

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Ши Ц. Эстетические характеристики китайской женской музыки XX века // Человек и культура. 2025. № 2. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.2.73581 EDN: MBRTFF URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73581

Эстетические характеристики китайской женской музыки XX века

Ши Цзя

кандидат искусствоведения

аспирант; факультет искусств; Московский государственный университет им. МВ. Ломоносова

119234, Россия, г. Москва, р-н Раменки, тер. Ленинские Горы, д. 1

✉ jashi0916@mail.ru



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2025.2.73581

EDN:

MBRTFF

Дата направления статьи в редакцию:

04-03-2025

Дата публикации:

18-03-2025

Аннотация: Китайская женская музыка как ветвь традиционной музыкальной культуры Китая формировалась свои эстетические характеристики в тесной взаимосвязи с гендерной культурой, социальной этикой и структурами власти. Эволюция эстетических характеристик китайской женской музыки по своей сути представляет собой историю взаимодействия гендерного дискурса и музыкальной семиотики. Эта культурная практика отражает как структуры социальной власти конкретных исторических периодов, так и агентность женщин в художественном творчестве. Эстетические характеристики китайской женской музыки проявляют дуальную напряженность: с одной стороны, под влиянием конфуцианской этической дисциплины формируются формальные нормы, характеризующиеся принципом «иньской мягкости» (阴柔); с другой стороны, посредством технологических инноваций и пробуждения субъектности развивается устойчивое выражение в промежутках ритуальной системы. От индивидуального нарратива

музыкально-поэтических произведений Юэфу эпохи Хань (112 г. до н.э. до художественного самосознания придворных музыкальных учреждений (цзяофан) эпохи Тан(618-907), этот процесс завершился в XX веке современной трансформацией от «ритуального инструмента» к «художественному инструменту». Статья состоит из четырех частей: первая часть посвящена основным понятиям женской музыки; вторая часть посвящена эстетике женской музыки в системе ритуалов и музыки; третья часть посвящена эстетическому строительству женской музыки XX века; четвертая часть посвящена двойственности эстетических характеристик китайской женской музыки. В заключение автор рассматривает, что трансформация эстетических качеств женской музыки представляет собой не только обновление художественной формы, но и акустическое свидетельство трансформации гендерных властных отношений в китайском обществе, предлагая уникальное эстетическое измерение для понимания модернизации традиционной культуры.

Ключевые слова:

женская музыка, Китайская культура, музыка, эстетические характеристики, гендерная культура, эстетическое строительство, музыкальная антропология, Китай, культура, женский

1. Понятие китайской женской музыки

Китайская женская музыка как ветвь традиционной музыкальной культуры Китая формировалась свои эстетические характеристики в тесной взаимосвязи с гендерной культурой, социальной этикой и структурами власти. Со времён установления «системы ритуалов и музыки» (礼乐制度) в эпоху Чжоу (XI-III вв. до н.э.) «нюююэ» (女乐, женская музыка) стала частью дворцовых церемоний и аристократических развлечений. В периоды Тан и Сун (VII-XIII вв.), с ростом городского сословия, женская музыка постепенно переместилась из храмовых пространств в народную среду, сформировав эстетический канон «утончённой сдержанности» (婉约含蓄). Данный канон, с одной стороны, регулировался конфуцианской концепцией «музыки как гармонизатора эмоций» (乐以和情), с другой — отражал зачатки субъектности женщин в музыкальном творчестве, что проявилось в таких произведениях, как «Мелодия радужных одеяний» (霓裳羽衣曲, 718-720) .

Однако эстетическое восприятие женской музыки в традиционном обществе долгое время доминировалось «мужским взглядом» (男性凝视). Например, Чжу Си(朱熹) в «Комментариях к Шицзину» (诗集传, 1177) осудил женское пение в «Песнях царства Чжэн» (郑风) как «развратные звуки» (淫声), что отразило подавление женского музыкального самовыражения конфуцианской этикой [15, с. 24-44]. В эпохи Мин и Цин (1368-1840) эта тенденция усилилась: хотя Ли Юй (李渔) в «Записках о праздных настроениях» (闲情偶寄, 1671) признавал таланты женщин, он ограничивал их творчество «забавами женских покоя» (闺阁之趣), сводя женскую музыку к культурному символу «слабости» и «интимности». В театральной практике, в частности в сценических постановках и драматических спектаклях, существовал запрет на участие женщин в качестве исполнительниц. Несмотря на художественную необходимость женских персонажей, их сценическое воплощение осуществлялось посредством амплуа travesti - практики, при которой мужские актёры исполняли женские роли. Данный феномен привёл к формированию парадоксальной ситуации: женские образы в театральном искусстве утрачивали аутентичную субъектность, становясь производными от мужской

интерпретации и воспроизводя исключительно те характеристики, которые конструировались актёрами-мужчинами [\[9, с. 127-174\]](#).

