

С. А. Айзенштадт

**Фортепианные школы
стран Дальневосточного региона
(Китай, Корея, Япония)**

Проблемы теории, истории,
исполнительской практики



Владивосток
2015

УДК 781.2 +78И
ББК 85.31

Научный редактор – доктор искусствоведения, профессор *М.Н. ДРОЖЖИНА*
Редактор – *Н.Г. ШАНТЫРЬ*

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор *С.П. ГАЛИЦКАЯ*
(Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки);
доктор искусствоведения, профессор *Г.В. АЛЕКСЕЕВА*
(Дальневосточный федеральный университет)

Айзенштадт С.А.

А. 361 Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики. – Владивосток, 2015. – 238 с.

Монография посвящена одному из самых заметных, важных и неоднозначных явлений современной художественной культуры. Национальные фортепианные школы, сложившиеся в культурном пространстве стран Дальневосточного региона (Китай, Япония, республика Корея), впервые рассмотрены в качестве целостного системного явления, сформированного в результате адаптации европейской музыкальной модели к неевропейской национальной культуре. Предметом исследования явились системные параметры и механизмы формирования рассматриваемых школ в процессе исторического развития, а также стилевые черты дальневосточного фортепианного искусства в контексте национальных традиций. Книга предназначена для музыковедов, студентов музыкальных вузов, культурологов, востоковедов и всех, кто интересуется музыкальной культурой стран Востока.

ОТ АВТОРА

Предлагаемая вниманию читателя монография посвящена одному из самых заметных, важных и неоднозначных явлений современной художественной культуры. Фортепианное искусство Японии, Китая, Кореи, полвека назад стремительно ворвавшееся в музыкальную жизнь Запада и заметно потеснившее грандов мирового пианизма, в наши дни стало предметом острых дискуссий, где сталкиваются самые различные, порой диаметрально противоположные точки зрения.

Одни восторженно приветствуют новых адептов с Востока, видя в их появлении залог грядущего обновления западного фортепианного искусства. Другие с нескрываемым беспокойством следят за сенсационными победами «азиатских пианистических армий», все более успешно штурмующих высоты мирового музыкального Олимпа. Кто-то восхищается искренностью лучших интерпретаций китайских, корейских и японских пианистов. Иные – видят в них лишь виртуозное копирование, «искусный слепок» с великих трактовок, созданных прославленными российскими или западноевропейскими мастерами. Некоторые считают, что успехи дальневосточных исполнителей знаменуют появление новых национальных фортепианных школ. Их оппоненты отрицают самостоятельность восточноазиатского пианизма. Распространено и следующее мнение: фортепианные школы в странах Дальневосточного региона существуют, но лишь зарождаются, находясь пока только на начальной стадии своего развития.

Во Владивостоке, где живет автор этих строк – традиционном «месте встречи» Запада и Востока – напряжение этих споров ощущается особенно остро. Написанию настоящего исследования предшествовала более чем тридцатилетняя работа автора на кафедре специального фортепиано Дальневосточной государственной академии искусств. В результате многолетнего опыта обучения студентов-пианистов из Восточной Азии, интенсивных творческих контактов с дальневосточными коллегами, связанных с поездками в страны региона с мастер-классами и концертными гастролями, вслушивания в интерпретации лучших восточноазиатских пианистов, изучения истории и современного состояния дальневосточной пианистической культуры у автора сложилось следующее убеждение. Национальные фортепианные школы в Японии, Китае и Корее не только существуют, но к настоящему времени вполне сложились. Эти школы объе-

динены чертами культурной общности и типологического единства. Споры при их атрибуции, объясняются тем, что это явление во многом новое, необычное и далеко не во всем вписывается в привычные закономерности.

Нерасторжимо связанные с глубинными национальными истоками, фортепианные школы стран Дальневосточного региона порождены стремительно меняющимися реалиями современного социума. Эти школы в своем развитии сталкиваются с огромными трудностями, результаты их деятельности порой противоречивы. Но высшие достижения, ими порожденные, обладают огромной силой художественной убедительности и своеобразия, открывая новую, интереснейшую страницу истории мирового фортепианного искусства.

Эти чувства и мысли стали импульсом к появлению настоящей книги.

Автор выражает искреннюю признательность доктору искусствоведения, профессору Марине Николаевне Дрожжиной за деятельную помощь, ценные советы и поддержку изложенных в данной монографии идей, а также кафедре этномузыкального Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки и особенно заведующему кафедрой, доктору искусствоведения, профессору Саволине Паисиевне Галицкой и доктору искусствоведения, профессору Марине Юзефовне Дубровской, высказавшим конструктивные замечания в процессе обсуждения работы.

ВВЕДЕНИЕ

Осмысление процессов межкультурной коммуникации применительно к музыкальному искусству – одна из наиболее актуальных проблем отечественного музыковедения. В данном контексте история национальных фортепианных школ в странах Дальнего Востока¹ позволяет выявить ряд существенных типологических особенностей, дающих основание рассматривать эти школы в качестве особого, во многом уникального явления, сформированного в тесной связи с общими тенденциями развития мирового фортепианного искусства в условиях становления полицивилизационного мира.

Бурное, ускоренное развитие фортепианной культуры в странах Дальневосточного региона – в первую очередь в Японии, Китайской Народной Республике и Республике Корея, явилось одним из наиболее ярких и характерных явлений современной музыкальной культуры. В русле настоящей проблематики важно, что названные национальные фортепианные школы оказывают значительное влияние на процессы развития мирового фортепианного искусства – в том числе и на пианистическую культуру России. Именно поэтому школы, сложившиеся в культурном пространстве обозначенных стран, стали *объектом исследования*. Соответственно, *предметом исследования* явились системные параметры рассматриваемых школ и механизмы их формирования в процессе исторического развития.

В связи со *степенью разработанности проблемы* можно выделить два аспекта.

Первый из них связан с разработкой понятия национальной фортепианной школы. Предметом внимания отечественных исследователей феномен национальной школы применительно к пианистическому искусству стал достаточно давно. Национальные аспекты фортепианного искусства нашли отражение в трудах А. Алексева, Н. Гариповой, А. Николаева, М. Смирнова [17; 18; 50; 131; 156] и др. Вопросы фортепианной педагогики в связи с явлением исполнительской школы изучались Л. Баренбоймом, Г. Коганом, В. Ражниковым,

¹ В настоящем исследовании Дальним Востоком (зарубежным), в соответствии со сложившейся традицией, отражённой в отечественных энциклопедических изданиях [см. напр.: 32, с. 310], называется регион, являющийся составной частью Азиатско-Тихоокеанского региона и включающий Китай, Японию и страны Корейского полуострова.

А. Семецким, В. Сраджевым, Н. Терентьевой [26; 85; 148; 153; 158; 167] и др. Типология явления фортепианной школы анализировалась Ю. Болотовым, А. Бородиным, Р. Бучукури, Н. Гуральник, Ж. Деду-сенко, Р. Шайхутдиновым [30; 33; 38; 54; 58; 198]. Вместе с тем существенные особенности феномена национальной фортепианной школы изучены явно недостаточно. Сложившаяся в отечественном музыковедении трактовка данного понятия сформирована прежде всего на основе изучения пианистических культур России, стран Западной и Восточной Европы и США. Перенесение соответствующих воззрений на почву музыкальных культур, связанных с иной цивилизационной моделью, требует существенной корректировки.

Второй аспект непосредственно связан с фортепианными культурами стран Дальневосточного региона. Обзор отечественных и зарубежных исследований, посвященных данной проблематике, выявляет некоторую двойственность ситуации. С одной стороны, имеется немало трудов, где исследуются отдельные аспекты фортепианных культур стран Дальнего Востока. Настоящее исследование опирается на богатый фактический и теоретический материал, накопленный отечественными и зарубежными учеными, в первую очередь — исследователями из Китая, Японии и Кореи².

Исторические проблемы развития китайского фортепианного искусства исследованы в работах Бянь Мэн, Ван Чжанхуэй, Ван Юйхэ, Не На, Нью Дун Ян, Сюй Бо, Цинь Цинь [41; 280; 281; 129; 134; 165; 192] и др. Социальные аспекты становления фортепианной культуры в КНР изучались Р. Краусом [232]. Проблемам фортепианной педагогики и исполнительства в КНР посвящены труды Ван Цзянь,

² Транслитерация китайских имен на кириллицу унифицирована по таблице соответствия системы Пиньинь и системы Палладыя. Транслитерация корейских имен на кириллицу унифицирована по правилам системы Л. Концевича. Однако при этом, в соответствии с устоявшейся в российском музыковедении традицией, фамилии пишутся не в один слог (как предписывает данная система), а в два слога (напр.: Ким Вон Бок, Пэк Кон У). Транслитерация японских имен на кириллицу унифицирована по правилам системы Е. Поливанова. Порядок написания имен людей — сначала фамилия, а потом имя. Исключения из данных правил сделаны для имен с устоявшимся написанием, распространенным в системе массовой информации (Ланг Ланг, Юнди Ли и т. д.), а также имен авторов цитируемых работ, опубликованных на русском или одном из европейских языков, приводимых в соответствии с источником (напр. Лю Здинь Тао, Окун Хван). Китайские, корейские и японские имена по возможности изменены в тексте по падежам.

Дань Чжаои, И Кайцзи, Лин Ши, Э. Ван, Нью Яцань, Хоу Юэ, Чжан Чуньцзянцзы, Чунь Шинь [279; 282; 283; 240; 276; 135; 187; 194; 195; 198] и др. Ряд аспектов фортепианной культуры Китая затронут в книге Г. Шнеерсона [205]. Сведения о становлении китайского пианистического искусства содержат посвященные общим процессам адаптации европейской музыки в этой стране монографии Ван Юйхэ, Ли Мэндэ, Ли Циньши, Ш. Мелвин и Дж. Чой, Тао Ябин [281; 284; 240; 242; 285]. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы изучалось Хуан Пин, У На [189; 171]. Обширный фактический материал, относящийся к русско-китайским музыкальным связям в сфере пианистической культуры, приведен в трудах по истории русской эмиграции в Китае [45; 117; 142; 184; 185; 186; 191]. Следует также указать на исследования, посвященные китайской фортепианной музыке, где затрагиваются проблемы ее интерпретации: [44; 48; 59; 102; 103; 113; 139; 140; 141; 145; 161; 162; 163; 172; 173].

Фортепианной культуре Японии посвящены диссертационные исследования Р. Андо, М. Иида, монографии Исикава Яцуко, Хагия Юкико [213; 225; 301; 307] и др. Некоторые проблемы японского пианистического искусства проанализированы в работах М. Дубровской [65; 66]. Обширные сведения о продвижении фортепианной культуры в этой стране содержатся в статьях И. Зухи [262; 263; 264; 265; 266; 267]. Связи японской и русской пианистических школ затронуты в диссертации Мория Риса, монографиях А. Абаза, Ямамото Такаси, А. Токита и Н. Ферранти, статьях В. Королевой и Курата Юка, Дж. Аллисон, С. Каваи, Савада Кадзухиро, С. Ханья [123; 309; 310; 219; 91; 210; 229; 178]. Вопросы японской фортепианной педагогики изучались Тадахиро Мюрао и Б. Уилкинсом, М. Монрой [166; 243] и др.

История фортепианной культуры Кореи стала объектом монографических исследований Бэк Хи Сук, Ли Ган Сук, Ким Чхун Ми и Мин Ген Чхан, А. Токита, Пак Кён Хва, Юн Хе Гён [41; 293; 271; 137; 298]. Ряд аспектов пианистического искусства этой страны проанализирован Ан Су Ми, Ким Хён Чжу, Ким Чжом Док, Ким Чжун Чха, Ли Сун Хо, Хан Сан У, Окон Хван [22; 290; 291; 292; 295; 296; 224]. Корейская фортепианная педагогика исследовалась Ан Сын Тхэ, Ван Ки Чан, Мьёнг Сук О и Р. Уокером, Ким Ми Дя, Ким Ми Енг [289; 275; 125; 79; 80] и др. Отдельные проблемы корейской музыки в связи

с фортепианным исполнительством изучали Ли Ын Кён, У Сук Енг [103; 173].

Вопросам фортепианного искусства отдельных стран Дальневосточного региона посвящено также значительное количество публикаций в российской и зарубежной периодической печати.

В то же время обобщающего труда, где комплексно рассмотрены проблемы национальных фортепианных школ Дальневосточного региона, до сего времени не существует.

Изложенное обусловило *цель* исследования: *рассмотрение национальных фортепианных школ Дальнего Востока в качестве целостного системного явления.*

Достижение поставленной цели предполагает решение ряда *задач.*

Первую из них можно обозначить как выявление и теоретическое осмысление сущностных параметров феномена молодой национальной фортепианной школы Дальнего Востока. Такая постановка задачи повлекла за собой необходимость дополнительного рассмотрения ряда вопросов, которые можно объединить в две группы. Первая группа связана с выявлением общих типологических закономерностей национальной фортепианной школы. Вторая – с исследованием условий функционирования и раскрытием системных свойств явления фортепианной школы Дальнего Востока.

Вторая задача заключается в анализе этапов развития японской, китайской и корейской национальных фортепианных школ. Она также требует рассмотрения ряда вопросов. Основными здесь представляются обозначение критериев периодизации исследуемых школ и выявление связи их становления и развития с типологическими особенностями феномена.

Третьей задачей явилось определение основных стилевых черт фортепианных школ Дальнего Востока. Это влечет за собой рассмотрение вопроса связи творческих достижений исследуемых фортепианных школ с национальными культурными традициями. Наконец, поставлена задача выявления места национальных фортепианных школ Дальнего Востока в современной мировой фортепианной культуре.

Материал исследования представлен следующими составляющими. Исполнительское наследие представителей национальных фортепианных школ Дальнего Востока (видео- и аудиозаписи). Научная и методическая литература, посвященная фортепианному искусству

Китая, Кореи, Японии. Публицистические высказывания, связанные с различными аспектами функционирования пианистической культуры в странах Дальнего Востока (интервью, воспоминания, рецензии и пр.). Наблюдения, возникшие в результате педагогической работы со студентами-пианистами из КНР, Республики Корея и Японии³ и в процессе организационно-методической помощи, оказанной автором музыкальным учебным заведениям рассматриваемого региона (мастер-классы, участие в научно-практических конференциях и работе жюри международных конкурсов).

Методологическая основа исследования обусловлена его комплексным характером. В формировании методологической базы автор опирался на комплекс идей, сложившихся в отечественной и зарубежной науке. Поскольку развитие фортепианных школ Дальнего Востока рассматривается в контексте мировой художественной культуры, большое значение имеют концепции системно-культурологического и социологического плана. Речь идет о трудах В. Алексеева, Т. Григорьевой, М. Кагана, А. Кобзева, Н. Конрада, М. Вебера, М. Дойчлера, С. Хангтингтона, позволяющих выявить универсалии и специфику рассматриваемых явлений. Реализации данной задачи способствовало использование цивилизационного подхода (работы Е. Алкон, А. Долина, А. Каяк, Т. Кузуб, С. Лупиноса, Т. Ткачевой, У Ген Ира, И. Чжен, Н. Шахназаровой, В. Юнусовой, М. Ёсихара, Ло Ши, Фан Динь Тана).

Большое значение при осмыслении теоретических аспектов феномена фортепианной школы имели работы Г. Лайтко, Г. Мякова, М. Ярошевского и многих других ученых, разрабатывавших понятие школы в науке. Понятие гетерогенной национальной фортепианной школы, определяющее типологические параметры рассматриваемых в настоящем исследовании школ, обозначенных как молодые национальные фортепианные школы Дальнего Востока (далее МНФШ Дальнего Востока), сложилось под влиянием исследования М. Дрожжиной⁴.

Цель и задачи работы предопределили обращение к методологии, сформировавшейся в трудах отечественных исследователей тео-

³ Как самого автора настоящего исследования, так и других педагогов-пианистов.

⁴ Данное обозначение предложено по аналогии с введенным М. Дрожжиной понятием «молодая национальная композиторская школа» (МНКШ) [63, с. 3].

рии и истории фортепианного искусства (А. Алексеев, Л. Баренбойм, Н. Мельникова, Я. Мильштейн, А. Николаев). В анализе общих вопросов типологии фортепианной школы большую помощь оказали работы А. Бородина (разработка системных параметров понятия) и Ж. Дедусенко (структурные закономерности фортепианной школы).

Изучение стилевых черт пианистического искусства Дальнего Востока происходило под влиянием трудов Н. Драч, М. Михайлова, Д. Рабиновича, В. Чинаева (стилевые проблемы фортепианного исполнительства), музыковедческих концепций В. Медушевского, М. Старчеус (связь музыкального искусства с «правополушарным» и «левополушарным» типами мышления), литературоведческих исследований С. Каганович, Н. Пригариной (восточный романтизм как общестилевая платформа для ряда направлений в искусстве различных стран Азии).

В разработке проблем духовного лидерства применительно к МНФШ Дальнего Востока значительную помощь оказало диссертационное исследование Л. Зубановой [68].

Рассмотрение связей фортепианного интонирования с речевыми закономерностями повлекло за собой обращение к музыковедческим трудам Б. Асафьева и А. Назайкинского, связанным с общими проблемами интонирования и музыкального восприятия; исследованиям Буй Тонг Тхань и Ву Гуолинг, рассматривающим взаимосвязь музыкального интонирования с тоновыми языками; работам лингвистов, изучающих китайскую, корейскую и японскую просодию (Бен Енг Сук, Т. Гуревич, Л. Концевич, Е. Логашева, В. Рыбин, М. Софронов, Е. Уютова). Необходимость объективного анализа стилевых особенностей пианистических интерпретаций предопределила обращение к работам в сфере компьютерного анализа музыкального исполнения (Н. Бажанов, А. Харуто⁵).

Научная новизна исследования сопряжена с исследуемой проблематикой. Впервые в научной практике молодые фортепианные школы Дальнего Востока рассмотрены в качестве комплексного феномена, что позволило осмыслить их роль в национальной культуре и вскрыть их значение для процесса развития мирового фортепианного искусства. Определенным моментом научной новизны также стало выявление

⁵ Один из разделов настоящей работы выполнен при помощи методов компьютерного анализа, разработанных А. Харуто.

ние сущностных параметров феномена национальной фортепианной школы. Впервые в отечественной научной литературе становление и развитие фортепианных школ Японии, Кореи и Китая рассмотрены как явление, обладающее некоторыми признаками единого исторического процесса. Выдвинут новый подход к исследованию стилевых особенностей фортепианного исполнительства стран Дальневосточного региона, а именно: рассмотрение этих особенностей в контексте литературоведческой теории «восточного романтизма». В процессе поиска объективных критериев при выявлении стилистических особенностей интерпретации были обнаружены конкретные примеры взаимосвязи фонетики китайского, корейского и японского языков с фортепианным интонированием пианистов, являющихся их носителями. Новизной отмечено также включение в научный обиход целого ряда конкретных фактов и наблюдений, возникших в результате практической педагогической деятельности. Последнее обстоятельство обусловило тесную взаимосвязь между теоретическими изысканиями и непосредственными наблюдениями над проявлениями типологических особенностей рассматриваемого явления (что также вносит элементы новизны в исследование).

Масштабность проблематики определила целесообразность *сознательных ограничений*. Прежде всего они заключаются в том, что специфика фортепианной школы отражена в работе на уровне конкретного функционирования феномена. На настоящем этапе развития музыкальной мысли практически все известные автору теоретические разработки не дают возможности дифференцировать понятия фортепианная школа и исполнительская школа на уровне сущностных параметров. В силу этого в настоящем исследовании подразумевается общая теоретическая трактовка данных понятий. Поэтому же на общетеоретическом уровне фортепианная школа не рассматривается с позиций ее специфики, определяющей отличие от других видов школ в сфере академического исполнительского искусства.

Ограничения относятся и к региональному диапазону. Предметом исследования избраны национальные школы, развивавшиеся в тех странах Азиатско-Тихоокеанского региона, где, с точки зрения автора исследования, соответствующие свойства к настоящему времени претворены наиболее убедительно и последовательно. Это фортепианные школы Японии, Китайской Народной Республики и Республики Корея. Фортепианное искусство Республики Китай (Тайвань),

Корейской Народной Демократической Республики, стран Индокитая осталось за пределами настоящего исследования.

Исследование включает Введение, четыре главы, Заключение, Список литературы, состоящий из 310 названий на русском, английском, китайском, корейском, немецком, французском и японском языках. Первая глава посвящена раскрытию сущностных параметров молодой национальной фортепианной школы в качестве системного феномена. Во Второй главе рассмотрено историческое развитие национальных фортепианных школ стран Дальнего Востока. В Третьей главе выявлено место этих школ в современной музыкальной культуре. В Четвертой главе обозначены стилевые черты феномена. В Заключении подводятся итоги исследования.

Глава 1

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ШКОЛЫ СТРАН ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА КАК СИСТЕМНЫЙ ФЕНОМЕН

Выявление сущности исследуемого явления как совокупности взаимосвязанных элементов предполагает определение качественных свойств данного системного феномена и рассмотрение его связи с системами более высокого уровня. При этом формулирование системных свойств фортепианных школ стран Дальнего Востока должно базироваться на предварительном выявлении сущностных параметров понятия национальной фортепианной школы. Поэтому представляется целесообразным разделить данную главу на три раздела. Первый из них посвящен общим закономерностям национальной фортепианной школы. Во втором разделе раскрывается, каким образом обозначенные общие системные свойства проявляются и трансформируются применительно к феномену, являющемуся основным предметом настоящего исследования. В третьем разделе рассмотрен главный компонент системного механизма фортепианной школы – ее коммуникативные структуры.

1. ОБЩИЕ ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ

Словосочетание «национальная фортепианная школа» на первый взгляд представляется вполне ясным и широко используется как в трудах ученых-музыковедов, так и среди музыкантов-практиков. Вместе с тем уже примеры его употребления в высказываниях исполнителей и педагогов показывают сложности дефиниции соответствующего понятия.

Британский пианист П. Донохоу в интервью, посвященном итогам XIV Международного конкурса им. П.И. Чайковского, следующим образом ответил на вопрос о роли национальных фортепианных школ в современной музыкальной культуре: «Я никогда по-настоящему не верил в концепцию школы в ее узком смысле <...>. Рих-

тер, Гилельс, Ойстрах, Светланов, Мравинский... Для меня они не представители русской школы, потому что они выше любой школы. Наверное, понятие национальной школы существует для менее великих и одаренных людей <...>. Но между тем существует огромная разница между школой и традицией. Традиция действительно важна, она отражает менталитет и культуру страны – культуру в ее широком понимании, которое объясняет нам, что заставляет людей гордиться тем, что они русские или, скажем, британцы» [209].

Размышления музыканта-практика вскрывают комплекс теоретических проблем, возникающих при осмыслении данного феномена. Считая, что выдающиеся артисты «выше любой национальной школы», Донохоу все же признает существование соответствующего явления. При этом под «национальной школой в узком смысле» он, очевидно, подразумевает функционирующий в национальном масштабе институт передачи сугубо профессиональных, «цеховых» знаний и навыков. Но что же тогда понимать под «национальной школой в широком смысле»? Пианист не дает точного ответа на этот вопрос, связывая национально-творческую идентичность мастеров-исполнителей исключительно с общекультурной национальной традицией. Вместе с тем в приведенном высказывании все же присутствует определенное представление о некоей «школе в широком смысле», пусть существующей для «менее великих и одаренных людей», и находящейся в каком-то (не вполне ясном) соотношении с национальной традицией.

Спорность критериев при идентификации национальной фортепианной школы приводит к тому, что неясности и разночтения в понимании места и роли рассматриваемого феномена можно порой усмотреть и в музыковедческой литературе.

Так, в отечественном справочнике «Современные пианисты», составленном Л. Григорьевым и Я. Платеком, утверждается, что «в настоящее время в Латвии складывается своя, достаточно крепкая пианистическая школа» [52, с. 52]. При этом главным аргументом служит перечисление крупных пианистов латышского происхождения, окончивших Московскую консерваторию [там же]. В то же время американский музыковед Г. Шонберг отрицает существование национальных фортепианных школ в Венгрии на том основании, что ведущие мастера этой страны лишь начинали обучение на родине, а «завершали образование на Западе» [258, с. 392]. Таким образом, на осно-

ве практически идентичных в типологическом отношении посылок в двух музыковедческих работах сделаны прямо противоположные выводы. В обоих случаях констатируется появление ряда крупных пианистов, объединенных общей национальной принадлежностью, но воспитывавшихся за пределами собственного национального пространства. Однако Л. Григорьев и Я. Платек на этом основании устанавливают *присутствие* национальной фортепианной школы, а Г. Шонберг – *отсутствие* таковой.

В обобщающих исследованиях отечественных музыковедов, посвященных вопросам фортепианного искусства, национальным пианистическим школам уделено немалое место. В частности, различные аспекты этого явления освещены в работах А. Алексева [18], Л. Баренбойма [26], Л. Гаккеля [49], Г. Когана [85], Н. Корыхаловой [92], А. Николаева [131], Д. Рабиновича [146; 147], А. Семяцкого [153], Н. Терентьевой [167]. Однако в полной мере проблема сущностного определения понятия национальной школы в этих исследованиях не решается, так как в задачи авторов не входил типологический анализ соответствующего феномена.

Ценные результаты в разработке системной модели школы в сфере пианистического искусства были получены российским ученым А. Бородиным [33] и украинским музыковедом Ж. Дедусенко [58]. Некоторые идеи этих исследований были использованы в настоящей монографии. Вместе с тем, как показано далее, с рядом существенных положений данных работ, касающихся системных значений национальной фортепианной школы, трудно в полной мере согласиться.

Таким образом, в целом следует признать, что сущностные параметры национальной школы в сфере пианистического искусства изучены еще недостаточно.

В то же время вопросы национальной школы в науке и искусстве стали в последние десятилетия объектом достаточно интенсивной разработки в сфере науковедения и искусствоведения. Представляется очевидным, что фортепианная школа является разновидностью школы в искусстве, имеющей, в свою очередь, немало общего с научными школами. Поэтому для осмысления феномена национальной школы в сфере фортепианного исполнительства целесообразно обратиться к опыту науковедения и искусствоведения, связанному с изучением общих проблем школы. При этом подчеркнем, что на

данном теоретическом уровне актуальны не признаки «внутривидовых различий», а те типологические черты, которые являются общими для всех разновидностей исполнительских школ – в том числе и фортепианной. Поэтому представляется целесообразным не рассматривать в настоящем разделе специфические отличия фортепианной школы от иных разновидностей исполнительских школ, а сосредоточиться на выявлении сущностных признаков соответствующего явления.

В науковедческих исследованиях нередко подчеркиваются значительные сложности корректного определения научной школы. М. Ярошевский констатирует, что выделить инвариантное содержание термина «школа» нелегко [см.: 208, с. 73]. М. Мягков считает: «дать определение научной школы, как говорят, в двух словах, по-видимому, невозможно» [126, с. 60].

Одна из главных причин трудностей – многозначность самого понятия школы. Этимология соответствующего термина восходит к греческому слову «σχολή», первоначально означавшему досуг, праздность, а в дальнейшем – ученую беседу, занятия с учениками [см.: 193, с. 416]. Впоследствии слово «школа» включило в себя целый ряд значений, достаточно разнородных в логически-понятийном отношении но, как правило, имеющих отношение к образованию. При этом сложности дефиниции усугубляются тем, что понятие образования и само по себе достаточно многозначно, характеризуясь обилием разнообразных смысловых контекстов.

Все это приводит к значительным разногласиям в интерпретации понятия школы в науке. Так, резюмируя основные концепции школы, представленные в трудах отечественных и зарубежных науковедов, В. Гасилов насчитывает шесть основных его смыслов, в свою очередь, распадающихся на двадцать семь отдельных контекстов [см.: 49, с. 144–147].

С нашей точки зрения, следует присоединиться к тем ученым-науковедам (В. Кузнецова, Г. Лайтко, Г. Мягков, М. Ярошевский, и др.), которые понимают научную школу в двояком смысле: как *трансляцию системы знаний и генератор творческих идей*.

Толкование, данное в Большом Энциклопедическом словаре, обозначает понятие школы в науке и искусстве следующим образом: 1. «Система образования, выучки, приобретенный опыт». 2. «Направление в науке, литературе и искусстве и т. п., связанное единст-

вом основных взглядов, общностью или преемственностью принципов и методов» [32, с. 1374].

Признавая справедливость этих определений, следует, вслед за целым рядом отечественных науковедов, подчеркнуть, что данные варианты толкования относятся не к отдельным *видам* школы, а представляют собой ее функционально взаимосвязанные типологические формы. Как отметил М. Ярошевский, зрелая научная школа может существовать лишь как неразрывное единство школы как системы образования и школы как направления [см.: 208, с. 55]. Это следует отнести и к художественным школам. Можно присоединиться и к словам В. Кузнецовой, относящимся к научным школам, но вполне справедливым для сферы искусства: «Важнейшей, атрибутивной функцией научной школы является трансляция системы знаний <...>. Воспроизведение известного, стандартного знания, изобретение изобретенного противоречит природе науки (и искусства. – С.А.). Поэтому функция обучения, приобщения к традиции неразрывно соединена в научной (и художественной. – С.А.) школе с поиском нового знания и новых методов решения задач» [94, с. 119].

С двойкой *функцией* школы в науке и искусстве связана и двойкая *цель*. Цель «школы как системы образования» – «выучка», передача накопленного опыта; цель «школы как направления» – новый опыт, обогащение соответствующей области науки или искусства новыми достижениями. На основании последнего утверждения можно определить *системное значение* двух данных типологических форм школы. Они предстают как две *субсистемы*, совокупность которых образует *систему более высокого порядка*, которую и следует определить как научную или художественную школу. Общая *цель системы* является в данном случае совокупностью целей ее системных элементов.

Продолжая ход рассуждений, сформулируем *критерии функционирования национальной фортепианной школы как направления*. Точное осознание этих критериев имеет определяющее значение для главной темы настоящего исследования, так как квалифицировать те или иные элементы пианистической культуры, существующие в рамках определенного национального пространства (в данном случае – в Японии, КНР и Корейской Республике) в качестве элементов *национальной фортепианной школы*, можно лишь установив, что они, эти элементы, обладают признаками *художественного направления*.

В формулировке соответствующих критериев целесообразно, с точки зрения автора, опереться на следующее положение М. Ярошевского: «Школа становится направлением в тот момент, когда ее влияние на мир науки выходит за границы прямой активности данной школы в пространственном и временном аспектах» [208, с. 42]. Данное явление, по мысли этого ученого-науковеда, возможно лишь при наличии таких научных достижений, которые представят существенный интерес для мира науки.

Проецируя эти утверждения на специфические свойства рассматриваемого феномена, можно определить два важнейших условия, позволяющие констатировать существование национальной фортепианной школы как направления.

Во-первых, национальная фортепианная школа должна обладать чертами сформировавшегося стиля, имеющего (коль скоро школа является *национальной*) ясно выраженные *национальные особенности*. В данном случае стилевые черты школы выступают аналогом научных достижений для научной школы. Во-вторых, национальная фортепианная школа должна *оказывать влияние на мир искусства в пространственном и временном аспекте*. Для этого, в свою очередь, необходимо: а) *активное взаимодействие с окружающим культурным пространством* (в частности – с другими национальными школами); б) *достаточно продолжительная история ее существования, предполагающая преемственность поколений* (без чего невозможна активность во временном аспекте).

Далее выявим *системные параметры* национальной фортепианной школы. При этом представляется целесообразным использовать некоторые положения анализа системных значений фортепианной школы, произведенного в диссертации А. Бородина. Следует согласиться с исследователем в рассмотрении национальной фортепианной школы в качестве подсистемы, выступающей как элемент системы *мировой фортепианной школы* [см.: 33, с. 42]. С нашей точки зрения, справедливо также утверждение А. Бородина, что национальная школа является системой более высокого уровня для подсистем *региональных школ*, которые, в свою очередь, состоят из подсистем самого нижнего уровня: *индивидуальных школ* [там же]. Следует согласиться с А. Бородиным и в следующем: несмотря на то, что в большинстве случаев национальная школа представляет собой совокупность нескольких региональных школ, структурное

строение такого рода не является общим типологическим свойством для данной системы: «Индивидуальная фортепианная школа может подниматься до уровня региональной и даже национальной фортепианной школы. Это происходит в тех случаях, когда географические масштабы страны невелики. Глава индивидуальной школы становится таким образом не только лидером всех уровней фортепианной школы, но и основателем музыкальной культуры конкретного государства» [33, с. 189].

Вместе с тем следует констатировать, что обозначение мировой фортепианной школы в качестве *единственной* системы вышестоящего уровня для национальной фортепианной школы явно недостаточно как для формулировки цели, так и для выявления функциональных и структурных качеств исследуемого феномена. Необходимо рассмотреть национальную школу также в качестве составного элемента еще одного системного образования – *национального фортепианного искусства*, которое, в свою очередь, является элементом *национальной фортепианной культуры*.

Присоединяясь в определениях фортепианного искусства и фортепианной культуры к Л. Матвеевой, уточним, что под *фортепианным искусством* в настоящей работе понимается «музыкально-творческая деятельность, связанная непосредственно с фортепиано: композиторское, исполнительское, педагогическое творчество, музыкальная наука» [114, с. 7]. В свою очередь, *фортепианная культура* – «совокупная деятельность социальных институтов, продуцирующих фортепианное искусство и обеспечивающих его функционирование (производство, распространение, потребление, практическое освоение, критику) на основе сложившихся в обществе духовных и материальных ценностей [114, с. 7].

Таким образом, развитая национальная фортепианная школа, являясь совокупностью школы – системы образования и школы – направления, функционирует как в системных рамках мировой фортепианной школы (в свою очередь, являющейся элементом мирового фортепианного искусства), так и в пространстве национального фортепианного искусства.

2. УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ МОЛОДЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ФОРТЕПИАННЫХ ШКОЛ СТРАН ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

Осмысление системных свойств рассматриваемого феномена невозможно без предварительного анализа исторических предпосылок, обусловивших его появление. Поэтому в данном разделе следует рассмотреть те тенденции развития мировой фортепианной школы периода второй половины XX и начала XXI столетий, которые оказали решающее влияние на структуру исследуемого феномена в его современном состоянии.

Важнейшими из этих тенденций, с точки зрения автора настоящего исследования, являются, во-первых, трансформация мировой школы под воздействием процессов глобализации¹, и, во-вторых, изменения во взаимоотношении между композиторской и фортепианной школами.

При рассмотрении *первой* из отмеченных тенденций следует подчеркнуть, что современное состояние мировой культуры характеризуется сочетанием двух разновекторных процессов. Активная глобализация как всемирная экономическая, политическая и культурная интеграция и унификация совмещается, по утверждению С. Хантингтона, с «нарастающим утверждением многополюсного и полицивилизационного мира» [177, с. 103]. В числе прочих модификаций глобального характера это влечет за собой видоизменения в функционировании национальной школы в качестве элемента мировой школы. Фортепианные школы, возникавшие в европейских странах в XVIII–XIX столетиях, развивались прежде всего на территории собственной страны (или иного национального образования соответствующего типа) и были неразрывно связаны с национальной педагогикой. В наши дни ситуация коренным образом изменилась. Обучение молодых пианистов в иностранных учебных заведениях, а также долговременная работа лидеров национального фортепианного

¹ Глобализация, понимается здесь как «процесс формирования единой общности и единой культуры в масштабах всего человечества, складывающийся, преимущественно на базе технической революции <...> и интеграции различных сфер культурной коммуникации человека (духовной, социальной и языковой)» [95, с. 4].

искусства за пределами собственного культурно-национального пространства, становятся нормой функционирования мировой фортепианной школы в целом и отдельных ее элементов.

Можно было бы ожидать, что указанная тенденция приведет к размыванию национального содержания пианистического искусства и, как следствие – либо к исчезновению самого явления национальной фортепианной школы, либо, по крайней мере, к значительному ослаблению его роли в современной музыкальной культуре. Однако этого не происходит. Феномен национальной школы в пианистическом искусстве сохраняет свою актуальность и в нынешних условиях. Во многом это связано с тем, что сравнительное с гомогенными школами снижение системообразующей роли *национальной фортепианной педагогики* компенсируется существенным усилением значимости другого системообразующего элемента – *национального исполнительства*. В условиях утверждения многополюсного и полицивилизационного мира и, вследствие этого – резкого роста национального самосознания, фигура выдающегося отечественного пианиста-исполнителя предстает важным фактором воплощения национальной идентичностей, консолидируя и стабилизируя как национальную фортепианную культуру в целом, так и фортепианную школу в частности².

Рассматривая *вторую* из отмеченных тенденций, подчеркнем, что взаимоотношения между композиторской и фортепианной школами в сфере академической музыки в настоящее время характеризуются углублением разрыва между исполнительской практикой и современным композиторским творчеством. Этот процесс стал набирать силу еще в начале прошлого столетия, а с середины XX века «исполнительское искусство окончательно утратило имевшее место ранее дочернее положение по отношению к композиторской практике своей эпохи» [74, с. 205]. Основу фортепианного репертуара и в учебной, и в концертной практике, стали составлять не современные опусы (что имело место в предшествующие периоды) а сочинения прошлого. Это в свою очередь, привело к определенной «интернационализации» репертуара – формированию строго определенного кру-

² Обозначенный фактор, указывающий на важнейшее типологическое свойство исполнительской школы, требует специального рассмотрения, что будет сделано в следующем разделе.

га сочинений, широко исполняемого и востребованного слушателем из самых различных стран и регионов. Последнее вновь, казалось бы, должно неизбежно привести к утрате национального содержания. Но, как и в предыдущем случае, этого не происходит: национальное содержание актуализируется на уровне исполнительского интонирования – возникают явления «русского Бетховена», «французского Моцарта», «немецкого Чайковского» и пр.

Далее рассмотрим вопрос, как именно эти процессы повлияли на свойства национальных фортепианных школ Дальнего Востока. Прежде всего следует обозначить *типологические разновидности национальной фортепианной школы*.

Рассматривая национальные фортепианные школы по признакам их генезиса, можно констатировать, что в настоящее время ведущую роль в системе мировой школы играют две большие группы, достаточно различающиеся как в структурном отношении, так и с точки зрения функционирования. Принципиальные различия между ними определены в первую очередь соотношением базовой для фортепианного искусства европейской модели музыкального искусства с собственными национальными традициями. Воспользовавшись терминологией, предложенной М. Дрожжиной для весьма сходного явления в сфере композиторских школ, назовем эти национальные фортепианные школы «гомогенными» и «гетерогенными» [63, с. 67–68]. Школы первой группы непосредственно связаны с европейской музыкальной традицией. В настоящее время крупнейшими и наиболее развитыми школами данного типа можно считать фортепианные школы России, США, Великобритании, Австрии, Германии, Италии, Франции, Испании, Польши. В основном они формировались на протяжении XVIII и XIX столетий. Школы второго типа можно назвать гетерогенными молодыми национальными фортепианными школами. Полное их формирование относится к двадцатому столетию. Эти школы возникли в результате распространения модели профессионализма в сфере академического музыкального искусства за пределы культурно-исторической среды, его породившей. Ведущая роль в этой группе принадлежит МНФШ, ставшим главным предметом исследования в настоящей работе – национальным школам Японии, Китая и Кореи.

Обозначим *характер взаимодействия национальных и европейских традиций в школах данного типа (МНФШ)*.

Как подчеркивает М. Дрожжина, отношение к традиционному искусству в рамках становления национальной композиторской школы можно представить в виде двух разновекторных процессов. «В первом случае инвариантная модель профессиональной композиторской жанровой системы трансформируется с помощью моделей традиционного искусства (вектор композитор → фольклор). Другой момент – традиционная модель «приспосабливается» к существованию в новых для нее условиях композиторского профессионализма (фольклор → композитор) <...>. Если первый вектор композитор → фольклор лежит в основе формирования <...> модели западноевропейской системы композиторского творчества, то второй в рамках становления МНКШ является своеобразной “директивной” на всем протяжении развития данного процесса» [63, с. 156]³.

Проецируя эти положения на МНФШ, можно заключить, что в основе механизма взаимоотношений «национального» и «европейского» доминирует векторная направленность, противоположная той, что имела место применительно к МНКШ. Эту направленность можно определить как «европейское → национальное». МНФШ, следовательно, значительно более тесно связаны с европейской музыкальной культурой и ориентированы на ее *непосредственное* освоение. Адаптация западной культуры применительно к МНФШ проходит более быстро и (во всяком случае, на первых стадиях), как правило, более эффективно, чем в случае МНКШ. Путь последней в адаптации методов западного композиторского творчества к музыкальной культуре Востока чрезвычайно сложен, так как связан с внутренними системными противоречиями, определяемыми решением сложнейших задач синтеза национального интонационного материала и методов композиторской техники, основанной на принципиально иной системе музыкального мышления. Следствием этого является диспропорция темпов развития МНФШ и МНКШ. На начальном этапе становления первая во многих смыслах опережает вторую в плане художественных достижений.

Далее обозначим *основные различия в структуре и функционировании фортепианных школ западного типа и МНФШ*.

³ Напомним: МНКШ (молодые национальные композиторские школы) – основополагающее определение в цитируемом исследовании М. Н. Дрожжиной.

Можно отметить, что по основным параметрам структура гомогенных школ западного типа и МНФШ совпадают и соответствуют приведенному в предыдущем разделе описанию общей структуры национальной фортепианной школы. Различия обусловлены рассмотренными в предыдущем разделе тенденциями развития мировой фортепианной школы. Эти тенденции, на определенном этапе повлиявшие как на гомогенные так и на гетерогенные национальные школы, для МНФШ приобрели значение *системных признаков*.

Вновь рассмотрим эти тенденции – теперь уже применительно к типологическим разновидностям национальной школы. Как было отмечено выше, тенденция обращения к интернациональному репертуару (преимущественно романтической эпохи) в целом характерна для современной мировой исполнительской практики. Вместе с тем в школах гомогенного типа она выражена слабее, чем в МНФШ. В деятельности западных фортепианных школ сочинения национальных композиторов занимают все же видное место. Так, в исполнительском репертуаре представителей французской школы сочинения отечественных композиторов занимают большее место, чем у немецких пианистов; российские музыканты исполняют русскую музыку в целом чаще, чем итальянские или американские и т. п. С сочинениями отечественных авторов, здесь, как правило, связаны и наивысшие исполнительские достижения. При этом «удельный вес» национального репертуара в отдельных конкретных школах различен, во многом определяясь вкладом, который внесла соответствующая национальная музыкальная культура в мировое искусство. Например, сочинения испанских композиторов, занимая почетное место в репертуаре испанских пианистов, все же не могут играть ту же роль в национальном репертуаре испанской школы, что и музыка русских композиторов в репертуаре российских исполнителей.

Разумеется, МНФШ на всех этапах своего становления также демонстрирует связь с национальной композиторской школой. Но, в соответствии с векторной направленностью взаимодействия «европейского» и «национального», освоение национального композиторского творчества не является *приоритетной* задачей. Предполагается в первую очередь освоение *западного* фортепианного искусства, причем в наиболее законченной, «классико-академической» его форме. Подобной ориентацией на классический репертуар определен и

значительно менее выраженный, чем в школах западного типа, интерес к музыкальному авангарду – как западному, так и представителям собственных национальных школ.

Таким образом, на основании произведенного в этом разделе анализа МНФШ, сформулируем рабочее определение данного феномена: *МНФШ – это гетерогенная национальная фортепианная школа, чьи структурно-функциональные особенности определены сочетанием двух разнонаправленных, но взаимосвязанных процессов: активной включенностью в национальное культурное пространство и приоритетной ориентацией на освоение европейского фортепианного искусства.*

3. КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРУКТУРЫ В СИСТЕМНОМ ФУНКЦИОНИРОВАНИИ МНФШ СТРАН ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

Трансляция системы знаний и навыков, являющаяся, как было подчеркнуто в первом разделе настоящей главы, важнейшей атрибутивной функцией школы, возможна лишь при наличии соответствующих коммуникативных структур. Как справедливо отмечает Ж. Дедусенко, школы, как в искусстве, так и в науке, представляют собой «особый вид коммуникации» [58, с. 17]. Поэтому в целях дальнейшего уяснения типологических свойств исследуемого феномена целесообразно обратиться к анализу его главного системного компонента, каковым и представляется коммуникационный механизм.

Снова, как при определении основных свойств научной и художественной школы, следует констатировать спорность и неоднозначность подходов различных исследователей. При этом и здесь трудности во многом связаны с проблемами, вытекающими из исходного определения главного понятия, на первый взгляд представляющегося вполне ясным.

Опять обратимся к положениям науковедения. С нашей точки зрения, следует присоединиться к тем ученым (Г. Быков, А. Огурцов, М. Ярошевский и др.), которые главным, конституирующим коммуникационным механизмом научной школы считают структуру «учитель–ученик», основанную на взаимоотношениях лидера (учителя) и восприимчивых (учеников), признавая при этом вариативность ком-

муникативных связей этого рода [см. напр.: 39; 136; 208]. В то же время следует признать, что проецирование этих воззрений на область фортепианного искусства требует целого ряда весьма существенных уточнений.

В Большом толковом словаре под ред. С. Кузнецова слово «учитель» имеет двойное значение: «1. Тот, кто преподает какой-либо учебный предмет <...>; преподаватель. 2. Человек, обладающий высоким авторитетом для кого-либо, в какой-либо области, имеющий последователей» [31, с. 1411]. Очевидно, что данные значения тесно взаимосвязаны. В отношении к фортепианной школе – в том числе и национальной – они нередко применяются к одному и тому же лицу: преподаватель игры на фортепиано вполне может одновременно предстать вождем, вдохновителем, лидером школы, а его ученики выступать в роли последователей. В то же время очевидно, что учительские функции, выраженные в обоих значениях, нельзя назвать тождественными.

Наиболее очевидными коммуникативными структурами фортепианной школы являются те, которые обусловлены учительскими функциями *в первом из указанных значений*, т. е. взаимоотношениями преподавателя и учащегося. Это определено самой спецификой пианистического искусства. Трансляция наследия здесь в огромной степени реализуется посредством прямых межличностных контактов, в значительной степени связанных с выработкой двигательных навыков. Поэтому процесс передачи ценностей школы в данном случае «выступает в наиболее предметной, явной, буквальной форме» [58, с. 45].

Закономерно, что именно *педагогика* традиционно находится в центре внимания как пианистов-практиков, размышляющих о национальной школе, так и исследователей фортепианной культуры.

Приведем лишь некоторые примеры. Л. Наумов в книге «Под знаком Нейгауза», характеризуя русскую школу в целом, подразумевает под ней исключительно сеть *образовательных* структур: «Русское образование <...> питается не только большими артериями (консерваториями), но и мелкими (училищами), разветвляясь до тончайших, как нити, капилляров (школ), поддерживающих все кровообращение, снабжающих кровью все периферические окончания... Такой представляется мне русская школа (курсив мой. – С.А.)» [128, с. 274–275]. Вышедший под редакцией А. Николаева сборник статей

«Мастера советской пианистической школы» включает очерки *педагогической* деятельности А. Гольденвейзера, К. Игумнова, Г. Нейгауза, С. Фейнберга [113].

Данное воззрение нашло отражение и в ряде работ, посвященных фортепианной школе как системному феномену. Ж. Дедусенко, справедливо обозначив коммуникацию «учитель–ученик» в качестве единственного коммуникативного механизма системного функционирования фортепианной школы, рассматривает ее при этом исключительно с позиций взаимоотношений преподавателя и учащегося. Иные каналы передачи ценностей фортепианного искусства (в частности, усвоение опыта выдающихся пианистов, не тяготевших к педагогической работе) Ж. Дедусенко в системный механизм школы не включает, считая неоправданным расширением коммуникативной базы, которое «увело бы далеко от понятия школы, смыкаясь, по существу, с широко понимаемой традицией» [58, с. 22]. Показательно в этой связи, что «важнейшей институционализированной формой» фортепианной школы этот исследователь считает *учебное* заведение – консерваторию [см.: 58, с. 48].

На несколько иной, но все же сходной позиции стоит А. Бородин. Этот ученый включает в коммуникативный механизм школы как непосредственные межличностные контакты, так и опосредованные связи (изучение методических работ, учебников и т. п.). В оценке же чисто исполнительской деятельности он солидарен с Ж. Дедусенко. Соответствующая коммуникация в качестве системного элемента не рассматривается: национальная школа предстает совокупностью индивидуальных лидерских *педагогических* школ, сплоченных в рамках разнообразных подсистем различных уровней (консерваторий, региональных, индивидуальных педагогических школ и др.) [см.: 33, с. 46–47].

Вместе с тем, с точки зрения автора настоящей работы, подобный вывод исполнительской деятельности за рамки коммуникативного механизма школы нецелесообразен. Совершенствование молодых музыкантов немислимо без усвоения профессионального опыта выдающихся концертирующих артистов (будь то непосредственное посещение выступлений или же опосредованное влияние, связанное со знакомством с их творчеством в рамках меди-апространства). Значение таких «уроков мастерства» нередко не ниже, а порой и выше чем при занятиях с преподавателем. Именно

выдающийся концертирующий пианист, а не непосредственный педагог, нередко, предстает в качестве главного профессионального образца для учащегося. При этом личность выдающегося исполнителя подчас выступает для молодого последователя в качестве символа и воплощения ценностей фортепианного искусства и служит примером не только творческого, но и жизненного пути⁴. В этом плане выдающийся исполнитель по отношению к своим поклонникам вполне отвечает приведенному в предыдущем разделе определению учителя как «человека, обладающего высоким авторитетом для кого-либо в какой-либо области и имеющего последователей».

Выведение лидеров-исполнителей за системные рамки пианистической школы создает ряд весьма существенных препятствий в построении логически непротиворечивой модели данного феномена. Затруднения особенно велики, когда речь идет о предмете настоящего исследования – национальной фортепианной школе. Так А. Бородин, обозначая конкретные примеры трансляции национального содержания школы, в первую очередь ведет речь об *исполнительской*, а не о педагогической деятельности: им приводятся характеристики пианистического облика С. Рахманинова, Ф. Листа, Ф. Шопена и др. [33, с. 40]. Ж. Дедусенко, выводя усвоение опыта пианистов, не занимавшихся преподаванием, за системные рамки феномена, вынуждена, тем не менее, признать, что идеальный учитель – лидер фортепианной школы должен обладать качествами концертирующего музыканта-педагога [58, с. 148]. Показательно, что исполнительская практика преподавателя не квалифицируется этим исследователем в качестве «внешнего» элемента по отношению к школе. Напротив, она представляется как «форма публичности, которая предусматривает возникновение соответствующего ей языка общения, который создается в консерватории концертирую-

⁴ Так, значение А. Рубинштейна для русской пианистической школы отнюдь не исчерпывается его педагогической деятельностью и руководством Петербургской консерваторией. Огромную «учительскую» роль играли также концертные выступления великого артиста. При этом полноценные «уроки мастерства» получали и те его молодые последователи, которые никогда лично не встречались с мастером; для непосредственных же учеников А. Рубинштейна значение таких уроков было нередко во многом выше, чем тех, что они получали во время занятий с мастером в стенах консерватории.

щими музыкантами-педагогами и превращается в достояние коллектива школы» [там же, с. 15].

Согласимся с Ж. Дедусенко, в том, что создание особого «языка общения», основанного не только на педагогических установках, но и на концертной практике преподавателя, весьма важно для развития и консолидации школы. Однако нет никаких оснований связывать появление подобного «языка общения» (уточним: некоего единого для адептов школы комплекса выразительных средств, опирающегося на индивидуальную исполнительскую интонацию ее лидера) *только лишь* с концертной практикой педагога. Без сомнения, соответствующий «язык общения» может возникнуть в результате исполнительской деятельности любого артиста, чьи устремления так или иначе «войдут в резонанс» с творческими установками школы.

По мнению автора настоящей работы, избежать подобных противоречий можно лишь в том случае, если признать: *в рамках единой базовой коммуникации фортепианной школы, определяемой как «учитель–ученик», существуют тесно связанные между собой структурные разновидности, обусловленные педагогической и исполнительской деятельностью.* Первую из этих разновидностей предлагается назвать «педагог–учащийся», вторую – «исполнитель–последователь». При этом коммуникации «учитель–ученик» в обеих своих разновидностях осуществляются как в непосредственных, так и в опосредованных контактах.

Продолжая ход рассуждений, рассмотрим науковедческие концепции лидерских коммуникаций, адаптируя их к теории фортепианной школы более подробно. Напомним, что в этой сравнительно новой в научном обиходе дисциплине теория школ получила достаточно широкое и разностороннее освещение. Высказывая несогласие с определенными аспектами концепций Ж. Дедусенко, нельзя не солидаризироваться с этим исследователем в том, что в науковедческих подходах и методах усматриваются «универсальные аналитические модели, применяемые практически во всех областях теоретического познания, в том числе, в музыковедении» [58, с. 22].

Соотношение лидерских структур в системе научной школы является в современном науковедении предметом достаточно интенсивных дискуссий. Здесь наметились две основные позиции.

Первая из них в отечественной науке представлена А. Баевым, Г. Быковым, А. Огурцовым, М. Ярошевским и др., тяготеющими к

признанию непосредственной личностной коммуникации единственным механизмом, лежащим в основе системного функционирования школы. Такую позицию нередко называют «классической» [см.: 98, с. 229; 126, с. 80].

Вторая допускает возможность существования в рамках школы и иных коммуникаций. Здесь заслуживает особого внимания концепция немецкого науковеда Г. Лайтко. Исследователь утверждает: «Если можно без особых доказательств признать, что влияние личности «создателя школы», реализующееся в непосредственном личном общении и кооперации со своими учениками, было в ряде случаев механизмом возникновения научной школы, то все же остается открытым вопрос, выявлен ли благодаря этому существенный признак феномена научной школы. <...> Уже одна лишь тенденция признать наряду с «классическими» школами, в которых личность учителя является исходным пунктом и средоточием, также «неклассические» школы, лишенные этого условия, указывает на то, что понятие научной школы не может быть определено с помощью понятия об отношении “учитель и ученик” в непосредственном смысле этих слов» [98, с. 228]. Развивая эту идею, Г. Лайтко разрабатывает модель коммуникаций школы, в основу которой положен дуализм *контактной* (*непосредственной*) и *опосредованной* коммуникаций. Первая выполняется в рамках структуры «учитель–ученик» (понимаемой, по выражению Лайтко, «в непосредственном смысле этого слова», т.е. скорее как взаимоотношения педагога и учащегося). Вторая – функционирует благодаря «вещественным социальным каналам» (т.е. посредством изучения научных статей, книг, материалов конференций и т.п.) [там же, с. 235].

Эти основные науковедческие позиции легли в основу и анализируемых концепций Ж. Дедусенко и А. Бородина. Первый исследователь ссылается на труды науковедов, придерживающихся «классической» точки зрения [58, с. 24]. Второй подчеркивает, что его коммуникативная модель фортепианной школы создавалась под прямым влиянием теории Г. Лайтко [33, с. 20–21].

Детальное обсуждение рассмотренных двух направлений в сфере науковедения выходит далеко за рамки настоящего исследования. Отметим только, что, с нашей точки зрения, Ж. Дедусенко и А. Бородин излишне буквально перенесли типологические свойства научной школы на почву исполнительского искусства. «Классическая»

научно-исследовательская позиция, спроецированная Ж. Дедусенко на фортепианную школу, не оставляет места для фигуры «чистого концертного исполнителя»; А. Бородин, солидаризуясь с Г. Лайтко в неприятии «классической» концепции, относит, тем не менее, к опосредованным коммуникациям по сути те же «вещественные социальные каналы», что и немецкий музыковед (методические материалы, учебники фортепианной игры и т.п.).

Однако деятельность концертирующего исполнителя-пианиста имеет в сфере трансляции научных знаний лишь самые общие и весьма приблизительные параллели⁵. Поэтому естественно, что ученые не включают что-либо подобное в базовую коммуникативную модель. Тем не менее основой для опосредованной коммуникации вполне может стать не только распространение научно-методических материалов, но и практическая работа концертного исполнителя. Применительно к фортепианной школе трансляция профессионального опыта и художественных ценностей в последнем случае реализуется не менее (а весьма часто и более) активно, чем в «вещественных социальных каналах». При этом коммуникация «исполнитель–последователь» сохраняет свою действенность как в рамках непосредственного концертирования, так и в условиях медиaprостранства (аудио- и видеозаписи, телетрансляции и т.д.).

Возвращаясь к концепциям, созданным учеными, отметим, что применительно к фортепианной школе наиболее целесообразно использовать аналитические модели, разработанные не в области естественных наук (как это имеет место у А. Бородина и Ж. Дедусенко), а в сфере гуманитаристики.

Обратимся к соответствующим теориям.

Г. Мягков, изучая школы в исторической науке, отмечает существенные типологические отличия гуманитарных школ от аналогичных объединений в сфере естествознания. Школы в гуманитарных науках, подчеркивает исследователь, «более рыхлы» в структурном отношении, менее способны к «формированию плотных сетей коммуникаций» [126, с. 79]. При этом научное лидерство главы школы, как правило, выражено не столь четко и «непререкаемо», как в области естественных наук. Объясняется это «более высокой степенью неопределенности научных заданий», присущей гума-

⁵ К таковым, например, можно отнести искусство лектора.

нитаристике. Сравнительно большая четкость исследовательских программ, характерная, по мнению Г. Мягкова, для естественно-научных школ, влечет за собой и большую взаимную зависимость ученых. «Гуманитарный анализ с трудом поддается «социализации», то есть коллективным способам деятельности, он в большей степени, чем в естественных науках, индивидуалистичен, субъективен» [126, с. 80].

Ни в коей мере не ставя знак типологического равенства между гуманитарно-научными и фортепианными школами, укажем на некоторые параллели. Разумеется, в индивидуальных фортепианных школах, основанных на коммуникации «учитель–ученик», нет и следа структурной «рыхлости», обусловленной ослаблением лидерских функций. Воспитание пианиста требует достаточно высокой степени императивности со стороны педагога. Художественные, эстетические, педагогические и профессиональные принципы, декларируемые преподавателем, играют важнейшую организующую роль. Вместе с тем индивидуалистичность, субъективность, некоторая «программная нечеткость», до определенной степени присутствуют и здесь.

Не случайно исследователи фортепианного искусства, как правило, испытывают затруднения, пытаясь отчетливо и ясно обозначить конкретные отличия художественно-эстетических принципов той или иной пианистической школы, возглавляемой выдающимся преподавателем, от соответствующих установок других школ. Художественное содержание школы в данном случае во многом обусловлено психологическими особенностями музыкантской личности педагога; оно с трудом поддается логическому формулированию и реализуется в значительной мере в косвенной, скрытой форме.

С точки зрения автора настоящего исследования, именно эти свойства и определили столь высокое значение коммуникации «исполнитель–последователь» в системном механизме фортепианной школы. «Высокая степень неопределенности», «косвенность» художественно-эстетической программы, транслируемой лидерами-педагогами, обуславливает потребность в дополнительных коммуникативных структурах, обеспечивающих стабильность системы. «Художественная программа» школы в значительной мере воплощается не в педагогических наставлениях, но в «образцовых» исполнительских достижениях выдающихся лидеров-исполнителей, а

также, что чрезвычайно существенно, в самих личностях кумиров, предстающих воплощенным художественным идеалом, не только слышимым, но и «конкретно-зримым».

В определенной степени эту проблему решают опосредованные коммуникации, которые, прибегая к терминологии Г. Лайтко и А. Бородина, базируются на «социально-вещественных каналах», т. е. изучении научной и методической литературы. Однако возможности этих каналов в условиях искусства несоизмеримо ниже, чем в научных школах. В этих условиях коммуникация «исполнитель—последователь» приобретает ключевое значение. Именно здесь ценности исполнительской школы транслируются в наиболее убедительно-законченном виде. Ценности школы воплощаются в данном случае не только в конкретных исполнительских достижениях выдающихся лидеров-исполнителей; сами творческие личности кумиров предстают воплощенным, «опредмеченным» художественным идеалом.

Рассмотрим функционирование выделенных разновидностей коммуникации «учитель—ученик» применительно к системному механизму национальной фортепианной школы.

Вновь адаптируем опыт отечественного науковедения. По основательному мнению М. Ярошевского, решить проблему коммуникативной специфики национальной научной школы невозможно, оставаясь только на почве логики развития науки. В научной логике, самой по себе, «не содержится никаких предпосылок к расхождению в способах разработки определенной предметной области в той или иной стране» [208, с. 74]. Факторы, консолидирующие национальную научную школу как систему, подчеркивает ученый, «следует искать вне пределов научного сообщества, как такового». Они – в национальной культуре, ее ценностях и социально детерминированных традициях. «Не индивидуальные способности сами по себе (талант генератора проблем и идей, экспериментатора, тончайшего аналитика и т.п.), а направленность этих способностей соответственно насущным запросам своей родины в конкретный период ее истории – вот что придает ученому достоинства, благодаря которым он оказывается центральной фигурой научного направления в данной стране, властителем дум молодежи» [208, с. 80].

Развивая эту мысль применительно к гуманитарным школам, Г. Мягков замечает, что в данной сфере тенденции «выхода» за пределы чисто профессионально-научной проблематики проявляются

более отчетливо, чем в естествознании. Школу в гуманитарной науке «нельзя понять вне связей с философией и политикой той или иной эпохи, страны» [128, с. 80]. Относительная «размытость» конкретной исследовательской программы гуманитарных школ «может <...> легко накладываться на определенность философских и политических парадигм каждого конкретного ученого в рамках существующих в обществе философских и политических идей» [126, с. 82]. Следствием данных закономерностей, указывает науковед, является то, что отдельные школы в гуманитарной сфере значительно чаще и органичнее, чем в естествознании, объединяются на общенациональном уровне.

Еще раз акцентируем как типологические различия, так и общность с системными параметрами национальной фортепианной школы. В гуманитарных школах имеет место теснейшая связь с национальной средой. В то же время эта среда выступает по отношению к школе в качестве *внешнего*, а не внутрисистемного, элемента. В национальных же пианистических школах (как и в других аналогичных объединениях в области искусства) национальная компонента является *неотъемлемой частью содержания*. Вместе с тем и здесь, как и в гуманитарных школах, невозможно истолковать действие коммуникативных механизмов, учитывая только лишь внутрисистемные факторы. Огромную роль играют и внешние связи. Полномасштабное функционирование внутренних коммуникаций национальной фортепианной школы может быть объяснено лишь при учете их активного взаимодействия с общекультурным национальным пространством.

Таким образом, лидеры в школах сферы искусства актуализируют связь с отечественной культурой на двух уровнях: «внешнем» (где это происходит в целом аналогично тому, что имеет место в научных школах) и «внутреннем» (специфичном для искусства). В первом случае это происходит в рамках системного взаимодействия с общекультурным национальным пространством, во втором – в непосредственной лидерской деятельности по трансляции и приумножению профессиональных ценностей. Такая «двойная актуализация» обуславливает то, что *лидерство в школах искусства несоизмеримо глубже связано с воплощением национального начала, чем в научных школах*.

Значимость «образа лидера» национальной школы в сфере искусства далеко выходит для его последователей за пределы уз-

копрофессиональных интересов. Он символизирует и олицетворяет единство отечественной школы, ее национальную идентичность. В этом качестве деятельность «вождей и вдохновителей» национальных школ отвечает критериям духовного лидерства, определяемого Н. Зубановой как «феномен деятельностного преобразования действительности, осуществляемого через взаимозависимость и взаимообусловленность ценностного мира конкретного человека (духовного лидера) и универсальности ценностных перспектив человеческих общностей» [68, с. 64]. Подчеркнем, что в таком понимании духовное лидерство не связано непременно с организаторской и руководящей деятельностью. Духовный лидер выступает прежде всего как вдохновитель, образец для подражания, разрешающий «универсально-значимые проблемы в поле собственного жизненного пути» [68, с. 64].

