

На правах рукописи
УДК 784.3

У СЯОЛЭЙ

**ОБЛИК КИТАЙСКОГО МУЗЫКАНТА В ОТКРЫТОМ МИРЕ
XX-XXI СТОЛЕТИЙ**

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

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2025

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена»

Научный руководитель:

Никитенко Оксана Борисовна

кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Официальные оппоненты:

Петри Эльвира Корнеевна

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

Загидуллина Дильбар Ренатовна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова»

Ведущая организация: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования **«Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»**

Защита состоится «15» декабря 2025 года в 14.00 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, ауд. 404.

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: https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000001161.html

Автореферат разослан « » октября 2025 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

кандидат искусствоведения, доцент

Папенина Анастасия Николаевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Перелом, произошедший во всех областях китайской культуры в XX столетии, принято связывать с вестернизацией, с проникновением в Китай отточенных форм западноевропейского искусства. Если говорить о музыке, то процесс освоения китайскими музыкантами классического наследия европейской музыкальной культуры, как отдельных жанров вокальной и инструментальной музыки, так ее языковой лексики и жанровой системы в целом, основательно изучен в китайском и российском музыкознании. Как правило, преломление основ музыкального языка, освоение академического стиля пения или ведущих инструментальных жанров рассматривается в трудах, посвященных творчеству китайских композиторов, или в рамках изучения основных музыкальных жанров в китайском музыкальном искусстве XX столетия. Однако современное состояние китайской музыкальной культуры ставит перед исследователем вопрос иного порядка.

XX столетие знаменательно не только для китайской музыки, но и для всей мировой музыкальной культуры, наследующей западноевропейской традиции. Это эпоха глобальных тенденций, которые проходят под знаменем диалога Востока и Запада. Движение западных паломников на Восток в поисках новых смыслов, экспансия восточных религий в западную цивилизацию, совместные арт-проекты, объединяющие представителей разных стран, – таковы проявления западно-восточного диалога. На фоне подобных явлений китайское музыкальное искусство XX столетия выглядит как единый масштабный прецедент рождения новой музыкальной культуры, сохранившей свою уникальность и самоидентичность, воплотившей китайскую самобытность в новом универсальном музыкальном языке, равно понятном китайцу и представителю западного мира. При этом создание новой культуры, по существу, было «рукотворным» актом, результатом осознанной деятельности лучших представителей национальной культуры, последовательно и целеустремленно работавших над преломлением западных основ культуры в китайском обществе. Осознанность соприкосновения с западной культурой отличала работу китайских музыкантов на всех этапах, во всех осваиваемых видах музыкальной практики, будь то академический вокальный стиль, инструментальное исполнительство или композиторское творчество. И если многовековой традиции соответствовал свой тип музыканта народного или аристократического сословия, то XX столетие стало временем рождения в Китае музыканта нового типа – композитора, просветителя, исполнителя, педагога¹. Новые для Китая виды деятельности в области музыкального искусства не были формальной пересадкой западной системы образования и

¹ Основополагающими фигурами в контексте исследования являются композиторы и исполнители; в авангарде исполнительского искусства XX столетия выступают китайские пианисты.

творчества и создавались не на пустом месте – они впитывали древние устои и предписания, отражавшиеся и воспроизводимые в многообразной практике китайских музыкантов.

Деятельность китайских музыкантов XX столетия накладывала отпечаток на все виды их творчества. Специфичность их труда, отношения к традиции и достижениям западной культуры, к самому процессу творчества, композиторского или исполнительского, отражается в современной музыке. В творчестве представителей нового для Китая музыкального искусства проступает не только интерпретация западноевропейского наследия, но и трактовка диалога Востока/Запада в музыке. Облик китайского музыканта XX столетия включает в себе синтез качеств, выработанных историей, с новейшими для традиционной культуры музыкальными характеристиками. Осмыслить полноту облика китайских музыкантов – значит, понять их музыку глубже, точнее, в единстве ее новейших и древних свойств. Обобщение характерных черт в структуре личности китайского музыканта XX столетия и их проявление в исполнительском и композиторском творчестве представляется **актуальным**.

Степень разработанности темы исследования. Целенаправленное изучение деятельности китайских музыкантов в XX столетии в поисках специфических черт, которые характеризовали бы личность китайского музыканта в контексте мировой музыкальной культуры, ее самобытность, опирающуюся на фундамент многовековой традиции, не предпринималось. Вместе с тем, накоплена масштабная научная база, которая позволяет провести подобное исследование. Прежде всего, это диссертации китайских и российских музыковедов, в которых рассматриваются жанры традиционного искусства, их существование в современной культуре и инновационные процессы, возникшие в результате соприкосновения с западным искусством. Назовем имена Дай Юй², У Хунюань³, Хань Ин⁴, Сунь Лу⁵, Сюй Цзыдун⁶, Чжан Личжэнь⁷, Лю Цзинь⁸; среди российских

² Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости» : дис. ... канд. искусствоведения ... / Дай Юй ; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2017. 237 с.

³ У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра : диссертация ... кандидата искусствоведения ... / У Хунюань ; Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 231 с.

⁴ Хань Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в. / Хань Ин // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2008. № 3. С. 57–59.

⁵ Сунь Лу. Жанровый полифонизм современной китайской оперы / Сунь Лу // Научные исследования: от теории к практике. 2015. № 3. С. 48–51.

⁶ Сюй Цзыдун. Опера Го Вэньцзина «Деревня Волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения ... / Сюй Цзыдун ; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2018. 24 с.

⁷ Чжан Личжэнь. «Седая девушка» – первая китайская национальная опера / Чжан Личжэнь // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2008. № 80. С. 361–365.

исследователей выделим труды Н. Лукинского⁹, В. Юнусовой¹⁰, Т. Будаевой¹¹.

Выделим также монографические работы, посвященные творчеству крупных деятелей китайской музыкальной культуры – просветителей, педагогов, композиторов¹². Наконец, важные сведения содержатся в трудах, посвященных истории, философии, традиционной культуре Китая – среди них книги, статьи, лекции российских ученых, таких как О. Полуэктова¹³, И. Смирнов¹⁴, В. Малявин¹⁵, Н. Спешнев¹⁶, У Ген-Ир¹⁷.

Перечисленные исследования китайских и российских музыковедов рассматриваются как очевидный вклад в разработку концепции диссертации, хотя стоит отметить, что комплексного исследования облика китайского

⁸ Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы / Лю Цзинь // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2009. № 117. С. 277–285.

⁹ Лукинский, Н. А. Пекинская опера: происхождение и эволюция / Н. А. Лукинский, Л. И. Шерстова // Вестник Томского государственного университета. История. 2018. № 54. С. 161–165.

¹⁰ Юнусова, В. Н. Современная китайская опера (конца XX – начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня / Виолетта Николаевна Юнусова, Дин Жун // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 1. С. 23–34.

¹¹ Будаева, Т. Б. Китайская музыкальная драма кунъюй: краткий обзор истории и особенностей жанра / Т. Б. Будаева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 3 (41). С. 30–37.

