

На правах рукописи

УДК 78.071.2

Се Хэн

**КИТАЙСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ШКОЛА
НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ**

Специальность 5.10.3 – Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2024

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Научный руководитель:

Гуревич Владимир Абрамович

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Официальные оппоненты:

Кром Анна Евгеньевна

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»

Беляк Дмитрий Владимирович

кандидат искусствоведения, доцент кафедры педагогики и методики, начальник редакционно-издательского отдела федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных»

Ведущая организация: **федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Самарский государственный институт культуры»**

Защита состоится «13» мая 2024 года в 17.00 часов на заседании совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу:

http://dissер.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000001003.html

Автореферат разослан « » 2024 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор искусствоведения, доцент

Верба Наталья Ивановна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность данного труда обусловлена рядом взаимосвязанных причин. Главная из них – быстрый и эффективный рост китайской фортепианной исполнительской школы, которая в течение жизни одного поколения выдвинулась на передовые позиции в мировом фортепианном пространстве. Процесс этот продолжается во все возрастающем темпе, заставляя задуматься и над онтологическими, и над гносеологическими вопросами современного китайского пианизма – феномена, не имеющего себе равных по динамике эволюции в XXI веке.

Нельзя не согласиться с той точкой зрения, что «обращение к фортепианному искусству Китая становится в этой связи целесообразным и перспективным как для понимания проблем мультикультурализма, так и для расширения возможностей современного исполнительства»¹. В то же время обращает на себя внимание несоответствие научного уровня осмысления фортепианного искусства Поднебесной его исполнительской пианистической динамике. Если для русскоязычных работ китайских исследователей характерно постоянное повышение качества статей и диссертационных изысканий, то имеющая определенные достижения литература на китайском языке в середине XXI века в основном по-прежнему посвящена частным проблемам фортепианной музыки и нередко носит поверхностно-описательный характер.

Поэтому одной из задач, определяющих актуальность данного труда, является необходимость обобщения обширного и возрастающего подобно снежному кому фактологического материала и, параллельно, формирование нового понимания эволюционной концепции современного китайского пианизма в момент перехода от экстенсивного расширения к интенсивному его росту. Что, естественно, побуждает к анализу всех аспектов фортепианной жизни полуторамиллиардной страны с почти сорока миллионами занимающихся фортепианной игрой сограждан: композиторского творчества, исполнительства и педагогики.

Степень научной разработанности темы. В Китае хорошо знакомы с русской, немецкой, французской и другими школами фортепианной игры. В начале XX столетия первая группа музыкантов, обучавшихся за границей, познакомила Китай с западной музыкальной теорией и выдвинула концепции китайской музыки. Идеи, высказанные такими крупными деятелями первой половины XX века как Ван Гуансинь, Хуан Цзы, Сяо Юмэй касались общих вопросов усвоения и претворения европейской музыкальной культуры на китайской почве при сохранении национальной стилиевой специфики. Собственно о фортепианном искусстве речь еще не шла. Положение стало меняться в середине столетия, что постепенно привело к появлению значительного числа трудов, посвященных «китайскому фортепиано», В настоящее время проводятся ак-

¹ Цюй Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ва Цюй. Ростов-на-Дону, 2015. С. 3.

тивные исследования вопросов китайского фортепианного исполнительства, среди авторов которых можно выделить такие имена, как Чжан Бэйли, Пай Чжаолян, Чу Ванхуа, Ши Цуйхуа, Хэ Нань, Чэнь Хуа, Чэнь Сюй, Ли Сунлань, Хань Ваньчай и т. д. Со второй половины 2000-х годов один за другим увидели свет научные труды молодых китайских ученых, прошедших курс аспирантуры в вузах России: статьи и диссертации Хуан Пин, Хоу Юэ, Ван Ин, Сюй Бо, Цинь Цинь, Цюй Ва, Дин И и др. В них чувствуется серьезное влияние российской музыковедческой школы в сочетании ее востоковедческой и пианистической линий (Г. Нейгауз, Г. Коган, Л. Гаккель, У Ген-Ир, Е. Алкон, С. Айзенштадт и др.).

Объект исследования – фортепианная культура современного Китая.

Предмет исследования – китайская фортепианная исполнительская школа и происходящие в ней в текущем столетии процессы.

Цель исследования – научное обобщение исторического опыта формирования и функционирования китайской фортепианной школы как синтеза исполнительского и педагогического направлений.

Задачи исследования:

- представить очерк истории китайской исполнительской школы, обосновав необходимость новой её периодизации в XXI веке;
- осветить современное состояние китайской фортепианной школы;
- дать характеристику крупнейших педагогов и исполнителей этой школы;
- проанализировать ее основные интерпретаторские и методические принципы;
- выявить специфику эволюции процесса фортепианного образования в Китае;
- произвести сравнительный анализ программ обучения фортепианной игре в вузах России и КНР;
- охарактеризовать круг проблемных вопросов, свойственных разным сторонам китайской фортепианной школы и предложить пути решения некоторых из них.

Методологическая парадигма труда зиждется на историческом подходе к исследуемому материалу.

Применены следующие **методы исследования:**

- методы герменевтического и компаративного анализа;
- индуктивно-дедуктивный метод научного обобщения и классификации;
- документально-исторический метод;
- системный теоретический метод.

Эти методы действуют в тесной взаимосвязи друг с другом. Системность методологической базы выражается в диалектике внутренних взаимоотношений различных гносеологических и онтологических аспектов фортепианной культуры, когда на первый план выходят нюансы восприятия и анализа того или иного явления, нуждающегося в осмыслении и, в той же степени, «самоосмыслении» (термин А. В. Михайлова) как попытка понять и доказать нечто новое, важное, значительное.

Научная новизна диссертации проистекает из нескольких факторов. Во-первых, это многоаспектность исследования, в котором исторический и теоретический планы взаимосвязаны и представляют собой единое целое, а исполнительская ипостась

– суть продолжение педагогической и наоборот. Во-вторых, это попытка ввести в научный оборот специфически китайскую систему «цигун» как философско-эстетическую основу отношения к искусству и как комплекс конкретных двигательных и дыхательных упражнений, способствующих оптимизации исполнительского процесса игры на фортепиано. В-третьих, это проведенный впервые в российском музыкознании сравнительный анализ учебных программ подготовки пианистов, принятых в России и в Китае. В-четвертых, комплексный анализ многочисленных проблем, возникших в китайском фортепианном пространстве в последние 10–15 лет и до сих пор не попадавших в поле зрения ученых.

С этими позициями напрямую связана **теоретическая значимость диссертации**. Аналитические штудии позволяют адекватно оценить онтологический и гносеологический аспекты темы в их диалектическом взаимодействии. Фактический материал дает возможность зафиксировать теоретическую базу эволюции китайской фортепианной исполнительской школы, сформулировать идейно-эстетические основы специфического функционирования системы подготовки пианистических кадров.