Возвращаясь к фортепианным школам, подчеркнем, что духовное лидерство не является прерогативой какой-либо одной коммуникативной структуры. Национальные школы могут признавать своими духовными лидерами как выдающихся концертирующих пианистов, так и крупнейших педагогов. В частности, среди лидеров российской школы можно назвать и тех, кто посвятил себя главным образом педагогике (Л. Николаев, А. Гольденвейзер и др.), и занимающихся преимущественно концертно-исполнительской деятельностью (С. Рахманинов, С. Рихтер и т. д.). Однако *именно на национальном уровне значимость фигуры лидера-исполнителя для консолидации школы выступает особенно ярко.*

Связано это, прежде, всего, с двумя факторами. Во-первых, крупнейшие концертирующие музыканты, хотя и принадлежат «по праву происхождения» к классу определенного педагога (являясь учениками того или иного преподавателя), однако, перерастая рамки этих классов, стоят в глазах последователей скорее «над» индивидуальными школами, объединяя их, воплощая национальное единство фортепианного искусства. Во-вторых, существенно отмеченная ранее специфика, присущая «исполнительскому варианту» трансляции ценностей школы. Национальное начало выступает здесь в более «слышимом», «чувственно-конкретном» виде, чем в работе педагога.

Исходя из рассмотренной специфики функционирования коммуникативных механизмов и приведенной трактовки духовного лидерства в условиях национальной фортепианной школы, выделим *два*

основных канала лидерского влияния в трансляции национальных ценностей.

Первый из них определен непосредственно профессиональным содержанием. В рамках коммуникации «учитель–ученик» лидерское воздействие реализуется посредством педагогической деятельности: среди профессиональных ценностей школы транслируются и те, что обусловлены чертами национального фортепианного стиля. В пределах же коммуникативной структуры «исполнитель–последователь» те же ценности передаются в рамках «уроков мастерства», которые последователи получают в ходе концертных выступлений исполнителя или иных форм исполнительской деятельности.

Второй канал связан с выходом в социокультурное пространство. В данном случае трансляция традиций выходит за рамки чисто профессиональной специфики, «перерастает» ее. Деятельность лидеров выступает как мерило успешности для последователей. Жизненные и творческие устремления крупнейших представителей национальной школы предстают как нравственно-этические ориентиры. Главным объектом наследования в условиях этого канала является то, что А. Зубанова определяет как «идею жизни лидера», выступающую как «идентификационный маршрут – предопределение собственной судьбой духовного опыта своих последователей» [68, с. 103].

Продолжая ход рассуждений, обратимся непосредственно к главному предмету настоящего исследования.

Прежде всего отметим, что основные параметры функционирования обеих основных коммуникаций в системном механизме МНФШ Дальнего Востока соответствуют описанным в предыдущем разделе закономерностям. В то же время можно указать на *два типологических свойства*, отличных от тех, что имеют место в фортепианных школах Запада.

Первое из них в равной мере относится к обоим выделенным разновидностям базовой коммуникативной структуры. Его можно определить как *повышенное* (сравнительно со сложившимися гомогенными школами Запада) *значение канала лидерского влияния, связанного с выходом в социокультурное пространство.*

Особая значимость, которая придается фортепианному искусству в странах Дальнего Востока, нередко обуславливает ситуацию, когда та или иная степень успешности деятельности лидеров дальневосточного пианизма предстает важным индикатором сближения европей-

ских и восточных культур⁶. Социальный статус фигуры выдающегося национального пианиста – как педагога, так и исполнителя – в странах Дальнего Востока часто выше, чем соответствующее значение лидеров современных фортепианных школ Запада в собственном национально-культурном пространстве. В Японии, Китае, Корее вождь отечественной фортепианной школы вырастает до общенационального символа. В актуальном для последователей образе лидера высокие профессиональные достижения и успешность жизненной судьбы сливаются в почти нерасторжимом единстве, и восприятие его творческого и жизненного пути в качестве идентификационного маршрута играет особенно существенную роль.

Второе свойство заключается в сравнительном (опять-таки по отношению к развитым гомогенным школам) повышении внутрисистемного значения коммуникации структуры «исполнитель–последователь» и, соответственно, снижении значения внутрисистемной коммуникации «педагог–учащийся». При этом общая устойчивость коммуникативного механизма МНФС достигается за счет большей актуализации межсистемных коммуникативных связей типа «педагог–учащийся»: данная коммуникация в значительной мере реализуется в контактах с представителями ведущих фортепианных школ Запада.

Как и в предыдущем случае, среди причин на первый план выступают общемировые социальные факторы. Напомним, что с XVIII по первую половину XX столетия функционирование индивидуальных фортепианных школ, основанных на коммуникации «педагог–учащийся», в рамках собственного национального пространства являлось характерным (хотя и не непременным) атрибутом национальной фортепианной школы. С середины XX века, под влиянием процессов глобализации, положение постепенно меняется. В начале XXI столетия обучение молодых пианистов у преподавателей-иностранцев в рамках учебных заведений, находящихся вне пределов национального культурного пространства, можно квалифицировать как общемировую норму функционирования указанной коммуникации.

⁶ В этом отношении исследуемый феномен обнаруживает черты типологического сходства с родственным явлением – молодыми национальными композиторскими школами Дальнего Востока (МНКШ), стабильным признаком которых М. Дрожжина называет существенную зависимость от социально-политических условий (63, с. 74).

Вместе с тем и на этой стадии гомогенные национальные школы «великих фортепианных держав» – России, Франции и др. – развиваются, прежде всего, на территории собственного культурного пространства. Роль национальной педагогики (а, следовательно, и коммуникации «учитель–ученик») здесь хотя и снижена относительно того, что имело место в прошлом, однако все же обладает достаточной значимостью для того, чтобы сохранить ту системную роль, которая была ей традиционно свойственна.

В фортепианных школах, имеющих гетерогенную природу (и в первую очередь, в МНФШ стран Дальнего Востока) влияние глобализационных процессов на коммуникативную структуру отмечено значительно большей интенсивностью. Разумеется, национальная педагогика, и, следовательно, коммуникация «педагог–учащийся», сохраняет важное значение и здесь. Пианистическое искусство Японии, Кореи, Китая гордится именами крупных лидеров-педагогов, стоящих во главе собственных школ. Однако подавляющее большинство крупных музыкантов, являющихся представителями национальных фортепианных школ Дальнего Востока, и в настоящее время воспитываются (по крайней мере, на решающих этапах своего музыкантского становления) за пределами своего региона. Поэтому *главным транслятором национального содержания и важнейшим фактором консолидации школы становится деятельность выдающихся отечественных исполнителей.*

Далее рассмотрим механизм осуществления лидерских функций в рамках коммуникации «исполнитель–последователь» с точки зрения обозначенных выше каналов лидерского влияния. Следует констатировать, что возможности первого из них в условиях дальневосточных МНФШ, по сравнению с гомогенными школами Запада, несколько сужены.

Трансляция национального содержания школы здесь обусловлена в первую очередь двумя направлениями. Первое определено передачей интонационного содержания национальной музыки при исполнении сочинений отечественных композиторов. Оно позволяет транслировать национальные ценности школы наиболее «прямым» путем. Вместе с тем возможности данного канала ограничиваются типологическими свойствами гетерогенной школы. Чаще всего в центре творческих интересов ведущих концертирующих пианистов, принадлежащих к школам этого типа, находятся шедевры западной

музыки. Освоение же национального репертуара, хотя подчас и занимает видное место в исполнительской деятельности, в большинстве случаев приоритетной задачей не является. Поэтому возможности трансляции национального содержания здесь заметно меньше, чем те, которые имеют место в гомогенных школах Запада.

Второе – связано с обретением черт национального интонирования при исполнении сочинений западного репертуара. При этом трансляция национального содержания сопряжена здесь с еще большими сложностями. Она реализуется косвенным путем, в «скрытом» виде, чаще всего – на уровне исполнительского подсознания, и далеко не всегда может быть в полной мере уяснена слушателями⁷.

В то же время значение канала, связанного с выходом в социокультурное пространство, по сравнению с гомогенными школами, в целом возрастает. Актуальность национально-культурного единства с харизматической фигурой духовного лидера, воплощающего и олицетворяющего национальную идентичность фортепианной школы, социально-личностное воздействие его чрезвычайно велики. Крупнейшие пианисты Китая, Японии, Кореи, утверждая национальные ценности в сфере, весьма высоко ценимой культурой Запада, становятся национальными кумирами и в этом качестве выступают главной силой, спланивающей национальную школу и обеспечивающей ее жизнеспособность в пространстве мировой культуры.

Итак, мы обозначили наиболее общие характеристики духовного лидерства применительно к исследуемому феномену МНФШ стран Дальнего Востока. Однако образы лидеров как «наиболее принимаемые и ожидаемые» [68, с. 35] претерпевали значительные превращения и трансформации, определяемые как отдельными особенностями той или иной национальной пианистической культуры, так и общей исторической ситуацией Дальневосточного региона. Опираясь на типологический анализ духовного лидерства, осуществленный Н. Зубановой [см.: 68, с. 35–58], выделим доминантные типы образов лидеров-пианистов, актуальные для рассматриваемых МНФШ. При этом следует оговориться: в лидерском образе конкретного пианиста могут

⁷ Объективному выявлению соответствующих свойств национального интонирования способствует применение современных средств компьютерного анализа (см. об этом раздел 2 главы 3).

присутствовать черты нескольких типов. Тем не менее, какой-либо из них, как правило, является преобладающим.

1. *Лидер-герой*. Этот образ более всего соответствует тем пианистам, чей творческий путь был отмечен самоотверженной борьбой и героическим преодолением препятствий, в чем не было недостатка в бурной и драматичной истории становления японской, китайской и корейской пианистической культуры. К лидерам-героям можно отнести и выдающихся музыкантов, явившихся жертвами трагических событий, связанных с гонениями на фортепианное искусство. К этой категории можно причислить также тех крупнейших лидеров школ, чья творческая судьба была отмечена самоотверженной борьбой с физическими недостатками, представляя собой образец нравственного подвига.

2. *Лидер-эксперт*. Образ лидера, предполагающий некий «ресурс уникального знания» [68, с. 46]. К лидерам-экспертам следует отнести лишь тех представителей дальневосточных пианистических школ, которых можно назвать ключевыми фигурами мирового фортепианного искусства. Непременное условие применительно к МНФШ Дальнего Востока – сочетание безоговорочного признания профессионального авторитета с преклонением перед безупречностью морально-личностных качеств. Лидерами-экспертами, как правило, выступают пианисты старшего поколения.

3. *Лидер-аристократ*. «Значимый представитель элиты» [68, с. 46], чье влияние определено престижем, основанным на чрезвычайно высоком уровне профессионализма. В отличие от предыдущего, этот тип предполагает множественность – его носители входят в ограниченный, но все же достаточно многочисленный круг пианистической элиты страны. К представителям этого типа можно отнести крупнейших дальневосточных пианистов, возведенных в ранг национальных кумиров ввиду их исключительных успехов, подтвержденных безоговорочным признанием на Западе. Почти непременное условие здесь – убедительные победы на престижных международных конкурсах. Лидеры-аристократы чаще всего являются главными кумирами пианистической молодежи, стремящейся попасть в их своего рода «аристократический клуб». Преимущественно к этой категории относятся молодые пианисты. В формировании данных образов особенно велика роль средств массовой информации. При этом методология обычно весьма близка к тому, что имеет место в массовой

культуре. Вместе с тем в современных условиях МНФШ Дальнего Востока именно этот образ имеет наиболее сильное воздействие на рост числа профессиональных пианистов.

Завершая главу, подведем предварительные итоги системного анализа феномена национальной фортепианной школы и вновь обозначим существенные параметры молодых национальных фортепианных школ стран Дальнего Востока (МНФШ ДВ).

Национальная фортепианная школа, являясь совокупностью школы как системы образования и школы как направления, функционирует одновременно в системных рамках мировой фортепианной школы и в пространстве национального фортепианного искусства.

Основополагающее значение в обеспечении системной стабильности коммуникативного механизма национальной фортепианной школы имеет взаимодополняющая деятельность двух разновидностей базовой коммуникации «учитель–ученик», которые в данном исследовании обозначены как «педагог–учащийся» и «исполнитель–последователь».

Функционирование лидеров обеих основополагающих коммуникационных структур в системных рамках национальной фортепианной школы отвечает критериям *духовного лидерства*. Реализуемая духовными лидерами трансляция ценностей школы осуществляется по внутрисистемным каналам (обусловленным чисто профессиональной работой) и по каналам, выходящим за рамки профессиональной специфики и связанным с выходом в систему общенационального социокультурного пространства.

Специфические характеристики исследуемого феномена, выделяющие его из других национальных фортепианных школ, обусловлены в первую очередь *гетерогенной природой*.

В качестве гетерогенных школ национальные фортепианные школы стран Дальневосточного региона (МНФШ ДВ) обладают следующими свойствами:

1. Устойчивыми связями со «старшими» гомогенными школами Запада, осуществляемыми в рамках коммуникации «учитель–ученик», где МНФШ ДВ выступают в ученической функции.

2. Чрезвычайно активной включенностью в общенациональное культурное пространство при приоритетной ориентации на освоение европейского фортепианного искусства.

3. Доминированием коммуникационной структуры «исполнитель–последователь» во внутреннем системном механизме.

4. Повышенным (сравнительно с гомогенными школами Запада) системным значением коммуникативных каналов лидерского влияния, связанных с выходом в национальное социокультурное пространство, что в первую очередь выражается в особой роли лидеров-исполнителей, предстающих главными трансляторами национальных ценностей школы.

Глава 2

МНФШ СТРАН ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА В ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ

1. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ И ВОПРОСЫ ПЕРИОДИЗАЦИИ

Среди предпосылок, относящихся не только к фортепианному искусству, но и к культуре в целом, важнейшей, по мнению автора настоящей работы, следует считать в целом присущую народам данного региона толерантность к европейской культуре. Разумеется, утверждение, что в Японии, Китае и Корее представителей европейской цивилизации воспринимали исключительно как просветителей и носителей передовых идей, было бы совершенно неверным. Конфликты с европейцами на расовой почве, безусловно, имели место и на определенных этапах исторического развития рассматриваемых стран достигали предельного накала. Не следует забывать и об острейших противоречиях внутри самого региона. Так, в Корее и в Китае первых десятилетий двадцатого столетия, эпохе жесточайшего военного и политического давления Японии, повлекшего за собой полное подчинение Корейского полуострова и оккупацию значительной части Китая, усилия японцев по внедрению передовых достижений европейской культуры часто воспринимались в качестве компонента колонизаторской политики.

В то же время, несмотря на явные и во многом успешные захватнические устремления европейцев, в Японии, в Китае и на Корейском полуострове они все же не воспринимались в качестве «явных и откровенных» колонизаторов-угнетателей. В отличие от многих других регионов (Индии, стран Индокитая, большей части Африки и пр.) история Японии, Китая и Кореи не знала периодов *полного* превращения их в колонии Запада. Немаловажным фактором явилось и то, что основные традиционные религии народов, составлявших основное население стран Дальневосточного региона, в целом отличались толерантностью. Поэтому цивилизационные ценности Запада чаще всего (хотя, вновь подчеркнем, далеко не всегда) не вызывали отторжения, а, напротив, встречали доброжелательный и настойчивый интерес у китайского, японского и корейского народов.

Вместе с тем указанные общецивилизационные причины все же не объясняют избирательного интереса именно к фортепианному искусству. Здесь, по нашему мнению, можно выделить три фактора.

Первый из них обусловлен особой притягательностью инструмента в качестве атрибута европеизации. Фортепиано, безусловно, является одним из знаковых элементов европейской культуры. Существенно в этом плане, что если струнные, духовые и ударные инструменты Запада имеют определенные аналогии в традиционном музыкальном инструментарии Дальневосточного региона, то у клавишных «прямые родственники» здесь отсутствуют. В пору активной адаптации западных ценностей фортепиано воспринималось в странах региона как «узнаваемая» принадлежность быта аристократической и буржуазной элиты европейского общества. Это во многом предопределило устойчивость влечения к инструменту у тех слоев населения, которые испытывали выраженную склонность к вестернизации.

Второй фактор связан с особым успехом христианско-миссионерской деятельности. Роль фортепиано в богослужении (аккомпанемент хоровым гимнам) явилась стимулом для распространения инструмента не только в кругах обеспеченных людей, имевших средства и возможности для знакомства с искусством Запада, но в более бедной среде.

Третий фактор обусловлен социально-этическими принципами национальных культур Дальнего Востока, вступившими в резонанс с некоторыми закономерностями процесса освоения искусства игры на фортепиано. Беспрекословное подчинение учителю, необходимость строжайшей дисциплины в работе, постоянный, многочасовой тренаж, особое внимание к классическому, веками сложившемуся репертуару, строгие принципы обучения, основанные на выработанной в течение веков методике и одновременно особое внимание к духовной стороне деятельности – все это было достаточно близко национальной культуре стран региона¹.

Переходя к *вопросам периодизации*, обозначим предварительно основные закономерности формирования национальных фортепиан-

¹ Подробнее проблема роли традиционных для Дальнего Востока социально-этических ценностей в распространении фортепианной культуры в этом регионе рассмотрена в разделе 3 следующей главы.

ных школ Дальневосточного региона с точки зрения их типологической принадлежности к рассмотренному в предыдущей главе феномену гетерогенных школ.

Процесс становления молодых национальных школ этого рода во многом определен взаимоотношениями коррелятивной пары «центр – периферия»². Данный подход позволяет определить целый ряд параметров, необходимых для настоящего исследования. Важнейшие из них – вектор и динамика творческих импульсов. На первой стадии эти импульсы направлены исключительно от центра к периферии. Существенно, что центр обнаруживает качества мобильности, и на определенной стадии, в результате встречных импульсов, образуется новый, «местный» центр, в свою очередь обрастающий собственной периферией.

Рассмотрим ситуацию в фортепианной культуре Дальнего Востока с этих позиций. Роль изначального центра здесь выполняли западноевропейские школы игры на клавишных инструментах (главным образом, испанская, итальянская и французская). В дальнейшем функции центра осуществляли в первую очередь фортепианные культуры США и России. На заключительной стадии рассматриваемого периода появляются признаки возникновения регионального центра дальневосточной фортепианной культуры в лице японской национальной школы. При этом, как характерно для молодых национальных школ, ключевая роль в первоначальном продвижении фортепиано и других клавишных инструментов принадлежала иностранным специалистам.

Безусловно, и сам процесс модернизации не проходил в виде неизменно поступательного движения. Он имел волнообразный характер, где чередовались периоды стремления к интенсивному освоению элементов западной культуры и относительной стагнации, во время которой происходил либо откат на прежние позиции, либо закрепление достигнутого³. При этом ход продвижения фортепианного искусства зависел от фазы развития неотрадиционной неевропейской культуры – модернизации или традиционализации. Этапы ускоренно-

² [См.: 63, с. 88].

³ Общие типологические параметры этого процесса применительно к молодым национальным композиторским школам проанализированы М. Дрожжиной [63, с. 90–106].

го развития чередовались со стадиями замедления и даже регресса: ускорение было определено в первую очередь ростом интереса к Западу, а замедление – усилением «охранительных» тенденций по отношению к национальной культуре.

Именно поэтому в большинстве работ исследователей из стран Дальневосточного региона критерием периодизации служит соответствие стадиям исторического развития страны, в культурном пространстве которой функционировала та или иная МНФШ. При этом важную роль играют факторы, стимулирующие или же затрудняющие «принятие» той или иной дальневосточной культурой европейской музыки. Так, Бянь Мэн выделяет в отдельные этапы развития китайской пианистической культуры период «создания первых государственных музыкальных учреждений по “европейской системе”» [41, с. 19] и «период культурной революции» [там же, с. 69], когда фортепианное искусство в КНР подвергалось гонениям. Для Пак Кён Хва гранью, разделяющей важнейшие стадии корейской пианистической культуры, явилась Корейская война, принесшая катастрофические последствия в жизнь страны [137, с. 228]. М. Иида делит историю японского пианизма на «период внедрения» – укоренения западной культуры на японской почве, и «период вызова» – активного утверждения фортепианного искусства, происходившего в напряженной борьбе с многообразными препятствиями [225, с. 7].

В настоящем исследовании автор стремится решать проблему периодизации в связи с общим ходом исторического развития в рассматриваемых странах и, одновременно, в соответствии с типологическими закономерностями феномена МНФШ.

Процесс формирования как гомогенных, так и гетерогенных школ можно разделить на три стадии.

Первая из них характеризуется ключевой ролью иностранных специалистов. *В ходе ее гомогенные и гетерогенные национальные фортепианные школы обнаруживают черты наибольшего сходства.* Уже на этой стадии в рамках базовой коммуникации «учитель – ученик» ясно обозначаются выделенные в предыдущей главе структурные элементы: «педагог – учащийся» и «исполнитель – последователь». Однако главами индивидуальных педагогических школ и лидерами фортепианного исполнительства становятся исключительно представители «старших» фортепианных школ, выступающих в роли «коллективного учителя».

На *второй* стадии в пространстве национального фортепианного искусства все более заметную роль начинают играть представители национальной музыкальной культуры, хотя ключевое значение все же имеет деятельность иностранных специалистов. Появляются отдельные стилевые признаки национальной школы. Важный признак наступления данной стадии – появление относительно развитой системы фортепианного образования. Центром этой системы, как правило, становится плодотворно работающее высшее музыкальное учебное заведение. Коммуникативные структуры «педагог – учащийся» и «исполнитель – последователь» активно развиваются и взаимодействуют. Национальная составляющая школы на данной стадии в большей мере воплощается в коммуникации «исполнитель – последователь», чем «педагог – учащийся». При этом в гетерогенных школах *коммуникативная структура «исполнитель – последователь» развивается с опережением по сравнению с гомогенными*. Объясняется это тем, что главами индивидуальных школ продолжают оставаться иностранные специалисты, а молодые представители формирующейся национальной школы, их воспитанники, проявляют себя прежде всего как исполнители. Таким образом, *типологические различия в путях развития между гомогенными и гетерогенными школами на этом этапе углубляются*.

На *третьей* стадии национальная фортепианная школа приобретает черты полного соответствия типологическим характеристикам развитой школы и, следовательно, предстает как совокупность «школы как системы образования» и «школы как направления». Окончательно формируется стилистический облик национальной фортепианной школы. Происходит выход национального пианистического искусства за пределы национального пространства. Ключевую роль играют представители национальной музыкальной культуры. *Структурно-функциональные различия гомогенных и гетерогенных школ окончательно оформляются*. В гомогенных школах в качестве основного транслятора национальных ценностей утверждается коммуникативная структура «педагог – учащийся». В гетерогенных – «исполнитель – последователь».

Разумеется, становление каждой из национальных фортепианных школ Дальневосточного региона отмечено чертами индивидуальности. Вместе с тем развитие исследуемых МНФШ имеет отчетливые приметы общности, позволяющие рассматривать их в рамках единого исторического процесса.

Ход формирования национальных школ Японии, Китая и Кореи вполне отвечает обозначенным общим типологическим закономерностям периодизации. Поэтому в дальнейшем изложении развитие исследуемых школ разделено на три крупных периода, соответствующих описанным выше стадиям формирования МНФШ. Первый из них в настоящей работе получил наименование *период зарождения*; второй – *период становления*; третий назван *периодом выхода на международную арену*. При этом каждый из периодов поделен на несколько *этапов*.

2. ПЕРИОД ЗАРОЖДЕНИЯ

Общая характеристика периода. Основные закономерности начальной стадии формирования фортепианных школ в Японии, Китае и Корее вполне согласуются со сформулированными выше общими типологическими характеристиками гетерогенных национальных школ. Вместе с тем в процессе зарождения дальневосточного фортепианного искусства можно выделить целый ряд специфических черт, обусловленных как историческими особенностями отдельных стран, так и совместной историко-культурной ситуацией в регионе.

Бурному, стремительному развитию фортепианной культуры на Дальнем Востоке во второй половине XX и начале XXI столетий предшествовал исключительно долгий и трудный, временами болезненно-мучительный процесс первоначальной адаптации европейского клавишного инструментария в XVI–XIX веках. Периоды застоя и регресса в продвижении европейского музыкального искусства здесь были особенно длительны. Сопровождаемый продолжительными паузами и «откатами» – в результате которых развитие необходимо было вновь начинать почти что «с чистого листа», – а порой и прямыми запретами на распространение европейского инструментария, процесс зарождения фортепианной культуры в Дальневосточном регионе, в итоге, растянулся почти на четыре столетия.

Одной из важнейших особенностей прохождения данного периода следует считать теснейшую связь первоначального формирования фортепианного искусства с процессом утверждения христианства в странах Дальнего Востока. Роль провозвестников и первых пропагандистов искусства игры на фортепиано в Китае, на Японских

островах и Корейском полуострове почти исключительно принадлежала католическим и протестантским миссионерам.

В условиях встречи чрезвычайно далеких цивилизаций именно религия выступила как стержень межкультурных контактов⁴. Пропаганда фортепианного искусства в данном случае явилась одним из многочисленных компонентов исключительно многообразной деятельности христианских проповедников в качестве посредников между культурами Запада и Востока. Огромная их роль на раннем этапе адаптации европейской музыкальной модели в странах Дальнего Востока общепризнана как зарубежным, так и отечественным музыковедением. Следует согласиться с М. Дубровской в том, что работу миссионеров-христиан, «безусловно, следует оценить в качестве первой “ступеньки” к ознакомлению японцев с европейской музыкальной культурой» [66, с. 77], и лишь добавить, что данное положение вещей было актуально для народов всего региона, в том числе китайцев и корейцев.

Оговоримся, что миссионерская деятельность протестантов и католиков, при всей ее важности, отнюдь не была единственным каналом первоначального продвижения европейской музыкальной культуры в регионе. В частности, в зарождении интереса к европейской музыке со стороны коренного населения Дальнего Востока весьма значительную роль сыграли организованные европейцами военные оркестры. Для пропаганды хоровой культуры большое значение имела также работа православных миссионеров. Можно назвать и другие каналы, актуальные на данном этапе. Однако в процессе укоренения именно клавишного инструментария в Дальневосточном регионе бесспорно доминирующая роль протестантских и католических проповедников.

Необходимо подчеркнуть, что сама по себе работа религиозных миссий, при всей ее значимости, не могла бы выполнить функцию формирования профессиональных фортепианных школ. Миссионеры лишь подготовили этот процесс. Признаки же перехода на новый, более высокий уровень развития фортепианного искусства появились лишь тогда, когда в деятельность по укоренению клавишных инструментов включились музыканты-специалисты из стран Запада и в го-

⁴ Уместно в данном случае напомнить положение С. Хантингтона, называющего религию важнейшим из всех объективных элементов, определяющих цивилизацию [177, с. 18].

сударствах региона стали возникать ростки системы профессионального музыкального образования.

В работах китайских, японских, корейских исследователей, посвященных истории фортепианного искусства соответствующих стран, период зарождения, как правило, выделен достаточно отчетливо. При этом, несмотря на все различия, обусловленные разницей в культурно-исторической ситуации в отдельных странах, в критериях периодизации можно обнаружить явные параллели.

В своих определениях *начала* периода точкой отсчета, отмечающей зарождение фортепианной культуры, большинство ученых региона полагают не первоначальное освоение собственно фортепиано, а первое знакомство с европейскими клавишными инструментами [41, с. 7; 225, с. 20; 40, с. 8]. С точки зрения автора настоящего исследования, данные утверждения обоснованны и вполне правомерны. Потому что характернейшей особенностью первоначального продвижения европейского инструментария в странах Дальнего Востока явилось освоение различных разновидностей клавишных инструментов. Данная особенность непосредственно связана с «религиозно-миссионерской» спецификой продвижения западной культуры. Так, в первых храмах, построенных европейскими проповедниками в XVI и XVII столетиях, разные виды органа подчас соседствовали с клавиесином и клавикордом. Фортепиано и фисгармония, появившиеся в богослужебной практике позднее, не вытеснили орган, а использовались наряду с ним. В семинариях и миссионерских школах Японии, Китая и Кореи обучали основам игры не столько на фортепиано или органе, сколько на клавишных инструментах вообще. При этом освоению фисгармонии нередко придавалось гораздо большее значение, нежели овладению фортепиано⁵.

⁵ Данные критерии нельзя назвать универсальными для *любой* национальной фортепианной школы. Например, обратившись к истории фортепианного искусства в нашей стране, следует признать, что истоки и зарождение русской пианистической школы отнюдь не столь тесно, как на Дальнем Востоке, связаны с развитием органной культуры – что обусловлено отсутствием органа в литургической практике православия. Окончание же соответствующего периода в России определяется не возникновением высших профессиональных учебных заведений, а начавшимся несколько ранее широким развертыванием деятельности частных педагогов-иностранцев (напомним, что к шестидесятым годам XIX столетия, когда открывались первые отечественные консерватории, русская фортепианная школа находилась уже на достаточно высокой стадии развития).

Относительно главного критерия *завершения* этапа зарождения среди дальневосточных ученых подобного единства не наблюдается. Так, Бянь Мэн связывает окончание этого периода в Китае с созданием первых государственных музыкальных учреждений по европейской системе [41, с. 19]. Бэк Хи Сук относит начало нового этапа в Корее к развертыванию работы фортепианных отделений в учебных заведениях, финансируемых миссионерами [40, с. 38]. Пак Кён Хва, анализируя пути развития корейской музыкальной культуры, вообще не обозначает отдельных периодов, выделяя лишь поколения пианистов [137, с. 53–84]. М. Иида в качестве исходной точки нового, более зрелого этапа развития пианистической школы в Японии называет год рождения Тахакиро Сонода, японского пианиста, одним из первых достигшего мировой известности [225, с. 36].

С точки зрения автора настоящей работы, главным критерием завершения периода зарождения национальной фортепианной школы является *достижение стабильной преемственности в профессиональном фортепианном образовании*, а также *появление* плодов данного образования – *достаточно значимых художественных результатов*. При этом специфической особенностью Дальневосточного региона явилось то, что работа разрозненных частных педагогов-энтузиастов не смогла (в отличие от многих других регионов) стать основой для создания подлинно профессиональных фортепианных школ. Лишь открытие специальных музыкальных учебных заведений (как правило, сопровождаемое энергичной поддержкой государства) обеспечило переход фортепианной культуры на качественно новый уровень. Поэтому то, что Бянь Мэн и Бэк Хи Сук связывают начало нового этапа с появлением учебных заведений, где вводился специальный курс фортепианного исполнительства, выглядит достаточно обоснованным. Вместе с тем, исходя из предложенных автором настоящего исследования критериев, окончание периода зарождения национальной фортепианной школы и, соответственно, начало более зрелой стадии ее формирования следует отнести не к *открытию* этих учебных заведений, а к началу *развертывания* их деятельности – к началу их становления как главных очагов фортепианной культуры региона, обеспечивающих достижение высоких профессиональных результатов и преемственности в пианистическом образовании.

В известных нам работах, посвященных фортепианной культуре стран Дальнего Востока, хронологические рамки интересующего

нас периода не детализируются. Вместе с тем, с точки зрения автора настоящего исследования, рассматривая зарождение фортепианных школ региона в качестве единого процесса, целесообразно разделить этот период на три этапа. Первый – связан с просветительской деятельностью миссионеров-католиков, принадлежавших преимущественно к ордену иезуитов. Его предлагается назвать *католическим*. Второй – определен работой протестантских проповедников, сменивших в странах Дальневосточного региона католических священников в качестве главных провозвестников христианства. Этому этапу можно дать наименование *протестантского*. Прохождение третьего, заключительного этапа определяется утратой миссионерами-проповедниками доминирующей роли в продвижении фортепианной культуры в странах Дальнего Востока и непосредственным переходом к формированию профессиональных фортепианных школ в Японии, Китае и Корее. Данный этап определяется нами как *переходный*.

Хронологические рамки *католического* этапа обусловлены историей деятельности иезуитских миссий. Началом его следует считать первое знакомство жителей региона с европейскими клавишными инструментами, которое произошло в 1551 г. в Японии. В 1601 г. католики-иезуиты познакомили с западными клавишными инструментами и китайцев. Окончанием данного этапа в Японии является середина XVI столетия, когда христианство и западная культура были подвергнуты жестоким гонениям, а иезуиты государственными указами изгнаны из страны. В Китае деятельность иезуитов продолжалась еще в течение полутора столетий. Здесь завершение этапа датируется последним десятилетием XVIII века, когда китайские иезуиты окончательно утратили ведущую роль в христианско-миссионерской деятельности в Поднебесной империи. В Корее иезуитам на протяжении XVI–XVIII столетий не удалось основать миссию. Поэтому роль католических миссионеров в освоении европейских клавишных инструментов здесь значительно менее выражена, чем в Японии и Китае. Тем не менее и на Корейском полуострове в соответствующий период можно обнаружить результаты деятельности католиков-иезуитов, связанные с пропагандой европейских клавишных инструментов.

Исходная точка *протестантского* этапа совпадает с началом активной работы данных миссий на Дальнем Востоке. Особое положение сложилось в Японии. Работа священников-протестантов и здесь оказала огромное влияние на развитие культуры европейских кла-

вишных инструментов. Однако, с нашей точки зрения, роль протестантских миссионеров Японии в процессе адаптации европейского музыкального искусства в этой стране все же не обладала таким всеобъемлющим характером, как в культурной ситуации Китая и Кореи. Поэтому о протестантском этапе освоения клавишных инструментов в Японии можно говорить лишь с долей условности.

Хронологию прохождения периода зарождения МНФШ рассматриваемых стран можно представить в виде следующей таблицы:

Таблица 1. Период зарождения

Страна	Япония	Китай	Корея
Католический этап	1551 г. – середина XVI века	1661 г. – конец XVIII века	–
Протестантский этап	–	Середина XIX века – первое десятилетие XX века	Середина 80-годов XIX века – рубеж XIX–XX веков
Переходный этап	Конец 70-х годов XIX века – конец 90-х годов XIX века	Конец первого десятилетия XX века – рубеж 20–30-х годов XX века	Начало XX века – середина 30-х годов XX века

Обратимся к более подробному рассмотрению периода.

Католический этап

Отметим прежде всего, что в целом ряде работ японских, китайских и корейских музыковедов, изданных в прошлом столетии, достижения миссионеров-иезуитов в деле распространения европейских клавишных инструментов заметно преуменьшаются. Так, Ван Ки Чун заключает, что в миссионерской деятельности на Дальнем Востоке «католическая церковь в то время (XVI–XVIII веках. – С.А.) не считала преподавание музыки достаточно важным для распространения своей доктрины» [275, с. 11]; Бянь Мэн пишет: «пожалуй, единственными людьми, которые (в Китае XVI–XVIII веков. – С.А.) изучали игру на клавиноде и пользовались этим инструментом, были император Канси и один из его придворных музыкантов» [41, с. 16].

Приведенные утверждения не вполне согласуются с исторической истиной: как показано далее, имеются многочисленные свидетельства работы иезуитов по организации обучения европейской му-

зыке в связи с проповеднической деятельностью в Китае, как и того, что круг китайцев, занимавшихся игрой на клавиноде, был гораздо шире. Важнейшей причиной утверждения подобных мнений, по-видимому, явилось то, что целый ряд исторических данных о деятельности иезуитских миссий в странах Востока стал достоянием широких исследовательских кругов лишь в последние десятилетия. Кроме того, имеет место и определенное предубеждение в отношении самого иезуитского ордена – основанного в 1534 г. Игнатием Лойолой «Общества Иисуса», историческая деятельность которого на протяжении нескольких веков не поддается однозначной оценке. Но не будет преувеличением утверждение, что иезуитские миссии в Японии и Китае в XVI–XVII столетиях явились главным форпостом европейского влияния в Дальневосточном регионе.

Иезуиты той эпохи выдвинули подход к миссионерской деятельности, явившийся принципиально новым словом в межцивилизационных контактах. Выдающиеся миссионеры, принадлежавшие к этому ордену, «наперекор доминирующему духу времени <...> взяли на вооружение концепцию, которую сейчас называют культурной адаптацией или аккомодацией, в качестве основного орудия своей миссионерской деятельности <...>. Именно они в так называемое Новое время установили стабильный контакт между двумя мирами – Западом и Востоком» [64, с. 8].

Стремясь найти как можно больше точек соприкосновения между христианством и мировоззрением народов, среди которых они проповедовали, миссионеры-иезуиты придавали огромное значение пропаганде достижений европейской науки и искусства. В той или иной степени большинство миссионеров владели основами теории музыки, а также обладали хотя бы минимальными навыками игры на органе и клавиноде.

Как отмечалось выше, общепризнанной датой первого знакомства народов Дальнего Востока с европейскими музыкальными инструментами является 1551 год, когда Франциск Ксавье, один из основоположников иезуитского ордена и первый католический проповедник, достигший Японских островов, представил сёгуну Одо Набунаго небольшой клавишный инструмент, по-видимому, клавиноде [225, с. 20]. В 1601 г. клавишные инструменты появились в Китае. Итальянец-иезуит Маттео Риччи, основатель миссии в Поднебесной империи, преподнес императору Ванли инструмент, который также

с большой долей вероятности следует считать клавикордом или, возможно, небольшим клавесином [242, с. 45].

Тщательность культурно-этнографической подготовки иезуитов и то значение, которое они придавали клавишным инструментам, видны уже в выборе подарков, врученных властителям Японии и Китая первыми миссионерами. Клавикорд, подаренный первым католическим миссионером Дальнего Востока сёгуну в 1551 г., явился лишь одним из нескольких «музыкальных подарков». Франциск Ксавье также представил Одо Набунага флейты и виолы. Через полвека, когда Маттео Риччи стоял перед китайским императором, иезуиты уже значительно яснее представляли себе как культуру народов Дальнего Востока, так и «тактику» пробуждения первоначального интереса к европейским ценностям. Среди «заморских диковин», преподнесенных Ваньли, единственным музыкальным инструментом был клавикорд (или, возможно, клавесин). Причину обозначил сам Риччи. В ходе предварительного изучения культуры народа, среди которого он намеревался проповедовать, итальянский иезуит убедился: музыкальный инструментарий китайцев весьма разнообразен, но им не известен ни один вид клавишных [242, с. 153]. Поэтому основатель миссии имел все основания предполагать, что в Поднебесной интересуются именно этим типом инструментов. Кроме того, Риччи планировал совместное музицирование с пекинскими придворными музыкантами. Клавикорд или клавесин более всего подходили для того, чтобы за несколько дней обучить основам игры. Для этой цели он готовил одного из членов миссии, Лаццаро Каттанео, которого характеризовал как «весьма сведущего музыканта» [там же]. Когда же выяснилось, что Каттанео не сможет принять участие в путешествии в Пекин, Риччи поручил ему срочно подготовить нового исполнителя на клавикорде из числа миссионеров. Таковым стал испанец Диего Пантойя. Помимо клавикорда, глава миссии намеревался представить к императорскому двору несколько портативных органов, однако они не были изготовлены к началу путешествия в Пекин.

Политика Маттео Риччи возымела желаемое действие. Если японский сёгун не проявил особого интереса к заморскому инструменту, то в Китае иезуитам удалось при посредстве клавикорда привлечь внимание императорского двора к европейской музыкальной культуре. Интерес китайцев к клавикорду был настолько велик, что, как писал сам глава миссии, восхищение было «не просто преувели-

ченным, а почти комическим» [242, с. 320]. Император немедленно прислал несколько придворных музыкантов-евнухов для обучения. Вскоре состоялся концерт в императорском дворце. Зная, что в Китае придворная инструментальная музыка, как правило, звучит лишь в сочетании с голосом, глава христианской миссии специально для этого события написал «Песни для клавикорда» с текстом философско-духовного содержания на китайском языке. Так Маттео Риччи стал первым европейским композитором, творившим на китайской земле, а Диего Пантойя – первым учителем европейского музыкального искусства в этой стране⁶.

В Японии интерес к клавикорду оказался меньше, чем в Китае, однако знакомство с органом здесь шло здесь достаточно активно. Уже к 1573 г. японские иезуиты основали свыше 200 молитвенных домов. Точное число музыкальных инструментов находившихся в них, неизвестно, тем не менее есть данные, по крайней мере, о двух органах, установленных в 1579–1580 г. миссионером Алессандро Валиньяно в храмах близ Нагасаки [225, с. 21]. Детали большинства инструментов, разумеется, завозились из Европы, однако имелись и органы местного производства. Существуют датируемые 1600-м годом сведения об органе с бамбуковыми трубами [217, с. 49–50].

Иезуиты не только демонстрировали японцам собственное искусство игры, но и готовили церковных музыкантов из новообращенных. В 1580 г. были основаны две семинарии, где японцы, помимо изучения духовной литературы, занимались также хоровым пением и игрой на органе и клавикорде. Возникали зародыши музыкальных учебных заведений. В 1582 г. Валиньяно организовал посольство в Европу из четверых японских студентов-семинаристов. Юноши были направлены как для продолжения обучения, так и в качестве доказательства успешности католической миссии. Двое из них продемонстрировали европейцам свои достижения в игре на органе – в 1585 г. они выступили в главной цитадели иезуитов, соборе португальского города Эвора, заслужив горячее одобрение многочисленной публики [217, с. 50]. Эти семинаристы XVI века стали первыми в столь выросшем впоследствии потоке молодежи из стран

⁶ Пекинское издание «Песен для клавикорда» (Xiqin Quy) 1608 г. (на китайском языке, с предисловием М. Риччи), ставшее первым в истории сборником европейской музыки, изданным на Дальнем Востоке, сохранилось до настоящего времени.

Дальнего Востока, который устремился на Запад учиться европейскому музыкальному искусству.

Распространение органной музыки явилось важным направлением миссионерской деятельности и в Китае. Один из больших органов, установленных в Пекине, описывался иезуитами как самый великолепный на всем Востоке и привлекавший толпы людей. Сохранились сведения о другом китайском органе той эпохи, трубы которого были покрыты черным лаком и расписаны цветами: по всей видимости, подобная роспись учитывала эстетические вкусы местных жителей [242, с. 77].

Распространение иных клавишных инструментов в этот период в основном ограничивалось императорской резиденцией. «Золотой век» клавикорда пришелся на правление императора Канси. Выдающийся правитель, властвовавший над Китаем свыше 60 лет (1662–1723) и весьма благосклонно относившийся к иезуитам, проявлял пристальный интерес к европейской культуре. Император настолько увлекся чужеземным музыкальным искусством, что не только сам изъявил желание учиться игре на клавикорде, но вовлек в занятия свою семью, а также придворных. Первым учителем Канси был тогдашний глава иезуитской миссии Фердинанд Вербист. Однако, почувствовав, что его знаний недостаточно, Вербист вызвал из Макао более опытного музыканта, Томаса Перейру. Тот немедленно прибыл в Пекин, и принес в дар императору новые музыкальные инструменты – клавесин и портативный орган. Искусный педагог, Перейра стремился связать клавирное искусство с национальными традициями. Под его руководством Канси учился исполнять не только европейские пьесы, но мелодии католических песнопений и китайские песни. Важным элементом деятельности Перейры были лекции по теории европейской музыки, которые он читал императору и его окружению. Позднее эти лекции были переработаны в небольшой трактат на китайском языке, отредактированный одним из сыновей императора.

Когда Томас Перейра умер (1708 г.), Канси обратился в Рим с просьбой прислать нового учителя музыки. Папский престол, разумеется, энергично поддержал «языческого императора» в его интересе к европейской культуре. В Поднебесную был послан Теодорико Педрини, итальянский священник и композитор, которого можно считать первым европейским профессиональным музыкантом, работав-

шим в этой стране. Прибыв в Пекин в 1711 году, Педрини обнаружил в императорской резиденции множество европейских музыкальных инструментов и немедленно приступил к обучению самого Канси, трех его сыновей и детей нескольких высокопоставленных придворных. Канси пожелал также, чтобы новый учитель сообщил более глубокие сведения о теоретических основах европейского музыкального искусства. В ответ на эту просьбу, Педрини существенно дополнил трактат, созданный Перейрой, по существу, создав первое пособие на китайском языке, объясняющее основы европейской музыки⁷. Итальянский священник не был единственным музыкантом при дворе Канси. В 1717 г. к нему присоединились и другие миссионеры, сведущие в музыкальном искусстве, в том числе чех Карл Славичек.

В Корее XV–XVIII столетий проповедь христианства была крайне затруднена. Иезуитам не удалось основать миссию на Корейском полуострове. Первые корейские христиане изучали основы вероучения самостоятельно или в ходе поездок в сопредельный Китай, где вступали в контакт с миссионерами-иезуитами. Следствием этого явился лишь незначительный и эпизодичный интерес к европейской музыкальной культуре и, в частности, к европейским клавишным инструментам. Но и в эту эпоху можно указать на ряд примеров внимания корейцев к западному музыкальному искусству, опять-таки обусловленного общением с иезуитами. В частности, корейский ученый Хон Дэён (1731–1783), услышав в 1763 г. в одном из пекинских иезуитских храмов орган, был настолько впечатлен этим инструментом, что, при возвращении в Корею планировал построить орган и у себя на родине, однако не нашел поддержки у правительства [275, с. 17–18]. Хон Дэён, по-видимому, был первым корейцем, игравшим на европейском клавишном инструменте. В трактате Ли Донму (1795 г.) есть описания европейской музыки, по всей видимости, также связанные с иезуитскими источниками [22, с. 122].

Таким образом, благодаря деятельности миссионеров-иезуитов, к середине XVII столетия сложились определенные предпосылки

⁷ Трактат Педрини, изданный в Пекине в 1713 г., получил название «Lülü Zhen-gyi-Xubian», («Истинное значение высотной температуры»). Педрини был также автором сонат для скрипки и клавесина, написанных и, возможно, исполненных в Пекине. Рукопись этих сочинений имеется в Национальной библиотеке Китая. Существует и современная (изданная в 1996 году) запись сонат Педрини («Baroque Concert at the Forbidden City», Astrée Auvidis ~ Naive Classique, CDVP 038816).

для активного становления национальных школ игры на клавишных инструментах. Однако периоды доброжелательности властей к христианским проповедникам сменялись временами жестоких гонений. Это неминуемо отражалось и на положении дел в пропаганде европейской музыкальной культуры. Двое юных японских семинаристов, удивлявшие в 1585 г. португальских ценителей органной музыки, вполне могли бы стать основателями национальной школы игры на этом инструменте. Но, вернувшись в 1590 г. на родину, они застали уже совершенно другое отношение к европейскому искусству. В 1587 г. сёгун Тоётоми Хидэёси, сменивший Одо Набунага, опубликовал первое распоряжение, ограничивающее деятельность иезуитов. Все усиливавшиеся волны гонений привели к указу 1639 года, провозгласившему изгнание миссионеров и окончательное запрещение христианства. В распространении европейских клавишных музыкальных инструментов наступила пауза длиною более 200 лет.

В Китае ситуация для миссионерской проповеди была более благоприятна, хотя преследования католиков имели место и в этой стране. Гонения, разумеется, отражались и на священниках-музыкантах. В 1617 г. император Ваньли, так заинтересовавшийся клавикордом, выслал, издав антихристианский указ, первого в Китае учителя игры на этом инструменте Диего Пантойя. И столь ценивший западную музыку император Канси к концу жизни охладел как к европейской культуре, так и к христианским священникам. В 1720 г. Теодорико Педрини, его главный музыкальный наставник, был заключен в тюрьму.

Вместе с тем музыкальная деятельность иезуитов в Китае в том или ином виде продолжалась до конца XVIII столетия. Одним из наиболее видных иезуитов, действовавших при пекинском императорском дворе, был виднейший ученый-синолог, клавесинист и флейтист Жозеф Мари Амио⁸. Заметную роль в распространении западного музыкального искусства играл Жан Жозеф де Граммон, занявший в 1769 г. должность учителя музыки и математики при дворе императора Цаньлуна, внука Канси. Деятельность этого выдающегося мис-

⁸ Среди научных работ этого выдающегося французского сиолога – первый в Европе трактат о китайской музыке «*Mémoire de la Musique des Chinois tant anciens que modernes*», создан при помощи китайских ученых и впервые издан в Париже в 1779 г. [211].

сионера была связана с пропагандой христианства и в Корею. Когда в 1784 г. Китай посетила корейская делегация, де Граммон крестил одного из ее членов. Ли Сын Хун, крестник французского иезуита, стал первым корейцем, принявшим крещение по католическому обряду. Возможно, духовный наставник познакомил крестника и с основами европейской музыкальной культуры.

Миссионеры XVIII столетия не только пропагандировали европейскую музыку, но и изучали китайскую музыкальную культуру. При этом они настойчиво стремились найти точки соприкосновения в эстетических вкусах европейцев и жителей Поднебесной империи. Так, Жозеф Амио на одном из концертов при пекинском дворе исполнил на клавесине пьесу Ж. Рамо «Les Sauvages» («Дикари») [215, с. 295]. По видимости, исполнитель предполагал, что экзотический, для европейца, музыкальный язык пьесы окажется более понятен китайской аудитории.

Изучая вкусы своих слушателей, миссионеры-иезуиты оставили бесценные сведения о том, каким образом китайцы той эпохи воспринимали европейские сочинения. Ж. Амио отмечал, что китайским слушателям более всего нравится медленная, спокойная европейская музыка, быструю же они находят излишне возбужденной. Французский иезуит приводил мнение жителей Поднебесной, что европейцам более нравится сложность композиции, китайцы же более ценят простоту [270, с. 72]. Де Граммон также подчеркивал особую любовь китайцев к медленной музыке, отмечая их пристрастие к нежному, серебристому звучанию флейт и клавесина [270, с. 185]. Эти наблюдения, сделанные в XVIII столетии, свидетельствуют о том, что присущее современному фортепианному искусству Китая тяготение к уравновешенности, мягкости и изысканной красочности в трактовке произведений европейской музыки имеет глубокие исторические корни⁹.

По всей видимости, в конце восемнадцатого столетия в Китае появились и первые фортепиано. Во всяком случае, де Граммон в беседе с английским предпринимателем и путешественником лордом Маккартни в качестве любимых китайцами европейских инструментов выделил фортепиано, клавесин и флейту [270, с. 185].

⁹ Подробнее об этой черте современного китайского пианизма см. в главе 4 настоящего исследования.

Кульминацией иезуитской пропаганды европейской музыки в период после Канси стала постановка в 1778 г. оперы Никколо Пиччини «La Cecchina» («Добрая дочка»). При исполнении присутствовал сам император Цаньлун. Придворным певцам-китайцам аккомпанировал ансамбль, состоявший из клавесина, струнных и нескольких европейских духовых инструментов [242, с. 75].

Подобно тому, как это было в Японии начала XVI столетия, в Китае к середине XVIII века возникли предпосылки активного и масштабного освоения западного музыкального искусства. Однако в конце столетия работа иезуитской миссии в Китае была свернута. Этому способствовали как усиление изоляционистских настроений в самой Поднебесной, так и, в немалой степени, политика папского престола, решившего положить конец росту влияния ордена. Соответственно, практически прекратилась и пропаганда европейской музыки.

Завершая обзор католического этапа, подведем его основные итоги.

Ход адаптации европейской культуры клавишных инструментов в странах Дальневосточного региона свидетельствует о том, что эффективность процесса находилась в прямой зависимости от степени активности иезуитских религиозных миссий. При этом в Японии и Китае иезуитам удалось обеспечить рост интереса коренных жителей к западному музыкальному искусству. В то же время отсутствие иезуитской миссии в Корее повлекло за собой несоизмеримо более слабый интерес к европейским клавишным инструментам в этой стране.

Констатируя определенные успехи миссионеров в деле пропаганды европейского музыкального инструментария, следует признать, что ни в Японии, ни в Китае не возникла устойчивая традиция органного исполнительства, опирающаяся на национальные кадры. Что же касается распространения других клавишных инструментов, то выраженный интерес к светской клавирной музыке практически ограничивался пекинским императорским двором. По всей вероятности, главную причину этого следует искать не столько в тех или иных просчетах католических миссий, сколько в недостаточной готовности воспринять европейскую культуру в целом.

Время западного музыкального искусства еще не пришло. Европа и ее ценности еще не имели для народов Дальнего Востока той притягательности, которая обусловила бы необходимую степень интереса.

Протестантский этап

В XIX столетии ситуация с продвижением западных ценностей в корне изменилась. Европейская цивилизация решительно утвердилась в качестве доминирующей мировой силы и все более настойчиво теснила традиционный уклад стран Дальнего Востока. Как и ранее, политическое и культурное давление Запада было нерасторжимо связано с религиозной экспансией. В страны региона хлынули новые, значительно более мощные, чем в предшествовавший период, волны христианских проповедников. Однако национально-государственная и конфессиональная структура миссионерской деятельности претерпели заметные перемены. В XVI–XVIII веках контакты со странами Дальнего Востока были приоритетом, главным образом, католических стран (Португалия, Испания, Франция). В новом столетии регион стал важной сферой политико-культурных интересов держав, где преобладало протестантское вероисповедание – прежде всего, Великобритании и США. Поэтому на данной стадии во главе религиозно-миссионерской деятельности встали протестанты.

Первым на путь восстановления христианских миссий и одновременно возрождения интереса к европейской музыкальной культуре вступил Китай. В 1807 г. в Поднебесной империи начал миссионерскую работу первый протестантский священник. Им стал британец Роберт Моррисон. В первой половине столетия христианская проповедь не получила широкого распространения в стране. Однако поражение во Второй опиумной войне (1860 г.) вынудило власти широко открыть двери для европейцев. Права миссионеров были значительно расширены.

За сравнительно небольшой исторический срок миссионеры-протестанты достигли гораздо более значительных успехов в деле массового продвижения европейского музыкального инструментария, чем их католические предшественники. Объясняется это не только отмеченной разницей социально-политических условий, в которых проходила деятельность обеих конфессий. Огромное значение имели и новые методы работы, принятые протестантскими проповедниками. Особенно большую роль сыграла практика совместного исполнения духовных гимнов, нередко сопровождаемых аккомпанементом на органе, фортепиано или фисгармонии.

Подобное не было абсолютно новым для миссионерской деятельности в Дальневосточном регионе. Достаточно назвать уже упомянутые

«Песни для клавикорда», изданные и исполненные в Поднебесной империи за двести лет до прибытия в страну первого протестантского священника. Однако именно протестантам удалось сообщить исполнению христианских гимнов характер массовой, поистине народной традиции.

Первый сборник протестантских гимнов, предназначенный для Дальнего Востока, был составлен и издан в 1818 г. Робертом Моррисоном. Сборник содержал 30 гимнов, переведенных на китайский язык. В начале 60-х годов подобных сборников было уже напечатано более десятка.

В 1877 г. насчитывалось уже 63 сборника, содержавших тысячи гимнов на китайском языке [241]. Хотя мелодии гимнов имели чисто европейское происхождение, простые напевы легко запоминались прихожанами. Гимны чаще всего пелись хором, под руководством пастора. Инструментальное сопровождение не являлось неременным условием, тем не менее, гимны нередко звучали с аккомпанементом портативного органа, фортепиано или каких-либо других европейских инструментов (скрипка, корнет и др.).

В середине XIX столетия в обиходе протестантской церкви распространяется фисгармония. Этому инструменту, изобретенному в начале XIX столетия, было суждено сыграть особенно значительную роль в истории продвижения западного музыкального искусства. Хотя фисгармония стоила дороже фортепиано и требовала более трудоемкого ухода (особенно в условиях жаркого и влажного климата), она в большей степени отвечала потребностям дальневосточных миссионеров, чем фортепиано. Наиболее широкое применение получила разновидность фисгармонии, сконструированная в начале 60-х годов XIX века в США – американский язычковый орган¹⁰. Начиная со второй половины XIX века и вплоть до начала следующего столетия не фортепиано или трубный орган, а именно данная разновидность фисгармонии стала наиболее распространенным клавишным инструментом в странах Дальневосточного региона.

К середине XIX века музыкальная деятельность протестантских миссий в Китае развернулась настолько интенсивно, что можно уже

¹⁰ Американский язычковый орган (reed organ) отличается от традиционной фисгармонии способом извлечения звука (используется не нагнетание воздуха, а всасывание). Тембр этого инструмента несколько нежнее и мягче, чем у фисгармонии европейской конструкции [253, с. 64].

констатировать начало протестантского периода. Прочно обосновавшись в Поднебесной империи, протестантские священники в массовом порядке начали открывать миссионерские школы. Помимо прочего, учащиеся там нередко обучали элементарным основам музыкальной грамоты, а также первоначальным навыкам игры на фисгармонии или фортепиано. Уже к 1899 г. в школах этого рода занималось около 17000 учеников [242, с. 83].

Следующей после Китая страной региона, где началось массированное проникновение христианских миссионеров, стала Япония. После старта преобразований Мэйдзи (1868 г.) и в связи с отменой в стране официального запрета на исповедание христианской религии (1873 г.) проповедники-протестанты также стали организовывать школы и обучать пению гимнов в сопровождении клавишных инструментов. В первом же году после разрешения христианской проповеди в стране было издано шесть сборников гимнов в переводе на японский язык [225, с. 36].

Аналогичные тенденции проявились и в процессе продвижения европейских клавишных инструментов в Корею. Несмотря на изоляционистскую политику властей, с середины XVII столетия запрещавших контакты населения с иностранцами, христианство все же проникало на Корейский полуостров. К началу 80-х годов XIX столетия в стране насчитывалось около 10000 человек, подпольно исповедовавших католицизм [22, с. 57]. Однако освоение европейских клавишных инструментов в Корею началось лишь с середины 80-х годов XIX столетия, когда государственные запреты на исповедование христианской религии были отменены и в стране начался бурный процесс открытия легальных протестантских миссий.

Ключевую роль в этом процессе сыграли американские миссионеры. Первым был Гораций Аллен (1858–1920), прибывший в страну в 1885 г. и немедленно приступивший к пропаганде протестантских гимнов. Годом позже, в 1886 г., другой проповедник-американец, Генри Аппенцеллер, открыл в г. Тэчжоне первую миссионерскую школу Пэчже, где началось систематическое изучение христианских песнопений. В том же году миссионерка из США Мэри Фитч Скрэнтон основала в Сеуле школу Ихва. [298, с. 58]. Последнему учебному заведению суждено было сыграть особенно важную роль в распространении фортепианного искусства на Корейском полуострове.

Итак, в Китае, Японии и Корее во второй половине девятнадцатого столетия христианство, по словам Ан Су Ми, «благодаря стараниям проповедников <...> эволюционировало в некую форму социального просвещения, в котором образование отождествлялось с религиозной деятельностью» [22, с.126]. Однако по мере развертывания процесса освоения европейской культуры все более настоятельно ощущалась потребность и в иных форм социального просвещения. Несмотря на все успехи протестантов в продвижении европейской культуры, их музыкальная деятельность не вывела национальную культуру исполнительства на клавишных инструментах из стадии зарождения. Методы адаптации европейской фортепианной культуры, опирающиеся исключительно на миссионерскую работу, могли обеспечить лишь подготовительный этап создания профессиональной пианистической школы. Обучение европейским клавишным инструментам, предлагавшееся миссионерами, было предназначено, главным образом, для церковных нужд и не было ориентировано на профессиональный уровень. Назрела необходимость качественных изменений в способах освоения фортепианного искусства.

Переходный этап

В Японии условия для осуществления интересующих нас изменений возникли в связи с началом преобразований Мэйдзи (1868 г.). Не затрагивая всего многообразия проблематики, обусловленной специфическими особенностями внедрения европейской музыкальной модели в культурную среду Японии соответствующей эпохи¹¹, остановимся лишь на тех аспектах, что наиболее непосредственно касаются формирования национальной фортепианной школы. Отметим в этой связи, что решающую роль в беспрецедентной до той поры успешности в укоренении клавишных инструментов в исследуемых странах сыграло то, что впервые в истории региона к деятельности европейских миссионеров по распространению европейского клавишного инструментария присоединились мощные и последовательные действия государственного аппарата.

¹¹ Основные аспекты данной проблематики достаточно подробно рассмотрены в исследовании М.Ю. Дубровской [65, с. 67–152].

Среди первых мэйдзийских контактов с западной музыкальной культурой, которые сыграли определяющую роль в становлении национальной профессиональной фортепианной школы, особое значение принадлежит деятельности крупнейшего реформатора японского национального образования Идзава Сюдзи (1851–1917). В 1875 г. он, в ту пору молодой чиновник, вместе с несколькими японскими студентами был направлен в США для изучения системы американского школьного образования. Одновременно с прохождением курса в педагогическом колледже Бриджуотер (г. Бостон) Идзава Сюдзи обучался игре на фортепиано у представителей известного в США музыкального семейства Мейсонов [223, с. 51]. Особое влияние на молодого реформатора оказали новаторские идеи о начальном музыкальном образовании, развиваемые одним из его учителей – Лютером Вайтингом Мейсоном.

Другой исключительно значимый для японского пианистического искусства контакт связан с поездкой в Америку Нагаи Сигеко (1861–1928). Девочка, впоследствии ставшая первой профессиональной пианисткой Японии и одним из основоположников национальной фортепианной школы, прибыла в США в 1871 г. в составе группы, включавшей несколько юных представительниц Страны Восходящего Солнца. В соответствии с разработанной в Японии правительственной программой они должны были получить европейское воспитание и явиться в этом плане образцом для молодого поколения японцев. В 1878 г. Нагаи Сигеко начала обучение в женском колледже Вассар, основанном протестантскими миссионерами и известном особым вниманием к фортепианному обучению [221].

Идзава Сюдзи, возвратившемуся в том же 1878 году в Японию, было поручено стать непосредственным руководителем реформ японского музыкального образования. В 1879 г. в Токио при его деятельном участии был открыт Государственный центр музыкальных исследований (Токио онгаку торисирабэка) – первое не только в Японии, но и во всем Дальневосточном регионе образовательное учреждение, призванное готовить профессионалов-музыкантов в сфере как национального, так и европейского искусства. Возглавил новое учебное заведение сам Идзава Сюдзи. По его инициативе для обучения игре на западных инструментах был приглашен Лютер Мейсон. В 1881 г. на родину возвратилась и Нагаи Сигеко, занявшая должность ассистента американского педагога.

То, что оба важнейших для основания национальной школы контакта были связаны именно с США, вполне закономерно. Соединенные Штаты на этой стадии играли роль главного центра, посылавшего импульсы новой культуры в Страны Восходящего Солнца. Как справедливо заметила М. Иида, Идзава Сюдзи, не позвав музыканта из «более престижной» Западной Европы, а пригласив учителя из США, проявил подлинную мудрость. Педагоги-пианисты Нового Света, насаждая музыкальную грамоту среди населения, в ту пору в большинстве своем сравнительно мало знакомого с классической музыкой, подчас уступали французским или немецким коллегам в «высоком профессионализме». Но в то же время они имели бесценный для Японии опыт продвижения музыкальных ценностей в новую среду [225, с. 43]. Добавим, что особая органичность музыкальных контактов США и Японии той эпохи во многом обусловлена еще и тем обстоятельством, что в обеих странах музыкальная культура представляла в непосредственной связи с протестантско-миссионерскими традициями. Колледж Вассар был основан протестантскими миссионерами; характер обучения здесь весьма напоминал то, что имело место в миссионерских школах Японии и Китая.

