ц. Головачев [39], именно императрица Фэн стала инициатором реформы китаизации сяньбийского общества. Императору Сяовэнь-ди, который не препятствовал фактическому правлению своей бабушки, вдовствующей императрицы Фэн (442-490 гг.), но дальновидно поддерживал его, по мнению китайских и российских исследователей О.А. Королевой [64] и Ван Вэньтао [12], принадлежит огромная заслуга в распространении процесса китаизации на всей территории Северной Вэй. Помимо этого, Сяэвэнь-ди был дальновидным политиком и в области хозяйствования: благодаря его реформам земледелия в 485 году был утвержден указ о введении надельной системы землепользования, выразившейся в раздаче народу, как и чиновникам, «равных полей» для возделывания сельскохозяйственных культур. Правда, «равными» поля были только согласно сословной

принадлежности, поэтому знать и чиновничество получили огромные земельные наделы, что укрепило класс северных феодалов. После смерти императрицы Фэн Сяовэнь-ди получил, наконец, реальную власть и продолжил политику реформ, которая коснулась всех сторон социальной жизни и способствовала укреплению централизованной власти и дальнейшей китаизации культуры.

О.А. Королева высоко оценивает роль императора Сяовэнь-ди: «Будучи блестящим политиком, Сяо-вэнь-ди был дальновиден в сфере политического, экономического и культурного развития страны. Стремясь китаизировать сяньбийское общество, он издал указы, согласно которым сяньбийцы должны были изменить свои исконные фамилии на китайские. Кроме этого, им вменялось в обязанность носить одежду китайского покроя и говорить по-китайски. Сяо-вэнь-ди также считал необходимым заключать смешанные браки между представителями высших слоев сяньби и китаянками. Изменения также коснулись и других обычаев, например, широкое распространение получил буддизм [64].

Император Сяовэнь-ди был сторонником традиционных конфуцианских ценностей и установлений, хотя, безусловно, имея также и сяньбийские корни, Сяовэнь-ди, в целом, благоприятно воспринимал, понимал и не отвергал сяньбийскую национальную культуру в случаях, если этого не требовала государственная необходимость. Таким образом, в восприятии императора обе культуры были значимыми, однако Сяовэнь-ди осознавал, что в условиях, когда численность китайского населения и его культурный уровень превышает уровень кочевой сяньбийской культуры, для укрепления власти государства требовалось китаизировать все стороны социальной и политической жизни. Император привлекал к государственному управлению не только сяньбийскую знать, но и знатных людей ханьского происхождения, в частности, военачальников, что способствовало укреплению централизованной власти и должно было содействовать мирному сосуществованию сяньби и представителей

китайской аристократии. Правда, сяньбийская знать, насколько могла, сопротивлялась культуре хань. Однако знатные сяньбийцы многое почерпнули из китайской классической литературы, поэзии, а также познакомились с конфуцианскими ценностями, системой просвещения Тайсюе, каноническими книгами конфуцианского Пятикнижия, летописью «Вёсны и осени» и др. Но все же уровни двух противодействующих культур в начальный (пинчэнский) период становления империи значительно отличались от более позднего лоянского периода: поначалу в культуре сяньби преобладал кочевой дух и интеграция культур шла медленно, но правители из рода Тоба понимали, что необходимо принять культуру хань для того, чтобы достичь стабильного правления страной. Отношение кочевых и оседлых народностей на территории Северной Вэй, по сути, были отношениями между кочевыми культурами некитайских племен с культурой хань как носительницей традиционной китайской картины мира.

Отдельный вопрос, имеющим культурную и аксиологическую значимость, является использование разговорных и литературных языков в Северной Вэй. На начальном этапе становления империи Северная Вэй сяньбийский язык широко использовался в обиходе и в официальной сфере, но после его запрета и замены китайским языком по указу императора Сяовэнь-ди, национальный язык народности сяньби стал реже употребляться в быту и фактически перестал развиваться дальше. Первоначально сяньбийский язык был основан на орхонском алфавите, его относят к группе древнемонгольских языков. Что касается происхождения сяньбийского языка, имеется мнение современного лингвиста-синолога из Кыргызстана А.М. Эшиева [165] о том, что сяньбийский язык – это «тюркский язык тоба». В эпоху Северной Вэй этот язык так и не стал литературным языком народности сяньби, о чем говорит тот факт, что традиционные классические тексты, написанные на китайском языке (язык народности хань), никогда не переводились на сяньбийский язык. О подобном явлении не упоминается в исторических книгах и хрониках, например, в «Вэй Шу». Не зафиксировано

также и случаев переключения в государственном масштабе с сяньбийского языка на китайский и обратно. Таким образом, сяньбийская письменность не получила дальнейшего развития, однако сам язык после распада империи Северная Вэй еще довольно долго существовал. Многие из имён, сохранившихся в Северной Вэй и написанных китайскими иероглифами, являются транслитерациями с языка сяньби. Отдельные сведения о сяньбийском языке можно найти в «Суй Шу», где приводится библиография древних сяньбийских книг. Однако, к сожалению, памятники сяньбийской литературы не сохранились, и с течением времени сяньбийский язык был полностью вытеснен из обихода китайским языком.

В «Инь юэ чжи», или «Трактате о звуках и музыке», упомянут один из наиболее древних тобийских источников народных песен – «Песня совершенных людей Дай» («Чжэнь жэнь дай гэ», 54 текста), которая исполнялась женщинами на сяньбийском языке на традиционных пиршествах во времена Царства Дай, то есть еще до возникновения империи Северная Вэй.

В целом, не смотря на сложную политическую и экономическую ситуацию, в империи Северная Вэй наблюдался расцвет культуры, в том числе музыки, искусства и архитектуры, что во многом связано с усилением буддийского учения в данный период. Так, после переноса столицы из Пинчэна в Лоян на территории современной провинции Хэнань началось строительство пещерного комплекса Лунмэнь, который представлял собой совокупность буддийских пещерных храмов и находился несколько южнее Лояна. Строительство искусственных гротов было начато в 495 году в правление императора Сяовэня посредством высечения пещер в известковых скалах по берегам реки Ихэ (Ишуйхэ) и продолжалось (уже после падения империи) почти до середины IX века, то есть свыше 400 лет. Пещерный комплекс Лунмэнь включает пещеры, буддийские ниши, стелы с надписями, буддийские пагоды, скульптуры и изваяния. Шедевром ваяния в средний период правления династии Северная Вэй является пещера Бинь-Ян, которая

включает 11 статуй будд и бодхисаттв, в том числе статую Шакья-Муни. Еще одна широко известная буддийская пещера эпохи Северная Вэй – пещера Гуян-Дун, одна из старейших, ее начали строить в 495 году.

Лунмэньские пещеры, Юньганские пещеры в Датуне и пещеры Могао в Ганьсу являются тремя величайшими сокровищницами скульптурного искусства древнего Китая, две из которых (Лунмэнь и Юньгань) начали возводиться на территории Северной Вэй.

Пещерные гроты Юньган (Датун, провинция Шаньси), несомненно, принадлежат к архитектурному и культурному наследию эпохи Северной Вэй, о чем свидетельствуют труды российских и китайских авторов Ю.И. Елихиной [57], Чжао Синьсиня [153] и др. Гроты расположены на западном склоне горы Учжоушань в 16 км к западу от Датун (Пинчэна). Там находится 252 буддийские пещеры и ниши со статуями, возведенными в гротах, вырытых в толще песчаника. Гроты Юньган, колыбель буддизма, начали возводиться еще в правление императора Тоба Цзюня (440-465 гг.), их создание продолжалось и позже, согласно исследованию Гао Мэйюня [35], вплоть до переноса северовэйской столицы из Пинчэна в Лоян в 494 году.

Что касается аксиологических аспектов развития духовной культуры Северной Вэй, то в этот исторический период происходило формирование системы нравственных ценностей у многонационального населения империи, которое осуществлялось постепенно на основе синтеза и распространения буддийских, конфуцианских и даосских ценностных ориентаций. Во многом системы ценностей, базировавшиеся на принципах трех древних китайских философско-религиозных течений саньцзяо, были близки в духовном смысле и способствовали формированию таких ценностей, как милосердие, послушание, гуманность, терпимость (*буддизм*); различные добродетели в условиях равновесия мужского и женского начал для достижения гармонии на пути Дао (*даосизм*); общечеловеческие ценности, такие как гуманность, верность, преданность, культ предков, почитание родителей, уважение к

старшим, этические нормы поведения и нормы морали (*конфуцианство*). Эти течения в древности выполняли одинаковые социальные функции (достижение идеала спасения, освобождения, гармонии, ритуалы в повседневной жизни и др.), отмечает Пэн Лин [104].

Основными политическими и бытовыми проблемами, которые осложняли жизнь Северной Вэй, были непрерывные войны и набеги кочевых племен, необходимость подготовки и проведения военных походов, стихийные бедствия, болезни, бедность и тяжелый быт простых людей, постоянные переселения огромных масс населения, а также острые межэтнические конфликты в связи со взаимодействием многонационального населения в условиях, когда проводимая большинством северовэйских императоров политическая стратегия была направлена на поддержку преимущественно одной из национальных культур, зачастую в ущерб другим. В этих сложных условиях развивалась музыкальная культура Северной Вэй, которую отличали **преемственность, многосоставность и многоаспектность**, обусловленные ассимиляцией и интеграцией этнических культур и искусств при сохранении главенствующей роли китайской культуры хань.

На начальном этапе развития империи Северная Вэй сяньбийские традиции были достаточно сильны, но, по мере становления и укрепления централизованной императорской власти, постепенно сяньбийские обряды стали исчезать и замещаться китайскими, основанными на ханьской культурной традиции. Из оригинальных сяньбийских традиций и обычаев можно назвать, например, политическую установку, называемую «матрисуицид», когда при рождении наследника престола императрицу-мать вынуждали совершить самоубийство. В данном контексте, как замечает В.Ц. Головачев [41], матрисуицид рассматривался как сяньбийский родовой обычай и, одновременно, как регулятор социальных отношений в условиях дворцовых переворотов.

Как можно видеть из сказанного выше, на протяжении всей истории Северной Вэй большие изменения происходили в религиозной жизни, хотя укрепление позиций традиционных вероучений осуществлялось хаотически, исходя из преобладающих установок императорской власти: сначала, при Тоба Гуне это была поддержка и продвижение буддизма, позднее – провозглашение конфуцианских идеалов, затем – переход к даосизму и преследование буддизма при императоре Тоба Тао, а после, при императоре Сяовэнь – возврат к утверждению конфуцианских ценностей. И, наконец, на этапе поздней империи, при императоре Юань Сюй (516-528 гг.), в 518 году в империи Северная Вэй снова одержал верх буддизм, утвержденный императорским указом в качестве государственной религии. В целом же, в процессе становления династии Северная Вэй поддерживалась этнокультурная политика, аналогичная той, которая проводилась задолго до появления Северной Вэй – в империи Западная (или Ранняя) Хань (206 г. до н.э. – 25 г. н.э.), суть которой формулировалась как «подчинение варваров руками варваров» (Баринова Е.Б. [6]).

В целом, отношения Китая с кочевниками из Центральной Азии особенно сильно активизировались преимущественно в период объединения северных территорий в рамках единой государственности. Таким государством и стала империя Северная Вэй. Но более древняя и высокоразвитая китайская культура смогла объединить другие, некитайские народности, во многом кочевые, путем постепенного расширения взаимодействия в социальной и культурной сферах. По мнению Е.Б. Бариновой [7], данный процесс оказался благоприятным во многих отношениях для всех участвовавших в нем народов и этносов.

В истории государства Северная Вэй на всех этапах его существования происходили непрерывные набеги и борьба кочевых племен, что, при проведении соответствующей государственной политики, способствовало этнической интеграции и ассимиляции национальных культур, вызванной политическими и экономическими причинами, а также последовательной

сменой официальных религий, а это, в свою очередь, вело к изменению ценностных ориентаций населения и, бесспорно, оказало большое влияние на становление музыкальной культуры и искусств на этих территориях. С одной стороны, сяньбийское завоевание в буквальном смысле слова «вдохнуло новую жизнь» в традиционную китайскую музыку, а, с другой стороны, более высокий уровень китайской традиционной культуры способствовал процессу интеграции музыкальных культур этнических меньшинств и стал катализатором развития многонационального поликультурного общества, в целом. В этих условиях постепенно сложилась собственная уникальная северовэйская музыкально-художественная система, полностью отвечавшая духовным потребностям исторической эпохи.

Межкультурное общение в полиэтническом обществе практически никогда не происходит гладко и бесконфликтно. В процессе межкультурной коммуникации между представителями разных этнических групп всегда возникают определенные барьеры, обусловленные различными объективными (исторически сложившимися) и субъективными (индивидуально-личностными) причинами. Ниже, в таблице 3, мы опишем основные барьеры межэтнической и межкультурной коммуникации, характерные для империи Северная Вэй, в том числе в процессе взаимодействия представителей разных этносов и этнических групп, а также противоборства Северных и Южных династий. В целом, данные барьеры универсальны для всех цивилизаций и в той или иной степени проявляются во всех исторические эпохи, включая и период раннего средневековья в Китае.

Таблица 3

Барьеры межкультурной коммуникации в империи Северная Вэй

Барьеры между представителями различных этнических групп внутри империи и вне ее	Специфика барьера, формы проявления
Языковые (вербальные и невербальные)	Взаимное влияние китайского языка, сяньбийского языка и языков этнических меньшинств. Утверждение китайского языка в качестве

	<p>государственного. Незнание / недостаточное знание / непонимание представителями разных этносов языковых форм иного языка: лексических, фразеологических, семантических, грамматических, стилистических, фонетических, терминологических. Незнание этикетных речевых формул, этических правил и норм общения, преобладающих в обществе. Различия в языковой картине мира. Неправильная интерпретация невербальных действий партнеров по общению.</p>
Этнокультурные и поведенческие	<p>Различия в менталитетах, образе жизни, системах ценностей, обрядах, обычаях, традициях, одежде и внешнем виде представителей разных этносов (один из первых внешне узнаваемых признаков сяньбийцев – плетение косы, ношение сапог в быту и др.), культурных кодах представителей народностей хань и сяньби. Различное восприятие времени у китайцев и сяньбийцев. Различия в социокультурных практиках и гастрономических привычках. Неприемлемость поведения партнера по общению в силу иной системы культурных норм и правил поведения, разных духовных установок и жизненных ценностей, этнокультурных, социальных и религиозных различий (например, преобладание шаманизма у представителей сяньби, с одной стороны, и конфуцианских установок у представителей культуры хань). Недостаточная культурно-специфическая информированность о явлениях чужой культуры. Формирование стереотипов и предрассудков, связанных с культурными различиями, обычаями предков, принадлежностью к разным социальным группам, различным социальным опытом. Этноцентризм, непонимание, неприязнь, неприятие, чувство превосходства и недоверие к другой культуре.</p>
Коммуникативные	<p>Различия в ментальной картине мира, принадлежность к различным социальным группам, незнание норм коммуникативной и деловой этики, преобладающей в обществе; различные формы, способы и модели коммуникации у представителей разных этносов и этнических групп в условиях Северной Вэй.</p>
Психологические	<p>Когнитивная, поведенческая и эмоциональная неопределенность у представителей разных</p>

	этносов и разных слоев населения. Тревога, напряжение, неуверенность, беспокойство, волнение, негативные аффекты в условиях непрерывных военных походов и межнациональных конфликтов в империи Северная Вэй. Индивидуальные особенности личности (темперамент, черты характера, специфика восприятия явлений и событий).
Различное восприятие феноменов культуры, искусства, религий, фольклора	Различия культурных форм, музыкальных стилей и жанров, традиций в разных сферах культуры и искусства в империи Северная Вэй и Южных династиях (музыки, танца, народной песни, народно-хорового исполнительства, живописи, архитектуры, декоративно-прикладного искусства и т.д.). Различия в восприятии поэзии, литературы, фольклора, разные особенности художественных стилей. Социально-культурная обусловленность восприятия феноменов культуры, музыки, искусства. Различия в верованиях и установках традиционных религий Китая (три учения саньцзяо – конфуцианство, буддизм, даосизм), влияние шаманизма и мифологии на представителей кочевых культур.

Однако любые барьеры в межкультурной коммуникации могут быть преодолены в зависимости от множества объективных и субъективных обстоятельств, исторически сложившихся тенденций и процессов. Как пишет А.М. Алексеев-Апраксин, Сюй Жуйцин и Дин Сян, «наличие общей истории, анализ предшествующего опыта взаимодействий делают народы понятнее друг для друга, что важно, ведь проблему взаимопонимания даже оптимисты не назовут решенной. И дело не только в различии языков, среди причин взаимного непонимания несовпадение ценностей, образа мысли, разночтения мотиваций и устремлений друг друга, всего того, что затрудняет доверительное и заинтересованное сотрудничество между представителями разных культур, у которых есть общие интересы и большие планы на светлое будущее» [2].

Выводы к параграфу 1.3.

1. В целом, не смотря на непрерывные войны, завоевания и вооруженные конфликты, межкультурное взаимодействие на территории империи Северная Вэй дало положительные результаты как для китайской национальной культуры, так и для культур этнических меньшинств – и те, и другие культуры заметно обогатились в результате знакомства народа и китайской аристократии с привычками, обычаями, ритуалами, музыкой и танцами степных кочевников, и наоборот, кочевые культуры приобрели множество новых культурных и бытовых навыков, смогли освоить эстетические и цивилизационные ценности китайской нации, сохранив при этом собственные культурные ценности и начав осознавать себя в качестве единого этноса в условиях централизованного имперского государства.

2. В результате межкультурного взаимодействия различных этосов в любом обществе неизбежно возникновение барьеров в межкультурной коммуникации. Данные барьеры применительно к империи Северная Вэй можно классифицировать на несколько групп: а) языковые (вербальные и невербальные) барьеры, которые возникали между представителями титульной исконно-китайской культуры хань, говорившими на китайском языке, и представителями культуры сяньби, родным языком которых был сяньбийский язык древнемонгольской языковой группы; б) этнокультурные и поведенческие барьеры, вызванные разными культурными и бытовыми обычаями и нормами поведения этнических меньшинств; в) коммуникативные барьеры, обусловленные различиями в ментальной картине мира между представителями разных этносов (сяньбийцы, ханьцы и представителя этнических меньшинств); г) психологические барьеры, обусловленные поведенческой, когнитивной и эмоциональной неопределенностью у представителей разных этносов и разных слоев населения в условиях нестабильной политической и экономической ситуации, включая войны и вооруженные конфликты в раннефеодальном государстве Северная Вэй; д) социально и культурно-обусловленные барьеры в восприятии феноменов культуры (музыка, искусство, религии, поэзия,

литература, фольклор и т.д.) представителей ханьской и сяньбийской культуры и культур этнических меньшинств.

3. Инновационную роль в духовном развитии и становлении культур разных народностей сыграли традиционные китайские религии, в том числе проникновение и укрепление буддизма и даосизма и их взаимодействие с конфуцианскими установками представителей культуры хань на территории Северной Вэй. В условиях межкультурного полиэтнического взаимодействия различных философско-религиозных учений в правление династии Северная Вэй были заложены истоки *культурных кодов* китайского этоса и *культурного разнообразия* в современном Китае, о чем свидетельствуют недавние диссертационные исследования китайских соискателей – Ли Линьсуна, раскрывающего культурное влияние буддизма (2023 г.) [75], и Гэн Бяо, исследующего особенности культурного влияния конфуцианства (2022 г.) [46].

1.4. Современная историография музыкальной культуры династии Северная Вэй

В последние годы усилился интерес китайской и зарубежной историографии к исследованию особенностей музыкальной культуры и музыкальной традиции в средневековом Китае, в том числе в период правления Северных и Южных династий и, конкретно, династии Северная Вэй, которая характеризуется расцветом многонациональной музыкальной культуры. С каждым годом число исследований в этой области гуманитарного знания возрастает, хотя, в целом, данная тематика остается пока мало изученной.

В рамках настоящего параграфа мы поставили перед собой задачу – выявить наиболее актуальные вопросы, которые рассматривают современные китайские и зарубежные исследователи музыкальной культуры периода раннего средневековья, на конкретном примере – исследовании становления музыкальной культуры в империи Северная Вэй. Второй задачей стала

необходимость обзора и обобщения современной научной литературы из разных областей знания, в которой затрагиваются вопросы развития музыки и искусства в период Северных и Южных династий и, в первую очередь, музыки эпохи Северной Вэй, рассматриваемой с позиций междисциплинарного подхода, как полагает Ван Чунхуа [22; 24].

Первый вопрос, который интересует современных исследователей, – это этапы развития музыкальной культуры в период правления династии Северная Вэй, а именно, происхождение трех ключевых музыкальных форм: народной музыки, дворцовой музыки и ритуальной музыки. Более подробно мы коснемся этой тематики в главе 2 настоящего исследования, а пока обобщим различные точки зрения на эту тему в современных научных источниках (преимущественно, на китайском языке). М.Е. Зольников и Чжу Кхесинь [61] описывают другой тип классификации музыки этого исторического периода, согласно которой выделяются два типа музыки: светская и конфуцианская, однако мы будем придерживаться классификации на три типа – дворцовая, ритуальная и народная музыка, так как эта традиционная классификация представляется более дифференцированной и более точно отражающей различные функции музыки.

Обратимся сначала к исследованиям *народной музыки* и этапам ее развития. По поводу периодизации процесса развития народной музыки в Северной Вэй единого мнения среди исследователей нет. Так, У Дашунь [119] выделяет три исторических этапа становления народной музыки в рассматриваемую эпоху: 1) начальный период – время правления династии Дай, когда сяньбийский князь этой династии Тоба Гуй завоевал независимость и стал князем Вэй (386 – 398 гг.); 2) период, когда столица империи находилась в Пинчэне (398-494 гг.); 3) период после переноса столицы в Лоян (494 – 535 гг.). Эти три исторических этапа в развитии народной музыки на самом деле являются воплощением разных периодов правления династии Северная Вэй. В целом же, подобный исследовательский подход позволяет следовать четкому пространственно-временному порядку и

достаточно точно выстроить соответствующую хронологию развития музыкальной культуры.

Несколько иную классификацию развития народной музыки в эпоху Северной Вэй предложил Ли Ху [78]. Ученый выделяет следующие три этапа, связанные с процессами ассимиляции и интеграции этнических культур в империи Северная Вэй: 1) этап моноэтнической музыки; 2) этап взаимодействия и интеграции музыкальных культур; 3) этап интеграции народной музыки в китайскую национальную музыкальную культуру. Хронологически данные этапы не очерчены и четких границ между ними нет.

Сяо Дифэй [115] убежден, что при исследовании истории народной музыки в Северных династиях в качестве критерия следует опираться на изменение языка пения. Так, в ранний период становления империи песни пленных исполнялись на языках национальных меньшинств, но затем, под влиянием культуры хань и реформы китаизации общества, постепенно этнические песни меньшинств стали петь на китайском языке.

Исследование *дворцовой музыки* в Северной Вэй также вызывает много вопросов, главный из которых – ее происхождение. Когда и на каких этнических основаниях формировалась дворцовая музыка в этот исторический период – вопрос во многом дискуссионный, поскольку правление в империи осуществлялось сяньбийскими императорами, но при этом многие прогрессивные правители, такие как император Сяовэнь, не отвергали, но, напротив, приветствовали китайскую культуру и китайскую музыку, включая музыку Южных династий. Кроме того, дворцовая музыка частично включала в себя ритуальную музыку и элементы народной музыки. Поэтому перед исследователями встал вопрос о выявлении источников дворцовой музыки.

Ли Фаньюань и Ли Юмэй [77] считают, что в организации дворцовой музыки в империи Северная Вэй присутствовали три ключевых звена: 1) руководство музыкальными учреждениями и отбор музыки осуществляли

музыкальные чиновники по образцу предшествовавших династий (Юэфу); 2) в основу музыки были положены традиционно сложившиеся стили дворцовой музыки; 3) одним из компонентов дворцовой музыки являлись образцы народной музыки, специально отобранные, отредактированные и адаптированные к ситуации и потребностям императорского двора.

Сун Сяохуай [112] вполне закономерно полагает, что дворцовая музыка Северной Вэй стала интенсивно формироваться лишь после переноса столицы из Пинчэна в Лоян. Её источниками стали: 1) древняя классическая китайская музыка, истоки которой обнаруживаются еще в Тунвайчэне – древнейшей северной столице античного Китая, государства Великая Ся (в провинции Шэньси), построенной гуннами (сюнну) более 1600 лет назад; 2) музыкальное наследие династий Вэй, Цзинь, Цин и Шан (поздняя Янь), а также 3) музыка Синьян (Северо-Восточный Китай) и музыка Ху, присутствовавшие, по мнению Лю Цзяина и Ван Мэнху [193], в музыкальной культуре Центральных равнин.

Чжан Бибо и Дун Гояо [142] рассматривают следующие источники становления дворцовой музыки в Северной Вэй: 1) музыка культуры сяньби; 2) музыка и танцы, привнесенные из Южных династий; 3) древние музыкальные инструменты.

Имеются и другие мнения. Как замечает Цю Цзюронг [138], дворцовая музыка империи Северная Вэй формировалась под действием следующих четырех факторов, которые так или иначе в ней присутствовали: 1) традиционная церемониальная музыка Центральных равнин; 2) традиционная народная музыка Центральных равнин; 3) народная музыка сяньби; 4) народная музыка этнических меньшинств.

Согласно мнению Ли Ху [78], в основу дворцовой музыки династии Северная Вэй была положена, прежде всего, исконно сяньбийская музыка, а именно: традиционная народная музыка народности сяньби, а также музыка отдельных кланов, или этнических ответвлений сяньби, имеющих с ними общие монгольские корни и взаимодействовавших с традиционной

культурой сяньби в восточной, центральной и западной ветвях Северной династии. Это были монголоязычные племена, кочующие по всей территории Севера до границ Внутренней Монголии, а именно, потомки древнего кочевого племени муронг и племена, имеющие (в том числе) смешанный этнический состав (дуань, мужун, жужань, кумоси, кидань, тоба, туфа, тогон, туюйхунь, улоху, цифу, шивэй, юйвынь и др.). Все эти культуры в той или иной степени взаимодействовали друг с другом на северных территориях. Чаще всего сяньбийские племена подразделяют на две группы: северную (тоба, шивэй, дидэуюй, дамолуо и др.) и южную (муюн, дуань, юйвынь, кидани) (классификация древнего китайского историка Фань Е, составителя исторической хроники «Хоу Ханьшу» («История империи Поздняя Хань») [121]). Но встречается также упрощенное разделение потомков племен дунху на сяньбийцев и ухуаней. Таким образом, очевидно, что сама по себе музыкальная культура сяньби не могла быть однородной, но являлась сложной и многосоставной, включавшей элементы музыкальных культур разных племен и этнических групп.