Практическая значимость работы:

- в выводах, которые могут и должны помочь китайскому пианизму перестроиться на современный лад, ликвидировав отставание от других фортепианных школ в тех сферах, где оно по-прежнему дает о себе знать;

- аналитические материалы и сделанные на их основе выводы могут стать базой для создания новейших учебных пособий по истории и теории китайского фортепианного искусства, войти в число лекционных и практических занятий по дисциплинам «История зарубежной музыки», «История современной музыки», «Музыкальные культуры стран Азии» и т.д.;

- сравнение учебных программ российских и китайских вузов предоставляет в распоряжение китайских специалистов возможность модификации ученых планов, их приведения в соответствие с передовыми технологиями.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Полная ярких, порой драматических моментов история китайского пианизма демонстрирует эффективность трансплантации явления культуры одной цивилизации в «поле» цивилизации иной, если эта пересадка происходит путем постепенного сближения и взаимопроникновения духовных ценностей, имеющих всемирное значение.

2. Периодизация истории «китайского фортепиано» нуждается в пересмотре. Необходимо признать наступление в середине 2000-х годов нового периода эволюции национальной фортепианной культуры, связанного с переходом от экстенсивного к интенсивному типу ее развития.

3. Как и в других фортепианных школах, в Китае ныне окончательно сформировалось деление специалистов на преподавательский и исполнительский сегменты (при естественном совмещении профессий и перетекании из одной творческой ипостаси в другую). Лидирующее положение – у исполнителей, причем большинство из лидеров исполнительского «цеха» получили высшее образование за рубежом, в ведущих вузах России, США, Германии, Франции, Англии и других стран.

4. В вопросах подготовки исполнительских кадров имеют значение не только привычные европейские приемы и методы работы, но и использование национальных традиций духовного и физического совершенствования, таких, как система дыхательной и двигательной гимнастики «цигун».

5. Стратегические цели китайской фортепианной школы требуют обретения ею большей мобильности, перехода к новым программам обучения, повышения уровня преподавания в центре и в провинции.

Степень достоверности диссертации.

Результаты диссертации сформировались на основе тщательного анализа историко-теоретической базы проблемного поля диссертации, активного личного участия автора на всех этапах исследования, включая подбор и перевод научной литературы, выработку общего плана диссертации, написание статей, выступления на научных конференциях и т.д. Достоверность обеспечивается опорой на широкий круг разноплановых фундаментальных трудов и авторитетных источников, общение с крупнейшими китайскими исполнителями и исследование творческих результатов педагогов и пианистов из КНР.

Апробация результатов исследования.

Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Ее основные положения были изложены и восьми публикациях, в том числе в трех изданиях из списка ВАК РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы (193 наименования) и Приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** сформулированы актуальность темы, степень ее научной разработанности, цели и задачи исследования, его объект и предмет, методы анализа, теоретическая и практическая значимость диссертации, приведены основные положения, выносимые на защиту, сведения, касающиеся апробации, структуры и объема данного труда.

Глава первая – «Историко-теоретический очерк развития китайской фортепианной школы» включает четыре параграфа. В первом – *«Периодизация в развитии фортепианной школы Китая»* – рассказывается об узловых моментах возникновения и эволюции «китайского фортепиано». Поскольку ныне на сей счет существует обширная научная литература, автор диссертации сосредоточился на принципиальных коллизиях, типичных для каждого из периодов истории китайской исполнительской школы. Речь идет о преподавании фортепиано в первых учебных заведениях европейского типа, церковных школах, педагогических училищах и ассоциациях. В период между двумя мировыми войнами фундаментальное значение для китайского пианизма имела деятельность российских специалистов, оказавшихся в Китае после революции.

Их высококвалифицированная работа способствовала открытию первой государственной консерватории в Шанхае, руководителем фортепианного отделения которой в 1929 году стал профессор Борис Захаров – выпускник Петербургской консерватории по классу А. Н. Есиповой. Захаров собрал вокруг себя группу талантливых китайских студентов и упорно и целеустремленно вел их по пути профессионального совершенствования. Он реально продемонстрировал возможности фортепианной игры и привлек к ней множество юных дарований, ставших первым поколением китайских пианистов-исполнителей. По совету Захарова, хорошо знакомый ему по дореволюционным совместным концертам Александр Зилоти рекомендовал группе своих русских учеников отправиться в Шанхай. Так в преподавательском составе тамошней консерватории в 1930-е годы появились С. Аксаков, З. Прибыткова, Б. Лазарев, Е. Левитин. «Эта группа высококлассных педагогов обеспечила высокий уровень преподавания фортепиано в Шанхайской консерватории и стала гарантом дальнейшего ее процветания»². У Захарова и его коллег учились ведущие представители первого поколения китайских пианистов: Ли Цуйчжэнь, И Кайцзи, Фань Цзисэнь, У Лэи, Хэ Хуэйсянь, Дун Гуангуан и др.

Еще один русский музыкант, чье творчество стало опорой китайской фортепианной культуры – Александр Черепнин (1899–1977). Сын и ученик известного композитора и дирижера, профессора Петербургской консерватории Николая Черепнина, Александр Черепнин приехал в Китай в 1934 году и обрел здесь свою вторую Родину. Китайская культура стала для Черепнина отражением его собственных взглядов на мир, а конфуцианская философия – опорой в понимании этого мира. Начав с выступлений в концертах в качестве пианиста, Александр Черепнин постепенно втянулся в практическое исследование и освоение китайского искусства. Он освоил игру на ряде национальных инструментов, до тонкостей знал законы драматургии Пекинской оперы и местных оперных стилей. Преподавательская работа не мешала ему заниматься композиторской деятельностью. Опережая свое время, он призывал китайских коллег к выработке собственного национального стиля на базе творческого осмысления многовековых традиций народной и дворцовой (церемониальной) культуры.

По предложению Черепнина и на его собственные средства Сяо Юмэй, Дин Шандэ и другие руководители Шанхайской консерватории в 1934 году организовали первый в Поднебесной конкурс фортепианных сочинений в китайском стиле. То было поистине историческое событие, вызвавшее невиданный дотоле всплеск композиторской и исполнительской активности. По сути именно с того конкурса ведет свое начало история постоянного исполнения фортепианных опусов китайских авторов.

Бесспорно, эффективному росту «китайского фортепиано» мешала политическая нестабильность огромной страны. Гражданская война, перешедшая в 1940 году в

² Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Пин Хуан. – СПб., 2008, С. 10.

войну Соппротивления японской агрессии, отнюдь не способствовала расцвету искусств. Однако Сяо Юмэй, Дин Шаньдэ, У Лэй и некоторые другие выдающиеся преподаватели фортепианной игры и других дисциплин смогли сохранить Шанхайскую консерваторию. Все остальные высшие музыкальные учебные заведения постигло перемещение, переименование, реструктуризация, в том числе в 1953 году была реорганизована Центральная консерватория в Пекине. В это время продолжилось становление и развитие фортепианного исполнительства и педагогики, многие молодые пианисты один за другим уезжали за рубеж для дальнейшего усовершенствования навыков. По возвращению домой они становились мощной движущей силой музыкального образования. Среди них были, например, Ли Цуйчжэнь (обучалась в Англии), Хун Ши (во Франции), Хун Далинь (в США), Ли Цзялу (в США), У Лэй (во Франции) и другие.

