



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
Сектор фольклора
ХАРБИНСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ



Международная научная конференция

**Взаимодействие культур народов
России, Китая, Центральной Азии**

2–3 июня 2025 г.

Тезисы докладов и сообщений

Санкт-Петербург
2025

Редакторы- составители:

кандидат искусствоведения Альмеева Н. Ю.
кандидат искусствоведения, профессор Глазунова Н. Н.

Рецензенты:

кандидат искусствоведения Тимошенко А. А.
кандидат искусствоведения Шивлянова В. К.

Взаимодействие культур народов России, Китая, Центральной Азии: Тезисы докладов и сообщений Международной научной конференции (Санкт-Петербург, 2-3 июня 2025 г.) / Российский институт истории искусств / Ред.-сост. Н. Ю. Альмеева, Н. Н. Глазунова – СПб, 2025. 102 с.

Сборник основан на материалах Международной научной конференции. Содержит тексты докладов и тезисов специалистов различных сфер гуманитарных наук (искусствоведов, музыковедов, киноведов, философов, филологов). Имеет междисциплинарный характер и ориентирован на широкий круг специалистов в области культуры и искусства.

ISBN 978-5-86845-286-4

© РИИИ, 2025



Дмитрий Анатольевич Шумилин,
кандидат искусствоведения, директор РИИИ

Взаимодействие культур народов – залог мира и согласия

В современную эпоху смены доминант мирового развития и становления нового уклада многополярного мира повышенный интерес у ученых закономерно вызывает история и культура стран Евразийского континента.

Взаимодействие народов России, Китая и Центральной Азии исчисляется веками. Тесные межкультурные контакты привели к созданию оригинальных стилей и произведений искусства, в которых проявился синкретизм славянской, китайской, иранской, тюркской, согдийской и других культурных традиций. Элементы культуры народов, населявших и населяющих ныне Евразию, переплелись так тесно, что зачастую исследователи одни и те же явления с равным основанием относят к западным или, напротив, к восточным влияниям.

Как известно, развитие системы экономических и культурных коммуникаций самого обширного и густонаселенного из континентов Земли в значительной степени было обусловлено феноменами Великого Шелкового пути и Великого Волжского пути. Эти торговые артерии интегрировали не только экономические интересы народов, но и различные мировоззренческие системы, носители которых во многом находились под воздействием идей необходимости мирного взаимовыгодного сосуществования, веротерпимости, стремились к активному обмену культурными ценностями и продуктами хозяйственной сферы деятельности.

Ныне Россия, Китай и страны Центральной Азии, будучи наследниками сформировавшихся традиций и системы взаимосвязей, продолжают, а во многом – возрождают практику взаимного обогащения культур, сохраняя при этом самобытность и целостность.

Обсуждению перспектив развития и возрождения культурных традиций прошлого Евразии старейшее в России искусствоведческое научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств» посвящает Международную научную конференцию «Взаимодействие культур народов России, Китая, Центральной Азии». Мероприятие проходит в рамках программы проведения Годов культуры России и Китая и организовано совместно с Харбинской консерваторией.

Среди задач конференции – выявление и анализ наиболее фундаментальных и насущных проблем взаимоотношения русской, китайской, центральноазиатских культур: 1) анализ признаков общности и различия культур в их историческом аспекте; 2) выявление и изучение межкультурных контактов с периода образования Великого Шелкового пути до современности; 3) разработка предложений по развитию традиций взаимообогащения культур в различных направлениях: научном, творческом, культурно-просветительском.

Конференция приурочена к 80-й годовщине Победы в Великой Отечественной войне, 80-летию победы над милитаристской Японией, окончанию Второй мировой войны.

В работе конференции примут участие ученые и аспиранты России, Китая, Монголии, Казахстана, Кыргызстана, Туркменистана.

Желаем всем участникам конференции плодотворной работы!



Сун Фэй, профессор, ректор Харбинской консерватории
Sun Fei, Professor, Rector of Harbin Conservatory

Взгляд в прошлое и перспективы: история и современность музыкального обмена между Китаем и Россией

В истории международных отношений Китая и России музыка является особой связующей нитью. Жители Китайской Народной Республики, родившиеся в первой половине XX века, до сих пор помнят и поют песни советской эпохи, которые стали неотъемлемой частью их музыкальной памяти. В то время в школах Пекина, Шанхая и других крупных городов русский язык, наряду с английским, изучался как один из основных иностранных языков.

Еще в конце XIX – начале XX века Харбин, важный город на северо-востоке Китая, стал своего рода центром «исторической возможности» в отношениях между Китаем и Россией. Прибытие русских эмигрантов привнесло в музыкальную жизнь города такие формы западной музыки, как симфонические концерты и опера. В тот период восприятие и распространение западной музыки стало отличительной чертой музыкальной культуры Харбина. Первый симфонический оркестр, появившийся в Харбине, местные жители ласково называли на северо-восточном диалекте «Лао Ха Сян». Харбин, как место начала современного слияния китайской и западной музыки, своей богатой музыкальной жизнью вдохновлял поколения молодых людей, став одним из первых центров современного музыкального образования в Китае. Музыкальные школы и творческая среда Харбина воспитали таких известных музыкантов, как Фу Гэнчэнь, Цзинь Телинь, Ли Сиань, Ли Шуанцзян, Лю Синьцзинь и Инь Сюэмэй. В 1950–1960-х годах шесть концертмейстеров самого влиятельного в Китае Центрального симфонического оркестра в Пекине прибыли из Харбина; два ректора Китайской консерватории также являлись выходцами из этого музыкального города. Основанный в 1961 году фестиваль «Харбинское лето» стал культурной визитной карточкой города... Все это заложило основу для того, чтобы Харбин впоследствии получил от ЮНЕСКО статус «города музыки».

Взаимоотношения Китая и России в области культуры в настоящее время находятся на новом динамичном историческом этапе развития. В 2004–2005 годах в рамках «Года культуры Китая и России» китайский танцевальный спектакль «Юнчунь» («Праздник весны») был представлен на сцене Большого театра в Москве и Мариинского театра в Санкт-Петербурге, став первым китайским танцевальным спектаклем, показанным в ведущих театрах России. В этом году балетные труппы мирового значения из Большого

и Мариинского театров приедут с гастролями в Китай, и это станет ярким событием в культурной жизни двух стран. В будущем углубление сотрудничества молодежи в области образования, расширение двустороннего обмена студентами и совместной подготовки кадров будут способствовать дальнейшему развитию связей в области культуры и искусства. В России уже более 140 университетов предлагают курсы изучения китайского языка, а в Китае 180 вузов имеют программы обучения русскому языку. В перспективе сотрудничество ведущих университетов двух стран укрепит подготовку кадров в таких областях, как музыка и технологии. Особенно важны международные музыкальные фестивали, такие как «Евразийский музыкальный фестиваль» в Екатеринбурге и харбинские фестивали, которые могут стать платформой для создания новых международных музыкальных событий и содействия сотрудничеству в области культуры.

Со времени своего основания Харбинская консерватория отличается от остальных тем, что направлена на взаимодействие с российскими организациями. В общей системе профессионального музыкального образования Китая, ориентированного на мир и будущее, консерватория обладает географическими преимуществами. Исторически культурный обмен между Китаем и Россией и его результаты оказали значительное влияние на профессиональное музыкальное становление Китая, подготовив выдающихся музыкантов в различных областях, чье влияние ощущается и сегодня. Сейчас Харбинская консерватория находится на новом этапе музыкального обмена между Китаем и Россией.

Консерватория подписала меморандумы о сотрудничестве с такими ведущими российскими вузами, как Санкт-Петербургская консерватория, Российский институт истории искусств, Российский государственный институт сценических искусств и Арктический государственный институт культуры и искусств. В работе с Санкт-Петербургской консерваторией была создана система совместной подготовки кадров, включающая работу в области преподавания, ведения научных исследований, творчества и совершенствования исполнительского искусства. Среди ключевых инициатив:

Во-первых, создание модели подготовки кадров в рамках совместного китайско-российского образования. В учебный процесс бакалавриата вовлечены 11 российских специалистов из Санкт-Петербургской консерватории, которые ведут профессиональные курсы, выступают в качестве художественных руководителей, преподают историю русской музыки и историю музыкальных инструментов. Также введены специальные курсы, такие как изучение русского языка и русской народной музыки, что позволяет студентам глубже понять музыкальную культуру России.

Во-вторых, Харбинская консерватория и Санкт-Петербургская государственная консерватория создали Китайско-Российский Музыкальный Союз с участием профессиональных музыкальных учреждений, творческих коллективов, театров оперы и балета двух стран и др. Целью открытия Союза является «создание платформы для осуществления обмена в области культуры и музыки Китая и России, совместной подготовки высококвалифицированных музыкальных кадров, содействия китайско-российским культурным и музыкальным связям и интеграции, общего использования культурных и музыкальных ресурсов для процветания искусства обеих стран, воспитания талантов и совместного использования их достижений». С момента создания Китайско-Российского Музыкального Союза была организована первая серия мероприятий Сезона искусств Китайско-Российского Музыкального Союза, в том числе «Форум высокого уровня Китайско-Российского музыкального союза», «Специальные концерты классических произведений Китая и России», «Китайско-российский академический семинар по образованию в области искусства», «Гастроли русской классической музыки», «Китайско-российский студенческий гала-концерт», мастер-классы специалистов высокого уровня и т.д. Мероприятия привлекают широкое внимание людей из всех слоев общества, придают новый импульс гуманитарным обменам между Китаем и Россией, а также служат примером китайско-российского сотрудничества в области культуры. Мы уверены, что сотрудничество в области музыки — это важный путь к взаимопониманию народов разных стран.

В третьих, сформирован первый современный китайско-российский симфонический оркестр, который предоставляет студентам и преподавателям широкие возможности для исполнительской и творческой практики, особенно в обучении оркестровому мастерству. Создана платформа для международного культурного сотрудничества, успешно проведены крупные международные мероприятия. Молодежный национальный оркестр консерватории выступил в Эрмитажном театре на концерте «От берегов Сунгари до Невы — в честь 70-летия установления дипломатических отношений между Китаем и Россией». Центральные СМИ, включая «Синьхуа», CCTV и CGTN, широко освещают вклад Харбинской консерватории в музыкальное сотрудничество Китая и России.

В будущем мы намерены расширить совместную деятельность в области музыки и осуществить общие образовательные проекты с Россией, создав базу для международного культурного сотрудничества в рамках китайско-российского взаимодействия и инициативы «Один пояс и один путь». В многообразии мировой цивилизации мы будем развивать многоуровневое и многогранное культурное посредничество, переходя от «взаимного обучения» к «совместному развитию», становясь примером глобального культурного обмена. Харбинская консерватория намерена идти в ногу со временем, продолжая играть ведущую роль в профессиональном музыкальном образовании Китая и в новом историческом этапе китайско-российских международных связей.



Айгуль Байбек,
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры «Музыковедение
и композиция» Казахского Национального
университета искусств
им. Куляш Байсеитовой
(Астана, Казахстан)

Aigul Baibek
Candidate of Art History
Candidate of Art History, Professor
of the department of «Musicology and
Composition» at the Kazakh National
University of Arts
named after Kulyash Baiseitova
(Astana, Kazakhstan)
aigul.akzhelen@gmail.com



Сынабай Кылышбек,
магистрант 1 курса
кафедры «Традиционное музыкальное
искусство» Казахского Национального
университета искусств
им. Куляш Байсеитовой
(Астана, Казахстан)

Synabay Kylyshbek
1st year Master's student
at the «Traditional Musical Art» department
of the Kazakh National University of Arts
named after Kulyash Baiseitova
(Astana, Kazakhstan)
ksynabay@mail.ru

Влияние исторической миграции на музыкальное наследие казахских традиционных музыкантов: сохранение и культурное взаимодействие (на материале творчества Кутбая Дурбайулы)

The Impact of Historical Migration on the Musical Heritage of Kazakh Traditional Musicians: Preservation and Cultural Interaction (based on the Works of Kutbay Durbaiuly)

1. Массовая миграция казахского населения в 1930-х годах была обусловлена комплексом факторов, включающих Голодомор и последующие политические репрессии в Казахстане. Эти события стали причиной вынужденного переселения значительного числа казахов, включая традиционных музыкантов. Особое внимание уделялось преследованию *кожалар* – потомков арабских миссионеров и проповедников Ислама, чей высокий социальный статус и религиозное влияние противоречили атеистической советской идеологии. В этих условиях Узбекистан был выбран в качестве относительно безопасного региона для миграции из Южного Казахстана, благодаря его географической близости и схожим культурно-религиозным корням. Основными областями расселения казахской диаспоры в Узбекистане стали Каракалпакстан, Ташкентская, Сырдарьинская и Джизакская области.

2. Миграция привела к концентрации казахских традиционных музыкантов, в том числе представителей исполнительской традиции Южного Казахстана (Каратау и Сырдарьи), в окрестностях Ташкента, в частности, в районе Чирчик. Среди них были такие ключевые фигуры, как *Кенжекожа Кулмырзаулы* (1898–1945), *Кутбай*

Дурбайулы (1906–1971), а также *Ергешбай Жумабайулы* (1941–2013) и *Тынышбай Рахимов* (1946–1999), родившиеся уже в Узбекистане. Активное взаимодействие казахских традиционных музыкантов с узбекской музыкальной культурой способствовало взаимному обогащению традиций, проявившемуся в появлении новых тематических направлений и интегрированных музыкальных жанров. Тем не менее, процесс адаптации к новой социокультурной среде, необходимость поиска средств к существованию и сохранение национальной идентичности потребовали от этих деятелей значительных усилий для передачи культурного наследия.

3. Личность *Кутбай Дурбайулы* (1906–1971) является ярким примером сохранения и развития традиционной казахской музыкальной культуры за пределами родины. Официальные источники признают его как собирателя и популяризатора наследия казахской диаспоры в Узбекистане. Период его жизни в Чирчике был отмечен многосторонностью его деятельности: 1) *освоение новых инструментов*: *Кутбай* успешно овладел узбекскими (дутар, рубаб) европейскими и русскими (скрипка, гармонь) музыкальными инструментами; 2) *театрально-административная деятельность*: *Кутбай* работал актером и музыкальным руководителем в театрах Чирчика, участвуя в постановках казахских лиро-эпических поэм, таких как «Козы Корпеш – Баян сулу» и «Кыз Жибек»; 3) *преподавательская работа*: *Кутбай* преподавал в Ташкентском педагогическом училище; 4) *популяризаторская деятельность*: активно участвовал в радио- и телепередачах, в частности в программе «*Замандас*», которая способствовала широкой записи и распространению его сочинений.

4. *Кутбай Дурбайулы* несмотря на долгую жизнь в Узбекистане, поддерживал неразрывную связь с родной музыкальной культурой, продолжал развивать такие жанры, как терме, песни и кюи. Он был признанным мастером малого эпического жанра – *терме*, что составляет бесценную часть его наследия. Репертуар его различных терме преимущественно включал сочинения *Кенжекожы Кулмырзаулы* (1898–1945) – акына-импровизатора из Сырдарьинской эпической традиции, а также терме *Акимгерейя Коспанова* (1878–1932), уроженца Актюбинской области, который на тот момент жил Каракалпакстане. Эти терме отличались глубоким философским и поучительным содержанием. В своей творческой деятельности *Кутбай Дурбайулы* выступил: 1) *как исполнитель чужих произведений*: он мастерски интерпретировал терме других акынов, в частности, терме *Нартая* «*Нартай сазы*» – «Напев Нартая»; 2) *как создатель напевов*: *Кутбай* сочинял оригинальные напевы к текстам терме своих современников, включая *Кенжекожу* и *Акимгерейя*; 3) *как акын-композитор*: он являлся автором собственных терме, демонстрируя свой поэтический и композиторский талант (например, «*Құтбайдың Нартайға айтқаны*» – «Слова Кутбая к Нартаю», «*Құтбайдың өзімен таныстыру*» – «Представление Кутбая о себе», «*Партия туралы жыр*» – «Сказание о партии»).

5. *Кутбай Дурбайулы* обладал выдающимся импровизаторским даром, что подтверждается сохранившимся айтысом с девушкой. Он был последователем известного акына-певца *Нартая Бекежанова* (1890–1954), переняв его исполнительское мастерство и посвятив учителю собственные сочинения, многие из которых исполнялись под аккомпанемент гармонии. Стиль пения с гармонью в творчестве *Кутбая* является результатом синтеза традиционного казахского песенного искусства с новым инструментом – гармонь (хромка), появившейся в Казахстане под российским влиянием в конце XIX – начале XX веков.

6. Жизнь *Кутбая Дурбайулы* в Узбекистане не только укрепила его национальный дух, но и привела к интеграции в местные культурные обычаи и верования, обогатив его музыкальное наследие. Визуальным проявлением этого взаимодействия является ношение узбекского традиционного головного убора «*дуппи*» (что запечатлено на фотографиях *Кутбая*). *Кутбай* владел экспериментальной домброй (так называемой узбекской домброй), созданной известным узбекским мастером *Усманом Zufаровым* (1892–1981), что демонстрирует слияние культурных традиций. Исполнительский репертуар *Кутбая* наряду с традиционными кюями включал узбекские инструментальные сочинения, такие как «*Рохат*» («*Rihat*») и «*Муножот*» («*Munojot*»). Поликультурный репертуар *Кутбая* включал песни на каракалпакском, туркменском и узбекском языках.

Ярким примером служит песня «Сұлу» – «Красавица» (на стихи выдающегося туркменского поэта Махтумкули в переводе казахского поэта Гали Орманова) подчеркивает его способность к культурному обмену и адаптации.

7. *Кутбай Дурбайулы* является ярким примером деятеля традиционного искусства, который, находясь за пределами родины, не только способствовал популяризации и сохранению казахского традиционного музыкального наследия, но и обогатил его через культурный синтез. Его творчество демонстрирует, как традиционные музыканты несмотря на миграцию и исторические потрясения, смогли сохранить свою идентичность, адаптироваться к новой среде и внести значительный вклад в развитие национального культурного достояния.



БакчиевТалантаалы Алымбекович,
доктор филологических наук, доцент,
главный специалист отдела инвестиционных
проектов Кыргызско-Российского
Славянского университета им. Б. Н. Ельцина
Bakchiev Talantaaly Alymbekovich,
Doctor of Philological Sciences,
Associate Professor,
Chief Specialist of the Investment
Projects Department of the Kyrgyz-Russian
Slavic University named after B .N. Yeltsin
kg.baatyrg@gmail.com

Вклад кыргызских сказителей эпоса в победу в Великой Отечественной войне

Сказитель эпоса не просто носитель эпического текста. Процесс живого исполнения эпоса для истинных сказителей — это еще и сиюминутное творение художественного текста: каждый раз он творит его заново. Своим исполнением он оказывает сильное воздействие на эмоциональное состояние слушателей.

Раньше сказители героического эпоса «Манас» исполняли эпос по просьбе слушателей в обычные зимние вечера дома, а летом исполняли в горах на летних пастбищах в юрте или под открытым небом. Но были и другие случаи, жизненные, когда исполняли эпос «Манас» на похоронах, поминках, торжествах, тоях, общенародных празднествах, официальных встречах и собраниях, ярмарках, состязаниях сказителей и т. д. Для сказителей-манасчи было важным, где сказывать, что сказывать и когда сказывать (2: 216).