С начала XX века трансформация китайской женской музыки синхронизировалась с движением за эмансипацию женщин. В рамках движения «Новая культура» (新文化运动, В 1915 году) идеи «модернизации национальной музыки» (国乐改进), продвигаемые Лю Тянхуа (刘天华), косвенно создали условия для преодоления женщинами традиционных исполнительских канонов. В 1930-х годах композиторы Чжоу Шуань (周淑安, 1894-1974) и Сяо Шусянь (萧淑娴, 1905-1991) через произведения вроде «Песни пряхи» (纺纱歌, 1920) и «Песни сопротивления» (抗敌歌, 1931) внедрили национально-патриотические нарративы в женское творчество, обозначив переход от «личных эмоций» к «публичному высказыванию». После 1970-х годов глобализация и цифровые технологии поставили эстетические параметры женской музыки перед двойным вызовом деконструкции и реконструкции.

Настоящее исследование сосредоточено на ключевой проблеме — «эстетических особенностях китайской женской музыки XX века», акцентируя внимание на двойственном напряжении между «этической дисциплиной» и «прорывом субъектности», сформировавшемся в ходе исторической эволюции женского музыкального творчества. Путем анализа долгого пути трансформации — от ритуально-музыкальной системы эпохи Цинь (III в. до н.э.) до модернизации XX века — в работе раскрывается, как женская музыка, изначально выступавшая символом «иньской мягкости» в рамках конфуцианской культурной парадигмы, эволюционировала в эстетический феномен, сочетающий культурную аутентичность с современным сознанием. Особое внимание уделяется выявлению глубинного взаимодействия эстетических особенностей женской музыки с социально-гендерными властными структурами, технологическими инновациями и пробуждением субъектности.

Исследование акцентирует прорывы женской музыки XX века в таких аспектах, как политика тембра, микроструктурные новации в музыкальной форме и реконструкция гендерной идентичности, анализируя её роль в качестве «акустического свидетельства», отражающего модернизацию гендерных представлений в китайском обществе. На примере женской музыки исследуются уникальные пути модернизации традиционной китайской культуры, что предоставляет теоретическую основу для гендерно-ориентированных художественных практик в условиях глобализации.

2. Эстетика женской музыки в системе ритуалов и музыки

Установление системы ритуалов и музыки (礼乐制度) в эпоху Чжоу (XI-III вв. до н.э.) интегрировало женскую музыкальную деятельность в философскую концепцию «единства инь и ян» (阴阳和合). В «Юэ цзи» (乐记) из «Ли цзи» (礼记) указано: «Музыка исходит от ян, ритуал создаётся инь». Женская музыка (нюююэ), как носитель «звуков инь» (阴声), выполняла ритуальную функцию гармонизации инь и ян в церемониях жертвоприношений и пиршеств. Чжэн Сюань (郑玄) в комментариях к «Чжоуским ритуалам» (周礼, раздел «Чуньгуань») подчёркивал: «Восемь рядов женских музыкантов (女乐八佾) согласуют звуки инь с добродетелью ян», требуя строгого соблюдения норм «благородной правильности» (雅正) в исполнительской практике. Даже такие произведения из «Шицзина» (诗经), как «Гуань цзюй» (关雎) и «Гэ тань» (葛覃), исполнявшиеся женщинами, преследовали цель восхваления «добродетелей императриц» [\[5, с. 270\]](#).

Однако археологические находки демонстрируют эстетические прорывы в женской

музыке. На лаковой цитре (漆瑟), обнаруженной в Чуских захоронениях Синьяна (пров. Хэнань), изображены женские музыканты с динамичными позами и развевающимися рукавами, что указывает на возможные элементы импровизационного танца в исполнении. Надписи на колоколах из захоронения маркиза И государства Цзэн (曾侯乙编钟) фиксируют систему звукоряда «Гу сянь чжи гун» (姑洗之宫), доказывая участие женщин-музыкантов в разработке акустических стандартов. Их практика сочетала техническую рациональность и художественную чувственность [\[6, с. 316\]](#).