Резюмируя анализ начального периода китайского фортепианного исполнительства, подчеркнем его основные черты:

1. Определяющая роль фортепианной педагогики. Исполнительский аспект не играет сколь-либо существенной роли. Концерты (первый из них официально состоялся в 1919 году) эпизодичны, аудитория их в основном состоит из иностранцев – постоянно живущих в стране и эмигрантов. Ситуация начинает меняться с середины 30-х годов, когда к активной концертной работе приступает первое поколение китайских пианистов.

2. Принципиальное значение имеет работа русских музыкантов, обеспечивавшая стабильный рост молодой исполнительской поросли.

3. К концу периода можно говорить о первоначальном формировании элементов фортепианно-исполнительской структуры (вузовская подготовка, концертная специализация лучших студентов, участие в конкурсах и т.д.). Впрочем, в силу объективных причин массового распространения исполнительская практика не получила.

Во втором параграфе первой главы – «Современное состояние китайской фортепианной школы» – охарактеризованы следующие этапы эволюции «китайского фортепиано» и современное его положение. В 1949 году была провозглашена Китайская Народная Республика; до начала «культурной революции» (в 1966) музыкальное искусство стало частью государственной политики в сфере культуры, направленной на утверждение коммунистических идей. В этот период в ряде крупных городов (Шэньян, Чэнду, Ухань, Сиань и др.) были открыты консерватории. Также фортепианные отделения открывались на музыкальных факультетах в институтах искусств, например, в Нанкинском, Цзилиньском, Шаньдунском, Институте искусств НОАК. Фортепиано вошло и в круг специальных программ педагогических вузов.

Определяющим на данном этапе стало влияние советской фортепианной школы. До начала 1960-х поддержка СССР была всеохватывающей, учиться у «старшего брата» для Китая в тот период был неизбежный исторический выбор. Основным вектором подготовки исполнительских и педагогических кадров, естественно, стал возможно более полный перенос советской системы на китайскую почву. Для этого согласно заключенному в начале 1950-х соглашению о культурном обмене Советский Союз посылал для работы в Китай специалистов различного профиля во всех сферах

искусства, в том числе, музыкантов: в 1954 году в Шанхайской консерватории стал трудиться Дмитрий Серов, фортепианный класс в Центральной (Пекинской) консерватории в 1955 году возглавил Арам Татулян, которого в 1957 году сменила Татьяна Кравченко. Их командировки не были продолжительными (по два учебных года), но весьма результативными. Они подготовили группу молодых пианистов, из числа которых вышли такие ныне известные всему музыкальному миру мастера как Лю Шикунь, Ли Минцянь, Инь Чэньцзун, а также Гу Шэнин, Бао Хуэйцяо и другие. С помощью советских специалистов в кратчайшие сроки удалось сформировать систему преподавания, базу для систематической качественной подготовки пианистов, включавшую учебные планы и программы, репертуарные списки и экзаменационные требования, методические пособия и научные труды по фортепианному искусству, сохранившие свое значение до наших дней (например, переведенные в те годы на китайский язык Сборник статей по фортепианной педагогике под редакцией А. Николаева и классическая монография Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры»). Для обучения в СССР и странах Восточной Европы сформировали большую группу китайских студентов. К 1960 году за рубежом было подготовлено более пятидесяти высококвалифицированных педагогов и исполнителей, вошедших в число наиболее грамотных китайских музыкантов, в качестве заведующих кафедрами и фортепианными отделениями, деканов и проректоров вузов возглавивших фортепианный мир Поднебесной.

До середины 1960-х продолжался подъем китайской фортепианной культуры в целом и исполнительства в особенности. Напомним о лауреатских званиях крупнейших фортепианных конкурсов, завоеванных Чжоу Гуанжэнь, Лю Шикунем, Инь Чэньцзуном, Фу Цунем, Гу Шэньин, Ли Минцянем, Лю Цифан, Хун Тэн, Бао Хуэйцяо, Ли Ци. Солидный список лауреатов, впрочем, далеко не единственный факт, знаменующий собой качественный рост фортепианного исполнительства в Китае тех лет. Главное – неуклонное повышение среднего уровня пианизма, что заметно по программам концертных выступлений пианистов, экзаменационным требованиям разных стадий формирования и развития профессионализма: от музыкальных школ до аспирантуры.

Выводы:

1. Второй период стал временем широкого распространения фортепианного искусства во всех его ипостасях. Из преимущественно личного, частного дела фортепианная культура становится компонентом художественной политики нового социалистического Китая, получая всестороннюю государственную поддержку.

2. Исполнительство обретает важнейшее значение, в известной мере отесняя на второй план педагогику. Успехи пианистов выводят Китай на мировую фортепианную сцену.

3. Фортепианное искусство Китая в целом, и исполнительство, в особенности, ориентируется на постулаты советской фортепианной школы, активно и эффективно перенимая ее опыт.

4. Растет и крепнет слушательская аудитория, постепенно приобщающаяся к вершинам фортепианного репертуара и все с большим уважением относящаяся к социальному статусу музыканта-исполнителя.

В 1966 – 1976 годах в Китае разразилась т.н. «культурная революция», во время которой были запрещена любая деятельность, связанная с фортепиано, отделения музыки в университетах были закрыты, преподаватели лишились работы. Многие известные пианисты и педагоги подвергались публичным издевательствам, испытали на себе все «прелести» трудового воспитания, некоторые не вынесли позора и предпочли смерть подобным унижениям (среди них были такие выдающиеся пианисты, как Ли Цуйчжэнь, Фань Цзисэнь, Гу Шэнъин). Все это нанесло огромный урон фортепианному искусству в Китае. Не успевшие обосноваться за границей, наиболее авторитетные китайские пианисты пытались выжить любыми путями. Памятником этой борьбы остался одобренный тогдашней китайской партийной верхушкой фортепианный концерт «Хуанхэ», созданный совместно пианистом Инь Чэнцзуном и группой композиторов во главе с Чу Ванхуа (1968–1969) и ставший для его авторов своего рода «охранной грамотой». Ряд пианистов сумели сохранить профессию, исполняя композиторские и собственные фортепианные аранжировки китайского песенного фольклора, обрабатывая революционные песни и мелодии популярных агитационных фильмов.

Вывод: события «культурной революции» затормозили рост национального фортепианного искусства, но, по счастью, не смогли уничтожить его. Исполнительство не исчезло, хотя и понесло огромный урон из-за невежественной политики властей. Оно «мимикрировало», пропагандируя вечные ценности фортепианной музыки в тех формах и жанрах, которые допускало тогда государство.