По словам кыргызского писателя К. Ашымбаева, сына известного сказителя эпоса «Манас» – манасчи Мамбетаалы Ашымбаева (1897–1969), «в годы Великой Отечественной войны (1941–1945), моего отца очень часто приглашали на проводы призывников. Его приглашали не только наши айылчане но и из соседних айылов приезжали и забирали отца по вечерам для того, чтобы он исполнил «Манас». Этим самым мой отец как один из видных людей в айыле, благословляя солдат на фронт, выполнял свой человеческий долг, а исполняя «Манас» перед призывниками, он выполнял свой сказительский долг. Поднимал им воинский дух. Даже дома, перед приемом пищи, он всегда произносил слова – «Да хранит их дух Манаса! Да поможет им дух Манаса!». Были случаи, когда специально по просьбе военкома приглашали отца, чтобы он исполнил «Манас» для очередного потока призывников района, в таких ситуациях отец всегда брал меня с собой. Нас вместе с призывниками садили на теплоход «Советская Киргизия» в Пристани-Пржевальск и плыли мы от восточного побережья Иссык-Куля до западного в Рыбачинскую пристань несколько часов. И на протяжении всего этого времени отец исполнял эпизод из эпоса «Великий поход», когда кыргызские тюмени во главе с Манасом выступали против вражеских сил. И когда теплоход подходил к Рыбачьему, призывники прощались с отцом, как с самым близким человеком со слезами на глазах и просили у него благословения» (2: 216).

Как отмечает Е. Турсунов, «героический эпос исполнялся и в военных целях для достижения победы над врагом, вернее для того, чтобы духи персонажей эпоса в благодарность за сказывание эпоса о их славных деяниях помогли в сражении с врагом» (6: 239). Традиция исполнения героического эпоса перед боевым сражением существовала у ряда народов, и нам известны такие случаи из жизни казахских (6: 239), кыргызских (5: 248–249), монгольских (4: 365) сказителей.

Существует информация, что перед началом боевых действий при обороне у разъезда Дубосеково на Волоколамском направлении перед бойцами 316-й стрелковой дивизии

под командованием генерал-майора И. В. Панфилова, в октябре 1941 года, выступал другой известный сказитель эпоса «Манас» – Саякбай Каралаев (1894–1971), участник Гражданской войны 1918–1922 годов, красноармеец Туркестанского фронта под командованием М. В. Фрунзе, который также часто исполнял «Манас» перед своими сослуживцами. «Из воспоминаний бывших кыргызских бойцов Великой Отечественной войны ныне можно найти многочисленные свидетельства о том, что те или иные из ряда вон выходящие подвиги они совершали как раз под воздействием неожиданного прилива новых морально-духовных сил, и часто именно после выступления перед бойцами кыргызских артистов и сказителей-манасчи, которые посещали бойцов на различных фронтах. Среди них одним из самых активных и тем, кого больше всего жаждали увидеть бойцы собственными глазами и послушать, конечно, был Саякбай Каралаев!» (1: 91–92).

Мы считаем, что живое исполнение эпоса – это процесс передачи высших вибраций или импульсов из эпического пространства (мира более высокого порядка) к аудитории через сказителей. Основная цель данного феномена – способствовать эволюции сознания человека и поддержанию связи с высшим миром (некой национальной матрицей для реального мира). Это означает, что живое исполнение эпоса, который был дарован народу и сопровождает их многие столетия, можно считать единством трех взаимосвязанных компонентов: трансцендентного мира (или эпического пространства), сказителя (передатчика) и слушателя (приемника). Иными словами, перед нами раскрываются три аспекта феномена живого сказывания эпоса – трансцендентная природа феномена; носителя сказительского дара; слушателя как принимающей стороны (3: 66).

«В настоящее время из всех эпизодов эпоса кыргызы часто просят исполнить «Скачки Тайтору» (кырг. «Тайторунун чабылышы»). Этот излюбленный народом эпизод стал популярным благодаря Саякбаю Каралаеву. Лишь он мог исполнить его в эмоционально-поэтической форме, доведя его до высочайшего совершенства» (2: 224).

Популярным этот эпизод стал именно в годы Великой Отечественной войны и послевоенное время, когда женщины, слушая сказ о тяжелом душевном состоянии Каныкей (супруги Манаса) после смерти Манаса, вживались в судьбу вдовы и видели в ней себя. И в этом случае образ Каныкей придавал вдовам надежду, стойкость и душевные силы. Процесс исполнения эпоса «Манас» и его воздействие на человека является важным моментом не только для сказителя, который осуществляет этот процесс, но и для слушателей, которые оказываются во власти этого процесса (2: 225).

Деятели культуры народов СССР внесли свой неопределимый вклад в победу. Известно, что в годы Великой Отечественной войны на разных киностудиях СССР были сняты такие исторические фильмы, как «Иван Грозный» (1944), «Суворов» (1941), «Кутузов» (1943), «Давид-Бек» (1944) и др. Эти фильмы, посвященные великим сыновьям, историческим героям народов СССР, были сняты для того, чтобы поднять боевой дух армии, сражающейся против фашистских захватчиков, поднять патриотический дух тех, кто днем и ночью трудился в тылу. Огромен вклад и живого исполнения героического эпоса «Манас» кыргызскими сказителями. Призывая духов воинов-героев-предков они спасали своих слушателей от депрессии, страха, печали, одиночества и тоски, давали силы жить и приближать великую победу.

Литература

1. *Апышев Мамасалы*. Саякбай Каралаев – Великий сказитель-манасчи. – Б.: Улуу Тоолор, 2020. 276 с.
2. *Бакчиев Т. А.* Кыргызские эпические сказители. Б.: Принт-Экспресс, 2015. 256 с.
3. *Бакчиев Т. и др.* Кыргызская матрица. Механизмы духовного самосохранения и развития. Ч. 1. Б.: 2012. 200 с.
4. *Жирмунский В. М.* Фольклор Запада и Востока: Сравнительно-исторические очерки. М.: ОГИ, 2004. 464 с.
5. *Каралаев Саякбай*. Эстен кетпейт: Чыгармалар жыйнагы. Б.: Принт-Экспресс, 2014. 848 б.
6. *Турсунов Е.* Возникновение баксы, акынов, сэри и жырау. Астана: ИКФ Фолиант, 1999. 252 с.



Бай Цзе

аспирант, кафедра истории искусства,
Санкт-Петербургский
государственный университет

Bai Jie

Postgraduate student,
Department of History of Art,
St. Petersburg State University
bbbbbeoooo@gmail.com

**Идейные и эстетические параллели
в военно-исторической живописи России и Китая**

**Ideological and Aesthetic Parallels in Military-historical
Painting of Russia and China**

Китайская антияпонская национально-освободительная война и Великая Отечественная война советского народа являются важными событиями мировой борьбы с фашизмом в XX веке. Они породили большое количество художественных произведений, в которых переданы сцены боевых сражений и образы героев, которые поднимаются до уровня символов национального духа. Такие произведения формируют национальное самосознание и укрепляют боевой дух людей.

Анализ творчества китайских художников, на которых оказали влияние достижения советской живописи, обнаруживает параллели в живописных полотнах на военно-историческую тему.



Рис. 1. Оборона Севастополя. А. А. Дейнека. 1942

Картина А. А. Дейнеки «Оборона Севастополя» (Рис. 1) сжимает пространство поля битвы посредством драматической композиции. Художник изображает на заднем плане руины домов и пламя пожаров. На этом тревожном фоне ведут героическую борьбу с врагом защитники Севастополя, города морской славы России. Их белые матросские одежды являются символом того, что они сражаются на светлой стороне, на стороне правды и добра. Белый цвет контрастирует с темно-серой формой врагов. А решительные жесты бойцов, вступивших в рукопашный бой, особенно широкий размах руки бойца на переднем плане, показывают, что враг не пройдет. Дейнека сумел создать в своем полотне трагическую и благородную атмосферу, подчеркивая жертвенность и храбрость русских воинов.



Рис. 2. Туннельная война. Ло Гунлю. 1951

«Туннельная война» Ло Гунлю (Рис. 2) также использует контрастный метод композиции. Художник, фокусируя сцену в замкнутом пространстве туннеля, из которого появляются бойцы, изображает движения и взгляды персонажей, устремленные наружу (один солдат, находящийся на лестнице, готов выбраться из туннеля в проем наверху, другой всматривается в узкое

окно). Это подразумевает необъятность и драматизм внешнего поля битвы. С темным фоном контрастируют белые головные уборы девушек, которые готовятся к сражению. Эти девушки, как и матросы на картине Дейнеки, несут свет, они сражаются на стороне правды и добра. Контраст усиливается тем, что в битве участвуют женщины, которые, несмотря на физическую слабость, демонстрируют бесстрашие перед лицом сильных врагов. Художник тем самым подчеркивает, что в войне за независимость и справедливость побеждает не физическая, а духовная сила. Ло Гунлю показывает дух упорного сопротивления и единство китайского народа. Как и полотно Дейнеки, картина Ло Гунлю рождает в зрителе торжественное и трагическое чувство, близкое к потрясению.

Оба художника умело используют движения персонажей и устремленность взглядов, чтобы направить внимание зрителя за пределы изображения и расширить его ощущение пространства. Это позволяет передать огромный масштаб и напряжение битвы.



Рис. 3. Молодые подпольщики.
Хоу Имин. 1957

На картине «Молодые подпольщики» (Рис. 3), созданной Хоу Имином в 1957 году, изображена сцена накануне освобождения Китая от японских захватчиков, когда группа молодых борцов за свободу тайно печатала пропагандистские листки партии в секретной комнате. Картина основана на личном опыте Хоу Имина, когда он вступил в Коммунистическую партию Китая в 1948 году и руководил подпольным партийным отделением Пекинского художественного училища¹. Поэтому его картина убедительно передает историческую достоверность реальных событий. Хоу Имин изучал советскую реалистическую технику живописи на «Курсах масляной живописи» К. М. Максимова. Полученные уроки помогли художнику придать картине реальное ощущение объема и осуществить драматический контраст света и тени.

Очень важна свето-теневая контрастность изображения: в темной комнате в качестве источника света используется масляная лампа, а оранжевый свет и тень подчеркивают выражение лиц и движения персонажей. Разбросанные на полу печатные материалы, открытый ящик типографской машины и другие детали подчеркивают напряженную атмосферу, опасность подпольной борьбы. Обращает на себя внимание композиция картины: молодые люди находятся в небольшом замкнутом пространстве, и художник направляет внимание зрителя на их взаимодействие, переданное с помощью жестов и взглядов. Мужчина держит масляную лампу для освещения и протягивает руку к женщине, которая бережно прижимает к себе листовку. Их внутреннее единство передано в их взглядах, обращенных друг к другу. Художник сумел передать, что они очень хорошо понимают друг друга. Еще один человек обеими руками энергично управляет машиной, выражая молчаливое участие в общем важном деле. Цвет картины теплый, а мазки тяжелые, что метафорически представляет скрытность и опасность их подпольной работы. Белая рубашка молодого человека, держащего лампу, резко контрастирует с тенями за дверью.

Трактовка «света/тьмы» Хоу Имина эстетически перекликается с «Письмом с фронта» А. И. Лактионова (Рис. 4). Изображенные на этой картине люди тоже испытывают тревогу, потому что не знают, что содержится в письме с фронта, которое только что принес почтальон. Жив ли близкий человек, не ранен ли? Все их внимание сосредоточено на этом письме. В картине передано единство народа – и тех, кто воюет на фронте,

¹ *Хэ Ифань*. Краткое изложение «Великий памятник – симпозиум памяти г-на Чжоу Линчжао, Чжун Ханя, Дэн Шу, Хоу Имина, Чжан Цзяньцзюня и Ли Хуацзи» // Искусство масляной живописи. 2024. № 1. С. 120.



Рис. 4. Письмо с фронта.
А. И. Лактионов. 1947

и тех, кто с любовью и надеждой ждет от них писем в тылу. Оба художника концентрируют событие в замкнутом пространстве комнаты, но Хоу Иминь подчеркивает сотрудничество интеллектуалов (составителей листовок) и типографских рабочих в их подпольной деятельности, в то время как работа Лактионова фокусируется на сильной эмоциональной связи между тылом и фронтом.

В «Молодых подпольщиках» и в «Письме с фронта» художники изображают обычных «маленьких людей», чтобы показать их немалый вклад в великую эпоху. Отдельные характеры и судьбы в своем внутреннем единстве превращаются в символы национального духа и знаменуют силу народа, объединенного в борьбе с врагом.

Картина Цюань Шаньши «Восемь девушек, бросающихся в реку» (Рис. 4) изображает героический образ восьми женщин-солдат Северо-восточных антияпонских союзных сил, которые были готовы умереть, но не сдать врагу. Согласно соответствующим историческим записям, в октябре 1938 года восемь женщин-солдат Пятой армии Северо-восточных антияпонских союзных сил были окружены японской армией и не смогли вырваться. Они решительно использовали свои тела в качестве щитов, чтобы прикрыть отступление своих товарищей, и погибли в мутной реке Ушун².



Рис. 5. Восемь девушек, бросающихся в реку.
Цюань Шаньши. 2003

Под влиянием своего учителя, профессора А. А. Мыльникова, Цюань Шаньши применил монументальный подход при создании картины «Восемь девушек, бросающихся в реку». Форма и тон картины вызывали у людей ощущение трагического и величественного, выражая неслышимый дух восьми женщин-воительниц. Цюань Шаньши разделила восемь женщин-солдат на две группы: сильная женщина-солдат впереди ведет за руку более слабую, еще одна сильная девушка, обнимая, поддерживает другую, которая ранена в голову. Они образуют органическое целое, объединяющее всех, а остальные девушки окружили их, утверждая недели-

мость группы. Речная вода по пояс и вздымающиеся волны на переднем плане картины воспринимаются, как испытание жизни; кроваво-красный закат с темными облаками создает тревожный фон. Этот огненно-красный закат не только символизирует трагическую и кровавую борьбу, но и предвещает надежду на победу. Фигуры на переднем плане картины крепкие и мощные, а манера письма стремится к реалистической фактуре: развеваемые ветром волосы и волнообразные речные волны становятся важными элементами женского начала в картине, и вместе с разными выражениями лиц персонажей они создают трагическое и в то же время лирическое настроение.

В советском искусстве также немало классических произведений, отражающих образ героинь. Например, Зоя Космодемьянская была одним из символов героизма советского народа в Великой Отечественной войне. Советский художник К. Н. Щекотов много лет создавал серию работ, изображающих казнь Зои Космодемьянской, и кар-

² Чжу Юйцин, Янь Фэй. Гендерная память: Революционное повествование и формирование памяти об инциденте «Восемь девушек, бросающихся в реку». Журнал Университета Цинхуа (философия и социальные науки). 2024. 39(01). С. 80.



Рис. 6. Зоя Космодемьянская перед казнью.
К. Н. Щёкотов. (1947–1949)

тина «Зоя Космодемьянская перед казнью» (Рис. 6) – одна из них: Зоя, которую собираются казнить, с решительным лицом смотрит на фашистов, а за ее спиной стоит толпа мирных жителей, которые выражают народную поддержку героини.

К. Н. Щекотов использует холодные тона и простую композицию, чтобы поместить персонажей на бескрайнем заснеженном поле, а простая палитра создает торжественную и трагическую атмосферу. Советские художники часто в картинах на военно-историческую тему используют сдержанные цвета и простую композицию, чтобы подчеркнуть очертания и решительные выражения лиц героев, подобно тому,

как Цюань Шаньши использовал красный цвет, чтобы подчеркнуть трагическое и героическое в картине «Восемь девушек, бросающихся в реку». Простое окружение на картине контрастирует с главными героями, усиливая тему «индивидуальной храбрости» и коллективного единства, направленных против врагов.

По информации Русского музея, Щекотов ездил на место казни Зои и в лагерь для военнопленных, чтобы делать зарисовки для своего реалистического полотна. В конце концов, он создал свою трилогию о героях³. В картинах обеих стран на военно-исторические темы уделяется большое внимание балансу между исторической реальностью и художественной. Цюань Шаньши также отправился в Муданьцзян, чтобы создать «Восемь девушек, бросающихся в реку», и даже едва не утонул во время наводнения. В конце концов, он использовал мутные волны реки Ушунь в качестве прототипа для создания картины⁴. Такой акцент на реальном месте событий позволяет произведению искусства выйти за рамки простых исторических иллюстраций и стать носителем исторической памяти и высоких эмоций.

Сравнивая картины Китая и Советского Союза на военную тематику, нетрудно обнаружить, что они весьма последовательны в формировании коллективной памяти и создании героических нарративов. Они говорят одну и ту же истину на разных эстетических языках. В истории борьбы человечества с насилием и злом искусство является самым стойким носителем памяти и самым глубоким свидетельством человечности.

Литература

1. Зоя Космодемьянская перед казнью. Виртуальный русский музей. URL: https://rusmuseumvrn.ru/data/collections/museums/omskiy_oblastnoy_muzei_izobrazitelnih_iskusstv_imeni_m._a._vrubelya/schyokotov_k.n._zoya_kosmodemyanskaya_pered_kaznyu._19471949._omsk/index.php
2. *Хэ Ифань*. Краткое изложение «Великий памятник — симпозиум памяти г-на Чжоу Линчжао, Чжун Ханя, Дэн Шу, Хоу Имина, Чжан Цзяньцзюня и Ли Хуацзи» // Искусство масляной живописи. 2024. № 1. С. 120.
3. *Цюань Шаньши, Цюань Гэньсянь*. Поиски языка живописи. Пекин: Коммерческая пресса. 2021. С. 91.
4. *Чжу Юйцин, Янь Фэй*. Гендерная память: Революционное повествование и формирование памяти об инциденте «Восемь девушек, бросающихся в реку». Журнал Университета Цинхуа (философия и социальные науки). 2024. 39(01). С. 80.

³ Зоя Космодемьянская перед казнью. Виртуальный русский музей. URL: https://rusmuseumvrn.ru/data/collections/museums/omskiy_oblastnoy_muzei_izobrazitelnih_iskusstv_imeni_m._a._vrubelya/schyokotov_k.n._zoya_kosmodemyanskaya_pered_kaznyu._19471949._omsk/index.php

⁴ *Цюань Шаньши, Цюань Гэньсянь*. Поиски языка живописи. Пекин: Коммерческая пресса. 2021. С. 91.



Би Синьжань,
аспирант 2 курса кафедры теории и истории
искусства Санкт-Петербургского
государственного университета
промышленных технологий
и дизайна (Цзинин, Китай)
Научный руководитель – доктор
искусствоведения Е. П. Яковлева
850626463@qq.com

Bi Xinran
2nd year postgraduate
student of the Department of Theory
and History of Art St. Petersburg
State University of Industrial Technologies
and Design Jining (China)

Японо-китайская война (1937–1945) и ее отражение в произведениях китайских скульпторов

The Sino-Japanese War (1937–1945) and its Reflection in the Works of Chinese Sculptors

Предваряя текст доклада, уточним период Японо-китайской войны, ставшей предвестием Второй мировой войны на Дальнем Востоке. Ее начало восходит к так называемому «Мукденскому инциденту» (англ. Mukden incident) – подрыву железной дороги у города Мукден (ныне Шэньян) в северо-восточной части Китая и последовавшему за ним наступлению Квантунской армии Японии на китайские позиции, а также начало захвата Маньчжурии. Иногда под «Мукденским инцидентом» подразумеваются все военные действия конфликта – с 18 сентября 1931 до 18 февраля 1932 г., именуемые «Лугоуцяоским инцидентом», т. е. стычкой между солдатами японской Гарнизонной армии в Китае и ротой китайских войск, охранявших мост Лугоу, 7 июля 1937 г. Данный инцидент послужил для японцев формальным поводом для начала Второй японо-китайской войны.