Создание института Юэфу (乐府) в эпоху Хань (汉代) (III в. до н.э. – III в. н.э.) способствовало переходу женской музыки из сакрального пространства храмов в народную среду. В «Трактате о ритуалах и музыке» (礼乐志) из «Ханьшу» («Книга Хань» 汉书) отмечается: «[Собирали] песни ночью, распевая мелодии Чжао, Дай, Цинь и Чу», где женские исполнительницы через поэзию Юэфу, такую как «Шелковица на дороге» (陌上桑) и «Пестрый дрозд летит на юго-восток» (孔雀东南飞), создали нарративную традицию, центрированную на индивидуальных эмоциях (班固, Ханьшу, I в.). Примечательно, что изображения «танцовщиц с длинными рукавами» (长袖舞女) на каменных рельефах из Сюйчжоу (пров. Цзянсу) демонстрируют позы «поднятых рукавов и изогнутого стана» (翹袖折腰), преодолевавшие ритуальные ограничения и формировавшие эстетический канон «красоты через печаль» [\[11, с. 348\]](#).

В музыкальной морфологии находки из ханьских захоронений Мавандуй (马王堆汉墓), такие как трубки с настройкой для юй (竽律管) и нотация «Сянхэгэ» (相和歌), свидетельствуют о применении женщинами сложных техник модуляции — «введение шан, резьба юй, смешение с лючжи» (引商刻羽, 杂以流徵). Эти инновации коррелируют с упоминанием в «Записках о Западной столице» (西京杂记): «Госпожа Ци мастерски исполняла танец с поднятыми рукавами и изогнутым станом, пела мелодии «Выход за границу» и «Вход в крепость», что подтверждает вклад женщин-музыкантов в трансформацию народной музыки [\[1, с. 316\]](#).

Совершенствование системы Цзяофан (教坊, Императорского музыкального ведомства) в эпоху Тан (618–907) институционализировало статус женщин-музыкантов [\[2, с. 8-22\]](#). Согласно «Запискам о Цзяофан» (教坊记), в годы Кайюань (713–741) численность придворных музыканток достигала 10,049 человек, разделённых по мастерству на три категории: «внутренние» (内人), «дворцовые» (宫人) и «искусницы игры на струнных» (揭弹家) [\[14, с. 336\]](#). Анализ музыкальной структуры дунъхуанской нотной записи „Цинбэйюэ“ (敦煌琵琶谱《倾杯乐》) выявил использование настройки «одна струна – четыре лада» (一弦四柱) и частые применения центральноазиатских приёмов игры, таких как «дянь» (撥) и «чжуай» (拽), формирующих контрастную структуру «стремительные пассажи как дождь, медленные как облака» [\[7, с. 257\]](#). Эти инновации коррелируют с описанием в «Разрозненных записях о Юэфу» (乐府杂录) стиля игры знаменитых исполнительниц на пите Цао Ган и Пэй Синну, чья «игра звенела как гром» (拨弹如雷), символизируя трансформацию женской музыки из «ритуального инструмента» в «художественный артефакт».

Особого внимания заслуживают поэтические произведения танских поэтесс Сюэ Тао и Юй Сюаньцзи, посвящённые музыке и танцу. Строки «Костюмы для танца врачаются в поисках новых форм, не следя слепо обычаям толпы» (舞衣转转求新样, 不向流俗取次裁) из стихотворения Сюэ Тао «О первом облачении в новый наряд» раскрывают сознательное стремление женщин Цзяофан к художественному новаторству. Эта субъектность подтверждается в «Песне о Тайнян» Лю Юиси: «Киноварные струны оборваны для

посвящённых, / Облачная причёска, не тронутая осенью, хранится втайне» (朱弦已绝为知音, 云鬟未秋私自惜), отражая осознание музыкантками ценности собственного искусства.