В характере музыкальной деятельности Лютера Мейсона также можно усмотреть общие черты с тем, чем в плане музыкального обучения занимались просветители-миссионеры. Американский педагог был специалистом в первую очередь в области первоначального музыкального образования. Главный интерес Идзавы Сюдзи вызвали его оригинальные, апробированные в США методы обучения нотной грамоте [222, с. 54]. Мейсон не планировал проходить со своими питомцами концертный репертуар. В шестидесяти нотных сборниках, которые он взял с собой в Японию в качестве учебного материала, не было фортепианных сочинений, предназначенных для концертного исполнения. Зато имелось двадцать экземпляров школы Бейера для начинающих, два тома этюдов Черни, сонатины Клементи и Кулау [225, с. 42]. Первыми клавишными инструментами, доставленными Мейсоном в Токио, были не фортепиано, а два органа – их предполагалось использовать для обучения в первую очередь. Заняв должность главного педагога в Токио онгаку торисирабэка, Мейсон поначалу совмещал преподавание фортепиано, скрипки, хора и элементарной теории музыки. При этом подобно коллегам-миссионерам, он считал, что орган и фисгармония более пригодны для школьного обучения, чем пианино или рояль.

Деятельность Мейсона не ограничивалась преподаванием в Центре музыкальных исследований. Вместе с Идзавой Сюдзи он разрабатывал первые музыкальные учебники для японских общеобразовательных школ. Таким образом, нарождающаяся японская профессиональная фортепианная школа получала все более широкую социальную базу.

В 1881 г. фортепианному обучению в Онгаку торисирабэка было придано более профессиональное направление. Класс фортепиано взяла на себя Нагаи Сигеко. О профессиональных достоинствах выпускницы колледжа Вассар ныне судить трудно. Однако известно, что она обладала достаточным уровнем, чтобы давать сольные концерты, так как сохранились сведения о ее репертуаре в колледже Вассар и о сочинениях, исполняемых ею на концертных выступлениях за пределами колледжа. Судя по этим данным, можно заключить, что уровень ее все же, по-видимому, не достигал вершин фортепианного исполнительства. В основном это пьесы средней трудности (Песня без слов № 21 Ф. Мендельсона, *Valse Brilliante op. 34 № 1* Ф. Шопена, Приглашение к танцу К. Вебера) [225 с. 61].

В 1882 г. Мейсон, в связи с завершением контракта, покинул Японию. Фортепианный и органский класс полностью перешли в ведение Нагаи Сигеко.

Вновь подчеркнем – решающую роль в столь быстрых успехах нарождающегося японского пианизма играла целенаправленная и чрезвычайно последовательная правительственная политика поддержки внедрения западной культуры. Об огромном значении, которое японские власти придавали фортепианному обучению, в частности, говорит следующее. В 1882 г. Нагаи Сигеко вошла в круг знатнейшей аристократии Страны восходящего солнца, выйдя замуж за барона Уриу. Тем не менее, она не прекратила работу, продолжив преподавательскую деятельность в учебном заведении еще в течение десяти лет [223, с. 64]¹².

¹² Заметим, что в Западной Европе и в России в описываемую эпоху подобное было невозможно: преподавательская деятельность представителей высшей аристократии в музыкальных учебных заведениях категорически не допускалась. То, что баронессе Уриу было позволено не оставлять педагогическую деятельность, свидетельствует о чрезвычайно высоком статусе фортепианного искусства в глазах японского правительства.

Работа пионеров фортепианного японского образования начала приносить первые плоды. Под руководством Мейсона и Нагаи сформировалось первое поколение отечественных профессионалов. Одна из их талантливых учениц, Кода Нобу, стала не только пианисткой, но и крупнейшей в стране концертирующей скрипачкой, а также первым японским композитором.

Со второй половины 80-х годов увлечение фортепиано – опять-таки при энергичной поддержке властей – стало достаточно широко распространяться среди обеспеченных слоев токийского общества. В созданном при правительственном покровительстве «европейском» светском салоне Рокумейкан начались концерты западной музыки, проводимые для избранной аристократической публики. Роль пианиста – как солиста, так и аккомпаниатора – взяла на себя баронесса Нагаи (Уриу) Сигеко.

В 1887 г. Токио онгаку торисирабэка был преобразован в Токийскую школу музыки (Токио онгаку гакко). Приглашенным педагогом-иностранцем, заменившим Мейсона, стал австрийский композитор и скрипач, ученик Брукнера, Рудольф Диттрих. С 1888 года он одновременно обучал студентов фортепиано, скрипке, гармонии, композиции и хоровому пению. В 1895 г. Диттриха заменила Кода Нобу, которая после фортепианного обучения у Нагаи Сигеко, оставившей в 1892 г. преподавательскую деятельность, брала у Диттриха уроки скрипки, а затем, по его рекомендации, продолжила образование в Европе [225, с. 36–37].

Музыкальный уровень молодого учебного заведения рос. Практика одновременного преподавания нескольких инструментов изживала себя, все более явно ощущалась необходимость в пианисте-профессионале высокой квалификации. В 1898 г. руководство Токио онгаку гакко впервые сочло необходимым пригласить на работу концертирующего пианиста из Европы. Таковым стал выпускник Московской консерватории Рафаил (Рафаэль) Кёбер¹³. Деятельность этого

¹³ Рафаил Густавович Кёбер родился 1823 г. в Нижнем Новгороде в семье российских немцев, имевших православное вероисповедание. В 1867–1872 г. обучался в Московской консерватории как пианист и композитор. По композиции учился у П.И. Чайковского [143, с. 69]. Вопрос о его консерваторском преподавателе фортепиано не вполне выяснен: японские и большинство российских источников (Иванова, Дубровская, Иида, Сумикура, Ханья) называют его педагогом Н.Г. Рубинштейна. В то же время в списке выпускников Московской консерватории Кёбер значится как

музыканта знаменует начало процесса, который, как это будет показано далее, имел чрезвычайно большое значение для формирования фортепианных школ Дальневосточного региона – *нарастающего воздействия русской фортепианной школы*.

Как и в отношении Нагаи Сигеко, какие-либо вполне точные выводы об исполнительском уровне Кёбера в настоящее время сделать трудно. Записи его исполнений не сохранились, сведений о концертной деятельности в России и Европе нам обнаружить не удалось. Отзывы японской публики нельзя считать убедительными, так как в период с 1892 по 1907 год, когда Кёбер выступал в Японии публично, музыкальное образование ценителей фортепианного искусства из Страны восходящего солнца еще не достигло надлежащего уровня компетентности. В России и Европе Кёбер, по имеющимся сведениям, не концертировал, а судя по документальным свидетельствам его обучения в Московской консерватории, он, характеризуясь вполне положительно, в число лучших выпускников все же не входил [8, с. 33].

Вместе с тем бесспорно, что в лице выпускника Московской консерватории формирующаяся японская фортепианная школа приобрела гораздо более квалифицированного мастера, чем воспитанница американского колледжа «с музыкальным уклоном» Нагаи Сигеко. Об этом, в частности, свидетельствуют программы концертных выступлений Кёбера. В пору пребывания в Стране восходящего солнца пианист дал около 60 концертов, причем исполняемые им сочинения были гораздо более сложными, чем те, которые предлагала публике первая японская пианистка. В частности в декабре 1898 г., выступая на открытии первого в истории Токио онгаку гакко цикла

окончивший по классу фортепиано К. Клиндворта [77]. В 1872 г. Кёбер покинул Россию, изучал философию и физику в Германии (университеты Йены и Гейдельберга). В 1880 г. под руководством Куно Фишера защитил диссертацию по Шопенгауэру. В Германии создал ряд трудов философско-религиозной тематики (в том числе о религиозных воззрениях Л.Н. Толстого). В 1892 г., по рекомендации философа Э. Гартмана, занял должность профессора истории философии и эстетики Токийского императорского университета. В университете Р.Ф. Кёбер работал до 1914 года, совмещая с преподаванием в Токио. В качестве преподавателя истории философии пользовался исключительной любовью студентов, во многом повлияв на становление японской интеллигенции начала XX столетия. Умер в Японии в 1923 г. Подробнее о Кёбере см. у автора настоящей монографии [8].

регулярных концертов европейской музыки, Кёбер сыграл Скерцо b-moll Ф. Шопена [258], а в 1907 г. принял участие в исполнении фортепианного Квинтета Р. Шумана [303].

Весьма плодотворной была и педагогическая деятельность русского музыканта. Одной из первых его выпускниц в Токио онгаку гакко стала Тачибана Итоэ, активно концертирующая пианистка, впоследствии занявшая должность профессора фортепиано в том же учебном заведении [150, с. 121]. Позднее у Кёбера занимались Таки Рэнтаро и Ямада Косаку, еще позднее – крупные пианисты и основоположники национальной композиторской школы. У преподавателя из России занималась и Куно Хисако – наиболее популярная японская пианистка первых десятилетий XX века.

Расцвет пианистической деятельности Таки Рэнтаро, Ямады Косаку и Куно Хисако относится к следующему периоду развития национальной фортепианной школы и рассмотрен в следующем разделе. Здесь же отметим, что продвижение фортепианной культуры не ограничивалось деятельностью Токио онгаку гакко. Широким ходом шла реформа школьного образования. В общеобразовательных учебных заведениях ввели уроки хорового пения. В качестве аккомпанирующих инструментов Министерство просвещения рекомендовало использовать не фортепиано, а более дешевые американские язычковые органы [225, с. 51] – опыт миссионеров-протестантов продолжал быть актуальным. С притоком иностранцев развернулась деятельность частных педагогов-пианистов. Среди них стала широко известной австрийская пианистка Клара Мацуно, получившая первое в истории Японии свидетельство частного педагога фортепиано. [66, с. 81]. Активно продолжалась и работа протестантской миссии. Подавляющее большинство ведущих деятелей японской музыкальной культуры начала XX столетия, в том числе и упомянутые в данном разделе, – в детстве воспитывались в протестантских традициях¹⁴.

Вместе с тем в продвижении фортепианной культуры на этом этапе роль христианских религиозных организаций не ограничивалась протестантскими миссиями. Вклад внесла и Русская православная церковь. В частности, при токийской православной общине функционировали организованные ее руководителем, епископом Николаем

¹⁴ Среди таковых, в частности, Нагаи Сигеко, Таки Рэнтаро, Ямада Косаку.

(Касаткиным) фортепианные классы. В 1895–1897 годах ими руководил Р. Кёбер¹⁵.

Все это привело к тому, что *в первые десятилетия XX столетия, когда МНФШ Японии вступила в фазу интенсивного становления, Страна восходящего солнца стала приобретать отчетливые черты центра фортепианного образования Дальневосточного региона.*

Протекание переходного этапа в *Китае* имеет много черт схожести с японским путем. Связано это не только с общностью исторической ситуации в странах Дальнего Востока, но и с прямым влиянием Японии на пути развития китайского музыкальной культуры.

К концу XIX столетия Япония стала доминирующим государством региона. Победа в войне с Китаем в 1895 г. значительно активизировала процесс японской политико-экономической и культурной экспансии. Резко усилив антияпонские настроения в стремительно приходившей в политический упадок Поднебесной империи, эта экспансия в то же время стимулировала все более интенсивные культурные связи Китая со Страной восходящего солнца. Многие представители политических кругов и интеллигенции воспринимали Японию как символ политического и экономического могущества достигнутого, прежде всего, путем успешного освоения культурных традиций Запада.

Политические и культурные успехи Японии влияли и на сферу фортепианного исполнительства. Если Идзава Сюдзи отправился изучать систему музыкального образования в США, то китайские реформаторы с той же целью изучали уже японский опыт. В 1903 году трое студентов из Китая – Ли Шутон (1880–1942), Цзэнь Чжиминь и Шен Шингун (1870–1947) по заданию Министерства просвещения прибыли в Японию для изучения японских достижений в данной сфере. Результаты их поездки легли в основу музыкальных реформ в китайском школьном обучении [242, с. 87]. В том же 1903 г. в государственных школах Китая были по образцу Японии введены

¹⁵ Из Дневника Св. Николая Японского: «Профессор Рафаил Густавович Кёбер <...> в Женской школе прослушал игру Надежды Такахаси <...> Слушая превосходную игру Надежды, одобренную и самим Кёбером, я не мог не выразить ему искренней благодарности: “Никогда и не воображал, что услышу японку, хорошо играющую на фортепьяно, – и между тем, вот теперь на самом деле вижу это; исключительно этим Миссия обязана его, Рафаила Густавовича, доброте, истинной, бескорыстной, в полном смысле прекрасной доброте”» [151, с. 559].

преподавание элементарных знаний о европейской музыке и уроки хорового пения в сопровождении музыкальных инструментов. Большинство песен переводилось с японского языка. Из Страны восходящего солнца в массовом порядке стали завозить фисгармонии и фортепиано, а также учебники и ноты для начинающих – в первую очередь чрезвычайно популярную в Японии фортепианную Школу Бейера, упражнения Ганона, этюды Черни, сонатины Клементи и Кулау [276, с. 14].

По приезде из Японии названные выше студенты развили активную деятельность по продвижению в Китае фортепианного образования. В 1907 г. Цзэнь Чжиминь основал музыкальную школу в Шанхае. Шэн Шингун стал одним из первых китайских фортепианных педагогов. Ли Шутон преподавал фортепиано и другие европейские инструменты в Нанкинском Высшем педагогическом училище [41, с. 14]. Важным этапом на пути развития китайского фортепианного искусства стало создание учениками Ли Шутона Фэн Цзункаем, У Монфэем и Лю Чжипином фортепианного отделения в Шанхайском Педагогическом музыкальном училище (1920 г.), и открытие ими же музыкального факультета в Шанхайском институте искусств (1925 г.) [189, с. 134].

Новые пути китайского фортепианного образования были связаны не только с Японией. Среди пионеров национальной пианистической культуры были и музыканты, обучавшиеся в США (Ван Шуйшан, Ли Енькэ) и во Франции (Ян Цунчжи) [41, с. 15].

Деятельность пионеров китайской педагогики оказала существенное влияние на развитие профессионального фортепианного обучения в стране. Однако, одновременно, по всей видимости, справедливо утверждение Бянь Мэн, что профессиональный уровень обучавшихся как в Японии, так и в США, в конце XIX и начале XX столетий, музыкантов Китая был невысок. Художественные и педагогические достижения их учеников также не оставили заметного следа в истории китайского фортепианного искусства. Работа Ли Шутона, Ли Енькэ и др., при всем ее историческом значении, не привела к возникновению устойчивой преемственности в профессиональном фортепианном обучении и, следовательно, не послужила непосредственной основой для завершения переходного этапа и начала становления подлинно профессиональной национальной фортепианной школы.

Затянувшийся процесс окончательного оформления национальной фортепианной школы в Китае вступил в решающую фазу после 1911 г., когда была свергнута монархия: новое правительство стало, по образцу Японии, прилагать решительные усилия по стимулированию не только общего, но и специального, т. е. профессионального музыкального образования.

«Китайским Идзавой Сюдзи» – лидером, душой реформ стал Сяо Юмэй (1884–1940 г.) – ученый, композитор и государственный деятель, обучавшийся музыке в Японии и Германии. При поддержке министра просвещения Цой Юяньпэя он основал ряд профессиональных учебных заведений, где был введен курс специального фортепиано. Первые попытки такой организации – Пекинское женское музыкальное училище (1921), Музыкальные курсы при Пекинском университете (1923), Факультет музыкальных искусств в составе Пекинского училища искусств (1923), не имели успеха, поскольку Пекин вскоре стал ареной кровавых событий Гражданской войны. Лишь открытая в 1927 г. консерватория в Шанхае стала центром, аналогичным японскому Токио онгаку гакко, и национальное фортепианное образование вышло здесь на качественно новый уровень.

Шанхайская консерватория до сей поры является одним из главных очагов китайского музыкального искусства. Ее успешность объясняется, в первую очередь, тремя факторами.

Во-первых, в Шанхае европейская музыкальная культура была востребована больше, чем где-либо в Китае. Первая мировая война привела к определенному смещению мировых центров артистической жизни. Этот город-порт, один из главных портов Дальнего Востока, обладал к тому времени значительной колонией выходцев из Европы, и к середине 20-х годов XX столетия Шанхай, наряду с Токио, можно было назвать одной из двух музыкальных столиц Азии. По интенсивности концертно-гастрольной деятельности Шанхай 20–30 годов не уступал крупнейшим городам Западной Европы. В 1919 г. здесь поселился итальянский пианист и дирижер Марио Пачи. Этого музыканта в Китае нередко называют первым профессиональным европейским музыкантом, работавшим здесь после миссионеров-иезуитов¹⁶. Воз-

¹⁶ Марио Пачи (1878–1946) родился во Флоренции. Обучался фортепиано в Консерватории Неаполя и в Риме у Дж. Сгамбати. Также окончил Миланскую консерваторию как дирижер. В 1895 году выиграл Международную фортепианную пре-

главленный Пачи городской симфонический оркестр, по отзывам современников, не уступал лучшим европейским коллективам [242, с. 27].

Второй фактор связан с тем, что в середине 20-х годов население Шанхая пополнилось значительным количеством русских эмигрантов, массово переселявшихся из Харбина в связи с резким ухудшением политической обстановки на севере Китая. Появление эмигрантов из России в еще большей степени активизировало музыкальную жизнь города. Кроме того, Шанхай, как и другие южные китайские порты, на протяжении сотен лет был одним из важнейших центров деятельности миссионеров, как католиков-иезуитов, так и протестантов. Поэтому именно здесь почва для распространения фортепианной культуры среди масс китайского населения была особенно благодатной.

И, наконец, третьим из важнейших факторов, определившим быстрый успех возглавленной Сяо Юмэем Шанхайской консерватории, явилось то, что, в отличие от музыкальных учебных заведений, открытых в стране ранее, преподавание здесь отличалось высокой степенью профессионализма.

Первыми преподавателями фортепиано в новооткрытой консерватории стали Ван Жуйшан и Ли Енькэ. Однако в 1928 г. Сяо Юмэй расстался с ними, решив обратиться к преподавателям-иностранцам. В 1929 г. в качестве декана фортепианного факультета был приглашен русский пианист Борис Захаров.

Для судеб китайского фортепианного искусства это явилось подлинно переломным моментом. Захаров, крупный концертирующий пианист, один из лучших выпускников Петербургской консерватории, имел к тому времени значительный педагогический опыт¹⁷. Его вос-

мию имени Ф. Листа. В 1897–1899 годах работал ассистентом дирижера в театре Ла Скала. В 1899–1911 годах гастролировал как пианист и дирижер в Европе и Азии. В 1904 г. дал в немецком клубе Шанхая концерт фортепианной музыки, который считается первым в китайской истории выступлением профессионального пианиста (41, с. 15). В 1911 г. обосновался в г. Батавия (совр. Джакарта, столица Индонезии). В 1919 г. принял предложение возглавить Шанхайский симфонический оркестр, которым руководил до 1942 г. [242, с. 41–42].

¹⁷ Борис Степанович Захаров (1887–1943) учился в Петербургской консерватории (1907–1914) как пианист (кл. А. Есиповой) и композитор (кл. А. Лядова и И. Ви́толя). Был в дружеских отношениях с С. Прокофьевым и Н. Мясковским. После окончания в течение семи лет вел фортепианный класс в Петербургской консерватории, совмещая преподавательскую работу с концертной деятельностью в качестве солиста, а также аккомпаниатора своей жены – скрипачки Ц. Ганзен. Совершенст-

питанники в Шанхайской консерватории быстро стали обнаруживать успехи. Уже среди первых студентов, пришедших в класс Захарова, были те, кто в будущем составил славу китайского музыкального искусства. Среди них – Дин Шандэ (1911–1995), один из основоположников китайской композиторской школы и выдающийся пианист, У Леи, в 1941 году сменившая Захарова в должности руководителя фортепианного факультета Шанхайской консерватории, Ли Сянмин, одна из первых китайских исполнительниц, получивших известность за рубежом, Ли Цуйчжэн, впервые в Китае исполнившая 32 сонаты Бетховена и др. Ключевая роль Захарова в формировании китайской фортепианной школы безоговорочно признается китайскими исследователями музыкальной культуры¹⁸. Существенно дополняла работу консерватории по формированию национальной пианистической школы и деятельность М. Пачи. Итальянский дирижер и пианист помимо руководства симфоническим оркестром, занимался также частным преподаванием фортепиано. У Пачи начинали учебу некоторые из представителей китайской фортепианной школы, позднее получившие международную известность. Среди них – один из самых ярких пианистов Китая Фу Цун и виднейший китайский фортепианный педагог Чжоу Гуаньжен.

Процессы зарождения фортепианной школы в Китае не исчерпывались тем, что происходило в Шанхае. Огромное значение для продвижения европейского фортепианного искусства имела деятельность русской эмиграции в Харбине. Многочисленные беженцы из России, обосновавшиеся в этом городе после революции 1917 г., приложили огромные усилия для стимулирования харбинской музыкальной жизни. Российская эмиграция в Китае «не только сохранила и приумножила свою национальную культуру, но и оплодотворила, обогатила своим мощным влиянием культуру страны проживания» [142, с. 268]. В Харбине функционировали оперный театр и симфонический оркестр. В 1921 г. была основана первая музыкальная школа

вовался в Берлине у Л. Годовского. В 1921 г. эмигрировал. Найдясь в эмиграции, интенсивно гастролировал в Европе, Америке и Азии. В 1929 г., после успешных гастролей в Шанхае принял предложение Сяо Юмэя возглавить фортепианный факультет консерватории [см. об этом: 7; 11; 171].

¹⁸ См. напр. в книге Хуан Пин: «Вклад Захарова в китайское фортепианное искусство поистине огромен. Китайские пианисты всех поколений никогда не забудут Захарова. Низкий поклон его памяти!» [189, с. 38].

[184, с. 153], а к 1929 г. в городе были открыты уже пять учебных заведений этого рода [189, с. 23].

Среди харбинских пианистов были достаточно квалифицированные музыканты: выпускница Петербургской консерватории Д.Г. Карпова, В.И. Диллон, окончившая консерваторию Лейпцига, В.Л. Гершгорина, обучавшаяся во Франции и Италии [189, с. 23–23]. За двадцать лет существования Первой харбинской музыкальной школы через нее прошли около двух тысяч человек. [184, с. 152]. В абсолютном большинстве это были русские, но учились и китайцы. Некоторые из них, завершив образование в более крупных музыкальных центрах, стали впоследствии пианистами-профессионалами. В частности, в Харбине начинала свое пианистическое образование Чжэн Шусин, впоследствии – выпускница и декан шанхайской консерватории, Пан Цзилян, ставшая известным дирижером и педагогом Тайвана [189, с. 25].

И все же именно Шанхай, а не Харбин, стал главным очагом нарождающейся национальной фортепианной школы. Харбинская музыкальная культура была в первую очередь ориентирована на русских. Коренное население в этом районе страны в своей массе не было в достаточной мере подготовлено к восприятию европейской музыкальной культуры – во многом потому, что в Харбине, как и в других городах Маньчжурии, была сравнительно мало развита проповедническая деятельность миссионеров-протестантов.

Подчеркнем в связи с этим, что, как и в Японии, утрата протестантскими миссиями доминирующего положения в освоении европейского клавишного инструментария отнюдь не означала потери влияния миссионерской деятельности на судьбы китайского пианистического искусства. Так, Ли Сянмин до обучения у Захарова получила элементарные сведения о фортепианной игре в миссионерской школе; у миссионеров же первоначально обучалась и одна из крупнейших китайских пианисток следующего поколения – Гу Шенин; первые впечатления Дин Шандэ о европейских клавишных инструментах связаны не с фортепиано, а с фисгармонией [172, с. 11]. Как и во всех странах региона, «миссионерское прошлое» фортепианной культуры еще долгое время накладывало отпечаток на пути развития национальной пианистической школы.

В *Корее* черты типологической общности с японским опытом прохождение переходного этапа были выражены несколько слабее,

чем в Китае. Во многом это было связано с политической ситуацией на Корейском полуострове. После японо-китайской войны 1894–95 годов ослабленное корейское государство практически полностью утратило самостоятельность, став японской колонией. Слабость государственных органов не позволила провести в стране реформы музыкального образования по типу Японии и Китая. Становление пианистической школы здесь не было столь отчетливо сопряжено с утратой миссионерами-протестантами доминирующего положения в продвижении культуры европейских клавишных инструментов – созданные и контролируемые христианскими миссиями образовательные учреждения главенствовали в корейском фортепианном образовании на протяжении значительно более длительного периода, чем в двух других странах Дальневосточного региона. Но поскольку просветительские усилия христианских миссий в сфере музыкальной пропаганды не были поддержаны в Корее государственной реформой школьного образования, организованные миссионерами музыкальные учебные заведения не обладали достаточными финансовыми возможностями для приглашения крупных пианистов из стран Запада. Во многом с этим связано то обстоятельство, что достижения нарождающейся корейской МНФШ были существенно ниже, чем успехи фортепианных школ Японии и Китая, и корейская пианистическая культура первых десятилетий XX столетия не дала музыкантов, сравнимых по масштабу с Ямада Косаку, Таки Рентаро или Дин Шандэ.

В 1891 г. в основанной пятью годами ранее протестантской женской школе Ихва было введено обучение на органе, а с 1925 г. был открыт Факультет музыки [137, с. 37]. В 1897 г. в Пхеньяне американский миссионер Бэйд основал школу Сунсиль, где так же, как и в Ихва, давались базовые знания о западном музыкальном искусстве. В 1921 г. был организован музыкальный факультет в миссионерской школе Ёнхи [137, с. 41]. Педагоги-музыканты для этих учебных заведений нередко приглашались из США. Одной из тех, кто внес наиболее заметный вклад в раннее становление корейского пианистического образования, была выпускница американского университета Бейкер Мэри Янг, в течение 20 лет (1920–1940) преподававшая в Ихва музыкальные предметы, и в том числе фортепиано [298, с. 60]. По качеству фортепианного обучения ни одно из этих учебных заведений не могло конкурировать с Токио онгаку гакко или Шанхайской консерваторией. Тем не менее, школы Ихва, Сунсиль и Ёнхе, а также

миссионерские школы Японии, были главными источниками приобщения корейской молодежи первых десятилетий XX века к фортепианной культуре.

Первым корейцем, освоившим игру на европейском клавишном инструменте (орган и фортепиано), был Ким Ин Сик (1885–1962), обучавшийся в Сунсиль и преподававший музыку в ряде корейских учебных заведений. Однако основоположником корейского национального профессионального фортепианного образования в большинстве известных нам музыковедческих работ называют Ким Ён Хвана (1883–1978), также учившегося в Сунсиль, а затем в музыкальных учебных заведениях Японии [137, с. 54; 275, с. 29; 296, с. 106].

В 30-е и начале 40-х годов XX века в Корее трудился уже целый ряд преподавателей фортепианного искусства, преимущественно выпускников корейских, японских и американских учебных заведений. Среди них – Ким Вон Бок, ученица Мэри Янг и Ким Ён Хвана, завершившая фортепианное образование в Токийском музыкальном университете Кунидати (кл. Пауля Шольца). У Ким Вон Бок, в свою очередь, обучались многие корейские пианисты следующего поколения. Другая ученица Ким Ён Хвана, Ли Энэ (1908–1999), завершила свое образование в Берлине и основала музыкальный факультет в университете Сунмён. Известными в Корее фортепианными педагогами стали стажировавшаяся в 1935 г. в Джульярдской школе (США) выпускница, а впоследствии преподаватель и директор школы Ихва Ким Ён Ый, выпускник Сунсиль Пак Кён Хо (1899–1979), ставший первым в Корее переводчиком европейских книг по теории музыки.

О подлинном исполнительском уровне корейских пианистов этой эпохи судить трудно. Но, по всей видимости, некоторые из них обладали достаточной состоятельностью в профессиональном отношении. Так, Ким Вон Бок прославилась тем, что дала в Сеуле множество сольных концертов; Ли Энэ после возвращения из Берлина заслужила лестные отзывы в прессе «немецкой техникой» исполнения левой руки в Этюде Шопена ор. 10 №12 [292, с. 11].

Итак, мы рассмотрели пути развития фортепианных школ в странах Дальневосточного региона в наиболее ранней фазе их формирования. Подведем некоторые итоги.

В Японии – к началу XX столетия, в Китае – к концу 20-х, а в Корее – к середине 30-х годов XX века наметились отчетливые процессы системного формирования двух основных для школы струк-

турных разновидностей базовой коммуникации «учитель – ученик»: «педагог – учащийся» и «исполнитель – последователь». Как это вообще характерно на данной стадии развития для обоих типов национальных фортепианных школ (гомогенных и гетерогенных), в роли лидеров обоих коммуникативных образований предстают приезжие иностранные специалисты, работающие на территории национального пространства соответствующей школы. В качестве учащихся и последователей выступают представители отечественной культуры. В Японии в числе лидеров – Л. Мейсон (США), Р. Кёбер (Россия) и др.; среди учащихся и последователей – Нагаи Сигеко, Кода Нобу, Тачибана Итоэ, позднее – Таки Рентаро, Ямада Косаку, Куно Хисако и др. В Китае крупнейшими лидерами стали М. Пачи (Италия), позже – Б. Захаров (Россия); в числе учащихся и последователей – Ли Шутон, Ли Енькэ, позднее – Дин Шандэ, Ли Санмин и др. В Корее в кругу лидеров – М. Янг (США) и др.; среди учеников – Ким Ён Хван, позже – Ким Вон Бок, Ли Энэ и др. При этом некоторым японским, китайским и корейским молодым пианистам, обучавшимся у педагогов-иностранцев, удалось добиться более или менее значимых художественных результатов.

Как это имеет место при формировании школ обеих означенных типологических разновидностей, функционирование соответствующих коммуникативных структур вплотную связано с развертыванием работы национальных профессиональных учебных заведений. В Японии это Токио онгаку гакко, в Китае – Шанхайская консерватория, в Корее – школы Сунсиль, Ихва, Ёнхе.

Таким образом, в Японии, Китае и Корее можно констатировать *появление достаточно четких признаков стабильной преемственности в фортепианном образовании и достаточно существенных художественных результатов исполнительской деятельности представителей национальной культуры*. В соответствии с предложенными в настоящей работе критериями, это знаменует *окончание периода зарождения*. МНФШ рассматриваемых стран перешли на качественно новый уровень и вступили в *период становления*.

Прохождение рассмотренного периода формирования МНФШ в странах Дальневосточного региона было далеко от синхронности. Вместе с тем зарождение МНФШ в рассматриваемых странах имело выраженные черты единого процесса. В рамках культурного пространства всех трех государств имело место активное взаимодействие

в освоении пианистического искусства. Окончание периода ознаменовано отчетливыми симптомами формирования регионального центра дальневосточной фортепианной культуры в лице японской МНФШ.

Подчеркнем, что основные параметры развития рассматриваемых МНФШ на данной стадии обнаруживают выраженную типологическую общность с путями развития гомогенных школ. Вместе с тем можно отметить и типологические особенности, обусловившие своеобразие прохождения данного периода в Дальневосточном регионе. Среди них: *исключительная продолжительность периода зарождения, определенная трудностями межцивилизационных контактов; определяющая роль миссионерской деятельности христианских священников в первоначальном продвижении фортепианной культуры; теснейшая связь распространения фортепианной культуры с освоением других клавишных инструментов; особо значимая роль государственных институтов.*

В заключение настоящего раздела подчеркнем, что присущее рассмотренному периоду соотношение индивидуальных и общих типологических параметров сохраняется отнюдь не на всех этапах развития рассматриваемых школ. При прохождении последующих периодов типологические различия со школами европейского типа (гомогенными) нарастают, а специфические особенности данной разновидности гетерогенных школ проявляются все более отчетливо.

3. ПЕРИОД СТАНОВЛЕНИЯ

Общая характеристика периода

Данный период, как и предыдущий, в главных своих параметрах обнаруживает общность ряда типологических характеристик с гомогенными фортепианными школами. Вместе с тем по мере его прохождения все более отчетливо обнаруживались черты гетерогенности. Окончание периода ознаменовано оформлением основных типологических признаков, присущих гетерогенному типу. Напомним их: *активность творческих контактов со «старшими» гомогенными школами в рамках коммуникации «педагог – учащийся» не ослабевает и на высоких стадиях развития; роль коммуникации «исполнитель – последователь» в системном функционировании МНФШ сравни-*

тельно более значительна, чем в школах гомогенного типа; опора на национальный репертуар менее интенсивна, чем в национальных гомогенных школах.

Характерные черты дальневосточной пианистической культуры, выделенные при анализе предыдущего периода, во многом явились актуальными и на этой фазе развития. Но имели место и существенные изменения.

Как и на предшествовавшей стадии, фортепианные школы Японии, Китая и Кореи находились во взаимодействии. Вместе с тем творческие контакты между национальными школами Дальнего Востока постепенно ослаблялись, а к окончанию периода практически прекратились. Это, во многом, объясняется тем, что деятельность христианских миссионеров, как и прежде, продолжала оказывать влияние на судьбы фортепианного искусства стран Дальнего Востока. В профессиональном воспитании дальневосточных музыкантов многое определяла атмосфера церковного музицирования. Главными «поставщиками» пианистов – как профессионалов, так и любителей – продолжали оставаться христианские семьи. Однако масштабы миссионерского влияния заметно сократились. В период становления ведущее место в фортепианном образовании заняли не христианские проповедники, как это имело место на предшествующей стадии, а педагоги-специалисты.

Проблемы периодизации. В известных нам работах ученых Дальневосточного региона хронологические рамки соответствующей стадии развития национальных фортепианных школ согласуются в первую очередь с главными событиями истории соответствующих стран¹⁹. Автор настоящей работы ни в коей мере не отрицает громадное влияние общеисторических факторов на судьбы фортепианной культуры. Вместе с тем, по нашему мнению, столь «прямая» увязка не в полной мере учитывает внутренние закономерности формирования МНФШ стран Дальнего Востока.

Напомним, что в соответствии с ранее предложенными нами критериями периодизации, общими как для гомогенных, так и для гете-

¹⁹ См., напр.: Бянь Мэн (Китай): «Военные годы» [41, с. 30], «В Китайской народной республике» [41, с. 37]; М. Иида (Япония): «Музыкальный мир во время войны» [225, с. 145], «После войны» [225, с. 151]; Пак Кён Хва (Корея): «Фортепианная культура Южной Кореи в военный и послевоенный период» [137, с. 215].

рогенных школ, основным атрибутом *начала* периода становления национальной фортепианной школы следует считать *достижение стабильной преемственности в фортепианном образовании. Завершение* обусловлено *появлением творческих достижений мирового уровня, сопряженным с формированием отдельных черт стилистического своеобразия и выходом молодой школы за пределы собственного национального пространства.* С этой точки зрения, данная фаза развития фортепианных школ стран Дальнего Востока вполне отвечала единым для обеих разновидностей параметрам.

Хронологические ориентиры для начала периода становления – совпадающего по времени с окончанием предшествующего ему периода зарождения – рассмотрены в предыдущем разделе. Окончание следует отнести ко времени, когда фортепианное искусство Дальнего Востока достигло столь высокого уровня, что стало представлять интерес за пределами своих стран и получило признание на Западе. Решающим же признаком завершения периода становления для каждой конкретной дальневосточной школы предлагается считать *появление достаточно ярких систематических успехов представителей данной МНФШ на престижных международных фортепианных конкурсах.*

Разумеется, подобный «конкурсный» критерий весьма условен. Но в условиях исторического контекста следует учитывать, что в середине XX века, когда фортепианное искусство Японии, Китая и Кореи впервые заявило о себе на международном уровне, именно состязания этого рода во многом устанавливали место той или иной национальной школы в мировой фортепианной культуре.

Если определение общих контуров данного периода можно произвести, исходя из системных параметров, общих как для гомогенного, так и для гетерогенного типов национальной фортепианной школы, то более дробная хронологическая дифференциация связана с выявлением специфических гетерогенных качеств.

Напомним, что становление европейских гомогенных фортепианных школ XVIII–XIX веков характеризовалось тем, что к окончанию данного периода иностранные специалисты утрачивали присущую им на предыдущей стадии ведущую роль в процессе развития фортепианной культуры; главенство приобретала национальная педагогическая школа. Кроме того, в исполнительском репертуаре соответствующих школ ключевое (или, по крайней мере, значительное) место начинали занимать произведения, созданные национальными композиторами.

Становление гетерогенных школ Японии, Китая и Кореи шло по несколько иному пути. Признаки формирования национальной педагогической школы, несомненно, наличествовали. Однако ключевая роль иностранных специалистов в целом ярко выраженной тенденции к снижению не обнаруживала. Выдающиеся представители пианистической культуры дальневосточных стран, определившие выход своих национальных школ за пределы собственного культурного ареала, лишь начинали обучение у отечественных педагогов. Но основной процесс формирования творческого облика был, как правило, связан с воспитанием непосредственно в странах, являющихся главными носителями фортепианной культуры. Произведения отечественных композиторов исполнялись. Однако в целом значение их для пианистической культуры Дальнего Востока было несоизмеримо ниже, чем роль национального композиторского наследия для фортепианных школ Запада.

Эти тенденции не ослаблялись на протяжении периода. Напротив, как это и присуще гетерогенному типу фортепианных школ, в ходе данного периода они скорее нарастали. С этой точки зрения, в становлении всех трех рассматриваемых школ можно усмотреть достаточно отчетливое разделение на *два* этапа.

Первый характеризуется преобладанием общих для гомогенных и гетерогенных типов школы параметров. Главным содержанием этапа явилось *становление и укрепление развитой системы профессионального фортепианного образования, приводящее к появлению достаточно большого числа пианистов – представителей национальной фортепианной культуры*. Это, в свою очередь, обусловило определенное повышение роли отечественных педагогов и значительное развертывание концертной жизни в сфере пианистического искусства. Начало *второго* этапа связано с резким качественным скачком в фортепианном образовании, следствием которого явилось появление в рамках национальной школы пианистов-исполнителей, способных достигнуть мирового уровня. Эти молодые исполнители по большей части явились воспитанниками иностранных педагогов, работавших на территории означенных стран Дальневосточного региона. Однако дальнейшее их совершенствование, приведшее к резкому повышению мастерства и мировому признанию, *происходит в национально-культурном пространстве «старших» гомогенных школ*. С пианистической деятельностью этих музыкантов, в первую

очередь, связано и оформление некоторых стилистических признаков школы. Одновременно развивается и национальная педагогика. Профессиональное образование в сфере фортепианного искусства приобретает черты массовости. Появляется достаточно большое число высококвалифицированных отечественных преподавателей-пианистов, способных конкурировать с лучшими иностранными специалистами. Однако в качестве главных лидеров национального пианистического искусства, олицетворяющих успехи школы, предстают все же *не отечественные педагоги, а концертирующие пианисты*, воспитывавшиеся за рубежом и получившие мировое признание. Таким образом, *намечается характерная для гетерогенных школ тенденция к усилению системообразующей роли коммуникативной структуры «исполнитель – последователь».*

Хронологические рамки периода можно представить в виде следующей таблицы:

Таблица 2. Период становления

Страна	Япония	Китай	Корея
Первый этап	Начало XX века – конец 40-х годов XX века	Начало 30-х годов XX века – конец 40-х годов XX века	Середина 30-х годов XX века – конец 50-х годов XX века
Второй этап	Рубеж 40–50-х годов – середина 50-х годов XX века	Начало 50-х годов – первая половина 60-х годов XX века	Рубеж 50-60-х годов XX века – рубеж 60– 70-х годов XX века

Хронологическая неравномерность в первую очередь обусловлена драматическими, а нередко и трагическими событиями общественно-политической жизни в регионе. Крах Японской империи в результате Второй мировой войны, японская оккупация и гражданская война в Китае, колониальный статус Кореи, разделение ее на два государства после обретения независимости и последующая война между Севером и Югом – все это не могло не нанести огромного ущерба дальневосточной фортепианной культуре. При этом масштаб сложностей для рассматриваемых МНФШ был различен. Японская школа, при всех трудностях, прошла период становления с наименьшими потерями. В Китае, в связи с разрушительными последствиями продолжавшихся в течение десятилетий военных действий на территории страны, утрат в сфере пианистической культуры было гораздо больше. В оккупированной, полностью лишившейся государственной

независимости Кореи фортепианное образование развивалось с огромным трудом, а затем, в эпоху катастрофической войны на полуострове, стояло на грани полного уничтожения. Это определило как опережающие позиции Японии сравнительно с Китаем, так и хронологическое «запаздывание» становления корейской национальной школы по отношению к двум другим.

Вместе с тем следует констатировать отличия в динамике протекания характеризуемого периода и предыдущего: хронологические расхождения здесь в целом меньше тех, что имели место при завершении предыдущей стадии формирования. Это во многом определено общей политической ситуацией. Последние годы данного периода пришлось на эпоху бурного политико-экономического развития стран Дальнего Востока. Ведущие государства Дальневосточного региона стремительно наращивали политико-экономическое значение в современном мире и настойчиво стремились к повышению культурного престижа. Одновременно все более настойчиво начала обозначаться следующая мировая тенденция: международные успехи национальных фортепианных школ стали восприниматься в качестве весьма важного показателя места страны в «глобальном рейтинге». Поэтому характерной чертой государственной культурной политики рассматриваемого периода, как в Японии, так и в Республике Корея, и в КНР, явилось повышение внимания к фортепианному искусству. Высокие достижения в сфере фортепианного исполнительства стимулировались в ту эпоху чрезвычайно активно. Форсирование «пианистического соревнования» между тремя соперничающими странами обусловило сокращение отставания МНФШ Китая и Кореи от Японии.

Рассмотрим особенности *первого этапа*.

В Японии значительная часть этой стадии пришлась на время социального и культурного подъема страны. По словам А. А. Долина, в это время «из сплава старого и нового, традиций и заимствований в жарких спорах рождалась культура обновленной Японии. Эпоха плодотворного культурного синтеза <...> во всех отношениях заслуживает сравнения с российским ренессансом Серебряного века» [60, с. 5].

Число японцев, получавших образование в Европе и США и имевших непосредственную возможность познакомиться с лучшими образцами западной музыки и творчеством крупнейших пиани-

стов мира, с каждым годом увеличивалось. Соответственно возрастало и число любителей фортепианного искусства.

Бурно развивающаяся экономика отзывалась на эти процессы ростом производства клавишных инструментов. Характерное для предыдущего периода преобладание фисгармонии и органа уходит в прошлое. Фабрика Ямаха, основанная в 1887 г. для изготовления фисгармоний и органов, в 1901 г. выпускает первое фортепиано. К 1911 г. на предприятиях Ямахи был построен уже 501 инструмент. В 1928 г. к производству фортепиано подключилась фирма Каваи, которая уже к 1935 г. изготавливала 75 пианино и 10 роялей в месяц [221, с. 190].

Рост интереса к фортепиано не мог не привлечь внимания западных импресарио. Ведущая роль в организации гастролей принадлежала антрепризе Александра Строка, развернувшего широкую деятельность в Японии и Китае во второй половине 10-х и начале 20-х годов. Через посредничество Строка японские любители музыки получили возможность познакомиться с фортепианным исполнительством таких выдающихся музыкантов, как С. Прокофьев (1918 г.) и Л. Годовский (1923 г.). Только с 1925 по 1927 г. прошли гастролы В. Кемпфа, Б. Моисеевича, А. Рубинштейна, И. Фридмана, Ш. Черкасского. С 1925 по 1937 г. в Японии выступали А. Браиловский, М. Марешаль, Г. Пятигорский, А. Сеговия, Ж. Сигети, Ж. Тибо, Ф. Шаляпин [225, с. 141]. Поток прославленных гастролеров резко уменьшился лишь в 1937 г., когда, после вторжения японской армии в Манчжурию, ведущие страны мира призвали к политической и культурной изоляции Японской империи.

В первые десятилетия нового века значительные перемены произошли в структуре национального фортепианного образования. Руководящая роль продолжала оставаться за Токио онгаку гакко, где до 1909 г. фортепианным классом продолжал руководить Р. Г. Кёбер. После того, как воспитанник Московской консерватории оставил работу в этом учебном заведении, его место занял немецкий пианист Пауль Шольц (1889–1944), выпускник Берлинской высшей школы музыки, ученик Г. Барга, преподававший с 1912 по 1922 г. [225, с. 131].

С наступлением нового века первое японское профессиональное музыкальное учебное заведение обрело новый важнейший признак подлинного средоточия музыкальной жизни: оно позиционировалось в качестве постоянно действующего концертного центра для широкой

публики. Ранее выступления учащихся и педагогов были закрытыми. Попастъ на концерты тем, кто не имел профессионального отношения к этому учебному заведению, можно было лишь по приглашению. Но в 1903 г. учителя и студенты Токио онгаку гакко образовали Общество друзей музыки, вступить в которое (с правом посещения концертов) мог любой желающий. Инициатива была горячо поддержана обществом. Уже в первый год существования количество членов новой организации достигло семисот человек [225, с. 85]. Если зарубежные импресарио устраивали выступления исключительно западных гастролеров, то в концертах Токио онгаку гакко преимущественно участвовали европейцы, работавшие в стране, и отечественные музыканты: Р. Кёбер, П. Шольц, Тачибана Итоэ, Куно Хисако и др. Куно Хисако стала особенно популярна в первые десятилетия XX века. В 1905 году она дала свой первый открытый сольный концерт, а в 1910 году вступила в должность доцента Токио онгаку гакко. Программы концертов Куно Хисако свидетельствуют о серьезном репертуаре, включавшем весьма сложные сочинения европейской музыки²⁰.

Развитие профессиональной пианистической культуры уже не ограничивалось стенами Токио онгаку гакко. Специалисты, окончившие это учебное заведение, стали создавать частные музыкальные школы. Так, в 1928 г. в Токио открылся Музыкальный колледж Кунигути, в 1929 г. – Музыкальный колледж Мусасино. Развивалось фортепианное образование и за пределами столицы. Особенно интенсивным было его становление в городах прибрежного региона Кансай – Осаке, Кобе и др., которые в ту эпоху стали, наряду с Токио, приобретать значение важнейших центров проникновения европейской культуры.

Деятельность известных иностранных пианистов-профессионалов уже не была непременно связана с главным музыкальным учебным заведением страны. В начале 20-х годов большую популярность

²⁰ Об уровне репертуарных устремлений пианистки говорит программа ее сольного концерта в Токио, состоявшегося в декабре 1915 года: Л. Бетховен. Соната ор. 57; Э. Григ. «Весенний танец», «Свадебный день в Трольхгаузене»; Ф. Лист. Парафраза «Риголетто»; И. Брамс. Рапсодия g-moll ор. 79 №2; Ф. Шопен. Этюд №12, Первый концерт для фортепиано с оркестром (в последнем пианистка одновременно исполняла партии солиста и второго фортепиано). Это выступление было с восторгом встречено публикой, однако получило резко отрицательную рецензию Мотоо Отагуро, назвавшего его «самым беспорядочным и неприятным в текущем году» и характеризовавшего игру Куно как «истеричную, а не страстную» [225, с. 89].

в Кобе приобрел Петилло Виллаверде – испанский пианист, обучавшийся во Франции [213, с. 13]. В Токио работал Вилли Бардас – ученик А. Шнабеля, известный пианист и автор целого ряда научных исследований, посвященных теории фортепианного исполнительства. В 1924 году в Осаке был издан японский перевод его книги «Основные проблемы фортепианной техники» [299]. Востребованность руководства по фортепианной игре на родном языке, явилась еще одним свидетельством достаточно широкого распространения пианистического образования.

Японская фортепианная культура, таким образом, показывала тенденцию к устойчивому росту. Вместе с тем профессиональный уровень концертирующих японских пианистов в начале 20-х годов еще не соответствовал мировым стандартам. Свидетельством этому стала трагическая судьба Куно Хисако, в 1923 году покончившей с жизнью, после того как уровень ее пианистического мастерства был чрезвычайно низко оценен в Европе²¹.

Неудачная попытка выйти на европейскую арену высветила одну из главных проблем японской МНФШ того времени: отсутствие в стране – и прежде всего в Токио онгаку гакко – педагогов мирового класса. Пианистический уровень Рафаила Кёбера рассматривался в предыдущем разделе. О качестве игры и педагогическом мастерстве его преемника Шольца в настоящее время судить трудно. Однако имеющиеся сведения позволяют заключить, что он, как и предшественник, не принадлежал к числу выдающихся музыкантов²². Необходимость в педагогах-пианистах подлинно мирового масштаба ощу-

²¹ Подробнее о трагической судьбе Куно Хисако см. в разделе 2 следующей главы.

²² Г. Нейгауз, слышавший Шольца в 1910 году в пору их совместного обучения у Г. Барга, отзывался о его исполнении As-dur'ного Полонеза Шопена как о «темпераментном, но грубом и невыразительном» [130, с. 393]. Впечатление выдающегося музыканта согласуется с мнением японского музыкального критика Коичи Номура, писавшего, что Шольц в Японии играл «громко и грязно» [225, с. 91]. М. Иида считает, что П. Шольц, бывший «превосходным студентом в Европе», по-видимому, не смог достичь пианистической зрелости, ввиду тогдашней отдаленности Японии от крупных музыкальных центров. Критик отмечает, что ей «не удалось найти положительные отзывы об игре Шольца в Японии» [223, с. 130]. Вместе с тем в начале своей деятельности в Японии П. Шольц достаточно интенсивно концертировал, исполняя, в частности, такие вершинные сочинения фортепианного репертуара, как Пятнадцать вариаций с фугой Л. Бетховена, «Карнавал» Р. Шумана и Сонату си минор Ф. Листа [225, с. 90].

щалась все более настоятельно. Их появление в Японии произошло во второй половине 20-х и в 30-х годах XX века.

Эти перемены, предопределившие резкую активизацию становления японской фортепианной культуры, во многом стали следствием процессов, актуальных не только для МНФШ Японии, но и для мировой фортепианной культуры в целом.

Важнейшим фактором здесь следует назвать *возрастающее воздействие русской фортепианной школы*.

В начале рассматриваемого этапа главным средоточием европейской музыкальной культуры, в том числе фортепианной, в Стране восходящего солнца безоговорочно признавались Германия и Австрия. Все ученики Токио онгаку гакко в обязательном порядке должны были знать немецкий язык – на нем шло преподавание. По справедливому замечанию М. Дубровской, данное учебное заведение на рубеже XIX и XX столетий представляло «главным очагом музыкального германофильства» в Японии [66, с. 497]. Добавим, что ярко выраженная «германофильская» кадровая политика Токио онгаку гакко имела место вплоть до Второй мировой войны, вполне вписываясь в общеполитические тенденции активного сближения с Германией.

В 20-е и 30-е годы ситуация изменилась. Заметно вырос «удельный вес» российской пианистической школы. Она распространила свое влияние на крупнейшие фортепианные культуры мира. Воспитаники русских педагогов заняли важное место в преподавательском составе главных музыкальных центров Европы и США. Процесс выхода российской национальной школы за пределы собственного национального пространства усилился в связи с революционными событиями. Многие русские музыканты оставили родину или же, покинув Россию ранее, не желали возвращаться в охваченную революцией страну. С другой стороны, в Западной Европе 30-х годов и начала 40-х годов выходцам из России тоже нередко не было места. Среди представителей русской школы было немало пианистов еврейского происхождения. Рост государственного антисемитизма в нацистской Германии и ее странах-сателлитах заставлял музыкантов-евреев, обосновавшихся в Берлине или Вене, искать пристанища в других краях. Япония второй половины 20-х и 30-х годов охотно принимала пианистов такой категории. Главные причины были следующими: во-первых, авторитет русской школы здесь был традиционно высок еще со времен Р.Г. Кёбера. Во-вторых, исторически Страна восходящего солнца не знала пред-

убеждения к евреям: несмотря на усиливавшееся давление со стороны германского союзника, политика государственного антисемитизма не встречала сколько-нибудь существенной поддержки властей Японской империи – по крайней мере, до начала 40-х годов. Наконец, в-третьих, большое значение имели и традиционные связи с немецко-австрийской музыкальной культурой: музыканты, ранее работавшие в Германии и Австрии, пользовались здесь особым доверием.

К воспитанникам русской пианистической школы еврейского происхождения, ранее работавшим в Германии и Австрии, принадлежали три выдающихся педагога, деятельность которых имела ключевое значение для выхода японской фортепианной школы на новый уровень. Это *Лео Сирота*, *Леонид Крейцер* и *Леонид Коханьский*.

Первым прибыл в Японию Л. Коханьский²³. В 1925 г. он сменил Шольца в должности профессора Токио онгаку гакко, где проработал до 1931 г. В 1953 г. Коханьский вновь поселился в Японии и преподавал до 1963 г. Среди учеников Коханьского 20–30-х гг. следует выделить представителей семейства Игути, ставших впоследствии виднейшими фортепианными педагогами – Мотонари Игути (1908–1983), его сестру Айко Игути (1910–1984) и жену Акико Игути (1905–1984). В 60-х гг. у Коханьского обучалась одна из наиболее ярких японских пианисток следующего поколения – Накамура Хироко (р. 1944.).

В 1931 г. Страну восходящего солнца впервые посетил с концертами и мастер-классами учитель Коханьского – *Леонид Давидович Крейцер* (1884–1953), занимавший тогда должность профессора Берлинской Высшей школы музыки²⁴. В 1934 и 1935 г. Крейцер по-

²³ *Леонид Коханьский* (189–1980) родился в г. Орел. Брат известного скрипача Павла Коханьского. Настоящее имя – Иосиф Каганов. Первоначальное музыкальное образование получил в России. Выступал в качестве концертмейстера своего брата. Фамилию изменил в соответствии со сценическим псевдонимом брата, имя – в знак уважения к своему учителю Леониду Крейцеру. У последнего обучался в Лейпцигской консерватории (1906–1910), до 1925 г. работал ассистентом Крейцера в Берлинской высшей школе музыки [231].

²⁴ *Леонид Давидович Крейцер* (1884–1953) родился в 1884 г. в С.-Петербурге, в обеспеченной и образованной еврейской семье. Отец был юристом [309, с. 5]. С 1894 г. по 1901 г. обучался в гимназии Петришуле [220, с. 165]. В 1901 г. поступил в Петербургскую консерваторию, где занимался по фортепиано у А.Н. Есиповой и по композиции у А.К. Глазунова [30, с. 165]. В 1905 г. вошел в число студентов, покинувших учебное заведение в связи с протестом против увольнения Н.А. Римского-Корсакова [30, с. 165]. В том же году принял участие в проходившем в Париже Конкурсе им.

сещал Японию с продолжительными гастролями и мастер-классами, а в 1938 г. стал профессором Токио онгаку гакко. Плодотворная деятельность Крейцера в Японии продолжалась до его кончины в 1953 г. После отъезда Коханьского у Крейцера продолжила свое образование Акико Игути. Позднее у него учились Танака Киёко (1932–1996), первый японский лауреат престижных международных конкурсов. В числе других воспитанников российского педагога, завоевавших признание не только на родине, но и за рубежом – Фудзико Хемминг, Нагаока Сумико, Масутака Канадзава. [229, с. 60]. Занимались у Крейцера и эмигранты из России, в том числе прибывший из Харбина Алексей Борисович Абаза (1916–1994), написавший о своем учителе книгу [1].

*Лео Сирота*²⁵ обосновался в Стране восходящего солнца при содействии Ямады Косаку, который слышал его в Харбине в 1929 году. По всей видимости, внимание Ямады Косаку к Сироте было во многом определено выраженным интересом крупнейшего японского композитора к российской музыкальной культуре в целом²⁶. В том же году Сирота с огромным успехом выступал в Японии и принял реше-

А. Рубинштейна, где удостоился почетного отзыва. Активно концертировал. В 1906 г. переселился в Германию. До 1908 г. жил в Лейпциге, преподавал в консерватории, обучался дирижированию у А. Никиша, затем переселился в Берлин. В 1921–1933 гг. – профессор класса фортепиано Берлинской Высшей школы музыки. Приобрел известность как выдающийся педагог. В числе учеников берлинского периода – А. Бирмак, А. Закин, С. Каген, И. Миклашевская, В. Хорбовски, В. Шпильман, И. Штрафогель, П. Владигеров, Г. Зультан, А. Иштван, Ф. Осборн, Г.-У. Шнабель [257, с. 128]. В Германии создал исследования, ставшие заметным вкладом в теорию фортепианного искусства: «Нормальная фортепианная педаль с акустической и эстетической точки зрения» (1915 г.) [233] и «Сущность фортепианной техники» (1923 г.) [234]. В 1933 г. был уволен из высшей школы музыки в связи с еврейским происхождением. Перед переселением в Японию предпринял безуспешные попытки обосноваться в США и СССР. Подробнее о Л. Крейцере см. у автора настоящего исследования [10].

²⁵ Лео Сирота (1885–1965) родился в Киеве (по другим сведениям в Каменец-Подольске) [310, с. 8]. Настоящее имя – Лейба Григорович. Отец – мелкий лавочник [225, с. 50]. Учился в Киевской консерватории у Г.К. Ходоровского-Мороза [310, с. 9] и в Петербургской консерватории у А. Есиповой (фортепиано) и А. Глазунова (композиция) [1, с. 15]. В детстве получил известность как вундеркинд. В 1906 г. принял участие в Конкурсе им. А. Рубинштейна. Награду не получил. В 1907 году переехал в Вену, где учился у Ф. Бузони (по рекомендации А. Глазунова [225, с. 105]). Сирота концертировал в Европе, получил репутацию одного из лучших европейских пианистов. В 1928 г. гастролировал в Советском Союзе, Китае и, с особым успехом, в Японии.

²⁶ О связях творчества Ямады с русской музыкой см. у М. Дубровской [65].

ние поселиться в этой стране, где занял место профессора Токио онгаку гакко. Среди многочисленных пианистов, воспитанных Сиротой в Японии, был один из тех, кто оказал наиболее сильное влияние на судьбы японской фортепианной школы – Сонода Тахакиро.

Если Леонида Коханьского, при всех его несомненных профессиональных достоинствах, все же нельзя назвать одной из ключевых фигур мирового фортепианного искусства своего времени²⁷, то Л. Сирота и Л. Крейцер принадлежали к числу лидеров мировой фортепианной школы. *В пространстве МНФШ стран Дальнего Востока впервые появились музыканты подлинно мирового масштаба.*

Лео Сирота на основании имеющихся записей, можно охарактеризовать как ярко выраженного пианиста виртуозно-романтического типа²⁸. Его трактовкам присущи страстность и лирическая задушевность выражения, высокая степень ритмической свободы, певучая, вокальная манера интонирования, по-видимому, во многом коренящаяся в традициях русской пианистической школы. Некоторые технические погрешности, встречающиеся в записях Сироты, с лихвой компенсируются ярким, концертно-виртуозным размахом. Репертуар его был достаточно широк, включая как сочинения эпохи романтизма (Шуберт, Шопен, Лист, Шуман), так и современную, мало исполнявшуюся в то время музыку. Особое внимание пианист уделял русской музыке. Одно из первых концертных выступлений, данное Сиротой в Японии, было посвящено столетнему юбилею Антона Рубинштейна (1929 год). Сирота знакомил слушателей Страны восходящего солнца и с сочинениями русских композиторов-новаторов, в частности, явившись первым исполнителем «Петрушки» И. Стравинского [225, с. 113]. Особое место в его исполнительской деятельности занима-

²⁷ По словам М. Иида, Коханьский не имел в Японии высокой репутации как исполнитель, но пользовался огромной популярностью как учитель [224, с. 92]. В то же время его концертная деятельность была достаточно активна. Так, в 1927 году он совместно с японским Новым симфоническим оркестром исполнил Пятый концерт Л. Бетховена [303].

²⁸ Исполнительское творчество Л. Сироты, являющееся одной из интереснейших страниц фортепианного искусства XX столетия, еще ждет своего подробного исследования. Можно согласиться с Дж.К. Аллисон, образно назвавшей этого пианиста «невоспетым героем» [210, с. 62]. Фонография Сироты довольно обширна. В его фонографическом наследии следует выделить записи сольных концертов в Токио, сделанные в 1955 и 1963 годах (ARBITER123), включающие Сонату ор. 31 №3 Л. Бетховена, Сонату a moll D. 845 Ф. Шуберта «Воспоминание об опере Дон Жуан» Ф. Листа и др.

ла музыка японских композиторов, прежде всего – сочинения Ямады Косаку, ставшего личным другом российского пианиста.

Крейцер, судя по фонографическому наследию, представлял собой скорее тип пианиста-интеллектуала. Трактовки его отличаются глубокой продуманностью, ясностью формы, отчетливостью музыкальной речи (порой вызывающей ощущение некоторой «педагогической преувеличенности» в расчленении мотивов и фраз)²⁹. Как и у Сироты, в центре репертуара Крейцера – романтическая музыка. Помимо сольного исполнительства, он широко практиковал камерное музицирование. Так, важной вехой в истории японской музыкальной культуры стала премьера шумановского цикла «Любовь поэта» на японском языке. Крейцер выступил здесь в ансамбле с тенором Тамоцу Киносита [235].

Влияние русской школы на становление японской МНФШ не ограничивалось тремя перечисленными мастерами. В 1937 году к крупным русским пианистам, работавшим в Японии, присоединился П.М. Виноградов, преподававший в колледже Мусасино, Восточном музыкальном институте, Ниппонском университете (Ниппон Дайгаку) и др.³⁰. Плодотворная работа Виноградова в Японии продолжалась до его кончины, последовавшей в 1974 году. Среди его воспитанников – многие крупные деятели японской музыкальной культуры: дирижер и композитор Фукудо Кацуо, фортепианный педагог Кобаяси Ёсио и др. Японские ученики бережно чтят память своего русского учителя и в наши дни. Ученица Виноградова Сайто Акико в течение четверти века дважды в год проводила концерты, посвященные памяти русского пианиста [262, с. 321].

²⁹ Об этом свидетельствуют записи Крейцера японского периода: L. Beethoven. Sonata No.5 in F major op. 24. Alexandre Moguilewsky, Leonid Kreutzer (Polydor 5027-9); F. Chopin. Berceuse op. 57 (Polydor 40224-B(647BM)); F. Liszt, La Campanella (Columbia S-1007 (55169)).

³⁰ Павел Михайлович Виноградов (1888–1974 гг.) родился в 1888 г. в Польше. Учился в Париже у Э. Декомба и в Московской консерватории у К.Н. Игумнова. Консерваторию окончил в 1911 г. с серебряной медалью. Работал директором Томского музыкального училища, организовал музыкальную школу во Владивостоке [91, с. 256; 263, с. 319]. Пытался обосноваться в Японии в 1921–1923 гг., однако эти планы были разрушены землетрясением. В 1924–1937 гг. жил в Австралии, активно гастролировал в этой стране, а также в Новой Зеландии и на территориях, находящихся в географическом пространстве нынешней Индонезии. Большое значение в своих выступлениях уделял русской музыке. Особое место в его репертуаре занимали сочинения А.Н. Скрябина [254; 273] (Подробнее см. у автора настоящей работы: [3]).

Особенно велико было значение русских музыкантов в районе Кансай, где, по утверждению японских и европейских исследователей, «влияние российских музыкантов и российской музыки было сильнее, чем в Токио» [219].

Первым русским пианистом-эмигрантом, обосновавшимся в Кансай, называют А.М. Рутину, эмигрировавшего в 1919 году и открывшего в Кобе музыкальную школу, куда принимали русских и японских детей. Вслед за ним собственное музыкальное учебное заведение для детей в этом городе открыла Е. Гринберг-Хуциева. С 1928 г. в Кобе работал М. Шапиро. Присутствие русской фортепианной школы было заметно и в других районах страны. Так, в Иокогаме основали музыкальные классы Н. Лехтенбергская и Л. Шапиро³¹.

Активную деятельность в Стране восходящего солнца развил прибывший из Шанхая Александр Черепнин, основавший в 1936 г. издательство Tcherepnin Collection, поставившее своей целью пропаганду произведений молодых японских и китайских композиторов³². Значительную роль в японской музыкальной жизни той поры играли скрипачи российского происхождения Александр Могилевский, Николай Шиферблат, немецкие дирижеры Иосиф Кениг, Розеншток, Принсхайм, Гурлитт, Й. Ласка [267, с. 90].