В 1935 г. китайский скульптор, портретист и монументалист Лю Кайцюй (1904–1993), обучавшийся в 1928–1932 гг. во Франции, создал «Памятник сычуаньским солдатам, погибшим в войне с Японией», который стал не только первой монументальной скульптурой в Китае, созданной отечественным художником, но и первым публичным произведением искусства, посвященным теме сопротивления японской агрессии. Также Лю Кайцюй руководил созданием барельефа на памятнике Героям революции в Пекине. В этот период скульптор, сочетавший в своем творчестве китайскую тематику с европейской академической художественной традицией, занимал ключевые посты в художественных учреждениях Китая, включая руководство Центральной академии художеств Китая и Национальным художественным музеем Китая.

В 1934 г. в Китае была основана Национальная художественная школа в Бэйпине, в 1950 г. перепрофилированная в Центральную академию художеств Китая, где был открыт факультет скульптуры, и где начинали изучать ее азы будущие китайские скульпторы. Лю Кайцюй продвигал обучение и заимствование зарубежного передового опыта. Пятеро его лучших учеников впоследствии обучались в СССР на факультете скульптуры Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина.

Они стали представителями первого поколения китайских студентов, проходивших обучение в Ленинграде, в учебных скульптурных мастерских профессоров М. А. Керзина и М. К. Аникушина.

Первым китайским выпускником факультета скульптуры Института имени И. Е. Репина стал Цянь Шаоу (1928–2021) – студент персональной мастерской

М. А. Керзина с 1953 по 1959 г. Его дипломная работа скульптурная композиция «Дорога» 1959 года создания (бронза, высота 70 см), оцененная на «отлично», в настоящее время хранится в Национальном музее Китая, а ее повторение – в методическом фонде Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина.

Вторым студентом скульптурной мастерской профессора М. А. Керзина был Дун Цзуи (род. 1934). Как и Цянь Шаоу, Дун Цзуи посвятил свою дипломную работу военной теме. Скульптурная композиция «Китайская Народная армия», выполненная в глине в 1963 году, получила оценку «хорошо». Ее повторение также хранится ныне в методическом фонде Санкт-Петербургской академии художеств имени И. Е. Репина.

В 1978 г., уже в Китае, Дун Цзуи создал из глины скульптуру «Нести дозор», посвященную Лю Хулань – юной революционерке – символу мужества. В 1946 году в возрасте 14 лет она вступила в Коммунистическую партию Китая, став самой молодой коммунисткой в своей деревне Юньчжоуси в провинции Шаньси. 12 января 1947 г. пятнадцатилетнюю Лю Хулань арестовали гоминьдановские войска Янь Сисяня. Несмотря на пытки и угрозы, она отказалась раскрыть информацию о партийной организации и перед казнью гордо заявила: «Бояться смерти – не быть коммунистом!» (怕死不当共产党), после чего была казнена. В том же 1978 г. скульптура была отлита в бронзе.

В 1995 г. в Китае в Мемориальном парке Фушоуяунь в районе Цинпу города Шанхая была открыта бронзовая композиция Дун Цзуи «Семь героев» высотой 3,5 м, посвященная периоду Сопrotивления Японии, когда 23 ноября 1936 г. гоминьдановское правительство арестовало семерых лидеров движения «За спасение Родины» по обвинению в «подрыве республики». Это были Шэнь Цзюньжу, Чжан Найци, Цзоу Таофэнь, Ли Гунпу, Ша Цяньли, Ван Цзаоши и Ши Лян. Они возглавляли Всекитайскую ассоциацию спасения Родины и призывали к прекращению гражданской войны и объединению усилий для сопротивления японским захватчикам. Заключенные в тюрьму, «семь героев» сохраняли стойкость. Они совместно подготовили «Возражение на обвинение», в котором провозгласили: «Спасение Родины не является преступлением!». Сун Цинлин инициировала кампанию «Добровольное заключение за спасение Родины», а международная общественность организовала сбор подписей в их защиту. 31 июля 1937 г. герои были освобождены.

В 2005 г. Дун Цзуи создал новое произведение на тему Японо-китайской войны – работу из бронзы под названием «Са Фэй» высотой 3,5 м. Са Фэй (1912–1950) был выдающимся китайским военным фотографом, основоположником военной фотожурналистики в КПК. Автор серии фотографий «Беженцы после бомбардировки Нанкина» (1937), единственных прижизненных фотоснимков канадского доктора Нормана Бетьюна (1938), документов Баодинского восстания и других ключевых событий войны, он основал первую фотомастерскую в освобожденных районах (1939) и создал систему подготовки военных фотокорреспондентов КПК. В 1950 г. Са Фэй, обвиненный в убийстве японского врача, был расстрелян. Реабилитирован посмертно в 1986 г.

В мастерской М. А. Керзина начинал учиться и Шиту Чжаогуан (1940–2020), но в 1963 году он перевелся в мастерскую профессора М. К. Аникушина, где уже занимался его друг Цао Чуншэн (род. 1937). К сожалению, оба – успешные студенты, – они были отчислены после пятого курса, и дипломные работы так и не создали. Формально причина отчисления заключалась в «просьбе Посольства КНР», но в действительности она была связана с ухудшением отношений между КНР и СССР.

В 1963 г. во время учебы в Ленинграде Шиту Чжаогуан создал в маслянистой глине учебную работу по композиции – скульптуру «Маленький народный ополченец».

Одной из знаковых работ Шиту Чжаогуана стала учебная композиция из мрамора «Ляо Чэнчжи», завершенная в 1984 г. (высота 72 см). В настоящее время произведение находится в постоянной коллекции Национального музея Китая. Ляо Чэнчжи (廖承志, 1908–1983) известен тем, что после Мукденского инцидента он организовал студенческие протесты в Японии. В Шанхае участвовал в «Лиге спасения Китая». Был редактором «Синьхуа Дэйли» в Ухане (1938) – главной газеты КПК, создавал подпольные радиопередачи на оккупированных территориях, организовывал поставки медикаментов через китайские диаспоры в ЮВА, координировал работу с интернациональными медицинскими бригадами.

В 1986 году Шиту Чжаогуан создал крупный бюст «Чжу Дэ» высотой один метр для Мемориального зала председателя Мао. Чжу Дэ (朱德 1886–1976) руководил организацией Красной армии в Национально-революционную армию (1937), разработал стратегию «партизанской войны на равнинах» (平原游击战), лично командовал Пинсингуаньским сражением (1937) – первой крупной победой над японцами. Он организовал также Шаньси-Чахар-Хэбэйский освобожденный Район, развил систему «военно-крестьянских производственных бригад», ввел практику «трех совместных».

С 1961 по 1963 год стажером по двухгодичной программе, обучавшимся в мастерской М. К. Аникушина, был Ван Кэцин (1933–2020). По завершении двухлетней стажировки в 1963 г. он вернулся на родину.

В 1972 г. Ван Кэцин создал композицию из мрамора «Мао Цзэдун» и бронзовую композицию «Норман Бетюн в горах Тайханшань», в которой изобразил Генри Нормана Бетюна (Анри Норман Бетюн, англ. Henry Norman Bethune, 1890–1939) – канадского хирурга, новатора в области хирургии и в методах организации помощи раненым на поле боя. Убеденный антифашист, он участвовал в качестве врача-добровольца в гражданской войне в Испании, создав для республиканцев мобильную систему гемотрансфузии. Затем Норман Бетюн присоединился к китайским коммунистам в их войне против японских захватчиков, где и погиб. После смерти он стал одним из самых почитаемых иностранцев в Китае.

В 1985 г. в Парке Мира в Нагасаки был установлен созданный Ван Кэцином нефритовый «Памятник мира» в Ханьбайюй высотой 3.2 м. Это был первый китайский памятник, установленный за рубежом. Совместный китайско-японский проект стал символом мягкой дипломатии КНР в поствоенный период. Памятник одновременно выражал память о победе в войне и стремление к примирению.

В 1986 г. Ван Кэцин создал еще одно произведение, посвященное Японо-китайской войне, – бронзовый «Памятник-Всадник из Новой 4-й армии» высотой 8,5 м. Памятник посвящался Новой 4-й армии (新四军) — легендарному соединению КПК, созданному в 1937 г. для борьбы с японскими захватчиками в Центральном Китае. Отличительной чертой подразделения было активное использование кавалерии в партизанских операциях.

В 1993 г. Ван Кэцин исполнил мраморную композицию «Цзян Наньсян», посвященную Цзян Наньсяну (蒋南翔, 1913–1988) – ректору университета Цинхуа (1952–1966, 1978–1983), министру образования КНР (1979–1982), автору концепции «Двойного обслуживания», инициатору восстановления вступительных экзаменов (гаокао) после Культурной революции, который считался «архитектором современной китайской системы высшего образования». Под его руководством Цинхуа стал флагманом инженерного образования.

В 1994 г. Ван Кэцин создал бронзовую композицию «Ло Жунхуань в горах Цзингашань», в которой изобразил Ло Жунхуаня (1902–1963) — будущего маршала НОА, одного из основных организаторов политической работы в Красной армии. В период Цзингашаньского базирования он сыграл ключевую роль в становлении партизанской тактики КПК, а также разработал методы идеологической работы с крестьянами и солдатами, участвовал в реорганизации отрядов Мао в 1-й корпус Красной армии (1928), руководил обороной горных перевалов от войск Гоминьдана, организовывал снабжение партизан через «Красный коридор».

В 1995 г. Ван Кэцин создал мраморный портрет Цзоу Таофэня (邹韬奋, 1895–1944) – основателя журнала «Жизнь» (1926), ставшего рупором патриотической интеллигенции. Создатель издательства «Жизнь», печатавшего прогрессивную литературу, Член Всекитайской ассоциации спасения Родины (全国各界救国联合会), один из «Семи героев» (1936), арестованных Гоминьданом за антияпонскую агитацию, после освобождения (1937) продолжил работу в Ханькоу и Чунцин, где основал «Ежедневные записи о войне Сопrotивления».

Китайским учеником мастерской М. К. Аникушина первого поколения был ближайший друг Шииту Чжаогуана Цао Чуншэн (род. 1937) – автор разнообразных портретных изображений Мао Цзедуна, участника событий Японо-китайской войны. Цао Чуншэн создал немало произведений, посвященных и другим лидерам Коммунистической пар-

тии Китая времен антияпонского сопротивления. Среди них – «Слуга народа – Чжоу Эньлай» (周恩来) и «Маршал Чэнь И» (陈毅).

В 1964 г., во время учебы в Ленинграде, Цао Чуншэн исполнил эскиз «Пять героев на горе Волчьих Зубов», а в 2019–2020 гг. завершил финальную версию, отлитую в бронзе в ознаменование 100-летия Коммунистической партии Китая. Согласно замыслу, скульптурная композиция будет постоянно экспонироваться в Музее истории КПК.

В 1990 и 2015 гг. Цао дважды обращался к образу юного героя-антифашиста Ван Сяоэра, создав скульптуру «Юный герой Ван Сяоэр» 王. Обе версии, выполненные в бронзе и меди соответственно, представляют Ван Сяоэра — легендарного юный героя, трехлетнего пастушка, который завел японский отряд в засаду НОАК. Он погиб, предупредив партизан сигналом (криком/свистом). По разным версиям, горы Тайханшань (Хэбэй) или Яньаньский район включены в школьные учебники как пример местности героизма, упомянутый в списке «Десять юных героев Китая».

В 1996 г. Цао Чуншэн создал памятник «Ли Вэйхань» (李维汉), посвященный лидеру антияпонского сопротивления Ли Вэйханю. Ли Вэйхань (1896–1984) 1937–1941: Член Постоянного комитета Политбюро ЦК КПК, отвечал за Единый фронт, руководил мобилизацией интеллигенции и координацией с Гоминьданом в рамках Второго единого фронта. Участвовал в разработке «Десяти программ сопротивления Японии» (1937). В 1942–1945 курировал политическую подготовку кадров в Яньане, организовал Школу партийных кадров для подготовки руководителей местных администраций.

Кроме монументальных скульптур, Шиту Чжаогуан принимал участие в оформлении рельефных портретов Мао Цзэдуна и Чжоу Эньлая для четвертой серии банкнот юаня (выпуск 1987–1997 гг.).

Помимо своих знаковых индивидуальных произведений, пятеро упомянутых выше китайских скульпторов активно участвовали в создании коллективных памятников.

Среди них – мемориальная скульптурная группа из гранита высотой 13 м и длиной 8,8 м под названием «Восемь женщин-героинь», созданная в 1988 г. в сотрудничестве Ван Кэцина, Цао Чуньшэна и Шиту Чжаогуана. Скульптурная композиция основана на реальных событиях октября 1938 г., когда восемь женщин-бойцов Северо-Восточной антияпонской армии, в том числе политрук Лэн Юнь и солдаты Ху Сючжи, Ян Гуйчжэнь и другие для прикрытия отступления основных сил сражались до последнего патрона на берегу реки Усыхунь, а затем, сцепившись руками, бросились в реку и погибли. Самой младшей из них было всего 13 лет, самой старшей – 23.

Другим значимым примером является совместная работа Цянь Шаоу и Шиту Чжаогуана, установленная в Мемориальном музее Бетьюна в деревне Сунъянькоу провинции Шэньси «Бетьюн в операциях на стыке Шаньси» 白求恩在晋察冀边区手. Она воссоздает эпизод, когда после работы в Яньане канадский хирург Норман Бетьюн был направлен в Освобожденный район Цзинь-Ча-Цзи – ключевой антияпонский плацдарм на стыке трех провинций, где он провел последние 18 месяцев своей жизни, совершив революцию в военной медицине КПК.

Анализ скульптурных произведений пяти выпускников скульптурного факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина и их первого учителя в Центральной академии художеств Китая скульптора Ли Кайцюя позволяет убедительно проследить направление развития китайского искусства скульптуры в XX веке. Это направление характеризуется заимствованием выразительных приемов советского реализма и постепенным переходом от традиционных религиозных тем к мемориализации военной истории своего государства. Подобная трансформация отражает не только обновление художественных форм и содержания, но и исторический контекст и культурные потребности китайского общества того времени.

Кроме того, нельзя не отметить, что в процессе совместного творчества китайские скульпторы послевоенного поколения стремились к сочетанию индивидуального художественного стиля с государственным запросом. Их работы одновременно сохраняли самостоятельность художественного выражения и служили целям государственной идеологии. Такая модель художественного производства сыграла важную образцовую роль в истории современной китайской скульптуры и предоставила ценнейший опыт и вдохновение для последующих поколений скульпторов.



Булатова Динара Айдаровна,
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
сектора инструментоведения РИИИ
(Санкт-Петербург)

Dinara Aidarovna Bulatova,
Candidate of Art History,
Senior Researcher, Organology Department,
Russian Institute for the History of the Arts
(Saint-Petersburg)
dinara.bulatova@mail.ru

Тюрко-славянские параллели и взаимодействия в традиционной инструментальной культуре (на материале шейковых хордофонов)

Традиционное искусство тюрков разных регионов Евразии отличает культурно-историческая полипластовость, определяемая его генезисом и взаимодействием с другими этническими традициями и культурами, в том числе славянскими. В свою очередь, тюркский компонент обнаруживается в разных сферах материальной и духовной культуры славян Восточной Европы, что обусловлено участием тюркских племен в этногенезе славянских народов.

Первые опыты взаимодействия тюрков и славян ученые относят ко времени Великого переселения народов (IV–VII вв.) и прихода в Европу *гуннских племен*, среди которых ведущую роль играли тюрки. С середины I тысячелетия тюркская речь распространяется на обширной территории Восточной Европы, тюркский фактор становится важнейшим в общественной и культурной жизни ее народов: «Движение тюркоязычных племен, втянутых в гуннское наступление на Запад, частичное оседание их в степях, создание в VI в. Тюркского, а в VII в. Хазарского каганатов положили конец сарматскому, т. е. иранскому господству»¹. Существенную роль в истории и культуре ряда народов, как славянских, так и тюркских, сыграли *древние болгары*. Этногенез современных болгар ученые усматривают в слиянии тюркоязычных древних болгар со славянскими и местными фракийскими племенами.

Значительное влияние на народы Восточной Европы и сопредельных с ней территорий оказали *тюрки-кипчаки*, о чем очень выразительно пишет казахстанский историк Б. Е. Кумеков: «Правители Болгарии, Венгрии, Византии часто прибегали к помощи кипчаков для защиты своей страны, совершения походов и с целью борьбы за престол. Кипчаки сыграли судьбоносную роль в спасении Византийской империи от печенегов, в утверждении Болгарской династии и укреплении власти венгерских королей. Отдельные группировки кипчаков вместе с ханами оставались в этих странах, в отведенных им землях на поселение. Кипчаки оставили заметный след и в истории Польши, Германии, Чехии, Литвы»². Кипчаки участвовали в этногенезе большого числа народов, в том числе славянских, в частности, украинцев, русских и др.

Лингвистические исследования выявляют присутствие в славянских языках слов с тюркским корнем, фиксируемых в том числе и в традиционной терминологии музыкального инструментария. Среди терминов, бытующих для обозначения шейковых лютен, широкое распространение получили производные от слова *кобуз*, применяемого для обозначения у тюрков – казахов, каракалпаков, узбеков, карачаевцев и балкарцев и многих других народов – музыкальных инструментов разных типов.

¹ Федоров Я. А., Федоров Г. С. Ранние тюрки на Северном Кавказе. Историко-этнографические очерки. М., 1978. С. 6–7.

² Кумеков Б. Е. Кипчаковедение – концептуальное научное направление евразийского масштаба // Евразия кыпшақтары: тарих, тіл және жазба ескерткіштері: Халықаралық ғылыми конференция. Астана, 2013. Б. 20.

Лексико-фонетические варианты термина кобуз встречаются у разных народов Восточной Европы – украинцев (*кобза*), поляков (*kobza*), чехов (*kobos, kobez*). Данный термин, по всей видимости, имеет ассоциативную связь с лексемой ‘*ковш*’ (вспомним фонетически близкие русские слова *ковш, кувшин*).

Примечательно, что в регионе Добруджа смычковый шейковый инструмент типа *балканская лира* известен под наименованием *копанка*³ (вероятно, от корня *kor* – ‘чаша’). В переводе на современный болгарский язык «чаша» носит название «куп», а «ковш» – «кофа». Регион Добруджа, известный в древности как Малая Скифия, в I и первой половине II тысячелетия был местом проживания тюркских племен (огузов, протоболгар, печенегов, половцев), а в XVIII веке сюда переселилась часть казаков (в украинском языке присутствует слово «копанка» в значении «шахта»).