Эстетическая практика женской музыки, начиная с эпох Суй и Тан (7 век н.э.), неизменно стремилась к балансу между нормативными предписаниями ритуальной системы и художественным самосознанием. В периоды Сун, Юань, Мин и Цин (960-1912), с усилением гендерного порядка в рамках неоконфуцианства Чэн-Чжу (程朱理学), женское музыкальное творчество оказалось заключено в рамки «изысканных звуков женских покоев» (闺阁雅音), а пространство его публичной презентации подверглось систематической редукции. Этический императив Ли Чжи (李贽) из трактата «Книга сожжения» (焚书, 1590) — «циньское искусство есть ограничение» (琴者, 禁也) — напрямую связал женскую музыку с моральными предписаниями. В то время как ария Ду Линян (杜丽娘) «Сон в цветущем саду» (游园惊梦) из пьесы «Пионовая беседка» (牡丹亭, 1598), хотя и прорывает оковы конфуцианской этики средствами музыкальной выразительности, остаётся пленницей эстетических конструкций, созданных мужской литературной традицией.

Это диалектическое противоречие подавления и сопротивления достигло исторического перелома в период поздней Цин и ранней Республики: воздействие западной модерности и просветительский импульс Движения за новую культуру совместно разрушили структурные рамки традиционной гендерной системы. Включение музыки в образовательную программу «Положения о женских педагогических училищах» 1907 года ознаменовало парадигмальный переход женской музыки от статуса «инструмента развлечения» к «субъектному самовыражению». Таким образом, многовековые оковы «иньской утончённости», наложенные ритуально-музыкальной системой, начали ослабевать. В водовороте технологических революций и волн гендерной эмансипации XX века женская музыка наконец обрела креативную реконфигурацию — от «этического придатка» к «эстетической автономии». Данная трансформация представляет собой не только деконструкцию традиционной музыкальной семиотики, но и знаменует собой открытие нового фронта культурной борьбы, где женщины посредством звука отвоевывают право на дискурсивную субъектность.

3. Эстетическое строительство женской музыки XX века

Семантический выбор тембра в женском музыкальном творчестве XX века стал эстетической практикой с гендерно-политическим подтекстом. На раннем этапе (1920–1940) вокальные сочинения женщин преимущественно использовали сопрановый диапазон (c1–a2), имитируя динамические характеристики мужских революционных песен. Например, в интерпретации Чжоу Шуань «Песни о вечной печали» (长恨歌, 1932) Хуан Цзы усиление грудного резонанса создавало «дегендеризированное» выражение. Как отмечает Цзюй Цихун, подобная тембровая стратегия фактически служила «пропуском» для женщин в доминантный музыкальный дискурс [\[10, с. 348\]](#).

В 20 веке использование тембра стало онтологическим прорывом. У Мань в концерте для пипы «Размышления в тихую ночь» (静夜思, 1995) разработала технику «флажолетов с вращающимися пальцами» (泛音轮指), преобразовав металлический тембр традиционной пипы в эфирное звучание. Чжоу Хайхун интерпретирует это как «сознательное конструирование женской тембровой эстетики» — через продолжительные вибрации высокочастотных обертонов (3400–4200 Гц) формируется звуковая палитра, отличная от «гранулированного» тембра, характерного для мужских исполнителей [\[8, с. 260\]](#). В электронной музыке Чжан Сяофу в «Распев» (吟, 1998) деконструировал женские вокальные сэмплы посредством спектрального синтеза, создав в спектрограмме

уникальную «женскую частотную полосу» как цифровую репрезентацию гендерной идентичности звука.

Микроанализ музыкальной формы выявляет глубокий эстетический смысл в предпочтении женщинами-композиторами замкнутых структур. Вокальный цикл Цюй Сисянь «Прилетевшие лепестки» (飞来的花瓣, 1982), построенный по рондо-схеме АВАСА, аккумулирует эмоции через модальные трансформации (гун-чжи-юй, 宫-徵-羽) ключевого мотива (нисходящая пентатоника G-E-D-C). Яо Хэнлу в структуралистском анализе определяет это как «маточный нарратив» — циклическая повторяемость создаёт безопасный эмоциональный контейнер, контрастирующий с конфликтной парадигмой сонатной формы, типичной для мужского творчества [\[12, с. 402\]](#). Интересно, что в инструментальной музыке данная структурная тенденция обретает вариации. В каденции «Концерта для фортепиано» (1999) Чэнь И техника «клеточной деривации» трансформирует трёхзвучный мотив (C-E-F) через 78 модификаций в протяжённую структуру. Это «генеративная форма» разрушает гендерные метафоры традиционных структур, сохраняя лиризм женского творчества при модернизации композиционного мышления.