К началу 20-х годов фортепианная школа Японии стала оказывать все более растущее влияние на процессы, происходившие

³¹ Александр Михайлович Рутин (1865–1932 гг.) учился в Ростове-на-Дону. До отъезда в Японию плодотворно работал в музыкальных учебных заведениях Ростова-на-Дону, Армавира, Екатеринодара, Владивостока, активно концертировал как солист, концертмейстер, участник камерных ансамблей [93; 138, с. 43, 171; 155, с. 106; 218; 114, с. 67]. Максим Шапиро учился в Московской консерватории у Н. Метнера, в Японию прибыл из Берлина [260, с. 69]. Лидия Шапиро – ученица последнего, жена его брата, виолончелиста Константина Шапиро, также прибыла из Берлина. Екатерина Гринберг-Хуциева до эмиграции работала во Владивостоке, открыла там собственную музыкальную школу [266, с. 109]. Об этих музыкантах см. также у автора настоящей работы [3].

³² Александр Николаевич Черепнин (1899–1977) родился в С-Петербурге. Сын и ученик композитора Н.Н. Черепнина. Учился в Петербургской консерватории. Эмигрировал вместе с семьей из России в 1918 г. Жил в Тифлисе, Париже. Приобрел известность как композитор и пианист. Активно гастролировал в Европе и Азии. В 1934 г. поселился в Шанхае. О деятельности Черепнина в Китае см. следующий раздел. Подробнее о Черепнине см. в монографии Л. Корабельниковой [90] и у автора настоящего исследования [11; 13].

в масштабе всего Дальневосточного региона. Об этом свидетельствуют как упомянутые в предыдущем разделе факты обучения корейских пианистов в японских фортепианных учебных заведениях, так и начавшиеся гастрольные поездки пианистов из Японии в страны региона. Так, в 1923 г. Корею посетили две пианистки из Страны восходящего солнца: Эбина Мичико и Куно Хисако. Последняя дала два сольных концерта, где исполнила в числе прочего сонаты Бетховена ор. 110 и 111 и была названа рецензентом «самым замечательным гением фортепиано, которого когда-либо производила Япония [271]. В 1930 г. в концерте преподавателей Токио онгаку гакко в Корею выступал Л. Коханьский [137, с. 47]. В 1937 г. состоялся сольный концерт Л. Сироты [там же, с. 48].

Подчеркивая особую роль эпохи 30-годов XX столетия в судьбах национальной музыкальной, и в частности пианистической, культуры, М. Иида назвала это время «золотым веком японского музыкального мира» [225, с. 115]. С таким определением можно до известной степени согласиться. Следует, правда, уточнить, что в применении к японской МНФШ этот «золотой век» имел специфические свойства, отличающие его от того, что понимается под этим определением, когда речь идет о гомогенных школах.

На этой фазе развития начало все более явственно проявляться сформулированное в предыдущей главе важнейшее свойство гетерогенной школы: *в процессе становления рассматриваемой МНФШ «старшие» гомогенные школы не только не ослабляли, но скорее наращивали свое творческое участие.*

Стремительный рост профессионального уровня повлек за собой дальнейшее усиление ориентации на европейские школы и в значительной мере стимулировал процесс дальнейшего формирования школы *вне национального пространства.* Японские пианисты все чаще рассматривали обучение у высококвалифицированных специалистов, работавших в стране, лишь в качестве *предварительного этапа* для обучения за рубежом. То, что в эпоху Куно Хисако было недостижимой мечтой, стало реальностью. Лучшие из молодых японских музыкантов могли теперь достойно конкурировать с пианистической молодежью в лучших консерваториях Европы.

В 20-е и в начале 30-х гг. преобладала ориентация на консерватории Германии и Австрии – сказывались традиционные для

Японии связи с австро-германской музыкальной культурой. В Берлинской высшей школе музыки обучались Такаори Мияйи и Игути Акико, в 1929–1932 гг. в Венской консерватории училась Иноуэ Соноко (класс Эмиля Зауэра) [213, с. 22].

В 30-е годы вектор начал смещаться в сторону Франции, чему немало способствовала политическая обстановка в Европе. Многие выдающиеся пианисты стали покидать Германию и Австрию в связи с ростом нацистской идеологии; французская же пианистическая школа во главе с Альфредом Корто и Маргаритой Лонг была тогда на подъеме.

В 1930 г. в Парижскую консерваторию поступила ученица Петилло Виллаверде Хара Чиеко. В консерватории она обучалась у Лазара Леви, ученика и многолетнего ассистента Альфреда Корто³³. В 1932 г. в консерваторский класс Лазара Леви пришла Ясукава Кацуко (1922–1996), дочь японских дипломатов, проживавших в Париже. В 1933–1934 г. после окончания у Коханьского Токио онгаку гакко, в Парижской консерватории учился Игути Мотанари (класс Ива Ната). Во второй половине 30-х годов японские студенты лишились возможности приезжать в Париж – приближалась Вторая мировая война, где Японская империя выступила на стороне врагов Французской республики. Но в послевоенное время контакты возобновились. В 1950–1951 гг. в Парижской консерватории у Лазара Леви училась воспитанница Крейцера Танака Киёко, а в 1952 г. у Маргариты Лонг стажировался ученик Сироты Сонода Тахакиро.

На этом этапе стала отчетливо проявляться и такая типичная черта гетерогенных исполнительских школ, как *повышенный интерес к международным конкурсам*.

Первый всеяпонский фортепианный конкурс был организован в 1932 г. Показательно, что Страна восходящего солнца была в числе первых стран, где был осуществлен подобный национальный проект³⁴. Победителем стала Кай Мивако, воспитанница Максима

³³ До поступления в Консерваторию Хара Чиеко в течение года училась в Париже у композитора и пианиста Анри Жиль-Марше. После окончания консерватории также занималась у Альфреда Корто [213, с. 20].

³⁴ Наумбургский конкурс, старейший из крупных национальных состязаний пианистов в США, проводится с 1926 г.; В СССР первый Всесоюзный конкурс пианистов был организован лишь в 1933 г. [см. 99].

Шапиро. Интерес к конкурсу был столь велик, что было принято решение проводить его ежегодно³⁵.

Однако молодых японских пианистов не удовлетворяли достижения на национальных состязаниях. Они устремились «на штурм» мировых конкурсных высот. Поначалу успехи были скромными. В 1933 г. в Международном конкурсе в Вене приняла участие Иноуэ Соноко. Призового места она не получила, став лишь обладательницей Почетного диплома за участие в заключительном туре. Несмотря на невысокий результат, выступление Иноуэ Соноко было воспринято на родине как «свидетельство пробуждения японской музыкальной культуры» [213, с. 44]. В Конкурсе им. Шопена в Варшаве (1937 г.) участвовали уже две пианистки из Японии: Кай Мивако и Хара Чиэко; последняя, как и Кай Мивако, была победительницей национального конкурса, а в 1932 г. стала обладательницей Первой премии ежегодного конкурса выпускников Парижской консерватории. Кай Мивако предварительный отбор не прошла, но Хара Чиэко в числе 79 пианистов вышла в финальную стадию конкурса, заняв в итоге 15-е место. Результат снова был невысок, но реакция в Японии вновь отличалась восторженностью – желание обрести высокий статус в западной музыкальной культуре было исключительно велико³⁶.

Время Второй мировой войны отмечено существенными потерями для МНФШ Японии. Под давлением германских властей в 1943 году работу в Токио онгаку гакко были вынуждены оставить Сирота и Крейцер. После окончания войны обоим было предложено вернуться к преподавательской деятельности. Л. Крейцер принял предложение и проработал в Стране восходящего солнца до своей кончины в 1953 г. Л. Сирота покинул Японию и поселился в США.

Трагические события военных лет замедлили, но не прервали процесс становления японской МНФШ. Конец 40-х годов отмечен еще одной вехой: значительно активизировались процессы станов-

³⁵ Первый конкурс проводился по двум специальностям (фортепиано, скрипка); затем их число было расширено. Состязание, получившее название «Конкурс Майнити», существует и по сей день, являясь наиболее авторитетным в Японии общенациональным соревнованием молодых музыкантов.

³⁶ «Вся страна выразила восхищение и гордость ее достижениями. Наконец-то пианист японского происхождения показал способность выступить на равных с талантливыми европейскими коллегами» (213, с. 58).

ления *национальной педагогики*. Новое поколение высокопрофессиональных пианистов, воспитанников Сироты, Крейцера, Коханьского и др., начали занимать ключевые позиции в фортепианном образовании. В 1946 г. к работе в Токио онгаку гакко приступила Ясукава Кацуко, ставшая позднее в стране одним из ведущих фортепианных педагогов. Важнейшим событием для японской музыкальной культуры стало возникновение Тохо гакуэн. Частная детская музыкальная школа, основанная в 1948 г. обучавшимся в Германии виолончелистом и дирижером Хидео Сайто (1902–1974), преобразованная в 1955 г. в колледж, а в 1999-м – в Высшую школу, стала, наряду с Токио онгаку гакко, крупнейшим центром профессионального обучения пианистов. Здесь развернулась многолетняя, исключительно плодотворная деятельность семейства Игути – Мотонари, его сестры Айко и жены Акико.

Главные результаты педагогической работы выдающихся педагогов этого поколения относятся к следующему периоду развития национальной школы и освещены в соответствующем разделе настоящей работы. Здесь же отметим, что гетерогенные свойства проявились и в данном случае. Подавляющее большинство лучших учеников Ясукава и Игути лишь начинали образование в Японии; на заключительных этапах профессионального формирования обучение происходило в пространстве западных гомогенных школ.

Если для Японии данный этап связан с достаточно спокойным периодом развития страны, то в *Kumae* он пришелся на годы тяжелых испытаний. При этом особенно жестокие удары пришлось на Харбин и Шанхай – сложившиеся в предшествующий период главные центры фортепианной культуры. В 1931 г. в результате вторжения японских войск был захвачен Харбин, который в 1932 г. вошел в состав контролируемого Японской империей государства Манчжоу-го. В 1937 г. японцами был оккупирован Шанхай. Кровавые события многолетней борьбы с Японией происходили на фоне то затухающей, то вновь разгорающейся гражданской войны, завершившейся в 1949 г. победой коммунистов.

Тем не менее, несмотря на столь тяжелую историческую ситуацию, китайская фортепианная школа прошла этот этап не только не медленнее, но даже несколько скорее, чем Япония, где, напомним, он занял около четверти века. Объяснить это можно, в первую очередь, двумя причинами.

Первая определена личностным фактором. Пианисты-иностранцы, возглавившие китайскую фортепианную школу на этом этапе – Б. Захаров, А. Черепнин, Б. Лазарев, были музыкантами большого масштаба, чем Р. Кёбер и П. Шольц, которые руководили японским музыкальным образованием на соответствующей стадии. *Вторая* связана с тем, что наступление нового, заключительного этапа становления фортепианной школы в Китае было активно стимулировано коммунистическим правительством: развитие национального фортепианного искусства было в начале 50-х годов в числе важных приоритетов для нового руководства КНР.

С точки зрения типологических параметров прохождение данного этапа китайской МНФШ имеет немало общих черт с тем, что имело место в Японии.

Как и в Стране восходящего солнца, на данной фазе развития наличествовало значительное *распространение профессионального фортепианного образования*. Основными центрами, как и на предыдущей стадии, продолжали оставаться Шанхай и Харбин, при этом роль Шанхайской консерватории в качестве главного средоточия становления китайской фортепианной школы после оккупации Харбина и до захвата Шанхая японцами неуклонно возрастала. После оккупации Шанхая в 1937 г. деятельность консерватории продолжалась, но была сопряжена с огромными трудностями. В 1940 году возник новый центр фортепианного образования – г. Чунчин, где на территории, не затронутой военными действиями, была организована новая консерватория³⁷. В 30-е годы фортепианные отделения образовывались и в учебных заведениях других городов – Пекине, Ханьчжоу и др. [41, с. 25].

Как и в Японии, доминировавшее положение в фортепианной культуре на этом этапе занимали иностранцы, но все более значительное место в концертной и педагогической деятельности начинали занимать их ученики – высококвалифицированные представители национального пианистического искусства.

Ведущую роль играли русские пианисты. К Б. Захарову, который, напомним, возглавлял фортепианное отделение Шанхайской консерватории с 1929 г., присоединились другие музыканты россий-

³⁷ В 1946 г., после окончания войны с Японией, Чунчинская консерватория стала филиалом Шанхайской консерватории.

ского происхождения, бежавшие из захваченного японцами Харбина и приглашенные на работу в консерваторию – Б. Лазарев, С. Аксаков, З. Прибыткова, Е. Левитин. По всей видимости, наиболее крупным пианистом среди «бывших харбинцев» был выпускник Петербургской консерватории Борис Матвеевич Лазарев. Чрезвычайно большое значение для развития музыкальной (в том числе и фортепианной) культуры Китая имел приезд в Шанхай композитора и пианиста А.Н. Черепнина, который с 1934 по 1937 г. преподавал в консерватории композицию и фортепиано.

В первой половине 30-х годов Б. Захаров играл ведущую роль не только в фортепианной педагогике, но и в исполнительстве, выступая как в качестве солиста, так и в составе камерных ансамблей, и уделяя при этом немалое место русской музыке. Активно концертировали также Б. Лазарев и С. Аксаков (последний, главным образом, как исполнитель собственных сочинений). Со второй половины 30-х гг. и до начала 50-х заметное место в музыкальной жизни Китая стала занимать воспитанница Б. Лазарева Ада Бронштейн (1916–2011), широко концертировавшая как пианистка, а также зарекомендовавшая себя как музыкальный критик [195, с. 46].

Особое место в музыкальной жизни Шанхая занимала концертная деятельность А. Черепнина. Главным направлением его исполнительства было утверждение синтеза традиционного китайского и европейского искусства. Он выступал как с собственными фортепианными сочинениями, основанными на китайских интонациях (прелюдия «Уважение к Китаю», «Китайские багатели» и др.), так и с произведениями молодых китайских композиторов. Для поддержки последних он организовал специальный конкурс на лучшее фортепианное сочинение, причем призы были выданы за счет его личных средств [90, с. 146]. Пьеса Хэ Лутина «Дудочка пастуха», завоевавшая первую премию, вошла в пианистический репертуар Черепнина, а впоследствии снискала значительную популярность в Китае. Выдающийся русский музыкант внес также вклад в методику преподавания фортепиано, создав своего рода «китайскую школу игры на фортепиано» – систематизированное пособие для начинающих, названное «Фортепианные упражнения в пентатонических ладах». Новаторские устремления Черепнина встречали горячую поддержку со стороны китайских музыкантов: ректор консерватории Сяо Юмэй перевел методические комментарии композитора на китайский язык,

написал предисловие и содействовал изданию «Упражнений» в Шанхае [13, с. 44].

Развитие фортепианной культуры не сводилось к деятельности русской диаспоры. Заметное место среди фортепианных педагогов Китая продолжал занимать М. Пачи, совмещавший деятельность в качестве дирижера Шанхайского симфонического оркестра с частными уроками игры на фортепиано, которые он давал как европейцам, так и китайцам [242, с. 20].

Среди пианистов китайского происхождения ведущую роль играли ученики Б. Захарова. Одним из наиболее активно концертирующих музыкантов был Дин Шандэ. Программа его первого сольного концерта, данного еще в пору обучения в консерватории, ярко характеризует атмосферу пианистической жизни Шанхая того времени, направляемую Черепниным и Захаровым. Среди произведений, исполненных Дин Шандэ – сочинения традиционного западноевропейского репертуара («Лунная соната» Л. Бетховена, Первая часть Концерта Э. Грига и др.), произведение А. Черепнина «в китайском духе» и опус самого Дин Шандэ [41, с. 24]. Широко выступали также и другие воспитанники Захарова – Ли Сяньмин, У Лэй, Ли Суйчжень.

В 40-х и начале 50-х гг. выдвинулось новое поколение китайских исполнителей – те, кто будут играть ведущую роль на заключительном этапе становления фортепианной школы. Среди них – Лю Шикунь, обучавшийся у Б. Лазарева, Фу Цун, учившийся у М. Пачи и А. Бронштейн, Чжоу Гуанчжэн, занимавшаяся у Пачи и Дин Шандэ.

С конца 30-х и до начала 50-х гг. формирующаяся китайская фортепианная школа понесла значительные потери. В 1937 г., в преддверии оккупации Шанхая, Китай покинул А. Черепнин. В 1940 г. умер Сяо Юмэй. В 1943 г. в захваченном японцами Шанхае скончался Б. Захаров, в 1946 г. ушел из жизни М. Пачи. В начале 50-х гг., после победы коммунистов, страну покидают Б. Лазарев, С. Аксаков, А. Бронштейн и др. Однако основы фортепианного образования уже заложены. Начинают выдвигаться представители национальной школы. В 1943 г., после кончины Захарова, деятельность фортепианной кафедры направляли Дин Шандэ и У Лэй. В 1946 г. деканом фортепианного отделения стала Лю Суйчжень.

Как это происходило и в Японии, окончание указанного этапа в Китае характеризуется *наметившейся тенденцией продолжения образования за рубежом*. В 1936 г. в Брюссель уезжает Ли Сяньмин,

ставшая женой А. Черепнина; в начале 40-х в Париже у М. Лонг обучалась У Лэи, в Лондоне стажировалась Лю Сюйчжень. В этот же период в Парижской консерватории у Н. Буланже занимался Дин Шандэ, принявший решение всецело посвятить себя композиции [41, с. 32].

Таким образом, к началу 50-х годов, несмотря на сложнейшие исторические условия, были созданы предпосылки для наступления заключительного этапа становления китайской фортепианной школы.

Для *корейской* МНФШ этап становления также пришелся на драматический период в истории страны. При этом испытания, выпавшие на долю корейского народа, были, пожалуй, еще более тяжелыми. Начало этапа пришлось на последние годы жестокого колониального гнета со стороны Японской империи. После кратковременной «передышки» середины 40-х последовали трагический раскол страны на два государства (1948 г.) и Корейская война 1950–1953 гг., во время которой «полуостров представлял собой дымящиеся руины» [137, с. 84]. Лишь последние годы этапа отмечены относительной стабилизацией политического положения и процессами экономического и культурного роста.

Исторической ситуацией обусловлено то обстоятельство, что общий уровень развития фортепианной культуры того времени был в Корее существенно ниже, чем в других рассматриваемых странах региона. В отличие от них, корейская фортепианная школа в период становления не располагала крупными европейскими педагогами-пианистами, которые работали бы в стране. Гастрольная жизнь, бывшая в 20-е и 30-е годы несоизмеримо более бедной, чем в Японии и Китае, практически прекратилась с началом Второй мировой войны. Первый симфонический оркестр был организован лишь в 1946 г.

Вместе с тем корейская фортепианная школа прошла соответствующий этап в более сжатые сроки, чем японская и китайская. Уже в первое послевоенное десятилетие в стране появились пианисты, которым в недалеком будущем предстояло вывести корейскую пианистическую культуру на мировой уровень. Это парадоксальное обстоятельство во многом находит объяснение в типологических свойствах гетерогенной школы.

Как неоднократно подчеркивалось, на первом этапе становления японская и китайская школы демонстрируют общность путей развития с гомогенными фортепианными школами – различия явно про-

являются на более поздних стадиях. Корейская же, в силу вышеописанных исторических причин, с самого начала периода вынуждена идти по гетерогенному пути, наращивая сотрудничество со «старшими» фортепианными школами, и уже на самых ранних стадиях систематически посылать своих молодых представителей для обучения за пределы собственного культурно-национального пространства. Это во многом стимулировало ускоренное развитие. Кроме того, резкое повышение уровня корейских пианистов в середине 50-х годов определено и общим культурным «взлетом» страны в послевоенный период.

В начале этапа фортепианное образование в стране определяли учебные заведения, открытые в предыдущий период – Ихва, Сунсил, Сунмён и др. Ведущим на этой стадии являлся Ихва, на базе которого в 1947 г. был основан музыкальный институт с кафедрой фортепиано. В 1945 г. открылся музыкальный институт Кёсонг при Сеульском государственном университете.

Ключевую роль в фортепианном исполнительстве и педагогике в этот период играли музыканты, сформировавшиеся на предыдущей стадии. В первую очередь, это Ким Вон Бок (1908–2002), Ли Э Нэ (1908–1999) и Ким Ён Ёй (1908–1986). Продолжались интенсивные контакты с японской фортепианной школой. В частности, в Японии у Л. Крейцера учился видный пианист Ли Хо Соп (1918–1991), у Л. Сироты обучалась Син Чжэ Док, впоследствии преподававшая в школе Ихва. Имелись связи и с Китаем: так, Ро Син Ок после обучения в японском колледже Кунидати занималась в Шанхае у Марио Пачи. Подавляющее большинство корейских пианистов – учеников Ли Э Нэ, Ким Вон Бок, Ким Ён Ёй, также завершали свое обучение в Японии [137, с. 55].

Во время войны музыкальная жизнь прекратилась. Символом трагической ситуации в фортепианной культуре того времени может служить судьба Ли Ин Хёна. Талантливый пианист окончил в Японии колледж Кунидати и работал в составе Сеульского симфонического оркестра. Во время военных действий его, как и многих музыкантов, захватили в плен и увезли в Северную Корею. Дальнейшая участь его неизвестна [137, с. 83].

Подъем фортепианной культуры в Республике Корея начался непосредственно после завершения военных действий. Уже в 1953 г. при университете Ихва открылась первая школа искусств, в которой

давалось профессиональное музыкальное образование учащимся старшего школьного возраста. Музыкальные отделения открываются во многих педагогических институтах и семинариях. Ведущую роль стал играть Музыкальный факультет Сеульского университета. Активизировалась концертная жизнь. Возникли предпосылки для перехода к следующему этапу.

На *втором этапе* историческая ситуация коренным образом отличалась от той, что имела место при прохождении предыдущей фазы. Итоги Второй мировой войны изменили политическую расстановку сил в регионе. Это, в свою очередь, повлияло на ход становления национальных пианистических школ. Япония окончательно утратила роль регионального центра фортепианного искусства. Республика Корея, порвав колониальные узы, стремилась к разрыву связей с бывшей метрополией. Китай, примкнув к социалистическому лагерю, еще более решительно сменил идеологические и культурные ориентиры. Контакты между тремя национальными школами в первые послевоенные годы практически прекратились.

Поменялись и векторы связей с западными гомогенными фортепианными школами. Для Японии уже не было характерно тяготение к австрийской и германской пианистической культуре. Значительно ослабели на этом этапе контакты и с русской фортепианной традицией. Сотрудничество с французской школой, напротив, постоянно наращивалось. Для Китая данная фаза становления, напротив, была отмечена значительной активизацией связей с российской фортепианной школой. Росло и взаимодействие с пианистическими культурами стран Восточной Европы, входящих в социалистический лагерь. Контакты же с фортепианными школами Западной Европы и США резко сокращались. Корея, утратив связи с Японией, восстановила потерянные в пору колониальной зависимости контакты с фортепианной школой США.

Тем не менее, типологическое сходство в прохождении данного этапа между дальневосточными национальными школами усматривается даже в большей степени, чем на предыдущей фазе. На заключительной стадии становления *все более отчетливо оформляются их гетерогенные свойства*. Это дает возможность рассматривать данные школы комплексно, не выделяя отдельные национальные культуры.

Наращение гетерогенных свойств во многом обусловлено характерным для всех трех рассматриваемых стран *ростом прямых связей с фортепианными культурами Запада*.

Если наступление первого этапа в национальных фортепианных школах Японии, Китая и Кореи отделено несколькими десятилетиями, то второй этап в Японии и Китае начинается практически одновременно, а в Корее – спустя полтора десятилетия. После вынужденной изоляции во время Второй мировой войны пианисты Японии, Китая и Кореи вновь получают возможность непосредственного общения с западным фортепианным искусством. Внедрение основ профессионализма уже не входило в число самых насущных проблем для фортепианных культур стран Дальневосточного региона: на этой стадии актуальность получали более высокие художественные задачи. Это, в свою очередь, потребовало *более тесных контактов с гомогенными пианистическими школами*, и, следовательно, *стимулировало рост числа тех, кто направлялся для обучения в мировые центры фортепианного искусства*.

Времена Куно Хисако остались далеко позади. В начале 50-х гг. лучшие японские и китайские, а спустя полтора десятилетия – корейские молодые пианисты уже вполне подготовлены для того, чтобы решать сложнейшие проблемы искусства фортепианной интерпретации. С этого времени начинается отсчет их завоевания мировых конкурсных высот и концертных площадок.

В 1950 г. в Парижской консерватории у Лазара Леви начала двухгодичную стажировку воспитанница Л. Крейцера Киёко Танака. В 1952 г. она – впервые среди пианистов стран Дальнего Востока – стала лауреатом престижного международного состязания, заняв II место на Женевском конкурсе. В 1953 г. она получает IV премию на Конкурсе им. М. Лонг в Париже, а в 1955-м – X место на Шопеновском конкурсе в Варшаве. В 1952 г. у М. Лонг стажировался ученик Л. Сироты Тахакиро Сонода. Результаты в пианистических соревнованиях у него были значительно ниже – почетный отзыв на Конкурсе им. М. Лонг в 1953 г. Но концертная карьера в Европе у него складывалась исключительно удачно. В 1955 г., после выступления в Токио с Берлинским филармоническим оркестром, Сонода обратил на себя внимание Г. Караяна, который способствовал организации его европейских гастролей. Концертное турне 1957–1958 гг. по Германии, Франции и Италии прошло с триумфальным успехом, по существу,

открыв для широкой европейской публики японскую фортепианную культуру³⁸. В 1957 г. дипломантом I Московского конкурса им. Чайковского становится ученик М. Лонг Тойаки Мацуура. В 1959 г. японский пианист завоевал главный приз Конкурса им. М. Лонг.

Одновременно с японцами европейские конкурсы штурмовали и молодые китайские пианисты. Первые их победы были связаны, главным образом, с состязаниями, проводимыми в социалистических странах. В 1951 г. III место на 2-м Всемирном фестивале молодежи и студентов заняла Чжоу Гуанжен, в 1953 г. на 3-м фестивале III премию получил Фу Цун. Затем пришло время победам в более престижных состязаниях. Укажем лишь на некоторые. В 1955 г. Фу Цун завоевал III место на Конкурсе им. Шопена в Варшаве. В 1956 г. Лю Шикунь получил II премию Конкурса им. Листа в Будапеште, а в 1958-м – II место Конкурса им. Чайковского. В 1958 г. Ли Чанмин – первое место на конкурсе им. Энеску в Бухаресте, Гу Шэнин заняла II место на Конкурсе в Женеве (первое не присуждалось). В 1960 г. IV место Конкурса им. Шопена в Варшаве завоевал Ли Чанмин. В 1962 г. II место Конкурса им. Чайковского в Москве досталось Ин Ченцзуну [189, с. 51–52].

В Корее первым пианистом, добившимся широкой международной известности, стал Хан Дон Иль (р. 1941). После обучения на родине у Ким Сон Бук он, при содействии американского военного командования, в 1954 г. поступил в Джульярдскую школу к И. Левину. В 1965 г. молодой пианист из Кореи занял I место на конкурсе Левентритта, удостоившись от Л. Бернштейна прозвища «Корейский Моцарт». В 1967 г. призовое место на Международном конкурсе в Женеве завоевала Ли Кён Сук (р. 1945) – пианистка, которая после окончания Сеульской высшей художественной школы продолжила обучение в Джульярдской школе и Институте Кёртиса (США) у М. Хоржовского и Р. Серкина. 1969 г. отмечен наиболее блестящей победой корейской школы. Золотую медаль Конкурса им. Бузони в Больцано завоевал Пэк Кон У. Молодой пианист, пользовавшийся-

³⁸ Приведём отзыв об игре Соноды Тахакиро, принадлежащий выдающемуся итальянскому музыковеду Джулио Конфалоньери: «Он оснащен той чистой, блестящей и точной техникой, в которой ныне у многих имеется недостаток. Ему присущи интеллектуальность и поэтическая сосредоточенность, иногда с динамическими взрывами, свидетельствующими о богатой фантазии» (Radio Milano, 17 декабря 1957 г. [цит. по: 225, с. 189]).

ся в Корею славой вундеркинда, уехал в США в 1961 г. и обучался в Джульярдской школе у Р. Левиной, а с 1967 г. продолжил обучение в Лондоне у И. Кабош. До победы в Больцано он в 1967 г. стал лауреатом престижного национального Наумбургского конкурса в США [138, с. 248].

Успехи дальневосточных пианистов на международном поприще сочетались с бурным ростом фортепианного образования на родине. Во всех трех странах значительно активизировались процессы становления национальной педагогики.

В Японии новое поколение высокопрофессиональных пианистов – учеников Сироты, Крейцера, Коханьского и др. стало занимать важные позиции в фортепианном образовании. В середине 50-х годов сформировался новый крупный центр профессионального обучения пианистов. Им стал Тохо гакуэн, преобразованный в 1955 г. в колледж. Ключевыми фигурами этого учебного заведения явились Мотонари Игути, его сестра Айко и жена Акико. Плодотворно работал и Токио онгаку гакко, где главная роль также принадлежала японским пианистам – Исикаве Кацуко и др. Росло производство инструментов. Огромный спрос порождал предложение. Только с 1952 по 1961 г. прибыль фирмы Каваи увеличилась в 176 раз [221, с. 192].

Усилия, предпринятые в 50-е годы правительством Китайской Народной Республики для стимулирования национального пианистического искусства, были вполне сопоставимы с тем, что делалось в Японии на заре развития фортепианной культуры. В Шанхайской и Пекинской консерваториях была создана система образования по образцу того, что имело место в Советском Союзе: «Школа – Училище – Вуз». Основывались и новые учебные заведения. В 1952–53 гг. было создано 3 консерватории: в Шэньяне, Чэнду и Ухане. В 1956 г. основана консерватория в Сиани, в 1958 г. – в Гуаньчжоу, в 1959 г. – в Тяньцзине. В новые вузы направлялись на работу выпускники Шанхайской и Пекинской консерваторий [41, с. 34].

Развитие фортепианного искусства в КНР происходило при активной помощи фортепианных школ социалистических стран, в первую очередь – советской. С 1954 по 1956 г. в Шанхайской консерватории преподавал Д. Серов. В 1955–1957 г. в Пекинской консерватории работал А. Татулян. Особенно велика роль Т. Кравченко,

преподававшей в Пекинской консерватории в 1957–1958 и 1959–1960 гг. В стране работали и другие преподаватели из социалистических стран: Л. Кристьян (Румыния), Т. Лангер (ГДР), М. Кроткова (Чехословакия), Н. Бакст (Польша). Молодые пианисты направлялись и для учебы за пределами Китая. За период с 1953 по 1960 г. в консерватории СССР (Московскую, Ленинградскую и Одесскую) было направлено шесть студентов-пианистов. Среди них наибольшую известность завоевали Лю Шикунь, занимавшийся в Москве у С. Фейнберга, и Ин Ченьцун, обучавшийся у Т. Кравченко в Ленинграде. В Варшавскую консерваторию были направлены Ли Цифан, Ли Дачжен и Фу Цун. Последний обучался в классе З. Джевецкого [41, с. 33].

Развитие фортепианного искусства активизировалось и в Корее. Юн Ги Сон, Ким Сун Ёль, Ким Хёнг Гым и др. стали давать сольные концерты, как на родине, так и за рубежом, и принимать участие в международных конкурсах. 29 сентября 1946, Юн Ги Сон дал первый после окончания Корейской войны сольный концерт. В последующие годы корейские пианисты давали по несколько сольных концертов в разных городах страны. В пятидесятые годы на сцену выходят Чжонг Чжин У, Пег Нак Хо, О Чжонг Чжу, Квак Ын Су и др.

В это период достаточно широкое распространение получили и фортепианные национальные конкурсы – еще одна примета становления пианистической школы. В 1961 г. газетой «Тона Ильбо» был организован «Тона-конкурс». Программа, включающая сонату Бетховена (полностью), один из этюдов Листа, Рахманинова, Скрябина или Дебюсси и др., свидетельствует о достаточно высоких требованиях, предъявляемых к участникам [137, с. 245].

Как и в Японии, развитие пианистического искусства стимулировало рост национальной промышленности производства фортепиано. В 1956 г. появилась первая корейская фирма, изготавливавшая клавишные музыкальные инструменты – «Ёнчхан».

Достижения молодых дальневосточных пианистов на международной арене связаны не только с их собственными талантами и работой педагогов – они обусловлены той художественной атмосферой, которая сложилась в ходе развития фортепианного искусства в регионе. Неслучайно почти все те, кто составил славу фортепианного искусства Японии, Китая и Кореи в этот период – музыканты «во втором поколении»: у подавляющего большинства из них фор-

мирование связано с «миссионерским прошлым» музыкальной культуры Дальнего Востока³⁹.

Напомним, что музыканты, чья деятельность во многом определила выход отечественных фортепианных школ на более высокий уровень и завершение периода становления, лишь начинали обучение на родине, а завершали его за пределами собственного национального и культурного пространства. Тем самым стремительный рост профессионализма у японских, китайских, корейских пианистов привел не к обособлению, а к усилению ориентации на европейские гомогенные фортепианные «школы-учителя». Выяснилось, что обучение даже у столь выдающихся мастеров мирового фортепианного искусства, как Л. Сирота, Л. Крейцер, Т. Кравченко, не может заменить непосредственного контакта с гомогенными фортепианными культурами. Поэтому в ходе данного этапа сформировалась и закрепились следующая система воспитания наиболее перспективных молодых пианистов: начальное профессиональное образование обеспечивала отечественная фортепианная культура, а на более высоких стадиях обучение происходило непосредственно в национальном пространстве гомогенных школ, являющихся главными носителями традиций пианистического искусства. Эта система доказала свою эффективность и явилась востребованной, как на данной стадии, так и на последующих фазах развития дальневосточной фортепианной культуры.

Таким образом, заключительный этап становления национальных школ Японии, Китая и Кореи знаменовал закрепление важнейшего типологического свойства гетерогенной исполнительской школы: *трансляция профессионализма происходит при приоритетном ориентировании на гомогенное пианистическое искусство Запада. При этом контакты с западными гомогенными школами по коммуникативному типу «учитель – ученик» на высших стадиях развития гетерогенных исполнительских школ не утрачиваются, а приобретают новые формы.*

³⁹ Так, Сонода Тахакиро вырос в христианской семье; отец его был видным деятелем японского музыкального образования, обучавшимся в Париже. В христианской семье воспитывался и Инь Ченьцзун. Отец Лю Шикуня учился в Шанхайской консерватории. Мать Пэк Кон У – первая учительница пианиста – была органисткой в церкви. Первым музыкальным педагогом Ли Кён Сук также была мать, являвшаяся профессиональной певицей.

Завершение данного этапа отмечено формированием еще одного важного свойства гетерогенных исполнительских школ, связанного со спецификой функционирования коммуникативной структуры «исполнитель – последователь».

Международные триумфы дальневосточных пианистов, становясь все более яркими, вызывали все более значительный резонанс. И в самом регионе, и за его пределами успехи представителей национального фортепианного искусства воспринимались как свидетельство стремительного культурного роста дальневосточных стран и служили доказательством их приобщения к культурным ценностям современной цивилизации⁴⁰. И в Японии, и в Китае, и в Корее победы национальных фортепианных школ рассматривались как важное средство укрепления международного престижа. При этом олицетворением новых блестящих достижений отечественной культуры служили *именно сами молодые музыканты, а не их педагоги*. Действительно, при всем огромном уважении, которое в Японии испытывали к Л. Сироте, Л. Крейцеру, Л. Коханьскому, а в Китае – к Б. Захарову, Б. Серову, А. Татуляну, Т. Кравченко, их все же нельзя было считать олицетворением национального пианистического искусства. Тем более невозможно было признать деятелями корейской музыкальной культуры М. Хоржовского, Р. Серкина или Р. Левину – американских педагогов Ли Кён Сук и Пэк Кон У. Но, вместе с тем, ведущие национальные педагоги, работавшие на этом этапе в странах региона – японец Мотонари Игути, китайка Лю Сюйчжен или кореянка У Лэи также не могли претендовать на то значение, которое, например, в российской школе имели А. Есипова, Л. Николаев или Г. Нейгауз. Главным консолидирующим дальневосточные школы элементом выступили на данном этапе сами молодые пианисты – лауреаты престижных европейских конкурсов. Их еще трудно назвать в полном смысле *лидерами* соответствующих фортепианных

⁴⁰ Приведем два характерных высказывания этого времени. Из рецензии на концерт Хара Чиеко: «Безупречная техника, очаровательное звучание и динамика без преувеличений. Япония направила во Францию в высшей степени привлекательного посла женского пола» [цит. по: 213, с. 87]. Юджин Лист, член жюри Второго конкурса им. Чайковского: «Инь Ченцзун для меня лично был большим “открытием”, не только по своим достоинствам, но и как символ неимоверно быстрого развития музыкальной культуры в Китае. Таким образом, конкурс приоткрыл для меня “окно на Восток”» [104, с. 68].

школ. Вместе с тем характерная для гетерогенных школ тенденция к усилению системообразующей роли коммуникативной пары «исполнитель – последователь» как главного носителя национального содержания школы прослеживается достаточно отчетливо.

На этом этапе можно также усмотреть возникновение отдельных *стилистических признаков*, характерных для дальневосточных школ. Более подробно эта тема будет рассмотрена в четвертой главе настоящего исследования. Здесь же отметим, что уже в пору выхода дальневосточных пианистов на европейскую сцену отмечалось особое их внимание к технической «сделанности» и тщательной проработке материала. Так, Г. Нейгауз, слушая Мивако Кай и Хара Чиеко на Варшавском конкурсе им. Шопена в 1936 г., по его собственным словам, «уловил в их игре кое-какие специфические черты: ловкость, большое внимание, большая оживленность, точность» [130, с. 149]. Стремление к к точнейшей проработке пианистического материала, а также специфическое – подчас преувеличенное – тяготение к предельной его детализации, и в дальнейшем продолжало оставаться характерной особенностью как японского, так и всего дальневосточного пианизма. Можно указать на еще одно свойство фортепианного искусства Дальнего Востока, проявившееся уже на раннем этапе. Это особое значение «темы радости», «восторженное приятие мира».

Таким образом, в Японии и Китае к рубежу 50–60-х гг., а в Южной Корее к концу 60-х гг. сформировались следующие системные параметры школы:

1. Появились профессиональные достижения, позволившие фортепианным школам Японии, Китая и Кореи выйти за пределы собственного национального пространства.

2. Сформировалась система творческих контактов с западными фортепианными школами, характерная для развитых гетерогенных школ.

3. Начали складываться типичные для гетерогенной школы соотношения коммуникаций «педагог – учащийся» и «исполнитель – последователь».

4. Появились отдельные признаки стилистического своеобразия национальных школ стран Дальневосточного региона.

Это позволяет констатировать *завершение периода становления гетерогенных школ в странах Дальнего Востока.*

4. ПЕРИОД ВЫХОДА НА МЕЖДУНАРОДНУЮ АРЕНУ

Общая характеристика периода.

Данная фаза исторического развития МНФШ Дальнего Востока продолжается поныне и, по-видимому, далека от завершения. Вместе с тем основные типологические черты этапа обрисовались достаточно ярко уже к настоящему времени.

Исходя из предложенной в предыдущих разделах периодизации, начало периода следует отнести в Японии к середине 50-х, в Китае – к середине 60-х, а в Корею – к началу 70-х годов XX столетия. Установить отдельные этапы в данном случае трудно – для их обозначения необходим иной исторический масштаб наблюдений, в настоящее время недостижимый. В то же время можно указать на явление, которое, коренным образом повлияв на ситуацию в рассматриваемых странах, возможно, свидетельствует о начале новой стадии. Речь идет о «фортепианном буме» – лавинообразном увеличении числа обучающихся на инструменте, отчетливо наблюдаемом в 80-е годы и окончательно определившемся в начале следующего десятилетия в качестве одной из важнейших тенденций. Не имея возможности вследствие неизбежной ограниченности масштаба наблюдения рассмотреть отдаленные последствия этого феномена, отметим все же, что значение «дальневосточного фортепианного бума», явившегося одним из ключевых факторов развития мировой фортепианной школы в современную эпоху, далеко выходит не только за пределы национального пространства, но и за рамки региона.

Если исторический фон двух предыдущих периодов был во многом определен драматическими, а нередко и трагическими событиями общественно-политической жизни региона, то данная фаза в целом связана по преимуществу с эпохой стабильного и мирного развития, сопровождаемого бурным экономическим ростом, повышением благосостояния и выходом всех трех рассматриваемых стран в лидеры мирового сообщества. В то же время прохождение этого периода было далеко не безоблачно: на него пришлось одно из самых мрачных явлений в истории не только дальневосточного, но и мирового пианистического искусства: гонения на фортепиано в эпоху китайской «культурной революции» (1967–1977).

В данный период МНФШ стран Дальнего Востока предстают *полностью сформировавшимся феноменом*, обладающим основными типологическими признаками зрелой школы. Напомним, что главную роль здесь имеет соответствие критерию *единство школы как образовательной структуры и школы как направления*.

Рассмотрим эти параметры применительно к данной стадии.

Следует констатировать, что на вышеозначенной фазе исторического развития в Японии, Китайской Народной Республике и Республике Корея сложилась *весьма развитая система фортепианного образования*, с разветвленной инфраструктурой, включающей весь образовательный комплекс, предназначенный как для начинающих, так и для пианистов-профессионалов высокого уровня. Фортепианные отделения лучших учебных заведений стали отвечать самым высоким критериям качества подготовки пианистов-профессионалов. При этом соответствующие учреждения в абсолютном большинстве были укомплектованы национальными педагогическими кадрами.

Далее рассмотрим анализируемый феномен с точки зрения *школы-направления*. Напомним, что для национальной школы в данном случае актуальны два показателя: *выход за пределы собственного пространства*, сопровождаемый международным признанием, и *присутствие отчетливых черт стилистического своеобразия, обусловленного национальными особенностями*. В ходе данной стадии фортепианное искусство стран Дальневосточного региона не только получило безоговорочное мировое признание, но и стало оказывать существенное воздействие на мировой пианизм. В конце предыдущего периода крупнейших пианистов из Дальневосточного региона, при всех их успехах, все же вряд ли возможно было назвать лидерами мировой фортепианной школы. К началу XXI века ситуация изменилась. Успехи молодых исполнителей из Японии, Кореи и Китая на престижных международных состязаниях не только перестали быть единичными – скорее теперь можно говорить о доминировании представителей Дальневосточного региона на мировой конкурсной арене. Лучших исполнителей рассматриваемых стран вполне можно причислить к ключевым фигурам современной пианистической культуры.

Вопрос о *стилевом своеобразии* носит более дискуссионный характер. В то же время, с точки зрения автора настоящего исследования, в исполнительском творчестве музыкантов Дальневосточного региона присутствуют отчетливые черты, определенные генетическими

связями с культурными традициями ареала. В первую очередь здесь следует назвать утверждение общей для дальневосточных пианистов стилевой платформы, которую можно обозначить как «восточный романтизм»⁴¹. Далее, в исполнительском творчестве ведущих представителей современного пианистического искусства стран региона можно усмотреть отчетливые черты, связанные с претворением национальных особенностей. Кроме того, в игре пианистов из стран региона можно выделить достаточно отчетливые интонационные связи с речевыми закономерностями дальневосточных языков. Таким образом, на данном этапе фортепианные школы стран Дальневосточного региона демонстрируют соответствие единым, как для гомогенных, так и для гетерогенных школ, критериям, позволяющим квалифицировать их в качестве зрелых национальных школ.

В то же время важнейшей характеристической чертой данной стадии развития рассматриваемого феномена следует считать и то, что в этой фазе отчетливо и последовательно выявились специфические свойства, присущие гетерогенному типу.

В течение анализируемого периода в государствах региона выдвинулось немало выдающихся педагогов-пианистов, показывающих убедительные результаты преподавательской работы и пользующихся заслуженным авторитетом в своих странах. Однако отмеченное ранее количественное и качественное повышение уровня образования на родине не приводит к снижению числа пианистов, обучающихся за рубежом. Поток молодых музыкантов, желающих завершить образование в учебных заведениях Западной Европы, США и России, не только не ослабевает, но и обнаруживает тенденцию к увеличению – в подавляющем большинстве случаев лучшие молодые дальневосточные исполнители, как и ранее, завершают свое обучение у западных педагогов.

В продолжение периода значительно укрепились композиторские школы рассматриваемых стран. Фортепианные сочинения, созданные ведущими композиторами Дальневосточного региона, активно входят в национальный пианистический репертуар. Продолжается интенсивное освоение и созданных ранее опусов отечественных композиторов. Однако в основе репертуара фортепианных школ Японии, Китая и Кореи все же по-прежнему остаются произведения композиторов Запада.

⁴¹ Подробнее об этом см. разделах 4–6 главы 4 настоящего исследования.

Таким образом, и в ходе данного периода продолжает быть актуальной выделенная ранее базовая характеристика гетерогенных школ: *в процессе национального развития связи с гомогенными школами Запада не сокращаются, а нарастают*.

Основными лидерами дальневосточных МНФШ продолжают оставаться пианисты-исполнители. Они служат главными трансляторами стилевого содержания. Их деятельность является важнейшим фактором обеспечения стабильности японской, китайской и корейской школ. При этом именно в фигурах *выдающихся исполнителей* воплотились обозначенные ранее главные черты «образов духовных лидеров» национальных фортепианных школ: *герой, эксперт и артист-крат*. Следовательно, в характеризуемом периоде проявилось и другое базовое свойство данного типа фортепианной школы: *доминирование коммуникативной структуры «исполнитель – последователь»*. При этом лидерство окончательно и безоговорочно переходит к отечественным музыкантам.

Ряд черт дальневосточной пианистической культуры, выделенных в ходе анализа предшествующих периодов, на данной стадии утратил свою актуальность. В Китае и Японии христианская церковь лишилась своего определяющего воздействия на продвижение пианистического искусства. В то же время в Корее соответствующая роль миссионерских организаций до известной степени сохранилась, хотя и заметно сократилась. В процессе протекания периода практически прекратилось наблюдаемое ранее «отставание» корейской школы. Если в начале данной фазы лучшие пианисты из Японии и Китая все же в целом опережали корейских коллег по своим творческим достижениям, то к рубежу прошлого и нынешнего столетий положение выровнялось.

Японская фортепианная школа решительно и, по-видимому, бесповоротно утратила доминирующую роль. В то же время отчетливо наметились новые тенденции сближения рассматриваемых МНФШ, обусловленные осознанием общности культурного пространства, проблем и ответов на вызовы современности. Следствием этого стала заметная активизация творческих контактов, увеличение числа совместных творческих мероприятий (мастер-классы, летние школы, фестивали, конкурсы, разнообразные контакты между учебными заведениями и т. п.). Осознание единства трех крупнейших фортепианных школ региона проявилось и на лингвистическом уровне. В последние

десятилетия словосочетания типа «азиатские пианисты», «пианисты из стран Дальнего Востока» приобретают характер устойчивых как в музыкальной публицистике, так и в научной литературе⁴².

Обратимся к историческому обзору периода.

Указанный период, в рассматриваемых странах начался почти одновременно (в Корее – с незначительным в историческом масштабе отставанием порядка 10 лет), однако социополитическая ситуация в трех странах была весьма различной.

Япония, восстановив во второй половине 60-х годов свой довоенный промышленный потенциал, решительно укрепляла позиции в мировой экономике. В 1968 г. страна вышла на второе место в мире после США по объему валового национального продукта [122, с. 355]. Несмотря на сложности и различные препятствия, в стране нарастали демократические процессы.

Корея в начале соответствующего этапа, в 70-е годы, также переживала эпоху форсированного развития. Государство, которое десятилетием ранее по уровню экономики входило в число беднейших стран земного шара, стремительно вырывалось в лидеры мирового промышленного производства. Ежегодный прирост валового национального продукта составлял около 11%. [97, с. 326]. Темпы роста были еще выше, чем в Японии, дав основание говорить о «корейском экономическом чуде». Однако политическая ситуация была чрезвычайно напряженной. В 60–80-х годах в стране сменялись военные режимы, имеющие отчетливые признаки диктатуры и не останавливавшиеся перед прямыми политическими репрессиями. На культурную и психологическую ситуацию в стране негативно влияло и острейшее идеологическое и политическое противостояние с КНДР.

Китай переживал один из трагических периодов своей истории. Политика «Большого скачка», проводимая властями в конце предшествующего десятилетия (1958–1960), привела к экономическому краху и сильно пошатнула положение правительства Мао Цзэдуна. Стремясь восстановить позиции, правящая группа провозгласила «культурную революцию», на десятилетие (1966–1976) повергнувшую страну в политический хаос, сопровождаемый насилием и чудовищ-

⁴² См. напр.: «Ланг Ланг остается типичным представителем азиатской волны в современном пианизме» [165, с. 121]; «Почти половину конкурсантов составляют пианисты из дальневосточных стран – Японии, Китая, Южной Кореи» [42].

ными идеологическими гонениями, жертвой которых стала в том числе и фортепианная культура.

И тем не менее, несмотря на столь разительные внешние отличия, как говорилось, уже в начале периода прослеживаются черты общности, определяемые типологическим сходством, прежде всего тем, что и в Японии, и в Китае, и в Корее на этой стадии лидирующая роль окончательно перешла от представителей западных культур к национальным пианистам.

Обратимся к более подробной характеристике данной стадии в каждой из рассматриваемых стран.

Трагические события «культурной революции» в *Китае* получили достаточно подробное освещение в китайской научной литературе. В соответствии с общими идеологическими установками, характерными для музыковедения этой страны, гонения на фортепианную культуру, как правило, трактуются здесь как результат пагубного отклонения коммунистической партии от истинного пути и действиями контрреволюционных элементов, лишь внешне следующих идеям Мао Цзэдуна⁴³.

С точки зрения типологии гетерогенных школ, данный случай можно считать проявлением закономерности, которую М. Дрожжина применительно к феномену восточных композиторских школ (МНКШ) определяет как постоянные колебания между модернизационными (связанными с влиянием Запада) и традиционалистскими (охранительными по отношению к отечественной культуре) тенденциями [63, с. 104]. Можно отметить, что «охранительные» тенденции в случае фортепианных гетерогенных школ проявляются более интенсивно. По-видимому, это связано с их более отчетливой ориентацией на «чуждую» западную культуру. Указанная закономерность проявилась и в эпоху «культурной революции». При этом, при всей жестокости гонений на композиторов, главный удар пришелся все же на исполнительское фортепианное искусство.

В то же время достаточно обоснованной представляется позиция американского исследователя Р. Крауса. Ученый полагает, что трактовать гонения «культурной революции» на пианистов лишь с позиций «борьбы с чуждыми западными влияниями» не вполне правомерно: такое объяснение явилось бы недостаточным.

⁴³ См. напр. работу Бянь Мэн [41, с. 69–85].

Противоборство вестернизации послужило скорее катализатором, который довел ситуацию до предельного обострения. Р. Краус справедливо указывает, что профессиональное исполнительство на многих традиционных китайских инструментах также преследовалось: оно было объявлено «наследием угнетателей». Революционная же музыка, пропагандируемая властями, имела во многом западные корни; при этом связь с «искусством угнетенных масс» Запада не затушевывалась, а скорее подчеркивалась. Жесткость идеологического удара по фортепиано, указывает американский ученый, прежде всего объяснялась тем, что европейский инструмент в глазах широких народных масс устойчиво ассоциировался с образом жизни богатых. Власти КНР, провозгласив лозунг «опоры на бедноту», умело использовали соответствующие настроения. Пианистическое искусство и его представители (которые в большинстве своем были выходцами из обеспеченных слоев населения) стали, таким образом, заложниками в политической борьбе и объектами репрессий хунвэйбинов – главных проводников новой политики Мао [232, с. 86].

Следует согласиться с Р. Краусом и в том, что варварские действия по разгрому пианистической культуры, в том числе и материальной ее части (уничтожение инструментов, сожжение нот, порча пластинок с записями фортепианной музыки и т. п.), были скорее стихийным явлением (хотя и искусно направляемым), нежели реализацией прямых приказов Мао.

В высказываниях ближайших соратников «Великого Кормчего» можно найти немало примеров негативного отношения к «капиталистическому инструменту». Однако сам Председатель Мао, по-видимому, даже на раннем этапе «культурной революции» не планировал его полного искоренения. Доказательством этого служит благожелательное упоминание о фортепиано в главном идеологическом руководстве, обязательном к исполнению для каждого китайца – выпущенном в 1966 г. «Цитатнике» (сборнике ключевых выдержек из трудов «Великого Кормчего») ⁴⁴. Соглашаясь с американским ученым

⁴⁴ «При игре на фортепьяно в движении находятся все десять пальцев, и нельзя, чтобы одни из них действовали, а другие бездействовали. Но если ударять по клавишам всеми десятью пальцами одновременно, то мелодии тоже не получится. Для того чтобы получилась хорошая музыка, все десять пальцев должны действовать ритмично и согласованно. Партийный комитет должен крепко ухватиться за центральное звено работы и одновременно развернуть вокруг центрального звена работу в других

в общей оценке ситуации, необходимо, с нашей точки зрения, добавить, что репрессии «культурной революции» против пианистов следует рассматривать не только в контексте политических процессов соответствующего периода китайской истории, но и в связи с типологическими особенностями феномена МНФШ. С этой точки зрения, признавая важность чисто социальных движущих сил в преследовании пианистов в эпоху «культурной революции», все же не следует недооценивать и фактор сопротивления вестернизационным процессам. В этом плане события данной эпохи составляют единый ряд с более ранними эпизодами истории продвижения фортепиано в странах Дальнего Востока. Как следует из исторического обзора предшествующих периодов развития дальневосточных школ, столь жестокие преследования европейских клавишных инструментов никак нельзя назвать беспрецедентными для региона – вспомним, например, искоренение органного и клавирного исполнительства в Японии шестнадцатого века и запрет деятельности иезуитов (в том числе и по распространению фортепиано) в Китае конца восемнадцатого столетия. Достаточно близкую аналогию варварству «культурной революции» представляет кровавое восстание ихэтуаней в конце девятнадцатого века: разъяренные толпы бунтарей в своей «ненависти к иностранцам и богатым», подобно хунвэйбинам, уничтожали европейские музыкальные инструменты и сжигали ноты.

Самые трагические эпизоды гонений приходятся на 1966 г. Наиболее мощный удар пришелся на Шанхай – город, традиционно связанный с обеспеченными слоями населения и ориентированный на Запад, где оппозиционные настроения были особенно сильны. Поэтому в наибольшей степени пострадала Шанхайская консерватория. Разъяренная молодежь врывается в консерваторские классы, дома музыкантов, конфисковывала ноты, которые тут же сжигались на улицах. По свидетельству Бянь Мэн, 80 педагогов старейшего музыкального вуза страны были заперты в коровнике и подвергнуты

областях. В настоящее время мы занимаемся самыми разнообразными вопросами: мы должны держать в поле зрения работу во всех регионах, работу всех воинских частей и всех ведомств и не должны уделять внимание только некоторым вопросам, – этому методу мы непременно должны научиться. На фортепьяно одни играют хорошо, другие – плохо, и разница в исполнении мелодии очень большая. Члены партийных комитетов должны научиться хорошо “играть на фортепьяно”» [115, с. 34.]

избиению. Не выдержав жестоких издевательств, поочередно ушли из жизни пять ведущих педагогов Консерватории. Среди них была одна из крупнейших деятелей национальной школы, одна из лучших учениц Б. Захарова Ли Суйчжен. Вскоре, в результате провозглашенной правительством «чистки классовых рядов», погибло еще семь преподавателей. Жесточайшим потрясением для китайских музыкантов была смерть молодой Гу Шеньин, «чудесного цветка, выросшего на почве китайского музыкального искусства», как называет ее Бянь Мэн. После изощренных издевательств, она покончила с собой, отравившись газом. Судьбу одной из самых талантливых и любимых в стране пианисток разделила ее семья – мать и младший брат [см.: 41, с. 69–85].

Уцелевшие педагоги были отправлены в ссылку в отдаленные сельскохозяйственные районы. Среди них еще одна ученица Захарова У Лэи и талантливейший воспитанник Т. Кравченко Ли Минчиан, которому хунвэйбины изуродовали руки.

Репрессии коснулись и других музыкальных вузов Китая. В ссылку были отправлены педагоги-пианисты Пекинской консерватории. Среди них – Чжоу Гуанчжэн, муж которой, видный партийный работник, ушел из жизни, обвиненный в контрреволюционной деятельности. В 1967 г. в тюрьму был отправлен Лю Шикунь, незадолго до этого вынужденный оставить работу в столичном вузе.

Итак, в результате первого этапа «культурной революции» состояние национальной фортепианной школы можно определить как катастрофическое. Большинство крупных ее представителей были отправлены в ссылку, заключены в тюрьму или же физически уничтожены. Деятельность музыкальных учебных заведений была прекращена. Однако дальнейшее развитие событий доказало жизнестойкость китайской МНФШ.

После окончания «культурной революции» фортепианная школа КНР достаточно быстро восстановила утраченные позиции. В 1979 году возобновился учебный процесс в консерваториях Пекина и Шанхая. К преподавательской работе вновь приступили У Лэи, Чжоу Гуанчжэн, Ли Цифан, Ли Минчиан и другие выдающиеся представители национальной педагогики. Была возобновлена работа и в других музыкальных вузах – Шэньянской, Тяньцзиньской, Сычуаньской, Сианьской консерваториях. Кроме того, фортепианное обучение было продолжено в целом ряде педагогических институтов.

Интерес молодежи к фортепианному образованию не только не уменьшился, а резко возрос. Уже в первые два года после возрождения вузов число желающих начать консерваторское обучение превысило 20 000 человек. Конкурс в музыкальные училища составлял более 100 человек на место [41, с. 90].

Одной из причин было уже отмеченное обстоятельство: партийное руководство страны не планировало *полного* искоренения фортепиано в стране. Однако главным фактором столь быстрого восстановления школы все же необходимо счесть сам уровень ее развития. С этой точки зрения, сам факт выживания национальной школы в столь трагических обстоятельствах служит убедительным доказательством того, что МНФШ Китая вступила в пору зрелости и пустила достаточно глубокие корни в стране.

Существенным показателем жизнеспособности школы явилось и то, что в годы столь суровых испытаний национальная школа смогла выдвинуть духовных лидеров, сумевших ее консолидировать. В соответствии с приведенными в предыдущей главе типологическими закономерностями МНФШ, лидерство здесь было обусловлено, в первую очередь, коммуникацией «исполнитель – последователь». Главными духовными лидерами явились выдающиеся пианисты Инь Ченцзун, Фу Цун, Лю Шикунь и др.⁴⁵

Общая ситуация в *Японии* и *Республике Корея* (Южной Корее), разумеется, решительно отличается от той, что имела место в охваченном хаосом «культурной революции» Китае. Тем не менее, МНФШ всех трех рассматриваемых стран вышли на новую фазу развития почти одновременно (в Корее, напомним, с отставанием менее чем на 10 лет). Это обусловлено наличием ряда элементов типологической общности. Наиболее актуальны здесь два параметра: резкий всплеск интереса к фортепианному образованию и выдвижение духовных лидеров, обусловивших окончательную консолидацию национальной школы в качестве зрелого, сложившегося явления. Общая ситуация в *Японии* и *Республике Корея*, разумеется, решительно отличалась от той, что имела место в охваченном хаосом «культурной революции» Китае. Тем не менее, МНФШ всех трех рассматриваемых стран вышли на новую фазу развития почти одновременно (в Корее, напомним, с отставанием менее чем

⁴⁵ Этой проблеме посвящен раздел 2 третьей главы настоящего исследования.

на 10 лет). Это обусловлено наличием ряда элементов типологической общности.

В Японии и Республике Корея, в отличие от КНР, власти страны не ставили преград процессу роста фортепианного образования, а, напротив, поощряли его; поэтому результаты были несоизмеримо более весомыми. К 1974 г. в стране с населением 110 млн насчитывалось около 3 млн фортепиано. Существенную роль в активизации детского пианистического образования сыграли школы, организованные фирмой музыкальных инструментов «Ямаха». В 1965 г. в школах «Ямаха» занималось около 250 000 детей. Интенсивно развивалось и высшее образование. Ведущая роль по-прежнему принадлежала Токио онгаку гакко и Тохо гакуэн. В то же время выдвинулись и другие вузы – Киотская академия музыки, Академия Кунидати, Высшая школа в Осаке и др. [225, с. 212].

Сходные процессы происходили и в Корее. Если в конце 60-х гг. годовые продажи фортепиано в этой стране составили менее одной тысячи, то к началу 80-х они возросли более чем в девяносто раз [137, с. 94]. Увеличивалось и количество учебных заведений.

МНФШ стран Дальнего Востока на этой фазе своего развития располагали крупными педагогами – представителями отечественной культуры. В частности, в Японии продолжалась работа Ясукава Кацуко, Игути Мотонари; в КНР – Чжоу Гуанжэнь и Дань Шаои. Однако абсолютное большинство выдающихся деятелей пианистического искусства и на этой фазе на заключительном этапе своего формирования воспитывались у педагогов Запада.

Таким образом, в плане коммуникации «исполнитель – последователь» данная фаза развития МНФШ ДВ характеризуется качественными изменениями: лидерские функции устойчиво закрепляются за представителями национального фортепианного искусства. В отношении коммуникации «педагог-ученик» столь радикальных перемен не наблюдается: как и в ходе предшествующего периода, ведущими лидерами-педагогами здесь являются представители гомогенных школ Запада.

Продолжая исторический обзор, напомним, что одной из самых ярких черт в развитии современного фортепианного исполнительства рассматриваемого региона явился так называемый «фортепианный бум». Точно момент зарождения лавинообразного увеличения числа обучающихся игре на фортепиано в странах Дальнего Востока, ко-

торое получило это, достаточно устойчивое, наименование, можно определить лишь весьма приблизительно. По-видимому, начало этого процесса следует отнести к 80-м годам прошлого столетия. При этом скачок в сфере пианистического образования более интенсивно проявился в КНР и республике Корея, чем в Японии. С середины 90-х гг. фортепианный бум в странах Дальнего Востока приобрел столь большие масштабы, что перешел границы региона, став важной движущей силой мировой музыкальной жизни. С этой точки зрения, обозначенный феномен явился одним из факторов, определивших окончательный выход МНФШ ДВ за пределы собственного национально-культурного пространства.

Приведем некоторые статистические данные, свидетельствующие о глобальном размахе данного явления.

В КНР число занимающихся на фортепиано с нескольких десятков тысяч в начале 80-х годов увеличилось к началу нового столетия до 3–4-х миллионов [187, с. 9]. К 2010 году, по некоторым оценкам, число детей, обучающихся на фортепиано, превысило в этой стране тридцать миллионов [242, с. 334]. Республика Корея в 1986 году стала крупнейшим мировым экспортером фортепиано; при этом суммарное производство инструментов с начала 80-х до середины 2000-х годов составило около четырех миллионов экземпляров [137, с. 172]. В 2000-м году количество детских музыкальных учебных заведений с преподаванием фортепиано составило в Корее число 13. 300 – при населении около 46 миллионов [137, с. 172]! К 2004 году в этой стране существовало 30 колледжей и 85 университетов, где преподается фортепиано. В 1993 году 70 колледжей и университетов подготовили 4000 выпускников [132, с. 338]. В Японии к 2011 году существовало 116 консерваторий и иных заведений с изучением фортепиано, где обучалось около 10 000 студентов [274, с. 225].

Следствием дальневосточного бума стал и ошеломляющий рост численности восточноазиатских участников на международных фортепианных состязаниях⁴⁶. На Конкурсе им. Шопена в Варшаве, проходившем в 1980 году, жюри было вынуждено ограничить количество претендентов из Японии на предварительном отборе. Тем не менее, число японцев в ходе предварительного состязания составило 20 че-

⁴⁶ Данное показательное явление требует специального рассмотрения. Оно будет выполнено в разделе 3 Третьей главы настоящей работы.