После окончания «культурной революции» и прихода к власти группы коммунистов-прагматиков, руководимой Дэн Сяопином, в Китае начался «период реформ и открытости». 15 декабря 1977 года решением Госсовета КНР был расформирован Центральный Институт искусств 7 мая, на его месте вновь заработала Центральная (Пекинская) консерватория, еще шесть музыкальных вузов также вернули свои исторические названия. Вновь были утверждены консерватории в каждом крупном административном районе: Центральная, Шанхайская, консерватории в Сычуани, Ухани, Сиани, Тяньцзине. Были восстановлены и расширены отделения фортепиано в институтах искусств в Нанкине, Цзилине, Шаньдуне, Гуанси, Харбине и других городах. Заново открывались кафедры музыки в педагогических вузах. Кроме того, в университетах также появились отделения фортепиано. К 1993 году количество педагогических вузов, открывших музыкальные департаменты или отделения, достигло ста тридцати шести (включая педагогические специальности музыкальных и художественных институтов).

В начале 90-х возобновились активные контакты с российской фортепианной культурой. В Москву и Санкт-Петербург вновь стали направляться китайские абитуриенты-пианисты. Учились они за государственный счет. После подписания межправительственных соглашений о сотрудничестве в области образования (1992) и о взаимном признании аттестатов и дипломов о присвоении ученых званий (1995) фортепианные факультеты ведущих китайских вузов стали напрямую работать с российскими консерваториями, посылать туда студентов и преподавателей на стажировку, приглашать на более или менее длительный срок российских коллег трудиться в китайских

вузах. С 2000 года этот процесс направлял межправительственный комитет по сотрудничеству в области образования, культуры, здравоохранения и спорта. Осенью 2002 года в Россию прибыла первая группа обучающихся – 157 человек, за ней последовала вторая – 67 человек. Особое значение приобрела научная линия, когда ряд талантливых молодых ученых получили возможность поступить в аспирантуры Московской, Санкт-Петербургской консерваторий и других российских вузов, что привело в конце 2000-х к появлению не иссякающего до сегодняшнего дня потока кандидатских диссертаций китайских авторов.

Более половины приехавших в Россию музыкантов составляли пианисты. Часть из них уже имела высшее образование и училась «по второму разу». Сделано это было сознательно, так как позволяло получить «на выходе» специалистов особо высокой квалификации. Результат подобного подхода оказался впечатляющим: более тридцати человек из числа пианистов 2000-х ныне заняли ведущие позиции в китайской фортепианной педагогике и исполнительстве. Еще одним итогом XX столетия явилась постепенная миграция китайских музыкантов в страны Европы, Азии, Америки и Австралии. Речь идет и о студентах, число которых растет с каждым годом (точные цифры неизвестны, поскольку занятия оплачивают сами обучающиеся или спонсоры, а государство не контролирует данный процесс), и о молодых преподавателях и исполнителях, получающих рабочие места в зарубежных вузах и контракты в концертных агентствах.

«Период реформ и открытости» во всех исследованиях считают продолжающимся и в наши дни. В принципе, такая позиция справедлива. Однако, думается, ныне, спустя сорок с лишним лет после начала реформ, следует задуматься о том, не произошло ли за это время событий, которые могут стать началом уже следующего этапа. Конечно, искусствоведы в таком случае обычно «кивают» на историков – по многовековой традиции, главных в вопросах периодизации. Нам же представляется целесообразным относительно музыкального искусства Китая разделить последнее сорокалетие на два периода – до середины 2000-х и с середины 2000-х до наших дней.

В фортепианной культуре подобная классификация правильна по следующим причинам:

Во-первых, 1990-е ставили своей целью восстановление позиций, утерянных в эпоху «культурной революции». Речь шла в первую очередь о возвращении к «дореволюционному» уровню. Отсюда и приоритет количественных параметров, и желание вновь опереться на советский (российский) опыт и традиции. И переход к стилевому плюрализму в фортепианном творчестве китайских композиторов. И появление собственных фортепианных фабрик. И многое другое.

Во-вторых, к середине 2000-х стало очевидным, что китайская фортепианная культура выходит на новый уровень. Продолжается, разумеется, ее экстенсивный рост: По официальным данным с 2002 по 2013 гг. число вузов Китая, имеющих художественные специальности, увеличилось с пятисот девяносто семи до тысячи шестисот семидесяти девяти, а количество абитуриентов, сдающих художественные дисциплины, с

тридцати двух тысяч возросло до одного миллиона человек, что составило 10% от общего числа поступающих, а в некоторых провинциях даже превысило показатель 20%.³

По сведениям Китайской ассоциации музыкантов, в настоящее время в Китае обучаются игре на фортепиано более 30 миллионов детей, число их ежегодно увеличивается на 10%. Фортепианная специализация в разных вариантах бакалавриата и магистратуры есть в одиннадцати консерваториях, шести академиях искусств, тридцати университетах и ста с лишним педагогических вузах. Согласно неполным статистическим данным, на сегодняшний день в Китае более двадцати тысяч специализированных аудиторий для преподавания фортепиано, а если к этому числу добавить центры художественного образования и разного рода подготовительные курсы, то количество классов возрастет до двухсот тысяч⁴.

Но – главное – произошел грандиозный качественный скачок. Поворотным моментом стал беспрецедентный успех Лан Лана и Ли Юньди на международной конкурсной и концертной аренах, вслед за которым началась непрерывная экспансия китайских виртуозов, уверенно потеснивших представителей «старых фортепианных держав» с первых позиций мирового рейтинга. Именно с середины 2000-х приобрело реальные очертания превалирование молодых китайских пианистов, в массовом порядке устремившихся на штурм главных центров фортепианного искусства и образования. Притом по-прежнему практикуется приглашение по контракту иностранных специалистов (они не только есть в штате всех консерваторий и академий Китая, ряда университетов и педвузов, но стали появляться в наиболее квалифицированных и материально обеспеченных частных детских музыкальных учебных заведениях).

Итак, окончательно сформировалась национальная фортепианная исполнительская и педагогическая школа. Из явления, «спонсированного» другими школами (прежде всего, советской), она выросла в диверсифицированную, многовекторную структуру, не только ориентирующуюся на мировой фортепианный рынок, но и во многом диктующую правила его функционирования.

Третий параграф первой главы – «Корифеи китайской фортепианной педагогики» – посвящен крупнейшим представителям современного китайского фортепианного искусства, представленным несколькими поколениями мастеров. Почти все из ведущих педагогов принадлежат старшему поколению, что вполне естественно: вершин в педагогике достигают, как правило, учителя, имеющие многолетний опыт работы. Да и итоги становятся рельефнее тогда, когда жизненный путь того или иного мастера завершен или близится к закату.