Эстетическое конструирование субъектности китайской женской музыки XX века стало продуктом двойной трансформации — гендерного дискурса и музыкальной онтологии в процессе модернизации. От имитации тесситуры для обретения голоса до креативных прорывов в тембре и форме, этот путь отражает смену парадигмы от «отсутствия субъектности» к «конструированию интерсубъективности» (Ван Инцы, 2018). Эстетическая ценность проявляется в трёх аспектах: реконфигурация гендеризированного акустического пространства через тембровую политику; преодоление линейной историчности циклическим нарративом; создание новой эстетической парадигмы, отличной как от западного феминистского искусства, так и от традиционного «женского» творчества. Как верно заключил Цзюй Цихун, эти практики «не просто переписали положение женщин в музыкальной истории, но переосмыслили саму суть китайской музыкальной современности» [\[10, с. 348\]](#).

4. Двойственность эстетических характеристик китайской женской музыки

Эстетические особенности китайской женской музыки, укоренённые во взаимодействии традиционного культурного контекста и гендерно-властных отношений, проявляют двойственность «этической дисциплины» (伦理规训) и «субъектного выражения» (主体表达). Их ядро можно суммировать как диалектическое единство «иньской мягкости» (阴柔) и «упругой стойкости» (韧性): первая отражает конфуцианское регулирование форм женской музыки, вторая подразумевает культурное сопротивление через музыкальные практики.

Традиционная «иньская мягкость» женской музыки напрямую связана с гендерным разделением «мужское — внешнее, женское — внутреннее». В «Юэ цзи» (乐记) из «Ли цзи» (礼记) подчёркивается: «Музыка есть гармония Неба и Земли», что позиционирует её как инструмент социального регулирования. Женской музыке приписывалась этическая функция «упорядочивания внутренних покоев и гармонизации семьи», например, ханьская дворцовая музыка «фанчжуныюэ» (房中乐) создавала эстетику «нежности и благородства» через плавные ритмы и пентатонику [\[2, с. 8-33\]](#). Эта ориентация институционализировалась в эпохи Тан и Сун: строки Бо Цзюйи из «Песни о пипе» (琵琶行, 816) — «Каждая струна приглушает, каждый звук полон размышлений» — стали каноническим выражением эмоциональной сдержанности «печаль без страдания».

Длительное ограничение женской музыки приватным пространством сформировало «интровертированную» эстетику. В романе «Цзинь, Пин, Мэй» (金瓶梅, 1617) эпизод с пением Ли Пинэр «На горном склоне» (山坡羊) демонстрирует, что женское исполнительство допускалось лишь во внутренних покоях или на пиршествах, тогда как публичные церемонии (например, конфуцианские ритуалы) оставались запретными [\[13, с. 47\]](#). Эта пространственная сегрегация усилила эстетические характеристики «мягкости, тонкости и глубины». Примечательно, что «иньская мягкость» не существовала изолированно, а составляла комплементарную систему с «янской мужественностью» мужской музыки. Культура циня (琴) и сэ (瑟) иллюстрирует это: сэ (чаще исполняемый женщинами) создаёт эфирную атмосферу плотными обертонами, тогда как цинь (мужской инструмент) устанавливает мощную основу открытыми звуками. В ансамблевых произведениях вроде «Трёх вариаций Янгуань» (阳关三叠, Династия Тан) они формируют эстетическую целостность «взаимопорождения пустоты и наполненности» [\[4, с. 198\]](#). Эта комплементарность раскрывает глубинный принцип «гармонии инь и ян» в китайской эстетике, предоставляя современной женской музыке философскую основу для преодоления бинарных оппозиций.

5. Заключение

Эволюция эстетических характеристик китайской женской музыки по своей сути представляет собой историю взаимодействия гендерного дискурса и музыкальной семиотики. Эта культурная практика отражает как структуры социальной власти конкретных исторических периодов, так и агентность женщин в художественном творчестве.