При этом на раннем этапе становления империи Северная Вэй южане рассматривали северные этнические культуры как культуры «варварские», то есть культуры не китайского происхождения, в том числе племена группы тоба, которые, как пишет современный китайский историк Лю Пунин (Цзинаньский университет) [194], бросали вызов китайской культуре, однако ранние историки, в частности, Вэй Шоу (506-572 гг.), историк и сановник эпохи Северная Ци, в книге Вэйшу доказывает, что государство, основанное народностью тоба, было вполне легитимным, а культура в нем являлась фактически китайской, поскольку империя переняла китайские формы политического управления и многие элементы китайской культуры, а правящая сяньбийская знать и чиновники были вполне успешными, талантливыми и высоко образованными для своего времени людьми. В ходе исторического развития и становления государства сяньбийцы, которые не являлись китайцами по происхождению, были представлены Вэй Шоу как

носители китайской культуры, что, по мнению автора исследования, не вполне соответствовало реальности, во всяком случае до того момента, пока император Сяовэнь не начал реформирование сяньбийской культуры и тем самым «запустил» процесс китаизации в обществе.

Немалую роль в развитии дворцовой музыки в эпоху Северных и Южных династий, и, конкретно, Северной Вэй, по мнению Ван Сяодуня (Wang Xiaodun) и Сунь Сяохуэя (Sun Xiaohui), сыграла музыкальная палата Юэфу [200]. Дворцовая музыка, в первую очередь, включала придворную банкетную музыку, отбор и исполнение которой регламентировались через Юэфу, поскольку именно Юэфу, согласно исследованию Ли Ли [74], являлась наиболее важным источником и исторически сложившимся каналом распространения традиционной китайской музыки, в том числе в процессе культурного взаимодействия и влияния музыкальной культуры Южных династий. При этом на протяжении целого ряда династий (более 300 лет, начиная с империи Хань – до ранней династии Тан) в средневековом Китае наблюдалась интеграция множества этнических культур, чему способствовали миграции населения и профессиональная подготовка музыкантов на базе Юэфу как официального органа музыкального управления при императорском дворе.

Функции Юэфу периода Северной Вэй являются предметом исследования Бай Джункая [4], по мнению которого задачи и функции, изначально присущие Юэфу, с течением времени усложнялись и включали уже не только управление церемониалами и ритуальной музыкой, в частности, для жертвоприношений в храмах предков («цзунмяо»), но также сбор народных песен, сочинение новых песен, обучение музыкантов и восстановление стиля древней поэтической традиции Юэфу, в целом.

Китайские исследователи Ху Тяньхун и Ли Сюминь [127] полагают, что музыкальные учреждения, созданные в начальный период существования империи Северная Вэй, должны были имитировать систему организации

музыкальных учреждений династии Западная Цзинь (265-316 гг.) и Южных династий.

Ли Фаньюань и Ли Юмэй [77] считают, что музыкальное управление династии Северная Вэй было учреждено изначально в провинции Шаншу (Шэньси), затем перешло в провинцию Чжуншу и, наконец, объединенное музыкальное учреждение стало функционировать в провинции Шаншу.

Согласно мнению Ли Дунцина [73], исследовавшего церемониальную музыку Северных и Южных династий, объяснить этикет и музыку династии Северная Вэй можно, лишь принимая во внимание различные аспекты развития китайского языка и литературы.

Рядом исследователей (Ван Юньси [27], Ли Гуотао [72]) делались попытки определить фамилии и имена средневековых чиновников, отвечавших за музыкальное управление в период династии Северная Вэй, а также выяснить принципы разделения чиновников по рангам и выполняемые ими функции.

Некоторые ученые, в частности, Ши Чжунвэнь [161], пришли к выводу, что стратегии музыкального управления при династии Северная Вэй во многом интегрировались с музыкальной культурой и музыкальными традициями народности сяньби. Это касалось, в частности, отбора музыкальных произведений, выбора музыкальных инструментов, формулировки принципов музыкальной теории, а также выражалось в соблюдении оптимального соотношения между классическим (традиционным) и популярным (простонародным) музыкальными стилями.

Анализируя *ритуальную музыку* династии Северная Вэй, можно предположить, что исследуемая империя исторически уже была готова к китаизации, так как музыкальная мысль этого периода отвечала задачам конфуцианской музыкальной эстетики, поэтому процесс китаизации охватил все стороны культурной жизни, поэзии и искусства в данный исторический период. Как пишет Лу Цзинчжи [86], у знати империи Северная Вэй

сложился собственный стиль аристократической музыки, очень близкий к дворцовой музыке.

О музыкальных инструментах, ритуальных танцах и ритуальной музыке в Северной Вэй ученые судят во многом по косвенным источникам, в частности, по рисункам на древних саркофагах, фресках, резьбе по камню в гротах и буддийских пещерах, принадлежавших данной династии. И хотя там изображены лишь прототипы музыкальных инструментов, по изображениям и скульптурам в буддийских храмах Северных династий можно судить о многом, даже о манере исполнения музыки и танцев, в частности о перкуссии, щипковых инструментах, оркестровой музыке, музыкальных народных инструментах, а также о многообразии самобытных национальных инструментов, таких как поясные барабаны, ритуальные барабаны, барабан Ци, мембранные музыкальные инструменты, кларнеты, свирели, рожки, древний музыкальный инструмент Сюнь и др. В то время также применялись барабаны Хуанмэнь, верховые барабаны, барабаны Цюгай, короткая флейта, тарелки и т.д.

В процессе археологических раскопок в Датуне были найдены музыкальные и танцевальные статуэтки периода династии Северная Вэй, которые использовались при погребальных обрядах. Музыкальные статуэтки способствовали распространению национальной ритуальной и музыкальной культуры, о чем свидетельствуют археологические исследования Датунского института археологии (Датун, Шаньси) [49] и др.

В Китае с древнейших времен ритуальную систему невозможно было отделить от музыкальной культуры, так как они представляли собой единое целое и сопровождали друг друга и, более того, ритуалы и музыка являлись частью государственной системы, необходимым атрибутом императорской власти и обязательным компонентом дворцовых церемоний и обрядов жертвоприношения. Что касается идеологии, то с позиций конфуцианского учения ритуалы и музыка способствовали моральному совершенствованию и

нравственному развитию человеческой личности и достижению гармонии в обществе.

Цзи Хунбин и У Сяюнь [133] делают попытку дифференцировать национальные и этнические компоненты в музыкальной культуре Северной Вэй на различных этапах становления империи. Отмечается, что источниками музыкальной культуры в период, когда столица империи находилась в Пинчэне, была, с одной стороны, традиционная (ханьская) музыка, а, с другой стороны, этническая музыка народности сяньби, музыка различных этнических групп северных народностей, этническая музыка западных регионов и иностранная музыка из Центральной Азии, которая проникала в Китай в результате разнообразного межкультурного взаимодействия. Все эти факторы, в совокупности, способствовали созданию уникальной многонациональной музыкальной культуры династии Северная Вэй.

Н. Дати (Nina Duthie) [176] подчеркивает, что исследование истории, культуры и искусства империи Северная Вэй невозможно без применения междисциплинарного подхода, когда требуется выйти за рамки предметных дисциплин и опираться на знания широкого круга гуманитарных наук – в первую очередь, археологии, истории, философии, лингвистики, литературоведения, истории искусства, истории религий (исследование шаманизма, мифологии) и философско-религиозных учений (буддизма, даосизма, конфуцианства), этнографии, культурологии, а также изучение, помимо ранних исторических источников и исторических комментариев, таких как «Вэй Шу», историографии тех исторических периодов, которые предшествовали и последовали за временем существования династии Северная Вэй.

Чаще всего в становлении империи Северная Вэй выделяют два исторических периода – пинчэнский период и лоянский период. Однако исследование оригинальных исторических источников и данных современной историографии позволило нам выделить три этапа социально-

экономического и культурного развития династии Северная Вэй (386-535 гг.). Критериями для периодизации стали уровни развития экономики, политики и культуры, достигнутые в каждый период. Таким образом, были выделены следующие исторические периоды:

1. Пинчэнский период (386-494 гг.) – период от момента образования государства Северная Вэй до переноса столицы в Лоян.
2. Лоянский период (494-523 гг.) – период наивысшего расцвета государственности, экономики и культуры, включая музыку и искусство.
3. Период упадка и распада империи (523-535 гг.).

Исторические данные, которые, по нашему мнению, подтверждают правомерность подобной периодизации, представлены в Таблице 4.

Таблица 4

Этапы политического, социально-экономического и культурного становления династии Северная Вэй (386-535 гг.)

Исторический период	Политика, экономика, власть	Культура, искусство, нравственность (музыка, танцы, литература, архитектура, философия, этика, религии и др.).
<p>Пинчэнский период (386-494 гг.) Императоры: Тоба Гуй (386-409) Тоба Сы (409-423) Тоба Тао (424-452) Тоба Цзюнь (452-465) Тоба Хун (466-471) Юань Хун (Сяовэнь) (471-499)</p>	<p>Образование государства Северная Вэй (386 г.) под руководством Тоба Гуя. Объявление о создании империи (399 г.). Племенная организация сяньби упразднена, введен запрет на переселения сяньбийцев и территориальное разделение населения. Успешные военные походы. Победа над жужанями (391 г.). Захват Поздней Янь (398 г.). Захват Лояна, Хэнани, Шаньдуна и др. Победа над Поздней Суй (430 г.). Подчинение княжества Уду (439 г.). Объединение всего Северного Китая (439 г.). Борьба с южными династиями.</p>	<p>Интенсивное развитие культуры сяньби, сохранение многих этнических традиций, обрядов и ритуалов. Межэтническое и межнациональное взаимодействие в процессе миграций, переселений, захвата пленных. Начало интеграции культур этнических меньшинств с ханьской культурой. Утверждение даосизма в качестве официальной религии и нападки на буддизм (Тоба Тао). Восстановление и укрепление позиций буддизма при Тоба Цзюне (452 г.). Создание буддийских храмов. Развитие ритуальной музыки.</p>

	<p>Переселения народов в Пинчэн и на новые территории. Постепенный переход сяньбийцев от кочевого образа жизни к оседлому. Производство цветного стекла. Восстановление Великого Шелкового Пути (456 г.). Новые методы управления – сохранение власти императора при отречении от престола (Тайшанхуан, «император на покое»).</p>	<p>Пинчэн стал культурным центром страны. Постепенное формирование смешанной сяньбийско-китайской культуры. Крестьянская культура пришла на смену первобытной кочевой культуре. Нежелание сяньбийской знати отказываться от кочевых привычек (охота, верховая езда, кочёвки в степях и т.д.). Распространение двуязычия.</p>
<p>Лоанский период (494-523 гг.) Императоры: Юань Хун (Сяовэнь) (471-499) Юань Ке (500-515) Юань Суй (516-528)</p>	<p>Перенос столицы из Пинчэна (Датуна) в Лоан (494 г.). Интенсивное развитие феодального сельского хозяйства. Освоение целинных и заброшенных земель. Укрепление земледелия. Аграрная экономика вышла за пределы примитивного кочевого хозяйства. Привлечение к управлению чиновников китайского происхождения, выходцев Центральных равнин. Начало реформы китаизации всех сторон социальной и культурной жизни при императрице Фэн. Продолжение стратегий китаизации императором Сяовэнь. Необходимость укрепления власти требовала привлечения к управлению государством представителей китайской аристократии и чиновников китайского происхождения – носителей китайской культуры. Активная этническая интеграция. Применение китайских методов управления (по образцу поздней Хань). Восстановление традиционной системы налогообложения (484 г.). Развитие ремёсел. Смена императорской фамилии с Тоба на Юань.</p>	<p>Расцвет культуры и искусств. Процесс китаизации (ханизации) культуры с преобладанием «ханьского стиля». Поддержка и финансирование искусств. Строительство буддийских пещер Лунмэнь, гротов Юньган. Укрепление позиций конфуцианства, буддизма и даосизма. Открытие школ по изучению конфуцианства. Становление конфуцианской экзегетики. Реформа национального языка: запрет на употребление сяньбийского языка. Запрет на ношение сяньбийских национальных костюмов и косы. Расцвет дворцовой и ритуальной музыки. Насильственный отказ от сяньбийских традиций, обычаев и ритуалов. Восстановление и развитие деятельности Юэфу. Культурное взаимодействие между Северной Вэй и Южными династиями. Расцвет народной музыки, танца, поэзии юэфу. Сбор народных песен и стихов. Развитие архитектуры и декоративно-прикладных искусств (лаковые изделия, изготовление глиняной посуды, фресковая живопись, наскальное искусство, каменная и бронзовая</p>

	<p>Постоянные войны и конфликты с соседними кочевыми племенами. Безуспешные войны с Южными династиями.</p>	<p>скульптура, резьба по камню, керамика и др.). Разнообразие художественных стилей, появление смешанных стилей на основе интеграции культур в архитектуре, каллиграфии, буддийской музыке, фресковой живописи и др. Объединение традиций.</p>
<p>Период упадка и распада империи (523-535 гг.) Императоры: Юань Сюй (516-528) Юань Чжао (528) Юань Цзыю (528-530) Юань Е (530-531) Юань Гун (531-532) Юань Лан (531-532) Юань Сю (532-535)</p>	<p>Политическая и экономическая нестабильность. Ослабление императорской власти. Вырождение правящего класса. Обострение социальных противоречий. Начало длительных антифеодальных народных восстаний, мятежей солдат и кочевников на северных границах империи (523 г.). Эти события, а также распри при дворе стали главной точкой отсчета в упадке империи. Дворцовые перевороты и частая смена императоров – за последние 12 лет существования империи сменилось 7 императоров. Непрерывные заговоры, борьба и убийства при дворе. Борьба императрицы Ху с князьями Тоба, отравление императрицей Ху собственного сына Сяо-Минди (528 г.). Дворцовый переворот Эрчжу Жуна и усиление клана Эрчжу. Разорение Лояна Эрчжу Жуном. Убийство 2000 придворных. Борьба кланов при дворе. Поражение в войне с Лян (526 г.). Казни экс-императоров Гао Хуанем при императоре Юань Сю. Восстание кочевников в Хэси (530 г.). Гражданская война и свержение рода Эрчжу (531 г.) Смерть Юань Сю и распад империи на Восточную Вэй и Западную Вэй (534-535 гг.).</p>	<p>Влияние китаизации затронуло преимущественно сяньбийскую знать и аристократию при дворе. Солдаты и простой народ в смутное время социальной нестабильности вели борьбу против феодальной знати и стали противиться китаизации во всех сферах жизнедеятельности, включая и область культуры: в армии и в обиходе использовался сяньбийский язык. Непрерывные потрясения, военные конфликты и заговоры при дворе не способствовали подъему в развитии культуры и искусства в эти годы. В результате восстания в северных областях снят запрет на использование языка сяньби (523 г.). Сяньбийцы вновь стали заплетать косы и носить сапоги. Объявление буддизма в качестве государственной религии (518 г.). Постепенная утрата сяньбийцами национальных культурных особенностей и этнической индивидуальности под действием процесса китаизации. Этническая ассимиляция народности сяньби в китайской среде. Обострение межэтнических противоречий.</p>

На наш взгляд, правомерным будет выделение третьего (последнего) периода в истории империи Северная Вэй, а именно, периода упадка и распада государственности. С 523 года на территории Северной Вэй началась серия народных восстаний, мятежей солдат, набегов кочевников, которая тянулась вплоть до распада империи в 535 году. Восставшие добились некоторых результатов: после восстания в 523 году в шести городах на северной границе Северной Вэй был снят запрет на использование сяньбийского языка в официальной сфере и возобновлено его широкое использование.

Рассматриваемый 12-летний период (523-535 гг.) стоит особняком в истории Северной Вэй и характеризуется как время наиболее жестоких разногласий и кровавых заговоров при дворе, а также период длительных народных восстаний крестьян против феодальной знати, и солдат – против императорской власти и феодального гнета. Предпосылки этих событий закладывались давно, еще в лоянский период, однако междоусобные войны и конфликты тогда еще не были так остро выражены. По сути, после смерти императора Сяовэня в 499 году, несмотря на то что политика китаизации по-прежнему продолжалась его преемниками, в ее реализации уже не было прежнего мудрого и целенаправленного руководства. При императоре Юань Ке (500-515 гг.), наследнике императора Сяовэня, во внешней политике были достигнуты определенные успехи, однако, после того как власть фактически перешла к вдовствующей императрице Ху (год рождения неизвестен – умерла в 528 году), в истории Северной Вэй начался самый смутный, кровавый и конфликтный период, который, в конце концов, окончился распадом империи. Полагают, что в 528 году императрица отравила своего сына, императора Сяомина после того, как он попытался казнить ее возлюбленного Чжэн Яня. До этого, в 519 году императрица Ху жестоко подавила восстание солдат в Лояне. Это стало причиной

дальнейших беспорядков, что, в итоге, заставило генерала Эрчжу Жуна захватить столицу Лоян и казнить императрицу, бросив ее в реку Хуанхэ.

Выводы к параграфу 1.4.

1. Ключевым выводом, который можно сделать исходя из материалов данного параграфа, является, на наш взгляд, тот парадоксальный факт, что в грозное время феодальных войн, дворцовых переворотов и народных восстаний многонациональная культура и искусство в империи Северная Вэй продолжали свое поступательное развитие, подготовив, тем самым, почву не только для становления национальной культурной традиции, но и для последующего объединения всего Китая в эпоху династии Суй (581-618 гг.). Этому процессу способствовали две параллельно развивающиеся тенденции: тенденция сохранения и развития этнических культур и тенденция аккультурации и китаизации национальных меньшинств в контексте общенациональной интеграции.

2. Тематику и основные вопросы, которые рассматривает современная музыкальная (китайская и зарубежная) историография в контексте становления музыкальной культуры династии Северная Вэй, можно классифицировать следующим образом:

– изучение этапов развития, эволюции музыкальных форм и выявление источников происхождения музыкальной культуры в разные периоды становления династии Северная Вэй;

– исследование ключевых музыкальных стилей и жанров данного исторического периода применительно к трем формам музыкального искусства: дворцовой музыке, ритуальной музыке и народной музыке;

– исследование направлений и особенностей формирования музыкальной культуры в империи Северная Вэй на основе междисциплинарного подхода посредством анализа и обобщения данных исторических и историографических научных источников, археологических и антропологических изысканий, этнографических и религиоведческих

исследований, исследований в области литературоведения и лингвистики, культурологических и философских источников и др.;

– определение соотношения национальных и этнических компонентов музыкальной культуры эпохи Северная Вэй, а также изучение влияния заимствований из зарубежных музыкальных источников на становление многонациональной музыкальной культуры Китая;

– исследование функций Юэфу и особенностей музыкального управления в период династии Северная Вэй и др.

3. Современная музыкальная историография освещает широкий круг вопросов, связанных с развитием музыкальной культуры в период правления династии Северная Вэй, однако, в целом, исследований по данной тематике недостаточно, и они носят либо весьма обобщенный характер (информация о музыке Северной Вэй анализируется кратко и преимущественно в исследованиях широкого исторического периода правления Северных и Южных династий, эпохи 16-ти варварских государств и т.д.), либо музыковедческая информация представляет собой фрагментарное изложение в научных публикациях, направленных на изучению музыкальной культуры других (преимущественно более поздних) династий (династии Суй, Тан и др.). Исследования, специально посвященные анализу становления музыкальной культуры империи Северная Вэй, крайне малочисленны, что свидетельствует о высокой новизне и актуальности предпринятого нами диссертационного исследования.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

1. Информация о развитии музыкальной культуры Северной Вэй, в основном, представлена в древних китайских историографических источниках («Исторические записи» Сыма Цянь, хроники «Вэй Шу»). Основными методологическими подходами в современном исследовании музыки и искусства в период династии Северная Вэй являются сравнительно-исторический метод, междисциплинарный и аксиологический подходы,

метод текстологического и контекстного анализа, которые применяются с позиций культурологии и музыкальной историографии. Исследования, целенаправленно посвященные истории становления музыкальной культуры и музыкальной традиции в данный исторический период, немногочисленны, при этом многие аспекты исследований представлены фрагментарно, разрозненно, либо рассматриваются кратко и поверхностно, в основном, при анализе более обширного исследовательского материала (например, в исследованиях музыкальной культуры Северных и Южных династий, музыки средневекового Китая и т.д.). Влияние межкультурного взаимодействия на становление музыки и развитие музыкального искусства на разных этапах правления династии Северная Вэй ни китайскими, ни зарубежными исследователями специально не рассматривалось.

2. Исследование и научно-обоснованный анализ музыкальной культуры династии Северная Вэй тесно связаны с историческими и историографическими исследованиями этого периода. Становление государственной системы в Северной Вэй происходило, начиная с 386 года, когда внук последнего князя сяньбийского Царства Дай, Тоба Гуй объявил о создании нового государства Северная Вэй, которая получила статус империи со столицей в городе Пинчэн в 398 году. В становлении империи Северная Вэй можно выделить три периода:

а. пинчэнский период (386-494 гг.) – начальный этап в развитии государства, когда формировались экономические, политические, социальные, культурные и межнациональные отношения в государстве, основанном кочевым народом сяньби на территориях Северного Китая;

б. лоянский период (494-523 гг.) – время расцвета государственности, феодального хозяйства, культуры и искусства, укрепления философско-религиозных учений конфуцианства, даосизма и буддизма; этап тесного взаимодействия и интеграции ханьской и сяньбийской культуры, а также культур этнических меньшинств; период привлечения китайской знати к управлению государством с целью укрепления централизованной власти и

предотвращения межнациональных конфликтов; период развития дворцовой, ритуальной и народной музыки;

в. период упадка, разделения и распада империи Северная Вэй (523-535 гг.) в условиях смуты, вооруженных конфликтов, борьбы кланов, заговоров, дворцовых переворотов, гражданской войны, крестьянских и солдатских антифеодальных восстаний.

3. Межкультурное взаимодействие разных народов и национальностей, населяющих средневековый Китай – основная тенденция в развитии империи Северная Вэй. В результате объединения всех территорий Северного Китая значительно расширилась сфера социально-экономических и культурных отношений народностей и этносов, проживающих в этом регионе. Результатом целенаправленной политики китаизации, проводимой императором Сяовэнь-ди и его последователями в лоянский период, стали процессы интеграции и ассимиляции культур, а также аккультурации этнических меньшинств под действием более развитой китайской (ханьской) культуры.

4. Современная историография музыкальной культуры династии Северная Вэй представлена китайскими и зарубежными исследованиями, в которых поднимаются такие вопросы, как периодизация этапов развития империи Северная Вэй; эволюция музыкальной культуры и искусства в рассматриваемый период; изучение многообразия стилей и жанров дворцовой, ритуальной и народной музыки; выявление и систематизация функций Юэфу; определение соотношения национальных (традиционных) и этнических компонентов музыкальной культуры Северной Вэй, выявление зарубежных культурных влияний и взаимодействие данных компонентов в становлении истоков национальной музыкальной культуры Китая.

ГЛАВА 2. ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ДИНАСТИИ СЕВЕРНАЯ ВЭЙ В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

2.1. История развития дворцовой музыки на разных этапах правления Династии Северная Вэй

Музыка в древнем Китае всегда была частью духовной культуры этносов, при этом в разных областях социальной жизни она выполняла собственные специфические функции, отвечающие задачам конкретной сферы деятельности.

Корни китайской национальной музыки уходят в глубокую древность. Музыкальная культура на территории Китая стала интенсивно развиваться еще до нашей эры, в частности, в эпоху Шан (XVI – XI вв. до н. э.). Музыка всегда, даже в первобытном обществе, была частью ритуалов и обрядов, она, в песенной форме, сопровождала повседневную жизнь простых людей, музыка была частью жертвоприношений, застолий и похоронных обрядов. Музыку (в оркестровой форме) использовали в военных целях: она сопровождала воинов в подготовке к походам, в сражениях и при праздновании победы. В дворцовой жизни средневекового Китая музыка также играла большую роль, сопровождая многочисленные дворцовые церемонии, банкеты, празднества и торжественные собрания.

Однако не все периоды в китайской истории рассматриваются как благоприятные для развития музыкальной культуры. Некоторые исследователи, в частности Ли Юэ [81], систематизирует особенно благоприятные в этом отношении этапы китайской истории и менее благоприятные, так называемые периоды «смутного времени», когда особого расцвета музыкальной культуры и искусства не наблюдалось. Исследователь выделяет и доказательно обосновывает следующие три наиболее значимых этапа развития древней музыкальной культуры Китая: 1) династия Западная Чжоу (XI век до н. э. – 771 год до н. э.) (данный этап в развитии музыки подробно описан в исследовании У Ген-Ира [118]); 2) династии Цинь и Хань (221 год до н. э. – 220 год н. э.) (исследование Лю Синчжэня и Ли Юнлиня [89]); 3) династия Тан (618-907 гг.) (исследование Джар Мана [50]). Остальные временные периоды какими-либо существенными «пиками»

расцвета музыкальной культуры и искусства не отмечены. К такому «смутному» времени относится и период правления династии Северная Вэй, что, однако, не означает, что в этот период не возникло новых тенденций в развитии музыкальной культуры. В рамках настоящего параграфа мы рассмотрим особенности дворцовой музыки в империи Северная Вэй, которая, без сомнения, внесла свой собственный вклад в становление национальной музыкальной традиции в Китае.

Дворцовая музыка в древнем Китае исследована крайне фрагментарно. Имеются исследования китайских авторов по истории китайской дворцовой музыки, в целом (например, публикация Чжан Цзюбиня и Сюй Цифэня [148]). Отдельные исследователи рассматривают развитие дворцовой музыки в период позднего средневековья, в частности, в эпоху династии Тан (О.В. Полуэктова [103]) и династии Цин (Фу Сяоцзяо [123]). Однако тема дворцовой музыки эпохи Северная Вэй в музыковедении исследователями практически не разрабатывалась. Тем не менее, исторические источники этого периода, в частности, «Вэй Шу», и исследования, посвященные истории музыки и искусства Северных и Южных династий (монография Ду Шидуо [55]), дают основания для того, чтобы выявить характер и функции дворцовой музыки Северовэйской империи как значимого компонента музыкальной культуры и культурно-исторического наследия данной эпохи. Однако современных исследований дворцовой музыки в период правления династии Северная Вэй нами не обнаружено.

Дворцовая музыка – это, в первую очередь, официальная музыка. Она выполняла две ключевые функции – ритуальную и социальную. Таким образом, ритуальная музыка во многом пересекается с дворцовой. Собственно, при дворе китайских императоров использовались два вида музыки – банкетная («уануе») и ритуальная («уауе»). Однако ритуальная музыка применялась не только при дворе, но и в других сферах жизнедеятельности, поэтому ритуальная музыка будет подробно рассмотрена нами в следующем параграфе, а здесь мы сосредоточим свое внимание на

музыке, которая отвечала целям и потребностям императорского двора в период шести династий (220-589 гг. н.э.), и, конкретно, династии Северная Вэй.

Непрерывное противостояние империи внешним и внутренним врагам, обострение межнациональных и этнических противоречий, постоянные войны и вооруженные конфликты, политические беспорядки и межрелигиозное противостояние на уровне назначения единственной официальной религии (буддизм либо даосизм) наложили свой отпечаток на развитие дворцовой музыки этого периода, согласно исследованию Х. Шуай [162]. Как замечает исследователь, в период Северных и Южных династий «было выдвинуто понятие «родство трех учений», объединявшее конфуцианский «этикет», даосское «небытие» и буддийскую «карму»; идеи трех религий стали гармонично дополнять друг друга...».