Ярким примером взаимодействия тюркско-монгольских и восточнославянских инструментальных культур является сербская *гусла* (инструмент бытует также у хорватов, сербов, македонцев) – однострунный хордофон с ковшеобразным корпусом, затянутым кожаной мембраной, врезной или цельнодолбленной с корпусом шейкой и головкой в виде резного изображения головы животного, чаще – коня. Образ коня – символ кочевых культур – применяется при изготовлении смычковых инструментов тюрков (тувинский *игил*) и монгол (*моринхур*).

Примечательно, что одни из наиболее ранних образцов шейковых долбленных хордофонов фиксируются именно в погребениях тюрков. Это подтверждают обнаруженные археологами в разных регионах Евразии хордофоны: в кыпчакском курганном могильнике около села Кирово Бериславского района Херсонской области (XIII в.); в могильнике золотоордынского времени близ села Усть-Курдюм Саратовского района Саратовской области (XIV в.); в скальном погребении горы Жаргалант-Хайрхан Манханского сомона Ховдского аймака в Монголии (VIII–IX вв.)⁴.

К примерам влияния славянских традиций на тюркские можно отнести обогащение репертуара последних за счет образцов русских, белорусских и украинских мелодий, получивших оригинальное звучание у тюркских народов. Среди этих образцов – танцевальные и песенные мелодии «Казачок», «Камаринская», «Барыня», «Яблочко», «Гопак», «Ой, за гаем, гаем» и др. Они имели большую популярность еще в XIX веке среди татар, башкир и казахов. Наигрыши «Рус биеу» («Русская плясовая»), «Барыня», «Яблочко» и др. нам довелось записывать от татарских музыкантов (скрипачей и мандолинистов) в разных районах Татарстана и Башкортостана⁵. А. К. Жубанов в своей книге «Струны столетий» отмечает, что знаменитый кюйши Курмангазы играл на домбре мелодии «Светит месяц», «Коробейники», «Барыня»⁶. А. В. Затаевич в Каркаралинском районе (Карагандинская область) записал русскую Камаринскую, охарактеризовав ее как «курьезный и симпатичный по своей наивности образчик того, во что превратилась русская “Камаринская”, где-то и когда-то слышанная казахским музыкантом!»⁷.

Историко-культурные, лингвистические, эргоморфологические, музыкально-стилистические параллели между традиционным искусством тюркских и славянских народов, представленные на основе шейковых хордофонов, обусловлены длительной историей их сосуществования в евразийском регионе. Выявление глубинных взаимосвязей и взаимного обогащения этих традиций – актуальная задача современной этноорганологии.

³ Тодоров М. Гадулка в Болгарии // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов / Ред.-сост. И. В. Мациевский. В 2 ч. М.: Советский композитор, 1988. Ч. 2. С. 107–121.

⁴ Булатова Д. А. Смычковые инструменты древних тюрков (на основе данных археологии) // Вопросы инструментоведения: исследовательская серия. Вып. 12 / Редкол.: И. В. Мациевский (отв. ред.); Д. А. Булатова, А. Б. Никаноров, А. А. Тимошенко. СПб., 2020. С. 143–165.

⁵ Булатова Д. А. Наигрыши иноэтнического происхождения в традиционной татарской инструментальной культуре // Временник Зубовского института. 2021. Вып. 4. С. 120–130.

⁶ Жубанов А. К. Струны столетий. Алматы: Дайк-Пресс, 2001. С. 49.

⁷ Затаевич А. В. 500 казахских песен и кюев казахского народа [Ноты]. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С. 340.



Булгакова Татьяна Диомидоновна,
доктор культурологии, профессор кафедры
этнокультурологии РГПУ им. А. И. Герцена

Bulgakova Tatiana Diomidonovna,
Doctor of Cultural Studies, Professor of the
Department of Ethnocultural Studies
at the A. I. Herzen
Russian State Pedagogical University
tbulgakova@gmail.com

Трансграничное культурное взаимодействие российских и китайских нанайцев

Будучи частью единой этнической общности, российские нанайцы (а также орочи и удэгейцы) и китайские *хэчжэ* (赫哲族), разделенные государственной границей и влиянием разной политической и культурной среды, стоят в настоящее время перед одной общей задачей: необходимостью актуализации их этнической идентичности посредством сохранения исторической памяти и возрождения культурных традиций.

Общность этих тунгусо-маньчжурских народов имеет долгую историю, сохраняется в этнокультурной памяти и прослеживается в разных сферах социокультурной деятельности. Для российских нанайцев *хэчжэ* – это не только название «китайских нанайцев», но также актуальное именование одного из нанайских родов (Хэджэр / Ходжер), проживающего на территории России. В культуре как нанайцев, так и для *хэчжэ* много общего. Для обеих этих этнических групп основой культуры жизнеобеспечения является рыболовство и охота, причем некоторые традиционные особенности этих промыслов в обеих группах являются одними и теми же (например, добыча рыбы с помощью длинных острог). Для представителей обеих групп характерны единые социальные нормы, к которым относится, например, особо уважительное отношение к лицам пожилого возраста (согласно неписанному закону, стариков нельзя нигде оставлять одних). Сходными являются отчасти сохраняющиеся до настоящего времени принципы классификационной системы родства и отдельные термины родства. Детальное сравнительное изучение таких терминов родства и в целом принципов традиционной социальной культуры нанайцев и *хэчжэ* могло бы прояснить для исследователей ряд важных вопросов, остающихся до настоящего времени неразрешенными. Общей для нанайцев и *хэчжэ* является традиционная практика изготовления одежды из рыбьей кожи.

В разных сферах нанайской культуры, а не только культуры *хэчжэ* ярко проявляется влияние китайской культуры. Китайский город Сансин (современное название Илан), бывший ранее местом оживленной торговли китайцев с амурскими нанайцами, часто упоминается в нанайских быличках и легендах. Повсюду в прошлом в амурско-сунгарийском регионе высоко ценилась китайская и маньчжурская одежда из шелковой и парчовой ткани. Такую одежду надевали во время праздников, на свадьбе и использовали как погребальную. По данным Т. В. Мельниковой при проведении медвежьих праздников вывешивали на стены, наподобие флагов отрезки из шелковой и парчовой ткани с вышитыми на них изображениями драконов (Мельникова, 2008).

Заимствованными у китайцев и маньчжуров и используемыми представителями обеих этнических групп являются блюда ритуальной трапезы. Это круглые булочки/пампушки (*манто*), чумизовая или рисовая каша (*лала*), китайская водка (*араки*) и даже названия посуды, в которой такая водка хранилась и подавалась, а также многое другое. У нанайцев и *хэчжэ* много общего и в религиозной сфере, начиная от некоторых персонажей пантеона до практикуемых способов совершения обрядов и других

особенностей религиозного и мифологического сознания. В сфере пантеона это поклонение, например, дракону, духам с китайскими именами. Наиболее известный и семантически насыщенный нанайский миф о трех солнцах известен и *хэчжэ*, причем есть основания полагать, что истоком его является китайский вариант мифа о множественности солнц. До сих пор по обе стороны границы отдельными знатоками исполняются предания, которые как на нанайском языке, так и на языке хэчжэ называются *тэлунгу*. Хотя и в ограниченных масштабах до настоящего времени бытует также народный эпос, который *хэчжэ* именуют *имакан*, а нанайцы – *нингман*.

Вместе с тем обе этнические группы испытывают в настоящее время мощное влияние процесса глобализации и воздействия культуры соседних народов. Причем проявляется это у разных групп по-разному. Есть основания полагать, что у российских нанайцев отдельные черты традиционной культуры сохраняются лучше. Так, если «у современных китайских *хэчжэ* традиционные промысловые обряды, ритуалы потеряли функциональное значение» (Березницкий, 2019), то российские нанайцы практикуют их достаточно широко, соблюдая традиционные смыслы их проведения. Если *хэчжэ* используют фабричные рыболовные сети различных видов, то у нанайцев помимо использования фабричных сетей до сих пор сохраняется практика плетения сетей вручную. С. В. Березницкий сообщает, что *хэчжэ* сохраняют традицию пения *имаканов* (Березницкий, 2019), а в России нанайцы сейчас сохранили лишь воспоминание о том, что еще недавно подобная практика существовала и у них, при этом в настоящее время российские нанайцы исполняют *нингманы* либо речитативом, либо обычной речевой (разговорной) интонацией. Побывавшие в Китае нанайцы убеждены также в том, что религиозно-мифологическая практика лучше сохранилась не в Китае, а у них на родине, в России.

Вместе с тем существуют общие риски для той и другой стороны. На риски возможной утраты традиций указывает оскудение контекстуального смысла промысловых обычаев и обрядов и забвение традиционного значения родовых связей, а также существенное сокращение числа знатоков художественной культуры. Процессы утраты как отдельных сфер традиционной культуры, так и ее целостной структуры касаются, как *хэчжэ*, так и российских нанайцев.

Вместе с тем при поддержке государственной политики обеих государств *хэчжэ* и нанайцы стремятся в настоящее время противостоять этим процессам, сохранить свои уникальные традиции и поддерживать этническую идентичность. Поскольку по разные стороны границы у нанайцев и *хэчжэ* сохранились разные традиции, обмен информацией, развития культурных контактов способствует восстановлению и актуализации этих традиций и полезен для обеих сторон. Одной из наиболее результативных форм трансграничного взаимодействия являются такие мероприятия, как организация праздников, проведение конкурсов, выставок, ярмарок по продаже туристам различных сувениров. В последние годы осуществляются многочисленные туристические поездки, в результате которых возникают единичные контакты представителей разных сторон. Все это имеет большое значение, но все же при отсутствии того системного подхода, который могут обеспечить только специалисты-исследователи, много лет занимавшиеся изучением традиционной культуры хотя бы одной из групп *хэчжэ* или нанайцев, это, к сожалению, не может способствовать решению задач, возникших перед представителями как *хэчжэ*, так и нанайцев.

Одной из основных проблем является не только неодинаковая степень сохранности традиций в разных регионах, но и утрата целостности традиционной культуры в каждом из них. Причем данное обстоятельство, к сожалению, не учитывается организаторами мероприятий по возрождению традиций нанайцев и *хэчжэ*. На деле организаторы и участники проводимых мероприятий ориентированы, как правило, не столько на сохранение традиций, сколько на организацию впечатляющих зрителей эффектных праздников и конкурсов, демонстрирующих искусственно понятую этническую идентичность той или иной группы, но при этом не гарантирующих достоверность материалов, используемых для этих событий. Показательно, что некоторые нанайцы, участники таких мероприятий, а также представителя старшего поколения негативно оценивают данное явление. Вот слова одной из участниц сценических выступлений, демонстриру-

ющий на сцене якобы «нанайскую культуру». «(Допускается) слишком сильная стилизация, то есть, непонятно уже (становится), какой именно род (какой клан), какую этническую группу представляют (исполнители на сцене). Музыка такая *дун-дун* такая вся бешенная, непонятно, то ли нанайская или эвенкийская. (Танцевальный) ансамбль только выходит (на сцену), и уже непонятно (какой народ они представляют). По одежде не скажешь, это эвенки, нанайцы, ненцы, или это чукчи или коряки. Это конечно печально, потому что мы же должны всё-таки популяризировать именно свою культуру!» (ПМБ). Смещение элементов разноэтнических культур не может способствовать целям этнического возрождения, и в случае, если общение *хэчжэ* и нанайцев ограничивается культурными мероприятиями такого рода без участия специалистов, оно может не достигать поставленных целей, не способствовать задачам действительного сохранения культуры и актуализации этнической идентичности.

Наблюдающие активную деятельность работников по якобы «возрождению» *хэчжэ* или нанайцев этнических традиций нанайцы встревожены еще одной проблемой. Они утверждают, что многие современные активисты такого возрождения не учитывают контекстную семантику используемых ими на концертах и выставках элементов художественной культуры. Так, нанайцы сохраняют еще память о клановом разграничении определенных орнаментов, и если возрождающие свою культуру нанайцы изображают на одежде или домашней утвари орнаменты не своего клана и тем более если они при этом смешивают на одном каком-либо предмете орнаменты разных кланов, они нарушают тем самым семантически значимые системные принципы, соотносящие художественную культуру как, с одной стороны, с традиционной социальной (родовой) структурой, так, с другой стороны, и с дифференцирующими общество религиозными представлениями. В танце, по мнению таких знатоков, представителям разных кланов следует избегать определенных движений, чтобы не навредить самим себе. «Бывали случаи, когда кто-то из артистов бездумно делал что-то (какие-то неверные движения на сцене), а потом заболел» (ПМБ). Особенно сложная ситуация в этом отношении связана с музыкальной составляющей сценических представлений. Именно интонационная, музыкальная культура утрачивалась нанайцами в первую очередь, и та музыка, которая сопровождает выступления нанайских артистов на сцене в настоящее время, часто далека от исконно нанайских традиций, что доказывается путем сопоставления этой музыки с хранящимися в архивах аудиозаписями.

То обстоятельство, что не каждого нанайца можно считать сейчас носителем его культуры, компенсируется тем, что существуют значительные по объему архивы, собранные отчасти преподавателями Института народов Севера РГПУ им. А. И. Герцена. Такие архивы и исследования специалистов могут оказаться весьма пригодными не только для теоретического, но и практического изучения традиционных культурных практик нанайцев и для сопоставления их с аналогичными традиционными и современными практиками *хэчжэ*.

Одним из наиболее эффективных способов поддержания и возрождения традиционной культуры, результативным средством передачи традиционных знаний и навыков последующим поколениям является образование, предполагающее международный обмен преподавателями и студентами по культуре тунгусо-маньчжурских народов в сфере образования, а также совместную работу исследователей и учащихся по созданию, реконструкцию и реставрации утрачиваемых и уже утраченных культурных ценностей. Важным было бы при этом использование архивов профессоров и преподавателей Института народов Севера и некоторых других исследователей, в течение десятилетий проводивших полевую работу среди нанайцев и в значительном объеме накопивших не только опубликованные, но и неопубликованные еще материалы. Публикация остающихся в настоящее время неопубликованных материалов (в том числе аудио- и видеозаписей), а также составление и реализация соответствующих образовательных программ могут стать существенным вкладом в дело сохранения культурного наследия тунгусо-маньчжурских народов. Межкультурные коммуникации и взаимные контакты, не только дают возможность ознакомления с достижениями культурного богатства другой стороны, но и ведут к росту взаимопонимания между народами, что не может не способствовать стабильности международных отношений.

Литература

1. *Березницкий С. В.* Полевые исследования культуры хэчжэ в провинции Хэйлунцзян // Народы Восточной Малый народ большой страны: положение народа хэчжэ (нанайцев) в современном Китае Азии. Проблема контактов населения Нижнего Амура и Северо-Восточного Китая. 2019. ТРУДЫ ИИАЭ ДВО РАН. Том 24. № 3. 2019.
2. *Мельникова Т. В.* Традиционная одежда нанайцев (XIX–XX вв.) / Т. В. Мельникова; Гос. музей Дал. Востока им. Н. И. Гродекова. Хабаровск : Гос. музей Дал. Востока им. Н. И. Гродекова, 2005 (Отд. науч. изд. Гос. музея Дальнего Востока им. Н. И. Гродекова).
3. ПМБ – Полевые материалы Булгаковой, собранные среди российский нанайцев.



Ван Лина

PhD, преподаватель факультета
искусствоведения Харбинской
консерватории

Wang Lin PhD

Lecturer at the Faculty of Art History
of Harbin Conservatory
705513310@qq.com

От идеи «Литература – инструмент мысли» к революционному нарративу: интерпретация конфуцианского взгляда на утилитарную литературу в левой литературе

Современные процессы китайской литературной теории «Литература – инструмент мысли» побудили теоретиков литературы задуматься о ценности литературы с точки зрения нового мышления общества и литературного развития как «объекта критики». Идея «Литература – инструмент мысли» всегда была основополагающей в древнем Китае и, казалось бы, утратила свою актуальность, но на самом деле она была возрождена в процессе реконструкции дореволюционной литературы и вновь обрела ценность. Можно сказать, что «Литература – инструмент мысли» подчеркивает связь литературы с политикой и моралью и придает большое значение социальной роли литературы; это теоретическое ядро было окрещено классической литературной теорией и реконструировано современной литературной теорией, что подтверждает его рациональность. Являясь основным вопросом классической китайской литературы, «Литература – инструмент мысли» не исчезла и обрела новую жизнь. В наши дни она выполняет и новую миссию – укрепляет «культурную уверенность» китайской нации и становится ценностной ориентацией современных деятелей литературы и искусства. По мнению писателя Лю Цзими, новая левая литература в Китае фокусируется на социальном равенстве, а также на борьбе против классовой эксплуатации и угнетения¹. Возникновение левой литературы в Китае XX века происходило не только под влиянием марксизма и советских революционных литературных теорий, но и взаимодействовало с идеей «Литература – инструмент мысли» в традиционном китайском утилитарном взгляде на литературу. Левые писатели, появившиеся в 1920–1940-е годы, адаптировали конфуцианскую традицию «Литература – инструмент мысли» к повествованию о пролетарской революции. Левая литература не отказалась полностью от традиционной, но реконструировала ее как «революционную» и трансформировала ее повествование из «выражения идей» в «продвижение революции». Цюй Цюбай предложил «популяризацию литературы и искусства», превратив элитарную литературу «выражения мысли» в классовое просвещение; «Разные эссе» Лу Сюня соединили традиционный дух критики с требованиями революции, сформировав новый боевой стиль; а «Речь на Яньаньской литературно-художественном симпозиуме» дала дальнейшее определение «дао» как «пути», определила «мысль» как «рабочие, крестьяне и солдаты», превра-

¹Левая литература в Китае — направление, которое отражало мысли и чувства пролетариата, боролось против феодалов и буржуазии, а также поддерживало и развивало прогрессивные идеи. В 1930 году в Шанхае была основана Лига левых писателей Китая — организация китайских литераторов марксистских и леволиберальных взглядов. Лига утверждала политическое значение литературы и предвосхитила основные постулаты будущей Яньаньской речи Мао Цзэдуна по вопросам литературы и искусства.

тив литературу в инструмент политической мобилизации. В этот период китайская революционная литература реализовала принцип «разрушения старого и утверждения нового», творчески трансформировав конфуцианский взгляд на литературу и создав систему повествования с национальными особенностями и идеологическими функциями. Как символ, несущий в себе человеческую мысль и сознание, слово с момента своего рождения наделено богатыми функциональными возможностями. С обогащением литературных произведений и форм и диверсификацией роли литературы в общественной жизни литература взяла на себя важные обязанности по выражению эмоций творческих субъектов, выполнению социальных функций и передаче культурных ценностей, формируя таким образом сложные отношения между литературой, политикой, обществом и творцами.