Одиннадцать из семнадцати включенных нами в список корифеев старшего поколения педагогов окончили первую китайскую консерваторию – Шанхайскую. Семь из них – ученики профессора Захарова. К старейшинам относятся восемь мастеров, вы-

³ Чжан Чаоцзюнь. Фортепиано в Китае, современная фортепианная музыка, образование и культурные особенности. Пекин: Китайская федерация литературно-художественных издательств, 2015. С. 142.

⁴ Там же. С. 143.

росших и приступивших к самостоятельной работе в старом досоциалистическом Китае. Это трагически ушедшая из жизни в период «культурной революции» первая профессиональная китайская пианистка и педагог Ли Цуйчжэнь (1910–1966), профессора И Кайцзи (1912–1985), Хэ Хуэйсянь (1912–2011), Хун Шицзи (1914–2003), У Лэй (1919–2006), Фань Цзисэн (1917–1968), Ли Чангсунь (1921–1976), Ли Цзялу (1919–1982).

В конце 1940-х началась педагогическая деятельность таких крупных педагогов, как профессора Чжу Гунъи (1922–1986), Чжу Яфэнь (1929, у нее начал свой путь Лан Лан), Линь Юань (1933), Чжэн Шусин (1931). Все без исключения ведущие мастера ныне среднего поколения учились под руководством советских педагогов. Это Чжао Бинго (1936–2021, у него закончил вуз Лан Лан), Ян Цзюнь (1939–2010), Дань Чжао (1940, учитель Ли Юньди), Фань Далэй (1946–1993), Шэн Ици (1941). На наш взгляд, среди педагогов младшего поколения выделяются профессора Центральной консерватории У Ин (1957) и Ли Мань (1965), профессор Китайской консерватории (вторая консерватория в Пекине) Фань Хэсинь (1964). Наиболее тесно связана с российской фортепианной школой профессор Центральной консерватории Бянь Мэн (1966). Окончив пекинский вуз, Бянь Мэн продолжила образование в Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, в классе народной артистки России, профессора Екатерины Муриной. Будучи незаурядным исполнителем, всегда тяготела к научной работе, которую осуществила в аспирантуре, написав кандидатскую диссертацию под руководством доктора искусствоведения профессора Софьи Хентовой. Прекрасно владея русским языком, Бянь Мэн остается одним из главных китайских специалистов по связям с российскими учебными заведениями, организует приглашения ведущим российским педагогам для чтения лекций и проведения семинаров и мастер-классов в китайских консерваториях и университетах.

Параграф четвертый первой главы – «Крупнейшие китайские пианисты». Главная проблема, которая стояла перед автором данного исследования при работе над этим разделом – проблема выбора. Продолжающийся «фортепианный бум» привел к тому, что в стране ежегодно появляются пианисты международного класса, получающие лауреатство на ведущих фортепианных конкурсах. Уследить за всеми ними вряд ли возможно. Поэтому мы решили остановиться на тех из них, кто уже зарекомендовал себя и занимал или занимает прочные позиции в мировом фортепианном пространстве. Всего сорок имен.

Первое поколение открывает выпускник Нанкинского и Мичиганского университетов Ян Цзяжэнь (1912–1966) – отличный пианист и яркий педагог (у него занимались Фу Цун, Гу Шэнъин, Чжоу Гуанжэнь). Игру Чжан Цзюаньвэя (1911–1992) высоко ценили Б. Захаров и А. Черепнин, музыку которого Чжан Цзюаньвэй неоднократно исполнял. Первой китайской пианисткой, поступившей в знаменитую Джульярдскую школу, стала Хун Далинь (1917–1994). Первым учителем Лю Шикуня явилась Лю Цзиньдин (1919–2004), а Дун Гуандун (1923–2013), большую часть жизни проведшая в США, вошла в историю как единственная китайская ученица великого Артура

Шнабеля и выдающийся интерпретатор произведений Бетховена. В течение семи десятилетий не покидала концертную сцену патриарх китайского пианизма Чжоу Гуанчжэнь (1928) – блистательный мастер, равновеликий в исполнительстве и педагогике.

Три хорошо известных в России всемирно знаменитых музыканта стоят во главе следующего поколения китайских пианистов: Лю Шикунь (1939), Инь Чэньцзун (1941) и Ли Минцянь (1936). Более двух с половиной тысяч концертов на всех континентах дал Фу Цун (1934), ему немногим уступает выпускница Варшавской консерватории Ли Цифан (1937). «Конек» репертуара Хун Тэн (1937) – произведения эпохи барокко и венская классика. Хун Тэн считается одним из лучших в Китае интерпретаторов музыки Баха – композитора, обычно с трудом поддающегося китайским пианистам. Масштабностью и романтическим размахом отличается исполнительская манера Бао Хуэйцзяо (1940) и Ли Ци (1943). К сожалению, трагическая судьба не позволила в полную силу развернуться таланту гениально одаренной Гу Шэньбин (1937–1966), чей добровольный уход из жизни на совести тех, кто развязал террор в годы «культурной революции».

Многочисленно и разнообразно поколение 1950-х-60-х годов, ныне составляющее основу китайской фортепианной профессуры. Почти все оно получило образование в двух вузах: китайском и иностранном, что привело к естественной диверсификации интерпретаторских решений. Лауреатами крупнейших международных конкурсов стали Сюй Фэй (1952–2001), Чжу Дамин (1952), Сюй Чжун (1968), Вэй Даньвэнь (1965), Ду Тайхань (1966, рекордсмен по числу иностранных вузов, в которых он совершенствовал свое мастерство. Их четыре: Цюрихская, Ганноверская и Дортмундская Хохшуде и университет Троссингена (Германия), Ду Нинъю (1966), Ли Цзянь (1965), Цзянь Тянь (1963), Кун Сяндун (1968). В плане служебной карьеры едва ли не первый по эффективности и успешности Пань Юань, который трудится и в США (декан фортепианного факультета Пенсильванского университета) и в Китае (профессор Китайской консерватории).

Младшее поколение, выдвинувшееся в конце прошлого и в начале нынешнего столетия предоставляют пианисты и клавесинисты Чжоу Тина (1975) и Цзюй Цзинь (1976), чемпион Поднебесной по числу побед на международных конкурсах Цинь Чуань (1975) – как его именуют на родине, пианист «с железными нервами и железными пальцами», обаятельная «принцесса китайского фортепиано» Чэнь Са (1978) – выдающийся лирический художник романтического генезиса. В Центральной консерватории работают Ю Си (1979), Тань Сяотан (1979) и Цзоу Сян (1980), в Шанхайской – Сунь Инди (1980), Сун Сыхэн (1981), в основном живущий во Франции. Блистательный виртуоз Хуан Чуфан (1982) – единственный китайский пианист, имеющий дипломы двух самых престижных американских вузов: Кёртис-института и Джульярда, сконцентрирована почти исключительно на исполнительской деятельности (более ста концертов ежегодно) в десятках стран всех континентов. Много и с большим резонансом выступают Шэнь Вэньюй (1986), Юань Цзе (1985) и Чжан Хаочэнь (1990).