При императорском дворе в эпоху Северной Вэй на раннем этапе становления империи (конец IV – начало V века) в проведении дворцовых ритуалов было достаточно сильным влияние сяньбийской культуры. Сяньбийцы привнесли в дворцовые церемонии свои обычаи, которые во многом не совпадали с традиционными установлениями китайцев, например, сяньбийские мужчины, включая и знать, заплетали волосы в косу; чиновники не получали жалованья; императрицами становились лишь те претендентки, которые должны были пройти особую церемонию и изготовить статуэтку из золота, чтобы заслужить благосклонность богов; мать императора, наследника престола, принуждалась к суициду и т.п. Соответственно при проведении официальных церемоний звучала сяньбийская музыка, а также исполнялись придворные танцы императора и танцы, сопровождавшие императорские пиры, отмечает Лу Ифэй, исследовавший этнические обычаи меньшинств в Северной Вэй, Цзинь и Северных династиях [84]. Молитвы императоров также сопровождалась музыкой, песнями и танцами. Неотъемлемой частью официальной дворцовой музыки была военная

музыка. Кроме того, в произведениях дворцовой музыки в той или иной степени интерпретировались и народные мотивы.

Однако на позднем этапе развития государства, особенно в период правления императора Сяовэнь-ди (467-499 г.), в дворцовой музыке стали все больше преобладать конфуцианские установления. Особенно важной задачей была организация придворного музыкального учреждения, которое бы регулировало процесс управления музыкальной сферой деятельности при дворе и во всей империи, в целом, приходят к выводу Ху Тяньхун и Ли Сюминь [127]. Согласно издавна сложившейся ханьской традиции управления музыкальными учреждениями посредством Музыкальной палаты Юэфу, аналогичные учреждения (музыкальные агентства) создавались и при дворе северовэйских императоров. В этот же исторический период учреждение для осуществления музыкального управления, основанное на модели Юэфу, функционировало также и при дворе Южной династии Ци, как замечает Юань Юань [166]. В Северной Вэй при императорском дворе было также создано музыкальное агентство по типу Юэфу, которое через специально назначенных чиновников занималось руководством всех сфер музыкальной жизни. Имелись специальные отделы, которые занимались отбором барабанной музыки, народной песни, музыки для дворцовых потребностей (банкетная музыка, музыка почетного караула, музыка гарема), в том числе определялся регламент музыкальных ритуальных танцев, включая танцы императора – от первого танца при дворе императора Тяньсяна (398 г.) – до более позднего танца императора Сяоу (533 год, эпоха Юнси).

Музыкальное агентство, или институт музыкального управления Северной Вэй, создавался поэтапно с 398 по 403 годы при императоре Дао-У-ди (Тоба Гуй). Постепенно был сформирован штат музыкальных чиновников из числа аристократии. В результате, как пишет Ли Гуотао [71], произошел полный пересмотр системы дворцовой музыки. Становление музыкального учреждения Юэфу в Северной Вэй осуществлялось в несколько этапов,

причем на первом этапе происходило восстановление традиционной системы ритуалов, затем, на втором этапе, было официально сформировано музыкальное управление (агентство) и разработана система рангов для чиновников. Вслед за этим последовала реформа музыкальных учреждений и в империи Северная Вэй, согласно исследованию Сю Хайлинь [114], стала формироваться система музыкального образования.

Музыкальное агентство занималось отбором дворцовой музыки, отыскивая наиболее подходящие мелодии и народные песни, в том числе отбирая песни предшествовавших династий, например, старинные песни Центральных Равнин, лучшие сяньбийские народные песни. Желаящие из числа дворян могли самостоятельно адаптировать народные песни. Именно дворянам и знати принадлежала главная роль в широком распространении народных песен. Музыкальное агентство также занималось отбором музыкальных инструментов, подходящих для различных ритуалов. Музыкальными чиновниками осуществлялась также классификация и систематизация современных песен того времени. Оценивалось взаимное влияние дворцовой музыки и музыки культуры хань (музыка Центральных равнин), а также музыки национальных меньшинств (например, музыка корейского происхождения Когурё; музыка Дуньи протомонгольского и тибетского происхождения и др.). В рамках деятельности музыкального агентства производилось также изучение и анализ ритуальной музыки буддизма и даосской музыки. Благодаря всесторонней аранжировке музыки и текстов народных песен сяньби, народных песен национальных меньшинств и традиционных народных песен культуры хань был сохранен большой массив народных песен. При этом именно музыка сяньби создавала национальное своеобразие музыкальной культуры периода империи Северной Вэй.

В Китае периода раннего средневековья были заложены основы дворцовой культуры и дворцовой музыкальной традиции. Более того, именно сложившаяся в древности и продолжающаяся развиваться в средние века

китайская музыкальная культура оказала значительное влияние на формирование дворцовой музыки и дворцовой культуры многих централизованных государств Азии – Кореи, Вьетнама, Японии. Китайская дворцовая музыка явилась во многом результатом культурных и социальных контактов на протяжении Великого Шелкового пути (исследования Ван Дон Мэй [13], А.М. Алексеев-Апраксина и соавторов [2]). На раннем этапе формирования династии вооруженным силам империи Северная Вэй долгое время не удавалось завладеть выходом к Великому Шелковому пути. Однако позднее, при императоре Тоба Цзюне (452-465 гг.), это препятствие было преодолено, что значительно усилило торговые и культурные связи империи и создало благоприятные условия для воссоединения всего Северного Китая, обеспечив Тоба Цзюну достаточно спокойное и благоприятное царствование. Но Великий Шелковый путь обеспечивал не только социально-экономические и торговые связи с другими народами, но и широкий диапазон культурных практик, обмен этическими представлениями, эстетическими установками, расширение языковых контактов.

Разнообразие дворцовой музыки империи Северная Вэй представлено такими жанрами и музыкальными формами, как оркестровая музыка (военные оркестры), торжественные оды, гимны, различные музыкальные формы сопровождения жертвоприношений, в которых участвовал император, и т.д.

В китайском языке термин «Юэфу» используется для обозначения двух понятий: с одной стороны, Музыкальной палаты Юэфу как официального учреждения, а, с другой стороны, «юэфу», понимаемой как особый жанр народной поэзии, преимущественно авторской. К жанру «юэфу» относят большое количество образцов музыкальной культуры и художественных жанров – это народные песни; стихи разных хронологических периодов; песни и поэзия, написанные в разных стилях и сильно отличающиеся по форме и содержанию, например, короткие любовные песни; ритуальные

дворцовые гимны; песни для сопровождения банкетов; стихи, которые служат для сопровождения танцев, и т.д.

В процессе межнациональных контактов в Китае во все эпохи, включая и период Северной Вэй, происходили межкультурные обмены и общение простых людей разных национальностей, в частности, обмен и заимствования музыкальных инструментов. Уже до нашей эры у «варварских» народов были изначально такие самобытные этнические инструменты, которых поначалу не было у представителей культуры хань, например, лютя «пиба». Во время династии Хань на его основе появилась «пипа» с четырьмя струнами, а позднее пяти-струнный «цинъ пиба». Контактируя с кочевыми культурами, китайская музыкальная культура также обогащалась различными музыкальными элементами музыки кочевников.

Музыка в средневековом Китае была не только государственным культом, но и определенным культурным кодом. Музыка исполняла функции воспитания нравственности, закрепления моральных и этических норм, служила утверждению благородства. Наконец, музыка способствовала пониманию прекрасного, гармонизировала с природой и отражала гармонию мироздания.

На втором этапе развития империи Северная Вэй, когда посредством целенаправленной имперской политики китаизации стали сильны китайские настроения во всех сферах социальной жизни, а дворцовая музыка приняла форму дворцовых церемониалов, проводимых в соответствии с конфуцианскими установками, в то время как на начальном этапе становления империи преобладающими были закрытые жертвоприношения, связанные с ритуальной системой народности сяньби, и различные императорские ритуалы, отвечающие интересам правящего класса. Можно сказать, что музыка (дворцовая и ритуальная) во многом выступала как инструмент управления государством. Также дворцовая музыка создавала особую атмосферу для общения знати, аристократии.

Танцевальное искусство, хореография с древних времен широко применялись при дворе китайских императоров. В данном контексте от императоров требовалось понимать и владеть пентатоническим звукорядом и уметь определять правильный тон. Императоры по традиции исполняли императорские танцы в разных ситуациях, например, посредством танца они могли выражать одобрение или неодобрение действий своих подданных. У императоров Северной Вэй имелась собственная танцевальная труппа, в которую входили 64 танцора (8 рядов по 8 человек). При исполнении танцев строго соблюдался иерархический порядок и действовала система рангов. Данная традиция уходила глубоко в эпоху Конфуция. Го Тинтин [43] пишет следующее: «у императора наибольшее количество музыкантов и танцоров (64 танцора в 8 рядов по 8 человек), в то время как у знатного аристократа или главного приближенного императора – 36 танцоров (6 рядов по 6 человек), у малозначимых военных лиц – еще меньше (4 на 4 или 2 на 2). В конфуцианской ритуальной музыке, танцоры располагаются в 6 рядов в соответствии со статусом Конфуция».

При каждой труппе были учителя танцев, которые обучали танцоров. Императорские танцы во многом носили сакральный характер, так как император выступал здесь не только как правитель, но и, в определенной степени, как жрец. Наследников престола обучали танцевальному искусству с раннего детства. В средние века считалось, что музыка и танец обладает особой космогонической силой, поэтому строгое соблюдение канонов танца, в частности, числа исполнителей, было необходимой чертой императорского танца, при этом император выступал как «гарант нерушимости и благополучной жизнедеятельности», отмечает Гао Цзясинь [36]. Танец также выражал божественность императора. В начальный период становления Северной Вэй один из императорских танцев исполнялся под музыку «Песнь настоящего поколения», имеющую сяньбийское происхождение, хотя внешне соблюдалась конфуцианская традиция. Это свидетельствовало о стремлении сяньбийцев сохранить свою музыкальную культуру.

Традиционная музыка и танцы в эпоху империи Северная Вэй достигли высокого уровня развития. Танцы были многочисленными и разнообразными. При этом дворцовая музыка не только переняла традиционную ханьскую церемониальную музыкальную систему, но и привнесла в нее новые черты пасторального музыкального стиля народности сяньби. Кроме того, империя Северная Вэй взаимодействовала также и с зарубежными («чужеземными») западными культурами, что не могло не оказать влияния на светскую дворцовую музыку и танцы, утверждает Ван Хунся [18].

Китайский историк Ду Шидуо [55] считает, что у дворцовой музыки этого периода было два основных источника: во-первых, музыка, которую сочиняли придворные музыканты, и, во-вторых, музыка, заимствованная из музыкальной культуры династий Хань и Цзинь.

На дворцовую музыку северовэйского периода также в определенной степени повлияло развитие буддийской музыки и танца, при этом современные исследователи, например, Ли Янь [190], полагают, что в эпоху Южных и Северных династий буддийская музыка практически полностью слилась с дворцовой и народной музыкой, причем, начиная с конца периода Хань, буддийская музыка во многом «вестернизировалась», так как на ее развитие оказывала сильное влияние миссионерская деятельность западных проповедников. На становление буддийской музыки в Северной Вэй также воздействовала музыкальная традиция Центральных равнин, способствуя формированию особого музыкального стиля, связанного с ханьской культурой. Во времена династии Северная Вэй в стране насчитывалось около 30 000 буддийских храмов как для правящего класса, так и для широкой публики. Поэтому отделить дворцовую музыку от буддийской музыки также невозможно. Северовэйская знать, поклоняясь Будде, старалась сделать церемонии более грандиозными, поэтому в исполнении буддийских музыкальных произведений принимали участие дворцовые музыканты и музыканты, обслуживающие аристократов. Более того, Цзя Хоу [136]

предположил, что к этому времени оригинальное традиционное буддийское пение превратилось «в буддийскую музыку с китайскими особенностями».

Не менее сильное влияние на развитие дворцовой музыки оказала также даосская музыкальная культура. Ван Чжэндун [21] считает, что во время даосской реформы при династии Северная Вэй эволюция музыки заключалась в отражении традиционной конфуцианской ритуальной музыкальной культуры под воздействием философско-религиозных учений буддизма и даосизма, при этом тематическое содержание музыки отвечало требованиям правящего класса. Примечательно также и то, что даосские священные тексты до периода династии Северная Вэй можно было только декламировать, но нельзя было петь. Теперь же усилилась ритмическая структура даосской музыки и повысился уровень ее выразительности. Все это ознаменовало начало нового этапа в развитии даосской музыкальной культуры.

В составе музыкальной труппы императоров, начиная с V века нашей эры, обязательно использовался оркестр, в итоге, согласно исследованию Н.А. Синянской и Фу Шуцзюнь [109], «развивалось оркестровое исполнение китайской традиционной музыки. Коллективы насчитывали от 300 до 700 исполнителей». Оркестровое творчество оказало значительное влияние на дальнейшую эволюцию дворцовой и традиционной музыки.

Отметим также, что в дворцовой музыке использовались инструменты исключительно китайского происхождения, хотя в то время в Китае были уже и заимствованные чужестранные инструменты.

Выводы к параграфу 2.1.

1. Классификация музыки по функциональному признаку (в зависимости от выполняемых ею функций) позволяет подразделить музыку династии Северная Вэй на три типа: дворцовая, ритуальная и народная. Четкой границы между этими типами нет, поскольку в древнем Китае при императорском дворе обычно совершались, помимо придворных

мероприятий (празднества, банкеты, пиршества и т.д.) также и определенные ритуалы, которые совершал сам император и придворная знать, в частности, обряды жертвоприношения. Поэтому дворцовые функции музыки переплетались с ритуальными. Кроме того, музыкальное управление, руководимое специальными музыкальными чиновниками, осуществляло отбор народных песен, элементы которых обязательно вливались в дворцовую музыку.

2. Мелодии, песни и танцы у разных культур были различны по стилю и формам, но, в целом, функционально дворцовая музыка народности сяньби, которая осуществляла власть в государстве, не слишком отличалась по функциям от дворцовой музыки культуры хань. Реформа китаизации в Северной Вэй привела к тому, что постепенно стиль и формы дворцовой музыки стали все больше соответствовать конфуцианским канонам. В итоге, дворцовая музыка в эпоху Северной Вэй существенно обогатилась в сфере музыкальной выразительности, ритма и др. Однако, если поначалу императоры Северной Вэй совершали обряды жертвоприношения под сопровождение песен народности сяньби, то со временем все дворцовые церемонии в сопровождении музыки стали проводиться на китайском языке. Кроме того, общение сяньбийской и китайской знати как внутри императорского двора (поскольку императоры, в особенности, Сяовэнь-ди) привлекали к управлению в равной степени и выходцев из китайской аристократии, так и в процессе коммуникации с представителями Южных династий, приводило к заимствованию культурных форм, интеграции музыкальных и художественных стилей. В итоге, происходил процесс ассимиляции музыкальных культур – культуры хань, сяньбийской культуры и музыкальных культур народов, принадлежавших к категории этнических меньшинств.

3. Большое влияние на развитие дворцовой музыки оказывали китайские философско-религиозные учения – конфуцианство, буддизм, даосизм. Однако, если конфуцианские установки, как и конфуцианские

ценности, были изначально близки китайской музыке, то в годы правления империи Северная Вэй усилилось влияние буддизма и даосизма – вероучений, которые периодически (при разных императорах) становились государственной религией. В итоге дворцовая музыка в некоторой степени вобрала в себя элементы ритуальной музыки буддизма и (частично) ритмы ритуалов даосского учения. Таким образом, происходила интеграция стилей не только в музыкальной сфере, но и интеграция культурных ценностей трех традиционных религий «сань цзяо», которые не были антогонистичны друг другу.

2.2. История развития ритуальной музыки эпохи Северная Вэй

Ритуальная музыка в древнем Китае всегда была тесно связана с социальной структурой общества и, одновременно, с исповедуемыми населением философскими и религиозными учениями. Основные сведения о ритуалах в древнем китайском обществе отражены в конфуцианском трактате «Ли цзы», который создавался очень долго и был окончательно завершен к I веку до нашей эры, в нем есть раздел «О музыке» («Юэ цзи») [63]. Также многое из ритуальной системы описывается в памятнике древнекитайской письменности «Вёсны и осени господина Люя» [29]. В обоих источниках отражаются представления о музыке в раннем конфуцианстве. В итоге, по мнению Юлуна Ли [191], была создана система музыкального сопровождения различных ритуалов на основе конфуцианских ценностей. В понимании Конфуция музыка должна была служить средством изменения нравов людей в лучшую сторону. Данные установления воплотились в жизнь при создании Музыкальной Палаты Юэфу в правление династии Хань (206 до н.э. – 220 н.э.).

Помимо дворцовых церемониальных ритуалов (церемониалов), ритуальная музыка применялась при проведении различных бытовых и сакральных обрядов, в первую очередь, погребальных, где присутствовала не

только музыка, но и этнические танцы, которые сопровождалось созданием определенных ритмов.

Вообще, традиционная китайская система ритуалов и обрядов очень сложна: она складывалась тысячелетиями, во многом до нашей эры, и включала в себя разнообразные жертвоприношения, в ходе которых духам в качестве благодарения приносились жертвенные животные. Были жертвоприношения в честь духов звезд, небесных светил, Неба и Земли, приношения духам злаков, духам священных гор и т.д. Совершались жертвоприношения четырем временам года. О характере древних жертвоприношений можно судить, в частности, по традиционным песнопениям Ши Цзина («Книга песен»).

Обряды также были разнообразны и посвящались выражению горя, скорби в связи с похоронами, бедами и стихийными бедствиями, неурожаем, голодом, повальными болезнями, военными нападениями, трауром по поводу военных поражений и т.д. Было множество обрядов и церемоний, связанных с приемом гостей и т.д. Обряды служили и средством политическое управления, например, совершались обряды великих трудовых повинностей («великое уравнение»), обряды с целью защитить границы владений, определить ранги чиновников, градации других подданных, привести народ к согласию и многое другое.

При проведении обрядов и ритуалов исполнялись ритуальные танцы, в том числе при совершении жертвоприношений в храме предков. При этом музыка и танец составляли единое целое, что выражалось старинным термином «юэву», которые означает «музыка и танец». Музыка и танец в китайском музыкальном творчестве и культовых церемониях всегда были неотделимы, неразрывно связаны и органично дополняли друг друга, согласно Л.Л. Вэй [31]. Музыка и танец были обязательным атрибутом ритуальной деятельности, старинных обрядов, сопровождавших жертвоприношения. Отличительной характеристикой национальных ритуалов была их пышность и высокая зрелищность. При этом за

музыкальную сторону ритуальной системы отвечали специальные музыкальные чиновники.

Ритуальная и церемониальная музыка в период Северной Вэй специально исследователями не изучалась, однако определенные сведения о ней можно почерпнуть как в трудах по истории периода Северных и Южных династий, например, в труде Ду Шидуо [55], так и, отчасти, в исследованиях по истории церемониальной и ритуальной музыки древнего Китая, в целом, а также в другие эпохи (Хань Фан и Ван Цзичао [124], Синь Тан [205], F. Picard [198], Wu Q. Y. [202], Jia Zhenghui и Jia Xiaofen (Цзя Чжэнхуэй и Цзя Сяофэнь) [185]). В перечисленных выше современных исследованиях показывается, что китайская ритуальная музыка во всех династиях представляла собой смешение традиций – древнекитайской и традиций этнических меньшинств.

Некоторые традиции, обряды и ритуалы в древности (в определенных формах) проникали в Китай из Центральной Азии: это влияние ритуалов и обрядов Индии, Ирана (согдийские традиции) и буддийских обрядов. И если в других странах при проведении ритуалов преобладающими были религиозные аспекты, то в Китае они, по большей части, отвечали, в первую очередь, задачам государственной идеологии и намерениям властей. При этом ритуалы в Китае всегда являлись частью культурной традиции и были направлены на укрепление этических принципов и моральных норм.

Особенностью ритуальной системы в начальный период становления династии Северная Вэй был тот факт, что постепенно произошел отказ от племенной и патриархальной клановой организации сяньбийцев. Данная тенденция отвечала интересам феодальной знати и задаче укрепления императорской власти. Музыка всегда сопровождала любые ритуалы и обряды в средневековом Китае. Проведение ритуалов отвечало принципу иерархии, когда каждому клану соответствовали определенные обряды, определенные ритмы, фиксированное число и выбор музыкальных

инструментов, точно установленные виды танцев и количество музыкантов. Эти установления соблюдались практически при всех феодальных династиях.

Соблюдение ритуалов вносило в жизнь упорядоченность и размеренность, способствовало рациональной организации жизнедеятельности. Именно ритуалы, по мнению некоторых исследователей, в частности, Си Суня [199], представляют собой ядро китайской культуры, китайской национальной традиции. С древности ритуалы сопровождали китайцев на протяжении всей их жизни, начиная с обрядов, связанных с рождением, и заканчивая погребальными обрядами. И музыка всегда была неотъемлемой частью этих ритуалов.

Как мы уже говорили, ритуалы в древнем Китае исполнялись в разных сферах социальной жизни – в повседневной жизни, в быту; в семейной жизни, в браке; для выражения благодарности, сочувствия, скорби, при дарении подарков; на пиршествах, банкетах, празднествах; при приеме гостей; были также сезонные ритуалы, связанные со временем года; военные ритуалы, сопровождавшие парады; ритуалы для представителей различных профессий; ритуалы при жертвоприношениях и т.д. При этом ритуалы китайских и некитайских народностей существенно отличались. Так, китайцы всегда очень бережно относились к могилам своих предков, к местам погребения, соблюдали все траурные установления и запреты. Погребальная музыка в культуре хань занимала одно из важнейших мест, при погребении совершались поминальные песнопения и плачи. Согласно исследованию Чжу Гэлимэна [156], поминальный обряд происходил следующим образом: «родственники умершего приглашают певчего и, сидя вокруг гроба с покойником, подпевают основному певцу. С течением времени люди ... одновременно создавали новые погребальные песни, относящиеся к официальным (городская современная традиция). Отличием нынешнего времени от древности является то, что в древности только избранным людям и чиновникам было разрешено исполнение этих песен».

У ханьцев открыто проводились поминки и жертвоприношения. У сяньбийцев же было принято скрывать места захоронений, видимо, из-за боязни разграбления могил, которые оснащались множеством предметов, изделиями из металлов, бронзовыми сосудами и наконечниками стрел, посудой из бересты и т.д. В ранний кочевой период племена сяньби вместе с умершими осуществляли захоронение их коней и даже собак. В период Северной Вэй постепенно похоронные обряды сяньбийцев стали изменяться под влиянием китайской культуры и перехода от кочевого к оседлому образу жизни.

Китай часто называют «страной ритуальной вежливости», и это действительно так: ритуалы олицетворяют дух китайской нации. В древности именно посредством ритуалов удавалось контролировать и направлять поведение людей. Постепенно ритуалы стали неотъемлемым компонентом социальной системы общества, то есть государственной идеологии, морали, законодательства, культуры, искусства, литературы, обычаев, религиозной и экономической сферы. Национальные ритуалы служили средством связи между поколениями. Они являлись своего рода поведенческим и культурным кодом.

Если говорить о ритуалах бытового назначения, то она касались практически всех аспектов быта, например, использования посуды. Здесь вводилось много ограничений, начиная с периода раннего средневековья. Например, использовать посуду из золота и нефрита обычные чиновники не могли, это было привилегией императорской семьи. Этот обычай был официально введен в период династии Тан (618-907 гг.), то есть значительно позднее распада династии Северная Вэй, но следы его заметны уже в эпоху Северной Вэй. Ритуальные установления сопровождали императорские постройки, дворцы, их оформление и убранство. Фактически каждая династия вводила те или иные новые ритуалы, правила и запреты в разных сферах жизнедеятельности человека.

Период становления империи Северная Вэй был критическим периодом в китайской средневековой истории с точки зрения развития музыкальной культуры – музыки и танца. В это время интенсивно происходила интеграция музыкальной культуры и танцевального искусства степных кочевников, в особенности, народности сяньби, и традиционной музыкальной культуры народности хань. Об этом, например, согласно исследованию Юань Конга [208], свидетельствует развитие музыки и танцев населения Шэнлэ (Царство Дай) и Пинчэна. Столицу из Шэнлэ в Пинчэн перенес еще Тоба Гуй в самом начале создания сяньбийского государства. В этот начальный период становления империи Северная Вэй происходило интенсивное взаимодействие танцевальной культуры разных этнических групп и национальных меньшинств. Эти факторы оказали влияние также и на развитие традиционной китайской музыки, которая приобрела более энергичные ритмы и яркие оттенки звучания. При этом в сфере этнического танца превалировала музыка сяньбийцев.

В династии Северная Вэй наблюдалась традиция пышных захоронений, сопровождавшихся ритуальной музыкой, а отличительной особенностью этого периода стало то, что печальная погребальная музыка и танцы в некоторых ситуациях могли исполняться и вне ритуала погребения, пересекаясь со светской музыкальной культурой. Многие музыкальные традиции в империи Северная Вэй были заимствованы из музыки династии Хань, а также из танцевальных форм этого периода. Особенно высокого уровня развития при Северных и Южных династиях музыкальная культура достигла в столицах ряда китайских империй и царств, таких как:

- *Северная Вэй* (столицы: сначала Шэнлэ в Царстве Дай (теперь это территория Внутренней Монголии), затем Пинчэн (теперь Датун, Шаньси), затем – Лоян);
- *Западная Вэй* (столица Чанъань);
- *Северная Чжоу* (столица Чанъань);
- *Восточная Вэй* (столица Ечэн);

– *Северная Ци* (столица Ечэн).

Кроме того, большая часть могил в этих империях также находилась в столицах, что способствовало развитию здесь ритуальной музыки. Поскольку названные выше династии на территории Северного Китая имели, в основном, сяньбийское происхождение, ритуалы и музыкальная культура здесь были во многом похожи, имея глубокие корни в сяньбийской и, одновременно, в китайской (ханьской) культурах. В свою очередь, развитие музыкальной культуры в этих династиях создало фундамент для становления музыкальной культуры в последующих династиях Суй (581-618 гг.) и Тан (618-907 гг.), что, на наш взгляд, свидетельствует о преемственности культур различных этнических групп, их интеграции и формировании национальной музыкальной традиции. Процессу интеграции культур, традиций и ритуалов в Северной Вэй способствовало то, что придворная знать включала аристократию одновременно из сяньбийцев и китайцев, при этом в экономическом отношении в равной степени развивались два вида хозяйства – земледелие и животноводство, что также является свидетельством взаимодействия оседлой (земледелие) и кочевой (преимущественно скотоводство) культур.

Музыка претворяла ритуалы в звуки. Много о развитии музыкальной, в том числе и ритуальной, культуры можно узнать в настоящее время из данных археологических раскопок, в результате которых были найдены отдельные могилы периода Северной Вэй, буддийские стелы и т.д. По этому вопросу имеется много оригинальных китайских источников, например, исследование Гао Фэня [180]. Данные археологических раскопок показывают, что, возможно, в Датуне были найдены образцы храмов ранней сяньбийской культуры, в которых совершались жертвоприношения. Единого мнения по этому вопросу нет и судить о ритуальной музыке и том, что запечатлено на изображениях, можно, главным образом по костюмам танцоров и музыкантов, которые сильно отличались от костюмов ханьской культуры. В частности, танцоры носили либо белую рубашку с широкими

рукавами и красную юбку, либо красную рубашку и белую юбку того же стиля. О движениях танцоров можно также судить по дошедшим до нас древним изображениям на фресках и барельефах. Музыкальные инструменты, сами танцоры и музыканты изображались на внутренних стенах саркофагов. При этом некоторые элементы танцев заставляют подумать о влиянии монгольской музыкальной культуры, что еще раз говорит о близости сяньбийцев к монголоидной расе. Правда, некоторые детали в музыке и танцах могут также свидетельствовать и о некотором проявлении индийского влияния.