Ван Сичжэ,
аспирант Харбинской консерватории
Wang Xizhe
Postgraduate student at Harbin Conservatory

О принципе «самость» в исследовании межкультурных сравнительных музыковедений в трудах Ван Гуанци

Как избежать в межкультурных музыкальных исследованиях «другого» взгляда «западного центризма» и культурного узкого национализма – это ключевой вопрос в сравнительном музыковедении. Ван Гуанци, считающийся «основателем» сравнительного музыковедения в Китае и даже на Востоке, в своих исследованиях воспринял академические взгляды и методы берлинской школы сравнительного музыковедения. Опираясь на свое осознание китайской «национальной идентичности» и способность к междисциплинарному конструированию, он сформировал «самобытные» черты своего сравнительного музыковедения. Это вдохновляет на выдвижение принципа «самости» в современных межкультурных сравнительных музыкальных исследованиях, а именно: «онтологически» – подчеркивать музыку как часть целостного культурного существования; «методологически» – акцентировать «взаимную субъектность», сравнивая «общее» и «различия» на основе размещения различных культурных систем на одном уровне. Только установив принцип «самости» в сравнительном музыковедении, можно избежать культурного гегемонизма и узкого национализма.

Ранние западные исследования в области сравнительного музыкознания основывались на парадигме познания «другой культуры» в рамках евроцентристской теоретической системы. Их академическая практика рассматривала неевропейские страны и народы как «Другого», что привело к пассивному и несубъектному участию изучаемых объектов. Иными словами, такое сравнительное музыкознание, основанное на «другости», фактически использовало западные теоретические рамки и дискурсивные системы для отчуждения и деконструкции музыки «Другого». Чтобы преодолеть ограниченность ранних исследований сравнительного музыкознания с их акцентом на «другость», необходимо установить принцип «самости» в межкультурных сравнительных исследованиях музыки, то есть исходить из позиций своих национальных культур, проявляя сознательность и субъектность. Ван Гуанци рассматривал музыку как часть целостного культурного существования и в своих межкультурных музыкальных исследованиях уделял внимание всем трем элементам существования музыки (концептуальное (духовное) существование музыки; поведенческое существование музыки; морфологическое существование музыки). Ван Гуанци, как восточный ученый, находившийся под влиянием традиционной китайской онтологии музыки «единства неба и человека», занимался сравнительным музыковедением. Сталкиваясь с тем, что западные сравнительные музыковедческие исследования деконструировали музыку других народов, включая китайскую, через призму западной культуры и западного дискурса, он стремился создать междисциплинарные сравнительные музыкальные исследования, основанные на национальной «самобытности». Другими словами, он предлагал проводить сравнительные исследования китайской и западной музыки с более открытых культурных позиций, на основе равного статуса искусства разных стран и народов. Это позволило бы китайским музыкальным исследованиям перейти от пассивной

«дружести» и «объектности» к активному участию, основанному на «самобытности» и «субъектности».

Сравнение предназначено не для демонстрации так называемых «преимуществ» или «недостатков», а для анализа структуры и функций каждой музыки, выявления того, какие особые формы принимает музыкальная интеграция в зависимости от ее сложности или простоты. Поэтому при сравнении различных музыкальных стандартов необходимо установить принцип «самобытности», то есть «взаимной субъектности». Другими словами, сравнительное исследование музыки, принадлежащей к разным культурным контекстам, возможно только при условии размещения их культурных систем на одном уровне – лишь тогда можно сопоставлять «общее» и «различия», избегая потери субъектности одной из сторон и ее превращения в «Другого». Основываясь на своем понимании музыкальной онтологии, Ван Гуанци в методологии сравнительного музыковедения также придерживался принципа «самобытности» через «взаимную субъектность».

Например, сравнивая китайскую и западную музыку, Ван Гуанци исходил из эстетических концепций, лежащих в основе музыки разных народов, и даже из их культур в целом. Он считал, что музыка отражает национальные особенности, а также, как и другие искусства, основывается на этих особенностях, выражая человеческую жизнь. По его мнению, именно различия в «национальном характере» формируют уникальные музыкальные и эстетические представления каждого народа: «Латинские народы обладают жизнерадостным нравом, и их музыка отличается изяществом и легкостью; германские народы, будучи основательными и глубокими, создают музыку, проникнутую силой и мощью. В любом случае, будь то изящество или глубокая мощь, все это имеет свои достоинства и отражает особенности их национального характера». Кроме того, в работе «Различия и сходства китайской и западной музыки» он отмечал, что китайская музыка является «монофонической» и акцентирует красоту линии, тогда как западная музыка – «полифоническая» и делает упор на «объем». Ван Гуанци также выводил сравнительное изучение музыки разных традиций на уровень исследования художественного духа. Он проводил сравнение китайского и западного художественного духа по трем аспектам:

1. Культурный дух: китайская музыка стремится к чистоте и утонченности, отражая дух «горно-лесной культуры», тогда как западная музыка величественна и прекрасна, воплощая дух городской культуры.

2. Дух гармонии и войны: китайская музыка «мягка и гармонична, пробуждая в слушателе желание прекратить войны», что отражает миролюбивый дух китайского искусства, ориентированного на «гармонию». Западная же музыка «полна энергичных и мощных звуков, побуждающих слушателя к воинственности», что связано с духом войны в западном искусстве.

3. Философские и религиозные корни: китайская музыка направлена на воспитание духа, что уходит корнями во влияние китайской философии на художественный дух, тогда как западная музыка формировалась под воздействием религиозной культуры.

Безусловно, музыковедческие исследования Ван Гуанци носят классический характер. Они отражают сложные культурные поиски и самоидентификацию китайской интеллигенции начала XX века в «эпоху кризиса», когда она пыталась найти баланс между западной музыкальной теорией и традиционной китайской музыкой, чтобы создать музыкальную систему, соответствующую современным научным стандартам, но сохраняющую национальную идентичность. В определённой степени теория Ван Гуанци отражает эти усилия, хотя некоторые его взгляды могли быть ограничены рамками времени.

Однако именно эти противоречия и поиски предоставили последующим музыковедам богатый материал для исследований и размышлений, способствуя развитию китайской музыковедческой науки. В настоящее время, когда стоит задача построения «трех систем» философии и социальных наук с китайской спецификой, особенно важно заново осмыслить фундаментальные вопросы музыковедения, в первую очередь – проблему музыкальной онтологии, вернувшись к истокам.



Ван Хуэй,
доцент, начальник отдела
международных связей
Харбинской консерватории

Wang Hui,
Associate Professor, Head of the International
Relations Department
Of Harbin Conservatory
wanghui@hrbcm.edu.cn

Деятельность российских музыкантов в Харбине в первой четверти XXI века

1. Исторический экскурс: обзор деятельности российских эмигрантов в области музыки в Харбине в XX веке

В начале XX века с завершением строительства Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД) Харбин стал важным центром российской эмиграции на Дальнем Востоке¹. Массовый приток российских эмигрантов привнес не только западный образ жизни, но и богатую музыкальную культуру². В 1908 году был создан Симфонический оркестр Клуба КВЖД — первый симфонический коллектив в истории Харбина, познакомивший местных жителей с классическими произведениями Чайковского, Рахманинова и других российских композиторов³.

В 1920–1940-е годы музыкальная культура российских эмигрантов в Харбине переживала расцвет⁴. В 1925 году открылась Музыкальная школа им. А. К. Глазунова, применявшая российскую систему профессионального музыкального образования и воспитавшая множество талантливых музыкантов⁵. Этот период характеризовался активной концертной деятельностью как местных исполнителей, так и приглашенных мировых знаменитостей (например, триумфальными гастрольями скрипача Яши Хейфеца в 1934 году)⁶. Развитие таких коллективов, как Харбинский симфонический оркестр (основанный российскими эмигрантами) и Харбинская опера, сделало город одним из музыкальных центров Дальнего Востока.

После 1940-х годов, в связи с изменениями в советско-китайских отношениях, численность российских эмигрантов сократилась, а их музыкальная активность уменьшилась, однако полувекое культурное наследие прочно вплело российскую музыку в

¹ Григоренко О. Г. Русский Харбин. М., 2009; Ли Шусяо. История Харбина. Хронология. Харбин, 2000. На китайском языке; Мелихов Г. В. Российская эмиграция в Китае (1917–1924). М., 1997; Мелихов Г. В. Российская эмиграция в международных отношениях на Дальнем Востоке. 1925–1932. М., 2007; Ши Гогуа. Русские в Китае // Проблемы Дальнего Востока. М., 1990. № 2; Ши Фан, Лю Шуан, Гао Лин. История русской эмиграции Харбина. Хэйлунцзян, 2004. На китайском языке.

² Коренева О. Культурно-артистическая жизнь в Харбине // Политехник (Сидней). № 10. 1979; Цзо Чжэньгуань. Российские музыканты в Китае. СПб, 2014.

³ Ло Чжихуэй. История Харбинского симфонического оркестра. Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2015. С. 125–128; Лю Сюэцин. 100 лет Харбинскому симфоническому оркестру (1908–2008). Шанхай, 2008. На китайском языке.

⁴ Аурилене Е. Российская диаспора в Китае (1920–1950-е годы). Хабаровск, 2008. Недзевецкая О. О творчестве балетных артистов в Харбине. 30–40-е годы // Русский Харбин. М., 1998.

⁵ Лю Синьсинь. Музыкальные школы Харбина в первой половине XX века // Жэньминьинъюэ 2002. № 7.

⁶ Цзо Чжэньгуань. Российские музыканты в Китае. СПб, 2014. С. 262.

местную культуру⁷. Архитектурные памятники (здание Железнодорожного собрания и Софийский собор) стали символами музыкального Харбина, а педагогические принципы и исполнительские традиции российских музыкантов заложили основу для статуса города как «музыкальной столицы».

2. Новая среда и возможности для работы российских музыкантов в Харбине в первые десятилетия XXI века

2.1. Изменения международной политико-экономической среды

После распада Советского Союза Россия пережила социальную трансформацию, но отношения между Китаем и Россией продолжали углубляться. С момента подписания Договора о добрососедстве, дружбе и сотрудничестве между Китаем и Россией в 2001 году сотрудничество между двумя странами в политической, экономической, культурной и других сферах стало все более тесным⁸. Выдвижение инициативы «Один пояс, один путь» в 2013 году создало дополнительные благоприятные условия для культурного взаимодействия Китая и России⁹. Правительство Российской Федерации поощряет проявления отечественной культуры на международном уровне, а руководство Китайской Народной Республики активно содействует культурной коммуникации Китая с другими странами. Обе стороны учредили несколько специальных фондов для культурного обмена, обеспечивая политическую поддержку и финансовые гарантии для музыкально-культурных мероприятий русской диаспоры в Харбине. Например, проведение таких мероприятий, как Годы китайско-российских культурных обменов и Китайско-российская выставка, создало широкую платформу для музыкально-культурного взаимодействия¹⁰.

2.2. Стратегия культурного развития Харбина

Харбин всегда стремился создать образ «музыкальной столицы». В 2010 году город был удостоен по версии ООН звания «Города музыки», что побудило муниципалитет еще больше вкладывать инвестиции в развитие музыкальной культуры. Правительство выделило средства на строительство современных музыкальных площадок, таких как Харбинский оперный театр и Харбинский концертный зал, которые предоставили платформу для проектов в области культуры и искусства. Кроме того, в Харбине ежегодно проводятся крупные музыкальные мероприятия, такие как «Харбинский летний музыкальный фестиваль» и «Фестиваль китайско-российской музыкальной культуры». Эти события привлекают не только местную публику, но и многих музыкантов из числа российских эмигрантов. Реализация стратегии развития городской культуры создала насыщенную событиями музыкальную жизнь и благоприятные условия для обменных проектов в области культуры между российскими соотечественниками и местными музыкантами.

2.3. Технологический прогресс и новые форматы коммуникации

С начала XXI века стремительное развитие интернета, средств массовой информации и других технологий кардинально изменило модели распространения и взаимодействия музыкальных культур. Онлайн-платформы с музыкальным контентом стали удобным подспорьем для популяризации российских музыкальных произведений, позволяя жителям Харбина в любое время насладиться русской классической музыкой. Кроме того, такие программы для видеоконференций, как Tencent Meeting и Zoom сделали возможным проведение онлайн-лекций и мастер-классов, посвященных музыке. Во время пандемии многие музыканты из числа российских преподавателей обучали

⁷ *Медведева Е.* Музыкальная жизнь Харбина (1940–1950-е годы) // Проблемы Дальнего Востока. М., 1994. № 4.

⁸ *Хуан Мэйлян.* Основа и институциональные механизмы сотрудничества между Россией и Китаем // Вестник РУДН. 2008. № 3. С. 50–59. (Серия «Экономика».)

⁹ *Ли На.* Инициатива «один пояс, один путь» как новая модель сотрудничества КНР с Россией и странами Центральной Азии. Вестник РУДН. 2018. Vol. 10. № 4. С. 382–392.

¹⁰ *Чжао Хун.* Китайско-российское культурное сотрудничество в трансграничье // Периферия. Журнал исследования нестоличных пространств. 2025. № 2 (7). С. 51–56.

студентов Харбина по интернету, преодолевая географические ограничения и расширяя пути культурного взаимодействия в сфере музыки.

3. Формы и содержание обменных проектов в области музыки и культуры в целом

3.1. Концертная деятельность

С начала XXI века российские музыканты провели в Харбине множество концертов в самых разных форматах. Ежегодный фестиваль «Харбинские летние музыкальные вечера» всегда включает выступления российских исполнителей. В программах звучат как классические произведения русской музыки, такие как сюита из «Лебединого озера» Чайковского, «Картинки с выставки» Мусоргского и другие, так и современные российские композиции. Кроме того, проходят камерные и симфонические концерты с разными программами. Эти выступления не только обогащают культурную жизнь жителей Харбина, но и способствуют сближению музыкальных культур Китая и России.

3.2. Музыкально-образовательные обменные проекты

Российские музыканты играют важную роль в международных музыкально-образовательных мероприятиях в Харбине. Многие специалисты работают преподавателями в таких учебных заведениях, как Харбинская консерватория, Музыкальный институт Харбинского педагогического университета и других. Например, с 2015 года в Харбинской консерватории в общей сложности преподавали 23 российских музыканта, передавая китайским студентам технику и идеи русского музыкального исполнительства. Помимо этого, между музыкальными вузами Китая и России реализуются разные обменные программы для преподавателей и студентов. Музыканты и педагоги Харбина имеют возможность обучаться в российских консерваториях, а российские преподаватели и студенты – приезжать для участия в обменных проектах в Харбин. Такой двустороннее образовательное сотрудничество способствует сближению и обновлению систем музыкального образования Китая и России.

3.3. Музыкальные и культурные фестивали и конкурсы

Различные музыкальные фестивали и конкурсы, проводимые в Харбине, стали важной платформой для обменных проектов в области культуры Китая и России. Ежегодный «Китайско-российский музыкальный фестиваль» приглашает российских музыкантов и творческие коллективы, которые посредством концертов, художественных выставок, академических семинаров и других мероприятий демонстрируют музыкальные культуры двух стран. Кроме того, в Харбине проводятся международные музыкальные конкурсы пианистов и аккордеонистов, на которых многие российские специалисты выступают в качестве членов жюри, предоставляют китайским и российским талантливым музыкантам возможности для демонстрации своего мастерства и обмена опытом. Это несомненно способствует взаимопониманию и совместному развитию музыкальных культур Китая и России.

4. Музыканты и коллективы, участвующие в музыкальных обменных проектах

4.1. Российские музыканты

С начала XXI века сообщество российских музыкантов, активно работающих в Харбине, отличается разнообразием. Среди них есть как профессиональные исполнители и композиторы, так и любители в сфере музыки. Благодаря высокому мастерству и глубокой музыкальной культуре музыканты играют ведущую роль в культурном обмене между Россией и Харбином. Например, российская скрипачка Анна Петрова не только дала множество сольных концертов в Харбине, но и преподавала в музыкальных учреждениях, воспитав множество талантливых учеников. Посредством художественной практики и педагогической деятельности они популяризируют российскую музыкальную культуру в Харбине, активно впитывают элементы китайской музыкальной культуры, тем самым способствуя слиянию музыкальных традиций Китая и России.

4.2. Музыкальные учреждения и музыканты Харбина

Музыкальные учреждения и музыканты Харбина активно участвуют в культурно-обменных проектах с участием российских музыкантов. Харбинская консерватория, Харбинский симфонический оркестр и другие учреждения установили долгосрочное сотрудничество с российскими музыкальными вузами и оркестрами. В процессе совместной работы местные музыканты перенимают от российских коллег передовые

исполнительские техники и творческие концепции. Например, Харбинский симфонический оркестр неоднократно выступал совместно с Санкт-Петербургским филармоническим оркестром, что позволило местным музыкантам повысить уровень мастерства и расширить художественный кругозор. Одновременно китайские музыканты знакомят российских коллег с китайской музыкальной культурой, способствуя двустороннему культурному обмену между Китаем и Россией.

4.3. Любители музыки и слушатели

Горожане и любители музыки являются важными участниками мероприятий в области культурного обмена. По мере того, как музыкальная культура Харбина становится более насыщенной, все больше жителей посещают концертные залы и участвуют в музыкальных мероприятиях. По статистике, количество зрителей на разных музыкальных событиях в Харбине растет с каждым годом, и среди них немало встречается тех, кто интересуется именно русской музыкой. Мероприятия не только обогащают духовную жизнь жителей Харбина, но и повышают их эстетическое восприятие музыки, укрепляют понимание и толерантность к многогранной культуре. Многие горожане, участвуя в музыкальных мероприятиях, проявляют глубокий интерес к русской культуре, что способствует дальнейшему развитию международных отношений Китая и России.

5. Результаты международной коммуникации в области музыки

5.1. Влияние на музыкальную культуру Харбина

Деятельность в обменных проектах в области культуры значительно обогатила и обновила музыкальную культуру Харбина. В отношении музыкальных стилей романтизм и национальные мотивы русской музыки гармонично слились с местными харбинскими традициями, создав неповторимое звучание. В области музыкального образования передовые российские концепции и методы преподавания были внедрены в Харбине, что способствовало реформе и совершенствованию системы обучения музыке. Талантливые музыканты, прошедшие становление в Харбине, неоднократно добивались успехов на международных музыкальных конкурсах, повышая общемировую известность музыкальной культуры города. Кроме того, мероприятия в области музыкально-культурному обмену стимулировали расцвет музыкального менеджмента Харбина и способствовали развитию связанных с ним отраслей культурной индустрии.

5.2. Содействие культурному взаимодействию Китая и России

Обменные проекты в области музыки, как важная часть культурного взаимодействия Китая и России, играют значительную роль в укреплении дружбы народов двух стран. Благодаря таким мероприятиям, как музыкальные выступления, образовательные проекты и совместное творчество, народы Китая и России находят общий язык в искусстве, что способствует углублению культурной идентичности. Например, музыкальные произведения, созданные китайскими и российскими музыкантами совместно, были представлены в обеих странах и вызвали горячий отклик у публики, содействуя взаимному распространению культур. Кроме того, обменные проекты в музыкальной сфере стимулировали сотрудничество в других областях: китайские и российские компании работают сообща в сфере культурной индустрии, что еще больше усиливает всеобъемлющее партнерство стратегического взаимодействия Китая и России.

5.3. Содействие культурной преемственности и новаторству

В ходе обменных мероприятий в области музыки русская культура эффективно сохраняется и развивается в Харбине. Российские музыканты исполняют в Харбине произведения русской музыкальной классики и передают их следующему поколению на выступлениях, во время преподавания и посредством других форм общения. В то же время взаимодействие и интеграция китайской и русской музыкальных культур стимулирует творческую энергию, что приводит к созданию множества музыкальных произведений, отражающих дух времени и региональные особенности. Эти произведения не только способствуют сохранению китайской и русской музыкальных культур, но и демонстрируют новые художественные формы и стили, внося свежий импульс в развитие музыкальных культур двух стран и способствуя сохранению традиции и новаторству в культуре.