¹² Лу Шэнсинь. Подходы китайских композиторов Хуан Цзы и Хэ Лутина к проблеме синтеза западной и китайской музыкальной традиции / Лу Шэнсинь // Манускрипт. 2021. № 3. С. 537–542; Чжан Кэу. Сяо Юмэй и его роль в становлении современного китайского музыкознания : дис. ... канд. искусствоведения / Чжан Кэу ; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2017. 188 с.; Лу Шэнсинь. Взгляды китайских композиторов Ван Гуанци и Сяо Юмэя на музыкальное искусство / Лу Шэнсинь // Университетский научный журнал. – 2020. – № 58. – С. 139–146; Цинь Цинь. Жизненный и творческий путь У Цзунцяна / Цинь Цинь. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhiznennyy-i-tvorcheskiy-put-u-tszutszyana/viewer> (дата обращения: 9.11.2024) и др.

¹³ Полуэктова, О. В. Китайская дворцовая музыка эпохи Тан из японских источников: структурно-аналитический аспект: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Ольга Викторовна Полуэктова; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 1999. 24 с.

¹⁴ Смирнов, И.И. Классическая китайская поэзия в традиционной культуре Китая: лекция / И. И. Смирнов. URL: <http://litcult.ru/blog/21055> (дата обращения: 09.06.2025).

¹⁵ Малявин, В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. Москва: Издательство АСТ; Издательско-продюсерский центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. 632 с.

¹⁶ Спешнев, Н. А. Дискуссия по этнопсихологии китайцев / Н. А. Спешнев // Национальные менталитеты: их изучение в контексте глобализации и взаимодействия культур: электронная база данных. URL: http://nationalmentalities.ru/east/vostochnaya_i_yugovostochnaya_aziya/speshnev_n_a_diskussiya_ob_etnopsihologii_kitajcev (дата обращения: 28.12.2024).

¹⁷ У, Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ: автореф. дис. ... доктора искусствоведения / У Ген-Ир; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2012. 41 с.

музыканта как представителя нового для Китая музыкального искусства, стремительно сформировавшегося в XX столетии, на данный момент нет.

Объектом настоящего исследования являются китайские композиторы и исполнители как представители нового для Китая музыкального искусства, в единстве их творческих поисков, личностных качеств, деятельностных инициатив.

Предмет исследования: новые черты облика китайского музыканта и их проявление в творчестве сквозь призму диалога Запада – Востока.

Цель диссертации – определить специфику взаимодействия национальных и универсальных черт в структуре личности китайского музыканта, проявляющуюся в композиторском творчестве, исполнительском искусстве и просветительстве в контексте глобальных тенденций мировой музыкальной культуры.

Задачи диссертации:

- выявить характерные черты музыканта – представителя традиционной культуры;
- исследовать содержательный аспект просветительской деятельности китайских музыкантов;
- рассмотреть эволюцию творческих качеств музыкантов в контексте межкультурных взаимодействий;
- на примере творчества китайских пианистов изучить специфические черты модели исполнительского имиджа;
- проанализировать типические черты китайских композиторов XX столетия в единстве их жизни, деятельности, концепции творчества;
- выделить и изучить творческие линии композиторов, проживающих в стране (линия «интроверсии») и за рубежом (линия «экстраверсии»).

Теоретико-методологическая база исследования формировалась на основе концепций российских, китайских и западноевропейских ученых; среди них выделим труды У Ген-Ира¹⁸, Н. И. Конрада¹⁹, Бао Дэшу²⁰, Ляо Фушу²¹. Концепции диссертации созвучны исследования, посвященные

¹⁸ У, Ген-Ир. История музыки Восточной Азии : Китай, Корея, Япония : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / У Ген-Ир. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2010. 541 с.; У, Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ : автореф. дис. ... доктора искусствоведения / У Ген-Ир; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2012. 41 с.; У, Ген-Ир. Формирование музыкальной культуры в Древнем Китае / У Ген-Ир. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-muzykalnoy-kultury-v-drevnem-kitae/viewer> (дата обращения: 04.02.2024).

¹⁹ Конрад, Н. И. Запад и Восток : статьи / Н. И. Конрад ; АН СССР. Москва : Наука, 1966. 519 с.

²⁰ Бао Дэшу. Введение в эстетику китайской музыки / Бао Дэшу. Пекин: Издательство Китайской литературы и истории, 2006. 267 с. 包德树, 中国音乐审美导论, 中国文史出版社, 2006. 267 页.

²¹ Ляо Фушу. Краткая история древней китайской музыки / Ляо Фушу. Пекин: Издательство музыки, 1964. 120 с. 廖辅叔, 中国古代音乐简史[M]. 北京: 音乐出版社, 1964. 120 页.

общим и частным вопросам китайской музыкальной культуры – С. А. Айзенштадта²², С. А. Гудимовой²³, Е. М. Алкон²⁴. Особо отметим диссертацию сирийской исполнительницы и исследовательницы М. Алхамви, посвященную традиционному профессиональному пению в Сирии²⁵, и статью А. В. Костиной «Традиционная культура: к проблеме определения понятия»²⁶: научные положения и взгляды данных авторов, касающиеся неевропейских традиционных культур, нашли отражение в некоторых позициях настоящего исследования.

Методы исследования. Основу методологии настоящего исследования составляют апробированные в российском и китайском гуманитарном знании (музыкальном, искусствоведческом, культурологическом, синологическом, историческом) подходы. Особое значение имеют биографический, культурологический, музыкально-лингвистический методы; изучение композиторского творчества опиралось на классические музыковедческие методы, исследование облика китайских пианистов вызвало необходимость применения исполнительского анализа.

Материал исследования: сочинения китайских композиторов; аудиозаписи известных представителей фортепианного исполнительства.

Положения, выносимые на защиту:

- творчество китайских музыкантов XX столетия обнаруживает особые черты, которые позволяют поставить вопрос о специфике облика китайского музыканта в контексте «открытого мира» – глобальных тенденций мировой музыкальной культуры;
- китайский музыкант XX столетия – это представитель современного музыкального искусства, который, согласно конфуцианской традиции, проявляет заботу о просвещении своего народа, высоко оценивает богатое наследие национальной культуры, стремится открыть ценности родной культуры миру;
- содержание всех видов творческой деятельности, в том числе, композиторской и исполнительской, наполнено этими стремлениями:

²² Айзенштадт, С. А. Вклад российских музыкантов в становление китайской музыкальной культуры и современная информационная политика КНР / С. А. Айзенштадт // Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 99–116.

²³ Гудимова, С. А. Символика китайской музыки / С. А. Гудимова // Культура. 2003. № 3(26). С. 171–186. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-kitayskoy-muzyki> (дата обращения: 20.04.2023).

²⁴ Алкон, Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Елена Мееровна Алкон ; Дальневост. гос. акад. искусств ; Рос. ин-т истории искусств. Владивосток, 2002. 43 с.

²⁵ Алхамви, М. Традиционное профессиональное пение в Сирии: историко-теоретический анализ и современная художественная практика: дис. ... канд. искусствоведения / Маха Алхамви; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2024. 212 с.