ловек. В 1985 году на Венском конкурсе им. Бетховена из 72 участников 32 были представителями Японии [225, с. 202]. В следующие десятилетия увеличение числа конкурсантов из стран Дальневосточного региона приобрело поистине лавинообразный характер. В 2002 году из 55 пианистов-участников свыше половины составили претенденты из Японии, Кореи и Китая. Сходная картина наблюдалась в 2005 году на Конкурсе им. Клиберна в Форт-Уэрте – там число выходцев из стран региона также составило около 50% [278].

Закономерно, что, начиная с 90-х годов, феномен дальневосточного фортепианного бума не только попадает в центр журналистского внимания, но и становится предметом серьезного изучения со стороны исследователей фортепианной культуры региона. В анализе причин данного явления большинство музыковедов акцентирует социальный фактор, подчеркивая, что в условиях экономического подъема 80–90-х гг. фортепиано становится «престижным признаком улучшающегося стандарта жизни» [165, с. 13]. Тот факт, что в фортепианном буме решительно лидируют не высокоразвитая Япония, а развивающиеся Китай и Корея, нередко объясняется уровнем социальной структуры общества. Японское общество современной эпохи отличается более высокой восходящей социальной мобильностью, чем корейское и китайское; последние располагают меньшим количеством «социальных лифтов». Поэтому молодежь КНР и Кореи охотнее избирает профессию академического музыканта, которая является одной из немногих возможностей занять престижное положение в обществе [274, с. 94], будучи высоко ценимой и на Западе.

Соглашаясь с этим, следует добавить, что, по-видимому, феномен фортепианного бума нельзя назвать специфичным для МНФШ. Подобное явление достаточно характерно и для гомогенных школ, и в целом имеет скорее социальную, чем национальную природу. В этой связи можно указать на историю отечественной пианистической культуры. Стремительный рост фортепианного образования в СССР 50–60-х годов прошлого столетия не уступал по масштабам дальневосточному фортепианному буму. Среди главных причин этого явления также следует выделить повышение благосостояния масс, когда этот инструмент, как и в странах Дальнего Востока, стал восприниматься в качестве признака улучшения жизненных стандартов. При этом престижность профессии также во многом была связана с ограниченностью количества «социальных лифтов».

Данный период ознаменовался и исключительно яркими исполнительскими достижениями. Крупнейшие пианисты, явившиеся выходцами из дальневосточного региона – Утида Мицуко (Япония), Пэк Кон У (Корея), Ланг Ланг, Юнди Ли (КНР) и др. – выдвинулись в ряды ведущих музыкантов мира. С их приходом мировая фортепианная культура не только обогатилась интерпретациями высочайшего класса, но обрела новых лидеров. И все же главное заключается в том, что эти исполнители предстали духовными лидерами для отечественных пианистических культур. Они воплотили в своем творчестве стилевые черты, присущие национальному фортепианному искусству, и сыграли важнейшую роль в консолидации и национальной идентификации своих МНФШ.

Определенным свидетельством выхода пианистических школ региона на этап зрелости явилась и тенденция к осмыслению итогов исторического пути, пройденного национальной фортепианной культурой. Это выразилось как в появлении монографических исследований, посвященных выдающимся деятелям японского, китайского и корейского пианистического искусства, так и в публикации работ, рассматривающих те или иные общие аспекты истории национальной фортепианной культуры⁴⁷. Стремлением обрести национально-культурную идентичность характеризуются и поиски китайских, корейских и японских пианистов в сфере фортепианной методики⁴⁸.

Итак, в ходе «фортепианного бума» МНФШ ДВ обогатились чрезвычайно значительными достижениями, как в сфере исполнительства, так и педагогики. В то же время типологические гетерогенные черты, продолжают быть актуальными и на этой фазе. Громадный количественный прирост не привел к утрате ведущего значения «старших» гомогенных школ в пианистическом образовании. Напротив, число обучающихся в учебных заведениях Запада резко выросло⁴⁹.

⁴⁷ В частности, в этот период вышли в свет неоднократно цитированные в настоящей монографии фундаментальные исследования Бянь Мэн (1994 г.), М. Иида (2009 г.), Пак Кён Хва (2007 г.).

⁴⁸ См. напр. диссертационное исследование Нью Яцань [135].

⁴⁹ По сведениям М. Ёсихары, в 2004 г. количество выходцев из дальневосточного региона в Джульярдской школе составило примерно 30% от общего числа учащихся. На фортепианном отделении другого крупнейшего музыкального заведения США, Музыкальной школы Eastman, в том же году число представителей стран Дальнего Востока превысило 70% [274, с. 94].

Как было подчеркнuto ранее, данный период к настоящему времени продолжается и, вероятно, далек от завершения. Поэтому трудно говорить о каких-либо его итогах. Вместе с тем следует констатировать:

1. В ходе данной фазы исторического развития МНФШ Дальнего Востока не только вышли за пределы собственного национального пространства, но и стали оказывать значительное влияние на пути развития мирового фортепианного искусства.

2. Крупнейшие представители национальных японской, китайской и корейской фортепианных школ вошли в число лидеров современного фортепианного исполнительства.

3. В исполнительском творчестве наиболее значительных пианистов рассматриваемых стран ярко проявились черты стилистического своеобразия, связанного с национальными традициями.

4. Контакты МНФШ ДВ с гомогенными школами Запада приобрели новые формы; в то же время характер связей в целом продолжает соответствовать их гетерогенной специфике.

5. В процессе прохождения периода отчетливо проявились присущие гетерогенным фортепианным школам соотношения коммуникативных пар «педагог – учащийся» и «исполнитель – последователь».

Все это позволяет сделать вывод: *в соответствии с предложенными в настоящей работе критериями, в ходе данного периода МНФШ Дальнего Востока вступили в фазу зрелости.*

*

Подведем общие итоги обзора исторического пути развития МНФШ Дальнего Востока.

Современное состояние фортепианных школ Дальневосточного региона явилось результатом длительного процесса созревания, обусловленного как типологическими принципами, лежащими в основе формирования гетерогенных школ, так и конкретными историческими условиями. При этом сложность в протекании и значительная продолжительность первого и второго периодов прежде всего были предопределены тяжелой социокультурной ситуацией, связанной с общим системным кризисом в странах региона. Впечатляющие успехи, демонстрируемые МНФШ стран Дальнего Востока в ходе третьего периода, обусловлены политико-экономическим и культурным подъе-

мом рассматриваемых стран, наметившимся в последние десятилетия прошлого столетия, а также общими процессами глобализации.

На отдельных стадиях формирования МНФШ ДВ объединял единый региональный центр, образовавшийся в Японии. В наиболее ярко выраженном виде такое объединение имело место на конечном этапе периода зарождения и на первых этапах периода становления. На современном же этапе отчетливо наметились новые интеграционные явления, связанные как с феноменом глобализации, так и с культурно-политическими объединительными процессами в Дальневосточном регионе.

На протяжении большей части исторического пути три рассматриваемые МНФШ демонстрировали неравномерность в своем формировании. Опережающее положение принадлежало японской школе, а наименьшую динамичность показывала МНФШ Кореи. В ходе последнего периода МНФШ Японии, КНР и Корейской республики обнаруживают постоянную тенденцию к сближению уровня.

Ход становления МНФШ стран Дальневосточного региона показывает соответствие общим типологическим закономерностям, присущим развитию как гомогенных, так и гетерогенных школ. В данном отношении актуально то, что в своем продвижении рассматриваемые МНФШ приобрели обширную образовательную инфраструктуру. На последних этапах развития сложились традиции национальной педагогики, появились выдающиеся исполнители, играющие значительную роль в мировом музыкальном искусстве.

В то же время специфичным для гетерогенных школ явились постоянные теснейшие контакты со «старшими» гомогенными школами. Контакты этого рода в различные периоды развития не ослабевают, а лишь трансформируются. На стадии зарождения главенствующее место принадлежало христианским миссионерским организациям. В дальнейшем значение данного канала продвижения фортепианной культуры постепенно уменьшалось, первенство приобрели контакты с профессиональными пианистами стран Запада. При этом роль тех или иных гомогенных западных фортепианных культур в развитии рассматриваемых МНФШ менялась в связи с различными аспектами общих социокультурных взаимоотношений с государствами европейского мира. Особое значение в данном случае имеют контакты с российской фортепианной школой, оказавшей определяющее значение на становление дальневосточных

МНФШ: в первую очередь, Китая, затем – Японии и, в меньшей степени, – Кореи.

Ключевым типологическим параметром, присущим гетерогенным фортепианным школам и последовательно выразившимся в историческом процессе формирования МНФШ стран Дальневосточного региона, следует также считать специфический характер коммуникативных связей, обусловленный доминирующим значением коммуникации «исполнитель – последователь». На первых стадиях развития яркое проявление данного свойства усмотреть трудно. Однако в ходе заключительного периода оно обнаружилось чрезвычайно отчетливо. Это выразилось прежде всего в появлении выдающихся пианистов, ставших духовными лидерами для отечественных пианистических культур, наиболее ярко воплотивших в своем творчестве стилевые черты, присущие национальному фортепианному искусству, сыгравших важнейшую роль в консолидации и национальной идентификации в условиях гетерогенных школ.

Таким образом, можно сформулировать следующий общий вывод:

Результатом процесса развития пианистического искусства в странах Дальнего Востока явилось формирование национальных фортепианных школ, занимающих существенное место в национальных культурах региона и оказывающих большое влияние на мировое музыкальное искусство. При этом их типологические параметры соответствуют выделенным в предыдущей главе закономерностям, присущим феномену национальных гетерогенных школ.

Глава 3

МЕСТО МНФШ СТРАН ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Как было показано выше, выход за пределы собственного культурно-национального пространства является одним из двух решающих признаков, позволяющих квалифицировать национальную школу как полностью сложившуюся. Данная глава продолжает линию исследования ключевого свойства художественной школы применительно к феномену МНФШ Дальнего Востока.

1. КОНФУЦИАНСКИЕ ТРАДИЦИИ И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОГО ОБЛИКА ФОРТЕПИАННОЙ КУЛЬТУРЫ РЕГИОНА

Конфуцианские традиции, пронизавшие всю структуру восточноазиатских обществ, оказывают огромное влияние на самые различные сферы социальной жизни региона. Всеобъемлющее – при этом во многом скрытое – влияние конфуцианства на современную культурно-социальную ситуацию в странах Дальневосточного региона отмечается как зарубежными, так и российскими социологами и историками¹. Большинство исследователей пианистического искусства Китая, Кореи и Японии в странах Восточной Азии признают влияние конфуцианских ценностей и на особенности продвижения фортепианного искусства.

Так, Р. Краус утверждает, что избирательный интерес китайского среднего класса к такому элементу культуры европейской элиты, как фортепианное исполнительство, обусловлен традицией конфуцианства, предопределившей особое значение, которое в Китае издревле придавали музыкальному искусству [232, с. 29]. Пак Кён Хва заключает, что причина успехов корейцев в обучении фортепианной игре – привитые под влиянием конфуцианских теорий почитание

¹ «В современных обществах этих стран (Китая, Кореи и Японии. – С.А.) трудно найти человека, который сказал бы, что он конфуцианец. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что конфуцианские принципы лежат в основе внутрисемейных отношений, образования, структуры экономики, системы менеджмента и т.д.» [168, с. 202.].

учителя, дисциплинированность, терпение и настойчивость в работе [137, с. 309]. Сюй Бо характеризует фортепианное обучение в Китае как «обновленный конфуцианский символ» [165, с. 95].

Еще более продвинулась в осмыслении данной проблематики американский исследователь Окон Хван [224]. Хотя процессы адаптации западной музыкальной культуры рассмотрены ею применительно к Корее, выводы ученого могут быть распространены и на другие культуры региона. Главный источник своей системы взглядов на адаптацию европейского музыкального образования на корейской почве она видит в работах экономистов и социологов, разрабатывающих теорию «конфуцианского капитализма» [см.: 218; 230]. Аргументация в этих трудах обусловленности «восточноазиатского экономического чуда» сохранением и культивированием конфуцианских ценностей, с точки зрения Окон Хван, актуальна и для современной музыкальной культуры.

Напомним, что традиции конфуцианского образования безраздельно доминировали в Китае с начала нашей эры до первого десятилетия прошлого века, в Корее – с XIV до начала XX столетий, они утверждались в качестве одной из важнейших опор японской государственности с XVII века до начала преобразований Мэйдзи [168, с. 73]. Воспользуемся предложенным Окон Хван и заимствованным из психологии понятием трансфера²: неодолимое влечение современных китайцев, корейцев и японцев к академическому музыкальному образованию «по западному образцу», в соответствии с ее гипотезой, есть своего рода «перенесенное поведение» (*transferred Behavior*). Постулаты конфуцианской этики в данном случае оказываются весьма близкими ряду принципов, лежащих в основе обучения европейскому музыкальному искусству, и переносятся (трансферируются) на эти последние.

Вслед за Окон Хван выделим четыре позиции, актуальные для трансфера [224, с. 185]:

1. *Трудовая этика и дисциплина*. Исключительная трудоемкость музыкального обучения в сфере академической музыки и неукоснительное требование дисциплины и распорядка в работе «отпугива-

² «Трансфер (перенос) – улучшение или ухудшение выполнения (освоения) некоторого действия под влиянием предшествующего выполнения (освоения) другого» [119, с. 344].

ют» в наше время многих молодых европейцев. В то же время данные свойства импонируют корейцам, китайцам и японцам, так как вполне согласуются с культом трудолюбия – одной из наиболее почитаемых конфуцианских добродетелей.

2. *Особое значение повторения и заучивания наизусть.* «Метод, который можно назвать “зубрежкой”, – пишет Окон Хван, – был единственным в педагогической практике конфуцианской Кореи» [224, с. 185]. Исследователь подчеркивает, что это во многом обусловлено сложностью овладения китайской иероглифической письменностью, без которой изучение классической конфуцианской литературы в старой Корее было невозможным. В свою очередь, доскональное знание конфуцианского канона было необходимо для сдачи экзаменов, которые в Корее, как и в Поднебесной империи, вплоть до начала XX столетия являлись неременным условием продвижения по государственной служебной лестнице. Более подробное изучение классических конфуцианских трудов (в японском переводе) было важнейшим компонентом и японского традиционного образования. Данные методы находят параллель в обучении европейской классической музыке, где «заучивание наизусть и бесконечные повторения важнее, чем во многих других дисциплинах» [224, с. 187].

3. *Генеалогия.* «Конфуцианство учило, <...> что человек не свободное и независимое юридическое лицо, а точка в непрерывности генеалогической линии. <...> Для западной классической музыки родословная также важна. <...> Будь то биография исполнителя в программке его сольного выступления или объявление номеров в школьном концерте – в качестве обязательного пункта имеется имя учителя» [224, с. 187].

4. *Повиновение властям.* Главная опора конфуцианского морального кодекса – верность начальствующим и сыновнее послушание – в сфере европейского классического музыкального искусства находит аналогии во взаимоотношениях учителя и ученика. В большинстве западных академических дисциплин, считает Окон Хван, воспитание критического взгляда и стимулирование научно-творческих споров (в том числе – с наставником) является не только желательной, но и жизненно важной частью процесса обучения. При формировании академического музыканта дело обстоит несколько иным образом. «Студенты почти во всех случаях выбирают учителя вследствие стремления к подражанию определенным аспектам его музыкальной

личности. Так как студенты считают своих учителей властью, они им повинуются. Если студент неоднократно проявляет непослушание, обычным последствием становится то, что он добровольно или вынужденно оставляет класс этого учителя» [224, с. 187].

С точки зрения автора настоящего исследования, приведенные аргументы Окон Хван достаточно убедительны. Несмотря на то, что в ее работе практически не затрагиваются методические вопросы фортепианного обучения, предлагаемая американским ученым «конфуцианская концепция» вполне может быть применена при осмыслении и этой проблематики. В частности, с ее помощью можно объяснить феномен, нередко вызывающий недоумение теоретиков фортепианной педагогики: необычайную популярность в странах Дальневосточного региона «Школы игры на фортепиано» оп. 101 Ф. Бейера. Это руководство, впервые вышедшее в середине XIX столетия и весьма распространенное в позапрошлом и начале прошлого столетий, ныне безоговорочно признано устаревшим в России, США и странах Западной Европы. Однако оно до сей поры остается одним из наиболее востребованных пособий для первоначального обучения в Китае, Японии и особенно в Корее³.

Ван Ки Чан, анализируя недостатки данного пособия с позиций современной методики, особо отмечает: начиная с середины 70-х гг., в Корее было опубликовано значительное количество новых, современных руководств по первоначальному освоению фортепиано. Труднообъяснимое пристрастие к старинной «Школе игры» не осталось без внимания в музыковедческих работах, опубликованных в Америке. Ван Ки Чан, анализируя недостатки данного пособия с позиций современной методики, особо отмечает: начиная с середины 70-х гг., в Корее было опубликовано значительное количество новых, современных руководств по первоначальному освоению фортепиано. Тем не менее, большинство фортепианных педагогов этой страны являются ярыми сторонниками методов «Школы Бейера» и инициировали выход в свет «Нового Бейера» – который, принципиально не отличаясь от своего прототипа, характеризуется, главным образом, добавлением популярных в Корее детских песен и красочных иллюстраций [257, с. 76].

³ Огромная популярность этого издания в странах Дальнего Востока (в первую очередь в Корее) отмечена, например, в Словаре Гроува [244, с. 918].

М. Монрой, исследователь из Колумбии, изучает обозначенную проблему применительно к Японии, где традиции конфуцианского образования также укоренены достаточно глубоко. Этот ученый приводит описание нескольких десятков японских пособий для первоначального освоения игры на фортепиано, созданных с учетом самых современных достижений педагогической науки. Но вместе с тем М. Монрой выражает недоумение по поводу того, что в широком использовании имеют место не эти пособия, а «Школа Бейера», и объясняет это присущим японцам консерватизмом [243, с. 113]⁴.

По мнению автора настоящей работы, «Школа Бейера» вполне вписывается в выделенные Окон Хван характеристики «трансферированных» особенностей конфуцианского обучения. Данное пособие выделяется среди прочих руководств для начинающих пианистов своей исключительно строгой организованностью. Работа с ним предполагает огромную дисциплину и терпение – как со стороны учащегося, так и со стороны учителя. Материал сух, но предельно упорядочен, изложен с педантичной последовательностью. Получение первоначальных навыков практически не связано с проявлением творческой инициативы и фантазии, а подразумевает многократные повторения и заучивание. Практически весь процесс занятий должен происходить под контролем педагога [см.: 214].

Вместе с тем, признавая ценность «конфуцианской концепции» Окон Хван, можно, высказать некоторые дополняющие соображения и уточнения.

Обозначенные свойства европейского музыкального образования характерны не для европейской музыкальной модели *в целом* (что утверждает данный исследователь), а присущи, в первую очередь, воспитанию в сфере академического – в частности, фортепианного – *исполнительства*, причем в той его форме, которая сложилась в музыкальной культуре Запада в XIX и XX столетиях. В консерваторском классе *композиции* конфуцианские добродетели «послушания и повиновения» далеко не так непреложны. Да и в европейской исполнительской практике XVI–XVIII веков, где велика была роль импровизации, потребность в заучивании наизусть и бесконечных повторениях не столь значима. Поэтому закономерно, что стремительный подъем

⁴ Более подробно о методических проблемах и сложностях, возникающих в связи с претворением конфуцианских методов обучения, см. далее (гл. 4, раздел 4.).

фортепианного образования в странах Восточной Азии обозначился именно во второй половине XX столетия, когда процессы сближения духовно-образовательных принципов западной фортепианной культуры с конфуцианскими ценностями интенсифицировались.

Принципиальный традиционализм конфуцианской культуры нашел известные аналогии в тех тенденциях развития современного мирового фортепианного искусства наших дней, которые в диссертационном исследовании Н.И. Мельниковой получили название «образно-смыслового возрастания наследия» [118, с. 76] – современная музыка всё больше отходит на второй план, уступая место «образцовому» репертуару из отобранных в течение веков сочинений, растет значение «высокого академизма», предполагающего точнейшее следование авторскому тексту в мельчайших его деталях. Немалую роль в укреплении традиционализирующих тенденций современного фортепианного исполнительства сыграло и совершенствование средств фиксации, стимулировавшее в этих условиях культивирование «образцовых», «эталонных» интерпретаций. Соответствует конфуцианскому утверждению особой ценности трудолюбия, характерный для данной эпохи рост стремления к безупречной технической точности (что во многом связано с бурным развитием фортепианных конкурсов). Находит параллель в конфуцианской культуре, где столь велико «учительское» начало, и обозначившееся в последние десятилетия существенное возрастание роли и значения педагога в пианистическом искусстве (последнее также во многом обусловлено возрастанием «конкурсной составляющей» современной фортепианной культуры).

Отметим далее, что конфуцианской традицией детерминировано и устойчивое функционирование ведущих коммуникативных структур исследуемых МНФШ. Конфуцианство – «каркас социальной структуры восточноазиатских обществ» [168, с. 202] – и в данном случае он оказывается важнейшим консолидирующим фактором. Это далеко не всегда означает, что последователи выдающихся дальневосточных пианистов осознанно и последовательно отыскивают в своих кумирах черты конфуцианского лидера. Вместе с тем в характерном для Китая, Японии, Кореи «образе лидера-пианиста» моральные принципы конфуцианства прослеживаются достаточно отчетливо.

Наиболее существенно здесь следующее: повышенное внимание к упорству, трудолюбию, самоотверженности во имя своего дела, де-

монстрируемым будущим лидером-пианистом во время обучения; доминирование «образа верного ученика».

В биографических сведениях о национальных дальневосточных пианистах, публикуемых на их родине, чрезвычайно настойчиво подчеркивается из ряда вон выходящая работоспособность⁵. Зачастую акцентируется мысль, что главная причина успеха того или иного выдающегося пианиста – не столько музыкальный талант, сколько упорство в достижении цели. Чрезвычайное внимание также придается преодолению физических недостатков. В этом плане существует своего рода «культ» пианистов-инвалидов, добившихся выдающихся результатов, преодолевая свои физические немощи (слепоту, хромоту и т. д.).

Почтительное отношение к учителю опять-таки никак нельзя назвать некоей специфической чертой дальневосточных пианистических школ. Однако в данном случае это качество также усилено конфуцианством, где верность учителям является одной из главных опор морального кодекса. Тип «пианиста-новатора», «бунтаря», ломающего каноны школы, не приветствуется. В значительно большей мере востребован образ «верного ученика», бережно доносящего до слушателя заветы своих учителей.

Показательно, что при этом на восприятие последователями лидера-исполнителя как консолидирующей фигуры национальной школы никак не влияет тот факт, что учителями, как правило, оказываются пианисты Запада. Западные фортепианные школы ощущаются в качестве «коллективного учителя» дальневосточных школ. Поэтому закономерно следующее: *почти неизменным условием, при котором представитель пианистического искусства страны дальнего Востока сможет функционировать в качестве лидера, консолидирующего национальную фортепианную школу, должно быть его безоговорочное признание со стороны фортепианных школ Запада.*

Трудно предсказать, каким новым модификациям подвергнутся конфуцианские ценности в ходе дальнейшего становления бурно развивающегося фортепианного образования Китая, Кореи и Японии.

⁵ См. напр. начало статьи Чжан Чуньцзянцзы о Фу Цуне: «Китайский пианист Фу Цонг (так в оригинале статьи. – С.А.) <...> по праву может быть назван национальным гением. Удивительно, что начав свою творческую деятельность в 7-летнем возрасте, он активно продолжает ее до сих пор, занимаясь по 10 часов в сутки» [194, с. 45–46].

Однако несомненно, что традиции конфуцианства, обеспечивающие духовную связь поколений народов Восточной Азии, будут актуальны и в будущем.

Изучение проблемы претворения конфуцианских принципов в пианистической культуре восточноазиатского региона представляется существенным не только для осмысления особенностей фортепианного искусства рассматриваемых стран. Оно необходимо и для уяснения общих путей развития современной мировой музыкальной культуры.

2. РОЛЬ ЛИДЕРОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В РАЗВИТИИ МНФШ СТРАН ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО РЕГИОНА

В разделе 3 первой главы настоящей работы были обозначены доминантные типы лидеров в различных пианистических школах Дальнего Востока. Напомним их основные характеристики: *лидер-герой* олицетворяет образ самоотверженного защитника дела развития школы, жертвы жестоких гонений на фортепианное искусство, борца, давшего пример преодоления превратностей собственной судьбы; *лидер-эксперт* – воплощение высшего профессионального авторитета, специалист, обладающий неким «ресурсом уникального знания»; престиж *лидера-аристократа* в глазах рядовых представителей школы обусловлен его принадлежностью к элите фортепианного мира, связанной с общепризнанными профессиональными успехами.

Обратимся к наиболее ярким конкретным примерам воплощения доминантных типов лидеров МНФШ в странах Дальневосточного региона.

Лидер-герой. В наибольшей степени этот образ востребован и воплощен в китайской фортепианной школе. При этом наиболее яркая его актуализация связана с эпохой «культурной революции» (1967–1977). Беспрецедентные по жестокости гонения властей обусловили консолидацию вокруг выдающихся личностей, символизирующих художественные ценности молодого национального фортепианного искусства. Наиболее значимой в данном отношении фигурой предстает Инь Ченцзун. В период, предшествовавший «культурной революции», молодой, но уже получивший широкую международную

известность пианист был объявлен национальной гордостью и олицетворением достижений новой социалистической культуры. В начале гонений его имя в широких массах стало символом «чуждого народу буржуазно-ревизионистского искусства».

В воспоминаниях современников, в работах китайских исследователей Инь Ченцзун изображается, без малейшего преувеличения, одним из главных спасителей отечественной фортепианной культуры. Наиболее существенными предстают следующие эпизоды.

В период особенно яростных преследований, когда хунвэйбины выбрасывали рояли из окон консерваторий Пекина и Шанхая, Инь Ченцзун, в то время работник столичной филармонии, решил не укрываться за стенами здания, а выйти на улицы бушующей столицы и наглядно показать: европейский инструмент вовсе не враждебен революционному Китаю. Установив с помощью нескольких соратников рояль в оживленном месте Пекина, он стал играть для прохожих. Когда обстановка накалялась, Инь Ченцзун и его товарищи быстро перевозили рояль в другой конец города. Но остановить пианиста так никто и не посмел; ведь он исполнял революционные мелодии [41, с. 74].

Вторым важным шагом Инь Ченцзуна стало налаживание контактов с Цзян Цинь, женой Мао Цзэдуна, руководившей культурной политикой КНР. Пианисту удалось получить санкцию супруги «Великого кормчего» на использование рояля в готовящейся к постановке «образцовой революционной опере» «Красный фонарь». «Буржуазному инструменту» была отведена сугубо аккомпанирующая роль; тем не менее, «полезность фортепиано для дела революции» – пусть пока ограниченная – была подтверждена на государственно-партийном уровне. Постановка имела огромный успех. По ней был снят фильм, который показывали по всей стране. Ликованию китайских пианистов, услышавших звук своего инструмента в официально одобренной пьесе, не было предела. После премьеры кинофильма многие пианисты вышли на центральную площадь Пекина и «долго и шумно били в гонги и барабаны, празднуя возрождение фортепиано» [41, с. 75].

Последовательно расширяя границы дозволенного, Инь Ченцзун, пользуясь благоволением Цзян Цин, добился принятия государственного решения о создании китайского сочинения в жанре фортепианного концерта. Пианист был назначен главой творческого коллектива

ва, приступившего к работе над сочинением концерта, получившего название «Хуанхэ». Опус, созданный «композиторской бригадой» на основе написанной еще в 1938 г. кантаты Си Синхая⁶, заслужил одобрение как публики, так и партийного руководства. Фильм, запечатлевший исполнение этого сочинения, где Инь Ченцзун выступил в качестве солиста совместно с Симфоническим оркестром Пекинской филармонии, посмотрели десятки миллионов людей.

Концертная премьера «Хуанхэ», состоявшаяся в мае 1970 г. в присутствии первых лиц КНР, была отмечена еще одним, менее заметным, но чрезвычайно важным шагом на пути возрождения фортепиано. После исполнения китайского концерта, «на бис», Инь Ченцзун сыграл «Революционный этюд» Шопена. Впервые после начала «Культурной революции» в официальной обстановке прозвучал опус европейского композитора. Одобрительные аплодисменты партийного руководства знаменовали окончательную реабилитацию западного инструмента. Зримым свидетельством стал выпуск в 1969 г. почтовой марки КНР с изображением Инь Ченцзуна за роялем [232, с. 147].

Однако после окончания «культурной революции» Инь Ченцзун подвергся участи достаточно типичной для лидера-героя, сполна испытав неблагодарность отчизны. Музыканта заподозрили в контрреволюционной деятельности, объявив пособником Цзян Цин, к тому времени смещенной со всех государственных постов⁷. Пианист вы-

⁶ «Кантата о реке Хуанхэ» Си Синхая была создана в 1938 г. В эпоху «культурной революции» не исполнялась, так как текст, по мнению тогдашнего руководства Коммунистической партии Китая, содержал «идеологические ошибки». В состав «композиторской бригады», которой была поручена переработка кантаты в фортепианный концерт, помимо Инь Ченцзуна входили Чжу Ванхуа, Шэн Лихун, Ли Щучэн и Сюй Фэйсин [228, с. 24].

⁷ Негативное отношение к Инь Ченцзуну, воспринимаемому в качестве «прислужника маоистского режима», до некоторой степени сохранялось и в нашей стране. По всей видимости, главным источником здесь послужила статья В. Валицкого в журнале «Советская музыка», в течение достаточно длительного периода бывшая едва ли не единственным печатным источником сведений о трагических событиях в Китае, опубликованным в СССР. Лауреат II премии Конкурса Чайковского охарактеризован там следующим образом: «В былые годы этот человек приезжал в Советский союз для участия в музыкальных конкурсах, но успеха не имел. Недостаток профессиональных качеств, благодаря игре политического случая, теперь принес ему пользу: как незапятнанного, его пригрели» [43, с. 135]. Показательно, что статья об Инь Ченцзуне отсутствует и в советском справочнике Г. Григорьева и Платека «Советские пианисты».

нужден был покинуть страну и эмигрировать в США, где проживает и в настоящее время. Ныне Инь Ченцзун является одним из наиболее авторитетных лидеров китайской МНФШ. Престиж его огромен, как в КНР, так и среди представителей китайской диаспоры. Обвинения в «контрреволюции» официально сняты. Музыкант ведет широкую гастрольную деятельность – в том числе и в КНР. Значительное место в его репертуаре занимают сочинения китайских композиторов. Автор «Хуанхэ» поныне воспринимается как один из символов утверждения национального фортепианного искусства, сам же концерт стал одним из популярнейших фортепианных сочинений в стране.

Таким образом, деятельность Инь Ченцзуна по спасению национальной школы предстает в полном соответствии с типичным для Китая «образом национального героя»: мужество и бесстрашие сочетаются с исключительным упорством, законопослушностью и изощренным мастерством в достижении компромисса. Можно присоединиться к Р. Краусу: «Отчасти через усилия Иня фортепиано из объекта революционной атаки превратилось в положительный символ радикальных изменений в китайской культуре. Ответив на вызов Культурной революции, Инь, без сомнения, приобщил к фортепиано больше людей, чем кто-либо из музыкантов, начиная с Франца Листа» [232, с. 129].

Трагический ореол присущ и образу Лю Шикуня. Первый китайский пианист, ставший лауреатом Конкурса им. Чайковского и явившийся главным символом связей русского и китайского фортепианного искусства, шесть лет (1967–1972 гг.) провел в тюремных застенках. Музыкант подвергся изощренным пыткам, в результате которых у него были сломаны пальцы на руках [192, с. 15]. Пианистическая деятельность стала лишь одной из причин заточения Лю Шикуня: он был объявлен «агентом контрреволюции» на основании близких отношений с оппозиционным маршалом Е Цаньинем⁸. Имя Лю Шикуня в первую очередь ассоциируется с жертвами, понесен-

⁸ В 1962 г. Лю Шикунь женился на дочери Е Цаньина Е Сянчжэнь. Маршал Е Цаньин, выступавший против крайностей «культурной революции», не был арестован, но в 1969 г. был изгнан из столицы. Однако в 1966 г. аресту подверглись его пятеро детей [232, с. 167]. Лю Шикунь был обвинен в контрреволюционном пособничестве Е Цаньину, а также в попытках сбежать на Запад, и был осужден на 12 лет. В 1972 г. приказом Мао Цзэдуна пианист был освобожден, чему способствовал Е Цаньинь, к тому времени вернувший расположение Председателя Мао [192, с. 14].

ными китайской фортепианной культурой в трагические годы гонений. Его искалеченные руки стали символом страданий китайской фортепианной культуры.

В Японии наиболее яркое воплощение образа лидера-героя применительно к фортепианной школе было определено не угрозой национальной школе со стороны властей, а резким подъемом национального самосознания и утверждением отечественной школы в условиях конкуренции с Западом. Речь идет о Куно Хисако: как было отмечено в разделе, посвященном истории формирования японской школы, ее огромное влияние на судьбы японской фортепианной школы связано не столько с профессиональными качествами, сколько с трагической судьбой.

В 1923 г. пианистка прибыла в Берлин, чтобы начать первое в истории Японии турне национальной пианистки по странам Запада. В предполагаемой программе были сложнейшие произведения фортепианного репертуара (сонаты Бетховена ор. 106, 110, 111 и др.). Более чем прохладный прием у искушенной публики побудил ее направиться в Вену, чтобы взять несколько уроков у Эмиля Зауэра, бывшего тогда профессором Венской консерватории. Маститый педагог оценил уровень Куно Хисако весьма низко, порекомендовав ей временно оставить концертную деятельность и заниматься с педагогом не менее двух лет. Слухи об оглушительном провале «первой пианистки Страны восходящего солнца» распространились среди ее соотечественников, проживавших в Европе, и достигли ее родины. 20 апреля 1925 г. Куно Хисако покончила с жизнью, бросившись с крыши отеля.

Точные причины самоубийства остались неясными. Но в данном случае существует резонанс в Японии. История «гордой дочери Страны восходящего солнца, не понятой в Европе и избравшей смерть, чтобы избежать позора перед Западом», получила огромную известность в стране. Могила Куно стала объектом поклонения. Неудачная попытка японской фортепианной школы выйти на международную арену, окончившаяся столь трагическим финалом, послужила стимулом для дальнейшего развития японского пианизма [225, с. 87–95].

Существенно для «японской трактовки» образа героя, что интерес к творческой личности Куно Хисако сопровождался в Японии повышенным вниманием к ее физическому недостатку – хромоте.

Характерное для дальневосточных пианистических культур особое почитание пианистов-инвалидов нашло воплощение и в современную эпоху. Оно связано с Нобуюки Цудзии, слепым от рождения музыкантом, в 2009 г. завоевавшим первую премию на конкурсе Вана Клиберна в Форт-Уэрте. Диск, записанный им после этого события, стал наиболее продаваемым среди всех, что когда-либо были созданы японскими пианистами. Большое распространение получил короткий фильм, показывающий, как Нобуюки Цудзии играет на фортепиано, пережившем разрушительное цунами 2011 г., спасенном и отреставрированном. Этот видеосюжет, продемонстрированный на Всемирном экономическом форуме в Давосе, стал символом несгибаемого духа Японии [300]. Упоминание о пианисте включено в распространенный в Японии детский учебник английского языка [227].

В Корее примеры воплощения образа лидера-героя применительно к фортепианному искусству усмотреть сложнее. Разумеется, это не связано с тем, что пианистическая школа здесь не сталкивалась с бедствиями национального масштаба, угрожавшими ее существованию – достаточно вспомнить Корейскую войну 1951–1953 гг. Главная причина видится в другом. Появление духовных лидеров применительно к фортепианной школе возможно лишь при достижении такой школой достаточно высокого уровня развития. Корейская школа достигла соответствующего уровня в относительно спокойный период истории. Тяжелейшие испытания японской оккупации и корейской войны (подобные тем, что имели место в Китае) – когда были бы востребованы образ «спасителя» национальной пианистической культуры или же образ понесенной этой культурой «жертвы» – были уже позади; широкие международные контакты с ведущими фортепианными школами сделали невозможным и возникновение ситуации, схожей с трагедией Куно Хисако. Вместе с тем корейская фортепианная культура чтит память пианистов, пусть и не достигших высокого профессионального совершенства, но преданно служивших своему искусству в годы военных испытаний. Вместе с тем корейская фортепианная культура чтит память пианистов, преданно служивших своему искусству в годы военных испытаний. Среди них особенно почитается имя Пэк Нак Хо [137, с. 240].

Лидер-эксперт. Если наиболее яркое воплощение образа лидера-героя можно наблюдать в Китае, то в отношении данного типа первенство скорее принадлежит японской школе.

Одной из наиболее ярких и характерных фигур в этом плане можно назвать Соноду Тахакиро. В Стране восходящего солнца этот музыкант приобрел авторитет, во многом соответствующий статусу основоположника подлинно национальной фортепианной школы⁹.

В отличие от рассмотренных ранее китайских пианистов, Соноду Тахакиро нельзя причислить к типичным лидерам МНФШ ДВ. В его творческой биографии отсутствует одна из существенных характеристик, которая, как подчеркнуто в первой главе настоящего исследования, является почти неслучайной принадлежностью духовного лидера дальневосточных национальных фортепианных школ – звание лауреата престижного западного международного конкурса. С этой точки зрения, на статус главного духовного вождя японского пианизма скорее могла бы претендовать Танака Киёко, которая, напомним, была первой японкой, завоевавшей призовые места на крупнейших международных состязаниях пианистов. И все же из всех современных ему крупных пианистов Японии именно Сонода Тахакиро в наибольшей степени отвечал сформулированным выше базовым параметрам духовного лидера МНФШ ДВ.

Во-первых, несмотря на отсутствие лауреатского звания, Сонода Тахакиро имел безоговорочное признание Запада – что полностью соответствовало важнейшей лидерской характеристике дальневосточных МНФШ: именно он был наиболее популярным на Западе представителем японского фортепианного искусства. Этому, как отмечено в предыдущей главе, в немалой степени поспособствовал Г. Караян, энергично содействовавший продвижению пианиста из Страны восходящего солнца на сценах Европы.

Во-вторых, личность Соноды Тахакиро в высокой степени отвечала еще одной базовой характеристике лидера МНФШ: в нем более чем в каком-либо другом пианисте-японце его времени воплотился «образ верного ученика». Любимый воспитанник и наследник исполнительских традиций чрезвычайно почитаемого в Японии Лео Сироты, он снискал огромное уважение японской музыкальной общности своей преданностью учителю в годы военных испытаний. История о самоотверженной помощи, которую Сонода Тахакиро оказывал лишенному средств к существованию наставнику, получи-

⁹ Напомним, что в труде японского исследователя М. Иида рождение Соноды знаменует начало нового периода в истории японского пианизма.

ла чрезвычайную популярность в стране, отвечая важным качествам японского менталитета.

В-третьих, образу лидера-эксперта и «патриарха-основателя» национальной школы отвечали черты пианистической индивидуальности Соноды Тахакиро, определившие аспекты его творческой деятельности. Выраженная любовь к концертным выступлениям обусловила широчайший размах его гастрольной деятельности в Японии. Сонода Тахакиро – наиболее активный в этом отношении крупный пианист Японии: в течение полувека – с 40-х по 90-е годы – он практически непрерывно гастролировал в стране. Широта стиливого охвата предопределила необъятность репертуара, позволившую придать его исполнительской деятельности в стране выраженную просветительскую направленность, превратив его концерты в своего рода «энциклопедию» фортепианного искусства¹⁰.

Младшая современница Соноды, Накамура Хироко в плане лидерских характеристик имеет с ним немало общего. Как и в случае Соноды Тахакиро, ее «пианистическая родословная» связана с легендарными именами крупнейших деятелей японского фортепианного искусства предшествующего периода и с виднейшими педагогами Запада¹¹. Как и Сонода Тахакиро, она широко гастролировала в Японии, Европе и США, добившись безоговорочного признания со стороны мирового музыкального сообщества. При этом чрезвычайно весомым для японской пианистической общественности подтверждением ее статуса стало упоминание Накамуры – единственной из пианистов Азии – в чрезвычайно популярной в Японии (как и в других странах Дальнего Востока) книге американского музыковеда и критика Г. Шонберга «Знаменитые пианисты» [см.: 258, с. 462]. Включение пианистки в это издание символизировало признание

¹⁰ Эта «энциклопедичность» отразилась и в его фонографии. Сонода Тахакиро трижды (в 1970, 1983 и в 1997 гг.) записал 32 сонаты Бетховена, дважды (в 1973 и 1992 гг.) – «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха, полное собрание фортепианных сочинений А. Шёнберга, целый ряд произведений Ф. Шопена, Ф. Листа. Немалое место в фонографии Соноды Тахакиро занимает русская музыка, что, очевидно, связано с влиянием Л. Сироты: пианист записал «Петрушку» И. Стравинского, Вторую сонату А. Глазунова и др. Особая роль принадлежит многочисленным записям японской музыки, в частности, сочинений Ямады Косаку и Рэнтаро Таки.

¹¹ Напомним, что Накамура Хироко (род. в 1944 г.) обучалась в Тохо гакуэн у Игути Айко и Л. Коханьского, затем – в Джульярдской школе у Р. Левиной.

мирового значения японского пианизма авторитетными музыкальными кругами Запада.

Формы и характер деятельности Соноды Тахакиро и Накамуры Хироко в рамках национальной школы, соответствующие типу лидера-эксперта, также имеют много общих черт. Помимо чисто исполнительской работы, здесь можно указать на два направления.

Первое из них – создание методических трудов. В 1971 г. Сонода Тахакиро опубликовал книгу, посвященную сонатам Бетховена. В 1984 г. – исследование о фортепианной музыке Шумана, Шопена Брамса и Листа (совместно с музыковедом Морой Макото) [см.: 306]. В 1998 г. вышла в свет наиболее значительная методическая работа японского пианиста – редакция 32-х сонат Бетховена. Издание имеет выраженную просветительскую направленность. Не ограничиваясь традиционными для педагогической редакции исполнительскими указаниями, Сонода снабжает ее сведениями об исторической эпохе, соответствующей времени создания каждой из сонат, описаниями музыкального содержания каждого опуса, биографическими данными о композиторе [225, с. 213]. Накамура Хироко – автор крупных работ о фортепианной музыке [см.: 302]. Другое направление ее деятельности – организация и участие в жюри национальных и международных состязаний. В 1985 г. Сонода Тахакиро создал всеяпонский конкурс пианистов своего имени. В 1991 г. Накамура Хироко вошла в число основателей международного конкурса Хамамацу – одного из первых азиатских состязаний пианистов подлинно мирового уровня, сыгравшего огромную роль в развитии фортепианных школ региона. Экспертная деятельность двух лидеров японского пианизма связана и с участием в работе жюри фортепианных конкурсов, проводимых за пределами региона. Укрепляя международный престиж национальной школы, Сонода Тахакиро и Накамура Хироко представляли Японию на большинстве значительных конкурсов, проводимых в Европе, США и в нашей стране¹².

¹² Сонода Тахакиро входил в состав жюри Конкурса им. Чайковского (Москва) в 1990 г.; им. Шопена (Варшава) в 1985 г.; им. Клиберна (Форт-Уэрт) в 1989, 1993 гг., им. М. Лонг и Ж. Тибо (Париж) в 1989 г.; им. Королевы Елизаветы (Брюссель) в 1991, 1995, 1999, 2003 гг.; им. А. Рубинштейна (Тель-Авив) в 1983, 1984, 1986 гг.

Накамура Хироко была членом жюри Конкурса им. Чайковского (Москва) в 1986, 1989, 2007 гг.; им. Шопена (Варшава) в 1990, 1995, 2000 гг., им. А. Рубинштейна (Тель-Авив) в 2011 г. [278].

Если основная деятельность Соноды Тахакиро и Накамуры Хироко неотделима от японской национальной культуры, то творческий путь Утиды Мицуко сложился иначе. Покинув Японию в 1960 г. в возрасте 12 лет, она получила образование в Венской консерватории, связав свою пианистическую карьеру прежде всего с Великобританией и посещая родную страну с гастролями достаточно редко.

Развертывание деятельности Утиды Мицуко знаменовало качественно новое явление в истории МНФШ не только Японии, но и региона в целом. В ее лице впервые пианистка восточноазиатского происхождения не только получила признание на Западе, но выступила в качестве одной из ключевых фигур мировой фортепианной школы. Ее интерпретации (в первую очередь, связанные с исполнением сочинений В. А. Моцарта, Л. Бетховена и Ф. Шуберта) признаются авторитетными критиками в качестве крупнейших явлений современного исполнительского искусства. Доказательством мирового признания пианистки является обилие премий и наград: Утида Мицуко принадлежит к числу самых «титулованных» академических музыкантов¹³.

Хотя профессиональная деятельность пианистки и не проходит непосредственно в пределах национального пространства, значение ее для консолидации и самоидентификации японской школы чрезвычайно велико. Для японских пианистов она – один из крупнейших музыкантов мира, имеющий японское происхождение – предстает образцом для подражания, творческим идеалом, тем более что, как показано в следующих главах, в пианистически-стилевом облике Утиды можно усмотреть отчетливые национальные черты. С этой точки зрения, выдающаяся пианистка вполне отвечает сформулированным ранее критериям духовного лидера национальной фортепианной школы¹⁴.

¹³ Перечислим лишь наиболее престижные титулы и награды, полученные Утидой Мицуко к 2014 г.: Премия журнала «Граммофон» (2001 г.); Инструменталист года по оценке BBC Music Magazine (2008 г.); Доктор музыки Оксфордского университета (2009 г.); Действительный командор Ордена Британской империи (2009 г.); Премия Грэмми (2011 г.); Золотая медаль Британского Королевского филармонического общества (2013 г.) [249].

¹⁴ Косвенным подтверждением активного стремления японских музыкантов включить Утиду в пространство национальной пианистической культуры служит достаточно оживленная дискуссия, развернувшаяся в 2009 г. в японской блогосфере, где обсуждался вопрос о сравнительном значении для национальной культуры Мицуко Утиды и Накамуры Хироко. Конечный вывод состоял в следующем: «деятельность Накамуры существенна для Японии, а Утиды – для всего мира» [308].

В китайской фортепианной школе черты лидера-эксперта вполне отчетливо проступают в фигуре Фу Цуна. В то же время в образе этого пианиста можно усмотреть и признаки лидера-героя. Особый профессиональный авторитет музыканта в годы, предшествовавшие «Культурной революции», во многом обусловлен тем, что в 1956 г. он стал первым восточным пианистом, добившимся звания лауреата Конкурса им. Шопена – состязания, являвшегося в ту эпоху главным символом наивысших достижений в сфере фортепианного исполнительства. Притягательность образа Фу Цуна как лидера молодого национально-фортепианного искусства усиливалась тем, что в его творческом облике виделось органичное соединение западной и китайской культуры: европейские критики неоднократно подчеркивали, что своеобразие исполнительской индивидуальности молодого китайского пианиста коренится в традициях национального искусства [52, с. 419]. Последнее, в свою очередь, связывалось с воспитанием. Отец Фу Цуна, Фу Лей, видный ученый-конфуцианец и знаток западной культуры, воспитывал сына, сообразуясь с разработанной им педагогической концепцией синтеза конфуцианских и европейских ценностей [176; 286; 287].

Однако после того как Фу Цун, концертировавший в Европе, принял решение не возвращаться в охваченный «культурной революцией» Китай, он был объявлен изменником Родины. Двойное самоубийство его родителей, не вынесших издевательств, которым они подвергались как «родители перебежчика», стало одной из самых трагических страниц истории китайского фортепианного искусства.

Несмотря на официальное осуждение, китайские пианисты продолжали воспринимать Фу Цуна в качестве одного из лидеров школы. Этому способствовала его растущая известность на Западе. Влияние музыканта на судьбы китайского пианизма усилилось в конце 70-х гг., когда он вновь получил возможность участия в культурной жизни КНР и развил достаточно активную деятельность в стране: выступал с концертами, мастер-классами, лекциями и т.п. Имя пианиста стало важнейшим воплощением идеи сопротивления гонениям, отстаивания ценностей национальной школы¹⁵.

¹⁵ Бянь Мэн, называя Фу Цуна «пианистом, искавшим выход», приводит его высказывание из интервью, данного в Белграде в эпоху «культурной революции»: «Когда-то, в глубокой древности, был у нас император-фашист, который оградил страну Великой стеной и сжег все книги. Китайцы тогда говорили: это пройдет. И действительно, через сто лет наступила другая эра. Наступит она и сейчас [41, с. 73].

В Корее образу лидера-эксперта в наибольшей мере соответствует Пэк Кон У. В его творческом облике есть общие черты с Сонодой Тахакиро. Это и «энциклопедичность» репертуарной политики (в частности, корейский пианист, как и его японский коллега, осуществил запись всех 32 сонат Бетховена; кроме того, Пэк Кон У записал полное собрание фортепианных сочинений Равеля, все произведения с оркестром Шопена, Рахманинова, Прокофьева и пр.), и огромный размах гастрольной деятельности на родине и за рубежом. Общность проявляется и в том, что Пэк Кон У уделяет большое внимание лидерской работе, не связанной с «чистым» исполнительством: в частности, он явился основателем и многолетним руководителем музыкального фестиваля в г. Динаре (Франция). Как и у рассмотренных японских пианистов, его лидерский статус подтвержден безоговорочным признанием Запада¹⁶. Деятельность Пэк Кон У не обусловлена, как у Тахакиро Соноды или Хироко Накамуры, преимущественно национальным культурным пространством. Подобно Фу Цуну, Инь Ченцуну и Утиде Мицуко он в творческом плане связан, главным образом, с Западом. Как будет показано далее, в деятельности лидеров МНФШ ДВ следующего поколения подобные тенденции усилились.

Лидер-аристократ. Наиболее яркими фигурами в данном отношении предстали китайские виртуозы Ланг Ланг и Юнди Ли. Популярность первого из них беспрецедентна не только для МНФШ КНР, но и для дальневосточного региона в целом. Средствами массовой информации – в том числе достаточно авторитетными в мире академической музыки – Ланг Ланг неоднократно провозглашался одним из самых знаменитых мировых пианистов, в лице которого китайское фортепианное искусство едва ли не впервые получило широчайшую популярность среди массовой слушательской аудитории Запада¹⁷.

¹⁶ Помимо звания лауреата I премии конкурса им. Бузони в Больцано Пэк Кон У дважды удостоен одной из самых престижных международных премий в области звукозаписи – «Золотой диапазон» [247].

¹⁷ См. напр. статью Нормана Лебрехта (2010 г.), где автор, один из наиболее авторитетных и влиятельных западных музыкальных критиков, провозглашает Ланг Ланга человеком, добившимся «большого мирового признания, нежели любой другой герой классической музыки после Паваротти». Критик предполагает также, что «неотразимое обаяние» молодого пианиста сыграет решающую роль в «продвижении западного музыкального бизнеса на азиатском фронте» [237].

Немногим уступает ему в известности Юнди Ли, прославившийся после победы на Конкурсе им. Шопена в 2000 г. Творческая деятельность обоих музыкантов связана прежде всего с западным миром. В то же время в научной литературе, посвященной фортепианному искусству КНР, они позиционируются как китайские пианисты. Это обусловлено как тем, что оба музыканта уделяют значительное место деятельности в родной стране (постоянные гастроли, мастер-классы и т. д.), так и тем, что в их исполнительских обликах усматриваются отчетливые национальные черты [см. напр.: 135, с. 54].

Как уже было подчеркнуто в предыдущей главе, деятельность обоих пианистов во многом связана с формами, характерными для поп-культуры (концерты в парках и на стадионах, участие в различного рода спортивных мероприятиях и шоу в рамках глобальных медиапроектов)¹⁸. Большое значение имеет и их рекламная деятельность, связанная преимущественно с транснациональными корпорациями, выпускающими престижные товары: Ланг Ланг является «лицом» автомобильной фирмы «Ауди», Юнди Ли рекламирует часы «Ролекс». Своего рода «рекламной акцией» явилась публикация автобиографии Ланг Ланга, уже к 2009 г. вышедшая на восьми языках, причем в двух вариантах – для взрослых и для юного поколения [236].

Подобные методы формирования лидерских образов нередко встречают резко негативную реакцию музыкальной общественности стран Дальнего Востока. Вместе с тем приходится признать их действительность – в том числе и для судеб китайской фортепианной школы. В результате целенаправленной пропаганды молодые артисты, позиционируемые «как сыновья китайского народа, выходцы из бедных слоев населения, добившиеся мирового признания благодаря своим талантам, трудолюбию и поддержке властей»¹⁹, стали образцом для юных пианистов.

¹⁸ Наиболее яркими примерами может послужить выступление Ланг Ланга на Чемпионате мира по футболу в Берлине (2006 г.) и его же участие в открытии Олимпийских игр в Пекине (2008 г.).

¹⁹ В китайских материалах об обоих пианистах тщательно подчеркивается их бесплатное обучение в консерваториях КНР. Характерной чертой также является особое акцентирование трудолюбия, что отвечает разобранному выше генетическим чертам лидерства дальневосточных фортепианных школ. (ср. с отзывом о Юнди Ли его китайского педагога Дань Чжаои, заметившего, что Юнди вовсе не был самым способным из его учеников, а добился успеха прежде всего за счет трудолюбия [165, с. 80].

Свидетельством эффективности этой политики стал так называемый «Ланг Ланг-эффект». В многочисленных статьях журналистов КНР и других материалах, поднимающих проблему фортепианного бума в этой стране, под данным понятием подразумевается резкое увеличение количества обучающихся на фортепиано, ставшее прямым следствием того, что множество китайских детей избрало Ланг Ланга в качестве объекта для подражания. Число таких учащихся оценивается в десятки миллионов [237]. При этом подчеркивается просветительская активность самого пианиста (многочисленные мастер-классы с детьми, проводимые в различных районах страны, постоянные совместные выступления с юными пианистами, интервью, где Ланг Ланг рассказывает о преимуществах обучения на фортепиано и т. д.).

Называемое журналистами число детей, приобщившихся к фортепиано под влиянием Ланг Ланга, не подкреплено ссылками на профессиональные статистические исследования, и поэтому безоговорочного доверия не заслуживает. Однако очевидно все же, что «Ланг Ланг-эффект» в Китае имеет место. При этом, как подчеркивает Сюй Бо, «Ланг Ланг-эффект» находит продолжение в деятельности других молодых китайских пианистов, использующих сходные формы и методы для пропаганды фортепиано [см.: 165, с. 94]. С этой точки зрения, феномен «Ланг-Ланг эффекта» служит убедительным образцом воздействия лидерского образа лидера-аристократа в рамках коммуникации «исполнитель – последователь».

Разобрав приведенные образцы духовного лидерства с точки зрения принадлежности к отдельным типам, рассмотрим их в аспекте специфики функционирования коммуникативных структур.

Во всех разобранных случаях воплощение образа связано в первую очередь с приоритетом исполнительской деятельности и, следовательно – с коммуникацией «исполнитель – последователь». Коммуникативные же связи в рамках структуры «педагог – учащийся» имеют в данном случае скорее подчиненное значение.

Разумеется, это ни в коей мере не означает, что педагогика не входит в круг творческих интересов перечисленных выдающихся музыкантов. Так, преподавательская работа занимает достаточно важное место в деятельности Инь Ченцзуна – особенно в американский период. Среди тех, кто некоторое занимался у него в США, и будущий лидер следующего поколения китайских пианистов Ланг Ланг. В то

же время взаимоотношения легендарного героя национальной фортепианной культуры с юным учеником весьма показательны в плане обозначенных закономерностей коммуникации. Ланг Ланг бесконечно почитал Инь Ченцзуна. Юный поклонник восхищался его исполнительским искусством, называя своего кумира «едва ли не самым знаменитым пианистом Китая» [236, с. 257]. В Инь Ченцзуне, легенде китайского пианизма, Ланг Ланг видел образец для себя. В качестве же ученика юный музыкант усматривал главную ценность уроков в возможности усвоения не столько национальных традиций, сколько заветов, которые его учитель получил от своих российских педагогов [236, с. 257]. Занятия с Инь Ченцзуном были достаточно непродолжительны. Важнейшая роль, которую, с точки зрения Ланг Ланга, сыграл Инь Ченцзун в его профессиональном обучении, заключалась в организации переезда для обучения в США [236, с. 257]. «Главным учителем» стал американский пианист Г. Граффман – ученик и наследник традиций В. Горовица, кумира юного китайского виртуоза Ланг Ланга.

Лю Шикунь после выхода из заключения возобновил исполнительскую деятельность²⁰, в частности, гастролируя в США с Бостонским симфоническим оркестром (1979 г.). Однако главной областью приложения его лидерского авторитета стало основание крупной общекитайской сети музыкальных школ. В этом качестве легендарный пианист стал одной из ключевых фигур национального детского фортепианного образования.

Достаточно активно действовала в педагогике Куно Хисако, в течение многих лет занимавшая должность ассистента, а позже профессора Токио онгаку гакко. Однако лучшие молодые пианисты Японии того времени занимались не у нее, а являлись воспитанниками европейских педагогов. Лидерское значение первой в истории широко концертирующей японской пианистки – опять-таки в исполнительской деятельности. Не приходится говорить (во всяком случае, в настоящее время) и о роли педагогики в лидерском влиянии молодого Нобуюки Цудзии.

²⁰ Распространенные в нашей стране сведения, что в результате тюремных истязаний пианист навсегда лишился возможности играть на фортепиано (см. напр. упомянутую выше статью В. Валицкого, опубликованную в разгар китайской «культурной революции» в журнале «Советская музыка» [43]), не соответствуют действительности.

Педагогика не явилась приоритетной сферой деятельности и для Фу Цуна. Главная область его преподавательской деятельности – мастер-классы, которые пианист периодически дает по всему миру, нередко в условиях различных творческих школ. В рамках этих мастер-классов он занимается и с молодыми музыкантами из Китая. В частности, мастер-класс Фу Цуна проходила Чен Са, которая, наряду с Ланг Лангом, является одной из наиболее заметных фигур среди молодых китайских пианистов.

Сходная ситуация имеет место и относительно Накамура Хироко, Пэк Кон У и Утиды Мицуко, которые ведут преподавательскую работу в рамках различных летних творческих школ. Широко проводят мастер-классы по всему миру Ланг Ланг и Юнди Ли, которые к тому же являются почетными профессорами нескольких консерваторий КНР. В деятельности Соноды Тахакиро педагогика занимала более значительное место. В течение многих лет он был преподавателем различных учебных заведений Японии, в частности – Киотского городского университета искусств. Вместе с тем концертная деятельность этих музыкантов имеет несоизмеримо большее значение для функционирования МНФШ региона, чем их педагогическая работа.

Нельзя не отметить, что образы лидеров дальневосточных МНФШ находят достаточно убедительное воплощение и в личностях тех пианистов, чьи имена ассоциируются прежде всего с педагогикой. В Китае в этом отношении можно указать на чрезвычайно почитаемые фигуры Чжоу Гуанжэнь и Дань Шаои. В частности, в образе Чжоу Гуанжэнь можно усмотреть черты лидера-героя. Приведем лишь один, но чрезвычайно показательный и отраженный во множестве работ, посвященных китайскому пианизму, эпизод из биографии этого музыканта – выдающегося педагога, общественно-го деятеля, автора большого числа методических работ и учебных пособий.

В годы «культурной революции» Чжоу Гуанжэнь, в ту пору преподаватель Пекинской консерватории, была сослана в деревню, где из-за непосильной работы покалечила палец. После реабилитации она была приглашена в США для чтения лекций о китайской музыке. Там, по словам Цинь Цинь «несмотря на то, что ее указательный палец на левой руке не вполне оправился после серьезного увечья, Гуанжэнь, движимая только лишь силой воли

и желанием прославить свою Родину, корректирует аппликатуру в фортепианных произведениях и дает согласие на выступление» [192, с. 18].

В Японии особым почитанием пользуются имена Ясукава Кацуко, Мотонари Игути. В Корее с огромным уважением вспоминают первопроходцев национальной педагогики Ким Ён Хвана, Ли Э Нэ, Ким Вон Бок. Однако фигуры лидеров национальной педагогики гетерогенных школ стран Дальнего Востока все же не обладают той степенью харизматичности, которая характеризует личности виднейших педагогов гомогенных фортепианных школ России или Западной Европы. Причина этого неоднократно указывалась в настоящей работе: «лидерским образам» педагогов-пианистов Китая, Кореи и Японии не хватает окружения «созвездием имен» блестящих учеников: их лучшие воспитанники завершали образование у выдающихся мастеров Запада.

Таким образом, приведенные образцы наиболее ярких воплощений лидерских типов, актуальных для рассматриваемых школ, вполне отвечают обозначенной ранее, системной закономерности: *воплощение образа лидера-героя применительно к МНФШ Дальневосточного региона обусловлено приоритетным функционированием коммуникативной структуры «исполнитель – последователь».*

3. НАЦИОНАЛЬНЫЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ШКОЛЫ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО РЕГИОНА В АСПЕКТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С ФЕНОМЕНОМ МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНКУРСОВ

Современный этап развития национальных пианистических школ стран Дальнего Востока неразрывно сопряжен с феноменом международных фортепианных конкурсов. Как было подчеркнуто в разделе 1 предыдущей главы, столь тесная взаимосвязь во многом обусловлена конфуцианской культурной традицией.

Число состязаний в сфере академического фортепианного искусства, которые их организаторы именуют международными конкурсами, трудно поддается учету. В настоящем разделе рассмотрены лишь соревнования, входящие в наиболее представительную мировую конкурсную ассамблею – Всемирную федерацию международ-

ных конкурсов (World Federation of International Music Competitions). Основанная в 1957 г., эта организация к 2010 г. объединяла 127 конкурсов, в том числе – 65 фортепианных. Требования для включения в ее состав очень высоки. Федерация объединяет лишь наиболее престижные соревнования – такие, как Конкурс им. П.И. Чайковского в Москве, им. М. Лонг и Ж. Тибо в Париже, им. Ф. Шопена в Варшаве и т.д.

При этом автор настоящего исследования использует статистические данные, размещенные на официальном Интернет-сайте Федерации [278].

Напомним, что выход на мировую конкурсную арену пианистов из Японии, КНР и Республики Корея относится к середине прошлого столетия. Лидерские позиции в тот период прочно удерживала Япония. Укажем лишь на наиболее яркие успехи японских пианистов. Конкурс им. М. Лонг и Ж. Тибо в Париже: Тойака Мацуура (1959, I место); Конкурс им. Шопена в Варшаве: Танака Киёко (1955, III место); Международный конкурс в Женеве: Оно Реко (1962, II место), Тадаси Хитагава (1962 г, II место), Миядзава Мейко (1963 г., II место); Конкурс им. Шумана в Цвикау: Оки taka Уэхара, (1965, III место); Конкурс им. Д. Циффра в Париже: Такаси Хиронако (1968, I место); Конкурс им. В. Клайберна в Форт-Уэрте: Минуру Нодзима (1969, II место); Конкурс им. Бетховена в Вене: Утида Мицуко (1969, I место).