И, в заключение, о двух абсолютных лидерах китайского пианизма наших дней. О творчестве обоих – Лан Лана и Ли Юньди написано множество научных и популярных статей и исследований, до мелочей проанализированы их трактовки сочинений

всех направлений и стилей. Не повторяя их, приведем краткую характеристику этих необыкновенно ярких и самобытных мастеров.

Лан Лан (1982) окончил среднюю школу при Центральной консерватории и Кёртис-институт в Филадельфии (по классу Гарри Графмана). Двенадцатилетним в 1994 году занял первое место на Международном конкурсе юных пианистов в Эттлингене (Германия), в 1995 году взял верх в номинации фортепиано на II Международном конкурсе молодых музыкантов имени П.И. Чайковского. Сенсационный успех концертов юного пианиста, в которых он, к примеру, без видимых усилий исполняет в одном вечере все сонаты, баллады и скерцо Шопена, сделал его идиолом миллионов фанатов по всему свету. Лан Лан выступает не только в филармонических залах, но и на стадионах, с десятками тысяч слушателей. Не стеснясь, использует богатый арсенал современной звуко- и видеотехники. Миллионными тиражами расходятся его аудио и видеозаписи. Некоронованный чемпион мира по скорости фортепианной игры, Лан Лан не имеет технических препятствий, преодолевая их с легкостью и постоянной улыбкой. Не столь однозначной предстает стилистическая оценка его трактовок, в которых чрезмерно быстрые темпы, преувеличенные динамические оттенки и вычурная фразировка порой превалируют над внутренним содержанием игры. Конечно, «победителей не судят», но сиюминутные победы могут обернуться стратегическими поражениями. Остается надеяться и верить, что из ряда вон выходящий талант Лан Лана поможет ему, в конце концов, разобраться в себе самом и стать воистину великим пианистом.

Ли Юньди (1982) – родом из провинции Сычуань. Ныне проректор Института фортепиано Сычуаньской консерватории. Окончил среднюю спецшколу при этой консерватории, Шэньчжэньское художественное училище и Ганноверскую Высшую школу музыки и театра в Германии. Среди конкурсных успехов Ли Юньди есть особый: в 2000 году он завоевал первый приз XIV Международного конкурса пианистов имени Фредерика Шопена и стал первым в истории китайцем, победившим на этом конкурсе. Победители Варшавского конкурса по традиции пользуются особым авторитетом в мировом фортепианном социуме. Ли Юньди в полной мере оправдывает данный постулат. Его Шопен бесподобен, кажется, лучше сыграть невозможно. Но тончайший слух и бездонная память Ли Юньди рождают незабываемые образы, сошедшие со страниц Моцарта и Бетховена, Шуберта и Брамса, Чайковского и Рахманинова. Пианист-художник, Ли Юньди находится в постоянном поиске, его пианизм становится все ярче и вдохновеннее, популярность выступлений исключительна, а число проданных видео и аудиозаписей перевалило за десять миллионов.

Сводная таблица вузов, в которых учились ведущие китайские пианисты⁵.

Название вуза Количество обучавшихся

Китайские вузы 45

Из них:

Шанхайская консерватория. 20

⁵ Количество вузов больше количества обучавшихся, так как многие занимались не в одном вузе, а в нескольких. Данные по состоянию на 1 января 2021 года.

Центральная консерватория	17
Другие китайские вузы	8
Иностранные вузы:	50
Из них:	
Джульярдская школа	10
Кертис-институт	5
Другие вузы США	7
Парижская консерватория	4
Ecole Normale (Париж)	3
Ганноверская Хохшуде	4
Другие вузы Германии	3
Цюрихская консерватория	2
Вузы Великобритании	4
Ленинградская (Санкт-Петербургская) консерватория)	4
Московская консерватория	2
Варшавская консерватория	1
Венский университет	1

Страны, в которых обучались китайские пианисты:

Китай – 60 человек, США – 19, СССР (Россия) – 6, Франция – 6, Германия – 5, Англия – 4, Австрия – 1, Польша – 1.

Завершая эту главу, подчеркнем, что история китайского пианизма демонстрирует уникальные возможности национальной культуры. Порождение европейской цивилизации, фортепианное искусство, «пересаженное» на китайскую почву, прижилось, став частью современной культуры Поднебесной. Китайский пианизм оказался поразительно динамичным и мобильным, перенимая и перерабатывая заимствованное из других культур. Большую часть XX века ориентируясь на русскую фортепианную школу, в нынешнем столетии он диверсифицировал пути взаимодействия с мировым фортепианным социумом, направив свое движение к американским берегам: закономерно, что 8 из 15 лучших молодых мастеров окончили американские вузы с предпочтением таких престижных как Джульярдская школа и Институт Кертиса, а пятеро учились в немецких Хохшуде. Впрочем, данное предпочтение нельзя считать чем-то постоянным. Ибо ныне китайская исполнительская школа сама в значительной степени определяет вектор направления мирового фортепианного искусства, и недалек тот день, когда необратимый характер примет уже начавшееся обратное движение фортепианного «капитала» из Европы и Америки в Китай.

Вторая глава диссертации – «Вопросы подготовки современных кадров фортепианного исполнительства». Ее первый параграф – «Исторические традиции и их значение» – раскрывает особенности национальных традиций и их преломление в фортепианном искусстве. Опора на исторический опыт, уходящий своими корнями в

философские концепции Конфуция и Лао-цзы, означала и означает поныне особое отношение к учителю: в традиционном китайском социуме был выработан целый комплекс норм поведения и церемониальных привычек, подчеркивающих уважение ученика к учителю.

Основанное на беспрекословном послушании и почтительности, оно несет в себе ощущение благодарности и чувства долга, обязанности отплатить добром за добро. Такой, вполне объяснимый с бытовой точки зрения, подход не вполне соответствует современному подходу к образованию, которое призывает *уважать знания* преподавателя, его талант. Почитание же преподавателя, всецело основанное на его статусе, является традиционным подчеркиванием высокого и низкого положения в китайском обществе и не соответствует концепции уважения к преподавателю в системе современного образования. В настоящее время в Китае все яснее осознают, что с такими традиционными идеями довольно сложно сотрудничать друг с другом. Под их влиянием ученики легко становятся высокомерными или же, напротив, занимаются самоуничтожением. Но в целом в китайском социуме пока сложно придерживаться модели «сотрудничества», при которой педагоги и учащиеся взаимодействуют друг с другом, что мешает совместно пользоваться многими учебными и научными ресурсами, приводит к известной изоляции профессионального образования. Такое положение не способствует здоровому развитию процесса преподавания игре на фортепиано⁶. Если говорить без обиняков, при всей идиллической красочности внешней «картинки», отношения между учениками и педагогами в классах игры на фортепиано в Китае внутренне крайне напряженные, учащиеся часто не могут полноценно заниматься музыкой, ибо бесконечный критический настрой преподавателей наносит вред их психике. Возникают проблемы в процессе прослушивания музыки, ее восприятия и воспроизведения.