²⁶ Костина, А. В. Традиционная культура: к проблеме определения понятия / А. В. Костина. Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Kostina/>

музыкальный язык и жанровая система западного искусства становятся «проводниками» национальных художественно-эстетических смыслов;

- фортепианное исполнительство для китайских пианистов представляет особую область погружения в мировую музыкальную культуру и поле создания собственной модели музыканта-исполнителя;

- синтез разнокультурных элементов музыкального языка в сочинениях современных китайских композиторов может быть рассмотрен как феномен музыкально-лингвистического преобразования языков разного происхождения в единое западно-китайское «эсперанто», способствующее трансляции ценностей национальной культуры в мир.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней впервые:

- исследован обобщённый облик китайского музыканта XX столетия, в синтетической природе которого находит отражение конфуцианское мировоззрение (забота о музыкальном просвещении нации) и активное транслирование ценностей национальной культуры в мир;

- китайские музыканты представлены в единстве многообразных видов их практической деятельности, направленной на создание масштабного фундамента музыкального просвещения народа;

- создание композиторской школы интерпретировано как уникальный прецедент стремительного рождения музыканта нового типа, пришедшего на смену творческой личности традиционной культуры;

- исполнительское искусство китайских пианистов рассмотрено как оригинальное явление инокультурного прочтения музыкальных текстов классической фортепианной музыки;

- музыка китайских композиторов XX столетия проанализирована сквозь призму преломления национального – интернационального в языке, фактуре, форме сочинений.

Теоретическая значимость исследования заключается в обширном обобщении фактов, касающихся деятельности китайских музыкантов, рассредоточенных в разных жанрах исследовательских работ. Проанализированы произведения современных композиторов, предложены новые методы их исследования с позиций сочетания национальных/интернациональных качеств.

Практическая значимость. Охват материала, осуществленный в диссертации, может содействовать разработке курсов современной музыки. Исследование китайского фортепианного исполнительства принесет пользу обучающимся пианистам.

Достоверность исследования подтверждается тщательным анализом практической деятельности музыкантов первой половины XX столетия, материалов, связанных с творчеством последних представителей традиционной культуры, изучением объективных фактов и свидетельств специфических явлений современного китайского искусства (феномена вундеркиндов, киномузыки, «новой волны» китайского авангарда и др.). Положения диссертации сочетаются со скрупулезным анализом музыки, представленной в виде нотных фрагментов. Кроме того, автор

проанализировал варианты исполнительских интерпретаций известных китайских пианистов, представив их творчество как актуальное явление в области китайского фортепианного искусства.

Апробация исследования Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена. Различные аспекты работы были представлены на конференции «Музыкальная культура глазами молодых ученых» РГПУ им. А. И. Герцена в 2022, 2023 гг., кроме того, отдельные части концепции диссертации излагались в четырех научных статьях в журналах, рекомендованных перечнем ВАК при Минобрнауки РФ.

Диссертация соответствует следующим пунктам паспорта специальности 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение): Общая теория музыкального искусства (п. 15), Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений (п. 16), История и теория музыкальных жанров, музыкального языка (п. 17), Психология музыкального творчества, восприятия, музыкального исполнительства (п. 19).

Структура работы. Диссертация состоит из 3-х глав, списка литературы, включающего 76 наименований на русском, 90 на китайском, 17 на английском языках, и нотного Приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во Введении представлены все необходимые структурные элементы исследовательского дискурса; приводятся положения, выносимые на защиту. В главе 1 диссертации **«Профессиональная деятельность музыкантов в контексте истории Китая XX столетия: просветительство, педагогика, творчество, исполнительство, публицистика, наука»** проблематика, обозначенная в названии главы, рассредоточена в шести параграфах. **1.1. «Традиционная китайская музыка: к вопросу о содержании понятия»:** в параграфе уточняются понятия «традиционная китайская музыка» и «традиционный музыкант» по отношению к китайскому музыкальному искусству. Черты, характеризующие традиционную культуру, с очевидностью проступают в императорском Китае. Сконструированные Конфуцием принципы социального гуманизма в течение тысячелетий питали китайскую культуру, моделируя в ней идеал личности, к которому должна была направлять народ заботливая и справедливая власть. Регулятором и проводником идеальных качеств личности в социум становится ритуал. Под «традиционной музыкой» или «традиционным музыкальным искусством» необходимо понимать всю совокупность проявлений музыкальной деятельности народов, населяющих Китай, – от этнических региональных субкультур до аристократического императорского искусства. Сюда относятся народные песни, народное инструментальное искусство, музыка

театров балаганного типа, музыкальное оформление театрального искусства, придворная культура во всем многообразии ее жанров. Вместе с тем, понимание сложного наполнения традиционного музыкального искусства, необходимо предполагает внутреннюю рубрикацию, связанную с установлением определенных границ: в самом общем плане – жанрово-стилевых, маркирующих различные регионы, затем социокультурных, которые отделят аристократическую «высокую» культуру от народной, наконец, вслед европейскому жанровому канону можно углубляться внутри системы согласно направлениям (инструментальная/вокальная, лирическая/эпическая/военная и т.д. музыка).

Несомненно, с традиционным музыкальным искусством теснейшим образом связан и тип личности музыканта. В нем запечатлены черты конфуцианского идеала человека. Конфуцианское наследие отчетливо проявилось во всех начинаниях музыкантов начала XX столетия, начиная от высокого чувства долга перед страной и родной культурой и заканчивая заботой о музыкальном просвещении населения.

Непрерывное проникновение западной культуры, идущее примерно от 1840 года, оказало огромное влияние на китайскую музыку. Чтобы отличить новую музыку, которая постепенно распространялась с Запада на Восток, в среде китайских просветителей, а затем и в культуре в целом, распространился термин «национальная музыка», который первоначально использовался специально для обозначения традиционной китайской музыки, оппозиционной по отношению к музыке Западной культуры. В течение XX столетия, на фоне активного перестроения всей системы музыкальных представлений, в том числе языка музыки, теоретики уточняли понятие, отличающее национальную музыкальную культуру от тех изменений, которые пришли с вестернизацией искусства. Сегодня в Китае традиционную китайскую музыку характеризуют шире, включая в нее историю и современность, наследие и развитие. В параграфе обосновывается отнесение понятия «традиционная музыка» к древнему наследию, уходящему в глубину веков. За 5000-летнюю историю цивилизации китайская нация создала и сохранила масштабное наследие превосходной музыки с глубокими подтекстами и разнообразным жанровым воплощением.

Исследуя деятельность китайских музыкантов XX столетия, следует учитывать, что преобразование родной культуры было осознанным актом, наполненным глубоким содержанием и столь же глубокой мотивацией. Весьма важно и то, что параллельно музыкантам новой формации в Китае первой половины XX столетия еще во всей полноте действуют представители старого образа культуры.