6. Проблемы и задачи

6.1. Препятствия для общения, обусловленные культурными различиями

Между Китаем и Россией существуют различия в культурных ценностях, эстетических представлениях и формах музыкального выражения, что создает определенные барьеры для осуществления обменных проектов в области музыки¹¹. Например, русские композиторы уделяют большое внимание сильному выражению эмоций и монументальной структуре, тогда как китайская музыка больше подчеркивает общий художественный образ и красоту сдержанности. Эти различия в эстетике могут привести к расхождениям в понимании и восприятии музыки обеими сторонами. В процессе обмена в сфере музыкального образования различия в методах и подходах преподавания также могут влиять на эффективность обучения. Кроме того, языковой барьер является серьезной проблемой в коммуникации: хотя многие российские музыканты говорят по-китайски, в процессе обсуждения музыкальной теории и преподавания всё же могут возникать недопонимания из-за неточности языкового выражения.

6.2. Ограничения в сфере финансов и ресурсов

Для проведения обменных мероприятий в области культуры и, в частности, музыки требуется значительная финансовая поддержка, которая включает аренду концертных площадок, оплату труда музыкантов, расходы на рекламу и продвижение и т. д. В настоящее время основным источником финансирования таких мероприятий в Харбине являются государственные субсидии и незначительные спонсорские взносы предприятий. Однако этих средств недостаточно для удовлетворения реальных потребностей. Кроме того, существуют трудности с поиском разных связанных музыкой материалов, таких как ноты, аудио- и видеозаписи. Каналы взаимодействия Китая и России в этой сфере недостаточно развиты, что ограничивает глубину и масштаб культурного сотрудничества.

6.3. Утечка талантливых людей и трудности в процессе подготовки кадров

Российские музыканты отличаются высокой мобильностью, и некоторые из них покинули Харбин по личным причинам, например, для профессионального развития, что повлияло на устойчивость культурно-музыкальных процессов. В то же время проблема оттока местных музыкальных кадров в Харбине также стоит довольно остро — многие талантливые музыканты предпочитают переезжать в более развитые города или за границу. Что касается подготовки кадров, то хотя музыкальные учебные заведения Харбина добились определенных успехов в сотрудничестве с Россией, все еще существует проблема несоответствия системы обучения студентов требованиям рынка. Музыкальное образование слишком сосредоточено на теоретическом обучении, а практических возможностей недостаточно. В результате выпускаемые специалисты обладают слабыми исполнительскими и практическими навыками, что затрудняет удовлетворение растущих потребностей культурно-музыкального взаимодействия.

7. Выводы и перспективы

7.1. Краткое изложение исследования

С начала XX века культурная жизнь российской диаспоры в Харбине, сохраняя исторические традиции, продолжает развиваться и совершенствоваться. Под влиянием новой международной политико-экономической среды, стратегии развития городской культуры Харбина и благодаря поддержке технологий, взаимодействие двух стран в сфере музыки приобрело разнообразные формы и насыщенное содержание. Через такие мероприятия, как концерты и выступления, обменные проекты в сфере музыкального образования, сотрудничество в музыкальном творчестве, фестивали и конкурсы, российская культура широко представлена в Харбине. Это способствовало развитию местной музыкальной культуры, укреплению культурного сотрудничества Китая и России, а также сохранению и обновлению музыкальных традиций. Однако в процессе коммуникации существуют и проблемы, такие как культурные различия, ограниченность финансирования и ресурсов, утечка кадров и трудности в их подготовке.

¹¹ *Хуан Сяньюй*. Мировоззренческие особенности музыкальной культуры и музыкального образования в Китае и России // Педагогические науки. 2015. № 2. С. 105–107.

7.2. Перспективы будущего развития

В дальнейшем необходимо расширять культурное взаимодействие в области музыки среди российских и китайских музыкантов в Харбине. Для преодоления культурных различий можно проводить такие мероприятия, как лекции о культуре и академические семинары, чтобы углубить взаимное понимание обеих сторон. В решении вопросов финансирования и ресурсов правительство должно усилить поддержку, одновременно поощрять участие социального капитала, расширять каналы финансирования и укреплять платформы для обмена музыкальными ресурсами между Китаем и Россией. Что касается кадровых вопросов, то необходимо совершенствовать механизмы подготовки талантливых музыкантов, укреплять их практическое обучение, повышать качество обучения специалистов, а также разрабатывать льготную политику для привлечения и удержания талантливых музыкантов. Мы уверены, что благодаря совместным усилиям всех сторон, культурное взаимодействие в области музыки между российскими музыкантами и Харбином достигнет еще больших результатов, внесет большой вклад в культурный обмен между Китаем и Россией и развитие музыкальной культуры Харбина.



Глазунова Наилья Нигматовна,
кандидат искусствоведения, профессор,
Заслуженный деятель искусств
Туркменистана;
ст. научный сотрудник
сектора фольклора РИИИ

Glazunova Nailya Nigmatovna,
PhD in Art History, Professor,
Honored Artist of Turkmenistan;
Senior Researcher at the Folklore Sector
of the RII
riiischool@yandex.ru

Культурные контакты на Великом Шелковом пути: музыкальные инструменты Центральной Азии и Китая

Проблема Великого Шелкового пути, обеспечившего миграцию музыкальных инструментов и музыкальных исполнителей и оказавшего влияние на формирование музыки и инструментария на территориях, по которым этот путь проходил, представляет значительный интерес для науки. Начиная с правления династии Хань (202 г. до н.э. – 220 г. н.э), и до конца династии Юань (1271–1368 гг.), на протяжении более полутора тысяч лет по налаженным маршрутам Шелкового пути в Китай и другие страны межконтинентальной сухопутной магистрали из Средиземноморья, Передней и Центральной Азии, Индии проникают не только предметы материальной культуры, но и музыка, танцы, музыкальные инструменты, музыкальные представления и пр. Различную информацию об этом содержат китайские письменные источники: династийные истории, классические исторические и литературные произведения, словари, энциклопедии и др. Особенно ценны свидетельства очевидцев, современников событий тех времен – путешественников, дипломатов и буддийских паломников, таких, как Чжан Цянь (II в. до н.э.), Фа-сянь (V в.), Сюань-цзан (VII в.), Ван Яньдэ (X в.). Источниками для изучения культурных контактов являются памятники материальной культуры, археологические находки, связанные с музыкальной тематикой, обнаруженные на огромной территории Евразии, а также письменные источники, содержащие уникальные сведения по китайской теории музыки и музыкальным инструментам, сохранившиеся трактаты или их фрагменты, памятники древней литературы, в частности «Шицзин». Большой интерес представляют сведения о музыке народов Центральной Азии, Ирана, Индии из арабоязычной и персоязычной научной литературы, древнегреческие и древнеримские исторические хроники и другие сочинения. Дополнительным материалом, позволяющим связать прошлое и настоящее музыкальной культуры, служит живая исполнительская практика народов, проживающих вдоль Великого Шелкового пути.

Формирование развитой инструментальной музыкальной культуры Китая в процессе контактов с культурой народов Центральной Азии сопровождалось органичным адаптированием иноземных «вливаний», при этом сохраняя в своей «исторической памяти» этот факт. Это представляется явлением уникальным в истории мировой культуры. Рассматривая общность музыкальных инструментов на территории Китая и Центральной Азии, целесообразным оказывается применение понятия «культурные контакты». Определяя понятие «культурные контакты» как совокупность всех форм активной деятельности одного народа по отношению к культуре другого, ставится под сомнение основной принцип теории «культурных влияний», состоящий в том, что активной признается «вливающаяся» культура, а культура «воспринимающая» влияние, является пассивной стороной данного процесса взаимодействия.

Историю национальной музыкальной культуры китайцы исчисляют тысячелетиями. На протяжении всей истории Китая музыке в этой стране всегда отводилась большая общественная роль, и со стороны государства ей уделялось особое внимание. О том, насколько велико было значение музыки в жизни древних китайцев можно представить

на основании свидетельств из «Шицзин» — «Книги песен и гимнов», возраст которой составляет не менее 2500 лет. Согласно преданиям, знаменитый китайский философ Конфуций (551–479 гг. до н.э.) из трех с лишним тысяч известных ему песен отобрал лишь 1/10 часть и свел их в единый памятник «Шицзин». По свидетельству древнекитайского историка Сыма Цяня (II–I вв. до н.э.), «Конфуций пел их, играя на цине, стремясь привести их в согласие с тонами совершенных древних песен, воинственных песен, од и гимнов»¹.

Династия Хань (202 до н.э. – 220 г. н.э.) была важным периодом китайской истории. В среде аристократии этой эпохи сложилась традиция пышных дворцовых приемов. Они сопровождались различного рода развлечениями, во время которых выступали музыкальные ансамбли, аккомпанировали различным танцевальным и театральным постановкам.

Из старинных китайских источников известно, что в эпоху Ханьской династии при императорском дворе была учреждена «Музыкальная палата» (Юэфу), ведавшая также собиранием и упорядочением образцов народной музыки. Таким образом, можно считать, что в эпоху Хань китайская музыкальная культура была на высоком профессиональном уровне. Именно в эпоху Хань (с середины II века до н.э.) начал функционировать Шелковый путь как регулярная дипломатическая и торговая артерия, когда из Ханьской столицы вышел посольский караван, который сопровождал князя Чжан-Цзяня, посланного императором У-ди в неведомые страны Запада. Через 13 лет Чжан-Цзянь вернулся назад. Он смог добраться до районов сегодняшнего Афганистана и первым прошел прямым путем из внутренних районов Китая в Центральную Азию. Вслед за ним по этому пути пошли на Запад караваны с шелком, а в Китай – товары из Средиземноморья, Ближнего и Среднего Востока, Центральной Азии. Из китайских хроник известно, что посланник императора У-ди (140–86 гг. до н.э.) Чжан Цянь из путешествия по Западным землям, куда первоначально входили города-оазисы Восточного Туркестана, привез в столицу Чанъань духовой инструмент вместе с мелодией, исполняемой на этом инструменте. Так, в «Цзиньшу» «Описание музыки» («24 династийные истории»), сообщается: «Хэнчуй – деревянная поперечная флейта – это инструмент *ху* (т. е. чужеземный – Н. Г.)

Центральная Азия представляла собой в канун ее вхождения в орбиту Шелкового пути средоточие высокоразвитых государств с самобытной культурой, в формировании которой участвовали кочевые и оседлые народы.

Две крупнейшие цивилизации Азии (тюркская и китайская) не всегда находились в противостоянии друг с другом, заключались династийные браки и союзные договоры, торговали и обменивались военными и культурными достижениями. Примечательно, что в сознании многих тюркоязычных этносов несмотря на то, что китайские династии сменялись одна за другой, так и осталось самое древнее название Китая: «Чин» или «Мачин» («Великая Цинь»). Во многих туркменских, узбекских, азербайджанских дестанах можно встретить упоминание о стране «Чин-Мачин». Слово «Чын» у тюркоязычных народов обозначает все красивое, настоящее и является синонимом слова «Китай» или «китайский». У туркмен и в настоящее время употребляется слово «чын», в значении «настоящий».

В эпоху Тан и Сун из Центральной Азии в Китай еще активней стали проникать музыкальные инструменты. Этому способствовала политика танских правителей, которая стала сознательно поощрять культурный обмен, до тех пор имевшая стихийный характер. В Китае возник интерес ко всему иноземному. Был составлен китайско-тюркский словарь, большое признание получила тюркская музыка, исполнявшаяся императорским оркестром. В эпоху Тан при дворе китайских императоров было создано девять «музыкальных отделов», а точнее ансамблей, из которых пять были центральноазиатскими (из Турфана, Кучи, Кашгара, Самарканда, Бухары). В дальнейшем число отделов изменилось, но бухарский и самаркандский отделы неизменно оставались действующими. Все пять ансамблей состояли из среднеазиатских музыкантов и танцоров.

¹Шицзин. Книга песен и гимнов. Пер. с китайского А. Штукина. М., 1987. С. 142.

Согласно китайским источникам, музыканты, выходцы из Западного края, распространяли в Китае среднеазиатские мелодии, получавшие там китайские названия, переселившиеся музыканты брали себе китайские имена. Эти музыканты были одеты в типичные для данной местности Китая костюмы и играли на родных для них инструментах: *пипа* (короткая лютня согдийского типа), *кунхоу* (угловая арфа), *ди* (поперечная флейта), *сона* (дудка с двойной тростью), *яогу* (барабан в виде песочных часов), *тунба* (тарелки) и др. И сейчас эти музыкальные инструменты занимают место популярных китайских национальных инструментов, использующихся как сольно, так и в ансамблях и оркестрах традиционных музыкальных театров Китая.

Т. С. Вызго пишет: «Средняя Азия сыграла очень важную (возможно, даже определяющую) роль в зарождении, развитии и распространении короткой лютни, в формировании культуры лютневого исполнительства»³. По ее мнению, именно этот вид струнного щипкового инструмента, зафиксированный афрасиабскими и мервскими терракотами, послужил прототипом средневекового арабского *уда*, а затем и европейской *лютни*. Двигаясь на восток, согдийская лютня трансформировалась в китайскую *пипа* и японскую *бива*. Лютня с короткой шейкой (тип согдийской лютни) является феноменом евроазиатского музыкального инструментария. Появившаяся впервые, согласно письменным источникам, в Согде под названием *барбат* она широко распространилась в империи Сасанидов в эпоху правления Хосрова II (531–579 гг.) Во времена формирования арабского Халифата этот инструмент широко стал известен в мусульманском мире как *уд*, причисленный к самым совершенным струнным музыкальным инструментам. Его наименование по-арабски ал-уд производилось в завоеванной арабами Испании с сокращением артикля, что привело к распространению этого инструмента в говорящей по-латыни средневековой Европе в следующих вариантах: испанский “*laud*”, немецкий “*laute*”, английский “*lute*”, французский “*luth*”, итальянский “*liuto*”. В китайских хрониках в описаниях музыки начиная с «Суйшу» многократно упоминается *пипа* вместе с другими иноземными инструментами, вошедшими в музыкальную практику благодаря активным контактам на трассе Великого Шелкового пути².

Существовал еще один из путей проникновения искусства Восточного Туркестана в Китай. Так, специально обученные музыкальным искусствам девушки из Восточного Туркестана, представлявшие собой драгоценный «товар», отправлялись в виде дорогих подношений к императорскому двору в Китай, а нередко и дальше, в другие страны Востока. На протяжении многих сотен лет по Шелковому пути мигрировали музыканты, певцы, танцовщицы. Особенно много представителей Восточного Туркестана обосновались в Китае к средневековью. В разные исторические периоды музыкальных контактов Китая и Центральной Азии их интенсивность была различной.

Таким образом, по мнению многих исследователей, в том числе китайских, на музыкальную культуру Китая в результате культурных контактов на Великом Шелковом пути, большое влияние оказала музыка других народов. В настоящее время уже не всегда можно различить, что является исконно китайским и что привнесенным извне. Весьма показательным является тот факт, что такие инструменты как *пипа*, *кунхоу*, *эрху* и *ди*, ставшие традиционными инструментами в китайской музыкальной культуре на протяжении нескольких веков, до сих пор китайские исследователи продолжают определять их как иностранные, твердо помня об их западном происхождении.

В российской музыкальной науке внимание к Великому Шелковому пути сосредоточилось в рамках научного направления, связанного с вопросами культурных взаимовлияний между Востоком и Западом, ролью караванных путей в распространении предметов материальной и художественной культуры. Значение Шелкового пути в музыкознании только набирает силу, и перспективы изучения этих вопросов на сегодняшний день очевидны.

² Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967. С. 142.

³ Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М., 1980. С. 48.



Грачева Светлана Михайловна,
доктор искусствоведения, профессор,
декан факультета теории и истории искусств
Санкт-Петербургской академии художеств
имени Ильи Репина, член-корреспондент
РАХ, член Союза художников РФ

Gracheva Svetlana Mikhailovna,
Full doctor of art history,
the dean of the Faculty of the theory and history
of arts, professor of the Department
of the Theory and History of Arts
of St. Petersburg Ilya Repin Academy
of Fine Arts, Corresponding member
of the Russian Academy of Arts,
a member of the Union of Artists of Russia
grachewasvetlana@yandex.ru

Образы войны и мира в работах китайских выпускников Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина XXI века

Images of War and Peace in the Works of Chinese Graduates of the Ilya Repin St. Petersburg Academy of Arts of the XXI century

Каждый год Санкт-Петербургскую академию художеств заканчивают несколько китайских выпускников (около 10 – факультет живописи, от 1 до 5 – факультет графики, 1-2 – факультет скульптуры). Нужно отметить, что год от года уровень выпускных работ становится все более высоким и профессиональным. Китайские студенты выбирают разнообразные темы для своих произведений, нередко подвергая анализу историю своей страны и стараясь вписать события, имевшие место в Китае, в общемировой контекст. Достаточно привести примеры: Чень Юйлин «Герои» (2006), Ван Цзяньэн «Междоусобица» (2009), Юй Чаннун «Тибет» (2010), Чэнь Фэй «Последний император» (2011), Ван Тинтин «Священный ритуал» (2014), Сунь Ифэн «Мать» (2015), Сюй Лэй «Семья» (2015), Чжан Вэй «Моя родина» (2015), Ло Си «Лабиринт» (2018), Ван Ифэй «Прощание» (2021), Ма Минянь «Покушение на императора» (2024), Яо Ванцзюнь «Последний император» (2024).

Мы становимся свидетелями, как выпускники академической школы осваивая европейскую систему изобразительного искусства, умело встраивают их в свою картину мира, основанную на традициях китайской культуры. К творчеству китайских художников, связанных с петербургским академическим искусством, возникает все больший интерес, свидетельством чему становятся публикации в различных изданиях [1, 2, 3].

Молодых китайских художников, наряду с собственной жизнью, волнуют проблемы истории и культуры своей страны. В их творчестве звучит нередко тема войны и мира. Некоторым из них удается создать значительные произведения, которые становятся началом их успешной, будем надеяться, художественной карьеры.

Выпускник мастерской академика Х. В. Савкуева 2021 года Ши Кэфу создал монументальное полотно «Сирота из рода Чжао», посвященное событиям истории Древнего Китая (VI в до н.э.) (Ил. 1). Это полотно создано по мотивам пьесы эпохи династии Юань, и снятого в 2010 году фильма режиссером Чэнь Кайгэ («Жертвоприношение»). Сюжет этой пьесы связан с историей борьбы за власть, организованной резне, приведшей к гибели влиятельного рода Чжао. Чтобы спасти этот род, врач семьи совершает подмену, жертвуя своим ребенком ради спасения высокородного младенца из рода Чжао, который должен будет в будущем продолжить династию и свершить месть. Высокий пафос этой древней трагедии раскрыт в композиции Ши Кэфу, состоящей из шести частей, построенных по принципу иконных клейм и последовательно раскрывающих смысл происходящего. Рельефный академический рисунок органично сочетается с условной



Ил. 1.



