

ОТЗЫВ

официального оппонента, кандидата искусствоведения
Поризко Ольги Ипполитовны
на диссертационную работу Лю Иннань на тему
**«ПРЕЛОМЛЕНИЕ СПЕЦИФИКИ РЕГИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР
В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
XX–XXI ВЕКОВ»**, представленную на соискание
ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Актуальность диссертационного исследования Лю Иннань, посвященного фортепианному искусству регионов Китая с его многонациональным составом населения, особенностями географического и природного расположения регионов и своеобразием традиционной культуры, не вызывает сомнений. На фоне древнейшей культуры Поднебесной история развития фортепианного искусства Китая (немногим более 100 лет) является относительно молодой. Соискателем поставлена амбициозная задача – освещение эволюции фортепианного творчества китайских композиторов в региональном аспекте.

Диссертация содержит Введение, три главы, Заключение, Список литературы и Приложение с нотными примерами.

В первом параграфе первой главы исследования соискателем дается характеристика региональной культуры и обоснование важности регионального подхода к изучению фортепианного искусства Китая.

Опираясь на периодизацию, предложенную в диссертации Чэнь Шуюня, Лю Иннань раскрывает, как в опытах китайских композиторов первого периода (1915–1949) наличествует ориентация на западные формы и композиционные технологии стиля романтизма, примером чего может служить «Воспоминание о Шопене» Лао Чжичэна (1930). Отмечено также появление попыток авторов связать европейские формы и методы с региональными истоками (обработкой или цитированием мелодий).

Большую роль диссертант отводит деятельности А. Н. Черепнина, организатора в Китае конкурса фортепианных произведений в китайском стиле (1934), создателя цикла «Пять концертных этюдов» ор. 52 с использованием пентатоники и приемов имитации игры на традиционных китайских инструментах. Соискатель отмечает роль Цзян Вэнь в трансляции форм и жанров (сюиты, сонаты, программных циклов), композитора и блестящего исполнителя Дин Шандэ, обогатившего виртуозные возможности инструмента, чьи «Вариации на тему китайских народных песен» и «Три увертюры» явились «своеобразным прорывом в создании музыки с использованием элементов региональной музыкальной культуры» (с. 22).

Второй период эволюции фортепианного искусства, констатирует Лю Иннань, связан с образованием КНР (1949) и началом социалистического строительства, задачей возрождения «китайской традиционной музыки, находящейся на грани исчезновения» (с. 25). Проводя обзор этапов эволюции и приводя примеры фортепианных сочинений китайских авторов, соискатель фиксирует широту регионального охвата, отмечая наиболее характерные черты музыкального языка. В период Культурной революции (1966–1976), нанесшей непоправимый ущерб музыкальному искусству, в приоритете оказалась музыка, отвечающая идеологии. Была сужена образно-смысловая сфера творчества. При обращении к региональной культуре были выдвинуты требования к неизменности мелодической линии и структуры первоисточника.

В годы перехода к политике реформ и открытости, как справедливо отмечает диссертант, появилась возможность изучения западных технологий (додекафонии, политональности и т. д.) и их преломления в регионах. Фортепианная музыка уходит от однородности к многообразию, от единства к индивидуализации, что ведет к формированию уникального национального стиля, отражающего мировосприятие нации.

Раскрывая во втором параграфе философские и эстетические аспекты музыкального искусства Древнего Китая, соискатель приводит меткое

изречение из трактата «Лунь Юй» (эпохи Поздней Джоу 770–255 годы до н.э.): «веселье не [должно быть] разнузданным, а печаль не [должна] ранить сердце» (с. 42). В V веке до н.э., с философией Конфуция, ставшей идеологической платформой государства, укрепилась идея роли музыкального искусства в формировании высоконравственной личности. Духовным стержнем китайского искусства стал синтез «гармонии», «доброты» и «золотой середины». Лю Иннань подчеркивает, что фортепианной музыке присуще стремление к единству интеллектуального и эмоционального начал, а также идея единения человека со вселенной, сопоставления двух миров – иллюзорного и реального, наличие семантического подтекста. Отмечена большая роль воды – символа текущего, безвозвратно уходящего времени.