Анализ их деятельности представлен в параграфе **1.2 «Носители национальной музыкальной традиции в XX столетии»**. Как известно, способы сохранения и передачи музыкального наследия в рамках традиционной культуры не предполагали столь тщательной фиксации и воспроизведения произведений, какие были разработаны в европейской музыкальной культуре. Поэтому представление о музыканте – представителе

традиционной культуры необходимо воссоздать и сохранить на примере последних музыкантов уходящего пласта. Таковыми являются выдающийся музыкант А Бин (1893 – 1950) и носитель искусства традиционной китайской драмы – пекинской оперы, создатель художественного жанра с уникальным стилем, известного в мире как «Школа Мэй», Мэй Ланьфан (1894 – 1961). Анализ жизненного пути А Бина, который и есть его творческий путь, а также сохранившихся записей его исполнения, позволил сделать некоторые заключения о типе традиционного музыканта. А Бин, имеющий глубокие познания в народном оперном искусстве, умело использует выразительные приемы традиционной китайской эстетики. Мастер наполняет канонические элементы индивидуальным прочтением, включая их формы в процесс импровизации. Сохранившаяся аудиозапись композиции «Эркюань Инъюэ» (二泉映月), осуществленная этнографами, несмотря на все ее акустическое несовершенство, запечатлела уникальные качества искусства музыканта. По мнению Ян Инлю²⁷, в его игре была ощутима мощная сила вовлечения в переживание музыки как действия, и эти качества не зафиксирует нотная запись. Патетическую декламацию сменяют интонации плача, непрерывное течение лирической мелодии проливается потоком драматических высказываний. Исполнительское мастерство А Бина оказывается производным от глубоких чувств, которыми наполняет мастер свою импровизацию.

А Бин олицетворял собой облик духовного подвижника, стремившегося своим искусством этически воздействовать на души своих соотечественников при помощи музыки. Мэй Ланьфан демонстрировал лучшие качества представителя аристократической культуры. Артист являл собой самодостаточную личность, для которой национальное искусство исполнено совершенства. Предъявить это совершенство иноземной публике, раскрыть его масштаб, не приспособивая его к чужим эстетическим канонам, – таким просматривается путь артиста. Одновременно в фигуре Мэй Ланьфана видится воплощение достоинств художника как представителя традиционной китайской культуры: его сосредоточенность на внутренних свойствах своего искусства, уверенность в том, что подлинное искусство не нуждается в дополнительных усилиях для «пересказа» его иноземному зрителю. Кроме того, примеры поведения артиста в его многочисленных зарубежных поездках убеждают в осознанном выстраивании внешнего облика, который в ситуации межкультурных коммуникаций становится маркером традиционных культурных ценностей.

Наступившие перемены в китайском обществе, направленные на освоение достижений западной культуры, казалось бы, вытеснили старый

²⁷ Ян Инлю (1899 – 1984) – музыкальный педагог и основатель китайской этномузыкологии. автор углубленных исследований даосской музыки Уси, даосской музыки горы Цинчэн, китайской христианской духовной музыки, музыки Пекинского храма Чжихуа, Сианьской барабанной музыки, музыки горного храма Утай, религиозной музыки Хунани.

мир традиции на второй план. Новые школы, развитие композиторского творчества, постижение вокального искусства бельканто и овладение игрой на европейских инструментах, прежде всего, фортепиано – все это происходит без оглядки на скрепы традиции. Но к концу XX столетия интерес к наследию традиционной китайской музыки стремительно возрастает. Изучение этого пласта национального наследия является не только обязанностью китайских музыковедов, но и общей миссией деятелей искусства в области мировой музыкальной культуры.

1.3 «Школьные песни» и их создатели. Музыкально-лингвистическое значение акции “Сюэтан Юэзэ” (学堂乐歌): известный пласт китайской музыки начала XX столетия представлен сквозь призму музыкально-лингвистического опыта. «Школьные песни» или, если искать более точный *смысловой* перевод для русскоязычного читателя, «*школа песен*» знаменует собой развитие новой демократической культуры Китая в области музыки, которая не только глубоко повлияла на студенческую молодежь того времени в плане идеологического просвещения, но и заложила основу для популяризации музыкальных знаний и развития профессионального музыкального образования. Этот вид учебной музыки стал уникальным прецедентом построения программы образовательного вовлечения населения в освоение музыкального языка прогрессивной для Китая, но изначально весьма далекой культуры. Передовые музыканты могли бы ограничиться частными инициативами – обучением избранных, особо одаренных и тд. Однако, они выстраивают программу массового вовлечения людей, которая обеспечит не только подъем музыкального образования, но и изменит их слух, воспитанный на китайском ладовом строе и жанрах традиционной культуры. Песни – по содержанию и форме – призывали учиться у западной цивилизации и одновременно наполнялись «родным» содержанием: поддерживали идею укрепления страны, способствовали воплощению духа науки и демократии, отстаиваемого Движением за новую культуру в области музыки. Сегодня, после прошедших многих лет раскаленных дискуссий и споров, очевидно, что это был неизбежный выбор истории. И этот выбор был осуществлен не стихийно, а сознательными усилиями просвещенных китайских музыкантов, которых можно назвать первыми музыкантами нового типа.

Подготавливая население к освоению западного опыта, музыкант-просветитель видел будущее разных культур, основанное на взаимном понимании, где понимание инокультурной музыки имеет основополагающее значение. Самодостаточность западной культуры не предполагала освоения неевропейских культур, оставляя им роль «экзотических» красот, без глубокого проникновения в смыслы. Следовательно, выйти навстречу западной культуре, предложить ей понимание глубин собственной культуры, должны сами китайцы, но для этого они должны полноценно «заговорить» на языке западной музыки. Поэтому роль тогдашних первопроходцев видится сегодня как пионерская и миссионерская.

Как показало время, курс «школьных песен», внедренный в массы китайскими педагогами-просветителями, выполнил роль программы освоения языка тональной гармонии, а шире – классической западноевропейской музыки, приобщив население к ее пониманию. Мелодия с аккордовым аккомпанементом, положенная в основу элементарных песенных упражнений, способствовала развитию тонально-гармонического слуха. Дальнейшее художественное развитие песен способствовало перестроению музыкального слуха у молодых людей, формируя отзывчивость к языку европейской музыки, к ее жанровым, инструментальным, социокультурным традициям. Поток вхождения китайской культуры в мировое пространство классики уже невозможно было сдерживать, и роль Сюэтан Юэ Гэ в этом процессе неопределима.

Параграф **1.4 «Китайские музыканты перед лицом “Движения 4 мая”: основоположники методологии, теории и практики новой музыкальной культуры Китая»** посвящен основоположникам новой музыкальной культуры Китая XX столетия, начавшим свой путь в рамках демократического движения. В параграфе дана характеристика деятельности музыкантов-подвижников; среди них Ван Гуанци, Сяо Юмэй, Ли Цзинхуэй, Чжао Юаньжень, Лю Тяньхуа, Не Эр, Лу Цзи и др. Эти музыканты приходят на смену педагогам-первопроходцам, пролагавшим через преподавание элементарных основ «иноземного» песенного обихода путь к освоению радикально нового для китайцев музыкального языка западной культуры. Многие из них получили образование за рубежом, и следующим этапом их деятельности становится построение музыкального образования в Китае, которое охватывает широкие слои населения, выявляя способных к дальнейшему углубленному обучению молодых людей. Индустрия музыкального образования начала культивировать и предоставлять обществу большое количество талантов с качественным профессиональным музыкальным уровнем. Наряду с построением системы образования, деятели этого периода усердно работали над организацией музыкальных фестивалей, проводили теоретические дискуссии, на которых обсуждались концепции дальнейшего развития китайской музыки.