Ил. 2.



Ил. 3.

трактовкой пространства, подчеркивает выразительность лиц, могучую силу средневековых костюмов и оружия. Молодому художнику удалось выйти за пределы повествовательности и создать эпически масштабное полотно.

Ли Минси, окончивший академию в 2022 году (мастерская профессора В. С. Песикова) назвал свою дипломную работу «Подписание договора» и посвятил ее Первой и Второй Опиумным войнам времен империи Цин, когда в XIX веке Китай оказывал сопротивление Великобритании в борьбе за торговые сферы влияния (Ил. 2). Это произведение не связано с каким-либо конкретным событием и является скорее обобщенным образом¹. Поклонник живописи старых мастеров Ли Минси разворачивает события своей картины в роскошном китайском интерьере с открытыми галереями, сквозь которые виден морской пейзаж, горы, английские военные корабли и китайские джонки. Ведущие переговоры представители обеих сторон показаны во всем великолепии их одеяний. Это скорее не повествование о конкретном историческом эпизоде, но символическое обозначение столкновения двух мощных сил, вечное противостояние Востока и Запада, показанное с настоящим живописным мастерством.

Тема войны не оставляет этого художника. И он создает еще ряд картин, связанных с героизмом китайских солдат. Например, картина, «Тайэрчжуан» (2018), посвященная сражению при Сюйчжоу времен Японско-китайской войны, произошедшему в 1938 году, или работа «Корейская война» (2024).

¹ Из интервью С. М. Грачевой с Ли Минси 02.05.2025.

Выпускник факультета живописи 2023 года Бай Юй представил большое шестичастное полотно «Апофеоз войны – Нанкин» (х., м. 400х510), названное в честь знаменитой картины русского живописца В. В. Верещагина (Ил. 3). Однако посвященное одному из самых трагических эпизодов китайской истории, произошедших в 1937 году, во время Второй Японо-китайской войны, Нанкинской резне, когда японские военные, ворвавшись в город, бывший тогда столицей Китайской республики, учинили массовые расправы над мирным населением, от которых пострадали тысячи людей. Как высказался сам художник: «Я изобразил войну с ее жестокостью, смертью и болью. Хочу сказать об этих событиях, чтобы в будущем не повторилась такая трагедия, и новые поколения не забывали историю»². Бай Юй использовал в своей композиции прием, разработанный его наставником – профессором Х. В. Савкуевым, основанный на соединении в одном пространстве нескольких самостоятельных сюжетов, прочно связанных между собой пластически и организующих единое пространство. Огромное монументальное полотно показывает многолюдную толпу пленных, в которой женщины, дети и старики, обреченные на гибель. Их уводят куда-то вглубь полотна с тем, чтобы уничтожить. В центре картины – огромная яма с убитыми телами. Насилие, жестокость, страх и ужас войны показаны с беспощадной силой и прямоотой, но при этом художественными средствами, без излишнего натурализма. Сила духа и благородство мирных граждан, их настоящие мужество и стойкость, противопоставлены алчности и жестокости убийц, насильников и мародеров.

Конечно, решение военно-исторической темы сложно дается молодым авторам. Однако, взявшись за такие проблемы, они добиваются весьма высоких результатов, пропуская через свое личное восприятие сложные сюжеты истории, требующие опыта, навыков и погружения в материал. Петербургская академическая школа, поддерживая интересы молодых мастеров, помогает укреплению их дарований и способствует их дальнейшим достижениям в самостоятельном творчестве.

Литература

1. *Бобров Ю. Г.* Лики современного реализма. Китайские ученики в Санкт-Петербургской академии художеств // Русское искусство. 2024. Вып. IV. С. 100–111.
2. *Грачева С. М.* Творческие взаимовлияния современных петербургских и китайских художников // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. №4 (23). С. 86–101. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.007>.
3. *Сюн Пэйхань.* География России в произведениях современного китайского художника Ван Теню // Pan-Art. 2025. Том 5. Вып. 1. С. 81–92 <https://doi.org/10.30853/pa20250010> (дата обращения 25.05.2025).

Иллюстрации

1. Ши Кэфу. Сирота из рода Чжао. 2021. Х. м. 400х480. Фонд факультета живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина.
2. Ли Минси. Подписание договора. 2022. Х. м. 120х270. Фонд факультета живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина.
3. Бай Юй. Апофеоз войны – Нанкин. 2023. Х., м. 400х510. Фонд факультета живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина.

² Как художники рисуют себя и своих близких. <https://www.metronews.ru/novosti/peterbourg/reviews/kak-hudozhniki-risuyut-sebja-i-svoih-blizkih-2109787/?ysclid=mb63buyn9s750> (дата обращения 27.06.2025).



Гуревич Владимир Абрамович –
доктор искусствоведения, профессор
Российского государственного
педагогического
университета им. А. И. Герцена,
почетный работник высшего
профессионального образования России

Gurevich Vladimir Abramovich –
Prof., Dr., Alexandr Herzen State Pedagogical
University, Honored Worker of Higher
Professional Education of Russia.
gurevich@mail.ru

К вопросу об эволюции ладоинтонационной структуры современной туркменской музыки

На основании полувековой аналитической работы автора этих строк над данной темой можно сделать следующие выводы:

1. Туркменский мелос опирается на малосекундовые интонационные сопряжения, образующие в пределах данного лада обороты с уменьшенными терциями, квартами, квинтами и т. д., вплоть до уменьшенной октавы. Естественным следствием этого является нетрезвучная опора, когда тетрахорд – костяк лада – базис для дальнейших интонационных усложнений. Широко известная «квартовость» (прежде всего, в виде дутарного двухголосия) как раз и проистекает из вертикальной проекции тетрахордовых связей, с учетом вариабельности ступеней лада. Тетрахордовость пронизывает весь туркменский фольклор – и классический, и современный, равно как и сочинения туркменских композиторов. Даже в сравнительно редких случаях чистых натуральных ладов, когда внешне диапазон укладывается в квинтово-трезвучные ориентирвы, квартовая (тетрахордовая) опора ощущается вполне определенно, а квинтовая является как бы ее инвариантным продолжением.

2. Усложнение ладовой конструкции происходит за счет сцепления разновысотных тетрахордов, с появлением естественной ладовой переменности в связи с изменением тонической опоры. Современные композиторы, используя эту черту туркменского мелоса, проецируют ее в гармоническую плоскость, активно применяя квартквинт-, квартсептаккорды, созвучия из трех сцепленных секунд и т. п. Причем, поскольку тетрахордовые сдвиги, как правило, проводятся путем непосредственного перехода одного тетрахорда в другой (своего рода транспозицией на секунду, либо на кварту вверх или вниз), не возникает знакомой трезвучной опоры традиционных для европейской музыки верхнего и нижнего тетрахордов. Господства октавного каркаса нет, он – лишь один из многих вариантов. Чаще же – звукоряд в пределах квинты, сексты, септимы, различных уменьшенных интервалов. Разумеется, сие не означает отрицание автентических ладов вообще: они встречаются постоянно. Но фундаментом ладовой структуры следует считать тетрахорд, квартовость, плагальность.

3. В туркменском фольклоре в целом, а в дутарной музыке, в особенности, терции и сексты появляются эпизодически и по функциональной сути – диссонансы. Напротив, секунда, кварта, а порой и септима, бесспорно, консонансы, их функция устойчива (в этом смысле наиболее типична традиционная настройка дутара, в которой чередуются кварты и секунды, такая настройка стала вступлением почти всех дутарных композиций, она же часто завершает сочинение квартовой «точкой»). Возникает вопрос: как же быть с психофизиологическими закономерностями человеческого восприятия, согласно которым секунда – всегда диссонанс, а терция – консонанс, кварта же может быть и тем, и другим, почему и относится к несовершенным консонансам. По нашему мнению, сложившаяся в туркменской музыке ладоинтонационная система не нарушает этих закономерностей: в основе ее – кварто-квинтовый интонационный каркас. Однако в силу многовековых традиций, тут произошло фиксирование диссонансов на том

апперцепционном уровне, на коем они существовали в нормативной европейской системе до эпохи Возрождения (как известно, согласно средневековой теории терция и секста считались диссонансами). Консонантность же обычного типа в туркменской музыке практически отсутствует, она является своего рода «вещью в себе». Утверждение консонантности терции и сексты относится к современному периоду и тесно связано с развитием профессиональной композиторской культуры, прежде всего, многоголосия.

4. В советскую эпоху введение темперированного строя до некоторой степени унифицировало интервальные соотношения в звукорядах дутара и гиджака. Появилась возможность извлекать чистые большие терции. Реализация этой ладовой перестройки – процесс весьма длительный и реальные плоды (т.е. усиление мажорных ладов) он стал давать лишь во второй половине прошедшего столетия, хотя минор в целом превалирует до сих пор.

5. Бесспорно, основы содержания лада как интонационной системы, отражающей логическую сторону музыкального мышления, едины во всех музыкальных культурах. Внутренние же ладовые особенности в каждой из них проявляются по-разному, в зависимости от апперцепционно-выработанного стереотипа. Апперцепция, в свою очередь, «возникает на основе не только личного опыта, но и исторического развития искусства, и в ней существенную роль играют художественные традиции» [10, с. 9]. Именно на фундаменте апперцепционности лада зиждется та или иная его структура, ибо невозможно «всякую сложную организацию музыкальных элементов укладывать в «прокрустово ложе» единой ладовой схемы» [Там же, с. 79]

Такова диалектика эволюции лада, дающая столь яркий результат в туркменской музыкально-художественной практике. Результат необычный в плане смещения традиционных категорий, и нормативный — с точки зрения общей характеристики ладоинтонационной системы как внутренне закономерного целого.

Литература

1. *Абубакирова Н. Н.* Народные песни Западного Туркменистана. Дис. на соиск..... канд. иск. Л., 1982.
2. *Абукова Ф. А.* Современное творчество композиторов Туркменистана в контексте культуры нации. М., 1994.
3. *Аширов А.* Кырклар (на туркм. яз.). Ашхабад, 1993.
4. *Гуллыев Ш.* Искусство туркменских бахши (основы музыкально-поэтического строения). Ашхабад, 1985.
5. *Джумаев Ч.* Традиционная туркменская инструментальная музыка. Автореф. дис. канд. иск. Ташкент, 1993.
6. *Джумакулиева З. О.* «Циклообразующие принципы в туркменской музыке устной классической традиции». Автореф. дис. ... канд. иск. Ашхабад, 2013.
7. *Карпова С. М.* Туркменская камерно-вокальная музыка. Ашхабад, 1988.
8. *Курбанова Д.* Жанры туркменской дутарной музыки и специфика их структуры // Наука и техника Туркменистана. 2011, № 1 (на туркм. яз.).
9. *Туйлиев С.* Теория туркменской музыки: В 3 т. Ашхабад, 2014.
10. *Тюлин Ю. Н.* Натуральные и альтерационные лады. М., 1971 (на туркм. яз.).
11. *Успенский В. А., Беляев В. М.* Туркменская музыка: в 2 т. / Под ред. Ш. Гуллыева. Алама-Ата, 2003.



Гэ Цзюньбай
аспирант РИИИ
(Санкт-Петербург, Россия /
Чанчжоу, провинция Цзяньсу,
Китайская Народная Республика)

Ge Junbai
Graduate student at the Russian Institute
of Art History (Saint Petersburg, Russia /
Changzhou, Jiangsu Province,
People's Republic of China)
736946757@qq.com
Научный руководитель –
доктор искусствоведения
Е. П. Яковлева

**Иностранные студенты Ленинградского института
имени И. Е. Репина 1950 – 1960-х годов –
будущие живописцы стран народной демократии**

**Foreign Students of the Leningrad Institute
Named after I. E. Repin 1950 – 1960s – Future Painters
of the Countries of People's Democracy**

Актуальность темы настоящего доклада обусловлена необходимостью изучения и широкого освещения этого, теперь уже международного культурно-исторического процесса, сыгравшего огромную роль в становлении и развитии изобразительного искусства и культуры стран народной демократии – **просоветски настроенных государств, сложившихся после Второй мировой войны** в результате так называемых народно-демократических революций.

Институт имени И. Е. Репина, находившийся в ведении Академии художеств СССР, стал одним из центров учебно-художественных международных связей. Обучение иностранных художников продолжается там и в настоящее время, только институт теперь носит название «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина».

В рассматриваемый период руководство Китая, Кореи, Монголии, Албании, Венгрии, Румынии, Болгарии и Чехословакии отбирало талантливых молодых людей, желающих получить высшее художественное образование в Советском Союзе, и направляло их по согласованию с советскими учреждениями на учебу в Ленинградский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. При этом некоторые абитуриенты уже имели среднее, а иногда и высшее художественное образование, полученное на родине.

Институт привлекал будущих студентов крепкими традициями, восходящими к до-революционной школе Императорской академии художеств, из которой вышли такие выдающиеся художники и педагоги как П. П. Чистяков, И. Е. Репин, И. Крамской, А. И. Куинджи, Б. М. Кустодиев, В. А. Серов, К. А. Коровин, Н. К. Рерих и многие другие живописцы, скульпторы, графики, архитекторы и искусствоведы, опиравшиеся на принципы и формы классического искусства, а также на строго организованный художественно-педагогический процесс с характерными для него композиционными заданиями и профессиональными требованиями к постижению натуры и рисунка как основы последующей работы художника.

Цель настоящего доклада заключается в том, чтобы сообщить о советских и иностранных художниках, получавших профессиональное образование на факультете живописи Института имени И. Е. Репина в 1950 – 1960-е гг., и кратко охарактеризовать учебные персональные мастерские живописи, в которых они учились, начиная со второго курса.

Основными источниками проведенного исследования стали литературные, художественные и документальные материалы из Научного архива Российской академии

художеств в Санкт-Петербурге и личных архивов бывших студентов. Прежде всего, это «Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской академии художеств. 1815–2005»¹, изучение и анализ которого позволили выявить и систематизировать всех советских и иностранных студентов, прибывших в рассматриваемый период на учебу в Ленинград из советских республик и стран народной демократии и завершивших шестилетний курс обучения на факультете живописи Института имени И. Е. Репина. Расширили представление о бывших студентах и другие литературные источники, включающие научные статьи, монографии, диссертации и альбомы.

Структура институтских факультетов в рассматриваемый период включала учебные персональные мастерские, носившие имена их руководителей – ведущих и признанных советских художников – профессоров и доцентов. На факультете живописи это были мастерские Б. В. Иогансона – А. Д. Зайцева, В. М. Орешникова, В. М. Непринцева, М. И. Авилова, Р. Р. Френца, И. А. Серебряного, Е. Е. Моисеенко, А. А. Мыльникова и мастерская театральной живописи М. П. Бобышева – А. И. Сегала.

Институт имени Репина отличался высокопрофессиональной школой и стройной методической системой преподавания, которая, меняясь с годами, совершенствовалась в соответствии с растущими требованиями художественного образования. Состав преподавателей с годами пополнялся выпускниками института. Многие из них участвовали в Великой Отечественной войне. Так, после окончания института, там преподавали бывшие фронтовики – будущие ректоры, живописцы Б. С. Угаров, П. Т. Фомин, О. А. Еремеев. Участниками войны были руководители учебных академических мастерских – профессора Ю. М. Непринцев, И. А. Серебряный, Е. Е. Моисеенко, А. А. Мыльников, известные своими произведениями на военную тему. Немало участников войны было и среди студентов – как советских, так и иностранных. Это, например, будущий профессор мастерской Ю. М. Непринцева, народный художник РСФСР, а в годы войны – военно-морской летчик А. Д. Романычев и китайская студентка из той же мастерской Дэн Шу — автор диплома «На работу» (1961), ставшая известной в КНР художницей и педагогом².

Вместе с Дэн Шу, в мастерской Ю. М. Непринцева, учился Го Шаоган – тоже представитель КНР, которому, как и пяти другим китайским студентам факультета, несмотря на отличную учебу, не удалось подготовить и защитить дипломную работу из-за осложнившихся в середине 1960-х годов отношений между Советским Союзом и Китайской Народной Республикой, в результате чего живописцам Го Шаогану, Чжоу Беньи и Цю Минхуа, скульпторам Цао Чуньшэну и Шиту Чжаогуану и искусствоведу Тань Юнтаю пришлось досрочно вернуться на родину, не получив диплома об окончании института³. Тем не менее, они также стали известными в Китае деятелями искусств, преданными своей ленинградской alma mater. Всего на факультете живописи в рассматриваемый период обучалось шестнадцать студентов из Китайской Народной Республики.

В мастерской профессора Ю. М. Непринцева проходили обучение и другие иностранные студенты, например, студент из Албании Рафаил Дембо (1926–1996), защитивший дипломную работу на тему «Скандербек принимает турецких послов» и впоследствии ставший заслуженным художником Албании. В 1962 г. под руководством Непринцева

¹ Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской академии художеств. 1815–2005 / Авт.-сост.: С. Б. Алексеева; науч. ред. Ю. Г. Бобров. СПб., 2007. 790, [1] с.; Факультет живописи 1950–1959 гг. С. 61–102.

² Нин Бо. Дэн Шу – китайская ученица мастерской Ю. М. Непринцева // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры» / Московский государственный музей «Дом Бурганова». 2010. № 1. С. 135–142.

³ Яковлева Е. П. Китайские студенты ленинградского вуза 1950–1960-х годов – заложники политических обстоятельств // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2016. С. 71–77.

защитил диплом студент из Корейской Народно-Демократической Республики Ко Бон Чер (род. 1919), написавший дипломную работу на тему «Обмен опытом русских и корейских рабочих». Обучались в мастерской и студенты из советских республик. Например, в 1956 г. защитил дипломную работу «Колхозные победители» представитель Советского Казахстана Камиль Шаяхметов (1928–1995),

Первым китайским студентом в Ленинграде 1953 г. стал Ли Тяньсян (1928–2020), завершивший обучение в 1959 г. в мастерской профессора В. М. Орешникова, защитив дипломную работу на тему «Юные читатели»⁴. До поступления в Ленинградский институт, в 1950 г. Ли Тяньсян окончил Национальный институт изящных искусств в Бэйпине, где его дипломная работа – картина «Героическая смерть Линь Сянцзяня» получила первую премию и по рекомендации Сюй Бэйхуна была передана в собрание Музея революции Китая⁵. Именно Сюй Бэйхун рекомендовал Ли Тяньсяна в первый набор китайских художников, направленных государством на обучение в Советский Союз, где он был зачислен в Институт имени И. Е. Репина, а со второго курса – в мастерскую профессора Виктора Михайловича Орешникова (1904–1987). Это был «академик Академии художеств СССР, народный художник СССР, лауреат двух Сталинских премий, доктор искусствоведения, руководитель учебной и творческой мастерских живописи Ленинградского государственного института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, с 1953 по 1977 г. – ректор этого учебного заведения»⁶. Вместе с Ли Тяньсяном с 1954 г. учились в мастерской В. М. Орешникова китайские студенты Сяо Фэн (род. 1932), защитивший дипломную работу на тему «Проводы» с оценкой «отлично», впоследствии ставший ректором Китайской академии искусств, и его друг по Центральному художественному институту в Ханчжоу, Цюань Шаньши (род. 1930)⁷, также на «отлично» защитивший дипломную работу «С нами Мао Цзедун». После возвращения в Китай они стали успешными художниками и педагогами в провинции Чжецзян⁸.