О ритуалах сяньбийских племен на раннем этапе развития империи Северная Вэй свидетельствует также обожествление (тотемизация) образов птиц, которые представляли собой различные тотемы как объекты поклонения сяньбийцев. Эти данные упоминаются в разных источниках, и, прежде всего, в Книге Вэй в разделе «Трактат об официальном ранге». Там сказано, что чиновники высших рангов избирали себе имена птиц, таких как цапля, чирок и др. Все это говорит о том, что в начальный период развития Северной Вэй в ритуальной музыкальной культуре преобладала сяньбийская традиция, сяньбийские танцы и сяньбийская музыка.

Однако после переноса столицы в Лоян в 494 году при императоре Сяовэнь-ди (поздний период становления Северной Вэй) соотношение культур изменилось. Политической задачей императора было осуществить широкое распространение китайской культуры по всей империи, что потребовало запретить сяньбийские обычаи, костюмы и язык, по крайней мере в официальных церемониях и ритуалах, а, следовательно, и в ритуальной музыке. Этого требовало укрепление императорской власти и предотвращение внутренних междоусобиц среди знати, принадлежавшей к разным культурным и этническим традициям.

Кроме того, несомненно, происходил также процесс сближения и интеграции культур Северных и Южных династий, в особенности после переноса столицы в Лоян, а также после того, как Северная Вэй под

предводительством императора Юань Ке (500 – 515 гг.) смогла завоевать часть территории династии Южная Ци (479 – 502 гг.) в долине реки Вэйхэ (приток Хуанхэ). В результате начался процесс ассимиляции музыки и танцев южной культуры Ци с музыкальной культурой Северной Вэй, сосредоточенной в Лояне, в том числе исполнение У-баллады, относящейся к музыкальной культуре Южных провинций (Цзяннань). Об этом можно судить по одежде танцоров на древних изображениях и фресках раскопанных гробниц, которые напоминают костюмы Южных династий в стиле Бай Чжу.

Особое значение в развитии ритуальной музыки имели традиционные философско-религиозные верования древнего Китая («саньцзяо»). При этом эти верования уже в период раннего феодализма в Китае настолько переплелись, что современными учеными-музыковедами даже высказывались мнения о том, что присущие им ритуалы в музыкальном выражении «исполняются одним голосом», как отмечает французский ученый-музыковед F. Picard [198].

В рамках данного исследования мы не будем подробно рассматривать закономерности развития буддийской музыки, даосской музыки и особенностей музыкальных установлений конфуцианства. Эта тематика требует специального глубокого изучения, что не входит в задачи диссертации. Отметим, однако, что на отдельных этапах становления империи Северной Вэй, при разных императорах, как мы уже рассказывали в параграфе 1.2., наблюдалось противостояние философско-религиозных учений буддизма и даосизма, однако сами ритуалы при этом (и, соответственно, ритуальная религиозная музыка) не претерпели существенных изменений в рассматриваемый нами исторический период. Основными музыкальными формами в буддийской музыке были литургические формы, включающие пение, речитатив и обрядовое пение; различные храмовые песнопения; литургические и культовые гимны. Ритм и перкуссия создавались посредством больших барабанов, чашеобразных колоколов и множества других ритуальных музыкальных инструментов,

которые отличались от светских инструментов, прежде всего, выполняемыми ими функциями. Здесь также преобладал китайский принцип достижения гармонии.

Даосские ритуалы, безусловно, отличались собственной спецификой, отличной от буддийских ритуалов: обычно практиковалось особое молитвенное пение. Даосские ритуалы были длительными, протяженными во времени вплоть до нескольких дней, кроме того, все ритуалы были настолько тесно взаимосвязаны, что трудно было их дифференцировать. При этом некоторые песни были совершенно уникальными, ни с чем не сравнимыми по своим особенностям и средствам музыкального выражения. Присутствовали особые костюмы у представителей китайской знати разных рангов. При этом даосские ритуалы были тесно связаны с конкретной ситуацией, то есть весьма ситуативны по своему характеру. Каких-либо особенностей или новых тенденций в ритуальной музыке, которые бы появились именно в период Северной Вэй, исследователями отмечено не было.

Период империи Хань, который предшествовал периоду Северных и Южных династий, способствовал распространению конфуцианства и, одновременно, усилению китайских национальных традиций в империи Северная Вэй. Музыка (в особенности ритуальная и дворцовая) была частью конфуцианской доктрины управления государством, компонентом конфуцианской традиции, и должна была служить развитию нравов, что вполне соответствовало философским учениям саньцзяо. В свою очередь, развитие китайской ритуальной музыки и эволюция музыкального искусства, в целом, напрямую зависели от развития и воплощения в жизнь всех трех философских течений.

Северовэйская династия является примером смешения многих религиозных учений и идеологий. В определенной степени в империи Северная Вэй был распространен также и шаманизм, корни которого уходят в кочевую культуру сяньби. Шаманизм у сяньбийцев был основан на

первобытных языческих верованиях, многобожии, страхе перед природными катаклизмами, засухой, наводнениями и другими грозными явлениями природы. Отсюда у сяньбийцев существовала потребность в тотемах и вера в духов. Поклонение духам сопровождалось пением гимнов во время обрядов и жертвоприношений (поклонение Солнцу, Луне, овцам, коровам, сжигание камней для исцеления от болезней и т.д.). Отголоски этой ритуальной музыки также частично сохранялись в музыкальной культуре сяньби.

С течением времени влияние шаманизма на культуру и ритуальную музыку Северной Вэй стало уменьшаться, культ шаманизма постепенно искоренялся, а культурное влияние даосизма и буддизма укреплялось и расширялось. Однако этот процесс происходил медленно, о чем свидетельствует «Книга Вэй», в которой говорится о том, что во время императорского жертвоприношения Небу и Земле в 405 году в ритуале принимали участие шаманские ведьмы, которые стояли по обе стороны от императора, исполняли песни и танцы и раскачивали барабаны. Однако борьба с шаманизмом в государстве велась, поэтому Императорским указом 485 года были запрещены все виды деятельности, связанные с колдовством, колдовскими молитвами и другими проявлениями шаманизма.

На начальном этапе становления империи народность тоба заимствовала многие элементы буддийской культуры, распространенной на территории современной провинции Хэбэй на Северо-Востоке Китая. Свидетельства значимости буддизма в империи Северная Вэй обнаруживаются в пещерных гротах Юньгана (Шаньси) и других местах. В то время по распоряжению императора Вэньчэн-ди (Тоба Цзюнь, 440-465 гг.) прекратились гонения на буддизм и с 460 года началось строительство буддийских храмов и святилищ в гротах Юньгана, из которых сейчас сохранились 53 пещеры, в том числе 17-метровая статуя Будды. Самые маленькие статуи не превышают 2 см. В пещерах, глядя на статуи и изображения на фресках, можно получить представление об орнаментах,

костюмах и музыкальных инструментах той эпохи (см. **Приложение 2** к диссертации).

Юньганские гроты – настоящая сокровищница буддийского искусства. В пространстве 12-го грота можно видеть скульптуры танцовщиц, исполняющих танцы и играющих на музыкальных инструментах (барабаны, флейта, пипа, или 4-струнная лютня), а на противоположной стене – барельеф с изображением дирижера этого древнего оркестра. Эта скульптурная композиция, по мнению Чжао Нань, позволяет судить о древних музыкальных инструментах и характерных чертах искусства данного периода [152]. Необычайно выразительны фигуры летящих небесных музыкантов. Стены пещеры №5 украшают изображения Будд, Бодхисатв, Архатов и летящих апасар. Пещеру №12 неофициально называют «музыкальная пещера». Здесь на северной стене расположены изображения 14 небесных музыкантов и различных музыкальных инструментов, а над входом можно видеть изображения группы небесных танцоров. Эти изображения уникальны и представляют собой огромную ценность для изучения истории китайской музыки, поскольку они детально отражают состав музыкальной группы, манеру исполнения музыки и музыкальные инструменты того времени. Исследователи отмечают, что из 45 пещер образы музыкальных инструментов можно увидеть в 24 пещерах, при этом, согласно исследованию Wu Q. [202], в Юньганских гротах, в целом, насчитывается 28 видов музыкальных инструментов, 76 комбинаций музыкальных инструментов и 530 их изображений.

Согласно недавнему (2023 г.) исследованию Цзо Чжэньгуаня [135], о музыкальных инструментах средневекового Китая помогают судить музыкальные сюжеты в буддийских пещерных гротах (Юньгань, Лунмэнь, Дунхуань), которые были заложены именно в эпоху Северной Вэй, хотя полностью их сооружение завершилось гораздо позже. Горы Юньганя представляют особенно богатый материал для культурологического исследования. Перечислим здесь лишь некоторые древние инструменты

(иллюстрации отдельных старинных инструментов представлены в **Приложении 5** к диссертации). В Юньгане были обнаружены следующие инструменты: четырехструнный *жуань* (инструмент лютневого типа с 12 ладками на шейке); *пина* (лютня с отогнутой шейкой); *сона* (духовой инструмент с двойной тростью, с раструбом); *били* (духовой инструмент с двойной тростью без раструба). Также в Юньгане можно увидеть различные тарелки, барабаны, флейты *хэнди* и *пальсяо*, инструмент *ло* (там-там), арфу *конхоу*, губной орган *шэн*, инструмент *сэ* (струнный инструмент, напоминающий длинную цитру) и др.

Пещеры №16-20 являются самыми ранними по времени возведения (приблизительно 460-465 гг.). Высказывалось предположение о том, что пять центральных фигур в этих пещерах олицетворяют собой пять императоров династии Тоба Вэй, так как можно обнаружить портретное сходство с ними.

Скульптуры Юньганя свидетельствуют о высокой значимости и распространении буддизма в правление династии Северная Вэй, а также отражают особенности быта этого времени. Архитектура и скульптура в рукотворных храмах Юньганя настолько своеобразна, что можно говорить о том, что здесь сформировался собственный уникальный юньганский стиль. В Лоянский период здесь появились также и образцы дворцовой архитектуры (ниши особой китайской формы).

Следует также упомянуть о возведении грандиозного пещерного комплекса Лунмэнь близ Лояна (провинция Хэнань), который также был воздвигнут в Лоянский период на берегах реки Ихэ (Yihe). (см. **Приложение 3** к диссертации). Называется он «Каменные пещеры у драконовых ворот». Строительство пещер было начато в период Северной Вэй в 493 году и продолжалось на протяжении других династий – вплоть до 898 года. Здесь насчитывается около 100 000 изображений, однако большая часть из них была создана позже, в период империи Тан. Тут также представлены статуи буддийских божеств, фигуры монахов и небесных танцовщиц.

В архитектуре средневекового Китая периода Северной Вэй, также, как и в музыкальной культуре, ощущается тенденция интеграции культур посредством слияния культуры хань, культуры меньшинств и чужеземных культур и формирование нового типа искусства, что нашло отражение в строительстве буддийских монастырей, например, деревоземляной пагоды монастыря Юннин-сы в Лояне или небольших пагод в пещерном комплексе Юньган. Это смешение стилей и культур сяньби и хань проявилось уже при императоре Сяовэнь-ди, когда перед гробницами стали сооружать каменные «хижины», которые имитировали хижины из дерева, а рядом возводили буддийский храм: таким образом проявилось смешение сяньбийских традиций и ханьского похоронного ритуала, как отмечает в своем диссертационном исследовании Жэнь Няньчэнь [60]. К концу Лоянского периода появляется все больше фресковой живописи, которая представляет этнические танцы национальных меньшинств, при этом изящество и тонкость линий, заимствованные из искусства Южных династий, придает этим произведениям совершенно новый уникальный художественный стиль и выразительность.

Выводы к параграфу 2.2.

1. В целом, можно сказать, что на раннем этапе становления Северной Вэй на смену ритуальной музыкальной культуре хань стала постепенно приходить музыка этнических меньшинств, отражавшая их национальной сознание. Однако, в связи с необходимостью укрепления государственной власти, в процессе внедрения реформы китаизации центральное место в развитии культуры Северной Вэй все же заняла исконно китайская ханьская культура, в которую непрерывно вливались элементы различных этнических культур и обогащали ее.

2. Судить о ритуальной музыке, песнопениях, ритуальных танцах, исполнявшихся при проведении обрядов и ритуалов в империи Северная Вэй, в настоящее время можно исключительно на основе междисциплинарности, то есть привлекая данные различных гуманитарных

дисциплин, в частности антропологии, археологии, истории архитектуры, а также истории традиционных религий и различных верований (шаманизм, мифология, язычество). В период Северной Вэй началось сооружение грандиозных буддийских храмов и пещерных храмовых комплексов – Лунмэнь, Юньган, Дуньхуан, являющимися сокровищницами буддийского искусства. О манере танцев, о характере и стилях музыки, а также о музыкальных инструментах этого времени можно судить по изображениям на фресках (этническая живопись), где представлены буддийские музыканты и танцоры в характерных костюмах, фигуры небесных танцовщиц, изображения Будды и Бодхисаттв, изображения древних музыкальных инструментов (древняя лютя «цин»», разные виды барабанов и т.д.), погребальные статуэтки, маски и др. Кроме того, огромный культурный интерес представляют и более объемные монументальные художественные формы, а именно, сохранившиеся шедевры буддийской скульптуры и архитектуры.

3. В ритуальной (особенно храмовой) музыкальной культуре и ритуальных танцах также ощущается тенденция к интеграции культур и художественных стилей элементов культуры хань, культур меньшинств и чужеземных культур (в особенности буддийской музыки), которые проникали в Китай из Центральной Азии (разнообразная тюркская и иранская культуры), Кореи (Когурё), Индии, Японии и других стран, в том числе посредством контактов в рамках Великого Шелкового пути, а также в результате миссионерской деятельности западных проповедников.

2.3. Особенности народной музыки и ее взаимосвязь с поэзией и литературой в эпоху Северной Вэй

Народная музыка в период Северной Вэй включает в себя различные музыкальные формы. К народной музыке относится, прежде всего, песенное творчество, а также народные танцы. Таким образом, в этот исторический

период можно выделить собственно «народную музыку» (народную песню), а также «народную танцевальную музыку», в том числе этнические танцы.

Традиция народного пения и народной песни в Китае проистекает из глубокой древности и исчисляется даже не в веках, а в тысячелетиях. В «Записях о музыке» («Юю цзы») говорится, что песня наставляет человека на путь праведности, и тогда, согласно конфуцианскому миропониманию, личность развивается гармонично, в соответствии с движениями неба и земли, с правильным движением планет и гармонией четырех времен года.

Уже при династии Чжоу (IX–III вв. до н. э.) специально назначенные чиновники собирали народные песни, чтобы судить о настроениях народа. Китайские народные песни всегда отражали явления социальной жизни и сопровождали трудовой процесс крестьян, пастухов, скотоводов и представителей иных рабочих профессий. Песня во время работы скрашивала тяжелую жизнь простых людей. В народных песнях отражался быт и обычаи древних людей, их ожидания, стремления, радости и печали, недовольство неравенством, несправедливостью, угнетением, как справедливо замечает А. Ли [68].

Древняя китайская поэзия является воплощением мудрости китайского народа, а песня позволяет выразить ее в музыкальной форме. Запись древних китайских песен и стихов осуществлялась еще Конфуцием («Шицзин» – Книга песен) в XI – VIII веках до нашей эры. Позднее эту функцию взяла на себя Музыкальная Палата Юэфу, которая формировалась в эпоху Хань поэтапно – с 206 г. до н.э. до 220 г. н.э. Тан Хаучуань выделяет следующие этапы развития китайской народной песни «в зависимости от эпох правления, а именно: династия Чжоу, эпоха Хань, троецарствие, эпоха Западной и Восточной Цзинь, эпоха Тан, эпоха Сун, эпоха Юань, эпоха Мин, эпоха Цин» [116].

Народная музыка в Китае всегда была тесно связана с поэзией и литературой, поэтому данные аспекты невозможно рассматривать в отрыве друг от друга. Анализу народной поэзии и литературы в средневековом

Китае (династии Вэй, Цзинь, Южные и Северные Династии) посвящена, в частности, монография Ху Горуй [126]. В ней анализируется процесс формирования различных литературных стилей в прозе и поэзии, в том числе и поэтического стиля «тайхэ», который сформировался в Северной Вэй под влиянием конфуцианских ценностей.

Гао Чэньчэнь [179] отмечает, что до начала эры Тайхэ (477-499 гг.), в период царствования императора Сяовэнь-ди, развитие идей конфуцианства, унаследованное из империи Хань, осуществлялось преимущественно в рамках государственной политики, в то время как развитию литературы и искусства уделялось не слишком много внимания, однако с началом эры Тайхэ усилился процесс интеграции Севера и Юга, что способствовало расцвету конфуцианской литературы, поэзии, музыки и сопровождалось появлением новых стилей в искусстве, интегрировавших лучшие достижения южных и северных культурных традиций. В этот период происходило широкое распространение ханьской культуры, на которую, тем не менее, оказывали встречное влияние также и культуры северных этнических меньшинств.

В свою очередь, культуры северных меньшинств приобрели бесценный культурный опыт ханьской традиции, укорененной в конфуцианстве. Таким образом, в результате ассимиляции местных кочевых культур и духовных ценностей культуры хань образовался гибридный культурный стиль, характерный для литературы, музыки и искусства этого периода на территории Северной Вэй. Влияние конфуцианского учения было, безусловно, прогрессивным и способствовало дальнейшему культурному развитию многонационального общества. В результате социально-политических реформ китаизации, проводимых императором Сяовэнем, произошло смешение и тесная интеграция не только культуры сяньби и традиционной ханьской культуры, но и интеграция древних культурных традиций Севера и Юга, где правящим классом были китайцы. Заслугой императора стала также проведенная им реформа образования. Дети,

принадлежавшие народности сяньби, теперь в процессе обучения приобретали не только общую грамотность, но и обязательно знакомились с учением и принципами конфуцианства, а также с конфуцианской литературой, поэзией и с музыкой, которую невозможно отделить от поэзии (Ван Чунхуа [23]).

Как мы уже упоминали ранее, император Сяовэнь, с детства воспитывавшейся императрицей Фэн, глубоко знал и любил классическую конфуцианскую культуру, культуру Центральных равнин, и способствовал распространению этой культуры. Кроме того, в правление Сяовэнь-ди активизировались социальные контакты между Севером и Югом, что способствовало расширению общения и культурного взаимодействия и оказало прогрессивное влияние на развитие всех областей культуры, включая и ее музыкальную составляющую. Данный процесс исследователи, например, Гао Чэньчэнь [179], называют не просто процессом китаизации, но более точно – процессом «ханизации» культуры под воздействием идей конфуцианства. Литература и поэзия представителей южных территорий была более изящной, утонченной, сильнее направленной на выражение человеческих эмоций и отражение психологических состояний человека, а также на воплощение гармонии и красоты. Аналогичные тенденции начали постепенно проявляться и в музыке Северной Вэй, которая также стала воплощать более утонченные, спокойные и разнообразные ритмы.

Что касается появления новых литературных стилей, то император Сяовэнь-ди, являясь уникальной личностью по высоте своего культурного уровня и полученному разностороннему образованию, сам стал основателем инновационного литературного стиля, обновив поэтический стиль, так как сам сочинял поэтические и прозаические произведения, эссе, литературные заметки и указы. Император Сяовэнь, который был седьмым по счету императором в Северной Вэй, отвечая лучшим традициям конфуцианства, также стал собирателем народной поэзии для того, чтобы лучше изучить народные обычаи, обряды и музыку. Он составил целую коллекцию

народных песен. При этом он опирался на дворцовую музыку и ритуалы для того, чтобы создать среди чиновников и знати миролюбивую обстановку и способствовать предотвращению межэтнических конфликтов и противостояния среди знати, которая включала выходцев их ханьской и сяньбийской культур. Согласно книге Вэй Шу, под руководством и попечительством императора Сяэвэнь-ди было воспитано целое поколение высокообразованных аристократов, которые хорошо знали и понимали китайскую классическую традицию, ритуалы и музыку. Так, например, сановник Дяо Юн, как следует из текста Вэй Шу, был убежден, что все великие нации должны воплощать ритуалы и музыку, которые неразрывно связаны друг с другом. Фактически, император Сяовэй, по мнению Цзя Чусюаня [184], «произвел революцию» в социально-политической и культурной жизни империи Северная Вэй. На базе Юэфу как в Северных, так и в Южных династиях постепенно развернулось изучение поэзии Юэфу и сбор народных песен, баллад, легенд и фольклора.

В Лоянский период в Северной Вэй стало развиваться философское направление в науке, а именно, конфуцианская экзегеза (искусство комментариев научных текстов), в том числе и комментирование традиционных песен и музыки на основе конфуцианских принципов. В диссертационном исследовании О.А. Бонч-Осмоловская [11] отмечается, что в искусстве экзегезы особенно преуспел Лю Фан (453–513 гг.) как один из наиболее талантливых конфуцианских экзегетов периода Северных и Южных династий. Известны его комментарии к Песням и Ли цзи (Книга ритуалов).

Обратимся к специфике народных песен Северной Вэй. Эти песни, восходящие к сяньбийским истокам, были близки к северной обрядовой и ритуальной музыке, с одной стороны, а, с другой, у них были общие черты, характерные для праздничной обрядовой музыки национальных меньшинств и традиционной китайской праздничной (торжественной) музыки. При этом с точки зрения формы и структуры важно было, чтобы строки песен

рифмовались, а число героев (персонажей) песен было ограничено количественно. В плане содержания северные обрядовые песни, в основном, фокусировались на восхвалении императоров и членов императорской семьи. Церемониальной музыке должны были соответствовать церемониальные стихи. Тексты стихов отличались чрезвычайной музыкальностью.

В условиях империи Северная Вэй, на позднем этапе ее развития, наблюдалась тенденция перехода от песенного творчества к авторской лирической песне. В этот исторический период популярными стали эпические баллады анонимных авторов; короткие песни любовного содержания; песни личного содержания, отражающие какие-либо значимые (чаще печальные) события в жизни человека и другие песенные формы. Использовалось силлабо-тоническое стихосложение, размер был преимущественно пятистопным либо четырехстопным, но было также немало песен с нерегулярным размером. Стихи перекладывались на музыку и исполнялись. Многие народные песни империи Хань сохранились и дошли до последующих империй, включая Северную Вэй, без особых изменений. Кроме того, зачастую те народные песни, которые сейчас относятся к эпохе Хань, были, в действительности, написаны позднее, во всяком случае, в самом конце династии Хань, как полагает А. Фуллер [178].

Многие баллады и народные песни династии Хань стали достоянием северовэйской музыкальной культуры, поэтому достаточно сложно иногда установить, в какой период создавалась та или иная песня. Баллады от песен отличало то, что у песен была фиксированная мелодия и музыкальное сопровождение, в отличие от баллад. Песни сочиняли народные музыканты. Народные песни этого исторического периода считаются одной из форм поэзии юэфу.

При сянбийских императорах создавались музыкальные учреждения по типу Юэфу, которые собирали и обрабатывали народные песни. Правда, с течением времени многие песни претерпели изменения. К концу династии

Северная Вэй в коллекции песенного жанра «юэфу» насчитывалось около 500 песен.

Одной из наиболее известных народных песен эпохи Северная Вэй является «Песнь Чили» (The Song of the Chiles). Вероятно, первоначально она исполнялась на языке народности сяньби, а позже была переведена на китайский язык. В академических кругах даже существует поговорка о том, что «Песнь Чили» первоначально исполнялась на «языке чили», то есть на языке народности чили, согласно исследованию Ван Руби [14]. Сейчас эта песня известна практически каждому китайцу, являясь классическим образцом древней китайской народной поэзии и китайского песенного творчества. Что касается народности чили в древнем Китае, то о ней упоминается в записях Южных династий. Помимо названия «чили», эту народность китайцы также именовали как «дили», «чжиле», «гаоче». Названия «чили» и «гаоче» впервые упоминаются в китайских записях Царства Дай в 363 г. В Книге Цзинь народность чили стоит на пятом месте при перечислении 19-ти племен южных хунну. Это представители группы кочевых племён тюркско-монгольского происхождения, которые проживали в Средней Азии, Евразийских степях, а также к северу от Китая (сейчас это Синьцзян-Уйгурский автономный район). Самостоятельной народностью чили стали после распада союза племен хунну. Представители чили говорили на древнетюркском языке, исповедовали шаманизм и тенгрианство.

«Песнь Чили» (иногда на русский язык транскрибируется как «Песнь Чилэ») создает великолепную картину китайской природы и позволяет наглядно представить себе красоту широких степных равнин у подножья гор Инь Иньшань (Внутренняя Монголия), где пасутся стада овец и домашнего скота.

Время создания «Песни Чили» неизвестно и в академическом сообществе определенного мнения по этому поводу не сложилось. Существует много чилийских, сяньбийских и китайских версий данной песни. Нин Чаньин [100] считает, что данная песня была создана в «Юэфу

Гуанци», то есть в период правления Гао Хуаня (496-547 гг.) в Северной Ци (550-577 гг.), уже после распада империи Северная Вэй. Согласно мнению Чжан Тиньинь [147], «Песнь Чили» была создана в Северной Вэй приблизительно в V веке, в период последних лет правления императора Тайву (424 – 452 гг.) и до реформ императора Сяовэня, то есть до 471 года. В «Вэй Шу» племя гаоче называлось «дили».

Согласно древней легенде, гаоче произошли от младшей дочери правителя сюнну с волком, что должно было свидетельствовать о божественном происхождении народности гаоче (волк – божественное животное), как сказано в монографии А.К. Камалова [62]. А.К. Камалов полагает, что «Песнь Чили» появилась в династию Тан, то есть после распада империи Северная Вэй. Эта песня, по мнению исследователя, «связана с именем гаоцзюйца Хулюй Цзиня (488-567 гг.), жившего в государстве Северная Ци (550-577 гг.). Китайские источники не содержат текста этой песни, а лишь сообщают, что ее пел Хулюй Цзинь. Самая ранняя запись о песне содержится в сочинении «Юэфу шицзи» (Собрание стихотворений юэфу) сунского автора Го Маоцяня (ум. около 1126 г.)». Изначально песня пелась на сяньбийском языке. Т. Огава полагает, что она была записана в конце 6-го века [102]. Приведем сохранившийся древний текст, всего несколько строк этой песни, представленной в труде А.К. Камалова [62, с. 294], который отмечает, что, безусловно, когда эту песню переводили с сяньбийского на китайский язык, она претерпела определенные изменения:

Китайский текст:

Чилэ чуань

Иньшань ся

Тянь сы цюнлу

Лун гай сы е

Тянь цан цан е ман ман,

Фэн чуй цао ди цзян ню ян

Русский перевод:

Вдоль реки Чуань,
У подножья гор Иньшань,
Небо, подобно шатру,
Покрывает четыре равнины.
Небо – голубое-голубое,
Равнины широкие-широкие,
Ветры дуют, сгибая траву,
И там – коровы и овцы.