Во-первых, в аспекте культурной власти эстетические параметры женской музыки пребывали в динамическом противоречии между «дисциплиной» и «трансгрессией». Во-вторых, в конструировании субъектности произошла смена парадигмы от «взгляда Другого» к «самоэмансипации». Ярким примером служит вокальный дизайн женских ролей в драме Мин: ария Ду Линян «Нежные шаги» (步步娇) из сцены «Сон в саду» пьесы Тан Сяньцзу «Пионовая беседка» (牡丹亭, 1598), где квартовые восходящие скачки (soldo-sol) формируют «мотив вздоха» — продукт маскулинной эстетической проекции. Коренной перелом этой объективации произошёл лишь с подъёмом женского композиторства в XX веке. Сяо Шусянь в симфонической поэме «Река Мило» (汨罗江) трансформировала технику «блуждающего tremolo» (游摇) цитры чжэн в микрохроматическую вибрацию струнных, деконструируя через акустическую нестабильность фиксированные гендерные коды. Данная практика вступает в межвременной диалог с теорией «женского высказывания» [\[3, с. 215\]](#) Люс Иригарей, доказывая способность музыкального языка создавать автономные гендерные презентации.

Эстетика китайской женской музыки исторически развивалась как динамическое противоборство «этической дисциплины» и «субъектного прорыва». Традиционная система ритуалов, вписывая женскую музыку в философию «гармонии инь-ян», сформировала нормативы «мягкости» и «интровертности», но внутренние напряжения выявили скрытое сопротивление гендерным иерархиям. С XX века эстетическое конструирование сместились от «имитации маскулинного дискурса» к «реинвенции онтологического языка», где тембровая политика и микроформальные инновации преодолели бинарные оппозиции, создав парадигму с культурной аутентичностью и модернистским сознанием. Этот процесс не только отразил трансформацию гендерных представлений в Китае, но и переопределил содержание музыкальной современности

через «гендеризированное производство звука»: женская музыка перестала быть «культурным Другим», став субъектной силой, оспаривающей дискурсивную власть через «упругую мягкость». Её эстетическая трансформация демонстрирует, что гендерные нарративы в музыке суть одновременно продукт властной дисциплины и медиум деконструкции культурного порядка.

Библиография

1. Ван Цзычу. Археология китайской музыки. Фуцзянь: Издательство педагогической литературы провинции Фуцзянь, 2004. 316 с.
2. Дун Сюйтун. Эволюция концепции ритуальной музыки от династий Суй-Тан до Мин: дис. искусствоведения. Пекин: Китайская академия искусств, 2013. 8-33 с.
3. Иригарай, Л. Этот пол который не один. Ithaca: Cornell University Press, 1985. 215 с.
4. Ло Цинь. Анализ характеристик и рефлексия исследований музыки эпохи Сун. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2016. 402 с.
5. Ли Сюэцинь. Комментарии к тринадцати канонам (пунктуационная редакция). Пекин: Издательство Пекинского университета, 1999. 270 с.
6. Фан Цзяньцзюнь. Исследование культурной структуры и социальных функций музыкальных инструментов эпох Шан-Чжоу. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2006. 316 с.
7. Чэн Инши. Исследование расшифровки Дунъхуанских нотных записей. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2005. 257 с.
8. Чжоу Хайхун. Музыка и отображаемый ею мир: психологическое и эстетическое исследование отношений между музыкальным звучанием и его объектом отображения. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2007. 260 с.
9. Чжоу Хуйлин. Актрисы, реализм, дискурс "новой женщины": гендерное представление в современном китайском театре с поздней Цин до периода 4 мая // Исследования по истории женщин в современном Китае. 1996. № 4. 127-174 с.
10. Цзюй Цихун. История музыки Нового Китая (1949-2000). Хунань: Художественное издательство провинции Хунань, 2002. 348 с.
11. Юань Хэ. Эстетика китайского танца. Пекин: Издательство Народ, 2011. 348 с.
12. Яо Хэнлу. Учебник современных методов музыкального анализа. Хунань: Художественно-литературное издательство провинции Хунань, 2003. 402 с.
13. Ю Цзяньмин (ред.). Беззвучные голоса: женщины и общество в современном Китае (1600-1950). Тайбэй: Институт современной истории Академии Синика, 2003. 47 с.
14. Тан Цуй Линцинь; Жэнь Баньтан (ред.). Аннотированная редакция "Записей об училище "Цзяофан"". Пекин: Издательство Чжунхуа, 2012. 336 с.
15. Вэнь Синфу. Конфуцианская осуждение "чжэнских мелодий" и теория "эротических стихов" Чжу Си // Материалы 3-й международной конференции по изучению "Шицзина". Тайбэй: Педагогический университет Тайваня, 1997. 24-44 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Рецензируемый текст «Эстетические характеристики женской музыки Китая» представляет собой интересную попытку выявить специфические особенности развития женской музыки в Китае на протяжении многих тысячелетий. Установка столь широких временных границ исследования (от XI века до н.э. к современности) обуславливает сложность реализации данной исследовательской работы, и, как представляется, автор