В параграфе **1.5. «Взаимодействие КНР – СССР в области музыкальной культуры и его влияние на творчество китайских музыкантов»** рассмотрены многосторонние отношения двух великих соседствующих стран в области музыкальной культуры и их влияние на развитие сфер творческой деятельности китайских музыкантов: вокалистов, пианистов, композиторов. Сложные политические колебания второй половины столетия не стали препятствием для расцвета творческих сил. На основе творческой интеграции жанра пекинской оперы и фортепианного искусства происходит обогащение эстетической палитры национальной фортепианной музыки, усиливается художественная выразительность композиторских произведений. Начинается инновационное преобразование современной оперной музыки, в которой статус композитора раскрывается в полной мере, позволяя воплотить самые радикальные идеи, изменяющие

традиционную форму музыкального творчества. В период культурной революции появляются имена композиторов, которые возвращали концепции гуманизма в центр китайской профессиональной музыкальной культуры. Среди композиторов «пост-революции» значимы имена Ши Гуаннаня, Ши Ваньчуня, Чжэн Цюфэн, Кэ Яна. Творческая активность композиторов содействовала расцвету музыкального искусства, наступившему в эпоху реформ и открытости.

В параграфе 1.6. *«Личности музыкантов в контексте перспектив от эпохи реформ и открытости (1978) до наших дней»* представлены творческие силы, обновившие китайское музыкальное искусство, среди них исполнители и композиторы, теоретики и практики. Становится очевидным, что наглядные изменения, произошедшие в музыкальной культуре, не могут быть описаны только с позиций вестернизации. За короткий период самодостаточная высоко развитая китайская традиционная культура была максимально преобразована для взаимодействия с радикально иной западной культурой. Ее художественно-эстетические ценности не подверглись музеефикации, хотя риск такого «замораживания» культуры был весьма высок, ведь западная культура, особенно ее популярный слой, распространялась в азиатском мире стремительно и бесповоротно. Традиционная культура Китая, закрытая в своей герметичности и недостижимости, легко могла оказаться поверхностно прочитанной и «мумифицироваться» для любования ее экзотикой, или же превратиться в банальный китч для развлечения западной публики, как это происходило со многими восточными культурами.

Однако, стараниями китайских музыкантов новой формации создается принципиально иной прецедент. Композиторы, теоретики и практики новой музыки, изучившие западный опыт во всей его полноте, осуществляют уникальный проект подготовки и преобразования слухового базиса собственного населения, раскрывая перед ним возможности полноценного понимания западной музыки. Параллельно они разрабатывают основы национального музыкального образования, ведь приобщившись к западной классике, население Китая устремляется к получению профессионального постижения западной музыки. Будучи подготовленными, новые музыканты оказываются своеобразными «билингвами»: «говоря» на двух столь разных музыкальных языках, они создают новую музыку, равно понятную и ценную для почитателей классического музыкального искусства всех континентов.

В четырех параграфах главы 2 **«Облик китайского пианиста в современной фортепианной культуре»** анализируются многообразные проявления исполнительских качеств китайских музыкантов. В параграфе 2.1. *«Формирование фигуры исполнителя в музыкальном искусстве нового Китая. Феномен китайских вундеркиндов»* рассмотрены национальные особенности китайского фортепианного исполнительства с учетом фактора новизны этой сферы для национальной культуры. В рамках аристократической ветви китайской традиции музыкант мог быть одновременно поэтом, чтецом, литератором, педагогом; в народной культуре

музыканты пели, играли на инструментах, декламировали. Виды этого синкретического творчества тесно связаны; внутри них устанавливалась внутренняя иерархия, отраженная, в частности, в одной из обиходных поговорок: «пой для вассала, декламируй для господина». В высказывании отражена роль декламации, которая ценилась выше пения. Со временем развивается искусство инструментальной игры: в культуре сохранилась память о музыкантах, прославившихся мастерством владения определенными инструментами. Встреча с высоко развитым инструментальным исполнительством из западной Европы, с его коммуникативными формами и системой образования имела революционное значение для дальнейшего развития китайской музыки. Однако, было бы заблуждением видеть в дальнейшем пути развития только бесконечную вестернизацию китайской музыки во всех ее составляющих, с последующим «возрастанием» и выходом ее лучших представителей в пространство мировой культуры. Достижения европейского искусства упали на почву тысячелетней истории китайской музыкальной традиции; процессы, происходившие в Китае в течение XX столетия в области музыкального исполнительства, необходимо рассматривать с позиций постижения китайцами открывшегося их сознанию нового опыта. Новый опыт «присваивался» китайскими музыкантами; результаты этого процесса часто воспринимались европейцами как нечто не всегда приемлемое и привычное. Таким, например, видится осторожное отношение европейцев к китайской фортепианной культуре XX столетия и ее представителям, поразивших публику международных конкурсов своей виртуозностью и одновременно некоторой «инаковостью» интерпретаций. В свете настоящего исследования китайская исполнительская культура и ее представители рассмотрены сквозь призму концепции формирования нового облика китайского музыканта, обладающего качествами дуальности культурного опыта. В авангарде китайского исполнительства стоят, конечно, пианисты. Фортепианной культуре Китая, как и ее представителям, посвящено огромное количество литературы самого разного жанра – от популярных статей, критических эссе до научных исследований. Представляется необходимым обобщить эти данные в целях анализа специфических черт современного китайского исполнителя. Исследование фортепианной культуры, минуя другие направления исполнительства, представляется оправданным, поскольку факт лидирования пианистов в этой области неоспорим. В параграфе выделены факторы, сопутствующие подъему фортепианного исполнительства в Китае, среди них – преобладание вундеркиндов – явление, которое в прошлом считалось в некоторой степени редким в фортепианной культуре. Большое количество молодых пианистов в современном Китае, особенно в XXI веке, заставляет критиков говорить об «эпохе вундеркиндов». Феномен молодых виртуозов Китая ставит перед исследователем одну из важнейших проблем – изучение истории развития школы фортепианного исполнительства в Китае, а также вопрос становления пианиста в рамках современной конкурсной мировой индустрии.

В связи с этим в параграфе 2.2. **«Исторические аспекты развития фортепианного исполнительства Китая»** исследуется подготовка культурной почвы для фортепианного исполнительства страны. В этом разделе отмечены важные элементы, накапливавшиеся в исторической динамике, а также достижения пианистов Китая, с которыми фортепианное искусство страны вступило в XXI столетие. Китай стал больше вовлекаться в процесс глобальной интеграции и соответствовать международным стандартам во всех аспектах. Китайские студенты-пианисты, ранее обучавшиеся за границей по распределению, получили возможность самостоятельно выбирать страну обучения в соответствии с личными пожеланиями и требованиями. Свободный выбор стран Европы и Америки для дальнейшего обучения способствовал расширению коммуникаций в пространстве мировой культуры. В последние два десятилетия прошедшего столетия в фортепианной сфере Китая появилось большое количество выдающихся пианистов с международной репутацией, таких как Ли Юньди, Ланг Ланг, Чен Са, Ван Юйцзя, активная деятельность которых утвердила появление китайской пианистической школы. В двух параграфах (2.3 и 2.4) рассмотрены знаковые фигуры китайского фортепианного исполнительства XX столетия (параграф 3) и рубежа XX – XXI столетий. Таковыми в прошедшем столетии являются Лю Шикунь и Фу Цун, а на рубеже веков – Ли Юньди и Ланг Ланг.