Вторая позиция принадлежала КНР. Вновь перечислим лишь наиболее заметные достижения. Конкурс им. Шопена в Варшаве: Фу Цун (1955, III место); Конкурс им. Сметаны в Праге: Ли Минчиан (1957, III место); Конкурс им. Листа в Будапеште: Лю Шикунь (1958, II место); конкурс им. Дж. Энеску в Бухаресте: Ли Минчиан (1958, I место); Международный конкурс в Женеве: Гу Шэнин (1958, II место); Конкурс им. Чайковского в Москве: Лю Шикунь (1958, II место), Инь Ченцзун (1962, II место). Успехи молодых корейских пианистов были гораздо скромнее. Но все же, победы имели место: Конкурс им. Левентритта (США): Хан Дон Иль (1965, I место); Наумбургский конкурс (США): Пэк Кон У (1969, I место). Конкурс им. Ф. Бузони (Италия): Пэк Кон У (1969, I место).

Таким образом, конкурсный рейтинг трех дальневосточных МНФШ в точности соответствовал степени прочности традиций фортепианного образования в указанных странах.

Наиболее яркие и массовые успехи молодых пианистов данного региона были в тот период связаны, в первую очередь, с состязаниями, имеющими ярко выраженную «виртуозно-романтическую» направленность. Особое место занимает Варшавский конкурс им. Шопена – как по количеству призеров, так и по художественным результатам. Напомним, что за период 1950–1971 гг. лауреатами и дипломантами этого престижнейшего конкурса стали трое японских и двое китайских пианистов, причем выступления Фу Цуна в 1955 г. и Утиды Мицуко в 1971 г. явились одними из самых заметных событий музыкальной жизни тех лет. В то же время в состязаниях, где ведущую или, по крайней мере, достаточно заметную роль играла музыка иных стилей (например, Конкурс им. Моцарта в Зальцбурге, им. И.С. Баха в Лейпциге, им. Л. Бетховена в Вене, им. Ф. Бузони в Больцано), успехи дальневосточных пианистов были гораздо скромнее (первая премия Утиды Мицуко на Бетховенском конкурсе 1969 г. – скорее исключение).

Каково было в ту эпоху место пианистов Дальнего Востока в мировом конкурсном рейтинге? В вышедшем в нашей стране справочнике «Музыканты соревнуются» (1975 г.) помещена таблица, составленная Музыкальным советом ФРГ и отражающая результаты «командной борьбы» различных стран на крупнейших международных конкурсах за период с 1956 по 1970 гг. [52, с. 23]. Таблица учитывает состязания по всем специальностям, но в целом вполне соответствует и ситуации в области фортепианных конкурсов. Данные приведены по 15 «странам-лидерам» В основу подсчета положен следующий принцип: за первое место – 3 очка, за второе – 2, за третье – 1. При всей условности такого подсчета (не учитывается сравнительная степень трудности конкурсов, приводятся данные только о первых трех премиях и т.п.) эта система все же дает достаточно адекватное представление о соотношении национальных школ на мировой «конкурсной арене».

Согласно таблице, приведенной в данном издании, в конкурсном зачете тех лет со значительным отрывом лидировал Советский Союз (478 очков). На втором месте – Франция (382 очка), далее – США (348 очков), Италия (230 очков), ФРГ (225 очков). Из стран Дальневосточного региона в число пятнадцати стран, лидировавших в сфере международных конкурсов музыкантов-исполните-

лей, лидеров вошла только Япония, занимающая десятую позицию (136 очков).

В начале нынешнего столетия конкурсная ситуация кардинально меняется. Китайская, корейская и японская пианистическая молодежь уже не штурмует подступы к «конкурсному фортепианному Олимпу». Она – на вершине. В 2000 году победителем одного из самых престижных мировых состязаний, Международного конкурса им. Шопена в Варшаве впервые в истории стал представитель КНР Юнди Ли. В 2002-м – вновь впервые в истории – первая премия Международного конкурса им. Чайковского в Москве была присуждена пианистке из Японии Аяко Уэхара. Начало нового века было отмечено и победами корейских пианистов. В 2001 г. Ки Дон Ким взшел на верхнюю ступень пьедестала почета в Солт-Лейк-Сити (США). В том же 2001 г. шестнадцатилетний Лим Дон Хек стал самым молодым в истории победителем парижского конкурса им. М. Лонг и Ж. Тибо. Особенно впечатлял планомерный, многолетний штурм азиатскими пианистами одной из главных мировых «конкурсных цитаделей» – Конкурса Вана Клиберна в Форт-Уэрте (США). В 2001 году на XI конкурсе среди лауреатов не было ни одного представителя Дальневосточного региона (на заключительный тур прошел лишь Ван Хаошан из КНР, занявший пятое место). На следующем, XII конкурсе (2005 г.), успехи были гораздо серьезнее. Китайцам Дж. Янг и Чен Са были отданы вторая и третья премия на четвертом месте – также представитель КНР Чу Фанхуан. Наконец, на XIII конкурсе (2009 г.) весь пьедестал почета был занят представителями Дальневосточного региона, при этом из тридцати участников конкурса шестнадцать были выходцами из Азии.

Общая картина соотношения сил на мировой конкурсной арене рубежа XX и XXI веков весьма отличалась от той, что имела место в середине прошлого столетия. В нижеследующей таблице, составленной автором настоящего исследования, представлен конкурсный рейтинг ведущих национальных фортепианных школ мира за период с 1998 по 2009 гг. Система подсчета аналогична той, что была применена в упомянутом выше Справочнике 1975 г.: включены данные лишь о состязаниях, вошедших во Всемирную федерацию международных конкурсов. В целях более точного отображения динамики рейтинга, таблица разделена на четыре части: 1998–2000 гг., 2001–2003 гг., 2004–2006 и 2007–2009 гг.:

Таблица 3

№	Страна	Сумма призовых мест	I места	II места	III места	Кол-во очков
1998–2000						
1.	Россия	26	8	9	9	51
2.	Япония	20	8	4	8	40
3.	Италия	21	4	10	7	39
4.	Германия	11	–	8	3	19
5.	Украина	5	3	1	1	12
6.	Корея	7	1	2	4	11
7.	США	3	2	–	1	7
8.	Китай	3	1	1	1	6
2001–2003						
1.	Россия	31	10	12	9	63
2.	Япония	21	6	4	11	37
3.	Корея	16	6	6	4	34
4.	Китай	11	2	4	5	19
5.	Германия	8	3	3	2	17
6.	Украина	8	3	1	4	15
7.	Италия	7	2	2	3	13
2004–2006						
1.	Россия	27	9	12	6	57
2.	Япония	18	2	5	11	27
3.	Корея	14	2	7	5	25
4.	Франция	8	2	6	–	21
5.	Украина	10	4	1	5	19
6.	Китай	10	3	2	5	18
7.	Италия	4	3	1	–	11
2007–2009						
1.	Россия	25	7	13	5	52
2.	Китай	13	5	6	2	29
3.	Корея	14	2	5	8	24
4.	Япония	11	3	3	5	20
5.	Украина	5	3	2	–	13
6.	США	5	1	3	1	10
7.	Франция	4	1	2	2	7

Таблица подтверждает устойчивый рост конкурсного рейтинга представителей Дальневосточного региона при соответственном падении показателей стран, которые традиционно считаются лидерами мировой пианистической школы: Германии, Франции, Италии, США. Приведенные данные свидетельствуют также, что российская фортепианная школа, вопреки распространенному в нашей стране и за ру-

бежом мнению, отнюдь не утратила в последние десятилетия своих первенствующих позиций.

В задачи данной работы не входит анализ столь существенного падения рейтинговых позиций тех, кто еще недавно с полным основанием считались доминирующими в мире «фортепианными державами» – это потребовало бы отдельного, достаточно объемного исследования. Отметим лишь, что в сложном комплексе причин этого явления важное место занимает существенное сокращение государственного финансирования в сфере образования, связанного с академической музыкой. По всей видимости, падение рейтинга Японии (с 37 очков в 2001–2003 г. до 20 очков в 2007–2009 г.) во многом вызвано тем, что в музыкальном образовании этой страны также обладали данные процессы. С другой стороны, устойчивое лидерство нашей страны определено, главным образом, тем, что уникальная система отечественного музыкального образования, несмотря на ощутимые потери, все же до сего времени сохраняет свою структуру.

В контексте настоящего исследования необходимо подчеркнуть: успехи стран Дальневосточного региона на конкурсном поприще, несомненно, связаны с их успехами в сфере национального фортепианного образования. Как было отмечено в предыдущей главе, обучение детей игре на фортепиано здесь приобрело поистине массовый характер, а целый ряд профессиональных учебных заведений Японии, Кореи, КНР (Токийская высшая школа музыки, Центральная консерватория в Пекине, Шанхайская консерватория, Музыкальный факультет Сеульского университета и др.) вполне соответствуют самым высоким стандартам фортепианного образования. Можно назвать и ряд выдающихся фортепианных педагогов, являющихся представителями фортепианной культуры дальневосточных стран – это, например, Дан Шаои (учитель Юнди Ли), Чжоу Гуанжэн, воспитавшая немало китайских пианистов, и мн. др.

Вместе с тем, как и полвека назад, *большинство победителей крупнейших международных состязаний лишь начинали учиться игре на фортепиано в лоне национальной фортепианной культуры*. К ответственным состязаниям их готовят, главным образом, западноевропейские, русские и американские педагоги, причем, чаще всего – в рамках иностранных учебных заведений. Так, Юнди Ли получил первый приз Конкурса им. Шопена, обучаясь у Дан Шаои, но после успеха на состязании, в восемнадцатилетнем возрасте, покинул Ки-

тай для обучения в Ганновере у А. Варди. Японская победительница Конкурса им. Чайковского Аяко Уэхара готовилась к состязанию под руководством В. Горностаевой. Чен Са покинула Китай задолго до успеха в Форт-Уэрте, в возрасте 16 лет, училась в Англии и Германии; Чжан Хаошен училась в США у Г. Граффмана, Лим Дон Хек обучался в Москве у А. Наумова, и т.д.

Неоднозначность и внутренняя противоречивость этой ситуации отмечается и представителями дальневосточной фортепианной педагогики. Вот одно из мнений: «С одной стороны, успехи молодых китайских пианистов на международных конкурсах привлекли внимание мировой музыкальной общественности к фортепианному искусству страны. С другой – привели к тому, что фортепианные факультеты наших вузов все помыслы направили на подготовку лауреатов, пробудили у молодежи понятный интерес к участию в конкурсах, к поездкам на учебу за границу <...> Отсюда – определенный перекос в образовании» [189, с. 17].

Разумеется, тенденции глобализации фортепианного образования характерны не только для дальневосточного региона. Обучение молодых пианистов в иностранных учебных заведениях стало нормой функционирования мировой фортепианной школы. Однако масштабы этого процесса в странах Дальнего Востока несравнимы с другими «странами-лидерами» мирового фортепианного конкурсного рейтинга. В отличие от китайских, японских и корейских коллег, абсолютное большинство российских лауреатов и призеров, а также большая часть французских, немецких, американских победителей международных фортепианных состязаний «высшей лиги» все же получают основное образование в рамках собственного культурно-национального пространства.

В пору выхода стран Дальнего Востока на международную конкурсную арену данные особенности взаимоотношений дальневосточного пианизма со «старшими» фортепианными культурами Запада нередко объясняли молодостью, «незрелостью» фортепианных школ в странах региона. Однако в настоящее время этот аргумент уже не выглядит достаточно убедительным. Утверждение о незрелости трудно соотнести с той реальной ролью, которую играют эти школы в современной мировой музыкальной культуре. Напомним, что выход за пределы собственного культурно-национального пространства следует считать одним из основных критериев сложившейся нацио-

нальной школы в искусстве. В то же время *в истории фортепианного искусства прошлого трудно указать на ситуацию, когда незрелые, еще не сложившиеся школы демонстрировали бы столь активное присутствие в мировой фортепианной культуре.*

Нарастание конкурсного присутствия пианистических школ Дальнего Востока вызывает достаточно неоднозначную реакцию за пределами региона. В статьях, интервью, публичных выступлениях европейских пианистов, педагогов-практиков, музыковедов и журналистов нередко вовсе отрицается существование самостоятельных фортепианных школ в дальневосточных странах. Фортепианная культура Китая, Японии и Кореи объявляется несамостоятельной. По мнению критиков такого рода, она лишь тиражирует достижения европейских школ, лишая их подлинной содержательности и выраженной индивидуальности²¹.

По мнению автора данного исследования, неправомерные упреки в «несамостоятельности» во многом связаны с попытками найти в этом принципиально новом феномене черты, присущие «старым», традиционным фортепианным школам. Причина указанных особенностей развития фортепианной культуры в странах Дальнего Востока не столько в «незрелости», сколько в обозначенных в настоящей работе принципиальных типологических отличиях от фортепианных школ гомогенного типа.

В этом аспекте представляется вполне закономерной исключительная популярность международных конкурсов именно среди гетерогенных школ. Во-первых, состязания подобного рода представляют собой одну из наиболее эффективных форм коммуникаций между гомогенными и гетерогенными школами. Во-вторых, гетерогенные фортепианные школы в силу выраженной ориентации на западную, «инонациональную» музыкальную культуру, постоянно нуждаются

²¹ См. напр: «Достаточно поглядеть на результаты любого фортепианного конкурса: короли – всегда японцы, и уже много лет подряд. Мода на механическое, в жанре заведенного автомата, исполнение Шопена уже проходит, но японцы все равно короли. Надо сыграть как Рихтер? Пожалуйста! Ах, теперь большой бум по поводу Плетнева? Нет проблем, сделаем, как Плетнев! И делают. “Мне иногда страшно, – говорит мой знакомый русский профессор, преподающий японцам фортепианное искусство в Нагойе. – Игра великолепная, но сердце не бьется”. Великий народ, сумевший вторичное сделать первичным, а копию – эталоном, вполне способен перевернуть представление о своей стране, если его вообще надо переворачивать» [164].

в подтверждении своего статуса в мировой школе. Международные конкурсы в данном плане – один из самых мощных инструментов для такого утверждения.

Особую роль в этой связи приобретает для гетерогенных школ нормотворческая функция конкурсов. Для состязаний такого рода характерна регламентация интерпретаций, особое внимание к воплощению строгих академических традиций фортепианного исполнительства. Гетерогенные школы предполагают адаптацию в первую очередь традиционных ценностей западной пианистической культуры – с этим, в частности, связаны и упомянутые репертуарно-конкурсные предпочтения китайских, японских и корейских пианистов, явно ориентированных на традиционный (преимущественно романтический) фортепианный репертуар.

Обратим внимание еще на одну существенную особенность сложившейся к настоящему времени мировой системы международных фортепианных конкурсов. Несмотря на исключительно весомые позиции стран Дальнего Востока в мировом конкурсном рейтинге, по числу состязаний они отнюдь не лидируют. К настоящему времени в Японии проводятся всего лишь два конкурса, входящих в Международную федерацию (в Хамамацу и Сендае); в Корее также – два (в Сеуле и Тхоньене), в КНР – один (в Сямэне). В то же время Германия располагает семью состязаниями «высшей лиги», Испания – пятью, в Италии, США и Франции проводится по четыре соответствующих конкурса.

Таким образом, *и здесь очевидна характерная для гетерогенных школ тенденция не столько к последовательному обособлению от «старших» школ, сколько к неуклонному наращиванию сотрудничества.*

Итак, анализ конкурсной активности национальных фортепианных школ Японии, Китая и Кореи подтверждает неоднократно высказанное в настоящей диссертации положение: *Теснейшие коммуникации с гомогенными национальными фортепианными школами, являющимися главными носителями традиций европейской пианистической культуры, следует считать не приметами первоначального формирования, а устойчивыми типологическими признаками МНФШ ДВ как феномена музыкальной культуры.*

Глава 4

СТИЛЕВЫЕ ЧЕРТЫ НАЦИОНАЛЬНЫХ ФОРТЕПИАННЫХ ШКОЛ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

Как было обозначено в первой главе данного исследования, наличие черт стилового своеобразия, связанного с национальной природой, является одним из решающих признаков, позволяющих квалифицировать национальную фортепианную школу в качестве сложившейся. В то же время, с точки зрения автора, основные черты стилового своеобразия МНФШ стран Дальнего Востока следует искать не столько в претворении отличительных свойств отдельных национальных культур, сколько в воплощении общих традиций дальневосточного культурного ареала. Вместе с тем данные, приведенные в этой главе, свидетельствуют о наличии целого ряда признаков, обусловленных также и конкретным национальным содержанием отдельных рассматриваемых школ.

1. ЧЕРТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИНТОНИРОВАНИЯ В СВЯЗИ С КУЛЬТУРНЫМИ ТРАДИЦИЯМИ РЕГИОНА

Из обозначенных ранее типологических параметров, характеризующих гетерогенные фортепианные школы, выделим тот, который имеет наиболее непосредственную связь с предметом настоящей главы. Это – ослабление (сравнительно с гомогенными школами) связей с национальной композиторской школой и ориентированность художественных устремлений прежде всего на фортепианное наследие Запада.

Данный параметр определил следующее обстоятельство: высшие творческие достижения видных представителей китайской, японской, корейской пианистической культуры связаны по преимуществу не с опусами национальных композиторов, а с вошедшими в «золотой

фонд» мирового фортепианного репертуара сочинениями западноевропейских, русских и др. авторов¹.

Это положение подтверждает нижеследующая таблица, которая, не претендуя на репрезентативность, все же дает представление о месте произведений национальных композиторов в дискографии музыкантов, которых согласно терминологии, принятой в настоящем исследовании, следует отнести к духовным лидерам МНФШ ДВ. В основу положены сведения с официальных сайтов, посвященных фигурирующим в таблице пианистам [246; 247; 248; 250; 251; 252]. Данные на 2014 год:

Таблица 4

Имя пианиста	Общее количество аудиодисков, представленных на официальном сайте	Аудиодиски, где записаны исключительно произведения западноевропейских и русских композиторов	Аудиодиски, где имеются записи сочинений национальных композиторов
Сонода Тахакиро	52	49	3
Накамура Хироко	53	50	3
Инь Ченцзун	15	6	9
Ланг Ланг	14	12	2
Пэк Кон У	26	26	0
Со Хе Гён	9	9	0

Репертуарные предпочтения крупнейших японских, китайских и корейских пианистов свидетельствуют о том, что приоритеты в этом плане в целом соответствуют основным мировым тенденциям. Как констатировал А. Кандинский-Рыбников, «в репертуаре эпохи нельзя не заметить небывалой и неуклонно прогрессирующей стилистической широты и универсальности» [74, с. 206]. Широта стилевых устремлений характеризует и круг репертуарных интересов ведущих пианистов стран Дальнего Востока.

Приведем некоторые примеры дискографии ведущих пианистов региона, отражающие широту их репертуарного диапазона.

¹ Разумеется, можно указать на достаточно многочисленные примеры высоких творческих достижений дальневосточных пианистов и в интерпретациях произведений национальных авторов.

Япония: Тахакиро Сонода – «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха, 32 сонаты Бетховена, сочинения Шопена, Шумана, Брамса, Шёнберга; Утида Мицую – сонаты и концерты Моцарта, пять фортепианных концертов Бетховена, сонаты Шуберта, фортепианные циклы Шумана, этюды Дебюсси, сочинения Веберна, концерты Берга и Шёнберга.

Китай: Фу Цун – сонаты Скарлатти, сонаты, вариации и рондо В. А. Моцарта, большинство сочинений Шопена, прелюдии Дебюсси; Ланг Ланг – сонаты и концерты Гайдна, Моцарта, Бетховена, сочинения Шопена, Листа, Чайковского, Балакирева, Рахманинова, Альбениса, пьесы китайских композиторов.

Корея: Пэк Кон У – произведения И. С. Баха в транскрипциях Бузони, 32 сонаты Бетховена, концерты Шопена, пьесы Листа, сонаты Скрябина, все концерты Прокофьева, все фортепианные опусы Равеля, произведения Форе, Сати, Пуленка; Со Хе Гён – сочинения Шопена, Листа, Брамса, все концерты Рахманинова, «Картинки с выставки» Мусоргского, «Петрушка» Стравинского.

Обращает на себя внимание и отчетливая связь репертуара исполнителей с теми фортепианными школами, в рамках которых происходило их творческое становление. Так, выраженный интерес, который проявляет Ланг Ланг к русской музыке, во многом определен художественными устремлениями его американского учителя Г. Граффмана, занимавшегося у В. Горовица; особое место опусов австрийских композиторов в репертуаре Утиды Мицую связано с ее обучением в Вене; значительное число сочинений французских авторов в дискографии Пэк Кон У в большой мере обусловлено его многолетней творческой деятельностью во Франции.

Как уже говорилось, указанные обстоятельства подчас дают основания для утверждений об отсутствии в фортепианном исполнительстве стран Дальнего Востока выраженных национальных стилизованных признаков и о том, что пианисты японского, китайского или корейского происхождения, работающие вне пределов собственных стран, нередко вовсе не относятся к культурному пространству Дальневосточного ареала [см. напр.: 274, с. 67].

С точки зрения автора настоящей работы, в пианистическом искусстве представителей стран Дальнего Востока (в том числе многих из тех, чья творческая деятельность проходила за пределами региона) можно усмотреть достаточно отчетливо выказанные черты связи с на-

циональной культурной почвой. Национальное начало в их исполнительских текстах обусловлено национальной ментальностью, определено «встроенностью» мышления исполнителей, как творческих личностей, в общекультурное пространство Дальневосточного региона.

Одной из наиболее характерных и притягательных черт дальневосточного пианизма можно считать специфический характер агогико-динамической детализации. Как правило, это не столько интеллектуальный накал, приводящий к особой расчлененности музыкальной речи, сколько чувственное, «предметно-осязаемое» любование деталями, наслаждение прихотливыми извивами музыкальной ткани. «Тонкая игра» мельчайших подробностей динамического и ритмического рисунка у пианистов из стран Дальнего Востока обратила на себя внимание уже в пору выхода дальневосточного фортепианного искусства на международную арену². Подобная исполнительская манера, по всей видимости, генетически связана с особой ролью «предметно-вещного аспекта» в эстетических представлениях, характерных для дальневосточного ареала. Ло Ши справедливо пишет об особом значении «предметно-вещного» начала в традиционном китайском представлении о красоте: «Красота, в отличие от европейской эстетики, воспринимается не столько зрительно или на слух, сколько “на вкус”, в ней подчеркивается утонченная чувственность <...> Это прекрасное, родившееся из физических органов чувств, абсолютно не схоже с западным, понятием прекрасного» [106, с. 19–20].

В плане общих закономерностей интонирования для дальневосточных пианистов типично качество, обозначенное Н. Драч как «импровизационная манера исполнения зафиксированного текста» [62, с. 126]. *Исполнительское ощущение формы* характеризуется скорее текучестью, чем стройной, «кристаллической» архитектурой. Фортепианные циклы, миниатюры, опусы, основанные на смешанных и свободных формах, нередко интерпретируются более убедительно, чем сочинения, где в формообразовании доминирует сонатность. В *динамике*, как правило, преобладает не столько контрастность,

² См. напр. отзыв о игре китайского пианиста Фу Цуна в конце 50-х годов: «Его отличала своеобразная фразировка, которую один из критиков сравнил с традиционной китайской манерой рисунка гушью – настолько четко выявлял он каждую мелодическую линию, каждую фразу» [52, с. 419].

сколько текучая волнообразность. *Агогика* отличается изощренной дробностью, соответствующей тонким и частым сменам оттенков эмоционального состояния. В *артикуляции* доминирует мягкая связность (*legato, legatissimo, portamento*). Поиски в сфере *муше* и *педализации* связаны с тенденцией к изысканной красочности и вместе с тем лаконичной прозрачности тембровых решений.

Перечисленные свойства, по всей видимости, во многом коренятся в континуальных свойствах традиционного для Дальневосточного региона музыкального мышления. «Цель китайской музыки – беспредельность (шэньсуй), – пишет Ло Ши. – Беспредельность в китайской музыке подвижна, текуча, переменчива, таинственна, она не может апеллировать к разуму, но обращается к интуиции» [106, с. 20]³.

С этой точки зрения, ведущие стилевые тенденции дальневосточного пианизма обнаруживают явную связь с фортепианно-исполнительскими принципами европейского романтизма, в рамках которого, по словам В. Чинаева, «душа художника манифестирует себя в категориях “субъективно-личностного”, “бесконечного”, “недосказанного”, “изменчивого” <...> а сам исполнительский процесс уподобляется свободной и моментальной фиксации движения чувства» [197, с. 13].

Согласно В. Медушевскому, «стилевые колебания» в истории западноевропейской музыки связаны с «нейропсихологическими типами мышления, определяемыми главенством то левого, то правого полушария мозга» [116, с. 165]. Если согласиться с весьма распространенным в современной востоковедческой литературе положением о превалировании «правополушарности» в восточном мышлении (что относится и к сфере музыкального мышления)⁴, то становятся вполне объяснимыми и описанные выше черты исполнительского интонирования, присущие МНФШ Дальнего Востока, и образно-стилевые приоритеты этих национальных школ. В таком случае закономерным представляется тот факт, что и описание китайского музыкального мышления, данное Ло Ши, и разобранные выше общие исполнительские принципы МНФШ Дальнего Востока оказываются вполне созвучными «нейропсихологической характеристике», данной В. Медушевским европейскому музыкальному романтизму:

³ О доминировании континуального начала в музыкальной культуре народов Дальнего Востока см. у Е. Алкон [20; 21].

⁴ См. об этом напр. в приведенном выше исследовании Е. Алкон [20, с. 3–6].

«Усилившаяся правополушарность культуры высвобождает в ней небывалые потенции конкретно-чувственного мышления. Акцент со структуры переносится на деталь. Музыкальное мгновение обнаружил бесконечность. Сплетение оркестровых тембров, тончайшая партитура динамических градаций, обилие штрихов, неуловимая агогическая нюансировка – проявление особо сильного растормаживания правого полушария, приведшего к революции в восприятии звука» [116, с. 183].

Безусловно, исполнительское интонирование представителей МНФШ Дальнего Востока не следует связывать исключительно с «правополушарностью». Однако в виде гипотезы можно предположить наличие определенной связи между данными явлениями. Показательно, что соотношение двух нейропсихологических типов мышления обнаруживается при проецировании черт дальневосточного пианизма на таблицу, приводимую М. Старчеус [159, с. 106]. В таблице сопоставлены характеристики правополушарного и левополушарного типов мышления по 16 параметрам. При этом оговорено, что настоящая схема не определяет жесткую привязанность данных характеристик к тому или иному нейропсихологическому типу. Обозначено «относительное преобладание указанных характеристик каждого типа, а не абсолютное предпочтение одних характеристик другим» [там же]. Помещенная ниже таблица повторяет ту, что приведена М. Старчеус, с единственным дополнением: характеристики, которые, по мнению автора настоящего исследования, можно отнести к МНФШ Дальнего Востока, отмечены знаком +:

Таблица 5

«Левополушарный тип»	«Правополушарный тип»
Опора на художественную норму, традицию +	Тяготение к своеобразию
Оптимизм мироощущения +	Трагичность мироощущения
Рациональность	Интуитивность +
Тембровая одноплановость	Обилие тембров, полутонов, нюансов +
Строгость формы	Свобода формы +
Программность +	Непрограммность
Графичность письма	Живописность, колористичность +

«Левополушарный тип»	«Правополушарный тип»
Расчлененность музыкальной речи	Непрерывность музыкального высказывания +
Преобладание верхнего и среднего регистров +	Весомая роль нижнего регистра
Тяготение к диатоничности	Насыщенность модуляциями, альтерациями +
Строгая логичность развертывания	Спонтанность, развертывания, импровизационность, экспромтность +
Предпочтение малых форм +	Предпочтение крупных форм
Чувство ожидания предстоящего	Чувство пребывания в настоящем +
Ритмическая простота	Ритмическая изощренность +
Ясность музыкальной структуры	Завалуированность музыкальной структуры +
Кристалличность формы	Процессуальность формы +

Из приведенной таблицы следует, что к исполнительскому интонированию, характеризующему МНФШ Дальнего Востока, можно отнести 11 параметров, присущих правополушарному типу и 5 присущих левополушарному типу. Таким образом, можно сделать вывод, что в исполнительском творчестве представителей школы преобладает правополушарный тип мышления при сравнительно менее выраженной (но, тем не менее, достаточно активной) роли левополушарного.

Высказанные соображения не предполагают далеко идущих выводов касательно жесткой зависимости между деятельностью полушарий мозга и той или иной исполнительской манерой. Последняя – результат тончайших и исключительно многообразных взаимодействий самого различного рода, обусловленных, по выражению В. Медушевского, «взаимопереходами социального и биологического» [116, с. 177]. Гораздо более объективными представляются связи с национально-языковыми закономерностями, которые, с точки зрения автора настоящего исследования, предопределили целый ряд особенностей исполнительской речи мастеров дальневосточного пиа-низма. Анализ соответствующей проблематики составил содержание следующего раздела.

2. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО ИНТОНИРОВАНИЯ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫХ МНФШ В КОНТЕКСТЕ ЯЗЫКОВЫХ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ: КОМПЬЮТЕРНЫЙ АНАЛИЗ

Предположения о наличии в искусстве стран Дальнего Востока тесной связи между музыкально-инструментальным интонированием и некоторыми специфическими особенностями речи в отечественной науке высказывались достаточно давно. Еще Б. Асафьев писал: «Китайские музыкальные интонации рядом с речевыми интонациями звучат для меня (речи я не понимаю), как чуткого музыканта, не только интонационно-музыкально логично и убедительно, но ощущаются как обусловленные интонациями речи» [24, с. 241]. Н. Назайкинский указывал на различия в оценке мелодического рисунка речи, присущие носителям «тембровых» и «тональных» языков: к первым данный исследователь причислял, в частности, русский и немецкий языки, ко вторым – китайский и вьетнамский. В то же время ученый полагал, что «разница эта лишь количественная и с точки зрения собственно музыкальной – непринципиальная [127, с. 312].

Однако научное осмысление взаимодействия музыкальной и речевой интонации при исполнении европейской музыки восточноазиатскими музыкантами только начинается. Среди работ, непосредственно посвященных данной теме, назовем исследования Буй Конг Тханя и Ву Гуолинг [37; 47] (речь идет, соответственно, о скрипичной и о вокальной музыке). Некоторые вопросы связей языка непосредственно с фортепианным интонированием затронуты в диссертации Сюй Бо, где автор коснулся сложностей обучения китайских пианистов в контексте особенностей родной для них речи [165, с. 26]. Вместе с тем в перечисленных работах взаимодействие речевой и музыкально-исполнительской интонации применительно к культурам стран Дальнего Востока рассматривается вне конкретного, объективного сравнительно-аналитического обращения к языковым закономерностям. Думается, в осмыслении данной проблематики большую помощь может оказать широкое привлечение точных методов исследования исполнительских текстов, прежде всего – методов компьютерного анализа.

Рассмотрим отдельные аспекты влияния просодии⁵ китайского, японского и корейского языков на некоторые особенности исполнительской агогики и динамики, характерные для пианистов, являющихся представителями фортепианной культуры соответствующих стран. В качестве материала использованы фонограммы фрагментов фортепианных произведений в исполнении китайских, корейских и японских пианистов. С целью сравнения задействованы также фонограммы пианистов России и стран Западной Европы. Компьютерный анализ приведенных в разделе фонограмм выполнен заведующим Научно-исследовательским центром музыкально-информационных технологий Московской государственной консерватории А.В. Харуто на основе разработанного им же программного обеспечения [111; 179; 180; 181].

Предварительно обозначим исходную позицию. Несомненно, взаимодействие речевой и музыкальной интонации в исполнительском тексте обусловлено не только родным языком исполнителя. Художественно полноценная интерпретация европейского музыкального сочинения китайским или японским артистом не предполагает его полного переинтонирования «на китайский» или на «японский» лад. Подобное радикальное решение, скорее всего, означало бы *искажение* авторского текста. Речь идет о своеобразной «*интонационной интерференции*», что в данном случае подразумевает такое воздействие речевой интонации родного языка на связанное с инонациональной традицией музыкальное интонирование, в результате которого интонационная специфика музыкальной речи остается вполне узнаваемой, не меняется кардинальным образом, а лишь обогащается новыми оттенками смысла. Коль скоро интерпретируется сочинение европейского автора, в претворении речевой интонации, как правило, доминирует европейское начало (русское, французское, немецкое и т.д.), тогда как родная для исполнителя языковая стихия присутствует скорее в скрытом, латентном виде.

С точки зрения автора настоящей работы, это скрытое, «неявное» влияние иноязычной речевой интонации на исполнительское интонирование европейской музыки обнаруживается прежде всего

⁵ Термин «просодия» используется здесь в лингвистическом смысле и подразумевает систему «фонетических средств (высотных, силовых, временных), реализующихся в речи» [23, с. 401].

при анализе взаимодействия агогики⁶ и динамики, происходящего на мотивном и субмотивном уровне. При этом наиболее значимой языковой просодической характеристикой является словесное ударение. Основание для такого утверждения видится в следующем: мотивы и субмотивы можно назвать минимальными единицами, своего рода «квантами» исполнительской музыкальной речи. В то же время «в языках с ударением минимальная единица просодического квантования – слово, а средство оформления такого “кванта” – ударение» [76, с. 42]. Просодическое оформление словесного ударения, обусловленное изменением степени протяженности и интенсивности голосового тона, соответствует, следовательно, агогическому и динамическому оформлению мотива или субмотива в музыкальном исполнении.

Остановимся на тех просодических характеристиках дальневосточных языков, которые представляются для темы настоящей работы наиболее существенными.

Большинство современных исследователей различает три основных фонетических типа ударения: динамическое (основанное на усилении звука); музыкальное (связанное с изменением высоты голосового тона) и квантитативное (обусловленное долготой произнесения) [46, с. 530]. Обычно в языках, имеющих ударение, сочетаются все указанные типы, но значимость их бывает различной. В русском и большей части современных европейских языков (немецком, английском, итальянском и др.) главенствует динамическое ударение. Вместе с тем «эксперименты показали, что, например, носители русского или английского языков <...> воспринимают длинные гласные или гласные с повышением тона как ударные, т.е. интенсивность для них – не единственный признак ударения» [46, с. 530]. Большое значение в речевой просодии русского языка имеет и долготный (квантитативный) аспект ударения.

Какая же картина складывается в языках рассматриваемого региона? Начнем с китайского. Если присутствие словесного ударения в русском и перечисленных европейских языках не вызывает сомнений, то тезис о наличии данной просодической характеристики

⁶ Под агогикой в настоящей работе понимаются «отклонения реальной длительности звуков и пауз от указанных в нотах соотношений, применяемые в целях выразительности музыкального исполнения» [2, с. 17].

в китайском языке имеет дискуссионный характер. В то же время бесспорно, что в китайской речи наличествует акцентное выделение отдельных слогов⁷. Это слоговое выделение, имеющее черты динамического и квантитативного акцента, во многом определяет своеобразие ритмики китайской речи.

Китайский язык является тоновым. В современном китайском языке четыре тона – ровный, восходящий, нисходящий и последовательно сочетающий нисхождение и восхождение. Повышение и понижение голоса играет смыслоразличительную роль: одни и те же сочетания звуков, исполненные различными тонами, могут обозначать различные понятия. Если в языках, не обладающих тонами, стержневым интонационным элементом высказывания чаще всего является повышение или понижение голоса, то в китайском языке «мелодика не является самым важным компонентом фразовой интонации, и ведущая роль в интонационной выразительности высказывания принадлежит динамическим и временным параметрам» [169, с. 198].

Основной фонологической единицей китайского языка является не слово, а *слог*. Простые слова, как правило, односложны; в современной речи доминируют двухсложные слова (биномы). Двух-, трех- и четырех-слоги могут быть как словами, так и словосочетаниями, причем для словосочетаний в этом случае характерно бесплазунное произношение. Проговаривание различных слогов может происходить как с полной, ясной реализацией тона, так и с неполной, когда тоновое качество слога скорее «угадывается», чем отчетливо слышится. Как подчеркивает В. Софронов, акцентированный (полный) слог занимает примерно вдвое больше времени и, как правило, более динамически интенсивен, чем неполный (редуцированный) [157, с. 115]. Выделение (акцентирование) слогов зависит от места в предложении. В начале и в конце фразы, как правило, акцентируется первый слог. В середине же фразы, перед паузой, делящей ее на коммуникативно значимые части, чаще всего имеет место двуударное произношение. Таким образом, «в метрическом отношении эти

⁷ «Было бы неразумно приравнивать китайский <...> язык к таким языкам, как русский или английский, где наличие ударения не вызывает никаких сомнений. <...> Выделение того или иного слога в китайском слове связано, скорее, с морфологической связанностью входящих в его состав слогоморфем» [107, с. 42].

просодические признаки количественных единиц китайского языка полностью соответствуют сильным и слабым долям такта, а в случае двуударного произношения бином является аналогом синкопы <...> *Именно на этом эффекте основывается впечатление синкопированности китайской речи при ее восприятии на слух* (выделено мной. – С.А.)» [157, с. 115]. При этом *темп* китайской речи, как правило, достаточно подвижен.

В отличие от китайского, японский язык не является тоновым. Тем не менее, как и в китайском языке, изменения высоты голосового тона обладают существенными функциональными отличиями от того, что в данном отношении имеет место в русском и большинстве европейских языков: японский язык характеризуется сильно выраженным *музыкальным ударением*. При этом, по мнению большинства исследователей, закономерности японской акцентуации определяются более мелкой сегментной единицей, чем слог – морой [см: 149]. Японская речь не производит столь явного ощущения синкопированности, как китайская, ритмическое оформление характеризуется большей плавностью. Авторы ряда пособий по изучению японского языка находят речь японцев в целом более ровной, а иногда – даже «монотонной» по сравнению с ритмикой европейских языков⁸. В то же время японская просодия отличается особой дробностью, тончайшими, подчас трудноуловимыми иностранным слухом ритмическими и динамическими вариациями произношения слогов и мор.

Несмотря на принципиальные различия между китайскими тонами и японским музыкальным ударением, в просодическом плане между ними есть определенная общность в плане воздействия на фразовую мелодику. Как утверждает М. Гуревич, в японской речи фразовая мелодика никогда не играет подавляющей роли по отношению к музыкальному ударению [5, с. 43].

В современном корейском языке система смыслоразличительных тонов отсутствует. Вместе с тем корейское ударение генетически связано с китайскими тонами. «С ослаблением китайского влияния в китайских лексических заимствованиях тональные различия трансформировались в количественные. Тоны не привились на корейской почве, и постепенно классификация по трем тонам слов, заимство-

⁸ См. напр. учебное пособие Дж. Брина «Японский за три месяца» [35].

ванных из китайского языка, качественно преобразовалась в различие двух степеней длительности (долгие и нормальные)» [89, с. 48]. По мнению большинства исследователей, ударение в корейском языке квантитативное (слабоконтрастное). Слабоконтрастность корейского словесного ударения нередко заставляет исследователей говорить о его «неуловимости», «размытости», трудноопределимых ритмических контурах корейской речи. Присутствует и высотный фактор, но значение его несоизмеримо меньше, чем в японской акцентуации [132, с. 21].

Следствиями отмеченных различий японской и корейской акцентуации стала разница в восприятии фразового акцента, характерного для языков с динамическим ударением. Для японцев, изучающих соответствующие языки, типично восприятие повышения высоты голосового тона в качестве «метки» ударного слога во фразе. Для корейцев же в этом случае характерна тенденция к восприятию в качестве ударных слогов тех, которые характеризуются наибольшей длительностью [174, с. 24].

Корейскую речь характеризует также повышенная длительность пауз на границах фраз: «Средняя длительность демаркационных пауз в корейском языке больше, чем в русском» [29, с. 26].

Анализ исполнительских текстов

Обратимся к проявлениям воздействия рассмотренных особенностей речевой просодии дальневосточных языков на фортепианное интонирование, прибегнув для этого к сравнительному анализу фрагментов исполнительских текстов дальневосточных и европейских пианистов. В задачи данной работы не входит рассмотрение проблем учебного освоения европейского фортепианного интонирования. Поэтому представлены образцы лишь художественно значимых интерпретаций, принадлежащих зрелым, профессиональным пианистам.

В нижеследующих примерах помещены графики сравнения агогических и динамических профилей, явившиеся результатом измерений, полученных при компьютерном анализе соответствующих фонограмм исполнений. В ряде случаев приведены также темповые данные.

На вертикальной оси *графиков агогики* отмечены процентные отклонения длительностей от их номинальных (метрономически точных) значений. На горизонтальной оси помещены порядковые номера длительностей.

Вертикальная ось *динамических графиков* фиксирует уровень громкости в децибелах. Верхняя его точка соответствует максимуму громкости, которую демонстрирует исполнитель в данном фрагменте. Таким образом, на данной оси фиксируются не абсолютные, а относительные динамические показатели, так как значения наивысших пиков громкости у разных исполнителей различны. При этом, когда на одной таблице размещены графики, соответствующие нескольким исполнениям, диапазон абсолютных значений может быть весьма широк. Горизонтальная ось соответствует порядковым номерам звуков и созвучий.

В некоторых случаях приведены осциллограммы динамического профиля, также полученные при помощи программы, разработанной А. Харуто. Вертикальные черты здесь соответствуют началу нового звука.

Пример 1

Р. Шуман. Бабочки ор. 2. Т. 7–10. Исполнители: Фу Цун, В. Кемпф, С. Рихтер.

The image shows a musical score for the piece 'The Hummingbird' (Op. 2, Nos. 7-10) by Robert Schumann. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a treble and bass clef. The tempo is marked [Moderato]. The music includes a melodic line in the treble and a bass line with chords. Dynamics include 'p dolce'. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff.

Рис. 1.

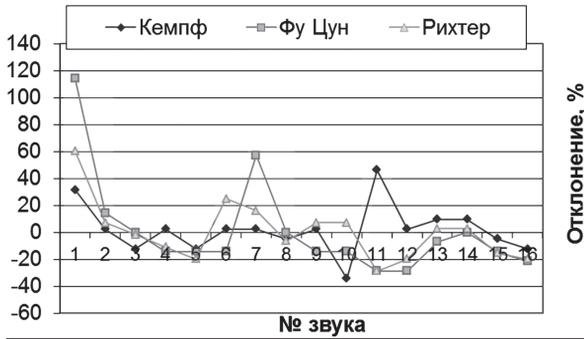


Рис. 2. Агогика. Отклонение длительностей от номинальных в %

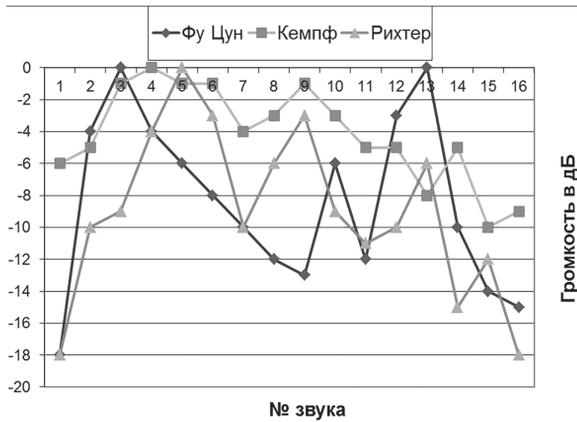


Рис. 3. Динамика

Агогические графики всех трех пианистов – немецкого, российского и китайского – обнаруживают значительное сходство. Расширения длительностей, соответствующих первым долям трехчетвертных тактов – №1 у всех трех пианистов и №7 у Рихтера и Фу Цуна (воспользовавшись терминологией Н. Бажанова, назовем их агогическими акцентами [25, с. 187]) – призваны подчеркнуть вальсовое начало. С выявлением гибкого вальсового метра связано и агогическое сокращение последних двух звуков (№15–16), демонстрируемое всеми тремя исполнителями: это ускорение готовит новый сильный агогический акцент в начале следующего такта.

Вместе с тем мера интенсивности агогических акцентов у трех исполнителей весьма различна. Наибольшая степень расширения звуков, приходящихся на сильную долю, наблюдается у китайского пианиста. Первая длительность у него отклоняется от своего номинального значения более чем в два раза (около 120%); в начале второго такта отклонение превышает 50%. Если акцент Рихтера в начале второго такта (№№6–7) захватывает два звука (по терминологии Н. Бажанова – «агогическое пятно» [25, с. 193]), то Фу Цун отчетливо выделяет главный звук, приходящийся на сильную долю: агогический акцент Фу Цуна здесь гораздо резче, чем у Рихтера.

Графики динамики свидетельствуют, что и динамическое решение китайского пианиста в большей степени, чем у других исполнителей, направлено на выявление метрической акцентуации. Начальному агогическому акценту у Фу Цуна сопутствует чрезвычайно яркий – от минимального до предельного в данном фрагменте уровня громкости – динамический «всплеск» (позиции №№1–3 динамического графика). Первая доля последнего такта готовится не только резким ускорением, но и сильным (вновь до абсолютного максимума!) нарастанием звучности (позиции №11–13).

Существенно, что связь динамического решения со звуковысотным рельефом у китайского пианиста несколько иная, чем у музыкантов из России и Германии. «Взлет» мелодии в первом такте (№1–6) у российского и немецкого пианистов сопровождается *crescendo* (с небольшим, едва заметным на слух ослаблением, «смягчением» звучности на сильной доле второго такта); Фу Цун уже с третьего звука начинает сильное *diminuendo*. Мелодическому спаду во втором и третьем тактах (№9–14) у Кемпфа и Рихтера отвечает гибкое, волнообразное ослабление звучности. Фу Цун же, как было отмечено, делает резкое нарастание.

Таким образом, вновь прибегнув к терминологии Н. Бажанова, сочетание мелодии и динамики у Кемпфа и Рихтера в целом можно назвать параллельным, а у Фу Цуна – противоположным [25, с. 107–109]. Как будет показано ниже, подобное сочетание характерно для китайских пианистов.

Черты агогического и динамического интонирования Фу Цуна вполне соответствуют приведенным выше характеристикам китай-

ской речи – остро ритмизованной и изобилующей острыми динамическими «всплесками». Чрезвычайно резкий агогический и динамический акцент в начале фрагмента находит близкую речевую аналогию в типичном для китайской просодии акцентировании начального слога в предложении, когда первый слог (характеризующийся полным произнесением тона) резко усиливается динамически и растягивается относительно следующего (редуцированного) приблизительно в два раза. Яркий динамический «всплеск» в окончании также находит аналогии в архитектонике китайской речи и соответствует двуударному, усиленному по голосовой интенсивности произношению двуслога перед цезурой, делящей фразу на значимые части.

Разумеется, на основе только лишь агогических и динамических показателей небольшого фрагмента трудно судить о трактовке *всего* произведения. Но, оценивая интерпретацию Фу Цуна в целом, следует подчеркнуть, что исполнение этого выдающегося музыканта вполне отвечает характеру шумановской музыки, выделяясь особой экспансивностью, «романтической причудливостью». Трактовка китайского мастера, столь соответствующая духу национальной речи, подтверждает следующее утверждение Ву Гуолинга касательно близости китайского интонирования, определенного свойствами родного языка, к стилевым устремлениям европейского романтизма: «Романтический артистизм, мистификация бытия, нарочитость и пафос этой нарочитости импонируют китайскому “тотально-артистическому” духу, “свернутому” в законе речевой интонационности “тонального” языка. И контактность европейской романтической стилистики с речевыми интонационными позициями органична для китайских музыкантов» [47, с. 15].

Пример 2

П. Чайковский. Думка ор. 59. Т. 9. *Исполнители: Ланг Ланг, Чо Сенг Чжин, В. Горовиц*⁹.

⁹ Источники фонограмм: *Ланг Ланг*: Telarc 80524; *Чо Сенг Чжин*: <http://pitch.paraclassics.com> (XIV конкурс им. Чайковского); *В. Горовиц*: В. RGA 09026-60526-2

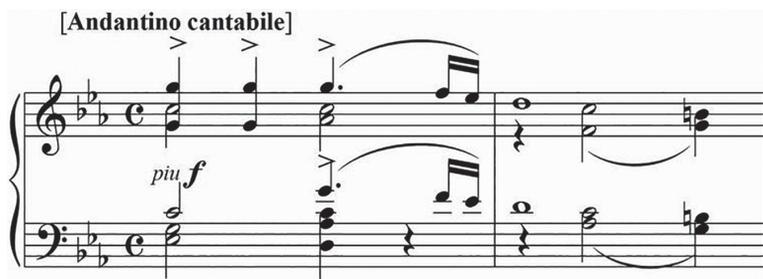


Рис. 4.

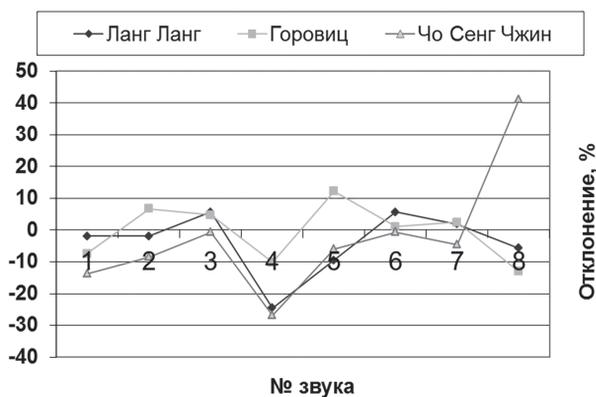


Рис. 5. Агогика. Отклонение длительностей от номинальных в %

В. Горовица критики нередко называют одним из главных образцов для большинства молодых пианистов Дальнего Востока¹⁰. Тем не менее, в данном примере достаточно отчетливо обнаруживаются принципиальные различия исполнительского интонирования российского пианиста и его последователей из Китая и Кореи.

Наиболее существенные агогические различия связаны с длительностями, соответствующими №№4–5 и №8 агогического графика 9 (две последние шестнадцатые первого такта примера). В первом случае разница между интонационной манерой Горовица и его молодых последователей выступает особенно явно. Российский пианист удлиняет вторую шестнадцатую относительно ее номи-

¹⁰ Ланг Лангу, в частности, нередко адресуются упреки в прямом копировании трактовок великого российского мастера [см. 165, с. 22].

нального значения, китайский и корейский – сжимают ее. При этом ускорение у Ланг Ланга ощущается несравненно сильнее, чем у Чо Сенг Чжина, что связано с темповым фактором. Горовиц и корейский музыкант играют приблизительно в одном, причем достаточно сдержанном, темпе ($\bullet = 69$). Ланг Ланг исполняет значительно подвижнее ($\bullet = 96$).

Обратимся к рис. 6, где отображены осциллограммы динамического профиля данного мотива у всех трех пианистов.



Рис. 6. Динамика. Осциллограммы

Линия динамики у Горовица относительно ровная, при небольшом усилении заключительного звука мотива. Такое динамическое решение российского пианиста в соединении с агогическим расширением сообщает интонированию данного мотива черты плавной «русской» распевности. Динамический график Ланг Ланга свидетельствует о более выраженном, чем у Горовица, *crescendo*. В сочетании с резким ускорением и подвижным темпом это сообщает короткому нисходящему мотиву шестнадцатых импульсивный, «взрывчатый» характер. Интонирование здесь вызывает аналогии не столько с декламационностью, основанной на русских песенных интонациях, сколько с китайской тоновой речью – произнесением находящегося под ударением слога в третьей (нисходящей) тоновой позиции. Динамический график Чо Сенг Чжина также показывает небольшое (менее интенсивное, чем у Ланг Ланга) *crescendo*. Однако ввиду значительно более спокойного темпа, данный мотив у корейского пианиста воспринимается более распевно, чем у Ланг Ланга – музыкальная речь корейского пианиста не столь остро ритмизована, как у его китайского коллеги, что соответствует и параметрам речевой интонации.

Аналогии с речевой просодией вызывает и последняя позиция агогического графика у пианиста из Кореи. Здесь имеет место наиболее крупное ритмическое расхождение Чо Сенг Чжина с российским и китайским пианистом. Если Горовиц и Ланг Ланг ускоряют последнюю четверть, то корейский музыкант, напротив, существенно растягивает заключительный звук, увеличивая и подчеркивая цезуру перед следующей фразой (подобное, как будет показано ниже, для корейских пианистов достаточно типично). Языковая аналогия в данном случае – характерная для корейской речи высокая степень растягивания демаркационных пауз между фразами.

Возвращаясь к предыдущему примеру, можно констатировать, что Фу Цун и Ланг Ланг, двое крупнейших современных китайских пианистов, демонстрируют значительное сходство агогических и динамических параметров. Следует признать также, что порывистая, импульсивная манера игры, присущая обоим мастерам, в гораздо большей степени соответствует характеру первого номера шумановских «Бабочек», чем распевно-лирической атмосфере вступительного эпизода «Думки» Чайковского. Особые сложности, испытываемые китайскими пианистами при интонировании музыки великого русского композитора, не раз отмечались музыковедами и музыкантами-практиками. По всей видимости, справедливо мнение Ву Гуолинга, что пронизанная русскими речевыми интонациями музыка Чайковского (особенно та, что связана с вокальным началом) чрезвычайно трудна для художественного постижения китайскими исполнителями [47, с. 11].

Пример 3

К. Дебюсси. Лунный свет. Т. 1–7. *Исполнители: Пэк Кон У, Цзинь Ши*¹¹.

¹¹ Цзинь Ши (р. 1933) – китайский пианист. Дипломант фортепианного конкурса VI международного фестиваля молодежи и студентов в Москве (1957), профессор Шэньянской консерватории. [См. о нем: 41, с. 37–38]. Источники фонограмм: Пэк Кон У: Десса 0289 475 1692 7; Цзинь Ши: ISRC CN-F42-98-314-00/A.16.



Рис. 7.



Рис. 8. Агогика. Отклонение длительностей от номинальных в %

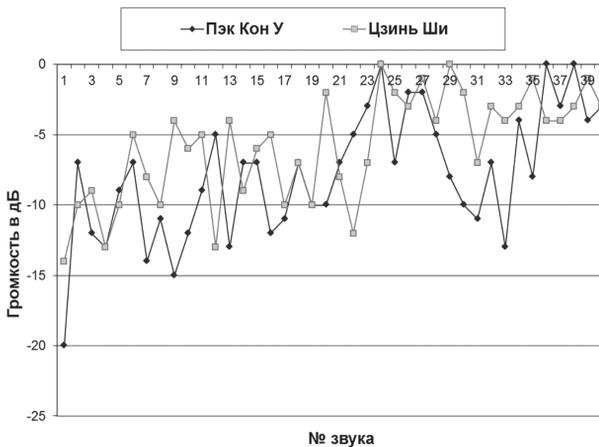


Рис. 9. Динамика

Музыка французских импрессионистов относится к тем стилевым сферам, где исполнительская манера, характерная для пианистов из стран Дальнего Востока, находит чрезвычайно органичное воплощение. Обе трактовки, небольшие фрагменты которых представлены в настоящем примере, отличает внимание к тонкой красочности фортепианных тембров, редкостная ритмическая гибкость, изысканность динамических переливов. Но тонкие отличия «китайского» и «корейского» интонирования проявились здесь еще более явно, чем в предыдущем примере.

Весьма значительное удлинение второго звука у корейского пианиста (свыше 80%) выполняет функцию, аналогичную той, что имела место при растяжении последней длительности у Чо Сенг Чжина в предыдущем примере. Этот исключительно сильный (учитывая чрезвычайно медленный темп) агогический акцент на выдержанном кульминационном звуке отчленяет его от последующих и создает ощущение межмотивной цезуры: вновь, как и в предыдущем примере, возникает отчетливая аналогия с речевыми демаркационными паузами. В то же время не менее значительные (в процентном отношении) расширения у китайского пианиста (позиции 3–5 и 13–16 на агогическом графике) подобной демаркационной функции не выполняют: растягивания триольных восьмых у Цзинь Ши – скорее «замедленное произношение» внутри отдельных мотивов.

Динамические волны Пэк Кон У, при всей изысканной «эластичности», «извилистости» динамической линии, достаточно последовательно соответствуют высотным подъемам и спадам мелодии. В то же время у Цзинь Ши выражена скорее противоположная тенденция, которая весьма напоминает то, что имело место в предыдущих примерах у Фу Цуна и Ланг Ланга: особенно ясно это проявляется в триольном движении 5–6 тактов (позиции 19–30 динамического графика).

Ощущению большей мягкости и гибкости интонирования корейского пианиста способствует и агогический профиль. Цзинь Ши заметно сжимает эти триольные мотивы, играет их с бóльшим «устремлением», чем Пэк Кон У. Некоторая импульсивность исполнения этих триолей китайским пианистом по сравнению с игрой его корейского коллеги связана и с темповым решением: Цзинь Ши иг-

рает гораздо быстрее, чем Пэк Кон У (у Цзинь Ши $\bullet = 48$, у Пэк Кон У $\bullet = 40$).

Снова возникают аналогии с речевой просодией – большей плавностью, «сглаженностью» ритмо-динамических контуров корейской речи по сравнению с китайской.

Пример 4

Ф. Шопен. *Andante spianato et Grande polonaise brillante*, op. 22 Т. 67–72. *Исполнители: М. Аргерих, Пэк Кон У, Юнди Ли*¹².

Агогические, динамические и темповые измерения фонограмм данного примера показывают, что отмеченные ранее особенности интонационной манеры китайских и корейских исполнителей имеют достаточно устойчивый характер.

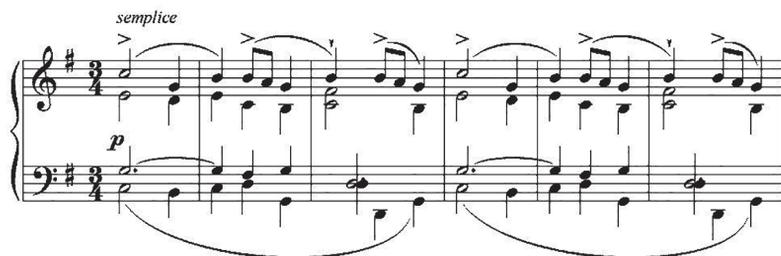


Рис. 10.



Рис. 11. Агогика. Отклонение длительностей от номинальных в %

¹² Источники фонограмм: *М. Аргерих*: Deutsche Grammophon 2530–530; *Пэк Кон У*: Decca 0289 475 1692 7; *Юнди Ли*: HD471 479–2



Рис. 12. Динамика

Снова выдающиеся мастера фортепианного искусства демонстрируют – вне зависимости от принадлежности к той или иной национальной культуре – значительное сходство основных параметров исполнения. Так, агогические графики всех трех исполнителей показывают ускорения в позициях №1–4, замедления в №5–10, и новые ускорения в №10–14 и 18–20. И снова более подробное рассмотрение свидетельствует о тонких различиях в интонировании, во многом связанных с национальными особенностями.

Как и в предыдущем примере, пианист из Кореи демонстрирует наиболее сдержанный темп (М. Аргерих и Юнди Ли: $\text{♩} = 108$; Пэк Кон У: $\text{♩} = 98$). Вновь степень агогических растяжений и сокращений у дальневосточных исполнителей оказывается выше, чем у европейской пианистки¹³. Как и в предыдущем примере, расширение, обозначающее цезуру между построениями (позиция №10 на агогическом графике), наиболее значительно именно у корейского музыканта.

В отличие от М. Аргерих и Пэк Кон У, Юнди Ли сопровождает нисходящие мотивы восьмью агогическими сжатиями и короткими динамическими нарастаниями (особенно отчетливо различие наблюдается в мотивах, завершающих трехтактные построения – №№8–10 и 18–20). Таким образом, график динамики также обнаруживает явление, отмеченное выше: у европейского и корейского исполнителей усматривает-

¹³ Родившуюся в Аргентине и переехавшую в Европу в 13-летнем возрасте Марту Аргерих следует причислить к крупнейшим представителям современной европейской фортепианной школы.

ся тенденция к параллельности мелодического и динамического развития, у китайского – к противоположности.

Остановимся более подробно на этом любопытном и весьма показательном с точки зрения темы настоящей работы признаке интонирования. Разумеется, противоположное развитие мелодии и агогики никак нельзя назвать присущим только лишь китайским артистам. Так Н. Бажанов в своей работе, посвященной динамическому фортепианному интонированию, приводит многие примеры подобных решений в исполнительских текстах крупнейших европейских пианистов [25, с. 109–111]. Тем не менее, как подчеркивает тот же Н. Бажанов, многие европейские теоретики (В. Манфредини, К. Черни, М. Люсси, Х. Риман) считали нормативным для музыкальной речи именно параллельное сочетание мелодии и динамики. При этом «сходство принципов фонической организации речи и музыкальной фразы представляется весьма веским аргументом в пользу такого сочетания» [25, с. 106]. Следует уточнить, что упомянутый «веский аргумент» формулировался, прежде всего, на основании *европейской* речи. В применении к тоновым языкам «вес» этого аргумента в целом присутствует, однако значительно уменьшается. В просодических условиях китайского языка с его системой тонов и специфическим характером акцентуации, присущим японской речи, повышение голоса и восходящее мелодическое движение не обладают столь же устойчивой эмоционально-смысловой связью, каковая имеет место в языках с иными просодическими свойствами (русском, корейском и т. д.)

С этой точки зрения, разбираемый пример – убедительный образец того, как претворение черт «иноязычной речи» в музыкальном интонировании не только не искажает характер музыки, но способствует обогащению ее новыми, подчас неожиданными интонационными оттенками. Разумеется, произойти это может лишь при условии высокой художественной культуры исполнителя. В лирически-изящном отрывке из шопеновского *Andante spianato* мягкие *diminuendi* у Аргерих и Пэк Кон У традиционно придают нисходящим мотивам восьмых лирическую мягкость, сообщая им некую «интонацию успокоения». Однако связь понижения голоса с успокоением для музыкально-интонационного мышления носителя тонового языка далеко не столь устойчива. Эти же нисходящие мотивы, сыгранные Юнди Ли с небольшими, изящными *crecscendi* и легкими ускорениями, предстают иными – чуть возбужденными, полными «капризной грации».

Обратимся к японским пианистам.

Пример 5.

Ф. Шуберт. Соната A-dur, D664. Ч. I. Т. 1. Исполнитель: Утида Мицуко¹⁴.

Рис. 14.



Рис. 15. Агогика. Отклонение длительностей от номинальных в %

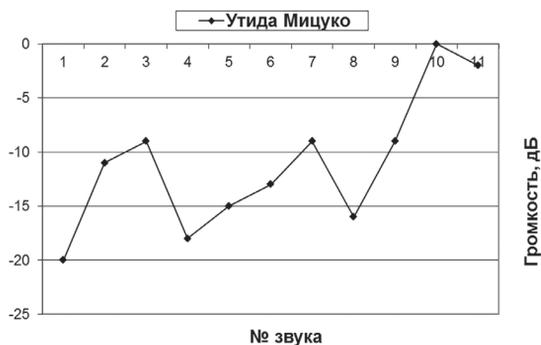


Рис. 16. Динамика

¹⁴ Источник фонограммы: Philips 470265

Параметры агогического и динамического профилей в данном исполнительском тексте ближе к тем, что в предыдущих примерах характеризовали китайских, а не корейских, исполнителей. Агогический график чрезвычайно изломан. Преобладают ускорения (позиции 2–5, 9–11). При этом, как и в проанализированных фрагментах исполнительских текстов китайских пианистов, ускорение короткого мотива (№№ 9–11) сопровождается нарастанием звучности (см. динамический график). Исполнительская манера Утиды Мицуко в данном случае несколько напоминает ту, что характеризовала в рассмотренных примерах Фу Цуна, Ланг Ланга и Юнди Ли. Напевная мелодия начала сонаты Шуберта у японской пианистки приобретает черты некоторой экспансивности причудливой, «капризной» грации.

Пример 6

Р. Шуман. Карнавал. «Признание». Т. 1–4. *Исполнители: Накамура Хироко, Утида Мицуко*¹⁵.



Рис. 17.



Рис. 18. Агогика. Отклонение длительностей от номинальных в %

¹⁵ Источники фонограмм: *Накамура Хироко*: 81001 DREAMUSIC / MUCD; *Утида Мицуко*: Philips 470265.