Достаточно хорошо известна также «Песнь Аганя». Это традиционная народная песня, однако о времени ее создания судить сложно, возможно, она была создана в период империи Восточная Цзинь, часто ее интерпретировали как «Песнь о старшем брате» (или даже «Песнь о сяньбийском брате»). Отдельные исследователи, в частности, профессор Ли Ху [Ли Ху], полагают, что она возникла лишь после 313 года н.э. Поскольку эти древние песенные источники дошли до настоящего времени не полностью, либо в измененном виде, при их исследовании возникают вопросы о подлинности сохранившихся текстов и представлений об этих песнях; об их оригинальном языке, то есть языке, на котором они были написаны; о том, какой именно из северных династий они принадлежали, и другие вопросы, которые широко обсуждаются специалистами в области китаеведения. Так, канадско-китайский ученый-китаевед Чэнь Санпин (Chen Sanping) [174], относит данную песню к наследию народности тоба, то есть к периоду династии Северная Вэй. Да и само слово «старший брат» («гэгэ») рассматривалось как тюркско-монгольское заимствование, пришедшее в китайский язык от кочевых племен с монгольскими корнями, к которым относились и представители сяньби. Однако эти вопросы являются дискуссионными и до сих пор не решены.

Из древних источников (Вэйшу) можно проследить разные тенденции создания народных песен в Северных и Южных династиях: на юге песни

сочиняли преимущественно отдельные авторы (певцы, музыканты), а то время как на Севере преобладали песни, авторство которых принадлежало этническим группам. При этом северной традиции было присуще отражение военной тематики в песнях, например, в известной народной балладе «Песнь о Мулань», героиня которой была вынуждена стать девушкой-воительницей. Это северное юэфу (народная песня и достаточно большая по объему баллада), которое было записано примерно в 568 году, то есть уже в период династии Сун, которая сменила империю Северная Вэй, однако высказывались мнения, например в исследовании Лан Дона [187], о том, что сама песня могла возникнуть раньше и написал ее неизвестный автор в период империи Северная Вэй, хотя подтверждений этому нет. Ло Гензе предположил, что «Песнь о Мулань» была написана позднее, а именно, в династию Тан [83]. В исследовании Сяо Дифэя [115], напротив, приводятся шесть причин того, что данное произведение не могло быть создано в период династии Тан. Вопрос о времени возникновения «Песни о Мулань» до сих пор остается открытым. Однако то, что баллада о Мулань, одна из лучших северных юэфу, вполне соответствует самому духу рассматриваемого нами исторического периода, не вызывает сомнений. Хуа Мулань представляла собой идеал женщины в древнем китайском обществе, отражая героический настрой и патриотические чувства простого народа. Один из вариантов текста баллады о Мулань, принадлежащий, вероятно, периоду империи Северная Вэй, представлены в **Приложении 4** к диссертации.

Этническими китайцами были потомки династии Хань (ханьцы), и большинство исследований музыкальной культуры средневековья посвящено именно музыке династии Хань. Что касается песен национальных меньшинств в средневековом Китае, научных публикаций по этой тематике очень мало и в них рассматриваются преимущественно песни народности сяньби – наиболее многочисленной из китайских этнических меньшинств, а именно, песни племени мужун (исследование Гао Жэньсюна [33]).

Выводы к параграфу 2.3.

1. Песенный пласт музыкальной культуры средневекового Китая прочно вошел в сокровищницу национального музыкального искусства, при этом отдельные песни, имеющие сяньбийское происхождение, например, «Песнь Чили», «Песнь Аганя», «Баллада о Мулань» и многие другие, стали народными китайскими песнями и до сих исполняются, однако особенности народной музыки этнических меньшинств в Китае пока мало исследованы.

2. Хронология возникновения китайских народных песен вызывает большие затруднения у исследователей. Очевидно, что многие народные песни, принадлежащие ханской культуре, исполнялись и в период Северной Вэй, но также сохранилось и определенное количество народных песен этнических меньшинств этого времени. Системообразующую роль в сборе и сохранении древнего песенного наследия принадлежит музыкальным учреждениям Юэфу, которые были организованы по конфуцианской модели по приказу северовэйских императоров. Часть песен подвергалась адаптации и аранжировке представителями знати Северной Вэй, что также способствовало интеграции музыкальных культур. Музыкальная песенная культура Китая тесно связана с поэзией юэфу и, как правило, лучшие образцы народного песенного искусства принадлежат к жанру «юэфу».

3. Народные песни древних этнических меньшинств в Китае очень мало исследованы, поэтому одной из актуальных задач культурологии и искусствоведения в настоящее время является изучение истории становления музыкальной культуры и музыкального искусства этнических меньшинств с целью сохранения и развития музыкального (песенного) наследия древности и средневековья как значимых компонентов развития музыкально-исторического процесса.

2.4. Многонациональная музыкальная культура Северной Вэй как компонент национальной музыкальной традиции

Музыкальная традиция Китая – одна из древнейших на земле, также как и китайская цивилизация, в целом. Древние ученые, философы,

богословы уделяли музыке большое внимание. Музыкальному искусству и музыкальной культуре Китая присущ высокий аксиологический потенциал. Конфуцию, который хорошо играл на цине, приписывают авторство уникального культурного памятника и шедевра песенной поэзии «Шицзин». Он одним из первых стал собирать народные песни. Музыка была неотъемлемой частью философского учения Конфуция, при этом конфуцианские ценности оказывали и до сих пор оказывают влияние на становление национальной музыкальной традиции. Одновременно, как отмечает Лю Янь [92], в музыкальной культуре древнего Китая прослеживаются также и мифологические истоки, поскольку, по мнению автора, «миф стоит у истоков всех жанров китайского музыкального искусства».

Традиционализм свойственен китайской музыкальной культуре, которая долгое время, вплоть до XVII века, была замкнутой и обладала своеобразным стилем выражения и уникальной «музыкальной картиной мира», хотя и включала в себя множество культур этнических меньшинств. Музыка Китая с древности тесно связана с философскими и религиозными учениями, науками, литературой, искусством, поэзией, этикой, эстетикой. Данная традиция складывалась в течение многих веков. Музыкальная традиция Китая, китайская литература и китайская письменность оказали большое влияние на культуры народов Центральной, Южной и Западной Азии. По сути, роль ханской культуры была «цивилизующей» в развитии многонациональной китайской нации.

Разнообразие музыкальных инструментов вносило своеобразие и придавало уникальность развитию национальной музыкальной традиции (Приложение 5 к диссертации). В древнем Китае было изобретено и использовалось большое количество совершенно уникальных музыкальных инструментов (древние ударные музыкальные инструменты, в том числе из бронзы и камня; разнообразные барабаны, ксилофоны, литофоны; бамбуковые флейты, гобои, колокола; щипковые инструменты типа «пипы»;

цимбалы, гонги, гуцинъ (цинъ), гучжен и многие другие инструменты из различных материалов, включая шелковые, деревянные, металлические, глиняные, инструменты из тыквы, кожи и т.д.).

Отличительными характеристиками традиционной культуры Китая является ее рационализм, стремление к гармонии и одухотворение природы. Эти качества во многом присутствуют и в традиционной китайской музыке. Кроме того, традиционная китайская музыка глубоко индивидуальна, она способствует развитию индивидуального восприятия мира и формированию, как считает Хоу Юньлун [125], так называемого «голографического мышления», сущность которого восходит к эстетическим аспектам учения Конфуция, идее объединения духа неба и земли.

Современными исследователями предлагаются различные варианты периодизации процесса становления китайской музыкальной культуры. Согласно исследованию Чжан Вэйчжэня [144], в развитии китайской музыки можно выделить три больших ключевых периода: древнейший (20 в. до нашей эры – 3 век нашей эры); музыка раннего средневековья (3 век нашей эры – 13 век нашей эры); музыка позднего средневековья (13 век нашей эры – 1911 гг.). Исследователь отмечает, что музыкальная культура Китая в период раннего средневековья характеризовалась расширением иностранных влияний и общим процветанием.

Рассматриваемая нами музыкальная культура империи Северная Вэй относится к периоду раннего средневековья (VI – VI вв. н.э.). Начало данной исторической эпохи характеризуется как период смуты, или «темный» период в истории, но с точки зрения развития многонациональной культуры это время было благоприятным. Данный период в силу разнообразных этнокультурных, экономических и политических причин характеризовался активным проникновением на китайские территории иноземной музыки, интеграции музыки других народов и этносов, населявших феодальный Китай и приграничное пространство. Ранее, до начала процесса феодальной территориальной централизации и укрепления централизованной власти,

культуры этнических меньшинств развивались обособленно, но в условиях феодальной раздробленности и постоянных феодальных войн, которые вела империя, основной тенденцией стало передвижение, или миграции огромных групп населения – как исконно китайского, так и чужеземцев, о чем мы уже говорили в параграфе 1.3. В условиях систематических масштабных территориальных перемещений народов, племен и народностей на территории Северной Вэй в той или иной степени происходила интеграция и ассимиляция различных этно-национальных культур, чужеземных музыкальных культур и традиций, что, в конечном итоге, способствовало национальной интеграции.

Швейцарский историк искусства Г. Вольфлин утверждает, что «особенности эпохи и взаимное влияние рас имеют большое значение в эпоху становления искусства» [28]. Данное утверждение полностью соответствует особенностям развития северовэйской музыкально-художественной культуры, для которой характерны открытость, этнографическое многообразие, неантагонистическое сосуществование разных стилей и жанров и плюралистическое развитие, в то время как эти черты были совершенно не свойственны для искусства и культуры предшествовавшей династии Хань, которая отличалась замкнутостью и жесткой приверженностью традиции.

В становлении китайской многонациональной культуры исследуемого исторического периода, по нашему мнению, действовали две разнонаправленные противоборствующие тенденции:

1) представители этнических меньшинств (в том числе культуры кочевников) всеми силами стремились сохранить уникальные черты своей собственной музыкальной культуры, ее специфику и характерные особенности;

2) национальные культуры в составе централизованного государства, каким являлось Северное Вэй, неизбежно подвергались сильному китайскому культурному влиянию, особенно при проведении

целенаправленной политики китаизации, поскольку исконно-китайское население преобладало по численности, а уровень развития традиционной древнекитайской культуры был намного выше уровня развития культур национальных меньшинств.

По мнению Ван Фаня [16], интеграция элементов этнической музыки и культуры, в целом, в многонациональных государствах – это вполне закономерный процесс, характерный для любой исторической эпохи. В период правления династии Северная Вэй эта тенденция проявлялась очень интенсивно и стала отличительным признаком данной эпохи. Процессу интеграции культур, считает Су Юбо [111], способствовали многонациональная социальная среда, благоприятное географическое положение и совместное проживание на одной территории множества этнических групп. В частности, как пишет автор, «в древней истории, помимо ханьцев, существовали также «восточные варвары», «южные варвары», «северные ди» и другие этнические группы. Музыкальные коннотации древнекитайской музыки постоянно обогащались за счет интеграции музыки различных этнических групп».

Ключевую роль в процессе интеграции музыкальных культур сыграла государственная политика императора Сяовэня, направленная на китаизацию, интеграцию культур и укрепление государственности. В настоящей работе в качестве ключевой цели исследования была избрана музыкальная культура династии Северная Вэй для того, чтобы показать, как китайская традиционная музыка развивалась в особых социальных условиях интенсивного межэтнического взаимодействия и межнациональной интеграции.

Процесс становления музыкальной культуры Северной Вэй протекал в эпоху объединения большинства северных территорий, поэтому в области культуры происходили значительные изменения, обусловленные, с одной стороны, наследованием традиционной китайской культуры вежливости, истоки которой следует искать в культуре хань, а, с другой стороны,

интеграция культур происходила в результате непрерывного экономического взаимодействия государства с различными иноземными (во многом непривычными для китайцев, «экзотическими») культурами. Этот процесс занял длительное время и сопровождался изменениями в традиционных эстетических установках как у представителей правящего класса, так и у простого народа. В этот период стало больше внимания уделяться развлекательным функциям музыки. Одновременно наблюдался расцвет народного песенного творчества. Музыкальная культура Северных и Южных династий характеризовалась большим разнообразием стилей, жанров и музыкальных форм, что оказало свое влияние на формирование традиционной китайской музыки. При этом музыкальная культура сяньби с течением времени стала органичной частью китайской музыкальной культуры.

Процесс феодального объединения племен и народностей под властью одного правителя, переход народов от кочевого образа жизни к оседлому земледельческому способу ведения хозяйства были необходимыми условиями развития феодального строя и феодальной государственности в период раннего средневековья. В процессе многовекового исторического развития самобытная, исконно-китайская ханьская культура превратилась в многонациональную культуру. В свою очередь, тенденция к ассимиляции и интеграции музыкальных культур в единое целое являлась закономерным следствием этого объединительного социально-культурного процесса. В итоге, все описанные интегративные тенденции, а также реформа китаизации стали предпосылками для формирования многонациональной музыкальной культуры Китая и становления национальной музыкальной традиции. При этом важнейшей задачей культурного развития Китая в настоящее время является сохранение традиции в современном национальном музыкальном искусстве.

Музыка династии Северная Вэй стала связующим звеном в переходный период эволюции музыкальной культуры от раннего средневековья к позднему. В настоящем исследовании эволюция стилей и форм музыкальной

культуры в династии Северная Вэй рассматривается с точки зрения ее влияния на более позднюю музыкальную культуру.

В процессе развития империи Северная Вэй кочевая народность сяньби не только смогла сохранить свои собственные традиционные песни и народные танцы, но и впитала в себя элементы музыки Центральных равнин и этнической музыки других национальностей, став основой музыкального стиля династии Северная Вэй.

Расширение культурных обменов в период правления династии Северная Вэй способствовало тому, что на территорию империи проникла иностранная музыка, в том числе музыка Корейского полуострова, Японии, Центральной и Западной Азии на западе, музыка Юго-Восточной Азии и Индии на юге. Этому способствовало множество политических и социально-культурных факторов, а именно: торговые и культурные обмены, смешанные браки, миграция населения, войны и захват пленных, а также миссионерская деятельность в области религиозного просвещения. В данном контексте существовали различные типы музыки: музыка Ксилиан, музыка Куча, музыка Гаочангл, музыка Гаолил, музыка Тяньчжу и т.д. В результате культурных обменов оригинальный музыкальный стиль Центральных равнин смешивался с музыкой и танцами этнических меньшинств, а также с иностранной музыкой и танцами, что свидетельствовало об успешном и достаточно быстром (на протяжении одной династии) формировании многонациональной музыкальной культуры. Более того, эти тенденции в музыке подтверждали факт того, что начался процесс обновления традиционной ханьской культуры, в целом.

Вобрав в себя лучшие достижения сяньбийской и ханьской музыкальной культуры, а также некоторые элементы других этнических и зарубежных музыкальных культур, музыка империи Северная Вэй создала фундамент для последующего развития музыкальной культуры империи Суй (581-618 гг.) и следующей за ней империи Тан (618-907 гг.), таким образом обеспечивая преемственность музыкальной традиции.

Тобийская империя Северная Вэй начала стремительно разрушаться и приходит в упадок в 20-е годы VI в. Это был период восстаний национальных меньшинств, когда остатки кочевых племен разрушили столицу, убивали представителей ханьской национальности. В итоге к 550 году империя Северная Вэй прекратила свое существование, разделившись на Северную Ци и Северную Чжоу, которые начали воевать друг с другом, а также с кочевыми племенами, нападавшими на их территории. В конце концов Северная Чжоу одержала победу. К этому времени там императорской властью были запрещены одновременно буддизм и даосизм. В 581 году представитель китайской знати, бывший полководец Ян Цзянь (541 – 604 гг.) стал первым императором в династии Суй. В области культуры и религий за время правления предыдущей династии Северная Вэй сложилась и укрепилась ханьская конфуцианская позиция, которая и определила дальнейшее развитие китайского государства, которое именно в годы династии Суй, наконец, добилось территориального единства и централизации власти.

Ли Чжиань [192] полагает, что не только музыка, но культура и социальный уклад в династиях Суй и Тан «базируются на фундаменте, заложенном Северными династиями», поскольку они сформировали историю средневекового Китая. И культурные традиции Северной Вэй играли в данном процессе важную роль. У Северных династий было много общего, например, с ранней династией Тан не только в политическом устройстве, но и в системе ведения хозяйства, которую Ранняя Тан полностью переняла у Северной Вэй (земельные наделы распределялись поровну в зависимости от количества членов семьи мужского пола, приходящихся на одно хозяйство). Большое сходство наблюдалось и в налоговой системе. Что касается общей и музыкальной культуры, то все лучшее, что было достигнуто к концу династии Северная Вэй в плане китаизации и обогащения культур, а также развития традиционных религий, продолжало развиваться и дальше в новых, более благоприятных условиях для расцвета культуры, которые создались в

династии Суй, которая смогла объединить всю страну после продолжительного периода смуты. В эпоху династии Суй был построен Великий канал, который не только соединил реки Янцзы и Хуанхэ, но и связал город Лоян с западной столицей Чанъань, где проходил Великий Шелковый путь. Страна окончательно объединилась в 581 году, когда императором всего Китая стал Ян Цзянь (Вэнь-ди) с тем, чтобы преодолеть феодальную раздробленность, добиться экономических успехов и противостоять внешним врагам. Население династии Суй идентифицировало себя с табгачами (то есть с сяньбийской культурой), хотя и было сильно китаизированным. Экономические и культурные достижения династии Суй были полностью унаследованы сменившей ее империей Тан, которая считается временем, особенно благоприятным для развития музыки, культуры, литературы, всех видов искусства.

В настоящее время музыкальная традиция Китая претерпевает ряд изменений, связанных с процессами модернизации и видоизменения традиционно сложившихся типологических музыкальных форм под действием глобальных культурных и социальных влияний в условиях глобализации, согласно Дж. Вонг [201]. Это вполне закономерный процесс, поскольку в каждую историческую эпоху, в целях достижения социального и культурного прогресса возникает необходимость в модернизации традиционных и появлении новых типологических форм музыкального искусства в зависимости от изменяющихся требований времени. В период правления династии Северная Вэй таким универсальным требованием стала китаизация социальной и культурной жизни и интеграция этнических культур и традиций с целью достижения национальной интеграции и укрепления государственности в период феодальной раздробленности. Интегративные тенденции проявились во всех аспектах социально-культурного развития, включая и область музыки. Факторами, способствующими китаизации культурной сферы в этот период, стало распространение музыкальных установлений конфуцианства, ритуальной

буддийской и даосской музыки, развитие народного песенного творчества, фольклора, поэзии юэфу, культурные обмены между представителями Южных и Северных династий, территориальные миграции и взаимовлияние народной музыки и искусства танца национальных меньшинств в условиях преобладающего влияния исконно-китайской ханьской культуры и древней китайской музыкальной традиции.

Расширение межкультурного взаимодействия в условиях Северной Вэй способствовало объединению китайских территорий, интеграции и расцвету культуры и искусств в последующие династии. Музыкальная культура Китая в период различных императорских династий развивалась на основе принципа преемственности, сохраняя все лучшее, что было создано на каждом этапе, для будущих поколений. Элементы разных музыкальных культур в процессе интеграции объединялись в единое целое, образуя уникальный музыкальный строй каждой эпохи. При этом музыкальные традиции самой многочисленной народности хань вбирали в себя определенные этнические (в особенности фольклорные) компоненты, присущие музыке национальных меньшинств, включая их в музыкальную ткань национальных мелодий, что, в целом, создавало неповторимый китайский колорит музыкальных произведений разных стилей и жанров. Больше всего данная тенденция проявлялась в традиционной музыке. При этом обновление музыкальных форм и стилей традиционной музыки выступало как своего рода новаторство, которое способствовало не только сохранению, но и популяризации народной музыки и музыкального искусства. Более того, как отмечает Н.П. Мартыненко [94], сохранение и развитие музыкальной традиции способствовало передаче традиционных духовных и нравственных ценностей китайской культуры и китайской цивилизации.

Важной характеристикой и свидетельством продолжения существовавших ранее и дошедших до настоящего времени музыкальных традиций в Китае является их преемственность и стремление молодого

поколения изучать и исполнять (безусловно, в современном восприятии и видоизмененной форме) образцы старинной музыкальной культуры. Новое исполнение старинных и древних песен – одна из форм знакомства школьников начальной и средней школы Китая с национальной поэтической и музыкальной традицией. Подобные методы и практика эстетического воспитания посредством народной музыки описываются современными исследователями Ли Нань и Сянь Иньин [189], что свидетельствует о бережном отношении китайской нации к культурным традициям своей страны.

В настоящий период времени особенно актуальным представляется сохранение национальной музыкальной традиции, также как и музыкальной культуры этнических меньшинств в Китае. Об этом свидетельствуют современные исследования в области различных гуманитарных дисциплин. Так, представители педагогической науки, в частности, Дин Лу [51], М.В. Есипова [58], Р.С. Лаво и Чжан Цзиньхуэй [67], Ли Минхуэй и Г.В. Марченко [76], Ли Чжуанди [79], Ли Яояо [82], Чэнь Ин [159], отмечают необходимость совершенствования преподавания традиционной китайской музыки и обновления аксиологических основ музыкального образования в КНР с учетом исторических особенностей становления музыкальной культуры с целью сохранения музыкального наследия и всестороннего эстетического развития личности.

В современной музыковедческой и культурологической литературе развернулись исследования традиционного и народного компонентов китайской музыки, влияние и проявления музыкальной традиции в разных музыкальных жанрах, в том числе применительно к вокальным жанрам (исследования Ван Хонтао [17], Чжан Цяньвэя [149], Ли Чжэн Цзе [80]); к песенному искусству (исследования У Хунюаня [120], Чжан Лина [145]); к искусству танца (публикация На Ж., Чай Л. [98]), к жанру новой китайской музыки (диссертация Дай Юй [47]), классической китайской музыки (публикация Лу Чзицзэ [87]), инструментального искусства (статья Юй

Шэнлинь и А.В. Тороповой [167] и др. Лянь Ицэнь исследует традиционное и современное в музыкальном искусстве Китая (репертуар, тематика, особенности исполнительства) [93].

Китайскими и российскими учеными (Го Цзыньюй [37]; С.В. Мезенцева [96], Хуан Сяньюй [129]) осуществляются сравнительно-исторические исследования традиционной музыкальной культуры и музыкальной традиции Китая и России.

Китай – многонациональная полиэтническая страна, в ней официально числится 56 национальностей, однако большинство населения (свыше 91%) принадлежит к титульной нации хань, согласно диссертационному исследованию Ю.А. Грачевой [44]. Поэтому особенно важное значение имеет исследование музыкальной культуры национальных меньшинств в Китае – как в древности, так и в настоящее время. Сейчас в культурологической и музыковедческой парадигмах начинает исследоваться музыкальная традиция и музыкальная культура различных этносов Китая. Так, Лу Ся изучает музыкальную традицию этносов Сычуани [85]; Ц. Цинь исследует музыкальный фольклор этноса чжуан [137]; музыкальная культура этнических меньшинств региона Внутренняя Монголия рассматривается в исследованиях Фань Цзина [122], В.В. Моисеева и Лань И [97]. В целом, научный анализ становления и эволюции музыкальной культуры этнических меньшинств в КНР только начинается. В данном контексте культурологические и музыковедческие исследования музыкальной культуры разных исторических эпох, в том числе, исследование музыкальной культуры династии Северная Вэй как компонента музыкально-исторического процесса представляются актуальными и своевременными.

Выводы к параграфу 2.2.

1. Современный Китай, на территории которого сейчас проживает свыше 56 национальностей, является многонациональным, многоэтническим государством. Культура Китая также многонациональна. Музыкальная

культура Северной Вэй складывалась в условиях интенсивной интеграции культур народности хань и культур этнических меньшинств, которых в средневековый период было значительно больше, чем сейчас, если включить те племена, которые уже перестали существовать, ассимилируя и полностью сливаясь с другими, более многочисленными и высокоразвитыми культурами. Тем не менее, исследование всех культур в древнем и средневековом Китае представляет исторический интерес как для музыковедения, так и в рамках культурологического дискурса. Исследования в этой области крайне малочисленны, поскольку этнокультурное и этномузикальное направления лишь только начинают развиваться и находятся в стадии становления.

2. Культура неразрывно связана с традицией. Культура китайской цивилизации насчитывает более пяти тысячелетий. Исследование музыкальной культуры династии Северная Вэй является лишь частью исследования многотысячелетней музыкальной традиции Китая, которая представляет собой результат сохранения, накопления и эволюции музыкальных форм, стилей, жанров. Империя Северная Вэй внесла свой собственный немалый вклад в становление музыкальной традиции, заложив основу многонациональной музыкальной культуры, базирующейся на принципах сосуществования, толерантности, культурного и стилевого многообразия. Музыка в империи Северная Вэй выполняла не только эстетическую функцию, но и функцию укрепления государственности, залогом гармонии и мира, средством воспитания высокой нравственности, согласно конфуцианским канонам и духовным установкам буддизма и даосизма. Таким образом, музыкальная культура еще в средневековый период тесно переплелась с ритуальной культурой и религиозной традицией.

3. Неотъемлемой частью музыкальной традиции в эпоху Северных и Южных династий являлась музыкальная культура этнических меньшинств, живших по соседству с китайскими территориями (сюнну, сяньби, тибетцы, кидани, мужун, тангуты, монголы, манчжуры и другие этносы). Многие из

этих народов, проживая на территории Китая, полностью ассимилировались, но некоторые народности сохранили свою культурную идентичность, музыку, искусство, перенимая культуру ханьцев и влившись при этом в русло китайской национальной традиции. И именно эпоха Северной Вэй стала периодом интенсивного слияния и обогащения музыкальных культур на основе культурной интеграции этнических меньшинств и взаимного проникновения культур Севера и Юга. В этом состоит уникальность исторического периода в годы правления династии Северная Вэй.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

1. Тема дворцовой музыки в эпоху династии Северная Вэй мало разработана исследователями. Дворцовая музыка этого периода выполняла несколько функций – социальную, ритуальную и культурную. Этот тип музыки отвечал потребностям императорского двора и запросам аристократии. На всех этапах становления империи в развитии дворцовой музыки наблюдалось две разнонаправленные тенденции: противоборство культурной традиции хань и обычаев музыкальной традиции и народной музыки культуры сяньби; тенденция к интеграции и обогащению взаимодействующих музыкальных культур. Дворцовая музыка Северной Вэй заимствовала многое из дворцовой музыки предшествовавшей империи Хань, сохранив на начальном этапе (при формальном соблюдении формы) некоторые музыкальные традиции и песни сяньбийской культуры, например, исполнение императорского танца под этническое песнопение народности сяньби «Песнь настоящего поколения», что свидетельствовало о стремлении сяньбийцев сохранить свои национальные культурные устои. Однако с течением времени, в лоянский период, в условиях политики китаизации в дворцовой музыке стали преобладать установки конфуцианского учения, а также некоторые элементы буддийской и даосской музыкальной культуры.