не до конца с этими сложностями совладал. Автор выделяет несколько этапов в развитии так называемой женской музыки: от ритуальной музыки как части дворцовых церемоний и аристократических развлечений (XI–III вв. до н.э.) к более поздней городской культуре, а потом к национально-патриотическому и эмансипационному движению XX века и к современной ситуации, которую автор определяет терминами «глобализация» и «цифровизация». Автор не заявляет предмета и целей исследования, можно сказать, что в статье рассматривается корреляция эстетических характеристик женской музыки относительно властных структур, социальной этики и гендерной культурой (в таком порядке) на протяжении большей части китайской истории. В тексте отсутствует библиографический обзор, не заявлена методология и круг источников. В условно вводной части автор выделяет четыре этапа в развитии женской музыки, но далее он крайне неравномерно их рассматривает. Первый этап, т.е. женская музыка как разновидность дворцово-церемониальной, достаточно подробно рассмотрена в разделе «Эстетика женской музыки в системе ритуалов и музыки». Затем автор пропускает примерно 1000 лет и переносится в начало XX века, но уже через абзац автор рассматривает женскую музыку конца XX века, т.е. раздел «Эстетическое строительство женской музыки XX века» сам по себе дает неполную картину развития женской музыки XX века, но он еще и оторван от предыдущего этапа, и раз автор апеллирует к принципам диалектики, то тут имеет место явное нарушение представления о постоянном развитии и взаимосвязях. В разделе «Двойственность эстетических характеристик китайской женской музыки» автор рассматривает неоднозначность музыкальной эстетики, обусловленную упоминавшейся ранее трансформацией от ритуала к средству самоидентификации в т.ч. гендерной. Автор пытается объяснить это, опираясь в том числе на классическую китайскую философию. В заключении сформулированы обоснованные выводы: «Эстетика китайской женской музыки исторически развивалась как динамическое противоборство «этической дисциплины» и «субъектного прорыва» и т.д. Автор часто апеллирует к музыкальным произведениям, малоизвестным за пределами Китая, представляется, что в таких случаях необходимо указывать датировку произведения. В целом работа представляет значительный интерес как междисциплинарное исследование музыкального жанра в развитии и во взаимодействии с властью, обществом, традицией и др. С учетом вышеперечисленных замечаний работа рекомендуется к публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как автор заявил/заявила в заголовке («Эстетические характеристики китайской женской музыки XX века»), должна была стать совокупность эстетических характеристик китайской женской музыки XX в. Соответственно, в качестве объекта исследования заявлен культурно-исторический феномен китайской женской музыки.

Автор выбрал/выбрала феминистско-гендерный дискурс одновременно и в качестве дискуссионного поля, и критерия характеристики эстетики китайской женской музыки XX в. Рецензент признает за автором право отстаивать собственную позицию, но обращает внимание на то обстоятельство, что выбранный исследовательский объектив (сквозь призму гендерной теории и феминистской идеологии) существенно ограничивает обзор реально происходящих в музыкальном искусстве Китая событий и изменений. Это сужение исследовательской перспективы, в частности, существенно ограничивает