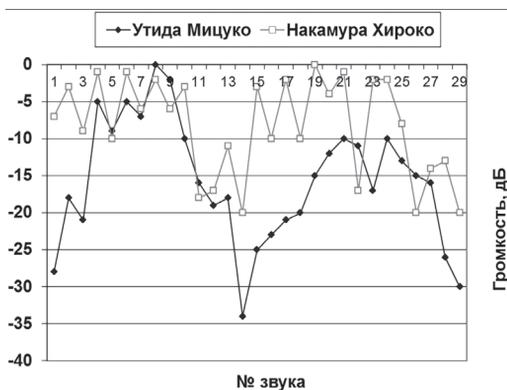


Рис. 19. Динамика

Пример показывает определенную устойчивость обозначенных выше ритмических и динамических свойств интонирования у японских пианистов. При довольно большом темповом расхождении (Утида Мицуко: $\text{♩} = 48$; Накамура Хироко: $\text{♩} = 40$), агогические и динамические профили обнаруживают черты значительного сходства. Как и в предыдущем примере, агогические сжатия преобладают над растягиваниями: Относительно продолжительные ускорения чередуются с более короткими замедлениями (у Накамуры: №№1–7, 12–22 – ускорения, 7–12, 22–29 – замедления; у Утиды – практически, то же самое, за исключением «микроускорения» в позиции 11.).

Вместе с тем, в отличие от предыдущего примера, динамическое развитие параллельно высотному: у обеих пианисток нарастания и ослабления интенсивности звучания в целом совпадают с восходящим и нисходящим направлением в мелодическом рисунке. Следует подчеркнуть, что в данном случае такое решение вполне закономерно, так как связано с основными структурными и гармоническими параметрами авторского текста и подкреплено прямыми указаниями Шумана (см. нотный пример).

Верный и тонкий «портрет» рассматриваемой интерпретации Утиды Мицуко можно найти в рецензии журнала «Граммофон»: «Она смакует фантазию и причуды “Карнавала” с захватывающе яркой характеристической непосредственностью, иногда, возможно, немного перевозбужденно, иногда с некоторой излишне навязчивой кокетливостью в деталях *rubato* <...> Но никогда не бывает скуч-

но» [158, с. 74]. При сопоставлении с предшествующими примерами очевидно, что эта емкая характеристика соответствует не только данному исполнению, но и целому ряду общих стилевых параметров как японской, так и китайской пианистических школ.

Черты сходства агогических и динамических параметров японских и китайских пианистов заставляют предположить, что в плане воздействия на музыкальную интонацию музыкальное ударение японского языка выполняет функцию, сходную с тонами китайского. «Волнообразное», до предела насыщенное мелкими динамическими «всплесками» и «спадами» речевое интонирование японцев преобразуется в обилие дробных ритмических и динамических отклонений.

Пример 7

П. Чайковский. Ноктюрн оп. 10 №1. Т. 4–6. Исполнители: С. Рихтер, М. Плетнев, Йол Юм Сон¹⁶, Уэхара Аяко¹⁷.



Рис. 20.

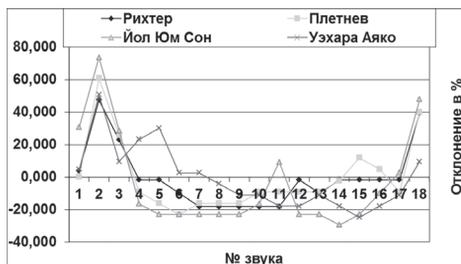


Рис. 21. Агогика. Отклонение длительностей от номинальных в %

¹⁶ *Йол Юм Сон* (р. 1986) – корейская пианистка. Лауреат 2-й премии международного конкурса им. В. Клайберна в Форт-Уорте (2009), 2-й премии XIV Конкурса им. Чайковского в Москве (2011). Источник фонограммы: *Юм* <http://pitch.paraclassics.com> (XIV конкурс им. Чайковского).

¹⁷ *Источники фонограмм: С. Рихтер: SUCD 10-00252; М. Плетнев: Melodiya A 10-00803-008; Йол Юм Сон: http://pitch.paraclassics.com (XIV конкурс им. Чайковского); Уэхара Аяко: 0724355771926 EMI Classics.*

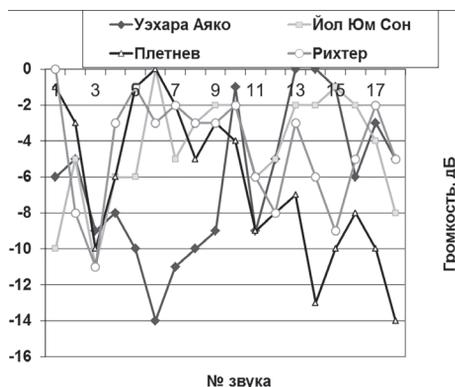


Рис. 22. Динамика

В сравнении с российскими пианистами, исполнители из Японии и Кореи демонстрируют бóльшую агогическую дробность. В свете произведенного анализа исполнительских текстов Утиды Мицуко и Накамуры Хироко предсказуемо, что динамическая кульминация в наибольшей степени смещена к окончанию нисходящей секвенции именно у японской пианистки.

В свете приведенных выше примеров исполнений корейских пианистов предсказуемо также, что агогический график Йол Юм Сон свидетельствует о наиболее значительных (по отношению к другим исполнителям) агогических акцентах, обусловленных метрическими ударениями (№№1–2 – начало построения; №11 – сильная доля второго такта; №18 – окончание секвенции перед новой сильной долей). Связь с корейским квантитативным ударением прослеживается здесь достаточно ясно. По всей видимости, именно данная особенность корейского фортепианного интонирования – высокая степень растягивания звуков, связанных с метрическими ударениями – дала основания для следующего критического отзыва об игре Йол Юм Сон на XIV Конкурсе им. Чайковского: «Исполнительство Йол Юм Сон, во II туре <...> стабилизировалось, хоть и при сохранении неоправданных акцентов на слабых долях и провалов на сильных, рубато на три ноты» [69].

Итак, сравнение агогических и динамических профилей исполнения одинаковых фрагментов произведений европейской фортепианной музыки в интерпретации различных пианистов из стран Дальнего Востока, России и Европы показывает, что в *основных направлениях агогического и динамического развертывания исполнители демонстрируют значительное сходство*. Это подтверждает высказанную в первом разделе гипотезу о доминировании европейского начала (вне зависимости от национальности исполнителя) в условиях художественной интерпретации сочинений, принадлежащих к европейской музыкальной традиции.

Вместе с тем детальное рассмотрение агогических и динамических профилей исполнительских текстов, представленных на графиках, полученных на основе компьютерного анализа, свидетельствует о том, что *динамическое и агогическое интонирование китайских, корейских и японских пианистов имеет ряд специфических качеств, находящихся аналогии в просодических системах соответствующих языков*.

Можно заключить, что *степень агогических отклонений в исполнительских текстах представителей фортепианного искусства Дальневосточного региона, как правило, выше, чем у пианистов России и Западной Европы*. По всей видимости, *более существенная роль динамического фактора в словесном ударе влечет за собой сравнительно бóльшую степень ритмической централизации на мотивном и субмотивном уровнях*.

Воздействие родной речи во многом определяет *стилевые черты фортепианных школ Дальневосточного региона*. Претворение речевых особенностей применительно к европейской фортепианной музыке во многих случаях дает новый, подчас неожиданный «взгляд» на ее интонационный мир, обогащая современное фортепианное искусство. Вместе с тем «интонационная интерференция» такого рода нередко сталкивается со значительными сложностями и не всегда в достаточной мере органична в художественном плане.

Таким образом, в рассмотренных фрагментах исполнительских текстов представителей стран Дальневосточного региона *наиболее высокую степень ритмической и динамической импульсивности демонстрируют пианисты из Китая. Игра японских пианистов от-*

личается наибольшей дробностью агогического и динамического рисунка. Наибольшая плавность ритмических и динамических контуров зафиксирована у корейских исполнителей. Указанные качества музыкального интонирования находят аналогии в соответствующих особенностях речевой интонации: четкой ритмической организации ударных и безударных слогов в китайской речи и дробной сегментации японской речи, основанной на соотношении «слог-мора». В рассмотренных исполнительских текстах корейских пианистов отмечена наиболее высокая степень агогических растяжений на гранях построений. Возможно, это связано с квантитативным характером корейского словесного ударения.

Просодическим свойствам рассматриваемых языков отвечают и темповые решения. *Корейские исполнители в проанализированных фрагментах демонстрируют наиболее сдержанные, а китайские – наиболее подвижные темпы.* Это соответствует сравнительным темпово-речевым характеристикам в рассматриваемых языках.

Параллельное сочетание развития мелодии и динамики в исполнительских текстах китайских и японских пианистов встречается гораздо реже, чем в соответствующих текстах европейских и корейских исполнителей. В проанализированных фрагментах противоположное сочетание динамики и мелодики у китайских и японских пианистов предстает в следующем варианте: значительное агогическое сокращение в сочетании с достаточно резким усилением интенсивности звучания. В рассмотренных исполнительских текстах корейских музыкантов данное явление не зафиксировано. С высокой степенью вероятности можно предположить, что в этом случае имеет место пример взаимодействия речевого и музыкального интонирования.

Завершая данный раздел, необходимо подчеркнуть, что настоящая работа – лишь первая попытка анализа взаимосвязей фортепианного интонирования и речевой просодии дальневосточных языков при помощи компьютерных методов. Поэтому представленные наблюдения и выводы, при всей объективности компьютерных измерений, можно считать сугубо предварительными. Настоятельно необходимо масштабное исследование с привлечением несоизмеримо более значительного количества исполнительских текстов, расширением круга лингвистических материалов. Насущной потребностью также является совершенствование методики компьютерного изме-

рения. Только в этом случае мы получим объективный, действенный инструмент фиксации тонких, заметных лишь чуткому уху особенностей фортепианного исполнения, характерных для школ Дальневосточного региона.

3. ВОСТОЧНЫЙ РОМАНТИЗМ КАК ОБЩАЯ СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ПЛАТФОРМА

Продолжая ход рассуждений, рассмотрим стилевые тенденции дальневосточного фортепианного исполнительства более подробно. Как было обозначено в предыдущих разделах, черты, обусловленные генетической связью с культурными традициями ареала, предопределили близость творческих устремлений МНФШ рассматриваемого региона к европейскому романтизму. Уточняя это утверждение, отметим, что среди доминирующих в последние десятилетия направлений европейского фортепианного искусства наиболее значительное влияние на пианистические школы Дальневосточного региона оказал *неоромантизм* – течение, явившееся наследником «высокого романтического стиля» фортепианного искусства XIX столетия.

Хотя стилевое многообразие дальневосточного фортепианного искусства никоим образом нельзя сводить лишь к претворению неоромантических тенденций¹⁸, однако можно утверждать, что большинство виднейших пианистов Японии, Китая и Кореи развивает традиции скорее тех мастеров, которые (с теми или иными оговорками), как правило, причисляются к «неоромантикам» (А. Рубинштейн, В. Горовиц, А. Корто и т.д.), нежели художников, тяготеющих к иным стилевым направлениям (А. Шнабель, С. Рихтер, М. Юдина, Г. Гульд и др.)¹⁹. При этом свойства пианистической манеры, типичной для МНФШ ДВ, вполне соответствуют параметрам, которые выдвигаются большинством музыковедов в качестве присущих неоромантической стилевой модели²⁰. Существенно, что в творческих

¹⁸ Более подробно о претворении иных стилевых направлений европейского пианизма в МНФШ см. в разделе 5 настоящей главы.

¹⁹ См. стилевые характеристики, крупнейших пианистов XX столетия в трудах Н. Драч [62], Д. Рабиновича [146; 147], В. Чинаева [197].

²⁰ В качестве подтверждения приведем сформулированные Н. Драч характеристики комплекса средств исполнительской выразительности, присущих фортепиан-

устремлениях представителей фортепианного исполнительства Дальневосточного региона чрезвычайно ярко проявились не только черты, *сближающие* неоромантизм с романтическим пианизмом XIX столетия, но и то важнейшее стилевое качество, которое В. Чинаев определяет как «романтизированный рационализм», справедливо называя его в числе наиболее существенных *отличий* современного неоромантического исполнительского стиля от исторического прототипа. «Из исполнительского искусства нового времени, – подчеркивает исследователь, – уходят (или, во всяком случае, сильно лимитируются) те обязательные стилевые характеристики, которые определяли облик исполнителя-романтика <...> поэтическое наитие и абсолютная непосредственность “автобиографического” музицирования вытесняются знанием, исторически накопленным опытом, “школой” чувствований» [62, с. 29]. С этой точки зрения, фортепианные школы стран Дальнего Востока принадлежат к числу наиболее последовательных выразителей тенденций романтизированного рационализма. Для лучших пианистов из Японии, Китая, Кореи в высшей степени типично скрупулезное следование авторскому тексту, выраженное стремление к предельной технической точности, отчетливая опора на устоявшиеся, «классические» традиции в интерпретации исполняемых сочинений.

Вместе с тем характеристика ведущего стилевого направления в пианизме Китая, Кореи и Японии как одного из ответвлений неоромантического стилевого направления представляется неполной. Неоромантизм китайских, корейских, японских пианистов имеет выраженные «дальневосточные черты». Для более точного обозначения общестилевой платформы дальневосточного пианистического искусства целесообразно обратиться к активно разрабатываемому в отечественном литературоведении понятию «*восточного романтизма*».

ному неоромантизму, которые вполне могут быть отнесены к типичным проявлениям дальневосточного пианизма: *Интонирование*: вокальное; *исполнительская форма*: открытая, движущаяся к расширению или свертыванию; *артикуляция*: преобладание *legato*, *legatissimo*, *portamento*; *динамика*: преобладание постепенной смены динамики внутри построений; передает смену эмоциональных состояний и является важнейшим средством исполнительской выразительности; *звук (туше)*, *педализация*: “Красочная” трактовка рояля, гармоническая, запаздывающая педаль, яркие динамические линии и сопоставления, поиск разнообразных тембровых решений; *сонористика*» [62, с. 159–160].

Признав, что романтизм как универсальный художественный метод актуален отнюдь не только для определенной эпохи или конкретного культурного ареала, а также то, что романтическая стилевая традиция на Востоке более устойчива [73, с. 58–64], можно констатировать, что рассмотренные особенности претворения стилевых тенденций европейского пианистического неоромантизма в фортепианном исполнительстве стран Дальнего Востока в целом соответствуют сформулированным рядом отечественных ученых-литературоведов (С. Каганович, Н. Пригарина и др.) критериям *восточного романтизма*.

По утверждению Н. Пригариной, восточным авторам-романтикам оказались чужды некоторые системообразующие факторы европейского романтизма XIX столетия – душевная раздвоенность, бегство от реальности, пафос бунтарского отрицания действительности. В основе восточного романтизма – ощущение полноты бытия, восторженное приятие мира, гармоничного в своей основе и постигаемого «не логистично, а интуитивно» [144, с. 158]. Этому вполне соответствует рассмотренная в предыдущих разделах образно-эмоциональная палитра дальневосточного пианистического искусства.

«Упоение битвы», «широкое половодье чувств», эмоциональные перепады от мрачных бездн страдания к эротической экзальтации – все эти приметы, перешедшие в исполнительское искусство XX и XXI столетий по наследству от романтической эпохи фортепианного искусства, в целом не типичны для лучших представителей фортепианных школ Японии, Китая, Кореи. Виртуозное начало редко несет функцию некоей «всесокрушающей силы», «титанического преодоления». Чаще всего оно служит средством передачи ощущения многокрасочности, живого разнообразия образно-эмоционального мира. С обозначенными качествами эмоционально-образной сферы связан и характер тембровых решений. Размашистая, «фресковая» манера, достаточно характерная для европейского неоромантизма, нетипична для дальневосточного пианизма. Преобладает, как подчеркнуто выше, тонкая, изысканная красочность, фактурная прозрачность²¹.

²¹ Напомним, что еще в самом начале эпохи проникновения европейской музыки в страны региона западные миссионеры отмечали, что дальневосточные слушатели предпочитают флейту и клавиесин «более громогласным» западным инструментам (см. раздел 2 главы 4).

Можно согласиться с Бянь Мэн, утверждающей, что образно-эмоциональные характеристики, типичные для большинства китайских пианистов, связаны с присущим конфуцианскому мирозерцанию культом уравновешенности и эмоциональной сдержанности²². Следует лишь добавить, что отмеченные Бянь Мэн черты характерны не только для конфуцианства, но отвечают также традициям ряда других важнейших религиозных и идеологических течений Дальнего Востока, и могут быть распространены на пианистические традиции других стран региона.

Так, к образно-эмоциональной сфере японского пианизма вполне приложимо утверждение А. Долина касательно укоренения традиций европейского романтизма на почве японской лирической поэзии. По мнению ученого, поэтам Страны восходящего солнца, творящим в русле романтических тенденций, «в целом чужды столкновения титанических страстей <...> те крайности, без которых мы не можем представить себе гениального художника в рамках романтической школы. <...> Упорядоченная естественность, эмоция, воспринятая как эстетическое переживание, – не в этом ли основы национальной художественной традиции?» [60, с. 124–125]. Ямада Косаку уподобил выразительные средства западной музыки многоцветной масляной живописи, а японское музыкальное искусство – каллиграфии [66, с. 453]; подобное можно отнести и к китайскому, и к корейскому фортепианному стилю – особенно в пору становления соответствующих национальных школ²³.

Закономерно, что наивысшие художественные достижения пианистов из стран региона нередко связаны в первую очередь с теми стилевыми сферами, где данная исполнительская манера может найти наиболее органичное воплощение. К наибольшим удачам часто принадлежат сочинения, допускающие возможность камерной, интимно-лирической трактовки, и в то же время дающие возможность ясно выявить виртуозное начало. С этой точки зрения, вполне объяс-

²² «Китайская фортепианная педагогика критически относится к слишком смелым, открытым внешним выражениям <...> Конфуцианцы считали, что <...> человеческое чувство не должно слишком явно проявлять себя внешними физическими действиями» [41, с. 107–108].

²³ Ср. это высказывание с приведенным в разделе 1 главы 4 отзывом о своеобразной фразировке Фу Цуна, напоминавшей, по словам критика, традиционную китайскую манеру рисунка тушью.

нимо широкое международное признание, которое заслужили созданные лучшими мастерами дальневосточного пианизма интерпретации фортепианной музыки В. А. Моцарта, Ф. Шопена и ряда французских композиторов XX столетия²⁴.

Как подчеркивает Н. Пригарина, восточному романтизму присуще чрезвычайно последовательно выраженное стремление к переосмыслению собственной культурной традиции, а не к отказу от нее [144, с. 145]. Сходное явление можно усмотреть и в дальневосточном фортепианном исполнительстве. Стремление не изменять, а воссоздавать традиции фортепианного искусства прошлого можно считать характерными, устоявшимися признаками дальневосточного пианизма. Вновь подчеркнем близость культурным особенностям региона. В данном случае – это культ традиции, особое внимание уделяющий классическим, веками сложившимся устоям обучения и «проверенному веками» репертуару, который во многом связан с рассмотренной в разделе 1 главы 3 настоящего исследования генетической связью дальневосточной фортепианной культуры с конфуцианскими ценностями. При этом данные тенденции вполне соответствуют общестилевым признакам восточного романтизма, который, по словам Н. Пригариной, «в то время как западный романтизм вопиет о разрыве со всем и вся <... > клянется в верности Учению, Книге, Преданию» [там же].

Завершая раздел, кратко остановимся еще на одном вопросе, связанном с функционированием восточного романтизма в качестве главной стилевой платформы дальневосточных МНФШ – его взаимодействии с национальными композиторскими школами. Не стремясь подробно осветить данную проблематику, требующую отдельного масштабного исследования, отметим лишь, что хотя отнюдь не

²⁴ Приведем несколько примеров. Во многом «новым словом» в шопениане XX столетия стало исполнение шопеновских мазурок Фу Цуном, удостоенное специальной премии на V международном конкурсе им. Шопена в Варшаве (1955). В дальнейшем основой репертуара выдающегося китайского пианиста стали сочинения Моцарта, Шопена и Дебюсси. Запись 18 сонат Моцарта, сделанная в 1989 г. Утидой Мицую, была признана большинством европейских критиков одним из наиболее значимых событий в истории интерпретаций сочинений великого композитора, а ее исполнение этюдов Дебюсси названо «одной из самых прекрасных записей фортепианного Дебюсси из всех, которые когда-либо были сделаны» [255, с. 25]. Нескольких престижных международных премий удостоены записи произведений Равеля, Дебюсси, Сати и Пуленка, сделанные корейским пианистом Пэк Кон У.

все сочинения композиторов Китая, Кореи, Японии укладываются в соответствующие стилевые рамки, в творчестве современных композиторов этого региона присутствие эстетики восточного романтизма весьма ощутимо. При этом исполнителями-пианистами нередко востребованы именно те сочинения, которые в наибольшей степени соответствуют данной стилиевой платформе²⁵. Таким образом, восточный романтизм более выражен в фортепианном исполнительстве, чем в композиторском искусстве региона. Основную причину этого, с точки зрения автора настоящего исследования, нужно искать в функциональных различиях МНФШ и МНКШ. Исполнительское искусство в большей степени, чем композиторское, ориентировано на то, что в большей мере востребовано массовым слушателем. Яркость, «сердечность» восточного романтизма, его коренная, естественная и глубокая связь с национальным духом делает это направление близким и понятным широким слушательским массам Китая, Японии, Кореи.

4. РОЛЬ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ В ПРОЦЕССЕ СТИЛЕВОГО ФОРМИРОВАНИЯ МНФШ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

Констатируя продуктивность восточно-романтической платформы в плане адаптации западного фортепианного искусства к культурной почве рассматриваемых стран, следует признать, что процесс этой адаптации в ходе становления дальневосточных МНФШ был сопряжен с серьезными проблемами художественно-стилевого плана. Безусловно, подобная «восточная» трактовка европейской музыки придает интерпретациям притягательность и особое обаяние. Однако данная манера игры далеко не всегда отвечает внутренней сущности шедевров, созданных гениями европейского музыкального искусства. Присущие ей постоянное стремление к тонкости и изяществу, культ эмоциональной сдержанности, созерцательность лирического

²⁵ В качестве одного из многочисленных примеров можно привести весьма значительную и не ослабевающую популярность у исполнителей и слушателей Китая концерта «Хуанх»: это сочинение не только стало своего рода «визитной карточкой» его создателя и первого исполнителя Инь Ченцзуна, но широко исполняется и другими ведущими современными китайскими пианистами (Ланг Ланг, Юнди Ли и др.)

выражения, тяготение к изысканному лаконизму фактурных решений, уход от «героической» трактовки виртуозного начала приводят и к ограничениям в репертуаре, и к сужению художественного содержания интерпретаций. Поэтому непременным условием устойчивости восточного романтизма в качестве ведущей стилиевой платформы МНФШ является постоянное и активное обновление, расширение образно-эмоциональной палитры. И одним из ключевых факторов, обеспечивших успешность этого процесса в ходе формирования современного художественного облика дальневосточного фортепианного искусства, предстает влияние русской фортепианной школы.

Напомним, что, как показано во второй главе настоящего исследования, продвижение русской фортепианной школы в пору становления национальных МНФШ рассматриваемых стран происходило отнюдь не в «режиме наибольшего благоприятствования». Это было связано как с социально-политическими условиями, так и с жесткой конкуренцией со стороны других ведущих фортепианных школ Запада. Политика японских властей конца XIX и первых десятилетий XX столетия была направлена прежде всего на сотрудничество с немецкими и австрийскими музыкантами. При этом во время Второй мировой войны многие музыканты из России подвергались прямым преследованиям. В Корее периода становления МНФШ влияние русской школы было лишь опосредованным – российские пианисты практически не работали на территории национального пространства, хотя ряд корейских музыкантов обучался за рубежом у выходцев из нашей страны. В Китае продвижение русской школы на этой стадии было сопряжено с тяжелейшей социально-политической ситуацией «культурной революции», поставившей фортепианную культуру на грань полного исчезновения.

Тем не менее, роль русского пианизма в формировании национальных школ Дальневосточного региона вполне можно определить как *ключевую*. Не возвращаясь к подробному описанию хода развития дальневосточного фортепианного искусства, напомним лишь, что именно российские пианисты явились главными наставниками подавляющего большинства тех, кому было суждено стать лидерами МНФШ Японии (Таки Рэнтаро, Игути Мотонари, Сонода Тахакиро, Накамура Хироко, Танака Киёко и др.), Китая (Дин Шандэ, У Лэй, Лю Шикунь, Инь Ченцзун и др.) и Кореи (Пэк Кон У, Хан Дон Иль, Со Хо Гён).

Разумеется, в первую очередь столь значительную роль следует связать с высочайшим профессиональным уровнем российской школы, которая уже в пору становления МНФШ региона прочно заняла место среди лидеров мирового пианизма. По словам Мория Риса, «с педагогической точки зрения, заслуга русских музыкантов состояла в том, что они способствовали процессу принятия европейской классической музыки» [123, с. 35]. Однако подобное объяснение явилось бы неполным. Столь значимую роль в судьбах формирования дальневосточного фортепианного искусства нельзя объяснить *только лишь* тем, что российский пианизм выступил в качестве высокопрофессионального транслятора общих традиций западного фортепианного искусства. По нашему мнению, ключевое значение имели и *собственные* художественные свойства русской школы, точнее – некоторые ее стилевые компоненты, которые оказались в ходе становления японского и китайского фортепианного искусства особенно востребованными в плане развития восточно-романтической стилевой платформы.

Для уяснения данного вопроса рассмотрим, какие именно образно-художественные и технически-профессиональные признаки наиболее устойчиво ассоциируются с русской фортепианной школой, с точки зрения самих представителей рассматриваемых МНФШ.

Приведем некоторые типичные высказывания *китайских* пианистов.

Ланг Ланг: «Инь Ченцзун мастерски владел русским методом игры на фортепьяно – великолепным, богатым звуком с широкой фразировкой и сильными эмоциями. <...> Русская манера кладет в основу движения руки, в то время как немецкая делает акцент на твердых пальцах и придает более значительную роль кисти» [236, с. 159, 257]. Чжоу Гуанжэнь: «Только после того, как я поучилась у советского специалиста Татуляна, я по-настоящему поняла, что значит весовая игра» (189, с. 49). Хуан Пин об ученице Т. Кравченко Гу Шэнин: «Столкнувшись с тем, что советские специалисты называли “мощной игрой”, она [Гу Шэнин. – С.А.] <...> сознательно упражнялась, чтобы увеличить силу, амплитуду, масштаб своей интерпретации» [189, с. 56]. Хуан Пин о русской школе в целом: «Русская фортепианная школа <...> особенно учит, как на основе тренировки техники пальцев использовать во время исполнения силу запястья, плечей, места корпуса, чтобы это подчеркивало мощь игры. <...> Сила звука становится более объемной» [189, с. 47]. Мысли об особой «мощи»

русской исполнительской манеры высказывали и музыканты других специальностей. Дирижер Ли Делунь об игре Шанхайского симфонического оркестра в 50-е годы: «Программы, звучание – все было <...> тогда более “советским”. Звук был излишне ярким» (242, с. 199).

Обратимся к *Японии*.

В воспоминаниях слушателей этой страны о концертах Лео Сироты особо подчеркиваются эмоциональность, виртуозный размах, масштаб, смелость его игры [225, с. 156]. Сонода Тахакиро отмечал различие пианистических приемов, которые показывали ему Л. Сирота и М. Лонг. Французская пианистка, вспоминал Сонода, «играла, как бы лаская клавиши, используя нажим подушечек пальцев, с эластичными движениями. Это не было стилем исполнителя-виртуоза, которому меня учил Сирота – броски руки из высокого положения, с широко открытыми ладонями» [225, с. 169]. Мийяи Такаори считал, что способы игры, которым обучал его Л. Крейцер, являются более прогрессивными, чем повсеместно утверждавшиеся в Японии начала XX столетия приемы, основанные на «высоком подъеме пальцев, стоящих перпендикулярно клавиатуре». Последнее японский пианист связывал с влиянием немецкого педагога Пауля Шольца, напомним, преподававшего в Токио онгаку гакко в первые десятилетия XX века [225, с. 97]. Накайма Ясуко, еще один ученик Крейцера, вспоминал: «больше всего запомнилась красота звука – глубокого, насыщенного, мягкого, извлекаемого его толстыми пальцами с широкими ладонями, всегда наполненного жизнью <...>. В манере игры чувствовалось славянское эмоциональное начало» [304].

Влияние русского пианизма, российской школы ассоциировалось прежде всего с естественностью, открытостью эмоционального мира и в Корее. Так, Пэк Кон У заметил: «Как это ни странно, русский и корейский темпераменты очень близки. Русские и корейцы очень общительны, возбудимы и эмоциональны [212] ». При этом пианист, обучавшийся у представителей трех национальных школ – русской (Р. Левина), итальянской (Г. Агости) и немецкой (В. Кемпф), находит школу Левиной «наиболее естественной» [212]. «Эмоциональный образ» русской школы, сложившийся в пору становления национального пианизма, и здесь достаточно устойчив. Лим Дон Мин (рожд. 1984 г.), обучавшийся в Московской консерватории у Л. Наумова, заметил: «Мне нравится играть выразительную и глу-

боко эмоциональную музыку – следствие десятилетней учебы в России» [238].

Итак, среди стабильных признаков, ассоциируемых в приведенных свидетельствах с русской пианистической школой, можно выделить следующее. Образно-эмоциональный план: яркость, особая сила эмоций, открытость, искренность высказывания. Характер звучания и фразировка: тяготение к мягкому и в то же время сильному, сочному звуку, плотной фактуре, широкому дыханию фразы. Организация пианистических движений: интенсивное использование веса крупных частей руки и корпуса.

Подобный взгляд нельзя считать исключительной принадлежностью Дальневосточного региона. Сходные наблюдения касательно природы отечественного пианизма неоднократно высказывались и российскими исследователями. Так, М. Смирнов в качестве главных черт русского фортепианного искусства называет раскованность, масштабность чувств, подчас гипертрофированных, следствием чего выступают необычайная широта эмоциональной палитры, значительность динамических перепадов, широкая фразировка, особенная певучесть тона [156, с. 165–167]. Однако перечисленные качества отнюдь не исчерпывают всего многообразия стилевых признаков отечественной школы. В то же время именно они особо остро воспринимались в культурном пространстве стран Дальневосточного региона. Но при этом в приведенных свидетельствах эти качества не ощущаются как «изначально близкие». Скорее подчеркивается их активное утверждение в работе, с целью преодоления типичных проблем, возникающих в ходе профессионального обучения китайских и японских воспитанников у русских педагогов.

Отметим в этой связи, что суждения о музыкальной индивидуальности российских учителей, сложившиеся у их дальневосточных учеников, далеко не всегда совпадали с теми, что имели место на родине самих русских музыкантов. Так Б. Захарова в Китае считали чрезвычайно эмоциональным пианистом. В то же время российские источники подчеркивали спокойствие и элегантность, а подчас отмечали и «холодность» его игры [171, с. 267]. Т. Кравченко, китайские воспитанники которой столь активно утверждали мысль об «эмоциональной мощи русской школы», также нельзя назвать артисткой, отличающейся особенно «бурно-эмоциональной» манерой высказывания: в СССР ее игра привлекала скорее «благородством звучания,

многокрасочностью, тонким интонированием, чувством целого, формы» [36]. Если в японских отзывах об игре Л. Крейцера особый упор делался на его эмоциональность, то в российских – подчеркивались интеллектуализм, серьезность музыкантского облика [100]. Таким образом, в творческом восприятии китайских и японских музыкантов отбирались и в известном смысле усиливались те свойства их русских педагогов, которые представлялись наиболее яркими и характерными для «русской манеры».

Итак, избирательное внимание к отдельным образно-эмоциональным и технически-профессиональным качествам, устойчиво ассоциируемым с русской школой, обусловлено не столько ощущением их родственности каким-либо чертам китайского или японского менталитета, сколько осознанием известного различия: указанные качества скорее прививались фортепианной культуре Китая и Японии. При этом, с нашей точки зрения, такое воздействие успешно помогло преодолеть целый ряд специфических проблем, встававших перед молодыми восточными школами в ходе процесса адаптации западного фортепианного искусства в далекой культурной среде.

В воздействии этого рода можно выделить два уровня.

Первый из них можно обозначить как *методический*. Он обусловлен элементарными проблемами освоения европейского музыкального языка и отчетливо выявился уже в начале рассматриваемого периода.

Многие европейские педагоги, в ту эпоху работавшие в странах региона, отмечали, что японские и китайские учащиеся, с легкостью овладевая первоначальными техническими навыками и элементарной теорией, в большинстве своем испытывали весьма значительные трудности в постижении эмоционального мира европейской фортепианной музыки. Связывалось это с практикующимися в стране методами обучения. Так, П. Виллаверде, испанский пианист, работавший в Японии, утверждал, что главная причина – в активно насаждаемой методике, кладущей в основу первоначального обучения почти исключительно этюды, упражнения и сухие учебные пьесы, мало стимулирующие воображение юного ученика [213, с. 13]. Данное явление наблюдалось и в Китае. В начальных музыкальных школах, открываемых здесь в начале XX столетия, «учебный репертуар ограничивался, в основном, этюдами и пьесами Бейера, Черни» [41, с. 20]. Сходную систему практиковал в Шанхае и Марио Пачи [165, с. 24].

Подобные методы работы оказались на Дальнем Востоке на редкость устойчивыми. Утида Мицуко вспоминала, что в годы ее учебы, в конце 50-х годов, во многих японских профессиональных учебных заведениях «ценилось только то, как быстро и громко играли ученики» [249]. В Китае, по словам Сюй Бо, европейская фортепианная педагогика «в столь специфическом виде <...> была воспринята у основания [китайского фортепианного образования. – С.А.] и впоследствии, вплоть до наших дней, ориентир на силу рук, техническое оснащение беглости пальцев остается характернейшей приметой китайской методики обучения» [165, с. 25]. Сходная ситуация имеет место и в Корее – подтверждением этому может служить отмеченный в предыдущей главе и сохранившийся до нашего времени подлинный «культ» столь устаревшего фортепианного пособия, как «Школа Бейера».

Стабильность подобных тенденций нельзя объяснить только лишь молодостью дальневосточных пианистических школ. Во многом она коренится в глубинных свойствах национальной культуры и предстает в качестве неких «издержек» рассмотренного в предыдущей главе претворения принципов конфуцианского образования, с его традиционализмом, культом дисциплины, терпения, бесконечных повторений, строжайшей организации в работе.

Приходится констатировать, что подобная формальная, «узкотехническая» направленность фортепианной педагогики мало результативна для становления любой молодой национальной пианистической культуры. И применительно к рассматриваемому региону его неэффективность выступает особенно отчетливо. Ведь именно китайские, японские, корейские ученики в высшей степени нуждались именно в эмоционально-образном постижении западного музыкального языка, незнакомого и чрезвычайно далекого – причем, уже на самых первых порах обучения.

В этом отношении благотворное воздействие русской школы выступило чрезвычайно отчетливо. Причина здесь не только в том, что русские учителя давали особо убедительный пример органичного сочетания музыкальных и технических задач – хотя, по воспоминаниям китайских и японских пианистов, это в высшей степени было характерно для российской музыкальной педагогики [135, с. 25–48; 189, с. 30–44; 225, с. 56; 304]. Сам художественный облик российского пианизма выступал в культурно-национальном пространстве Дальне-

восточного региона как средоточие и символ яркого эмоционального начала. Мощное влияние русской исполнительско-педагогической школы вставало на пути негативных процессов «формализации» пианистического образования.

Второй уровень можно назвать *стилевым*. В полной мере он проявился уже на стадии окончания периода становления – национальные дальневосточные школы достигли той степени развития, когда начали достаточно отчетливо выявляться рассмотренные ранее стилевые черты, связанные с претворением особенностей национальной культуры.

Таким образом, следует признать: стремление к тонкости и изяществу, известной эмоциональной сдержанности, некоторой созерцательности лирического выражения, тяготение к изысканному лаконизму фактурных решений, нередкий уход от «героической» трактовки виртуозного начала, типичные для претворения восточно-романтической стилевой платформы на почве МНФШ рассматриваемого региона (особенно в пору их формирования), достаточно часто приводили к заметному сужению образно-эмоционального содержания исполняемой музыки и к репертуарным ограничениям. И мощное воздействие русской фортепианной школы представляется тем катализатором, который помог дальневосточному пианизму, развиваясь в соответствии с собственным национальным менталитетом, дополнять и обогащать свою эмоционально-образную и звуковую палитру.

Именно воспитанники русской школы в значительной мере способствовали обогащению дальневосточного пианизма и восточного романтизма, как его главной стилевой платформы, чертами ярко-эмоционального, виртуозного стиля, утверждением мощного, насыщенного, сочного фортепианного звучания. Так, данными свойствами характеризуется стиль Сооды Тахакиро, который, по справедливому мнению М. Иида, унаследовал от своего учителя Сироты эффектный, виртуозный стиль игры [225, с. 75]. В то же время творчество японских пианистов периода становления, воспитывавшихся прежде всего в рамках французской школы – Ясукавы Кацуко или Хары Чиеко, по нашему мнению, скорее отвечает приведенным выше «традиционным» характеристикам японского пианизма. В Китае в плане наследования российских традиций можно указать на Инь Ченцзуна, в ярко-виртуозной, романтически-взволнованной игре которого его ученик Ланг Ланг, как отмечено выше, видит явное укоренение «рус-

ского начала» на китайской почве, в Корее – на творческую манеру Хан Дон Иля. В то же время искусство Фу Цуна, Утиды Мицуко, Пэк Кон У, связанных с российской школой не столь тесно, раздвигает рамки восточного романтизма в несколько иных направлениях²⁶.

Подводя итоги раздела, можно заключить, что благотворное воздействие русской школы на дальневосточные МНФШ следует рассматривать в двух аспектах. Во-первых, она выступила высокопрофессиональным и исключительно успешным транслятором общих традиций западного пианизма. Во вторых, ряд стилевых качеств, присущих российскому пианизму, оказался особо актуальным в отношении обеспечения процесса успешной адаптации европейского фортепианного искусства. При этом последнее во многом обусловлено тем, что соответствующие качества выступили своего рода катализатором в плане обновления и расширения эмоционально-образной палитры восточного романтизма, обеспечив его устойчивость как главной стилевой платформы японской, корейской и китайской МНФШ. Это обновление связано в первую очередь с утверждением эмоциональной, темпераментной непосредственности, открытости выражения, культивированием сочного, певучего фортепианного звучания, насыщенности и многокрасочности фактурного изложения.

5. СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Восточный романтизм, достаточно ясно проявившийся еще на этапе выхода МНФШ ДВ на международную арену, продолжает оставаться магистральным стилевым направлением для дальневосточных пианистов и в настоящее время. Однако по мере развития МНФШ рассматриваемых стран данная стилевая платформа трансформируется – порой весьма решительно. В ходе этой трансформации возникают принципиально новые для дальневосточного пианизма явления, подчас имеющие значительную художественную ценность.

В наиболее последовательном виде восточный романтизм воплотился в творчестве ряда крупнейших мастеров, чье формирование пришлось на этап выхода национальных МНФШ на международную

²⁶ Подробнее о направлении в стилевых поисках Фу Цуна, Утиды Мацуко и Пэк Кон У см. в следующем разделе.

арену. Радостный оптимизм мироощущения, выраженное пристрастие к фортепианной декоративности, «упоенное любование» мельчайшими деталями динамического и ритмического рисунка, стремление к «блистательной безупречности» технического воплощения отличали искусство тогдашних лидеров китайского, японского, корейского пианизма – Лю Шикуня, Инь Ченцзуна (Китай), Танаки Киёко, Соноды Тахакиро, (Япония), Хан Дон Иля (Корея). Сила темперамента, непосредственность, особая «сердечность» эмоционального выражения, звуковая наполненность, которые, как было отмечено ранее, во многом были обусловлены влиянием русской школы на предыдущем этапе, сообщали подобной творческой манере особое обаяние и притягательность²⁷.

Вместе с тем уже тогда выявилась определенная ограниченность художественного мышления, связанного с данным претворением восточно-романтической стилиевой платформы. Многообразие мировой фортепианной музыки решительно не укладывалось в эстетические рамки восточного романтизма – даже в его обновленном виде. Безоблачный оптимизм, принципиальная позитивность художественного подхода, постоянное тяготение к «чувственному наслаждению» далеко не всегда отвечали внутренней сущности шедевров, созданных гениями европейского музыкального искусства.

Половина столетия, прошедшая со времен начала деятельности перечисленных пианистов, в целом не изменила стилиевую ситуацию. В исполнительском творчестве виднейших молодых современных музыкантов стран Дальнего Востока восточный романтизм в обозначенном виде по-прежнему доминирует. Столь значительная устойчивость связана не только с верностью базовым традициям национального искусства. Важная роль принадлежит и общемировым социокультурным факторам, роль которых далеко не во всем однозначно положительна.

Как отмечает Н. Кириллова, характерной чертой культурной парадигмы общества эпохи глобализации на рубеже XX и XXI столетий явились ориентация на эстетический компромисс «массового» и «элитарного», тяготение к размыванию границ между ними [81, с. 5]. Яв-

²⁷ Вспомним в этой связи, что главную примету исполнительского облика Лю Шикуня в пору выступления молодого музыканта на Конкурсе им. Чайковского (1958 г.) Л. Баренбойм определил как «тема радости» [27, с. 98].

ления элитарного искусства, вовлекаясь в пространство массовой культуры, неизбежно усваивают ее типические черты – непременную позитивность мироощущения, гедонизм, стремление к чувственному наслаждению, «телесность», культ безупречной, «внешне красивой», изысканной отделки деталей. Для фортепианного исполнительства, как одной из сфер академического музыкального искусства, в наибольшей степени ориентированных на широкие слушательские массы, данные тенденции достаточно актуальны. С этой точки зрения, закономерно, что отмеченные «восточно-романтические» свойства китайского пианизма оказались весьма востребованными.

Чрезвычайно последовательное воплощение восточного романтизма в его типичной форме можно усмотреть в исполнительском творчестве Юнди Ли. Ясность, уравновешенность, гармоничная непосредственность эмоционального мира выступают в его исполнительском облике чрезвычайно отчетливо. Как и у китайских предшественников – Лю Шикуня, Инь Ченцзуна – виртуозность молодого пианиста имеет скорее «празднично-пышный», декоративный характер, а лирическое высказывание отмечено не столько глубиной и напряжением, сколько мягкой, благородно-взволнованной, элегантно-обаятельной грацией. При этом характерная для китайской пианистической школы безупречность технической отделки выражена даже ярче – в этом отношении Юнди Ли заметно превосходит мастеров старшего поколения. В то же время достаточно ясно усматривается эстетическая односторонность восточно-романтической стилистической платформы. Это связано и с репертуарными предпочтениями (прежде всего с популярными сочинениями Шопена, Листа и Шумана), и с характером интерпретаций, где, по обоснованному мнению большинства критиков, ощутим недостаток драматического начала²⁸.

Другое, не столь характерное преломление восточного романтизма представлено в искусстве Ланг Ланга. В отличие от предыдущего музыканта, данного никак нельзя причислить к тем, чей исполнитель-

²⁸ См. напр. весьма схожие в плане оценок отзывы российского и американского рецензентов на концерты Юнди Ли в Петербурге и Нью-Йорке. В первом [67] отмечены «разнообразие звуковой палитры» и «изысканное туше» в шопеновских мазурках и, одновременно, «неспособность мыслить масштабными построениями» в Сонате b-moll Ф. Шопена. Второй [226] подчеркивает «аристократическую элегантность» и «изысканный артистизм» миниатюр Шопена и неубедительность монументальных «Картинок с выставки» М. Мусоргского.

ский облик соответствует устоявшимся представлениям о типических чертах национального пианизма. Это относится как к исполнительской манере, отличающейся яркой, «открытой», нередко гипертрофированно-импульсивной, даже эксцентричной эмоциональностью, так и к сценическому поведению, характеризующемуся преувеличенно-красноречивой мимикой: последнее прямо противоречит упомянутым ранее установкам, сформулированным китайскими теоретиками фортепианного искусства, в соответствии с которыми непременным качеством национального пианиста является внешняя сдержанность.

Тем не менее, для научной литературы КНР отнюдь не характерно стремление исключить Ланг Ланга из отечественной традиции. Напротив, настойчиво ищутся «китайские корни» его творческой манеры. Так, Ню Яцань, привлекая терминологию древнекитайской системы саморегуляции организма «Цигун», утверждает, что в национальном пианизме наличествует два стиля художественного выражения – «Вэн» (спокойный) и «Ву» (воинственный). Признавая, что «Вэн» более соответствует национальным традициям, исследователь указывает, что «Ву» в начале XXI века «получил большое распространение», и что именно «в этой исполнительской манере работает <...> Ланг Ланг» [135, с. 54]. Столь настоятельная потребность в истолковании художественного облика молодого пианиста с позиций «исконной культуры», по-видимому, связана с интуитивным ощущением: несмотря на непривычность манеры Ланг Ланга для «китайского уха», ее ключевые стилевые параметры все же находятся в рамках базовых национальных эстетических традиций. Действительно, наряду с явными стилевыми различиями в художественных обликах Юнди Ли и Ланг Ланга, нельзя не отметить и признаки принципиальной общности, определенной единством восточно-романтической стилевой платформы: «всепоглощающую позитивность» эмоционального мира, ярко выраженное тяготение к декоративности, «чувственному любованию» тонкими деталями.

Но все же трансформация восточного романтизма у Ланг Ланга по сравнению с Юнди Ли и рассмотренными здесь китайскими пианистами старшего поколения весьма значительна. Это, в частности, повлияло и на его репертуарные предпочтения. Так, в отличие от предшественников и Юнди Ли, у него усматривается отчетливое тяготение к венскому классицизму. Дробность и некоторая эксцентричность фразировки, присущая исполнительской манере Ланг Лан-

га, нередко оказывается более органичной для музыки Гайдна или раннего Бетховена (прежде всего – в юмористических страницах их опусов), чем для Шопена.

Однако, как уже было отмечено, утверждение рассматриваемых качеств современного китайского пианизма не следует обуславливать только лишь национальной традицией. Истоки исполнительской эстетики Юнди Ли и Ланг Ланга во многом связаны с тем направлением западноевропейского фортепианного искусства, которое нередко называют «салонно-виртуозным» [197, с. 19]. При этом творчество Юнди Ли можно связать с его «камерной» ветвью, представленной именами И. Гуммеля, М. Мошковского, Х. Итурби и др., а Ланг Ланг в известной мере выступает наследником «концертной» линии, связанной с такими фигурами, как, напр. А. Дрейшок, М. Розенталь, А. Браиловский и т.д. Подчеркнем, что актуализация в творчестве ведущих современных китайских пианистов подобной исполнительской манеры, которая признавалась исследователями «устаревшей» еще в середине прошлого столетия²⁹, совпала с ростом интереса к ней со стороны широких слушательских кругов. Гедонистические установки салонно-романтического пианизма, ориентированного в первую очередь на «доставление удовольствия» слушателю (декоративный шарм «технического всемогущества», томно-чувственная красота звучания в лирических эпизодах, изысканная прихотливость фразировки) вступили в резонанс не только с восточно-романтической стилиевой платформой, но и эстетическими потребностями значительной части мировой слушательской аудитории. В подтверждение приведем отзыв на концерт Д. Мацуева – российского пианиста, чье творчество во многом развивается в русле обозначенных тенденций: «Сегодняшний возврат интереса публики к виртуозному аффекту перекликается с эпохой господства салонных виртуозов <...> Тогда публика в салонах тоже жаждала развлечений. Мацуев почувствовал некий возврат моды, столь типичное сегодня стремление найти развлечение даже там, где оно традиционно не выводилось на авансцену» [75, с. 14].

Укажем еще на один аспект стилиевого сближения китайского фортепианного искусства с западным. Он связан с наследованием того качества, которое Б. Бородин удачно определил как «кинема-

²⁹ См. напр. у Д. Рабиновича [147, с. 12–17, 52–57].

тографичность» [34]. По справедливому мнению исследователя, наиболее ярко и последовательно оно проявилось в искусстве В. Горовица. Характерные для многих интерпретаций великого мастера театрално-броская эксцентричность фразировки, эффектное заострение тембро-динамических и темповых контрастов, не столько подчеркивающих драматизм содержания и психологическую глубину образов, сколько создающих некое ощущение блистательной и остроумной игры, свидетельствуют о впитывании эстетики массово-зрелищных искусств – прежде всего, кинематографа. Яркий пример подобного Б. Бородин усматривает в горовицевской обработке Второй рапсодии Ф. Листа. Исследователь находит здесь явные ассоциации с драматургическим решением знаменитого американского мультфильма «Кошачий концерт» (The Cat Concerto), где кот Том представлен в образе пианиста, исполняющего эту рапсодию, а комические проделки всячески мешающего ему озорного мышонка Джерри одновременно снижают пафос листовской виртуозности, и в то же время подчеркивают головоломную сложность «фортепианной акробатики».

Сходные тенденции броской, эффектно-«кинематографичной», «наглядно-зримой» и пронизанной эксцентрикой театральности в высшей степени характерны для драматургических решений Ланг Ланга. При том, что сам пианист в качестве своих первых, наиболее ярких музыкальных впечатлений, повлиявших на творческую манеру, называл именно этот мультфильм, а также китайские сказочные киноленты и комиксы о похождениях царя обезьян Сунь Укуна³⁰. Таким образом, можно констатировать, что в том варианте восточного романтизма, который представляет собой искусство этого китайского пианиста, синтезировалось влияние эксцентрики массового американского кинематографа и традиционного национального театра. При этом немаловажной предпосылкой удачи в этом синтезе

³⁰ Сунь Укун – чрезвычайно популярный в Китае персонаж классического средневекового фантастико-сатирического романа «Путешествие на Запад», ловкий и умный проказник, герой многочисленных театральных постановок, фильмов и комиксов. Сценическое воплощение образа Сунь Укуна непременно сопряжено с акробатическими прыжками и трюками (как это имеет место и в отношении мышонка Джерри). О значении американского и китайского мультперсонажей для формирования творческого облика артиста свидетельствуют названия глав его автобиографической книги: «Том и Джерри» [236, с. 29] и «Царь обезьян» [236, с. 43].

явилось то, что сочетание черт творческой индивидуальности музыканта с принципами интонирования, «унаследованными» им в контексте претворения языковых закономерностей, предстало здесь как особо убедительное и органичное. Вновь воспользовавшись процитированным в предыдущем разделе выражением Ву Гуолинг, можно заключить, что «артистизм, мистификация бытия, нарочитость и пафос этой нарочитости», импонирующие «тотально-артистическому» духу китайской речи, оказались в высшей мере близки «кинематографической эксцентрике» исполнительской манеры Ланг Ланга.

Вместе с тем следует признать, что эстетический результат присущего китайскому пианисту взаимодействия с принципами художественного мышления, характерными для массового искусства, далеко не всегда можно назвать однозначно-позитивным. Так, Г. В. Ковалевский в аргументированной рецензии на петербургский концерт Ланг Ланга вполне справедливо усматривает в его драматургических решениях черты весьма распространённого в наши дни социально-психологического феномена, известного как «клиповое сознание». Способ восприятия действительности в этом случае аналогичен принципу построения музыкальных видеоклипов, представляющих череду слабо связанных между собой образов³¹. Вместе с тем, с точки зрения автора настоящего исследования, невозможно согласиться с выраженным в данной рецензии (и достаточно распространённым в наши дни) мнением, что главное свойство Ланг Ланга как типичного представителя «азиатской волны исполнителей» – «способность виртуозно копировать европейские модели и принципы» [84]. Как показано выше, черты творческой личности пианиста во многом коренятся в национальной традиции.

³¹ См. мнение Г. Ковалевского об исполнении этим пианистом четырех баллад Ф. Шопена: «С помощью темпа, агогики, артикуляции и туше пианист превратил музыкально-философские полотна в захватывающие блокбастеры. Медленные эпизоды игрались еще медленнее, а быстрые наоборот ускорялись до невероятных темпов, за счет этого появлялись четкие монтажные склейки <...> Ланг Ланг верно почувствовал особенности «клипового сознания» современного слушателя, который не может долго сосредоточиться на одном предмете или пускаться в длинные философские рассуждения» [84].

Родовые черты восточного романтизма, сочетающиеся с преломлением традиций салонного пианизма, можно усмотреть и в художественном облике Накамуры Хироко, которую Г. Григорьев и Я. Платек с полным основанием назвали одной из «типичных – и наиболее ярких – представительниц многочисленной плеяды японских пианистов» [52, с. 264]. Показательно, что Г. Шонберг, один из наиболее чутких исследователей фортепианного искусства XX столетия, определяя манеру Накамуры Хироко, дал ей характеристику весьма краткую, но вполне отвечающую традиционному для дальневосточного пианизма претворению этой стилевой платформы: «У нее есть блестящая техника, изящный темперамент, и влечение к романтической музыке» [258, с. 462]. Сходные черты отличают и исполнительскую манеру кореянки Со Хо Гён. Можно присоединиться к критику «Нью-Йорк таймс», назвавшему ее исполнение сочинений Ф. Шопена и других авторов «отмеченными общей пианистической красотой»; при этом рецензент подчеркнул, что «Картинки с выставки» М. Мусоргского сыграны Со Хо Гён «в тех же пастельных тонах», что и Шопен [244]³².

Однако в современном азиатском фортепианном исполнительстве можно указать и на другие направления трансформации восточного романтизма, не связанные столь тесно ни с развитием традиций салонной виртуозности, ни с активным влиянием массовой культуры. Именно они, с точки зрения автора настоящей работы, приводят к появлению наиболее значительных художественных ценностей в рамках дальневосточных фортепианных школ. В Китае в этой связи можно прежде всего указать на творческий феномен Фу Цуна, в Корее – Пэк Кон У, в Японии – Утиды Мицуко.

Генетическая общность исполнительской манеры Фу Цуна с восточным романтизмом вполне отчетлива. Она – в повышенном внимании к детализации фактуры, изысканной отделке звукового материала, в чрезвычайно дробной фразировке, во многом, как показано ранее, обусловленной закономерностями речевого интонирования и общеэстетическими принципами, присущими китай-

³² Подтверждением приведенной оценки могут служить записи Со Хо Гён: Концерты С. Рахманинова (Decca International ASIN: B004A4OHZQ), Фантазия-Экспромт Ф. Шопена, Приглашение в танцу К. М. Вебера, Рапсодия № 2 Ф. Листа (Decca International, ASIN: B008MZTYAM)

скому искусству. Достаточно типичен и репертуар – в нем весьма заметна роль Шопена и широко представлена музыка французских импрессионистов³³.

Но при всем том в искусстве китайского мастера трудно усмотреть базовые свойства данной стилиевой платформы – безоговорочный оптимизм и радостную чувственность мироощущения. Образно-эмоциональный мир Фу Цуна нередко мрачен и загадочен. Тончайшая проработка фактуры и мельчайших деталей мелодии порой производит впечатление странно-хрупкого излома, разорванности или гипертрофированно-театральной приподнятости. Такая манера далеко не всегда приводит к творческим победам – так, с нашей точки зрения, нельзя назвать в полной мере удачной осуществленную Фу Цуном запись «Детских сцен» Шумана» (Meridian B0002MRTGY). В то же время, например, в интерпретации «Полонеза-фантазии» Ф. Шопена (Sony B00000291D) пианист поднимается до подлинных художественных высот.

И у этого китайского мастера не следует искать стилиевые аналогии только лишь в национальной традиции. Выраженное стремление к эстетизации исполнительской речи, утонченная безупречность прихотливой и дробной отделки материала свидетельствуют об определенной близости искусства к европейскому модерну, хотя восточным пианистом оказались востребованы далеко не все стилиевые приметы этого европейского художественного направления рубежа XIX–XX столетий. В частности, в творчестве Фу Цуна трудно усмотреть характерные для модерна стремление к стилизации, черты отстра-

³³ Интересные наблюдения касательно национальной природы исполнительского творчества Фу Цуна, вполне отвечающие сформулированным выше принципам восточно-романтической исполнительской эстетики, высказаны в статье Чжан Чуньцзянцзы, посвященной трактовке Фу Цуном Баллады №4 Ф. Шопена: «Специфику трактовки <...> определяет импровизационность <...> Импровизационность проявляет себя в тончайшей пластике, подвижности и вместе с тем неуловимости *rubato*, свободе и трепетности фразировки <...>. Внимание к нетематическим (фигуративным, фоновым) структурам музыкального текста, интерес к линии, арабеске, орнаменту также отличают трактовку <...>. Здесь, возможно, мы соприкасаемся с ярким примером синтеза восточных и европейских черт, определяющих сущность творческой личности исполнителя. Среди них – и по-восточному чуткое вслушивание в звук, богатейшая палитра оттенков туше, тонкое ощущение музыкального времени, большая содержательно-смысловая роль образов глубокой созерцательности» [194, с. 146].

ненной пародийности. В то же время для него оказался актуальным определяющий стилевой параметр модерна, обозначенный И. Скворцовой как «установка на декоративность, выраженную в культе украшений. <...> Украшение в эстетике модерна теряет свой прикладной характер <...> обретает самостоятельность и самоценность, оказываясь целью, смысловой основой художественного произведения» [154, с. 23].

Следует подчеркнуть, что европейский модерн во многом сформировался под влиянием культуры Востока. Присущая модерну установка на декоративность в известной степени связана по своему происхождению с неоднократно подчеркнутым в настоящем исследовании ключевым эстетическим свойством восточного романтизма – постоянным тяготением к «чувственному любованию подробностями». С этой точки зрения, претворение европейского модерна в творчестве китайского пианиста, чьи эстетические устремления сформировались в рамках восточно-романтической стилевой платформы, по аналогии можно назвать «новым восточным модерном».

Восточно-романтические тенденции достаточно ясно усматриваются и у Пэк Кон У. И в интерпретациях этого пианиста можно указать на черты изысканно-прихотливой агогической детализации (во многом, как показано в разделе 3 главы 4, обусловленной связью с речевым интонированием), любовь к показу мельчайших подробностей фактуры, стремление к предельной точности технической «шлифовки». Вместе с тем очевидны и отличия.

Прежде всего, они – в репертуарной области. С одной стороны, многое в репертуарной политике корейского музыканта соответствует традиционным «восточно-романтическим» устремлениям. Это и достаточно большое количество исполняемых опусов Ф. Шопена, Ф. Листа, С. Рахманинова, А. Скрябина, и значительное место, уделяемое французским импрессионистам. В то же время существенная роль принадлежит и сочинениям, не вполне типичным для представителей дальневосточного пианизма. Это поздние сонаты Л. Бетховена, музыка И. Брамса, И. С. Баха в обработке Ф. Бузони. Немалое место принадлежит французской музыке, скорее неоклассического, чем импрессионистского плана – Э. Сати, Ф. Пуленка.

Как и в искусстве Фу Цуна, в интерпретациях Пэк Кон У нет признаков (по крайней мере явных) столь характерной для восточ-

но-романтической эстетики восторженности, радости приятия мира. Однако у корейского мастера трудно услышать и черты странности, причудливой экспансивности, характеризующей «новый восточный модерн» китайского пианиста. Трактовки Пэк Кон У отличаются скорее углубленной созерцательностью, нередко – некоторой приглушенностью эмоций. Темпы Пэк Кон У очень часто замедлены, звуковые контрасты не обострены. Если искусство Ланг Ланга, как уже отмечено, вызывает «театральные» ассоциации, то творческая манера Пэк Кон У вызывает аналогии с миром восточных медитаций. В этом плане показательно, что в европейской критике трактовки корейского мастера подчас называют «исполненными восточного спокойствия и духовной мудрости дзен» [256, с. 149]. Вместе с тем искусству Пэк Кон У можно найти параллели и в современном европейском пианизме. Прежде всего, на наш взгляд, они – в творчестве тех музыкантов, которых Д. Рабинович причисляет к направлению «лирического интеллектуализма», а Н. Драч – к исполнительскому неоклассицизму (А. Шнабель В. Кемпф, М. Плетнев и др.). С этой точки зрения, исполнительская манера корейского мастера вполне отвечает характеристике, данной неоклассическому стилевому направлению Е. Шевляковым: «Неоклассицизм как бы дарит музыке свое понимание извечной объективности, этической серьезности, несуетливого созерцания и размышления» [203, с. 75]. При этом данным стилевым устремлениям отвечает не только образно-эмоциональное наполнение, но и многое в столь характерной для восточного музыканта агогической манере (как неоднократно подчеркнуто, связанной с дальневосточной языковой спецификой). В частности, Н. Драч следующим образом характеризует исполнение М. Плетневым Романса F-dur П. Чайковского: «Сразу выделяется необычность агогических отклонений в исполнении. Плетнев оттягивает сильные доли, центральные звуки фразы, интонационные вершины» [62, с. 111]. Данную агогическую манеру исследователь связывает с присущим неоклассическому исполнительству стремлением к «говорящей» детализации фразировки, желанием осознать и донести до слушателя все оттенки, связанные не столько с вокальной экспрессией, сколько с речевой выразительностью. Однако это описание вполне отвечает и агогическим характеристикам разобранным в разделе 2 главы 4 фрагмента «Лунного Света» К. Дебюсси в исполнении Пэк Кон У.

Вместе с тем безоговорочно причислять корейского мастера к соответствующему направлению западного современного пианизма было бы, на наш взгляд, неправомерно. В творчестве Пэк Кон У трудно усмотреть столь характерную для классической стилистики стройную дискретность формы, когда, говоря словами В. Медушевского, «стихийные фазы движения сгустились и отвердели в функционально определенных, отграниченных друг от друга разделах композиции; функциональная размытость уступила место полярности функций, образующей сложную гармонию формы» [116, с. 180]. Мягкость, волнообразность мелодических линий, стремление не столько к ясности в сопоставлении разделов формы, сколько к «перетеканию» одного в другое – яркие отличительные черты исполнительской манеры корейского мастера. Своеобразный «восточный неоклассицизм» Пэк Кон У, таким образом, все же демонстрирует генетическую связь с национальной традицией, с ее культом текучести, чуткого созерцания «волн бытия».

Еще один, обладающий редкостной художественной убедительностью, пример преломления неоклассических тенденций предстает в творчестве Утиды Мицуко – хотя, в отличие от предыдущих артистов, эта пианистка, чья деятельность и художественные устремления на протяжении практически всего жизненного и творческого пути связаны с Европой, все же может быть отнесена к МНФШ Дальнего Востока лишь с определенной долей условности. Ее репертуарные принципы еще более далеки от восточно-романтических предпочтений, чем у Пэк Кон У. В основе репертуара Утиды сочинения композиторов венской классической школы, шедевры австрийских и немецких романтиков. Наибольшие исполнительские удаchi чрезвычайно далеки от столь востребованного восточно-романтической исполнительской эстетикой стиля блестящей фортепианной виртуозности. Это трагические сонаты Шуберта, поздние опусы Бетховена, драматические страницы концертов В. А. Моцарта, сочинения А. Шёнберга. О неоклассических стилевых тенденциях свидетельствуют не только репертуарные предпочтения, но в высшей степени присущая пианистке ясность, последовательность логики развития, выраженное тяготение к стройной завершенности общих контуров формы.

Вместе с тем образно-эмоциональный мир ее интерпретаций далек от покоя и уравновешенности. Внешняя стройность и безупреч-

ная логика сочетаются с ощущением внутренней тревоги, зыбкости, хрупкости. Во многом это связано с тончайшей, изощренной динамической и агогической детализацией³⁴. Здесь вновь можно усмотреть достаточно далекое, но все же отчетливо ощущаемое влияние базовой для дальневосточного пианизма стилевой платформы.