2. История развития ритуальной музыки эпохи Северная Вэй сводится к влиянию ритуалов традиционных для Китая философско-религиозных

учений – конфуцианства, даосизма и буддизма, в сочетании с элементами шаманских культов, характерных для кочевой культуры сяньби. На разных этапах становления империи Северная Вэй происходило укрепление одного из трех вероучительных компонентов древнекитайской философии и гонения на другие религии, например, запрещение буддизма императором Тоба Тао (424-452 гг.) с целью укрепления даосизма, или же, напротив, объявление буддизма единственной официальной религией при императоре Тоба Цзюне (452-465 гг.) и одновременные ограничения сферы действия других вероучений. В период правления императора Сяовэня, напротив, особенно сильны были позиции конфуцианства. В итоге, смешение традиций и интеграция культур привели к формированию нового стиля ритуальной музыки – буддийской музыки «с китайской спецификой». Определенные изменения и нововведения под действием чужих музыкальных культур произошли в ритуальной музыке конфуцианского толка (она приобрела большую выразительность и энергичность) и в даосской музыке, которая стала сопровождать отдельные моменты жертвоприношений, в которых до этого песнопения не использовались. Таким образом, процесс интеграции в сфере ритуальной музыки стал основным характерным изменением в период Северной Вэй. Судить о развитии ритуальной музыки в династии Северная Вэй помогают данных археологических раскопок; сохранившиеся экземпляры древних гробниц, буддийские храмы периода Северной Вэй (рукотворный пещерный комплекс Лунмэнь, пещеры Юньган и др.), фресковая роспись и наскальная живопись.

3. Народная музыка сяньби и этнических меньшинств в империи Северная Вэй продолжала развиваться даже в самые неблагоприятные периоды смуты, войн, вооруженных конфликтов, социальной нестабильности, массовых переселений и территориальных миграций. Народная музыка, этнические танцы и народные песни помогали простому народу выжить в тяжелых условиях феодального труда и быта, в атмосфере вынужденных миграций и военных конфликтов. В смутную историческую

эпоху Северной Вэй музыкальное искусство и культура, хотя и не достигли тех высот, которые были достигнуты в последующем в империи Тан, все же не стояли на месте и именно в этот период появились такие шедевры народного песенного искусства, в том числе на сяньбийском культурном материале, как «Песнь о Мулань», «Песнь Аганя», «Песнь Чили» и др. Сохранению этих и других выдающихся шедевров народной песенной культуры и поэзии жанра юэфу способствовало создание в Северной Вэй системы музыкального управления, основанного на традиционной модели музыкального управления Юэфу, функционировавшего в свое время в империи Хань. Народная музыка отбиралась музыкальными чиновниками, коллекционировалась, подвергалась адаптации, аранжировке, при этом многие ее элементы использовались придворной знатью при сочинении дворцовой музыки.

4. Развитие многонациональной музыкальной культуры Китая во многом обязано инновационным изменениям в межэтнических отношениях, которые произошли в период правления династии Северная Вэй. В условиях интеграции и ассимиляции множества культур этнических меньшинств, проживавших на территории империи, и чужеземных влияний, которые приходили в Китай из Средней и Центральной Азии и других регионов, интеграционные процессы интенсивно протекали в области музыкальной культуры, музыкального искусства, искусства танца. Данные процессы стали основой для сближения музыкальных культур разных этносов посредством реформы китаизации социальной и культурной жизни в империи, что создало основу для формирования истоков национальной китайской музыкальной традиции, которая вобрала в себя элементы разных культур, сохранив при этом уникальное китайское ядро, сформированное еще в эпоху династии Хань. После распада династии Северная Вэй музыкальная культура, сформировавшаяся в этот период, стала основой для последующего развития и эволюции музыкальных культур династий Суй и Тан.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Музыкальная культура Китая – одна из древнейших и наиболее самобытных культур, созданных человеческой цивилизацией. Каждый значительный период многовековой китайской истории стал основой для появления новых музыкальных стилей, форм и жанров музыкального и танцевального искусства. Эпоха правления династии Северная Вэй не является исключением в этом плане, поскольку именно в этот смутный период раннего средневековья, наполненный войнами и феодальными междоусобицами, сформировалась уникальная многонациональная

музыкальная культура, в пространстве которой сохранялись ключевые черты и компоненты разных этнических культур, которые были объединены вместе под влиянием более древней китайской культуры, происходящей из династии Хань.

В задачи настоящего исследования входило изучение тенденций и особенностей развития музыкальной культуры и музыкального искусства в империи Северная Вэй в культурологической парадигме посредством изучения и анализа китайской и зарубежной научной литературы, историографии, древних китайских исторических книг и исторических комментариев.

На основе междисциплинарного подхода, с опорой на данные археологии, этнографии, всеобщей истории, истории Китая, истории религий, истории философии, лингвистики, искусствоведения, педагогики и культурологии стало возможным выделить и проанализировать особенности становления трех типов музыки, а именно, дворцовой, ритуальной и народной, на разных этапах становления государства Северное Вэй.

Посредством анализа исторических источников автор сделал попытки собственной периодизации истории становления династии Северная Вэй, исходя при этом из оценки таких важных параметров, как развитие государственности, политики, экономики и культуры изучаемой исторической эпохи. Традиционное деление истории Северной Вэй на пинчэнский и лоянский периоды развития было дополнено еще одним, третьим периодом, характеризующим время упадка и распада империи.

Исследование научных источников на китайском, английском и русском языках позволило сделать *вывод* о том, что для каждого из выделенных исторических этапов становления империи Северная Вэй характерны собственные специфические тенденции развития и различные уровни социально-экономических, политических и культурных достижений. В свою очередь, подобный подход к исследованию дал автору возможность

выделить особенности развития музыкальной культуры Северной Вэй в каждый из рассматриваемых периодов.

В процессе исследования мы также пришли к *выводу* о том, что ключевой особенностью северовэйского периода в истории средневекового Китая стали процессы интеграции и ассимиляции культур, которые проявились в разных сферах социальной жизни, в том числе в области музыки и музыкального искусства. Итогом почти 150-летнего периода существования династии Северная Вэй стало формирование многонациональной музыкальной культуры средневекового Китая, характеризующейся собственным уникальным «северовэйским стилем», сочетающим в себе многоаспектность, многокомпонентный состав, а также сосуществование множества музыкальных стилей и жанров. Результатом межкультурного взаимодействия различных этносов и народностей средневекового Китая стали интеграция и взаимное обогащение этнических музыкальных традиций в процессе политики китаизации и, одновременно, сохранение уникальных качеств традиционной исконно-китайской музыкальной культуры.

В настоящем исследовании были обобщены данные китайской и зарубежной музыкальной историографии, описаны методологические подходы и принципы исследования процесса развития музыкальной культуры феодального Китая в конкретной исторической обстановке (период Северных и Южных династий). В диссертационной работе описаны отличительные особенности развития кочевой культуры народности сяньби протомонгольского происхождения и характерные черты китайской национальной культуры, созданной народностью хань и представляющей собой титульную культуру. Также описаны определенные особенности музыкальной культуры этноса сяньби и музыкальных культур отдельных этнических меньшинств с учетом исторической обстановки, экономических и социально-культурных факторов.

Исследователь пришел к выводу, что наиболее значительное место в развитии культуры северовэйского государства сыграл император Сяовэньди. Описывается сущность реформы китаизации, которая осуществлялась данным сяньбийским правителем, и ее влияние на процессы интеграции и ассимиляции культур в империи Северная Вэй. Кроме того, были дифференцированы тенденции развития дворцовой, ритуальной и народной музыки как ключевые функциональные типы музыкальной культуры в период правления династии Северная Вэй.

Таким образом, все задачи, поставленные диссертантом, были последовательно решены в соответствии с поставленной целью. Решение задач исследования нашло отражение в положениях, выносимых на защиту.

Опишем перспективы исследования. Перспективным представляется дальнейшее исследование различных аспектов музыкальной культуры Китая применительно к другим историческим периодам. Также важно научное обоснование факта преемственности музыкальных культур разных династий в процессе становления национальной китайской музыкальной традиции. Актуальным может быть сравнительно-историческое исследование особенностей становления разных художественных стилей и музыкальных жанров на материале Северных и Южных династий. Не менее важно детальное изучение исторической эволюции древних музыкальных инструментов, а также выявление закономерностей развития музыкально-исторического процесса в условиях различных империй на территории древнего и средневекового Китая.

Важным и своевременным является территориальное изучение многокрасочной музыкальной палитры этнических культур древности, средневековья и современности, исследование процессов и проявлений эволюции этнических культур, в том числе применительно к искусству музыки и танца. Перечисленная проблематика до сих пор мало изучена, однако ее исследование весьма актуально в контексте изучения процесса становления национальной музыкальной традиции и музыкальной культуры

Китая. И, безусловно, крайне необходимы исследования музыкальной культуры этнических меньшинств как в исторической парадигме, так и в условиях современности с тем, чтобы выявить пути наследования и сохранения всех компонентов многонациональной музыкальной культуры современного Китая и китайской цивилизации, в целом.

По итогам проведенного исследования мы пришли к следующим выводам:

1. Культурно-исторические и музыкально-исторические исследования всегда актуальны, поскольку они позволяют рассматривать музыкально-исторический процесс в его целостности и взаимосвязи тенденций развития культуры современной эпохи с культурами предшествовавших эпох, определить истоки и направления развития музыкальной традиции, предсказать возможные направления в эволюции музыкальных стилей и культурных процессов в будущем.

2. Эпоха династии Северная Вэй мало привлекала исследователей в сфере культурологии, так как, согласно сложившемуся стереотипу, считалось, что в период феодальной раздробленности, смуты, кровавых войн, дворцовых переворотов и межнациональных конфликтов трудно ожидать расцвета в области культуры. Между тем, анализ разнообразных научных источников на основе междисциплинарного подхода позволяет утверждать, что период династии Северная Вэй богат событиями, связанными с развитием музыки, литературы, поэзии и искусств. Именно в северовэйский период были заложены основы многонациональной музыкальной традиции, включающей компоненты музыкальной культуры различных этнических меньшинств, проживавших на территории средневекового Китая и в приграничных районах. Процесс китаизации сяньбийского общества, осуществляемый императорской властью, заложил направление для дальнейшего развития традиционной музыки, культуры, литературы, искусства, философско-религиозных течений в последующих империях Суй

и Тан, которые характеризуются небывалым расцветом в области культуры и объединением территории всего Китая на государственном уровне.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алексеев-Апраксин А.М., Ли Л. Шесть школ китайской Махаяны //Человек и культура. – 2022. – №2. – С. 1-11.
2. Алексеев-Апраксин А.М., Сюй Жуйцин, Дин Сян. Россия и Китай: культурные трансферы на северных маршрутах Великого Шелкового пути //Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. – 2023. – №2 (46). – С. 59-76.

3. Анашина М.В. Философия эпохи Хань : Учебное пособие. Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М. : ИФРАН, 2013. – 101 с.
4. Бай Джункай. Система Юэфу династии Северная Вэй и восстановление поэзии Юэфу // Журнал Ланьчжоу. – 2017. – № 07. – С. 20-32. (на китайском языке).
5. Бай Цуй Цинь. Этническая история династий Вэй, Цзинь, Южной и Северной : монография. Пекин : Издательство литературы по общественным наукам, 2007. (на китайском языке).
6. Барина Е. Б. Взаимодействие Китая с западными территориями в древности и средневековье // Диалог со временем. – 2012. – Вып. 40. – С. 94-117. DOI: <https://roii.ru/r/1/40.6>
7. Барина Е.Б. Трансформация отношений Китая с кочевыми народами Центральной Азии в эпоху средневековья // Вестник Томского государственного университета. – 2016. – №403. – С. 23-27. DOI: 10.17223/15617793/403/4
8. Барина Е.В. Формирование особенностей этнокультурной политики Китая в период раннего средневековья // Вестник Российского университета дружбы народов. – Серия: Всеобщая история. – 2013. – №3. –С. 36-44.
9. Барина Е.Б. Этнокультурные контакты Китая с народами Центральной Азии в древности и средневековье : монография. – М.: ИЭА РАН, 2013. – 419 с.
10. Бембеев Е.В., Команджаев А.Н. Происхождение хунну в свете данных археологии, антропологии и анализа письменных источников //Вестник Калмыцкого университета. – 2013. – №2 (18). – С. 14-21.
11. Бонч-Осмоловская О.А. Конфуцианская экзегетика в древности и раннем средневековье: историческая типология конфуцианского комментария : дисс. ... канд. истор. наук: 07.00.09. – Санкт-Петербург, 2020. – 626 с.

12. Ван Вэньтао. О мерах спасения при Сяо-вэнь-ди во времена династии Северная Вэй // Сучжоу дасюэ сюэбао / Вестник Сучжоуского университета. – 2014. – №3. – С. 175-183. (на китайском языке).

13. Ван Дон Мэй. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры : автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – СПб, 2004. – 32 с.

14. Ван Руби. Очерки о Юэфу. – Шэньси: Народное издательство Шэньси, 1984. – 183 с. (на китайском языке).

15. Ван Синь. Исследование музыкальных ценностей Мартина Лютера. – Пекин: Современное обучение. – 2017. – 77 с. (на китайском языке).

16. Ван Фан. Интеграция элементов этнической музыки в современную популярную музыку //Северная музыка. – 2015. – Вып. 4. – 80 с. (на китайском языке).

17. Ван Хонтао. Воплощение поэтического текста в камерной вокальной музыке китайских композиторов (на материале художественных песен на стихи старинных поэтов) : автореф. дисс канд. искусств. : 17.00.02. – Минск, 2016. – 24 с.

18. Ван Хунся. Распространение и особенности западной музыки и танца в северных регионах во времена династий Восточная Цзинь, Южной и Северной династий //Исследование музыки. – 2005. – №3. (на китайском языке).

19. Ван Ц. Возникновение и начальное развитие буддизма в Северо-Восточном Китае (по материалам Сянбэй и Когурё) // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Народы и культуры Северо-Восточного Китая : сб. докл. двух междунар. науч.-практ. конф. Благовещенск, 12 мая – 18 мая 2020 г. / под ред. А.П. Забияко, А.А. Забияко. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2020. С. 197-211. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_44635197_47571-542.pdf

20. Ван Цзюнь. Искусствоведение в эпоху Вэй, Цзинь, Южной и Северной династий [D]. – Нанкин: Докторская диссертация Юго-Восточного университета, 2005. (на китайском языке).

21. Ван Чжэндун. От «Ведьмы» к «Церемонии»: краткое описание реологии даосской музыкальной эстетики // Журнал университета Чэнду. – 2009. – № 4 (на китайском языке).

22. Ван Чунхуа. Особенности становления музыкальной культуры и искусства Древнего Китая (на примере династии Северная Вэй) // Социальная педагогика в России. – 2023. – №3. – С. 89-96.

23. Ван Чунхуа. Разнообразие музыкальных форм и их функции в период правления династии Северная Вэй // Юбилейный форум с международным участием «Формирование единого образовательного пространства: задачи, решения, перспективы». 16 ноября 2023 г. : сб. научных трудов / под ред. С. В. Ивановой, И. М. Логвиновой. М. : ФГБНУ «Институт стратегии развития образования», 2023. – С. 496-500.

24. Ван Чунхуа. Специфика музыкальной культуры Китая в период династии Северная Вэй с позиций междисциплинарного подхода // Культура и цивилизация. – 2023. – Том 13. – № 12А. – С. 11-17. DOI: 10.34670/AR.2023.67.45.002

25. Ван Чунхуа, Ян Цзин. Становление и развитие культуры Северной Вэй // Искусство – диалог культур : Сб. материалов VIII Межд. научно-практической конференции. Грозный, 28-29 октября 2022 г. – Махачкала : Алеф, 2022. – С. 163-169.

26. Ван Шумэй. Исследование поэзии Юэфу в Северной династии : монография. – Пекин : Издательство социальных наук, 2013. (на китайском языке).

27. Ван Юньси. Исследование истории официальной канцелярии Юэфу при династиях Хань, Вэй, Цзинь, Южной и Северной // Сборник стихотворений Юэфу. – Пекин: Книжное издательство Чжунхуа, 1962. – С. 5. (на китайском языке).

28. Вельфлин Г. Художественная стилистика – основные понятия истории изобразительного искусства (Введение). Перевод Пан Яочан. – Пекин: Издательство Народного университета Китая, 2004. (на китайском языке).
29. Вёсны и осени господина Люя. [Электронный ресурс]. URL: <https://ctext.org/lv-shi-chun-qiu/zh> (на китайском языке).
30. Выжлецов Г.П. Аксиология культуры на рубежах веков //Международный журнал исследований культуры. – 2016. – №2 (23). – С. 15-26.
31. Вэй Л. Л. Роль музыки в этническом танце Китая //Гуманитарное пространство. – 2021. – Т. 10. – №. 3. – С. 281-289.
32. Вэй Шоу. Вэй-Шу (История династии Северная Вэй). – Пекин: Издательство: Бо-на, 1958. (на китайском языке). URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=801592&remap=gb>
33. Гао Жэньсюн. Песни Мужун Сяньби в период шестнадцати царств // Западные исследования, 2006. – №2. (на китайском языке).
34. Гао Ин. Возникновение и популярность народных песен династии Хань с точки зрения музыкальной социологии. – Пекин: Современная музыка, 2016. – № 19.– С. 87-88. (на китайском языке).
35. Гао Мэйюнь. Раскопки гротов Юнган и распространение буддизма в династии Северная Вэй //Образование за пределами кампуса в Китае. – 2008. – S1. (на китайском языке).
36. Гао Цзясинь. Семантика придворного церемониального танца в Китае // Инновационные научные исследования в современном мире: теория, методология, практика : Сб. статей по мат-лам I межд. научно-практич. конференции. – Часть 2. – Уфа : Вестник науки, 2019. – С. 19-25.
37. Го Цзинюй. Сравнительное исследование музыкальной культуры Китая и России: к постановке проблемы [Электронный ресурс]. – 2021. – URL: https://ethnosfera.ru/images/2021_Conference_ISGO/ISGO-2021_80.pdf (дата обращения: 04.06.2024).

38. Головачёв В. Ц. «Завоевательная династия» Северная Вэй // В кн. «Кочевые империи Евразии: особенности исторической динамики» / отв. ред. Б.В. Базаров, Н.Н. Крадин. – М. : Наука – Восточная литература, 2019. – С. 143-165.
39. Головачёв В.Ц. Использование конфуцианских стереотипов в качестве моральной санкции для установления регентства (два эпизода из жизни двух северовэйских императриц) // В сб. : Общество и государство в Китае : труды XXIX научной конф. – М., 1999. – С. 62–68.
40. Головачёв В.Ц. История болезни и смерти основателя государства Северное Вэй: патографическое исследование (по материалам «Вэй Шу») //Общество и государство в Китае. – 2023. – №S44. – С. 333-349.
41. Головачёв В.Ц. Матрисуицид у сяньбийцев: древний обычай или «изобретенная традиция»? // Общество и государство в Китае : мат-лы XL научной конференции. – М.: ИВ РАН, 2010. – С. 59–70.
42. Головачёв В. Ц. Этнические процессы и этническая политика в государстве Северное Вэй (IV–VI вв.) : автореф. дисс. ... канд. ист. наук: 07.00.03. – М., 1992. – 30 с.
43. Го Тинтин. Значение конфуцианской церемониальной музыки в Китае в прошлом и в современности //Культура и цивилизация. – 2022. – Том 12. –Вып. 2А. – С. 405-415.
44. Грачева Ю.А. Особенности положения народа Наси в Китае: история и современность : автореф. дисс. ... канд. ист. наук : 07.00.03. – М., 2019. – 31 с.
45. Гун Цзыхуэй. Гуцинь в художественной культуре древнего Китая: к проблеме изучения //Вестник Университета мировых цивилизаций. – 2018. – Том 9. – №1 (18). – С. 82-85.
46. Гэн Бяо. Конфуцианство в современной культуре Китая : дисс. ... канд. культ. : 05.10.01. – СПб, 2022. – 343 с.
47. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости»: дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02 [Место

защиты: ФГБОУ ВО Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки]. Нижний Новгород, 2017. – 237 с.

48. Дармилова Э.Н., Джазаева И. А. Конфуцианская цивилизация Китая // Казачество. – Москва, 2019. – № 40 (4). – С. 46-50.

49. Датунский институт археологии: Брифинг о раскопках фресковой гробницы династии Северная Вэй в Шалинге, Датун, Шаньси // Культурные реликвии. – 2006. – № 10 (на китайском языке).

50. Джар Ман. Хронология и исследование музыкальных и танцевальных образов династии Тан в Чанъане // Сианьская академия изящных искусств. – 2012. – № 3. – С. 210. (на китайском языке).

51. Дин Лу. Поиск и изучение методики преподавания истории китайской музыки // Звук Хуанхэ. – 2017. – № 18. – С. 23-27. (на китайском языке).

52. Докучаев И.И. Аксиология культуры : учеб. пособие. – СПб : Лань, 2022. – 356 с.

53. Ду Дживен. Китайский буддизм и китайская культура : монография. – Пекин : Издательство религиозной культуры, 2003. (на китайском языке).

54. Ду Пэн, Майданский А.Д. Исследование пути наследия китайской традиционной музыкальной культуры [Электронный ресурс] //Universum: филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. – 2022. – № 12 (102). – URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/14710> (дата обращения: 03.06.2024).

55. Ду Шидуо. История династии Северная Вэй : монография. – Тайюань : Объединенное издательство Университета Шаньси, 1992. (на китайском языке).

56. Ду Яксюн, Чжоу Цзи. Музыкальная культура Великого Шелкового пути : монография. – Пекин : Издательство Минзу, 1997. (на китайском языке).

57. Елихина Ю. И. Дуньхуан и Юйлинь – пещерные музейные комплексы //Вопросы музеологии. – 2021. – № 12 (2). – С. 296–309. <https://doi.org/10.21638/spbu27.2021.212>
58. Есипова М.В. Об особенностях изучения китайской музыки в России в XXI веке //Художественная культура. – 2017. – №3 (21). – URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2017-3-21/prikladnaya-kulturologiya/5264.html> (дата обращения: 04.06.2-24).
59. Е Цюн, Инь Сювэнь. Тенденции историко-культурного развития народного песенного творчества китайской национальности салары // Известия БДПУ. – Серия 1. – 2021. – №1. – С. 137-141.
60. Жэнь Няньчэнь. Архитектурный декор древнего и средневекового Китая: эволюция и художественные особенности : дисс. ... канд. искусств. : 50.10.3. – Москва, 2021. – 285 с.
61. Зольников М.Е., Кхесинь Чжу. История музыкального искусства Китая в русской и зарубежной историографии XX-XXI вв. //Культура и время перемен. – 2019. – №1 (24). – С. 9-10.
62. Камалов А.К. Тюрки и иранцы в Танской империи : монография. – Алматы : Издательский дом «Мир», 2017. – 384 с.
63. Книга обрядов. Записи о музыке. Глава 37. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.chineseclassic.com/content/320> (на китайском языке). (дата обращения: 3.06.2024).
64. Королева О.А. Реформы Сяовэнь-ди: процесс китаизации сяньбийского общества //Труды Института востоковедения РАН. – 2018. – №7. – С. 257-265.
65. Кудинова М.А. Погребальные комплексы периода Северной Вэй в окрестностях г. Гуюань, Нинся-Хуэйский автономный район, КНР //Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. – 2023. – №22 (5). – С. 95-104. <https://doi.org/10.25205/1818-7919-2023-22-5-95-104>

66. Кучера С. Р. Чиновничество и культовая жизнь древнего Китая // Общество и государство в Китае. – 2020. – Том 50-1. – №34. – С. 47-93. DOI: 10.31696/2227-3816-2020-50-1-047-093

67. Лаво Р.С., Чжан Цзиньхуэй. Аксиологические основания музыкального образования в Китае // Культура и цивилизация. – 2022. – Том 12. – № 2А. – С. 128-137. – DOI:10.34670/AR.2022.47.80.016

68. Ли А. К вопросу об истории народной музыки Китая // Народное творчество национальных культур на современном этапе развития музыкальной педагогики. Традиции и новаторство : Мат-лы студенческой межд. научно-практической конференции. Москва, 27 декабря 2019 года. – Москва : Ритм, 2020. – С. 139-144.

69. Ли Байяо. Книга Северной Ци [М]. – Пекин : Книжное издательство Чжунхуа, 1972. (на китайском языке).

70. Ли Гочжэнь. Микроанализ художественных характеристик «Поэзии Мулань» // Преподавание и исследования китайского языка : издание для учителей. – 2009. – №1. (на китайском языке).

71. Ли Гуотао. Чиновники древней музыки и древняя драма. – Гуандун : Guangdong Higher Education Press, 2004. – 52 с. (на китайском языке).

72. Ли Гуотао. Экзаменационная стратегия Ле Бу Шаншу – пересмотр официальной системы придворной музыки династии Северная Вэй. Под ред. Школы истории и культуры Сычуаньского университета // Труды Вэй, Цзинь, Южной и Северной династий. – Чэнду : Книжное издательство Башу, 2006. – С. 137-140.

73. Ли Дунцин. Исследование церемониальной музыки в династиях Вэй, Цзинь, Южной и Северной : Докторская диссертация Нанкинского педагогического университета. – Нанкин, 2013. (на китайском языке).

74. Ли Ли. Исследование придворных музыкальных учреждений при династиях Вэй, Цзинь, Южной и Северной : магистерская диссертация Хэнаньского Университета, 2007. (на китайском языке).

75. Ли Линьсун. Буддизм в культурной жизни современного Китая: дис. ... канд. культ. : 05.10.01.– СПб, 2023. – 176 с.
76. Ли Минхуэй, Марченко Г.В. Народная музыкальная культура Китая в формировании личности дошкольника // Педагогический журнал. – 2023. – Т. 13. – № 7А. – С. 144-152. DOI:10.34670/AR.2023.25.43.031
77. Ли Фаньюань, Ли Юмэй. Исследование придворных музыкальных учреждений династии Северная Вэй // Исследование музыки. – 1999. – № 2 (на китайском языке).
78. Ли Ху. Теория музыки Муронг Сяньби//Исследования по истории Китая. — 2000. – № 2 (на китайском языке).
79. Ли Чжуанди. Традиционная музыка в современном школьном образовании Китая: автореф. ... канд. пед. наук : 5.8.2. – СПб, 2023. – 24 с.
80. Ли Чжэн Цзе. Влияние адаптаций народных песен на развитие китайского вокального искусства. – Далянь: Ляонинский педагогический университет, 2013. – 123 с. (на китайском языке).
81. Ли Юэ. Историографический очерк развития общего музыкального образования в Китае с древнейших времен до рубежа XIX–XX веков //Вестник КемГУКИ. – 2017. – №40. – С. 217-225.
82. Ли Яояо. О взаимодействии национальных и общеевропейских традиций в процессе вокального воспитания китайских студентов // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: сборник трудов межд. научной конференции. Ростов-на-Дону, 11–15 апреля 2019 г. – Т. III. – Ростов-на-Дону, 2019. – С. 158-170.
83. Ло Гензе. История литературы Юэфу. – Пекин : Восточное издательство, 2012. – №9. (на китайском языке).
84. Лу Ифэй. Этнические обычаи Ху и особенности династий Суй и Тан //Социальные обычаи этнических меньшинств в Северной Вэй, Цзинь и Северных династиях и их влияние на династии Суй и Тан. Пекин : Издательство библиографической литературы, 1994. – С. 175.