возможность восприятия интонационной семантики многомерной эстетики музыкального искусства, основанного на сопоставлении, диалектике и гармоничном сочетании мужского и женского начал: если гармония Инь-Ян, как гармония мужского и женского, является семантическим ключом к декодированию интонационного богатства музыки, то доминирование одного из начал путем исключения другого ведет не только, как отметил автор, к деконструкции культурного порядка, но и к деструкции оснований эстетического восприятия мира как при помощи музыкального искусства, так и в любых иных практиках. В соотношении мажора и минора, диссонанса и консонанса, пустой и насыщенной фактуры, мелизмов и широких мелодических распевов, громкого и тихого, аккордного и одноголосного, полифонии голосов и их гармонической соподчиненности скрываются бинарные основания кодирования женского в мужском и мужского в женском. Поэтому идеи реконфигурации «гендеризированного акустического пространства через тембровую политику», преодоления «линейной историчности циклическим нарративом» и создания «новой эстетической парадигмы, отличной как от западного феминистского искусства, так и от традиционного [китайского] "женского" творчества» — неоднородны. Идея реконфигурации «гендеризированного акустического пространства через тембровую политику» представляет собой искусственную идеологическую линзу, исключающую возможность поместить достижения женского искусства в разряд внеисторических эталонов мировой художественной культуры. Идея преодоления «линейной историчности циклическим нарративом» — не нова, она отражает принцип мифологического сознания и мировосприятия, присущий в равной мере мужчинам, женщинам, детям и пожилым людям (феминистски часть забывают, что помимо бинарного полового деления гендерных ролей, существует и половозрастное деление); соответственно, эта идея не может характеризовать исключительно женскую музыку. Наконец, идея создания «новой эстетической парадигмы, отличной как от западного феминистского искусства, так и от традиционного [китайского] "женского" творчества» принципиально сужает простор композиторского творчества в плане формирования женщинами-композиторами собственного уникального художественного метода и стиля: в данном случае, по мнению рецензента, автор, ограничив собственные способности эстетического восприятия конкретной исследовательской оптикой, пытается навязать ярмо идеологических ограничений и на свободу женского художественного самовыражения.

Таким образом, в силу ограниченности исследовательской оптики предмет исследования (совокупность эстетических характеристик китайской женской музыки XX в.) был рассмотрен односторонне. Автор раскрыл/раскрыла далеко не все характеристики эстетики китайской женской музыки XX в., а только те, что заметны с позиций весьма теоретически ограниченного идеологического «гендеризированного» подхода. Рецензент считает, что автор вправе отстаивать собственную позицию и представленная на рецензирование статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале. Методология исследования опирается на принципы идеологизированной феминистско-гендерной теории, существенно ограничивающий теоретический охват многомерной эстетической реальности, в которой, как считает рецензент, продолжает существовать и развиваться китайская женская музыка. В целом, с позиции методологического плюрализма и философского анархизма, автор достаточно комплексно представил/представила ограниченность идеологизированного феминистско-гендерного подхода к изучению эстетики музыки. Релевантность авторского методического комплекса ограничивается идеологическим полем феминистско-гендерного дискурса и не выходит за пределы искаженных им представлений о реальности. Актуальность выбранной темы автор обосновывает тем, что «китайская женская музыка как ветвь традиционной музыкальной культуры Китая формировала свои эстетические

характеристики в тесной взаимосвязи с гендерной культурой, социальной этикой и структурами власти». Рецензент обращает внимание на принципиальное противоречие этого тезиса: «китайская женская музыка как ветвь традиционной музыкальной культуры Китая формировалась свои эстетические характеристики» в течении многих тысячелетий (что прямо подтверждает исследования автора), а гендерная повестка, как определенного рода идеологическая призма, ведущая к поиску и переосмыслению исторических особенностей гендерной культуры общества, норм «социальной этики» [словно этика может быть какой-то иной, вне-социальной???] и структур власти, насчитывает лишь десятилетия и располагая определенным эвристическим потенциалом, все же не охватывает, да и не способна в силу собственных идеологических ограничений охватить многомерность эстетической реальности.

Научная новизна исследования, выраженная в раскрытии автором эвристического потенциала и ограничений феминистско-гендерного подхода к характеристике эстетики китайской женской музыки XX в., заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автор выдержан/выдержан научный. Структура статьи соответствует логике изложения научного поиска.

Библиография исключительно односторонне раскрывает проблемное поле исследования, автор и упускает возможность поместить результаты своего исследования в более широкое поле актуальных теоретических дискуссий (нет научной литературы по теме за последние 3-5 лет).

Апелляция к оппонентам корректна и достаточна. Автор избегает теоретических дискуссий с противниками гендерной теории, хотя вполне аргументированно отстаивает свою позицию, раскрывая все её ограничения и недостатки, предполагая, вероятно, что его статью будут читать исключительно его сторонники.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и может быть рекомендована к публикации.