В первом параграфе второй главы рассматривается музыкальная культура Гуандуна, самой южной материковой части страны, ставшей в авангарде политики реформ и открытости. Особенности традиционной инструментальной музыки, отмечает соискатель, являлась импровизационная свобода при жесткой ритмической структуре, небольшая протяженность, близость к жизни, энергия и жизненная сила. Ее ярким представителем явился Чэнь Пэйсюнь, чье творчество, в котором западные техники соединились с региональными истоками, «привело к обогащению фортепианного искусства Китая, укрепив его позиции в мировой музыкальной культуре» (с. 123).

Во втором параграфе соискатель рассматривает претворение традиций провинции Шэнбэй, северо-центральной части Китая, где находился не только центр революционной борьбы, но и плацдарм борьбы с японскими захватчиками. Искусство региона, отвечающее чаяниям народа в период становления КНР, было полно веры в светлое будущее. В Фортепианной сонате Цзян Вэнье № 4 «День карнавала» (1949) имитируется звучание китайских народных инструментов. Шэнбэю посвящено также творчество Ли Инхая, Цзян Цзусиня, Ван Цзяньчжона. В Прелюдии и фуге (1964) Жао

Юйяня соединились западная форма с национальным содержанием. Характерно для искусства региона и синкретическое искусство янгэ, объединяющее песню и танец в инструментальном сопровождении. (В пьесе «Брат и сестра осваивают целину» Ван Лисана имитируется звучание гонгов и барабанов янгэ, используется эффект эха).

Диссертантом раскрыто новое направление, появившееся вслед за литературой, – «музыка шрамов» («Песнь о земле», 1980, репрессированного в годы Культурной революции Ван Лисана; увертюра «Тоска», 1985, Жао Юйяня), где нашли отражение глубокая душевная боль о пережитом.

Третий параграф посвящен сычуаньской региональной культуре. «Благословенный край, рай на земле» (с. 88), как называют Сычуань, вдохновил Хуан Хувэя, создателя фортепианной сюиты «Картины княжества Ба и царства Шу» (как в древности называли восточное и западное царства). Сюита, состоящая из шести пьес (три – обработки тибетских народных песен и три – ханьских) воплотила прекрасную идею единения всех этнических групп. В музыке – отзвуки эха в горах, трели, воспроизводящие голоса птиц, динамический эффект приближения и удаления, имитация звучания традиционных инструментов.

Музыкальной культуре Синьцзянского региона, расположенного в северо-западной части Китая, посвящен четвертый параграф. Здесь, на пересечении Восточного и Западного Китая, «мирно сосуществуют в общей сложности 47 народностей» (с. 94), отмечает диссертант. Культура с древних времен отличается многообразием. Взаимодействие с индийской, персидской, арабской музыкой способствовало формированию музыкального языка, включающего три разные системы: пентатонику, арабскую музыкальную систему, европейскую мажоро-минорную систему. Среди ладов уйгурской музыки – лад «чахаргях», в котором тон делится на четыре части, в связи с чем возникает так называемый «скользящий звук», придающий особый колорит. Ритмическое разнообразие, многообразие народных музыкальных инструментов, широкий жанровый спектр присущи искусству региона.

«В далеком краю» (1947) Сан Туна – обработка народного напева в серийной технике. В пяти вариациях со сквозным развитием воплощены пять оттенков чувства тоски (от № 1 «Глубокой тоски» до № 5 «Пламенной тоски»). Соискателем отмечены также два «Синьцзянских танца» (1950, 1955) Дин Шандэ, «Избранные фортепианные произведения» (2001) Ши Фу, «Весенний танец» (1980) Сунь Ицзяна, где синкопы, имитация синьцзянского бубна, живой, динамичный образ соответствует характеру жителей региона.

Пятый параграф посвящен региональному искусству Юньнани – юго-западного региона, где проживают более двадцати шести народностей, чья жизнь немыслима без музыки. В Юньнани насчитывается около ста семидесяти видов традиционных музыкальных инструментов. Единство песни и танца – одна из главных особенностей праздников региона. Соискатель отмечает воспитательные функции регионального искусства. В праздник, чествующий пожилых людей, под зеленой сосной, символом долголетия, организуется угощение для стариков деревни под совместное пение.

На раннем этапе развития фортепианного искусства наибольшее распространение получил жанр аранжировки. Позже стали создаваться самостоятельные произведения в этническом стиле с большей свободой, более разнообразной фактурой и гармонией, как сюиты «Пейзажи гор Ишань» Чэнь Юна и «Три народные песни-шаньяо юга провинции Юньнань» Чжан Чао.