85. Лу Ся. Традиционная музыкальная культура этносов Сычуани [Электронный ресурс]. – URL: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/296363/1/170-173.pdf> (дата обращения: 04.06.2024).
86. Лу Цзинчжи. Исследование музыки в эпоху династии Северная Вэй [D]. – Чанчунь: Докторская диссертация Цзилинского университета, 2016. (на китайском языке).
87. Лу Чзицзэ. Китайская классическая музыка // София. – 2019. – №1. – С. 144-150.
88. Лю Лянь. Жанры народных песен дауров в Китае // Вестник Томского государственного университета. Серия: Культурология и искусствоведение. – 2017. – №25. – С. 89-96.
89. Лю Синчжэнь, Ли Юнлинь. Сводная история искусства Китая : сб. династий Цинь и Хань. – Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета, 2006. – 422 с. (на китайском языке).
90. Лю Сюй. Книга Тан. В 16 томах. – Пекин: Издательство Zhōnghuá Shūjú. – 1975. 5407 с. (на китайском языке).
91. Лю Хуайжун. Исследование эволюции языка Юэ в Северных и Южных династиях до династии Суй // Хуан Чжун. – 2004. – № 2. (на китайском языке).
92. Лю Янь. Мифические истоки музыкального искусства древнего Китая [Электронный ресурс] // Вестник Полоцкого государственного университета. – 2016. – С. 108-112. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/81663625.pdf> (дата обращения: 3.06. 2024).
93. Лянь Ицэнь. Традиционное и новаторское в современном музыкальном искусстве Китая: образование, исполнительство, репертуар : дис. ... канд. культ. : 24.00.01. – Саранск, 2021. – 174 с.
94. Мартыненко Н. П. Понимание «музыки» в раннем конфуцианстве согласно тексту «Юэ Цзы» – «Записки о музыке» // Вопросы философии. –

М: Институт философии Российской академии наук, 2020. – № 7. – С. 171-175.

95. Марханова Т.Ф. Покровительство буддийским постройкам при императоре Дао-у династии Северная Вэй как способ утверждения политической власти // Genesis: исторические исследования. – 2023. – № 5. – DOI:10.25136/2409-868X.2023.5.40693

96. Мезенцева С.В. Дальний Восток России — Китай: пути и перспективы взаимодействия в академической музыкальной культуре. Обсерватория культуры. 2021;18(4):366-376. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2021-18-4-366-376>

97. Моисеев В.В., И Лань. Музыкальная культура Внутренней Монголии Китая // Человеческий капитал. – 2022. – №7 (163). – С. 246-251.

98. На Ж., Чай Л. Влияние истории развития народной музыки на русские и китайские народные танцы // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2021. № 4. С. 34-53. DOI: 10.7256/2453-613X.2021.4.36351 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36351

99. Надолинская Т. В. Музыкальное воспитание и образование в Древнем Китае //Музыкальное образование: история и современность. – 2020. – С. 3-7.

100. Нин Чанъин. набросок «Песни о Чили» //Журнал педагогического университета Внутренней Монголии. 1980. №3. (на китайском языке).

101. Новоселова А.В. Шёлк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая : автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – М., 2015. – 33 с.

102. Огава Хуаншу. Песня Чили – ее оригинальный язык и значение в истории литературы //Журнал Пекинского университета. – 1982. – №1. (на китайском языке).

103. Полуэктова О.В. Китайская дворцовая музыка эпохи Тан из японских источников : Структурно-аналитический аспект : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. – 1999.
104. Пэн Лин. Сходства и различия конфуцианства, даосизма и буддизма //Вестник Бурятского государственного университета. – Философия. – 2015. – №S14. – С. 22-26.
105. Пэн Яньбо. Музыкальная культура народности туцзя в Китае : автореф. дис. ... канд. искусств. – Нижний Новгород, 2017. – 27 с.
106. Ран Линцзян. Исследование эволюции художественного стиля Северной династии с точки зрения этнической интеграции. – Цзянсу: Издательство Юго-Восточного университета. – 2020. – №37. (на китайском языке).
107. Рахманалиев Р.Р. Династия Вэй – «тюркский Китай». Военные кампании против жужаней // В кн. : Империя тюрков. История великой цивилизации. – М. : Рипол-классик, 2019. – 704 с.
108. Синдикова Г.М. Актуализация аксиологического потенциала музыки в профессиональном становлении студентов [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – №6. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=15609> (дата обращения: 03.06.2024)
109. Синянская Н.А., Фу Шуцзюнь. Традиционная народная музыка Китая от истоков до наших дней //Поколение будущего – взгляд молодых ученых – 2019: материалы 8 межд. научной конф. Курск, 13-14 ноября 2019 г. – Том 2. Курск : изд-во Юго-Западного гос. университета, 2019. – С. 168-179.
110. Солодовникова О.Н. Искусство Китая. – М. : Аст, 2024. – 160 с.
111. Су Юбо. Формирование музыкальной культуры в древнем Китае [Электронный ресурс] //Научный аспект. – 2023. – URL: <https://na-journal.ru/3-2023-kultura-iskusstvo/4512-formirovanie-muzykalnoi-kultury-v-drevnem-kitae> (дата обращения: 03.06.2024).

112. Сун Сяохуай. Исследование Юэфу двух династий Тан : докторская диссертация Университета Сучжоу, 2001. – С. 85.
113. Сыма Цянь. Исторические записи (Ши Цзы). – Пекин : Книжное издательство Чжунхуа, 1982. (на китайском языке).
114. Сю Хайлинь. Древнекитайское музыкальное образование [D]. – Шанхай : Shanghai Education Press, 2011. (на китайском языке).
115. Сяо Дифэй. Литературная история шести династий Хань и Вэй. Серия: Специальная литературная история китайских династий. – Пекин : Издательство народной литературы, 2011. (на китайском языке).
116. Тан Хайчуань. Этапы развития китайской народной песни //Всеобщая история. – 2019. – №1. – С. 25-29.
117. Трубникова В.Б. Тайна пещеры Гасяньдун //Творец культуры. Материальная культура и духовное пространство человека в свете археологии, истории и этнографии : Сб. научных статей, посвященный 80-летию проф. Дмитрия Глебовича Савинова. Сер. "Труды ИИМК РАН. Т. LVII". – Санкт-Петербург: Изд-во Института истории материальной культуры Российской академии наук, 2021. – С. 294-304.
118. У Ген-Ир. Формирование музыкальной культуры в Древнем Китае // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. – СПб. – 2009. – №12 (89). – Серия : Общественные и гуманитарные науки (философия, история, социология, политология, культурология, искусствоведение, языкознание, литературоведение, экономика, право). – С.139-147.
119. У Дашунь. Исследование музыкальной культуры и текстов песен династий Вэй, Цзинь, Южной и Северной. – Янчжоу : Докторская диссертация Янчжоуского университета, 2005. (на китайском языке).
120. У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра: дис. ... канд. иск. [Место защиты: Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского]. – Харьков, 2016. – 231 с.

121. Фань Е. История династии Поздняя Хань. Глава 90. Повествование о сяньби. Перевод на русский язык: В.С. Таскина [Электронный ресурс]. URL: https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/III/Fan_E/text9.htm (дата обращения: 03.06.2024).

122. Фань Цзин. Проблема подготовки специалистов музыкально-этнического профиля для работы в национальных школах в регионе Внутренняя Монголия //Человеческий капитал. – 2021. – №2 (146). – С. 159-164.

123. Фу Сяоцзяо. Дворцовая музыка династии Цин XVII-XVIII веков: основные аспекты исследования //Philharmonica. International Music Journal. – 2022. – №6. – С. 40-54.

124. Хань Фан, Ван Цзичао. Ритуал и церемониальная музыка в Китае // Общество и государство в Китае. – Т. XLIV. Часть 1 / Редкол.: Кобзев А.И. и др. – М.: ФГБУН Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2014. – 594 стр. (Ученые записки ИВ РАН. Отдела Китая. Вып. 14 / Редколл.: А.И. Кобзев и др.). С.74-95.

125. Хоу Юньлун. Изучение древней китайской музыки посредством голографического мышления //Современное педагогическое образование. – 2019. – №8. – С. 46-48.

126. Ху Горуй. История литературы при династиях Вэй, Цзинь, Южной и Северной : монография. – Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 2004. (на китайском языке).

127. Ху Тяньхун, Ли Сюминь. Краткое обсуждение истории придворного музыкального управления династий Хань, Вэй, Цзинь, Южной и Северной //Журнал Шэньянского института образования. – 2002 (4). (на китайском языке).

128. Ху Яо. Буддизм, музыка и искусство : монография. – Тяньцзинь : Тяньцзиньское народное издательство, 1992. (на китайском языке).

129. Хуан Сяньюй. Мировоззренческие особенности музыкальной культуры и музыкального образования в Китае и России // Теория и практика общественного развития. – 2015. – №2. – С.105-107.

130. Хуан Ш. История развития китайских народных ударных музыкальных инструментов и их классификация //Музыкальная летопись: мат-лы IX Межд. научно-практич. конференции. Вып. 11. Краснодар, 16 февраля 2021 г. – Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2021. С. 250-264.

131. Хэ Ваньжун. Коротко об истории китайской музыки // Учение о музыке. – 2018. – №7. – С. 41-43. (на китайском языке).

132. Цзе Г., Петелин А.С. Влияние аксиологического подхода на развитие художественной картины мира будущих учителей музыки // Современное художественное образование: теория и практика : Мат-лы III Всероссийской научно-практической конференции. Воронеж. 27-28 ноября 2020 г. – Воронеж : Изд-во: Воронежский государственный педагогический университет, 2020. – С. 17-20.

133. Цзи Хунбин, У Цяюнь. Восточная передача и расцвет западной музыки в период Пинчэн династии Северная Вэй //Симфония: журнал музыкальной консерватории Сианя. – 2019. (на китайском языке).

134. Цзи Цзюньцзоань. Современное эхо ханьских народных песен. – Пекин: Современная музыка. – 2017. – №12. – С. 8-10. (на китайском языке).

135. Цзо Чжэньгуань. Музыкальная культура Китая : очерки. – СПб : Композитор, 2023. – 276 с.

136. Цзя Хоу. Исследование особенностей буддийской музыки в эпоху Вэй, Цзинь, Южной и Северной династий : магистерская диссертация Университета Ли Фань, 2012. (на китайском языке).

137. Цинь Ц. Музыкальный фольклор и современное развитие музыкальной культуры китайских национальных меньшинств (на примере народности чжуан) //Реальность этноса : мат-лы XX Межд. научно-

практической конф. – СПб : Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2023. – С. 321-325.

138. Цю Цзюронг. Придворная музыка и танцы этнических меньшинств в династиях Вэй, Цзинь, Южная и Северная // Цай Мэйбяо : Празднование 80-летия академических работ г-на Ван Чжунхана. – Шэньян: Издательство Университета Ляонин, 1993. – 329 с. (на китайском языке).

139. Чанцин С. Разгадка каменной пещеры Юньганя Провинции Шаньси. – Пекин : Народное издательство, 2007. – С. 105-112. (на китайском языке).

140. Ченг Нина. Северо-Восточная история. Чанчунь : Издательство Цзилиньского университета, 2001. С. 6-8. (на китайском языке).

141. Чень Го. Исторические аспекты становления музыкального образования в Китае // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – №4 (89). – С. 297-300. doi:10.24412/1991-5497-2021-489-297-300

142. Чжан Бибо, Дун Гояо. История этнической культуры в древнем Северном Китае. Хэйлунцзян : Народное издательство Хэйлунцзяна, 2001. – С. 1042.

143. Чжан Вэй. Анализ пути наследования китайской традиционной музыкальной культуры // Эпоха аналитических центров. – 2020. – №04. – С. 240-241.

144. Чжан Вэйчжень. Этапы формирования музыкальных традиций Китая [Электронный ресурс] // Научный аспект. – 2022. – URL: <https://na-journal.ru/3-2022-kultura-iskusstvo/3481-etapy-formirovaniya-muzykalnyh-tradicii-kitay> (дата обращения: 03.06.2024).

145. Чжан Лин. Жанр обработки народной песни, как объект исследования: проблематика и перспективы // Европейский журнал искусствоведения и культурологии. – 2020. – № 3. – С. 188–192.

146. Чжан Сюэсун. История буддизма в эпохи Хань, Вэй, двух Цинь, Южных и Северных Династий [пер. с кит. Матвеевой А. А.]. Том 1. – Москва: Шанс, 2017. – 311 с.

147. Чжан Тиньинь. Краткое изложение исследования "Чили Гэ" в Юэфу Северной династии //Журнал Яньтайского педагогического университета. – 2005. – №1 (на китайском языке).

148. Чжан Цзюбинь, Сюй Цзифэнь. Анализ исторической эволюции и культурных особенностей китайской дворцовой музыки //Журнал Ланьчжоуского университета. – 2006. №4. (на китайском языке).

149. Чжан Цяньвэй. Китайская вокальная музыка XX века в контексте национальных традиций // Университетский научный журнал. Серия: филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2019. – № 49. – С. 154–159.

150. Чжан Чжунцзюань, Гао Юнван. Краткая дискуссия об эволюции и правилах развития взаимоотношений конфуцианства, буддизма и даосизма //Журнал Цинхайского университета национальностей (издание социальных наук). – 2009. – Том 35 (1). – С. 45-47.

151. Чжао М. Язычковые инструменты древнего Китая в контексте развития баянного и аккордеонного искусства КНР //Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – №. 4 (54). – С. 74-79.

152. Чжао Нань. Исследование архитектурных элементов из коллекции академии пещеры Юньган//Вестник Датунского университета. – 2015. – Том 29. – №6. (на китайском языке).

153. Чжао Синьсинь. Каменная пещера Юньгана периода правления династии Северной Вэй (386-534 гг. Н. Э.) //Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2011. – №1. – С. 93-98.

154. Чжао Синьсинь. Искусство буддийских каменных пещер Северного Китая: Династия Северной Вэй – 386-534 гг. н.э. Комплекс Юньган : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.04. – Москва, 2012. – 158 с.

155. Чжоу Я., Климов В. И., Кириченко Т. Д. Организация музыкального образования в Доциньский период: теоретический аспект //Perspectives of Science & Education. – 2022. – Т. 60. – №. 6.

156. Чжу Гэлимэн. Траурная музыка Китая и Беларуси: сравнительный анализ //Фольклорные исследования. Контекст. Типология. Связи. – Вып. 14. – Минск : изд-во БГУ, 2018. – С. 76-82.
157. Чжуан Хунъянь. Культурные особенности и культурная ценность наскальных изображений на хребте Большой Хинган //Россия и АТР. – 2015. – №3 (89). – С. 236-249.
158. Чэнь Дин. История китайской даосской педагогической мысли : монография. – Пекин: Издательство литературы по общественным наукам, 2008. (на китайском языке).
159. Чэнь Ин. Адаптация европейских музыкальных традиций в Китае на примере школьной песни // Проблемы музыкальной науки. Music scholarship. – 2014. – №1. – С.10-12.
160. Шевченко М.Ю. Структура храма минтан в архитектуре Китая // Architecture and Modern Information Technologies. – 2019. – №1(46). – С. 13-30.
161. Ши Чжунвэнь. Том по истории китайского искусства и музыки. – Народное издательство Хэнаня, 2006. – 471 с. (на китайском языке).
162. Шуай Х. Сакральный смысл игры на духовых музыкальных инструментах в Китае // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре : Сборник трудов межд. научной конференции. Ростов-на-Дону, 11-15 апреля 2019 года. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2019. – С. 103-114.
163. Шэнь Лян Кан. Из истории традиционной китайской музыки камерно-вокального направления //Международный научно-исследовательский журнал. – 2021. – № 12 (114). – Часть 5. – С. 114-118. DOI: <https://doi.org/10.23670/IRJ.2021.114.12.178>
164. Шэнь Чжэньхуэй. Очерк китайской культуры /Пер. с кит. Фитуни О.Л. –М. : ООО Шанс, 2023. – 319 с.
165. Эшиев А.М. Табгач «Пяти северных племен» и эпос «Манас»: параллели, аналогии [Электронный ресурс] // Код Кыргызов. – 2021. – URL: https://kgcode.akipress.org/unews/un_post:19676 (дата обращения: 03.06.2024).

166. Юань Юань. Краткое обсуждение музыкальных учреждений Северного двора Ци // Журнал культурологических исследований. – 2007. – №5 (на китайском языке).
167. Юй Шэнлинь, Торопова А. В. Становление национального стиля фортепианной музыки в контексте истории инструментального искусства Китая // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. – 2022. – Т. 10. – № 1. – С. 106–121. – DOI: 10.31862/230914282022101106121.
168. Юнусова В.Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии //Общество и государство в Китае. – 2014. – Том 44. – №2. – С. 780-788.
169. Юнусова В.Н. К проблеме исследования музыкальных культур Шелкового пути // Вестник музыкальной науки. – 2016. – № 1 (11). С. 14-20. doi:10.24411/2308-1031-2016-00002.
170. Ян Пэйфань. Даосская музыка Китая в контексте религиозной практики даосизма // Philharmonica. International Music Journal. – 2023. – №4. – С. 49-59. doi:10.7256/2453-613X.2023.4.43892
171. Balogh M. From Family Crisis to State Crisis: The Case of Former Yan (Qian Yan 前燕, 285/337–370), a Xianbei Conquest Dynasty // Journal of East Asian Cultures. – 2021. – Iss.1. – Pp.141–158. – DOI: 10.38144/TKT.2021.1.9
172. Brindley E.F. Music, Cosmology, and the Politics of Harmony in Early China. – Albany, NY: State University of New York Press, 2012. – 225 p.
173. Campany R. F. Buddhism enters China//Early Medieval China. In Old Society, New Belief: Religious Transformation of China and Rome, ca. 1st–6th Centuries. Edited by Mu-chou Poo, Harold Allen Drake and Lisa Raphals. – Oxford: Oxford University Press, 2017.
174. Chen Sanping. Multicultural China in the Early Middle Ages. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012. – 296 p.
175. Du Shiduo. The History of the Northern Wei Dynasty. – Taiyuan: Beiyue Literature and Art Publishing House, 2011. (на китайском языке).

176. Duthie N. *Origins, Ancestors, and Imperial Authority in Early Northern Wei Historiography* : dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences Columbia University. – 2015. – 197 p.
177. Fei X. The formation and development of the Chinese nation with multi-ethnic groups // *International Journal of Anthropology and Ethnology*. – 2017. – Iss. 1-1. <https://doi.org/10.1186/s41257-017-0001-z>
178. Fuller A.M. *An Introduction to Chinese Poetry* // *Poetry in the Han, Wei, and Jin Dynasties*. Chapter 4. – BRILL. – 2018. – Pp. 93-144. DOI: https://doi.org/10.1163/9781684175833_006
179. Gao Chenchen. The Taihe Literary Style of the Northern Wei Dynasty under the Influence of Confucianism// 3rd International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities. In : *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. – 2018. – Vol. 233. – Pp. 812-816.
180. Gao Feng. Brief Report on Excavation of the Tombs of Northern Wei in Datong Power Plant 2, Shanxi // *Cultural Relics*. – 2019. – No. 8. – Pp. 15-37.
181. Holcombe Ch. The Xianbei in Chinese History // *Early Medieval China*. – 2013. – Iss. 19. – Pp. 1-38. <https://doi.org/10.1179/1529910413Z.0000000006>
182. Hu A. J. An overview of the history and culture of the Xianbei ('Monguor'/'Tu')// *Asian Ethnicity*. – 2010. – Vol. 11 (1). – Pp. 95–164. doi: 10.1080/14631360903531958.
183. Ji Hiuhui. Confucian Music Aesthetics and Music Art of Ancient Traditional Religion in China // *European Journal for Philosophy of Religion*. – 2023. – Vol. 15 (3). – Pp. 347-362. – DOI: <https://doi.org/10.24204/ejpr.2021.3903>
184. Jia Chuxuan. Detecting the Literary integration between North and South through Yu Xin's works in sixth century // 2021 3rd International Conference on Educational Reform, Management Science and Sociology (ERMSS 2021). – Francis Academic Press, 2021. – Pp. 131-137. DOI: 10.25236/ermss.2021.019

185. Jia Zhenghui, Jia Xiaofen. The Evolution of Musical Instruments in Yungang Grottoes from the Perspective on National Culture Integration //Open Journal of Social Sciences. – 2023. – Vol. 11. – No. 11. – Pp. 572-581. DOI: 10.4236/jss.2023.1111037

186. Jing Zhang. Influence of Guzheng Music Art, Music Theory thoughts of Han and Wei Dynasty on Later Generations [Electronic data] // 2018 2nd International Conference on Social Sciences, Arts and Humanities (SSAH 2018). URL:

https://webofproceedings.org/proceedings_series/ESSP/SSAH%202018/SSAH_0611123.pdf (assessed: 03/06/2024).

187. Lan Dong. Mulan's Legend and Legacy in China and the United States. –Temple University Press. – 2011. – 263 p.

188. Li Jiawei, Zhang Ye, Zhaj Yonghbin et al. The genome of an ancient Rouran individual reveals an important paternal lineage in the Donghu population // American Journal of Physical Anthropology. American Association of Physical Anthropologists. – 2018. August. – Volume 166 (4). – Pp. 895–905. – doi:10.1002/ajpa.2349

189. Li Nan, Xian Yingying. “New Singing of Ancient Poems” in music education of primary and secondary schools //SHS Web of Conferences. – 2023. – Iss. 166. – 01012. <https://doi.org/10.1051/shsconf/202316601012>

190. Li Yan. The Development of Chinese Buddhist Music and Its Interaction with Folk Music // International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASEE 2017). In: Advances in Social Science, Education and Humanities Research. – 2017. – Vol. 171. – Pp. 174-176.

191. Li Yulong. Confucian Value on Rites and Music in Wei Dynasty [Electronic data] // Proceedings of the 6th International Conference on Education, Language, Art and Inter-cultural Communication (ICELAIC 2019). – In: Advances in Social Science, Education and Humanities Research. – Vol. 378. – DOI 10.2991/assehr.k.191217.110

192. Li Zhian. Northern and Southern Dynasties and the Course of History Since Middle Antiquity // Journal of Chinese Humanities. – 2015. – No. 1. – Pp. 88-119.
193. Liu Jiaying, Wang Menghu. Study on the Sinicization of the Hu Music of the Western Regions in "Record of Shie Drum" // Proceedings of the 6th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2020). In : Advances in Social Science, Education and Humanities Research. – 2020. – Volume 515. – Pp. 82-90.
194. Liu P. Political legitimacy in Chinese history: the case of the Northern Wei Dynasty (386-535): Leiden University dissertation. – 2018. – 201 p. URL: <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/access/item%3A2951521/view> (assessed: 03/06/2024)
195. Liu Puning. China's Northern Wei Dynasty, 386-535 (Asian States and Empires). The Struggle for legitimacy. – 1st Edition. – Routledge, 2022. – 195 p.
196. McNair A. Patronage of Buddhist Buildings and Sovereignty in Medieval China: Four Cases from the Northern Wei Dynasty // Stifter und Mäzene und ihre Rolle in der Religion: von Königen, Mönchen, Vordenkern und Laien in Indien, China und anderen Kulturen. – 2013. – Pp. 19-42.
197. Pearce S. Northern Wei //The Cambridge History of China. – Cambridge: Cambridge University Press, 2019. – Part 1. – Chapter 8. – Pp. 155-183. – DOI: <https://doi.org/10.1017/9781139107334>
198. Picard F. Music and Ritual in China // SOSYOLOJİ DERGİSİ. Turkish Journal of Sociology. – 2017. – No 37 (2). – Pp. 195-209.
199. Qi Sun. Introduction: China's Ancient Rites and Rituals //Journal of Chinese Humanities. – 2023. – No. 9. – Pp. 245-246.
200. Wang Xiaodun, Sun Xiaohui. Yueby of the Tang Dynasty: musical transmission from the Han to the early Tang Dynasty //Information Yearbook for Traditional Music. – 2004. – Volume 36. – Pp. 50-64. – DOI: <https://doi.org/10.1017/S0740155800020452>

201. Wong J.Y.W. Chinese Musical Culture in the Global Context – Modernization and Internationalization of Traditional Chinese Music in Twenty-First Century // In book: Chinese Culture in the 21st Century and its Global Dimensions. – Springer. – 2020. – Pp. 105-122. – DOI:10.1007/978-981-15-2743-2_7

202. Wu Q. Y. Looking at the Buddhist Music and Music Offerings during the Pingcheng Period of the Northern Wei Dynasty from the Music and Music Images in Yungang Cave 11 //Chinese Music. – 2020. – No. 1. – Pp.110-119.

203. Wu Q. Y. Why Has the Chinese Music of the Northern Wei Dynasty Resounded in Yungang for Thousands of Years? An Examination of the Music of the Northern Wei Dynasty Solidified in the Musical Instrument Images of the Yungang Grottoes //Journal of Wuhan Conservatory of Music. – 2017. – No. 4. – Pp. 55-65.

204. Xie Dan. A Comparative Study of Cross-cultural Differences of Chinese Minority music from the Perspective of Ethnomusicology // The Scientific Heritage. – 2018. – Iss. 27-1 (27). – Pp. 10-13.

205. Xing Tang. An Investigation on the Creation and Existence of Yuefu Lyric Poetry of the Xianbei Regime during the Northern and Southern Dynastie // 3rd International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities. In : Advances in Social Science, Education and Humanities Research. – 2018. – Vol. 233. – Pp. 910-913.

206. Xing Tang. Rituals and Music in the Northern Zhou Dynasty [Electronic data] //Proceedings of the 2017 International Conference on Culture, Education and Financial Development of Modern Society (ICCESE 2017). – URL: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/iccese-17/25875380> (assessed: 03.06.2024).

207. Yan L. The Development of Chinese Buddhist Music and Its Interaction with Folk Music // Proceedings of the 2017 International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2017). – Pp. 174-176. – DOI 10.2991/icassee-17.2018.38

208. Yuan Kong. Analysis of Dance Forms and Cultural Factors of the Northern Dynasties in China [Electronic data]. – URL: file:///C:/Users/User/Downloads/Vg2tzgLgtr88jZvyH43yeQJEbEk6a3s4cnN3EYoS.pdf (assessed: 03.06.2024).

209. Zhang G., Hou X., Li Ch., Zhou Y. Foodways and social organization in a Northern Wei dynasty (398–494 CE) cemetery in Pingcheng: Comparison of stable isotopes and mortuary practices //Journal of Archaeological Science: Reports. – December 2022. – Vol. 46 (366). – 103718. – <https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2022.103718>.

210. Zhao Kuny. Alien Cultures on Ancient Silk Road – Foreign Music and Dance in Pingcheng as the Capital of the Northern Wei Dynasty [Electronic data] // Dunhuang Research. – 2015. – URL: <https://consensus.app/papers/alien-cultures-ancient-silk-road%E2%80%94foreign-music-dance-kuny/dbbb69d5fa8b5530a4ae0338d2aabe24/> (assessed: 03.06.2024).