Как подчеркивает крупнейший китайский педагог и ученый Чжоу Гуанжэнь, некоторые педагоги, заметив небольшие ошибки студентов, не помогают им, а ждут, что учащиеся тотчас сами исправят их. Учителя редко хвалят и поощряют учеников, форсируют процесс обучения, в результате чего отношения между преподавателем и учащимися становятся далекими от нормальных. Образуется замкнутый круг проблем: нехватка терпения у педагогов, их эмоциональность и излишняя критичность не могут помочь ученикам в восприятии музыки⁷.

Второй параграф второй главы – «Метод «Цигун» и специфика китайского фортепианного искусства» – рассказывает о системе «цигун» и ее роли в китайском фортепианной культуре.

⁶ Чжоу Вэйминь. Изучение и анализ некоторых проблем китайского фортепианного образования // Китайская музыка. 2012. № 4. С. 159–165.

⁷ Хуан Даган. Искусство преподавания фортепианной игры Чжоу Гуанжэнь. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2007. С. 534.

Китайская дыхательная техника цигун берет свое начало более четырех тысяч лет назад в эпоху императора Тан Яо (2377 – 2259 гг. до н.э.); в период Чуньцю и Чжаньго практика цигун была распространена уже довольно широко⁸. С древности до наших дней переплетение цигун с китайской традиционной медициной и физическими тренировками дало несомненные значительные результаты.

Цигун представляет собой комплекс двигательных упражнений, активно сочетающихся с дыхательными техниками. Цигун включает: 1) серию двигательных упражнений для тела; 2) серию упражнений по регуляции дыхания; 3) ряд действий по регулированию и контролю мышления. Комплексная тренировка главным образом охватывает дыхание, движения телом, похлопывающий массаж, мыслительную активность и т.п. Понятие «Ци», входящее в состав слова «цигун» аналогично энергетическому «ци» из китайской медицины, под этим термином подразумевается непрерывно движущийся в теле и имеющий свои функции элемент, оказывающий действие на жизненные процессы. «Ци» представляет собой не материю, а функциональное направление движения материи. Согласно концепции цигун, за счет постоянного совершенствования, неустанной самодисциплины и контроля, «регуляции ци» в качестве метода и «тренировки ци» в качестве цели, можно довести способности организма до наивысшего уровня.

В основе метода фортепианной игры в соответствии с цигун лежит диалектический способ древней китайской философии «инь-ян», где за счет целостного, а не ограниченного взгляда, а также системного, а не разрозненного наблюдения, происходит обобщение процесса и главных законов фортепианного исполнения, создается уникальная и самобытная теоретическая система фортепианной игры⁹. Обобщение законов фортепианного исполнения является необходимым условием и методом обучения пианиста. В работе специалиста по цигун Чжао Сяошэна «Методы игры на фортепиано в Китае» (1991) дается объяснение, каким образом посредством выбора материала и методов исполнения повысить мастерство, анализируется специфика игры на фортепиано в разных исторических направлениях и течениях, а также проводится построение теоретической системы игры на фортепиано с китайской спецификой.

Автор полагает, что «ци» является посредником при любом физическом движении человека. В общей системе игры на фортепиано «цигун» в основном подразумевает методы использования «вдоха» и «выдоха» во время исполнения, а движения пальцев делятся на два вида: «инь» и «ян». Эти два вида движений рожают два типа разных звуков: «ян» рождает сильный, энергичный, мощный звук, а «инь» – мягкий и легкий.

Состояние пианиста при игре на фортепиано подобно выполнению дыхательной гимнастики «цигун». Дыхание «ци» начинается в лобковой области, проходит через живот, грудь, плечи, верхние части рук, локти, запястья и достигает кончиков пальцев.

⁸ Ван Яньцюнь. Построение теории дыхательной гимнастики цигун. Пекин: Издательство Пекинского университета физической культуры. С. 93–94.

⁹ Чжао Сяошэн. Принципы фортепианной игры. Шанхай: Шанхай Иньюэ, 2007. С. 1.

Потом она движется обратно через руки, плечи, грудь, живот, направляясь к бедрам и возвращаясь обратно в лобковую область. Так происходит циркуляция «ци»¹⁰.

Идея медитации в цигун следующим образом выражается в идеологии фортепианного исполнения (по Чжао Сяошэну): медитация делится на три этапа. На первом этапе необходимо «накопить» необычные впечатления и сведения, а именно на концертах, при прослушивании аудио и видеозаписей; случайно услышав выдающееся звучание, запечатлеть его в своей памяти. На втором этапе посредством «накопления» и исследования большого количества произведений выдающихся музыкантов представить звуковые эффекты собственного исполнения. Услышав собственное звучание, необходимо подключить фантазию и подумать: какой из наиболее любимых и почитаемых музыкантов сейчас играет? На третьем этапе следует представить и попытаться воспроизвести звучание, прежде неведомое никому и не слышанное никем. Это наивысший уровень фортепианной интерпретации¹¹.

Чжао Сяошэн придерживается следующего мнения относительно теории «нотной памяти»: музыкальная память – комплексная, сложена из нотной азбуки, музыки, движений, расположения клавиш и мышечной памяти. Все это требует от исполнителя всецелого сосредоточения и внимания, наивысшей духовной концентрации, поэтому «нотную память» можно назвать «духовным» контролем¹².

Чжао Сяошэн предложил музыкантам правильную технику дыхания: он полагал, что скорость и глубина дыхания сильно влияют на исполнение. Слишком быстрое и торпливое дыхание может непосредственно вызвать ускорение темпа. Чересчур сильные и глубокие вдохи могут привести к перевозбуждению, в результате чего будет прилагаться излишне много усилий, а темп окажется слишком быстрым. Как правило, у музыканта на сцене сердцебиение быстрее, чем обычно, поэтому Чжао Сяошэн советует исполнителям во время повседневных упражнений обращать внимание на тренировку дыхания. Дыхание необходимо замедлить и выровнять, не нужно вдыхать воздух слишком глубоко, необходимо лишь медленно восстановить дыхание до обычного темпа. Кроме того, не следует выдыхать весь воздух: нужно оставить немного кислорода в брюшной полости, а после этого задержать дыхание на какое-то время, но не слишком долго, после чего вновь сделать медленный вдох. Вместе с тем всегда необходимо обращать внимание на связь между дыханием и музыкой и таким образом выработать привычку правильно дышать¹³.

Общеизвестно, что «Принципы фортепианной игры цигун» Чжао Сяошэна стали фундаментом научных трудов по фортепианной игре в Китае, непрерывно продолжают исследования этой монографии, дополненной упражнениями. В целом, была успешно доказана научность использования техники цигун при игре на фортепиано¹⁴.

¹⁰ Там же. С. 23.