2.3. «Линии межкультурного взаимодействия в исполнительском искусстве культуре Китая XX столетия и их выдающиеся представители». Лю Шикунь является пианистом, впитавшим и отразившим в своем творчестве лучшие черты русской фортепианной школы. Пианист всегда осознавал роль русской фортепианной педагогики в его исполнительской судьбе. Значительным в контексте исследования является этический аспект личности пианиста, не изменившего своего отношения к родине в трагических для него обстоятельствах. Фу Цун – символ слияния европейской культуры и традиционного китайского мироощущения. Длительное время изучая её пласты, он испытал в своем исполнительстве результат естественного процесса сближения музыкально-языковых систем. От ученического освоения «чужого», углубления «своего» до мультикультурной синестезии исполнительского выражения художественной мысли – таков путь, который проделал этот неординарный китайский пианист.

2.4. «Построение модели исполнительского имиджа: Ланг Ланг и Ли Юньди». Ланг Ланг и Ли Юньди родились в один год под закат уходящего столетия, и в XXI век уверенно вступили, завоевав признание не только в Китае, но и в странах Европы, Азии и Америки. Если Ли Юньди убедил публику своим пониманием и исполнением музыки, то Ланг Ланг покорила мир сценическими выступлениями, превращая каждый концерт в шоу. Установив свои позиции в мировой фортепианной индустрии, они выбрали разные траектории профессионального развития.

Ли Юньди редко проявляет себя через средства массовой информации, такие как телевидение и Интернет, и не стремится участвовать в церемониальных мероприятиях, которые могут принести ему популярность и влияние. Он осознает морально-этическую ответственность музыканта и участвует в благотворительных выступлениях, мероприятиях общественного благосостояния и т. д.

В результате оба пианиста являют собой разные модели исполнительского имиджа. Ланг Ланг преуспел в сфере бизнеса и индустрии, его модель развития не только принесла ему огромное состояние, но и продемонстрировала особый статус современного коммерческого художника. Но с точки зрения развития в сфере искусства коммерция не принесла ему большого успеха. Интересы публики и сценический имидж вступают в противоречия с интерпретацией и стилем самих музыкальных произведений. В результате коммерческие «приобретения» несут ущерб музыкальному образованию в Китае и даже репутационные риски для китайских пианистов в среде серьезных академических исполнителей и слушателей.

Выбор Ли Юньди консервативен. Судя по нескольким альбомам записей исполнителя, его художественное видение постоянно расширяется, а понимание искусства углубляется с возрастом. Это указывает на то, что творческий путь Ли Юньди более перспективен для выражения художественных мыслей и развития собственного творческого потенциала через классическое искусство интерпретации.

Если сравнивать исполнительские оппозиции разных поколений, становится очевидным, что объединяющей чертой пианистов старшего поколения, Лю Шикуня и Фу Цуна, является их осознание ответственности перед родной страной и культурой. Именно этот фактор стал причиной их возвращения и активного участия в культурной и педагогическо-исполнительской жизни Китая, несмотря на суровые жизненные испытания и невзгоды, которые им пришлось пережить. Оба пианиста несли в себе дух китайской культуры. Оба имени также тесно связаны с развитием исполнительского мастерства в стенах Центральной консерватории. Другой особенностью Лю Шикуня и Фу Цуна стало их влияние на мировую культуру, масштаб их личности и выдающиеся способности. Наконец, нельзя не отметить большое усердие и трудолюбие, проявляемое исполнителями на протяжении всей творческой деятельности.

Лю Шикунь и Фу Цун осветили пути профессионального развития для следующего поколения пианистов Китая – Ланг Ланга и Ли Юньди. Эти исполнители являются полными противоположностями друг друга. Они репрезентируют два полярных пути восхождения в профессиональной пианистической карьере: Ланг Ланг, подписав контракт со всемирно известным исполнительским агентством IMG, приобрел свою управленческую команду и начал активную концертную деятельность, в то время как Ли Юньди, заключив контракт с крупнейшей и самой влиятельной в мире немецкой звукозаписывающей компанией DG, стал «студийным» пианистом.

Оба исполнителя прошли один путь, включающий в себя обучение на родине, участие во внутригосударственных конкурсах пианистов и получение наград, обучение за границей и участие в международных конкурсах и получение наград. Этот путь роднит их с представителями старшего поколения, равно как и усилие и трудолюбие, проявленное ими в процессе совершенствования исполнительских навыков. При этом, видно и значительное отличие пианистов нового поколения: в нынешних реалиях и возможностях современные исполнители являются в большей степени «гражданами мира», чем китайцами, заключая соглашения с ведущими европейскими компаниями, проводя большую часть времени в гастролях по странам Европы и мира.

В главе 3 **«Китайский композитор XX столетия как новый тип музыканта: жизнь, деятельность, концепция творчества»** исследованы и обобщены специфические черты творческого облика китайского композитора. Примечательно, что становление китайской композиторской школы началось с вокальной музыки. Процесс композиторского освоения новых для Китая вокальных жанров рассмотрен в параграфе 3.1. **«Вокальное искусство и его роль в формировании композиторской деятельности»**. История китайского вокального искусства насчитывает не одно тысячелетие. Традиционная культура опиралась на канонические основы, ее жанры веками сохраняли устойчивость. Проникновение зарубежных культурных влияний в XX веке в области музыкального искусства Китая вызывает значительные перемены, которые первоначально приходят в китайскую культуру через систему *общего образования*. В первую очередь, меняется само отношение к творчеству: оно приобретает демократическую направленность. Создаются школы нового типа, где музыкальное обучение выполняет одну из ключевых ролей в распространении западной музыкальной традиции. Показателен тот факт, что основным жанром, оказавшимся наиболее демократичным и гибким, способным к интеграции разнوکультурных элементов, становится *песня*. Именно вокальная музыка оказывается дуальной сферой, в которой начинается преобразование музыкальной культуры. Два основополагающих качества вокальной музыки, такие как доступность преобразования основ музыкального языка и массовое приобщение населения, с одной стороны, и безграничное поле творческой работы над созданием промежуточного состояния музыки, сочетающей «родное» и «чужое», с последующим ее стремительным художественным возрастанiem – таковы направления творческой работы китайских музыкантов. Среди активистов «школьных песен» далеко не все стали композиторами; их труд прогрессировал как педагогический, и это тоже новая для китайских музыкантов практика. Разумеется, этот почин потребовал громадной профессиональной работы лидеров этого движения; они устремляются учиться за границу. Это направление рождает не только жанр художественной песни; здесь, в рамках сочинения вокальных жанров рождается китайский музыкант нового типа – творец музыкальных произведений – композитор. И в ранний период

композиторского творчества как такового ведущей является вокальная музыка, и в первую очередь – песенные жанры.