211. Zhou Liqing. Research on The Fusion of Ethnic Music and Culture in Northern China // International Journal of Education and Humanities. – 2022. – Vol. 5. – No. 1. – Pp. 46-49.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Буддийские святилища в пещере Гасяньдун (рис. 1-1; 1-2)

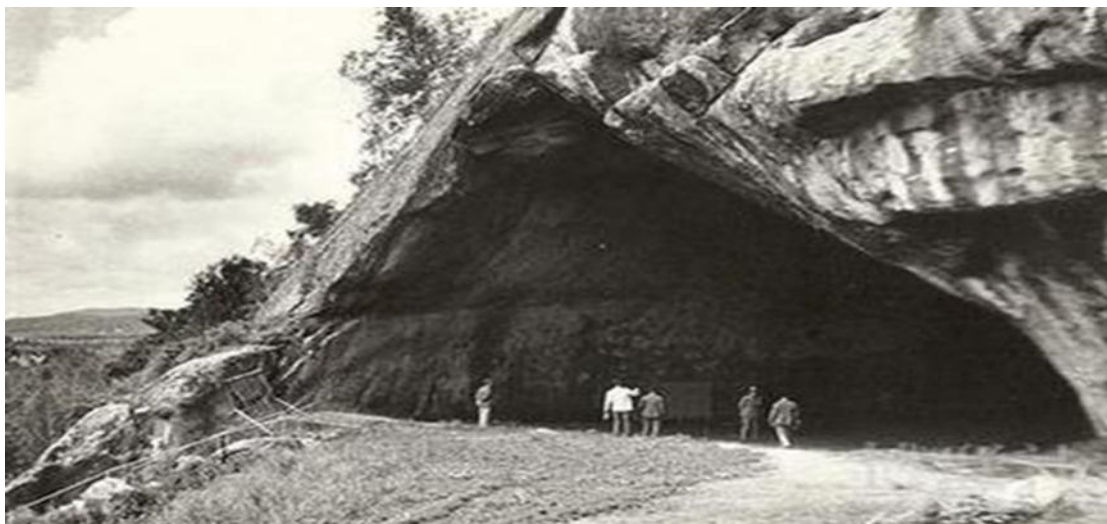


Рисунок 1-1. Каменный домовый храм в пещере Гасяньдун близ города Алихэ в предгорьях хребта Большой Хинган.

Каменные столы и каменные скамьи в пещере Гасяньдун могли вместить тысячи человек.

Рисунок 1-2. Надпись на западной стене пещеры Гасяньдун

(См. Лю Гуосян, Ни Жуньянь, 2014. Гасяньдун ичжи дэ фасянь цзи сягуань вэньти таньтао [刘国祥,倪润安·嘎仙洞遗址的发现及相关问题探]. Обнаруженные древности пещеры Гасяньдун и связанные с ними вопросы // Вэньбу. 2014. № 11. С. 53–59.

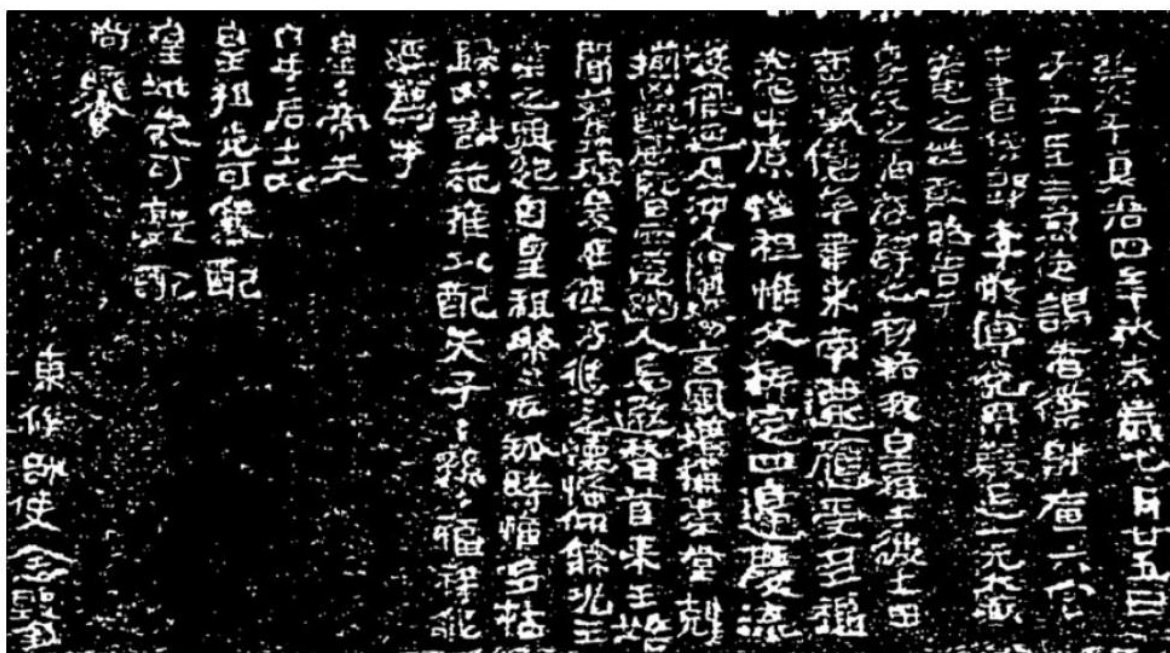


Рис. 3. Надпись на западной стене пещеры Гасяньдун (по: Лю Гуосян, Ни Жуньянь, 2014. Рис. 5)
 FIG. 3. The inscription on the western wall of Gaxian Cave (after Лю Гуосян, Ни Жуньянь, 2014. Рис. 5)

維太平真君四年,癸未歲七月廿五日,天子臣燾使謁者僕射庫六官中書侍郎李
 倣、傅雀用駿足,一元大武,柔

毛之牲,敢昭告於皇天之神: 啓闢之初,佑我皇祖,於彼土田,歷載億年。聿來南
 遷,應受多福。光宅中原,惟祖

惟父。拓定四邊,慶流後胤,延及冲人。闡揚玄風,增构崇堂。克翦凶刃,威暨四
 荒。幽人忘遐,稽首來王。始

聞舊墟,爰在彼方。悠悠之懷,希仰余光。王業之興,起自皇祖。綿綿瓜瓞,時惟
 多祜。歸以謝施,推以配天。

子子孫孫,福祿永延。

薦於: 皇之帝天、皇之后土以皇祖先可寒配,皇妣先可敦配。

尚飨! 東作帥使念齒。

ПЕРЕВОД:

В двадцать пятый день седьмого месяца четвертого года эры правления
 Тайпин чжэньцзюнь, в год Гуйвэй,

Сын Неба, слуга Тао отправил чиновников, главного мастера церемоний
 [старшего чиновника по поручениям]6 Кулюгуна, заместителей начальника
 канцелярии Ли Чана и Фу Цюэ принести в жертву быстроногих лошадей,

быка, овец и других жертвенных животных, чтобы смиренно обратиться к божествам великого неба.

С момента рождения [наши] императорские предки были благословлены на этой земле на десятки тысяч лет. Переместившись южнее, все [предки] также были благословлены. Предки

заняли Срединную равнину. [Они] расширили и заселили эти земли во всех четырёх направлениях, проливая благословение небес на всех последующих потомков вплоть до меня [молодого императора]. [Они] распространили даосское учение недеяния в обществе, также построили

величественные храмы. [Они] победили и истребили вражеские мечи, завоевали уважение вплоть до границ империи. Чужеземцы, невзирая на дальнюю дорогу, являются ко двору

кланяться и подтверждать свою покорность. Впервые узнав о древней земле [предков], которая находится здесь, в этом месте, [я] преисполнен надеждой положиться на благодеяния предков.

Основание [нашей] династии берет начало от предков. Непрерывная преемственность [нашей] линии благословлена [ими] на долгие годы. Возвращаясь к месту истоков, приношу [эту]

жертву [предкам] наравне с Небом. [Пусть] у сыновей и внуков счастье и почет вечно преумножаются. Эта жертва [посвящена] Небесному верховному владыке и изобильной священной

земле, царственному праотцу, кагану, и царственной праматери, катун.

Да будет это воспринято!

Военачальник восточных земель по моему приказу выбил [эту надпись].

(Русский текст: См. Трубникова В.Б. Тайна пещеры Гасяньдун //Творец культуры. Материальная культура и духовное пространство человека в свете археологии, истории и этнографии: Сб. научных статей, посвященный 80-летию проф. Дмитрия Глебовича Савинова. Сер. "ТРУДЫ ИИМК РАН. Т. LVII". Санкт-Петербург: Изд-во Института истории материальной культуры Российской академии наук, 2021. С. 294-304.).

*Искусство и культура династии Северная Вэй
(по данным археологических экспедиций)*

Находки, обнаруженные археологами в древних гробницах периода Северной Вэй, включали множество статуэток, которые отражали этническую музыку и танцы, например, на банкетах, пиршествах и других торжествах, а также погребальные статуэтки.



Рисунок 2-1. Танцы с терракотовыми гусьями. Внутренняя Монголия.

Искусство фресковой росписи в период династии Северная Вэй



Рисунок 2-2. Фресковая роспись из гробницы периода династии Северная Вэй.



Рисунок 2-3. Фреска из Сланца. Гробница Фуси Нува.



Рисунок 2-4. Раскопки гробницы № 2 Северного учительского дома с фигурами женщин-гусей.



Рисунок 2-5. Рисунок девятицветного оленя Бунзена, горизонтальная композиция (по мотивам наскальной фрески в пещерном комплексе Могао в Дуньхуане).



Рисунок 2-6. Усыпальница четы Сыма Кинлунь.



Рисунок 2-7. Статуя Будды (гроты Юньган, Шаньси).

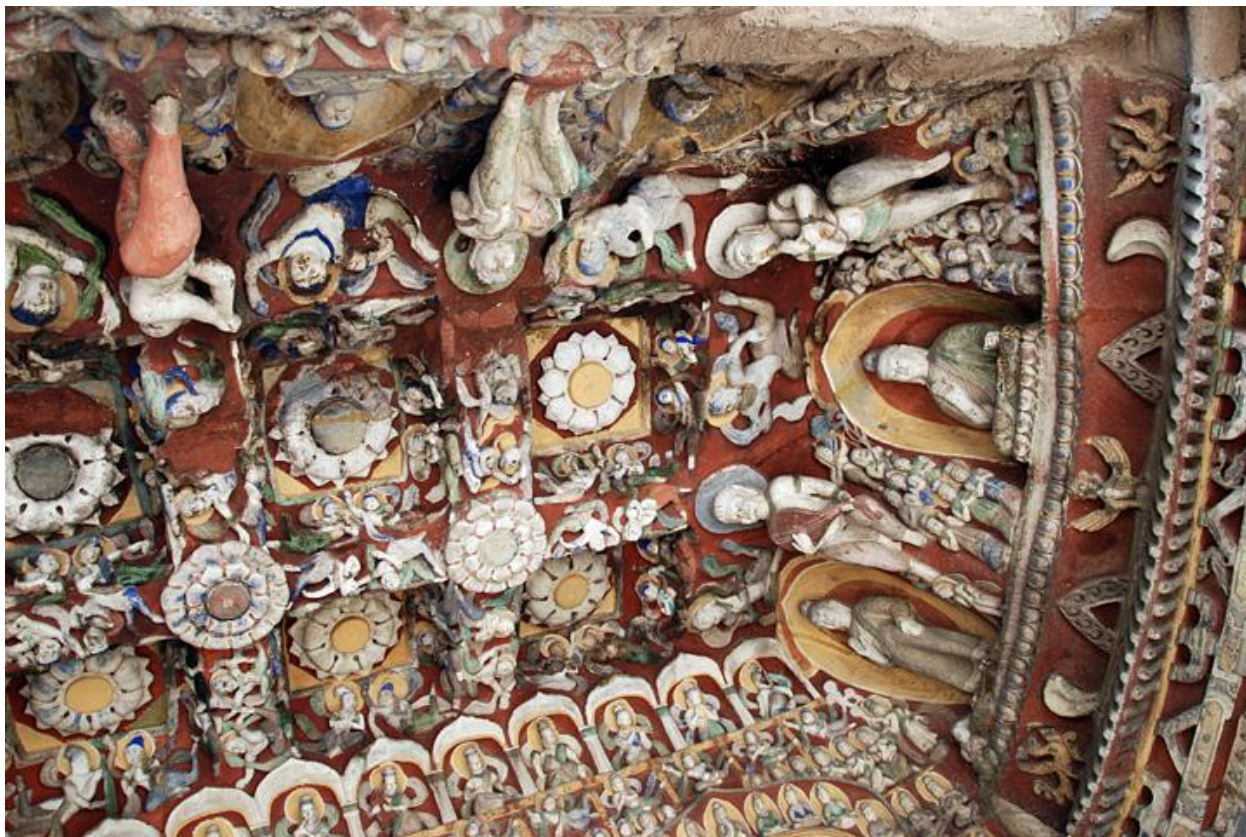


Рисунок 2-8. Пещера №12. Изображения музыкантов и небесных танцоров.

Пещерный комплекс Лунмэнь

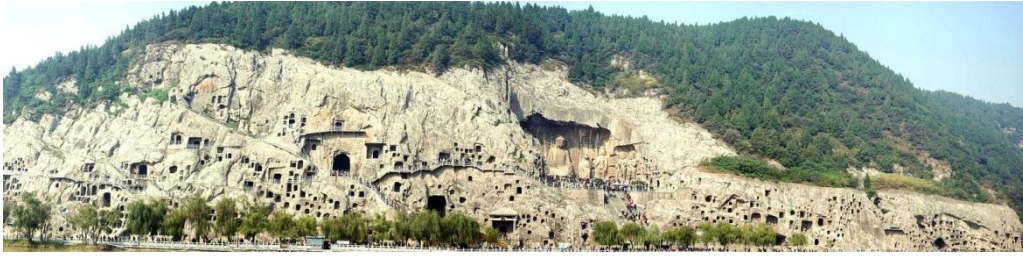


Рисунок 3-1. Общий вид на пещерный комплекс Лунмэнь на берегах реки Ихэ.

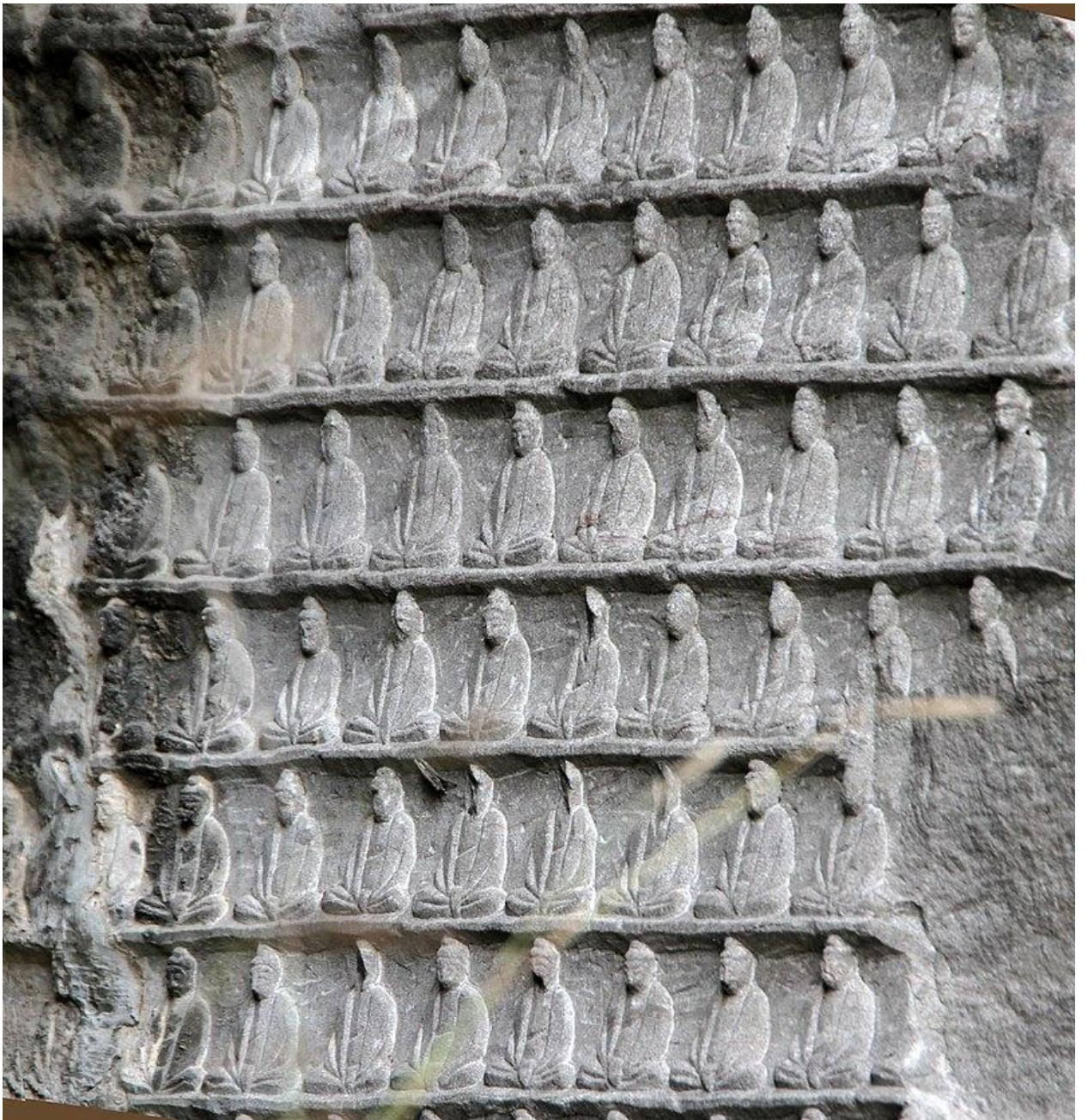


Рисунок 3-2. Настенные статуи в гротах Лунмэнь.



Рисунок 3-3. Гроты Лунмэнь.

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

НАРОДНЫЕ ПЕСНИ ИМПЕРИИ СЕВЕРНАЯ ВЭЙ

а) Текст баллады о Мулань

木蘭詩
唧：復唧：木
蘭當戶織不
聞機杼聲唯
聞女歎息因何
所思問女何所
思女亦無所思
亦無所憶昨夜
見軍帖可汗大
點兵軍書十二
卷卷：有爺名
阿爺無大兒
木蘭無長兄願
為市鞍馬從此
替爺征東市
買駿馬西市買
鞍韉南市買德
頭北市買長鞭
朝辭爺爺娘
去暮宿黃河邊
不聞爺娘喚女
聲但聞黃河流
水鳴濺：旦辭
黃河去暮宿黑
水頭不聞爺娘
喚女聲但聞燕
山鐵騎聲：啾：
萬里赴戎機關

山度若元朝氣
傳金柝寒光照鐵
冰將軍百戰死
壯士十年歸
來見天子天子坐
明堂榮為十二
轉賞賜百千強
可汗問所欲木蘭
不用尚書郎願
借明馳千里足
送兒還故鄉爺
嬾聞女來出部相
扶將阿姊聞妹
來當戶理紅粉小
弟聞姊來磨刀
霍：向豬羊開我
東園門坐我西園
牀脫我戰時袍著
我舊時裳推窓
理雲鬢對鏡貼花
黃出門看火伴
火伴始驚惶同
行十二年不知木
蘭是女娘雄兔脚
搽相雌兔眼迷
離兩兔傍地走安
能辨我是雄雌
紹聖元年歲次
甲戌九月廿六日希



實父仇英製

Перевод Баллады о Мулань на английский язык
(<https://mulanbook.com/pages/northern-wei/ballad-of-mulan>)

The sound of creaking.
Mulan sits in the doorway in front of her loom.

When the loom grows silent,
We can only hear the sound of her sighs.

Girl, who are you thinking about?
Girl... who do you long for?

(Mulan replies)
“There is only one man I think about
There is only one man I long for

Last night I saw the conscription notice,
The Khan is issuing a great draft –

A dozen volumes of battle rolls,
Each one with my father’s name.

My father has no son old enough to take his place,
I, Mulan, have no elder brother.

I’m willing to buy a horse and saddle,
I will take my father’s place in battle.”

She buys a fine steed at the east market;
A saddle and blanket at the west market;

A bridle at the south market;
And a long whip at the north market.

At dawn, she leaves her parents’ home
and camps beside the Yellow River before dusk.

From far away, she cannot hear the sounds of her parents calling for her
Only the rushing waters of the Yellow River.

She leaves the Yellow River at dawn,
And reaches reach Black Mountain before dusk.

From far away, she cannot hear the sounds of her parents calling for her
Only the cries of the enemy cavalry in the Yàn hills.

She traveled ten thousand li,
She flew over mountains and through mountain passes

The sound of a war gong pierces the air,
The winter sun shines brightly on her coat of steel.

The general dead after a hundred battles,
The warriors return after ten years.

They return to see the Son of Heaven,
Sitting in the royal court

He unrolls the scroll of merit a dozen times
Giving hundreds and thousands of rewards

The Khan asks Mulan what she desires

(Mulan replies)

I have no need to be promoted to a prominent position

I only ask for a camel that can travel a thousand li
That can take me back to my hometown

Her parents hear that their daughter has returned,
They welcome her at the entrance to the town.

When Elder Sister hears of Mulan's return,
she stands in the doorway wearing a beautiful dress

When Little Brother hears that his sister has returned,
He sharpens his knife to slaughter a pig and a lamb.

(Mulan speaks)

"I open the door to my eastern chamber,
And sit on the bed of my western chamber.

I take off my military robes
And put on my old clothes.

I sit in front of the window as I comb my long flowing hair
And look into the mirror as I apply makeup

I go outside to see my comrades
They are all shocked and astounded.

“We traveled together for twelve years,” (they say),
“But we never suspected that Mulan was a woman!”

Most people tell the gender of a rabbit by its movement:
The male runs quickly, while the female often keeps her eyes shut.

But when the two rabbits run side by side,
Can you really discern whether I am a he or a she?

Перевод «Баллады о Мулань» на русский язык

Вздох, и снова вздох.
Мулань сидит за ткацким станком.
Не слышен звук челнока,
Слышен только дочери плач.

Спрашивают дочь, кто занимает её сердце.
Спрашивают дочь, кого она вспоминает.
«Никто не занимает дочери сердце,
Не о ком ей вспоминать.

Прошлой ночью я видела армейский призыв.
Хан собирает великую силу.
На 12-ти свитках записаны воины,
и в каждом свитке имя отца.
У отца нет взрослого сына,
У Мулань нет старшего брата.
Хочу купить седло и коня
И служить вместо отца».

На Восточном рынке она покупает коня.
На Западном рынке — седло и попону.
На Южном рынке она покупает уздечку.

На Северном рынке — длинный кнут.

На рассвете она прощается с отцом и матерью,
На закате она отдыхает на берегу Жёлтой реки.
Не слышит она, как Отец и Мать зовут свою дочь,
Слышит только как вздыхают речные волны.

На рассвете она прощается с Жёлтой рекой,
На закате прибывает на сборы у Чёрной Горы.
Не слышит она, как Отец и Мать зовут свою дочь,
Слышит только, как вздыхают лошади кочевников на горных склонах.

Тысячи миль она прошла вместе с войском,
Как на крыльях преодолела горные перевалы.
Северный ветер доносит звук барабанов,
Холодный свет сияет на доспехах.

Генералы гибнут в сотнях битв,
Закалённые воины возвращаются 10 лет спустя.
Вернувшись, видит Мулань Сына Небес.
Сын Небес сидит в сияющем зале.

Заслуги записаны на 12-ти свитках,
И розданы сотни тысяч наград.
Спрашивает Хан, чего она желает.
«Мулань не нужна высокая должность.
Дайте мне быстрого верблюда,
Чтобы поехать домой»

Услышали Отец и Мать, что дочь возвращается,
Поддерживая друг друга идут к городской стене.
Услышала старшая сестра, что младшая возвращается,
Поглядывая на дверь, пудрит лицо.

Услышал младший брат, что сестра возвращается,
Точит нож для свиньи и овцы.
«Я открою дверь в восточной комнате,
Я сяду на кровать в западной комнате,

Я сниму военный доспех
И надену своё старое платье.
У окна она собирает волосы на висках,
У зеркала украшает их жёлтым цветком.

б) Песнь Чили (Song of Chile)

敕勒歌(1)
敕勒川(2), 陰山下(3)。
天似穹廬(4), 籠蓋四野(5)。
天蒼蒼(6), 野茫茫(7),
風吹草低見牛羊(8)。

Перевод «Песни Чили» на английский язык

Song of Chile

Beneath the vault of sky, under the Yin Mountains,
Far and wide spread the extents of Chile plains.
Beneath the heaven blue, over the vast country below,
A passing wind discloses the herds amid the grasses low.

Перевод «Песни Чили» на русский язык:

Чиличуань, у подножия горы Иньшань
Небо похоже на купольный дом, закрывающий четыре поля.
Небо зеленое, поля обширные,
В траве, развеваемой ветром, можно увидеть коров и овец.

в) «Песнь об Агане» (Песнь сяньбийского брата) (английский текст – перевод с китайского С. Уикхэм-Смита)

My brother went away and has not returned
It is so easy to leave
But so difficult to come back
Horses kick out, we, humans, should not

Hostility can be found in humans
And hostile too can horses find themselves
My brother you went to Mount Bailang
A thousand miles away

Mount Lung is so very high!
Mount Ing is so very cold!
There is no sign of my brother
And my heart is sore

Перевод «Песни об Агане» на русский язык:

Мой брат ушел и не вернулся,
Так легко уйти,
Но так трудно вернуться
Лошадей выгоняют, но людей нельзя.
Враждебность можно обнаружить в людях,
Враждебными могут оказаться и лошади.
Брат мой, ты отправился на гору Байлан
За тысячу миль отсюда.
Гора Лунг очень высока!
На горе Инг очень холодно!
Нет никаких следов моего брата,
И сердце мое болит.

ДРЕВНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ,
ИНСТРУМЕНТЫ ЭТНИЧЕСКИХ МЕНЬШИНСТВ.

**Рисунок 5-1. Инструменты этнических меньшинств Северного
Китая**



(Zhou Liqing. Research on The Fusion of Ethnic Music and Culture in Northern China // International Journal of Education and Humanities. 2022. Vol. 5. No. 1. Pp. 46-49.)

Рисунок 5-2. Гучжэн 古筝 Guzheng



(<https://www.meyamusicsydney.com/chinese-music-instruments-introduction>)

Рисунок 5-3. Пипа 琵琶 Pípa



<https://www.meyamusicsydney.com/chinese-music-instruments-introduction>

Рисунок 5-4. Эрху 二胡 Erhu



(<https://www.meyamusicsydney.com/chinese-music-instruments-introduction>)

Рисунок 5-5. Гуцинъ (Guqin)



(<https://www.meyamusicsydney.com/chinese-music-instruments-introduction>)

Рисунок 5-6. Дизи 笛子 Dizi



(<https://www.meyamusicsydney.com/chinese-music-instruments-introduction>)

Рисунок 5-7. Музыкант, играющий на барабане (эпоха Северная Вэй, 6 век)



(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/61768>)