¹¹ Там же. С. 36.

¹² Там же. С. 40.

¹³ Там же. С. 120.

¹⁴ Чжан Сюйлян. Приемы энергетического фортепианного исполнения. Хэфэй: Народное издательство провинции Аньхой. 2009. С. 220.

Третий параграф – «Сравнительный анализ китайской и российской программ вузовской подготовки пианистов-исполнителей». В качестве базовых использованы программы Центральной и Шанхайской консерваторий и Российской академии им. Гнесиных. Выбор данных музыкальных учреждений продиктован схожестью систем образования в названных учебных заведениях, они являются одними из лучших как в России, так и в Китае. В ходе работы были выявлены как их общие черты, так и различия. Целью сравнительного анализа стало составление рекомендаций по совершенствованию системы подготовки специалистов в КНР.

Проанализированы структура учебных программ по специальности «фортепиано», их содержание, цели и задачи подготовки, требования к результатам освоения программы, методы и средства реализации образовательного процесса, способы текущего контроля успеваемости, промежуточной и итоговой государственной аттестации, фондов оценочных средств. С помощью ряда таблиц в Приложении охарактеризованы соотношения дисциплин специального и общегуманитарного цикла.

Выводы: с точки зрения сравнения дисциплин, введенных для обучения, можно отметить, что в Китае фактически отсутствуют теоретические образовательные курсы, детализирующие узловые аспекты базовых профессиональных дисциплин. Нет в китайских вузах и специалитета, сохранение которого стало важнейшим событием истории российского фортепианно-образовательного пространства нынешнего столетия. Несомненно, структура и содержание программ, введенных в музыкальных вузах России, носят более зрелый характер, при этом качество подготовки обеспечивается высококвалифицированными преподавательскими кадрами – именно данные аспекты следует изучать и заимствовать музыкальным учебным заведениям КНР.

Четвертый и пятый параграфы второй главы – «Проблемы подготовки пианистов-исполнителей в Китае и пути их решения» и «Виртуозный фортепианный репертуар и задачи его исполнительской интерпретации» объединяют несколько основных аспектов: 1) кадровые проблемы направления «Фортепианное исполнительство»; 2) выбор, построение и регулирование учебного репертуара 3) разработка современных программ разного типа и уровня обучения; 4) подход к обучению как непрерывному процессу, 5) виртуозный фортепианный репертуар и специфика его исполнительской интерпретации.

Очевидно, что при всех своих достижениях в целом китайское фортепианное образование все еще находится под влиянием традиционных подходов. В первую очередь это авторитарное отношение преподавателя к учащимся, предполагающее их безоговорочное подчинение учителю, что является результатом непосредственного влияния китайской традиционной культуры и психологии на современное образование. Например, некоторые преподаватели проводят императивно односторонние уроки для студентов, вместо того, чтобы приучать молодых людей к диалогу в процессе изучения музыкальных произведений. Другие выстраивают программу курса исключительно в соответствии с собственными предпочтениями в музыке без учета индивидуальных особенностей подопечных и не пытаются адаптировать материалы и программу под конкретных студентов. Все это ведет к тому, что педагоги придают главное значение

лишь процессу «преподавания» и игнорируют процесс «обучения» студентов. Такой чисто технологический подход формирует неблагоприятные условия подготовки специалистов. В результате довольно трудно воспитать фортепианных исполнителей, обладающих креативностью и самостоятельностью¹⁵. Китайская традиционная закрытая модель обучения, когда учитель и ученик находятся с глазу на глаз, мало общаясь с внешним миром, слишком однообразна, в результате ее студенты оказываются то и дело психологически не готовыми к публичным выступлениям на сцене.

Разумеется, критические соображения отнюдь не отменяют достижений китайского пианизма. В сфере подготовки китайских фортепианных исполнителей продолжают непрерывные поиски. С одной стороны, идет освоение образовательных моделей различных иностранных школ, с другой стороны, лучшие специалисты-практики и ученые настойчиво работают над моделью обучения «с китайской спецификой».

Заключение подводит итог исследованию. *Перспективность* его прямо связана с исключительно важной функциональной ролью фортепианной культуры в современном китайском социуме. Роль эта требует постоянного внимания ученых, ибо от ее адекватного анализа зависит понимание динамики происходящих в Поднебесной художественных процессов. Итоги такой работы не могут быть исчерпывающими. Современная китайская исполнительская школа, равно как и остальные сегменты фортепианного пространства, живет чрезвычайно насыщенной жизнью. Ворвавшись во все более интенсивно глобализирующийся мир, она пытается не только соответствовать его правилам, но и определять их. Осуществить эту стратегическую задачу, которая является элементом политики нынешнего китайского государства, направленной на мирную экспансию в мировом масштабе, непросто. Консервативность устоев китайского общества, поставленная на службу коммунистического режима, приводит порой к парадоксам, разрешить которые не в силу даже китайскому социуму. Что отнюдь не отменяет того неопровержимого факта, что китайская фортепианная школа шаг за шагом идет вверх, завоевывая новые и новые вершины.

Публикации по теме диссертации

В рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. Се Хэн. Вузовская подготовка пианистов в Китае: век двадцать первый / Хэн Се, В. А. Гуревич // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2020. – № 58. – С. 36–42 (0,2 п.л. / 0,2 п.л.).

2. Се Хэн. Корифеи китайской фортепианной педагогики / Хэн Се // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 1 (59). – С.115–119 (0,3 п.л.).

3. Се Хэн. Основные проблемы подготовки пианистов-исполнителей в Китае и пути их решения / Хэн Се. – Текст непосредственный // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». – 2023. – № 3. – С. 249–255 (0,4 п.л.).

¹⁵ Чжоу Вэйминь. Многообразие фортепианного искусства. Пекин: Жэньминь, 2011. С. 159.

в других изданиях:

4. Се Хэн. Проблемы фортепианной педагогики в Китае / Хэн Се // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена : Научный журнал. – 2016. – № 179. – С. 109–113 (0,3 п.л.).
5. Се Хэн. Педагогические и исполнительские принципы российской фортепианной школы: Г. Г. Нейгауз / Хэн Се // Научное мнение (Педагогические, психологические и философские науки). – 2016. – № 8-9. – С. 130–133 (0,25 п.л.).
6. Се Хэн. Консерваторское образование в Западной Европе, России, Китае: становление системы, динамика развития / Хэн Се // Научное мнение (Педагогические, психологические и философские науки). – 2017. – № 7-8. – С. 48–51 (0,25 п.л.).
7. Се Хэн. Методы цигун игры на фортепиано в Китае / Хэн Се // Искусство и образование. – 2018. – № 1 (111). – С. 80–87 (0,5 п.л.).
8. Се Хэн. Проблемы подготовки пианистов-исполнителей в Китае / Хэн Се // Педагогический журнал. – 2019. – Том 9. – № 1 А. – С. 228–236 (0,6 п.л.).