Им посвящен параграф **3.2. «Песенные жанры как отражение связи с родной культурой: композиторы-песенники»**. Одним из популярных жанров в музыке, появившихся в это время и, безусловно, привлекающих внимание почти без исключения всех авторов, стала массовая песня с гражданской и лирической тематикой. Это песни, посвящённые конкретным историческим событиям: военным (революционным) событиям, социально–политическим мероприятиям, а также лирические произведения, отражающие темы и образы окружающего мира, красоту природы и родных пейзажей. Все эти тематические направления в целом обращены к единой теме – теме Родины, её ценности и красоты, её судьбы. Важность темы Родины в культуре Китая и, в частности, в творчестве композиторов, обусловлена особой историей китайской государственности, построенной на идее внутриэтнической солидарности и сплоченности, а также философскими воззрениями конфуцианства.

В вокальной музыке выделяются два взаимосвязанных, но равноценных и самостоятельных жанра. Первый – патриотическая песня – проявился в творчестве таких композиторов, как Чжао Юаньжэнь, Сянь Синхай, Не Эр и др. События 1937 года мгновенно нашли отражение в творчестве этих авторов, создавших весьма значительное количество национальных массовых песен. При этом каждый композитор делает особый вклад в развитие жанра. Так, например, Чжао Юаньжэнь стремится к сохранности тонов китайского языка и равновесия между словом и музыкой. Сянь Синхай, в творчестве которого сформировалось огромное наследие вокальной музыки, куда вошли около 200 популярных песен разного стиля и содержания, кантаты, оперы и т. д., сочетает фольклорный речитатив с тонами массовых песен (в «Кантате о Желтой реке»). Не Эр становится первопроходцем в китайской пролетарской революционной музыке, выдвигая в своих произведениях на первый план фигуру представителя рабочего класса. Наконец, Лу Цзи, среди всех перечисленных, единственный непосредственно соприкасается с китайским фольклором, занимаясь его сбором, систематизацией и изучением.

Другая жанровая линия – лирические произведения, созданные Чжу Цзяньэрмом, Ши Гуаннанем, Чжу Сяююнем, Сюэ Цзяньчанем и др. В ее основу легли произведения философского характера, а также любовная и пейзажная лирика. Обращение к таким текстам повлияло на мелодику, чрезвычайно интонационно и эмоционально богатую.

3.3. «Усвоение, преломление и развитие западных черт: линия инструментальной музыки». Следующее поколение композиторов стало основателями инструментальной китайской музыки, среди них Дин Шандэ, Ли Инхай, Лю Чжуан, Хуан Хубэй, Ду Цзян, Ван Бэйюань, Цзян Дудин, Саньдун, Ван Лишань, Ван Цзяньчжун и другие. Их творчество отличается от их предшественников открытием пути синтеза европейского и китайского музыкальных языков. Так китайская мелодика с ее яркими

национальными ладовыми структурами стала взаимодействовать с европейскими типами форм и гармоническим языком, опирающимся на мажоро-минорную систему.

Важно отметить «первопроходцев» в области инструментальной музыки, среди которых, помимо Лю Тяньхуа и Хэ Лутина, первый декан Центральной консерватории в Пекине Ма Сисон (1911–1987), активно работавший в области инструментальной музыки. Композитор получил музыкальное образование в Парижской консерватории. Вернувшись на Родину, активно участвовал в развитии отечественной системы музыкального образования, преподавал, вел общественную деятельность.

Европейские традиции проявились в области как вокальной, так и инструментальной музыки. Последняя осваивалась композиторами Китая преимущественно во второй половине XX века и связана с именами Хэ Лутина, Чжоу Вэнчжуна и Сюй Чанхуэя. Творчество Чжоу Вэнчжуна и Сюй Чанхуэя направлено на слияние восточных и западных музыкальных элементов в области инструментальной музыки. Задачи этого слияния композиторы решали по-разному, исходя из своеобразия индивидуального композиторского стиля. Для Сюй Чанхуэя более характерно использование традиционного мелодического и ладового материала в духе композиторов-романтиков, с присущей им классико-романтической гармонизацией песенных первоисточников. Чжоу Вэнчжун цитировал не только народный песенный материал, но и принципы его развития, сочетая архаику национального китайского мелоса с современными композиторскими техниками.

3.4. «Киномузыка как презентация китайской культуры в мир. Творческие стратегии Чжао Цзипина и Тань Дуня». Достижения в области создания киномузыки в значительной степени определяют вклад современных китайских композиторов в формирование как национальной, так и мировой современной музыкальной культуры.

Яркие представители плеяды китайских кинокомпозиторов Чжао Цзипин и Тань Дунь прославились на мировой музыкальной сцене тем, что создавали китайскую музыку для фильмов с ярко выраженной национальной спецификой. На протяжении долгого времени такие вопросы, как «национальные основы» и «китаизация», всегда были ключевыми вопросами китайского литературного и художественного творчества, которые в свою очередь затрагивали и само развитие общества. Художественной ценностью обладает саундтрек китайского и американского композитора Тань Дуня к фильму режиссера Энга Ли «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (2000 г.), который получил 4 номинации «Оскар», включая номинацию «За лучшую музыку к фильму». Тань Дунь является автором музыки ко многим культовым фильмам, таким как «Герой» (2002 г., режиссер Чжан Имоу); «Банкет» (2006 г., режиссер Фэн Сяоган) и др.

Народное сознание Чжао Цзипина отражено в большом количестве отсылок к традиционной оперной музыке. Среди многих произведений Чжао Цзипина хорошо раскрыта и воссоздана традиционная оперная музыка, к

примеру, циньская и пекинская оперные традиции. В фильмах «Прощай, моя наложница» и «Мэй Ланьфан» за основу взята пекинская опера, из которой были использованы яркие элементы, представляющие данную традицию.

Тань Дунь олицетворяет собой темпераментный диалог национального/интернационального, Запада/Востока, радикально авангардного/глубинно традиционного, фантазийного/реального. В истории современной китайской музыки Тань Дунь в первые годы своей творческой жизни заявил о себе как радикальный новатор и бунтарь. Он объединил пение и ритмы традиционной китайской оперы кунцзюй с электронными звуковыми эффектами современной музыки. В партитуре «Музыкальной трилогии о боевых искусствах» использовано большое количество национальных музыкальных инструментов, таких как древний яо, сяо, эрху, пипа, гуцзинь, гучжэн. Композитор сочетает аутентичное звучание древних инструментов с природными звуками, символизируя незыблемость традиции в современном мире. В «Микрофильме, симфонический музыкальный эпос: Нюйшу» Тань Дунь использует современные медиатехнологии, воспроизводя диалог архаики и нового времени, помещая древний фольклор в новую историческую реальность. Сочинения Тань Дуня имеют космополитический характер, композитор свободно «разговаривает» на языках двух культур, подчеркивая