Из всех перечисленных в настоящем разделе выдающихся мастеров именно творчество Утиды Мицуко, по нашему мнению, в наибольшей степени знаменует выход за пределы восточного романтизма. Однако и в данном случае своеобразие творческого феномена, при всей значимости его «западной составляющей», в определенной мере обусловлено свойствами, коренящимися в восточной культуре.

Итак, восточный романтизм, доминируя в период становления дальневосточных МНФШ, продолжает играть соответствующую роль и в начале нынешнего века. Связанная с коренными свойствами восточной культуры, эта стилевая платформа, по всей видимости, еще далеко не исчерпала свои потенции. В то же время можно наблюдать и достаточно ощутимые ее трансформации, обусловленные как внутренними факторами развития, так и факторами, связанными с различными тенденциями современной художественной культуры Запада. Среди последних можно выделить следующие: рост воздействия форм художественного мышления, присущих массовому искусству; интенсивное развитие исполнительской манеры, генетически связанной с салонно-виртуозным музицированием; нарастание общности с рядом эстетических установок европейского модерна.

Но одновременно можно наблюдать и выход за пределы традиционных для рассматриваемых школ стилевых установок – в частности, обусловленный претворением неоклассических тенденций фортепианного исполнительства. Однако он также происходит в условиях генетической связи с восточным романтизмом – базовой стилевой платформой МНФШ стран Дальнего Востока.

³⁴ Чрезвычайно ярко это проявилось в интерпретациях сонат Ф. Шуберта. Автор настоящей работы категорически не согласен с достаточно распространенной (в частности, выраженной в Словаре Гроува) точкой зрения, что подобная изощренность детализации (во многом, как отмечено в разделе 2 главы 4 настоящей работы, связанная с японской речевой спецификой) приводит к тому, что в интерпретациях Утиды шубертовский мир выглядит излишне эфирным и идеализированным» [255, с. 25].

*

Подведем основные итоги главы.

Широко бытующее в наши дни утверждение, что пианисты стран Дальнего Востока являются всего лишь чуткими трансляторами мировых веяний, нельзя признать соответствующим действительности. Приоритетная ориентация на освоение европейского фортепианного искусства не привела к утрате стилового своеобразия. Адаптация западных культурных ценностей теснейшим образом увязана с органичным претворением коренных национальных традиций. В соответствии со сформулированными в первой главе настоящего исследования критериями фортепианные школы Японии, Китая, Кореи, демонстрируя явные национально-стилевые особенности, к настоящему времени отвечают признакам *школ, обладающих признаками художественного направления*. Следовательно, рассматриваемые МНФШ могут быть определены как *вполне сложившиеся*.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Главным научным результатом настоящего исследования можно полагать раскрытие общих типологических параметров явления, обозначенного как гетерогенные национальные фортепианные школы (МНФШ) Дальнего Востока. Означенное явление предстает здесь в качестве *комплексного системного феномена, сформированного в результате адаптации европейской музыкальной модели в неевропейской национальной культуре.*

Выявление двух типологических разновидностей национальной фортепианной школы – *гомогенной* и *гетерогенной*¹, позволило уяснить сущность механизма взаимоотношений «национального» и «европейского», как внутри МНФШ, так и в плане их связей с мировой фортепианной школой. При этом в ходе анализа пианистического искусства Японии, Китая и Кореи обнаружены свойства, единые для обеих разновидностей школ, а также специфически гетерогенные.

Среди признаков МНФШ, общих для обеих модификаций, особое внимание обращено на создание развитой инфраструктуры фортепианного образования, появление высококвалифицированных национальных исполнительских и педагогических кадров. При этом учитывалось наличие многочисленных исполнительских достижений, свидетельствующих о выходе на мировой уровень, и появление признаков стилевого своеобразия, связанного с национальными особенностями. Анализ проявления этих признаков в процессе функционирования рассматриваемого феномена дал основания для одного из важнейших выводов исследования: к настоящему времени уровень развития МНФШ Японии, Китая и Кореи можно характеризовать как соответствующий критериям зрелой национальной школы.

Обнаруживая характеристики МНФШ Дальнего Востока, отвечающие их *гетерогенной природе*, автор выдвигает на первый план коммуникативные механизмы функционирования феномена. Основопологающий фактор здесь – теснейшие и не ослабевающие в процессе развития коммуникации со «старшими» (гомогенными) национальными фортепианными школами, являющимися главными носителями традиций европейской пианистической культуры. Подоб-

¹ Вслед за М. Дрожжиной, использовавшей данные термины применительно к композиторским школам при исследовании этих школ в восточных неевропейских культурах.

ную устойчивость коммуникативных связей со старшими национальными «школами-учителями», с точки зрения автора, следует считать не приметой первоначального становления (как это имеет место в отношении гомогенных школ), а стабильным признаком МНФШ как феномена музыкальной культуры.

С данной типологической характеристикой непосредственно связано и другое ключевое свойство гетерогенных школ. *В рамках базовой коммуникативной структуры «учитель – ученик» относительно (по сравнению с гомогенными школами) повышается роль коммуникации «исполнитель – последователь». Соответственно снижается значение внутрисистемной коммуникации «педагог – учащийся», компенсируемое усилением межсистемных коммуникативных связей в рамках данной структуры, реализуемых в контактах с ведущими гомогенными школами Запада.*

В процессе сравнительного изучения коммуникаций «педагог – учащийся» и «исполнитель – последователь» в коммуникативном механизме МНФШ автор пришел к заключению: *в условиях МНФШ роль лидеров-исполнителей в обеспечении стабильности функционирования и трансляции национального содержания повышена по сравнению с тем, что имеет место в гомогенных школах Запада.* Развитие этой идеи привело к выявлению доминантных образов лидеров-исполнителей, актуальных для рассматриваемых школ. Опираясь на исследование Н. Зубановой, автор предложил обозначить их как *лидер-герой, лидер-эксперт и лидер-аристократ.* Дальнейшая разработка этой проблематики повлекла уточнение взаимоотношений МНФШ с национальным социокультурным пространством, результатом которой явился вывод о более активном (опять же по сравнению с гомогенными школами Запада) взаимодействии фортепианных школ Дальнего Востока с окружающей национальной социальной средой.

Произведенное в исследовании изучение МНФШ стран Дальневосточного региона в процессе их исторического развития выявило их двоякое социокультурное значение. С одной стороны, МНФШ выполняют функцию одного из главных элементов западной культуры, включенных в национальное культурное пространство. С другой – являются важным элементом национальной культуры.

В ходе данного анализа установлено, что черты принципиальной общности исследуемых МНФШ предопределили и единство в путях

их развития на уровне основных стадий (периодов). Специфические гетерогенные свойства нарастают по мере формирования. Наибольшая общность со становлением гомогенных школ обнаруживается в первом периоде; в ходе второго и особенно третьего периодов типологические особенности МНФШ проявляются наиболее отчетливо. В то же время различие исторических условий и национальные особенности рассматриваемых стран обусловили и существенную разницу в содержании отдельных фаз.

Исследование фортепианных школ стран Дальнего Востока невозможно без учета национальных традиций. В качестве основополагающего культурно-национального фактора, повлиявшего на формирование рассматриваемого феномена, называется *конфуцианство*. С точки зрения автора, разделяемой многими исследователями фортепианной культуры региона, укорененность конфуцианских ценностей, пронизавших всю структуру восточноазиатских обществ, оказала решающее воздействие как на особенности продвижения пианистического искусства, так и на современный облик национальных фортепианных школ Китая, Кореи и Японии. При этом наибольшее значение в этом плане имеют *принципиальный традиционализм конфуцианского мирозерцания, присущий конфуцианству культ труда и высокое уважение к гуманитарному и, в том числе, музыкальному образованию*. Вместе с тем, по мнению автора, органичность вхождения фортепианного искусства стран Дальневосточного региона в мировую пианистическую культуру во многом предопределило то, что *традиционализирующие конфуцианские ценности оказались созвучны устремлениям современного пианистического искусства, с характерным для него резким усилением тенденций образно-смыслового возрастания роли наследия*.

Еще одним направлением исследования явилось определение черт стилового своеобразия дальневосточного фортепианного искусства. В качестве определения основного стилового стрейжня, характеризующего стилистику МНФШ стран Дальнего Востока, автор предлагает использовать заимствованное из литературоведения понятие «восточного романтизма» и приходит к выводу, что *убедительное, органичное и притягательное для слушателей претворение традиций восточного романтизма явилось главным художественным завоеванием национальных дальневосточных пианистических школ*. В данной работе выдвинута гипотеза: *некоторые особенности исполнитель-*

ского интонирования представителей фортепианных школ региона обусловлены национальными речевыми закономерностями. Для подтверждения этой гипотезы автор совместно с А.В. Харуто произвел компьютерный анализ исполнительских текстов ряда ведущих пианистов из стран Дальневосточного региона. Об окончательных результатах в данном случае говорить еще рано. Однако можно заключить, что динамическое и агогическое интонирование китайских, корейских и японских пианистов, представленное в полученных агогических и динамических профилях, имеет ряд специфических качеств, находящихся аналогии в просодических системах соответствующих языков

Научные результаты проведенного исследования могут быть востребованы в нескольких направлениях.

Главное из них связано с дальнейшим осмыслением МНФШ Дальнего Востока в качестве целостного явления. Фортепианное искусство региона бурно развивается. Категоричные и окончательные суждения о степени его вклада в мировую музыкальную культуру, а также о масштабе значения в диалоге Востока и Запада в настоящее время вряд ли возможны. Поэтому выводы, полученные в данной работе, неизбежно подвергнутся уточнениям, а в отдельных случаях, возможно, будут и переосмыслены.

Думается, что опыт системного анализа феномена МНФШ будет актуален также и в плане изучения фортепианного искусства отдельных стран региона, рассмотренных в настоящем исследовании. Кроме того, результаты данной работы могут помочь в изучении национальных пианистических культур, которые, оставшись вне пределов настоящей работы, обладают сходными типологическими характеристиками (Китайская республика Тайвань, Вьетнам и др.). Особое значение для отечественного музыковедения имеет дальнейшее уяснение роли российской фортепианной школы в становлении музыкального искусства в странах Дальнего Востока. С этой точки зрения, настоятельно необходимо появление как обобщающих трудов, так и отдельных монографий, посвященных деятелям русской культуры, сыгравшим особо значительную роль в этом процессе.

Можно предположить, что некоторые результаты, полученные в нашей работе, будут полезны и для изучения общестилевых проблем музыкального исполнительства. С этой точки зрения, перспективной представляется предпринятая здесь попытка компьютерного

анализа воздействия языковых закономерностей на исполнительское интонирование.

Роль, которую в настоящее время играет МНФШ Дальнего Востока как системный элемент мировой фортепианной школы, во многом обеспечивает устойчивость системы в условиях наметившихся кризисных явлений в современном фортепианном искусстве.

Вновь подчеркнем: в то время как процесс развития западных школ гомогенного типа характеризовался постепенным снижением присутствия старших иностранных «школ-учителей» в пространстве национальной школы, то для гетерогенных школ типа МНФШ Дальнего Востока эта тенденция не характерна. Присутствие «старших» школ по мере становления МНФШ не сокращается, а скорее возрастает. Развитие фортепианных школ гетерогенного типа требует постоянного притока иностранных специалистов. Это, в свою очередь, благотворно сказывается на самих «школах-учителях». В частности, рост МНФШ Дальнего Востока положительно влияет на российскую фортепианную школу: все возрастающая потребность Японии, Китая, Кореи в высококвалифицированных педагогах-пианистах из России стимулирует развитие самого российского фортепианного искусства.

Системное значение МНФШ в мировой музыкальной культуре предполагает адаптацию в первую очередь традиционных ценностей западной пианистической культуры. Этим объясняется сравнительно слабый интерес МНФШ Дальнего Востока к авангардистским тенденциям мирового фортепианного искусства. В современном музыкальном мире МНФШ Дальнего Востока выступает как оплот академизма, хранитель исполнительских традиций фортепианного искусства романтической эпохи.

Рассматривая МНФШ Дальнего Востока с точки зрения востребованности современной мировой музыкальной культурой, отметим, что восточный романтизм, являющийся главной стилиевой платформой рассматриваемых фортепианных школ, оказался созвучен эстетическим устремлениям, актуальным в современную эпоху. При этом особое значение имеет его созвучность современным устремлениям в сфере массовой культуры (сочетание интереса к «восточному» искусству в его европеизированной форме со стремлением к мягкому, «чувственно-красивому» романтизму). Разумеется, ни в коей мере не следует считать фортепианное искусство стран Дальнего Востока (особенно в его лучших образцах) воплощением упомянутых тенден-

ций массовой культуры. Однако отмеченное пересечение стилистических устремлений МНФШ и массовой культуры во многом объясняет современные особенности культурного диалога «Восток-Запад» в сфере фортепианного искусства.

Весьма значительная роль, которую МНФШ Дальнего Востока играют в современной культуре, объясняется их более выраженной восприимчивостью к вызовам современности по сравнению со «старыми» фортепианными школами. Можно предположить, что в обозримом будущем МНФШ Дальнего Востока в целом сохранят свою структуру, специфические взаимоотношения с мировой фортепианной школой и особую роль в культурном диалоге Запада и Востока. МНФШ Дальнего Востока и далее будут выступать в качестве одного из главных форпостов западной культуры на Востоке, и одновременно – существенного инструмента укоренения восточных культурных ценностей в западном мире.

Молодые национальные фортепианные школы стран Дальнего Востока – часть художественной культуры региона, на протяжении тысячелетий демонстрирующего поистине беспрецедентную цивилизационную жизнестойкость, способность достойно отвечать на исторические вызовы и всегда находить внутренние ресурсы для обновления. Китайский, японский и корейский пианизм обогатили мировую музыкальную культуру высокими достижениями и имеют значительный творческий потенциал. Исследование фортепианного искусства региона, играющего огромную и все возрастающую роль в мировой жизни, должно стать важным направлением российского музыкознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абаза А.Б.* Пианист Леонид Крейцер: некоторые моменты жизненного и творческого пути: исполнительские принципы педагогики Л.Д. Крейцера: популярный очерк. San Francisco: San Francisco Alexis Abaza Music Academy, 1979. 40 с.
2. Агогика // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 17.
3. *Айзенштадт С.А.* А. Рутин, П. Виноградов, М. Шапиро: русская фортепианная школа в формировании японской музыкальной культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. №12. Ч. 1. С. 25–29.
4. *Айзенштадт С.А.* Восточный романтизм и его трансформации в китайском фортепианном исполнительстве // Проблемы музыкальной науки. 2014. №1. С. 6–11.
5. *Айзенштадт С.А.* Зарождение фортепианного искусства в странах Дальневосточного региона // Идеи и идеалы. 2012. №4. Т. 2. С. 101–109.
6. *Айзенштадт С.А.* К проблеме духовного лидерства в фортепианных школах стран Дальневосточного региона // Вестник Томского государственного университета. 2014. №382. С. 75–80.
7. *Айзенштадт С.А.* Русские основоположники китайской фортепианной школы: мифы и реальность на изломах истории // «Родная земля»: образ и идея русской культуры: Сб. докладов научно-практической конференции «Свиридовские чтения». Курск, 2012. С. 108–114.
8. *Айзенштадт С.А.* Русский немец Рафаил Густавович Кёбер у истоков японского фортепианного искусства // Проблемы музыкальной науки. 2014. №3. С. 30–35.
9. *Айзенштадт С.А.* Стилевые искания в фортепианном исполнительстве стран Дальневосточного региона // Проблемы музыкальной науки. 2011. №2. С. 184–188.
10. *Айзенштадт С.А.* Творческий путь Л.Д. Крейцера и становление японской фортепианной школы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. №12. Ч. 1. С. 15–19.
11. *Айзенштадт С.А.* Три судьбы. Русские эмигранты Аксаков, Захаров и Черепнин и музыкальная культура Китая // Вопросы истории и теории фортепианного исполнительства. Владивосток: Дальневосточная государственная академия искусств, 2008. С. 4–7.
12. *Айзенштадт С.А.* Фортепианная культура Китая и Кореи глазами американских исследователей // Проблемы музыкальной науки. 2013. №2. С. 6–11.

13. *Айзенштадт С.А.* Фортепианные концерты Александра Черепнина: Черты стиля: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1994. 165 с.
14. *Айзенштадт С.А.* Фортепианные школы стран Дальнего Востока на конкурсной арене // Проблемы музыкальной науки. 2011. №1 С. 200–204.
15. *Айзенштадт С.А., Харуто А.В.* О некоторых особенностях фортепианного интонирования представителей музыкальной культуры стран Дальневосточного региона: компьютерный анализ // Музыкальная академия, 2013. №1. С. 118–126.
16. *XXX Алексеев А.Д.* История фортепианного искусства. Учебник. Ч. 1 и 2. М.: Музыка, 1988. 415 с.
17. *Алексеев А.Д.* Русские пианисты: Очерки и материалы по истории пианизма / Ред. А. А. Николаев. Вып. 2. М.; Л.: Музгиз, 1948. 314 с.
18. *Алексеев А.Д.* Творчество музыканта-исполнителя: На материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего. М.: Музыка, 1991. 104 с.
19. *Алексеев В.М.* Наука о Востоке: статьи и документы / Редкол.: Т.Н. Федоренко и др. Сост. М.В. Баньковская. М.: Гл. ред. вост. Литературы, 1982. 535 с.
20. *Алкон Е.М.* Музыкальное мышление Востока и Запада. Континуальное и дискретное. Владивосток: Изд-во ДГУ, 1999. 123 с.
21. *Алкон Е.М.: Михеева Т.Г.* Японская музыка для сякухати (школа Тодзан) и некоторые особенности дзэн-буддизма // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад. Владивосток, 1999. Вып. 5. С. 106–111.
22. *Ан Су Ми.* Диалог культур в истории Кореи: Дис. ... канд. культурологии. М.: 2005. 177 с.
23. *Антипова А.* Просодия // Большой энциклопедический словарь. Языкознание / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: БСЭ, 1998. С. 401.
24. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. М.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 373 с.
25. *Бажанов Н.С.* Динамическое интонирование в искусстве пианиста. Новосибирск, 1994. 299 с.
26. *Баренбойм Л.А.* О фортепианно-педагогических школах вообще и школе Николаева в частности // Л.В. Николаев: Статьи и воспоминания современников. Письма. К 100-летию со дня рождения / Гос. центр. музей муз. культуры им. М.И. Глинки. Л.: Сов. композитор, 1979. С. 24–26.
27. *Баренбойм Л.А.* Размышления о прошедшем конкурсе // Советская музыка. 1958. № 7. С. 93–98.
28. *Беликова В.В.* Музыкальное исполнительство как вид художественно-творческой деятельности: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1991. 16 с.

29. *Бен Енг Сук*. Просодическая организация фонетического слова и синтагмы в русском и корейском языках: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2000. 26 с.

30. *Болотов Ю.В.* Исполнительская и педагогическая деятельность А.Н. Есиповой в контексте отечественного фортепианного искусства: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2007. 209 с.

31. Большой толковый словарь русского языка. Ред. Кузнецов С.А. СПб.: Норинт, 2000. 1536 с.

32. Большой энциклопедический словарь. Изд. 2-е. М., 1998. 1509 с.

33. *Бородин А.Б.* Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования: Дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2007. 162 с.

34. *Бородин Б.Б.* «Кинематограф» Владимира Горовица. URL: <http://berkovich-zametki.com/2008/Zametki/Nomer12/BBorodin1.php>

35. *Брин Дж.* Японский за три месяца: учебное пособие / Пер. с англ. П. Курячего. М.: АСТ, 2005. 143 с.

36. *Бугаевский А.* В классе Татьяны Петровны Кравченко. URL: http://musica-ukrainica.odessa.ua/_a-bugaevski-kravchenko.html (дата обращения: 10.09.2014).

37. *Буй Конг Тхань*. Культура выразительной игры на скрипке и множественность смысла речевого интонирования. Магнитогорск, 2004. 191 с.

38. *Бучукуру Р.* Креативный фундамент французской фортепианной школы // Musicology and Cultural Science, 2012. №1. С. 89–93.

39. *Быков Г.В.* Основные химические школы середины XIX века // Школы в науке / Ред.– сост. С. Микулинский, М. Ярошевский, Г. Крёбер, Г. Штейнер. М.: Наука, 1977. С. 399–407.

40. *Бэк Хи Сук*. Фортепианное искусство, педагогика и образование в Южной Корее (XX век): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2000. 24 с.

41. *Бянь Мэн*. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1994. 140 с.

42. В Тель-Авиве стартовал международный конкурс пианистов имени Артура Рубинштейна. URL: <http://il4u.org.il/blog/about-israel/culture/v-tel-avive-startoval-mezhdunarodnyj-konkurs-pianistov-imeni-artura-rubinshtejna>

43. *Валицкий В.* «Культурная революция» в музыке // Советская музыка. 1970. №8. С. 129–138.

44. *Ван Ин*. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. 216 с.

45. *Ван Чжичэн*. История русской эмиграции в Шанхае. М.: Русский путь, 2008. 207 с.

46. *Виноградов В.* Ударение // Большой энциклопедический словарь. Языкознание. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. С. 530–531.
47. *Ву Гуолинг.* Китайская исполнительская интонация в европейской вокальной музыке XIX–XX веков: Дис. ... канд. искусствоведения. Одесса, 2006. 159 с.
48. *Вэй Яньгэ.* Новая музыка Китая 20–40-х годов // Китайская культура 20–40-х годов и современность. М.: Наука, 1993. С. 143–173.
49. *Гаккель Л.Е.* Фортепианная музыка XX века: Очерки. 2-е изд., доп. Л.: Сов. композитор, 1990. 288 с.
50. *Гарипова Н.Ф.* Становление и развитие башкирского фортепианного искусства: Дис. ... д-ра искусствоведения. Магнитогорск, 2010. 512 с.
51. *Гасилов В.Б.* Научная школа-феномен и исследовательская программа науковедения // Школы в науке / Ред. – сост. С. Микулинский, М. Ярошевский, Г. Кре́бер, Г. Штейнер. М.: Наука, 1977. С. 119–152.
52. *Григорьев Л., Платек Я.* Современные пианисты. М.: Сов. композитор, 1985. 472 с.
53. *Григорьева Т.П.* Японская художественная традиция. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1979. 368 с.
54. *Гуральник Н.П.* Развитие украинской фортепианной школы в XX ст. Музыкально-просветительские традиции и методические ориентиры // *Arg inter Culturas*, 2013. № 2. С. 43–48.
55. *Гуревич Т.М.* Влияние интонации на акцентно-ритмическую структуру слова в японском языке // Вопросы японской филологии. Вып. 3. М.: МГУ, 1975. С. 38–43.
56. Дальний Восток // Новый энциклопедический словарь. М.: Большая Российская Энциклопедия, 2000. С. 310.
57. *Дацышен В.Г.* Новая история Китая. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2004. 346 с.
58. *Дедусенко Ж.В.* Исполнительская пианистическая школа как род культурной традиции: Дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 2002. 208 с.
59. *Джуан Сун.* Фортепианная музыка для детей (детская музыка) в творчестве китайских композиторов XX столетия: Автореф. дис. ... канд. иск. Минск, 2006.
60. *Долин А.А.* Новая японская поэзия. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. 311 с.
61. *Долин А.А.* Серебряный век японской культуры и поэтическое возрождение // Японская лирика Серебряного века: Танка, хайку, киндайси. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 5–12.
62. *Драч Н.Г.* Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. Астрахань: 2006. 264 с.

63. *Дрожжина М.Н.* Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: Дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2005. 346 с.

64. *Дубровская Д.В.* Миссия иезуитов в Китае. Маттео Риччи и другие (1552–1775 гг.) М.: «Крафт+», Институт востоковедения РАН, 2000. 254 с.

65. *Дубровская М.Ю.* К изучению создания японской фортепианной литературы // Вестник Новосибирского государственного университета. Т. 10. Вып. 4. С. 139–144.

66. *Дубровская М.Ю.* Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямады Косаку: Дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2005. 642 с.

67. *Дымова С.* Юнди в Мариинке-3: Легенда разрушена. URL: <http://www.fontanka.ru/2010/07/01/158/>

68. *Зубанова Л.Б.* Духовное лидерство в социокультурном пространстве современной России: Дис. ... д-ра культурологии. Челябинск, 2009. 317 с.

69. *Зуева М.* Большой день в Большом зале. Российская газета. 2011. 06. №22.

70. *Иванова Г.Д.* Из истории русско-японских культурных связей (деятельность первых русских ученых в Японии) // Япония. 1982. Ежегодник. М.: 1983. С. 244–251.

71. *Игнатонис Э.* Некоторые тенденции развития современного фортепианного исполнительства // Исполнительское искусство: проблемы истории, теории, интерпретации. URL: www.rachmaninov.ru/merzhanov/page/ignatonis.htm.

72. *Каган М.С., Хилтухина Е.Г.* Проблема «Запад-Восток» в культурологии: взаимодействие художественных культур. М.: Наука, 1994. 160 с.

73. *Каганович С.Л.* «Восточный романтизм» и русская романтическая поэзия // Контекст. 1982. С. 192–222.

74. *Кандинский-Рыбников А.А.* Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и педагогика. История и современность. М.: Музыка, 1991. С. 189–213.

75. *Картуш П.* Скользящий по волнам славы // PianoФорум. 2010. №2. С. 14–16.

76. *Касевич В., Рыбин В., Шабельникова Е.* Ударение и тон в языке и речевой деятельности. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1990. 248 с.

77. *Кашкин Н.* Первое двадцатипятилетие Московской консерватории: исторический очерк. М., 1891. 81 с.

78. *Каяк А.Б.* Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результаты: Автореф. дис. ... доктора культурологии. М., 2011. 53 с.

79. *Ким Ми Дя.* Теоретико-методические основы обучения музыке детей в начальной школе Республики Корея: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2001.

80. *Ким Ми Енг* Содержание начального обучения игре на фортепиано в детских музыкальных школах и колледжах Республики Корея: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2003.
81. *Кириллова Н.Б.* Медиакультура: от модерна к постмодерну. М.: Академический проект, 2005. 448 с.
82. *Кобзев А.И.* Духовная культура Китая // Духовная культура Китая: Энциклопедия в 6 т. М.: Восточная литература, 2006–2010. Т. 1. С. 13–32.
83. *Кобзев А.И.* Философия китайского неоконфуцианства. М.: Восточная литература, 2002. 606 с.
84. *Ковалевский Г.* Пианист нашего времени // Играем с начала. 2013. №4. С. 12.
85. *Коган Г.М.* Вопросы пианизма. М.: Сов. композитор, 1968. 462 с.
86. *Конрад Н.И.* Запад и Восток. М.: Наука, 1972. 462 с.
87. *Конрад Н.И.* Театр Но. Лирическая драма // *Конрад Н.И.* Избранные труды. Литература и театр. М.: Наука, 1978. С. 322–341.
88. *Конрад Н.И.* Японская литература. От «Кодзики» до Токутоми. М.: Наука, 1974. 568 с.
89. *Концевич Л.* Природа фонематической длительности гласных-монофтонгов в корейском языке // *Корейский язык*. М., 1961. С. 30–62.
90. *Корабельникова Л.З.* Александр Черепнин: Долгое странствие. М.: Языки русской культуры, 1999. 303 с.
91. *Королева В.А., Курата Юка.* Русские музыканты в Японии (П. М. Виноградов и А. Я. Могилевский) // Гуманитарные исследования. Вып. 2. Уссурийск, 1998. С. 255–258.
92. *Корыхалова Н.П.* Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. 208 с.
93. *Ктиторов С.Н.* История Армавира (досоветский период). URL: http://86137.ru/hist_ktitor_content.htm (дата обращения: 20.06.2014).
94. *Кузнецова В.* Научная школа // Современный философский словарь / Общ. ред. В. Кемеров. М.: Панпринт, 1998. С. 543–546.
95. *Кузуб Т.И.* Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации: Автореф. дис. ... канд. культурологии. Екатеринбург, 2010. 24 с.
96. *Кун Т.* Структура научных революций / Пер. с англ. И.З. Налетова. Общ. ред. и послесловие С.Р. Микулинского и Л.А. Марковой. М.: Прогресс, 1975. 2 изд. 1977. С. 9–268.
97. *Курбанов С.О.* История Кореи с древности до начала XXI века. СПб.: Изд-во С.–Петербургского университета, 2009. 680 с.
98. *Лайтко Г.* Научная школа – теоретические и практические аспекты // Школы в науке: Сб.ст. / Ред.–сост. С. Микулинский, М. Ярошевский, Г. Крейбер, Г. Штейнер. М.: Наука, 1977. С. 217–247.

99. *Лев В., Яковлев М.* Музыканты соревнуются. М.: Сов. композитор, 1975. 234 с.

100. *Лунаев. И.В.* Московские письма // Русская музыкальная газета. 1905. №46.

101. *Ли Сяо Сяо.* Китайская фортепианная миниатюра XX века в ее взаимосвязи со спецификой национального художественного мышления: Дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2010. 264 с.

102. *Ли Сяо Сяо.* Пути развития жанра программной фортепианной миниатюры в Китае // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2008. №13. С. 56–59.

103. *Ли Ын Кён.* Национальные черты инструментальной музыки корейского композитора Исан Юна (1917–1995): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 24 с.

104. *Лист Ю.* Впечатления члена жюри // Советская музыка. 1962. №9. С. 67–68.

105. *Ло Чжухуэй.* Лан Лан: Страницы биографии // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2013. №3. С. 146–151.

106. *Ло Ши.* Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 28 с.

107. *Логашева Е.С.* Акцентно-ритмические особенности русской словоформы в речи китайских учащихся: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2006. 196 с.

108. *Лу Лэй.* Взаимодействие национальных культур России и Китая в XX века: Дис. ... канд. филос. наук. М.: 2004. 148 с.

109. *Лупинос С.Б.* Канон как принцип функционирования в свете проблем коэволюции и синергетики // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад. Вып 5. Владивосток, 1999. С. 69–81.

110. *Лупинос С.Б.* О единораздельности тональной и модальной субсистем музыкального мышления: опыт постановки проблемы // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток -Запад: материалы научных конференций 29–30 апреля 2009 г. и 5–6 мая 2010 г. Владивосток: РИО ДВГАИ, 2010. Вып. 16–17. С. 316–324.

111. *Лупинос С.Б., Харуто А.В.* Некоторые стороны интонационной природы японской танка в контексте возможностей компьютерного анализа // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад: материалы научных конференций 22–23 апреля 2004 г. и 28–29 апреля 2005 г. Владивосток: Изд-во ТГЭУ. Вып. 11–12. С. 270–279.

112. *Лю Здинь Тао.* Нерегулярная ритмика «сань-бань» в фортепианном творчестве китайских композиторов XX столетия // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2006. №6. С. 133–137.

113. Мастера советской пианистической школы: очерки / Под ред А.А. Николаева. М.: Музгиз, 1954. 227 с.
114. *Матвеева Л.А.* Фортепианная культура Сибири и Дальнего Востока России (конец XVIII в.– 1980 гг.). Хабаровск: Частная коллекция, 2009. 287 с.
115. *Мао Цзэдун.* Выдержки из произведений. Пекин: Издательство литературы на иностранных языках, 1966. 326 с.
116. *Медушевский В.В.* Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 268 с.
117. *Мелихов Г.В.* Белый Харбин. Середина 20-х. [Электронное издание]. URL: www.rp-net.ru.
118. *Мельникова Н.И.* Фортепианное исполнительство как культурологический феномен. Новосибирск, 2002. 232 с.
119. *Мецгеряков Б., Зинченко В.* Большой психологический словарь. М.: АСТ, 2003. 633 с.
120. *Мильштейн Я.И.* Вопросы теории и истории исполнительства. М.: Сов. композитор, 1983. 262 с.
121. *Михайлов М.К.* Этюды о стиле в музыке. М.: Музыка, 1990. 288 с.
122. *Молодяков В.Э., Молодякова Э.В., Маркарьян С.Б.* История Японии. XX век. М.: ИВ РАН; Крафт+, 2007. 528 с.
123. *Мория Риса.* Взаимопроникновение двух музыкальных культур в XX – нач. XXI вв.: Япония – Россия: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 273 с.
124. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. редактор Г.В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1991. 672 с.
125. *Мьюнг Сук О, Уокер Р.* Корея // Как учат музыке за рубежом / Сост. Норт А., Харвгривз Дж. Пер. с англ. М.: Классика–XXI, 2009 С. 75–87.
126. *Мягков Г.П.* Научное сообщество в исторической науке. Опыт «русской исторической школы». Казань: Изд-во Казанского университета, 2000. 160 с.
127. *Назайкинский Е.В.* О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.
128. *Наумов Л.Н.* Под знаком Нейгауза: беседы с Катериной Замоториной. М.: РИФ «Антиква», 2002. 336 с.
129. *Не На.* Становление и развитие фортепианного искусства в Китае (до 70-х годов XX в.): Дисс. ... канд. искусствоведения. Минск, 2002. 212 с.
130. *Нейгауз Г.Г.* Размышления, воспоминания дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: 1983. 526 с.
131. *Николаев А.А.* Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: Учеб. пособие фортепианных факультетов музыкальных вузов. М.: Музыка, 1980. 112 с.

132. *Николаева Т.* Сегментное и просодическое устройство корейского многосложного слова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 26 с.
133. Новый энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. 1456 с.
134. *Ню Дун Ян.* Черты генезиса фортепианного искусства Китая // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2008. №12. С. 122–124.
135. *Ню Яцань.* Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход: Дис. ... канд. пед. наук. Москва, 2009. 197 с.
136. *Огурцов А.П.* Научная школа как форма кооперации ученых // Школы в науке / Сб. ст. Ред. – сост. С. Микулинский, М. Ярошевский, Г. Крёбер, Г. Штейнер. М.: Наука, 1977. С. 248–261.
137. *Пак Кён Хва.* История фортепианной культуры Кореи. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2007. 342 с.
138. *Палкина И.Д.* Музыкальное исполнительство в Ростове и Новочеркасске XIX века (Источниковедение, история): дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2001. 204 с.
139. *Пан Вэй.* О некоторых стилистических особенностях китайской фортепианной музыки XX века (Сонаты Дин Шаньдэ и Чжу Ванхуа) // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2006. №8. С. 61–66.
140. *Пан Вэй.* Фортепианная соната в творчестве китайских композиторов второй половины XX века (Ло Чжужун, Сюй Чжибинь, Хуан Хувэй) // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2008. №13. 43–48.
141. *Пан Вэй.* Черты «сонатинного» стиля первых десятилетий XX века в музыке китайских композиторов // Музыкае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. №2. 2007. С. 35–37.
142. *Печерица В.Ф.* Духовная культура русской эмиграции в Китае. Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1999. 274 с.
143. *Полоцкая Е.Е.* П.И. Чайковский и становление композиторского образования в России: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2009. 435 с.
144. *Пригарина Н.И.* К вопросу о характере романтизма в восточных литературах XX в. // Неизменность и новизна художественного мира. М., 1999. С. 145–154.
145. *Пэй Хан.* Жанр фортепианной сюиты: компаративный анализ европейского и китайского музыкального творчества: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2009. 20 с.
146. *Рабинович Д.А.* Исполнитель и стиль: Избр. статьи. Вып. I. Проблемы пианистической стилистики. М.: Сов. композитор, 1979. 320 с.
147. *Рабинович Д.А.* Исполнитель и стиль. Критико-публицистические этюды. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1981. 230 с.
148. *Ражников В.Г.* Динамика художественного сознания в музыкальном обучении: Автореф. дисс. д-ра пед. наук. М., 1993. 69 с.

149. *Рыбин В.В.* Есть ли ударение в японском языке? К вопросу о значимости супraseгментного компонента для описания, преподавания и изучения японского языка // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. №8 (41). СПб., 2007. С. 31–43.
150. *Савада Кадзухиро.* Новые материалы к истории российско-японских отношений (середина XIX – начало XX веков). Университет Сайтамы, 1997. 156 с.
151. *Св. Николай Японский.* Дневники: в 5 т. / Сост. К. Накамура. Т. 3. СПб.: Гиперион, 2004. 896 с.
152. *Св. Николай Японский.* Дневники: в 5 т. / Сост. К. Накамура. Т. 4. СПб.: Гиперион, 2004. 976 с.
153. *Семецкий А.А.* Культурная традиция Московской консерватории: национальное как мировое (на материале истории исполнительских школ): Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1997. 27 с.
154. *Скворцова И.А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. М., 2010. 37 с.
155. *Слепов А.А.* Музыкальные классы, музыкальное училище Екатеринодарского отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО). Частные школы. Концертная и музыкально-театральная жизнь города // Слепов А.А., Ерёмченко С.И. Музыка и музыканты Екатеринодара: статьи и очерки. Краснодар: Эоловы струны, 2005. С. 103–163.
156. *Смирнов М.* К вопросу о национальном исполнительском стиле // Эстетические очерки. Вып. 4. М., 1977. С. 153–167.
157. *Софронов М.* Просодия основных единиц китайского языка / Славистика. Индоевропеистика. Ностратика. К 60-летию со дня рождения В.А. Дыбо. М., 1991. С. 113–117.
158. *Сраджев В.П.* Теоретические основы формирования исполнительской техники пианиста: Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. Киев, 1990. 39 с.
159. *Старчеус М.С.* Слух музыканта. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2003. 627 с.
160. *Сун Джуан* Исторические предпосылки становления и развития музыки для детей (детской музыки) в Китае // Вести Белорусской академии музыки. 2008. №13. С. 60–63.
161. *Сун Джуан.* О ладовой основе китайской музыки (опыт наблюдения над фортепианным педагогическим репертуаром) // Вести Белорусской академии музыки. 2005. №6. С. 138–143.
162. *Сунь Вэйбо.* Полифонический цикл в фортепианном творчестве китайских композиторов: традиции и новаторство: Автореф. дисс. ... канд. Искусствоведения. Минск, 2006.

163. *Сунь Вэйбо*. Полифонический цикл «увертюра и fuga» как проявление традиционного и новаторского в фортепианном творчестве китайских композиторов // Вести Белорусской академии музыки. 2005. №6. С. 144–145.
164. *Сырникова Л.* Japan Today. Японцы изобрели супероружие. GlobalRus.ru. Информационно-аналитический портал. URL: <http://potrebnosti.globalrus.ru/pragmatics/780875/>.
165. *Сюй Бо*. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: Дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.
166. *Тадахиро Мюрао, Уилкинс Б.* Япония // Как учат музыке за рубежом / Сост. А. Норт, Дж. Харвгривз. Пер. с англ. М.: Классика–XXI, 2009. С. 165–176.
167. *Терентьева Н.А.* История и теория музыкальной педагогики и образования: Учеб. пособие в 2-х ч. Ч. II. СПб., 1994. 148 с.
168. *Ткачева Т.О.* Конфуцианство в странах Восточной Азии: исторический выбор и социальная практика (вторая половина XX в. – начало XXI в.): Дис. ... канд. исторических наук. Краснодар, 2011. 233 с.
169. *Торсуева И.* Интонация // Большой энциклопедический словарь «Языкознание». М.: БСЭ, 1998. С. 198–198.
170. *У Ген Ир*. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ: Автореферат дис. ... д-ра искусствоведения. СПб, 2012. 41 с.
171. *У На*. Педагогическая деятельность профессора Б.С. Захарова в Шанхае (по материалам документов и публикаций Дин Шандэ) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 92. С. 262–271.
172. *У На*. Фортепианная музыка Дин Шандэ: сопряжение китайских национальных традиций с европейскими приемами композиторского письма. СПб., 2013. 224 с.
173. *У Сук Инг*. Фортепианная программная музыка в истории культуры (проблема взаимодействия искусств): Автореф. дисс. ... кандидата культурологии. М., 2003. 24 с.
174. *Уотова Е.* Слово-ритмическая структура английской речи носителей корейского языка: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2004. 25 с.
175. *Фан Динь Тан*. Проблема «Восток-Запад» и дальневосточная художественная культура. Киев: Наукова думка, 1998. 310 с.
176. *Фу Лей*. Мой сын Фу Цун // Советская музыка, 1958. №5. С. 90–92.
177. *Хантингтон С.* Столкновение цивилизаций. М.: «Издательство АСТ», 2003. 603 с.
178. *Ханья С.* Рафаэль Кёбер – первый российский немец в Японии // Немцы России: Социально-экономическое и духовное развитие (1871–1941 гг.) М.: ЗАО «МДЦ Холдинг», 2002. С. 239–250.

179. *Харуто А.В.* Компьютерный анализ звука в музыковедческом исследовании // Труды междунар. науч. симпозиума «Информационный подход в эмпирической эстетике». Таганрог. 1998. С. 189–208.

180. *Харуто А.В.* Компьютерный анализ звукоряда по фонограмме // Музыкальная академия. 2010. №3. С. 83–89.

181. *Харуто А.В.* Компьютерный анализ характеристик звука в задачах исследования различных стилей музыкального исполнения // Музыка народов мира: проблемы изучения. Материалы научных конференций. Вып. 1 / Ред.– сост. В. Н. Юнусова, А.В. Харуто. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. С. 388–408.

182. *Харуто А.В.* Музыкальная информатика. Теоретические основы. М.: ЛКИ, 2008. 400 с.

183. *Харуто А.В.* Об исследовании характеристик вибрато в академическом пении // Материалы международного конгресса по креативности и психологии искусства. Пермь, 1–3 июня 2005. Пермь: Адм. Пермской обл., Пермский гос. институт искусств и культуры; М.: Смысл, 2005. С. 230–232.

184. *Хисамутдинов А.А.* Из истории музыкального образования: Россия – Китай // Музыкальная академия. 2012. №3. С. 151–155.

185. *Хисамутдинов А.А.* Российская эмиграция в Азиатско-Тихоокеанском регионе и Южной Америке. Библиографический словарь. Владивосток, 2001. 384 с.

186. *Хисамутдинов А.А.* Русские волны на Пасифике: Из России через Китай, Корею и Японию в Новый свет. Пекин – Владивосток: Тихоокеанское изд-во «Рубеж», 2013. 240 с.

187. *Хоу Юэ.* Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2005. 26 с.

188. *Хоу Юэ.* Профессиональное фортепианное исполнительство и обучение в Китае в первой трети XX века // Известия Российского Государственного Педагогического Университета им. А. И. Герцена. 2008. №12 (85). С. 132–136.

189. *Хуан Пин.* Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы. СПб.: Астерион, 2009. 159 с.

190. *Хуан Чжулин.* Пути развития детской фортепианной музыки в Китае: дис. ... канд. искусствоведения. Харків, 2009. 245 с.

191. *Цзо Чженьгуань.* Музыкальная жизнь русской эмиграции в Шанхае // Музыкальная академия. 2000. №2. С. 158–160.

192. *Цинь Цинь.* Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзунцян: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009. 24 с.

193. *Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь русского языка в двух томах. Т. 2. 3-е изд. М., 1999. 560 с.
194. *Чжан Чуньцзянцзы.* Баллада №4 Ф. Шопена в интерпретации Фу Цонга // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2013. №4. С. 144–146.
195. *Чжан Чуньцзянцзы.* Фу Цонг: об истоках исполнительского мастерства пианиста // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород, 2011. №1. С. 45–48.
196. *Чжен И.А.* Профессиональная музыкальная культура стран Дальнего Востока в контексте межкультурных взаимодействий: дис. ... канд. культурологии. Чита, 2006. 171 с.
197. *Чинаев В.П.* Исполнительские стили в контексте музыкальной культуры XVIII–XX вв. (на примере фортепианно-исполнительского искусства): Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения: Магнитогорск, 2010. 43 с.
198. *Чунь Шинь.* Китай // Как учат музыке за рубежом / Сост. Норт А., Харвгривз Дж. Пер. с англ. М.: Классика–XXI, 2009. С. 65–74.
199. *Шайхутдинов Р.Р.* Фортепианная школа Г.Р. Гинзбурга в свете современных тенденций развития пианизма: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2001. 23 с.
200. *Шахназарова Н.Г.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М.: Сов. композитор, 1983. 152 с.
201. *Шахназарова Н.Г.* Национальная традиция и композиторское творчество. М.: Композитор, 1992. 192 с.
202. *Шахназарова Н.Г.* Феномен традиции в западном музыкальном искусстве XX в. (К постановке проблемы) // Западное искусство: XX век: Классическое наследие и современность. М., 1992. С. 5–30.
203. *Шевляков Е.Г.* Музыкальный неоклассицизм XX века. М.: Вузовская книга, 2004. 188 с.
204. *Шевченко Т.Г.* Собрание сочинений в 5 томах. Т. 5. М.: Художественная литература, 1965. 626 с.
205. *Шнеерсон Г.М.* Музыкальная культура Китая. М., 1952. 252 с.
206. *Юдина М.В.* Об истории возникновения русского текста (перевода) «Жизни Марии» Райнера Марии Рильке. URL: <http://judina.ru>.
207. *Юнусова В.Н.* Творческий процесс в классической музыке Востока: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1995. 346 с.
208. *Ярошевский М.Г.* Логика развития науки и научная школа // Школы в науке / Ред. – сост. С. Микулинский, М. Ярошевский, Г. Кребер, Г. Штейнер М.: Наука, 1977. С. 7–96.
209. XIV Конкурс им. Чайковского: интервью с Питером Донохоу. 26.06.2011. URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/06/item5068.html>

На английском, немецком, французском языках:

210. *Allison J.K.* Leo Sirota: one of life's unsung heroes // *International Piano Quarterly*. I/4. 1997. P. 50–60.

211. *Amiot J.M.* Memoire Sur La Musique Des Chinois, Tant Anciens Que Modernes. HACHETTE LIVRE-BNF, 2012. 330 p.

212. *Anderson C.* "Music is anything but intellectual" An interview with Kun Woo Paik. URL: http://www.classicalsource.com/db_control/db_features.php?id=846

213. *Ando R.* Chieko Hara – A Life and Art. University of Washington, 2010. 83 p.

214. *Beyer F.* Vorschule im Klavierspiel. Op. 101. [Music] C. F. Peters. 86 p.

215. *Christensen T.* Rameau and Musical Thought in the Enlightenment. Cambridge University Press, 1993. 327 p.

216. *Clark A.* Lunch with the FT: Mitsuko Uchida. URL: <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/50eb01f4-f3fc-11e0-b221-00144feab49a.html#axzz3BYIri7EP>.

217. *Cooper M.* The Japanese Mission to Europe, 1582–1590: The Journey of Four Samurai Boys through Portugal, Spain and Italy. Global Oriental, Folkestone, 2005. 262 p.

218. *Deuchler M.* The Confucian Transformation of Korea. Harvard University Asia Center. Harvard-Yenching Institute, 1995. 456 p.

219. *Ferranti H., Tokita A.* Locating the Musics of Modern Osaka // *Music, Modernity and Locality in Prewar Japan: Osaka and Beyond*. Ed. Ferranti H., Tokita A. Ashgate Publishing Limited, 2013 (Electronic book text). URL: <http://www.ashgate.com/isbn/9781472409898>.

220. *Held H.* Verzeichnis der Schüler und Schülerinnen der Schulen zu St. Petri 1862–1912. St. Petersburg, Duchdruckerei Trenke & Füsnot. 1913. 1999 p.

221. *Herd J.A.* Japan – piano industry/ *Encyclopedia of Keyboard Instruments. The Piano. Second Edition.* London, New York, 2003. P. 190–193.

222. *Historian Vassar.* URL: <http://historian.vassar.edu/>.

223. *Howe S.* Luther Whiting Mason: International Music Educator. Harmonie Park, 1997. 170 p.

224. *Hwang Okon.* Western Art Music in Korea: Everyday Experience and Cultural Critique: A dissertation submitted to the Faculty of Wesleyan University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Middletown, Connecticut, 2001. 353 p.

225. *Iida M.* The acceptance of Western pianomusic in Japan and the career of Takahiro Sonoda: a Document submitted to the graduate faculty in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of musical arts. The University of Alabama. 2009. 146 p.

226. *Ivry B.* Why Yundi Li Got Cut. URL – <http://europe.wsj.com/home-page>

227. Japanese school textbooks feature ‘hip’ topics //AsiaOne/ F Singapore Press Holding portal/ URL – <http://news.asiaone.com/News/AsiaOne+News/Asia/Story/A1Story20120329-336416.html>

228. *Jung Eian Tham G.* The influence of Socialist Realism on the Yellow River Piano Concerto: a Document submitted to the graduate faculty in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of musical arts. Norman, Oklahoma. 2009. 271 p.

229. *Kawai S.* More about Leonid Kreutzer // Classical Recordings Quarterly. 2012. Issue 68. P. 59–60.

230. *Kim Kyong-dong.* Confucianism and Capitalist Development in East Asia// Capitalism and Development. Edited by Leslie Sklair. London, Routledge, 1994. P. 87–106.

231. Kochanski, Leonid. URL: http://www.pianist-sonobe.com/pianist_library/k/Kochanski.html

232. *Kraus R.* Pianos and Politics in China. New York, Oxford: Oxford university press, 1989. 472 p.

233. *Kreutzer L.* Das normale Klavierpedal vom akustischen und ästhetischen Standpunkt. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1915. 102 p.

234. *Kreutzer L.* Das Wesen der Klaviertechnik. Berlin: Hesses-Henel, Bücher XVIII. 1923. 143 p.

235. Kreutzer music salon URL: <http://kreutzersalon.com/en/leonid.html>

236. *Lang Lang, Ritz D.* Journey of a Thousand Miles: My Story. Spiegel & Grau, 2009. 276 p.

237. *Lebrecht N.* Sony Pays \$3 Million to Win Pianist Lang Lang: Norman Lebrecht. – Bloomberg. News. URL: <http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=newsarchive&sid=a7bLa9pIgrek>

238. *Lee Hyo-won.* Pianist Lim Turns New Page in His Career – URL: http://www.koreatimes.co.kr/www/news/art/2009/10/143_31170.html

239. *Lin Chi.* Piano teaching philosophies and influences on pianism at the Central Conservatory of Music in Beijing, China: a Document submitted to the graduate faculty in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of musical arts. Louisiana State University, 2002. 88 p.

240. *Liu C. C.* A Critical History of New Music in China. Translated by C. Mason. The Chinese University of Hong Kong, 2010. 960 p.

241. *MacGillivray D.* List of Chinese hymn books published between 1807–1912. URL: [/www.bdconline.net/bdcc_stories/china/shanghai/macgillivray_d.html](http://www.bdconline.net/bdcc_stories/china/shanghai/macgillivray_d.html).

242. *Melvin S., Cai J.* Rhapsody in red: how western classical music became Chinese. New York: Algora, 2004. 362 p.

243. *Monroy M.* Piano Teaching in Japan. Bogotá, 2011. 138 p.

244. Music/Noted in Brief; Hai-Kyung Suh, Piano, At Alice Tully Hall. The New York Times. 1985. April. № 30.
245. *Nagao I.* Beyer, Ferdinand // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Grove, 2001. Vol. 3. P. 918.
246. Official Site of Hai-Kuong Suh. URL: <http://www.haikyungsuh.com>.
247. Official Site of Kun Woo Paik. URL: www.kunwoopaik.com.
248. Official Site of Lang Lang. URL: <http://langlang.com>.
249. Official Site of Mitsuko Uchida. URL: <http://www.mitsukouchida.com>.
250. Official Site of Nakamura Hiroko URL: <http://nakamurahiroko.com>.
251. Official Site of Takahiro Sonoda. URL: <http://www.takahiro-sonoda.com>
252. Official Site of Yin Chengzong. URL: www.yinchengzong.com.
253. *Owen B.* Reed organ // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Grove, 2001. Vol. 21. P. 64.
254. Paul Vinogradoff. New Russian pianist // Sidney Morning Gerald. 1924. August. P. 26.
255. *Plaistow S.* Uchida, Mitsuko// The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Grove, 2001. Vol. 26. P. 25.
256. Ravel. Complete Works for Piano Solo. Kun Woo Paik (pf) // Gramophone. 1992 № 10. P. 146–149.
257. *Schenk D.* Die Hochschule für Musik zu Berlin: Preussens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und neuer Musik, 1869–1932/33. Berlin: Franz Steiner Verlag, 2004. 368 p.
258. *Schonberg H. C.* Great Pianists. Simon and Schuster, 1987. 525 p.
259. Schumann. Kreisleriana, Op. 16. Carnaval, Op. 9. Mitsuko Uchida (pf) // Gramophone. 1995. № 5. P. 74.
260. *Sekine Kazue.* Dr. Koeber and Chopin: At the First Regular Concert of Tokyo School of Music. URL: <http://www.lib.geidai.ac.jp/MBULL/33Sekine.pdf>
261. *Shapiro I.* Edokko: Growing up a Foreigner in Wartime Japan by Isaac Shapiro. Universe Star, 2010. 244 p.
262. *Suchy I.* «A Nation of Mozart-lovers» – das Phänomen abendländischer Kunstmusik in Japan // Mittelungen der Internationalen Stiftung Mozartteum 41. Jargang Heft 3–4. Salzburg, 1994. P. 27–36.
263. *Suchy I.* Biographische Studien zur Geschichte der europäischen Kunstmusik en Japan// Beiträge zur Japanologie, Institut für Japanologie der Uni Wien. Band 29. Teil 2. Wien, 1991. P. 314–326.
264. *Suchy I.* Compositions of German musicians in Japan from 1872 to 1945 // Tradition and its future in music. Report of SIMS. Osaka, 1990. P. 152–166.
265. *Suchy I.* Die Kehrseite der Medaille – Emigration und Kulturtransfer am Beispiel europäischer Kunstmusik in Japan// Verfemte Musik – Komponisten in

den Diktaturen unseres Jahrhunderts. Dokumentation des Kolloquiums vom 9. 12. Januar 1993 in Dresden, Frankfurt u. a. 1995. P. 475–484.

266. *Suchy I.* Kokugaku – Japans nationale Musik// Asiatische Studien, Etudes Asiatiques, XLVIII–I. 1994.

267. *Suchy I.* Versunken und vergessen. Zwei österreichische Musiker in Japan vor 1945 // Beiträge zu Geschichte und Gegenwart der österreichisch-japanischen Beziehungen – Literas Universitätsverlag. Wien, 1990. P. 89–121.

268. *Sumikura I.* Dr. Raphael von Koeber and His Time. URL: <http://ci.nii.ac.jp/naid/110004872518/en>

269. The Pianist. URL: <http://www.forbes.com/2009/09/25/lang-pianist-classical-china-leadership-lang.html>

270. Time, Place and Music. An anthology of ethnomusicologicd observation c. 1550 to c. 1800/Ed. F. Harrison. Amsterdam: Frist Knuf, 1973. 221 p.

271. *Tokita A.* Piano and Modernity in Korea URL: http://congress.aks.ac.kr/korean/files/2_1357202032.pdf

272. *Trigault N.* China in the Sixteenth Century: The Journals of Matthew Ricci: 1583–1610/. Trans. Gallagher, L.J. New York: Random House, 1953. 223 p.

273. Vinogradoff in Recital at ZHL// The Straits Times. April 7. 1937.

274. *Yoshihara M.* Musicians from a Different Shore: Asians and Asian Americans in Classical Music. Philadelphia: Temple University Press, 2007. 269 p.

275. *Wan Kyu Chung.* An analysis and evaluation of beginning piano methods used in Korea: dissertation in fine arts Submitted to Graduate Faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of philosophy. 1992. 245 p.

276. *Wang Ami.* The evolution of piano education in twentieth-century China with emphasis on Shanghai and Beijing conservatories: Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland at College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. 2001. 225 p.

277. Weber M. Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. Tübingen, 1972. 77 p.

278. World Federation of International Music Competitions URL: <http://www.wfimc.org/Webnodes/fr/Web/Public/Home>

На китайском языке:

279. Ван Цзянь [王健]. Фортепианное искусство. Учебник (пересмотренное издание) [钢琴音乐教程(修订版)]. Ухань, 2007. 298 с.

280. *Ван Чжанхуэй*. [王昌達]. Китайская фортепианная музыка [中国钢琴音乐文化]. Пекин, 2010. 270 с.

281. *Ван Юйхэ* [汪毓和]. История современной китайской музыки [中国近现代史]. Пекин, 2005. 377 с.

282. *Дань Чжаою* [但昭义]. Теоретические основы фортепианного обучения [钢琴教育文论 – 基本信]. Шанхай, 499 с.

283. *И Кайцзи* [易开基]. Мой взгляд на развитие фортепианного исполнительства [提高钢琴表演艺术的我见 1962年第II. 页23–36] // Народная музыка. 1961. №11. С. 23–36.

284. *Ли Мэндэ* [黎孟德]. Краткая история китайской музыки [中国音乐简史]. Чэнду, 2009. 318 с.

285. *Тао Ябин* [陶亚兵]. Музыкальные контакты Китая с европейскими странами во время династии Мин и Цин [明清间中西音乐交流]. Пекин, 2001. 230 с.

286. *Фу Лэй* [傅雷]. Письма (Сост., коммент. Фу Мин) [家书. 傅敏 编注]. Тяньцзинь, 2011. 309 с.

287. *Фу Мин* [傅敏]. Фу: За семьдесят! [傅聪: 望七了!]. Тяньцзинь, 2003. 376 с.

288. *Фэн Чжанчунь* [冯长春]. Исследование течений современной музыки Китая [中国近代音乐思潮]. Пекин, 2007. 400 с.

На корейском языке:

289. *Ан Сын Тхэ* [안승태]. Анализ проблем преподавания основ музыки в нашей стране [우리나라 음악기 초교육의 문제점 분석] // The Piano Сеул. 1984. №12. С. 106–112.

290. *Ким Хён Чжу* [김형주]. Политика и музыкально-художественное образование [음악예술교육과 정책] // The Piano. 1984. №12. С. 98–100.

291. *Ким Чжон Док* [김점덕]. Пианист-ветеран Ли Гён Хи [원로 피아니스트 이경희] // The Piano. 1984. №2. С. 11–23.

292. *Ким Чжун Ча* [김준차]. Пианист-ветеран Ли Э Нэ [원로 피아니스트 이애내] // The Piano. Сеул, 1988. №7. С. 10–14.

293. *Ли Ган Сук, Ким Чхун Ми, Мин Ген Чхан* [이강숙, 김춘미, 민경찬]. Сто лет европейской музыки в нашей стране [우리 양악 100년]. Сеул, 2000. 400 с.

294. *Ли Су Ён* [이수연]. Анализ учебного процесса при подготовке профессиональных музыкантов [전문음악인 양성 교육과정을 진단하다] // The Piano. 1995. №12. С. 74–82.

295. *Ли Сун Хо* [이승호]. Пианист-ветеран Ли Хо Соп [실로 피아니스트 이호섭] // The Piano. 1984. №4. С. 34–45.

296. Хан Сан У [한상우]. Пианист-ветеран Ким Ён Хван [원로 피아니스트 김영환] // The Piano. 1993. №7. С. 106–112.

297. Чхве Сын Хён, Хван Бён Ги, Сим Гым Сон [최승현, 황병기, 심금선]. История музыкального факультета Женского университета Ихва с 1986 по 2002 г. [이화여자 대학교 음악대학의 역 1986–2002]. Сеул, 2003. 423 с.

298. Юн Хе Гён [윤혜경]. Корейская фортепианная музыка и ее родословная [한국의 피아노 음악과 그 인맥] // The Piano. 1987. №4. С. 10–58.

На японском языке:

299. Бардас Вилли [ヴキリイ・バルダス]. Психология фортепианной техники [ピアノ技術の心理]. Осака, 1925. 120 с.

300. Давос, ночь Японии [ダボス「JAPAN NIGHT」] // Japan Economics News. January 27, 2012.

301. Исикава Яцуро [石川康子]. Чиэко Хара – пианист из легенды [原智恵子 伝説のピアニスト]. Изд-во Бесстселлеры, 2001. 318 с.

302. Накамура Хироко [中村 紘子]. Конкурс Чайковского [チャイコフスキー・コンクール]. Туокорон-синся. 1988. 349 с.

303. Общество Кёбера [ケーベル会]. URL: <http://homepage2.nifty.com/koeber/>

304. Общество памяти Леонида Крейцера [クロイツァー記念会について]. URL: <http://kawai-kmf.com/kreutzer/>.

305. Тахакиро Сонода [園田 高弘]. Жизнь пианиста [ピアニストその人生]. 春秋社, 2005. 284 с.

306. Тахакиро Сонода, Морои Макото [園田 高弘, 諸井 誠]. Фортепианная музыка романтиков – анализ и исполнение [ロマン派のピアノ曲—分析と演奏]. Ongakunotomoshia, 1984. 337 с.

307. Хагия Юкико [萩谷由喜子] Танака Киёко [田中希代子]. Изд-во Шопен, 2004, 294 с.

308. Накамура Хироко и Утида Мицуко, кто лучше? [中村紘子と内田光子ではどちらが上手ですか?] URL: http://detail.chiebukuro.yahoo.co.jp/qa/question_detail/q145055935

309. Ямамото Такаси [山本尚志]. Леонид Крейцер – жизнь и искусство [レオニード・クロイツァーその生涯と芸術]. Онгаку но Томо Ша. 2006. – 267 с.

310. Ямамото Такаси [山本尚志]. Лео Сирота: еврейский пианист, который любил Японию [日本を愛したユダヤ人ピアニストレオ・シロタ]. Майнити синбунса, Токио, 2004. 262 с.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	3
ВВЕДЕНИЕ	5
Глава 1. МОЛОДЫЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ШКОЛЫ СТРАН ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА КАК СИСТЕМНЫЙ ФЕНОМЕН	11
1. Общие типологические закономерности национальной фортепианной школы	11
2. Условия формирования и типологические характеристики феномена молодых национальных фортепианных школ стран Дальнего Востока	17
3. Коммуникативные структуры в системном функционировании МНФШ стран Дальнего Востока	23
Глава 2. МНФШ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА В ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ	40
1. Исторические предпосылки и вопросы периодизации	40
2. Период зарождения	45
3. Период становления	78
4. Период выхода на международную арену	110
Глава 3. МЕСТО МНФШ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ	127
1. Конфуцианские традиции и их роль в формировании современного облика фортепианных школ региона	127
2. Роль лидеров-исполнителей в развитии МНФШ Дальневосточного региона	134
3. Национальные фортепианные школы Дальневосточного региона в аспекте взаимодействия с феноменом международных конкурсов	150
Глава 4. СТИЛЕВЫЕ ЧЕРТЫ НАЦИОНАЛЬНЫХ ФОРТЕПИАННЫХ ШКОЛ СТРАН ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА	159
1. Черты исполнительского интонирования в связи культурными традициями региона	159
2. Некоторые особенности фортепианного интонирования представителей дальневосточных МНФШ в контексте языковых закономерностей: компьютерный анализ	165
3. Восточный романтизм как общая стилистическая платформа	192
4. Роль русской фортепианной школы в процессе стилового формирования МНФШ Дальнего Востока	198
5. Стилиевые искания на современном этапе	206
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	216
ЛИТЕРАТУРА	221

Научное издание

С. А. Айзенштадт

**Фортепианные школы
стран Дальневосточного региона
(Китай, Корея, Япония)**

Редактор *В. С. Жердев*
Художник *Г. П. Писарева*
Технический редактор *В. М. Мошкина*
Оператор набора и верстки *О. Е. Шумаков*

Подписано к печати 22.01.2015 г.
Бумага офсетная. Формат 60×90/16. Печать офсетная.
Усл. п.л. 0,00. Уч.-изд. л. 0,00. Тираж 500 экз. Заказ 00

ФГУП «Издательство Дальнаука»
690041, г. Владивосток, ул. Радио, 7

Отпечатано в Информационно-полиграфическом
хозрасчетном центре ТИГ ДВО РАН
690041, г. Владивосток, ул. Радио, 7