В Третьей главе, посвященной претворению в фортепианном искусстве традиционной китайской музыкальной драмы, среди анализируемых ее региональных видов, диссертант выделяет уникальную, не имеющую аналогов в мире, пекинскую оперу (с. 134) и претворение ее элементов в фортепианных пьесах «Собрание пекинского района Ваньхуа» Цзян Вэнье (1938), «Арии пекинской оперы. Четыре этюда для фортепиано» Ни Хунцзина (1979), «Мгновения пекинской оперы» (2000) Чэнь Циганя и др.

В Заключении Лю Иннань констатирует, что создание фортепианных произведений на основе регионального фольклора «позволило сохранить и передать потомкам богатейшее достояние родной культуры» (с. 149).

Тщательно подобранные нотные примеры хорошо иллюстрируют положения диссертации. Соискатель, на наш взгляд, успешно решает поставленную задачу, разворачивая панораму уникальных культур, свойственных регионам, вскрывая специфику каждого и их преломление в сфере фортепианного творчества, чем вносит большой вклад в науку, историю фортепианного искусства в Китае.

В целом работа, на наш взгляд, оставляет благоприятное впечатление цельности, однородности стиля, убедительности и точности в аналитических разделах. Ощущается приверженность китайскому эстетическому канону – соразмерности, гармонии и эмоциональной уравновешенности. Чувствуется близость темы соискателю, его любви к традиционной региональной культуре. В процессе чтения возникли следующие небольшие замечания и вопросы.

Замечания. Помимо опечаток (довольно редких и незначительных), можно указать на некоторый сбой в логике повествования, объясняемый необходимостью пояснений историко-идеологического порядка, как например, на с. 28, когда после абзаца с информацией о самокритике Мао Цзэдуна следует не связанная по смыслу информация о Сан Туне.

Вопросы.

- 1). Какой из регионов КНР по своей традиционной музыкальной культуре является наиболее близким диссертанту? Насколько традиционная культура Вашего региона связана с современным фортепианным творчеством и исполнительством?
- 2). Удалось ли соискателю освоить на практике что-либо из китайской фортепианной музыки, основанной на региональных истоках? И можно ли услышать (в живом исполнении или записях) диссертанта что-то из фортепианных произведений?

3). В отечественной «Школе игры на фортепиано» под ред. А. Николаева присутствовала «Китайская песенка» в пентатонике, которую с удовольствием играли наши дети. Какими из китайских произведений для фортепиано можно было бы пополнить репертуар ДМШ и ДШИ? Можно ли найти ноты подобных сочинений?

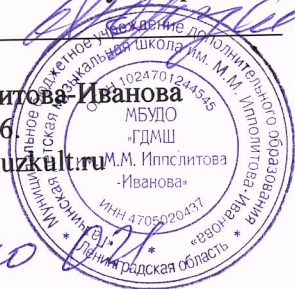
Отмечая актуальность и достоинства проведенной работы, которая вносит существенный вклад в науку и дает импульс для дальнейшего исследования в области региональной культуры, мы считаем возможным сделать следующий вывод. Диссертация Лю Иннань на тему «Преломление специфики региональных культур в фортепианном творчестве китайских композиторов XX–XXI веков» представляет собой законченное, самостоятельное, оригинальное исследование, отмеченное новизной, обладающее теоретической и практической значимостью, которое полностью удовлетворяет требованиям, предъявляемым к кандидатским работам, в том числе соответствует требованиям п. 9-14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 г. (в действующей редакции), а ее автор Лю Иннань заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по научной специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Кандидат искусствоведения,
преподаватель Гатчинской детской музыкальной школы
им. М. М. Ипполитова-Иванова
Поризко Ольга Ипполитовна
«08» сентября 2025 г.

Я, Поризко Ольга Ипполитовна, даю согласие на включение моих персональных данных в документы, связанные с работой диссертационного совета и их дальнейшую обработку.

Контактные данные:

Гатчинская детская музыкальная школа им. М. М. Ипполитова-Иванова
188304 г. Гатчина, Ленинградской области, ул. Чкалова, 66
Телефон +7 (813) 71 2 14 67 <https://dms-h-gatchina.lenobl.muzkult.ru>
e-mail: ms.gatchina@yandex.ru; oporizko@mail.ru



08.09.2025

Подпись Поризко
установлено
Смч. по адресу: Ржевская К.А.