3.5. «“Классики” рубежа XX-XXI столетий: композиторы “интроверты” и “экстраверты”». Пройдя значительный путь становления и активного развития, китайская композиторская школа к концу прошлого столетия достигла расцвета и заняла прочное место в музыкальной культуре страны, приобретая известность также и за её пределами. На рубеже XX–XXI веков среди китайских композиторов выделились имена, которые по праву могут называться «классиками» китайского композиторского творчества в эпоху «нового времени», то есть с 80-х годов XX в. Не считая старших представителей этого периода, «первых зрелых, сформировавшихся композиторов Китая, свободно владевших современными техниками сочинения» (Чжу Цзяньэр, Лу Чжунжун и др.) в 80-х годах появился ряд молодых авторов, среди которых выпускники Центральной консерватории: Чжоу Лонг, Тань Дунь, Е Сяоган, Цю Сяосун, Го Вэнцзин, Чжан Сяофу, Чэн Цыган, Чэн И; Шанхайской консерватории – Сюй Шуя, Чжао Сяошэн; Уханьской консерватории – Лю Цзян и др. Если рассматривать китайскую композиторскую школу, сформировавшуюся к концу XX века, в контексте её специфики и роли на мировой сцене, можно отметить следующее. Некоторые «классики» композиции живут в Китае, никуда не выезжают, пишут музыку исключительно на китайском материале и при этом имеют широкую популярность – у себя на родине (таким, например, был рано ушедший, но любимый народом талантливый композитор Ши Гуаннань), либо за рубежом, как, например, менее известный в родной стране, но имеющий мировую славу Го Вэнцзин. Есть и другие, молодые композиторы, которые любимы и популярны в Китае (авторы песен и опер Луань Кай, Инь Цин). Эту категорию китайских композиторов нового времени можно

охарактеризовать как музыкантов интракультурной направленности, условно – «интроверты».

Другая категория композиторов – интеркультурной или межкультурной направленности. Это «экстраверты» – композиторы, которые рано уехали из Китая, их творчество отражает новые авангардные тенденции, а манеру письма можно охарактеризовать как «авангард в китайском стиле». К числу известных имён можно отнести Тань Дуня, Чжоу Лонга, Чэнь И и др.

Творческое наследие профессиональных композиторов Китая насчитывает относительно недолгий отрезок времени. Однако, за этот период в музыкальной истории Китая появляются и остаются во времени имена талантливых личностей, создавших уникальную национальную композиторскую школу, открывшую миру богатство и неповторимость китайского музыкального искусства. Не оставшись в стороне от процессов глобализации, интегрируясь в современные формы композиционных и языковых решений, новых техник и приёмов, известные китайские композиторы продолжают сохранять самобытность.

В **Заключении** выделены черты, характеризующие облик китайского музыканта, сложившийся в первой половине XX столетия и развивающийся по настоящее время.

1. Сохранение выдающихся качеств классической традиции – высокой поэзии, всегда тесно сопутствовавшей музыке, глубокого нравственного содержания, трепетного одухотворения природы – весь комплекс выразительных средств, от звукоизобразительности до узнаваемой символики, выбор литературных источников – сохраняется в музыкальном фонде нового музыкального искусства.

2. Высокая ответственность «первопроходцев» новой для Китая музыки, идущая от конфуцианских установок: масштабные мероприятия, предназначенные для просвещения народа, прежде всего, молодежи, призваны изменить музыкальный слух населения, способный к восприятию наследия мировой музыкальной культуры.

3. Освоение достижений классической западноевропейской музыки происходит не для «внутреннего» или «элитарного» пользования, но для активного включения его в новый музыкальный язык, равно понятный внутри родной культуры и за рубежом.

4. Современная музыка китайских композиторов сохраняет национальный колорит даже в самых авангардных сочинениях, наполняя абстрактный универсализм музыкального авангарда яркими красками имитаций китайских инструментов, пентатонным колоритом, характерными интонациями.

5. Китайские пианисты, при их блестящей виртуозности, остаются узнаваемыми исполнителями – их интерпретации, вне зависимости от положительного/отрицательного восприятия, представляют собой заметное и всегда выделенное явление в современной фортепианной культуре, оставляя след «китайского» прочтения европейской музыки.

6. Особая черта, отличающая личность китайского музыканта – глубокий патриотизм, проступающих в разных жанрах композиторского творчества. Это открыто проступает в музыкально-театральных и вокальных сочинениях; менее открыто, но не менее значимо – в инструментальной музыке. В последней он проявляет себя как устойчивая приверженность национальным основам, и чем «авангарднее» стиль композитора, чем дальше от родины он проживает, тем сильнее и рельефнее проступает в его сочинениях то, что именуют «китайским колоритом», который не затушевывается самыми радикальными средствами и приемами авангардистской музыки.

Китайские музыканты – композиторы и исполнители – осознанно сохраняют национальное начало во всех своих творческих проявлениях. Благодаря их деятельности художественные достижения традиционной культуры не только становятся достоянием открытого мира культуры XXI столетия, но и составляют ее самостоятельную эстетически ценную ветвь, транслирующую миру непреходящее очарование китайской музыки.

Публикации по теме диссертации

Статьи по теме диссертации, опубликованные в рецензируемых научных изданиях из Перечня ВАК:

1. У Сяолэй. Китайские пианисты в контексте современной фортепианной культуры / У Сяолэй // Университетский научный журнал. Серия "Филологические и исторические науки, искусствоведение" – 2022. – № 71. – С. 122–128 (0,43 п.л.).
2. У Сяолэй. Национальное и универсальное в творчестве Чэнь И / У Сяолэй // Университетский научный журнал. Серия "Филологические и исторические науки, искусствоведение" – 2023. – № 74. – С. 59–65 (0,44 п.л.).
3. У Сяолэй. Народный музыкант А Бин как носитель китайской традиционной музыкальной культуры / У Сяолэй // Bulletin of the International Centre of Art and Education (Бюллетень Международного центра «Искусство и образование») – 2024. – № 4. – С. 180–185. <http://www.art-in-school.ru/bul/2024-4.pdf> (0,37 п.л.).
4. У Сяолэй. О музыкально-лингвистическом значении китайских «школьных песен» / У Сяолэй, О.Б. Никитенко // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2025. – № 1 (76). – С. 19–23 (0,3 п.л./0,15 п.л.).

Публикации по теме диссертации в других изданиях:

5. У Сяолэй. Китайские музыканты – основоположники методологии, теории и практики новой музыкальной культуры Китая / У Сяолэй // Музыковедение. – 2025. – Выпуск 2. – С. 16-20 (0,3 п.л.)

6. У Сяолэй. Идея единства с природой в китайской музыкальной культуре / У Сяолэй // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов XVII Международной научно-практической конференции (09-11 декабря 2021, Санкт-Петербург). – СПб: Астерион. – 2022. – Выпуск 17. – С. 152–155 (0,25 п.л.).

7. У Сяолэй. Облик китайского композитора в современном мире / У Сяолэй // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов XVIII Международной научно-практической конференции (23 декабря 2022, Санкт-Петербург). – СПб: Астерион. – 2023. – Выпуск 18. – С.184-190 (0,4 п.л.).