Четвертым китайским выпускником мастерской Орешникова стал Ли Цзунь (род. 1931). «Он прибыл в Ленинград в 1956 г. и тогда же был зачислен в аспирантуру Института имени И. Е. Репина, однако уже в январе 1957 г. перевелся в число студентов первого курса факультета живописи»⁹. Для дипломной картины «Утро Тяонань» Ли Цзунь выбрал бытовой сюжет – занятие китайских детей в школе для неграмотных. Пятым китайским воспитанником мастерской Орешникова стал Цю Минхуа (род. 1932), ранее окончивший Педагогический институт, поэтому в Институт имени Репина

⁴ Яковлева Е. П., Нин Бо. Ли Тяньсян – выпускник Ленинградского института имени И. Е. Репина (к вопросу о советско-китайских художественных связях) // Восток – Запад на берегах Невы: материалы III междунар. науч.-практ. конф. «Рериховское наследие». Т. III. Ч. 1. СПб.: Рериховский центр СПбГУ, 2007. С. 276–283.

⁵ Ма Лиминь. Не сожалейте о вечерней шелковице, восхищайтесь красотой утренней зари: о творчестве китайских живописцев супругов Ли Тянсан и Чжао Юпин // Современный художник. 2014. Октябрь. С. 84–93.

⁶ Яковлева Е. П., Нин Бо. Китайские студенты учебной живописной мастерской под руководством профессора В. М. Орешникова // Вестник СПбГУТД. Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 4. С. 56.

⁷ Пань Икуй. Ленинградские учителя китайского художника Цюань Шаньши / Наука и образование современной Евразии: традиции и инновации: Материалы Евразийского научного форума, посвященного 300-летию со дня рождения М. В. Ломоносова. 24–28 октября 2011 г. Часть 2. Искусствоведение: сб. науч. ст. / Под ред. М. Ю. Спириной. СПб.: МИЭП, 2011. С. 123–135.

⁸ Пань Икуй. О Чжецзянской академии изящных искусств и двух ее выпускниках 1953 года / Искусство и диалог культур: VI Междунар. науч.-практ. конф. Вып. 6: Сб. науч. тр. Под ред. С. В. Анчукова, Т. В. Горбуновой. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. С. 161–164.

⁹ Яковлева Е. П., Нин Бо. Китайские студенты учебной живописной мастерской под руководством профессора В. М. Орешникова // Вестник СПбГУТД. 2017. № 4. С. 61.

он был зачислен «на второй курс, переводом из Московского городского педагогического института им. В. П. Потемкина»¹⁰. К сожалению, в октябре 1960 г. и Цю Минхуа был отчислен по указанной выше причине.

В мастерской профессора Орешникова обучались и другие иностранные студенты, в том числе Ким Рин Квон из Кореи (род. 1925), в 1957 г. защитивший диплом на тему «Советские воины-освободители», двое студентов из Венгерской Народной Республики – Янош Блашки (род. 1924), автор диплома «Венгерские гости у колхозников» (1955) и Розалия Коста (1925–1993), защитившая дипломную работу на тему «Раздел земли в Венгрии в 1945 году» (1956). Студент Керай Якуп Ахмет (род. 1933), прибывший из албанского города Шкотер, защитил дипломную картину «Освобождение албанских женщин из турецкого плена», оцененную на «хорошо». В 1964 г. мастерскую Орешникова окончил прибывший из Германии Гюнтер Ханке (1901–1989) – австралийский художник, впоследствии известный как абстрактный экспрессионист. Он был родом из Сиднея, стал первым военным художником, прибывшим в залив Милн после того, как австралийцы нанесли первое поражение японским войскам во время Второй мировой войны. В 1964 г. в Институте имени И. Е. Репина Ханке защитил на «хорошо» дипломную работу – картину «Ковровщицы». Позднее он стал директором художественной школы Королевского художественного общества (Royal Society of Arts), базирующейся в Лондоне.

В мастерской Орешникова учились также представители советских социалистических республик, после распада Советского Союза – независимых государств. Среди них узбекский художник, участник Великой Отечественной войны Рахим Ахмедов (1924–2008), продолживший обучение в Институте имени И. Е. Репина в 1947 г., где в 1953 г. защитил диплом на тему «Народный певец». В 1991 г. Ахмедов был удостоен звания «народный художник СССР»¹¹.

Учеником мастерской В. М. Орешникова был и участник войны, награжденный Орденом Красной Звезды, боевыми и трудовыми медалями, будущий киргизский живописец и педагог Кульчоро Керимбеков (1922–1989) – автор дипломной работы на тему «На горных пастбищах Тянь-Шаня», впоследствии ставший заслуженным деятелем искусств Киргизской ССР, вошедший в историю как один из классиков реализма и советского импрессионизма.

В 1954 г. в Институт имени И. Е. Репина поступил второй гражданин КНР, уроженец провинции Хэбэй Линь Ган¹². На старших курсах он стал воспитанником живописной мастерской под руководством народного художника СССР, доктора искусствоведения, академика Б. В. Иогансона, в 1958–1962 гг. – президента Академии художеств СССР. Под руководством Б. В. Иогансона он подготовил дипломную работу «Крестьянский суд», композиционно перекликающуюся с известной картиной профессора «Допрос коммуниста».

Иностранцами студентами мастерской Иогансона были также Пак Ген Ран (род. 1922) – представитель Корейской Народной Демократической Республики, выполнивший дипломную работу на тему «Дружба русских и корейских студентов», студент из Румынии Кориолан Хора (1928–1991), защитивший дипломную работу на тему «На лесоразработках» (1956), и будущий румынский художник Петре Акичение (Petre Achitenie), известный тем, что вместе с сыном на рубеже 1980–1990-х гг. распи-

¹⁰ Яковлева Е. П., Цао Ижань. Творческая судьба нанкинського живописца и педагога Цю Минхуа (к вопросу о советско-китайских связях в области художественного образования) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна: Научный журнал. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2018. № 4. С. 67–72.

¹¹ Ахмедова Н. Рахим Ахмедов. Живопись, графика. Монография М.: Изд-во «Марджани», 2018.

¹² Нин Бо. Линь-Ган – воспитанник ленинградской мастерской Б. В. Иогансона (к вопросу о создании сюжетно-тематической картины) // Искусство и диалог культур: II междунар. науч.-практ. конф. Вып. 2: Сб. науч. тр. / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. / Под ред. П. А. Кудина. СПб.: НОУ «Экспресс», 2008. С. 190–194.

сал в Молдавии в неовизантийском стиле Дрокиевский храм Успения Божьей матери (3000 кв. м), за что получил от Патриарха всея Руси Алексия Второго высшую награду – золотую медаль святого Даниила.

После переезда профессора Б. М. Иогансона в Москву, его мастерскую в институте вел профессор А. Д. Зайцев, под руководством которого в 1962 г. написал дипломную работу китайский студент Чжан Хуацин¹³.

Под руководством профессора Иогансона готовили свои дипломы и студенты из Закавказья и среднеазиатских республик. Так, Надыр Садых-оглы Касумов из Азербайджанской ССР в 1953 г. написал дипломную работу «С. М. Киров на нефтепромыслах в Баку», а студент из Советской Туркмении Иззат Клычев, ставший впоследствии известным советским живописцем, – защитил тогда же на «отлично» дипломную работу «В пустыне Кара-Кум». В 1955 г. оценку «отлично» за дипломную работу «О делах колхоза» и диплом с отличием об окончании института получил Е. Д. Мальцев – будущий народный художник Российской Федерации, член-корреспондент Российской Академии художеств и руководитель Ленинградского (затем Санкт-Петербургского) союза художников. В 1957 г. мастерскую Иогансона окончил будущий ректор Института имени И. Е. Репина О. А. Еремеев, получивший диплом с отличием и оценку «отлично» за картину «Ленин», а известный художник и основатель Российской академии живописи, ваяния и зодчества Илья Глазунов (1930–2017) в мастерской Иогансона в 1957 г. подготовил дипломную работу «На колхозной ферме», оцененную на «удовлетворительно».

В живописной мастерской профессора Михаила Ивановича Авилова (1882–1954), проходили обучение известные впоследствии художники советских республик. Среди них активные члены Союза художников Казахстана: Алексей Степанов (1923–1989) – автор дипломной работы «Школьники в гостях у Джамбула», Сабур Мамбеев (1928–2017), защитивший дипломную работу «На джайлау», Канафия Тельжанов (1927–2013) – автор дипломной работы «Амангельды Иманов», впоследствии – директор Государственного музея искусств Республики Казахстан имени Абылхана Кастеева и др.

Профессор Авиллов был наставником также живописцев из Киргизской ССР – Джакуля Кожажметова (1921–1975) – автора диплома «Заседание правления колхоза» и Алтымышы Усубалиева (1930–1970), получившего диплом с отличием об окончании института и оценку «отлично» за дипломную работу «Концерт на полевых работах» (1953). Воспитанником профессора Авилова был также художник-фронтовик, будущий народный художник Туркменской ССР Аман Кулиев (1918–1983) – автор дипломной работы «М. И. Калинин в Туркмении».

В мастерской профессора Р. Р. Френца оценку «отлично» за дипломную работу «Борцы за свободу Албании» (1956) получила студентка из Албании Петрак Гурии Панди Мади (род. 1917). Тогда же в мастерской подготовил диплом на тему «Выставка на фестивале молодежи в Варшаве» польский студент Мечислав Щенский (род. 1929).

Батальную мастерскую под руководством сначала доцента, а потом профессора Евсея Евсеевича Моисеенко (1916–1988) в 1964 г. окончил студент из Монголии Сумьяджав Дондог (1935–1996), защитивший на «отлично» дипломную работу под названием «Встреча». В 1959 г. под руководством Моисеенко защитил дипломную работу «Крестьянское восстание в Северной Моравии в конце XVIII века» студент из Чехословакии Яромир Файкус (1924–2009) – будущий создатель стиля реализма и впечатлений в чешском искусстве, работавший в живописи, мозаике, графике, витраже и сграффито. Тогда же под руководством доцента Е. Е. Моисеенко защитил дипломную работу «Проводы» Сергей Кончукович Ланзы (1927–1977) – ведущий мастер тувинского изобразительного искусства, живописец, график, театральный художник, заслужен-

¹³ *Нин Бо*. Китайский живописец и педагог Чжан Хуацин – воспитанник ленинградской художественной школы // Искусствоведение и художественная педагогика в XXI веке: Сб. ст. по мат. Международной науч.-практ. конф. Вып. 2. / Под ред. Э. В. Махровой и др. СПб.: НОУ «Экспресс», 2011. С. 127–135.

ный деятель литературы и искусства Тувинской АССР (1966), заслуженный художник РСФСР (1968). В 1958 г. с оценкой «хорошо» написал дипломную работу «У рыбаков Куршанского залива» будущий литовский живописец-монументалист и график Лаймутис Петро Лочерис (1929–2018), а студентка из Польской Народной Республики Мариана Рухкевич (род. 1933) выполнила дипломную работу «Шопен и Мицкевич». Единственной китайской студенткой мастерской Е. Е. Мосеенко была Фын Чжень из Шанхая, в 1962 г. защитившая дипломную работу «Помощь армии»¹⁴.

Последним из этого поколения китайских живописцев был Су Гаоли (род. 1937)¹⁵, окончивший мастерскую профессора А. А. Мыльникова в 1966 г. дипломной работой эскиз витража «Созидатели». В 1969 г. завершил обучение в институте воспитанник мастерской Мыльникова студент из Болгарской Народной Республики Атанас Василев Шаренков (1943–1992), выполнивший дипломную работу «Свадьба».

Под руководством профессора Иосифа Александровича Серебряного (1907–1979)¹⁶ в 1968 г. защитил на «отлично» дипломную работу «Сухэ Батор» студент из Монголии Баир Гомбожав, а в 1964 г. написал свою работу на тему «Расстрел революционера Казы-Магамеда» дагестанец Алирза Эмирбеков (1934–2005) – впоследствии заслуженный деятель искусств Дагестана и уважаемый в республике педагог.

Мастерскую театральной живописи под руководством выдающегося советского театрального художника, живописца, графика и педагога, профессора Михаила Павловича Бобышова (1885–1964)¹⁷ окончили студенты из разных стран, в том числе в начале 1960-х гг. – студенты из КНР и Монголии. После ухода из жизни профессора Бобышова мастерскую вел его коллега Александр Израилевич Сегал (1905–1971).

Далеко не все иностранные выпускники Ленинградского института имени Репина остались верными реалистическим и соцреалистическим традициям советской художественной школы, преобладавших в рассматриваемый период, но те знания и воспитание, которые они получили в исторических стенах Академии художеств в Ленинграде и в международном студенческом сообществе навсегда остались с ними и дали возможность продолжить обучение последующих поколений уже на их родине.

¹⁴ Нин Бо. Творческий путь Фын Чжень – выпускницы мастерской Е. Е. Мосеенко (к вопросу о роли советского художественного образования в китайском изобразительном искусстве) // Известия Уральского государственного университета. Серия 1 «Проблемы образования, науки и культуры». 2010. № 2(75). С. 89–95.

¹⁵ Хуан Юаньпэн, Вэй Цзе. Наследие художника Су Гаоли: творческий метод, основные темы и сюжеты // Искусство Евразии. 2022. № 4 (27). С. 172–185.

¹⁶ Никифоровская И. В. Иосиф Александрович Серебряный. Л.: Художник РСФСР, 1976.

¹⁷ Нин Бо. Михаил Павлович Бобышов – художник и педагог // Журнал любителей искусства. 2009. № 2. С. 116–118.



Деменова Виктория Владимировна
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории искусств и музееведения,
Уральский Федеральный университет
(Екатеринбург)

Demenova Victoria Vladimirovna
Candidate of Art History,
Associate Professor of the Department of Art
History and Museology,
Ural Federal University
(Yekaterinburg)
vikina@mai.ru

Храмовая и «сувенирная» буддийская скульптура Китая XIX в. в российских региональных музейных собраниях

XIX век в истории русско-китайских взаимоотношений стал особенной вехой, раскрывающей потенциал культурного обмена между Россией и Китаем на принципиально новом уровне. В этот период, благодаря открывшемуся «чайному пути» и частной чайной торговле, в Россию начинают активно поступать и предметы массового китайского фарфора, ориентированного на экспорт, и буддийская фарфоровая скульптура (преимущественно образы бодхисаттвы сострадания Гуаньинь). Последняя преимущественно покупалась купечеством в качестве сувениров, а покупатели нередко не подозревали о ее первоначальном смысле и цели создания. Одновременно с этим, в буддийские храмы Бурятии и Калмыкии в это время привозится реальная буддийская скульптура Китая, самых разнообразных стилевых школ (незолоченая, позолоченная, сделанная техникой выколотки и т. д.). Эта скульптура имела не только широкое хождение внутри буддийских храмов России, но в определенной степени и стилевое влияние на локальные отечественные школы. О том как именно эти образцы попадали в художественные региональные собрания России, об их особенностях и иконографии пойдет речь в докладе.



Джумабаев Асет Шалабаевич
докторант 3 курса
Казахской национальной консерватории
имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Dzhumabaev Aset Shalabaevich
3rd year doctoral student
Kurmangazy Kazakh National Conservatory
(Almaty, Kazakhstan)
aset.dzhumabaev@bk.ru
ORCID ID: 0009-0000-8795-7048

Оркестр казахских народных инструментов имени Курмангазы. Начало становления

Содержание доклада посвящено рассмотрению вопросов возникновения и становления оркестра казахских народных инструментов им. Курмангазы.

И хотя официальной датой создания оркестра считается 25 июня 1934 года, документы первого этапа культурного строительства республики свидетельствуют о том, что идея создания оркестра возникла уже фактически в начале 1920-х годов. Предполагалось, что руководителем оркестра станет Г. П. Любимов. Деятельность этого видного музыканта и руководителя квартета русских народных инструментов была известна широкому кругу любителей музыки по концертам А. В. Затаевича в Москве, обработки казахских песен и кюев которых исполнялись этим составом, а также и возглавляемым им оркестром русских народных инструментов.

Создание оркестра предполагало его обеспечение народными музыкальными инструментами, изготовленными в цеховых условиях. Вопрос, по каким причинам это намерение не осуществилось, до сих остается открытым. Можно предполагать, что реализация плана создания оркестра была приостановлена вследствие переезда столицы Казахской АССР из Оренбурга в Кызыл-Орду, изменением экономической политики, процессами коллективизации, понижением в должности наркома просвещения, видного государственного деятеля, ученого-лингвиста А. Б. Байтурсынова (1872–1937), поддерживавшего прогрессивные начинания в области образования и культуры и т. д.

В конце 1920-х годов будущий дирижер, композитор и музыковед А. К. Жубанов обучался в Петроградской консерватории по классу гобоя у соратника и преемника В. В. Андреева, руководителя оркестра русских народных инструментов – Ф. А. Нимана. Ознакомление с работой оркестра русских народных инструментов оказало в будущем большое влияние на организацию Экспериментальной мастерской музыкальных инструментов и ансамбля домбристов при Музыкальном техникуме в Алматы – в 1933 г., а позже – и, собственно, оркестра казахских народных инструментов, ставшего впоследствии одним из самых известных музыкальных коллективов Казахстана.

При рассмотрении истории его возникновения у исследователей сложилось мнение о том, что оркестр казахских народных инструментов был создан по типу Великорусского оркестра народных инструментов им. В. В. Андреева, с составом, репертуаром и методами работы которого первый руководитель и дирижер коллектива А. Жубанов был знаком ранее. Это подтверждают структура, группы инструментов и их строй, репертуар, рассадка музыкантов оркестра казахских народных инструментов и многое другое. Однако предпосылки и идея возникновения русского и казахского оркестров заметно отличались друг от друга. Так, по мнению исследователя М. И. Имханцкого, на возрождение балалаечного и домрового искусства в России

¹ Цит. по: *Имханицкий М. И.* Становление струнно-щипковых инструментов в России. Учеб. пособие для музык. вузов и училищ. РАМ им. Гнесиных. М., 2008. 370 с. 137 с.

во второй половине XIX века в числе других факторов повлияло усиление интереса музыкальной общественности к народному творчеству и активизации просветительства. Идея В. В. Андреева: «вернуть народу ее песню во сей ее чистоте, и без всяких ужасных изменений, которым она подверглась» (Письмо Л. Толстому от 3 марта 1896г.)¹ позже нашла свое воплощение в создании Великорусского оркестра.

Что касается домбры, на основе которой был создан ансамбль, а потом и оркестр, то, как известно, была самым распространенным казахским инструментом, на котором практиковалось сольное исполнительство. Порой расцвета народно-профессионального домбрового искусства считается XIX – первая половина XX столетий. Об этом свидетельствуют как устная историография, так и письменные источники того периода. К числу последних можно отнести воспоминания очерки путешественников-этнографов, труды этномузыковедов, а также программы концертов. Так, комментарии А. В. Затаевича к ряду казахских кюев в его музыкально-этнографических сборниках отражают высокую степень развития домбрового искусства в 1920-е гг. Разные локально-региональные традиции, исполнительские стили и школы показали также и участники первого Всеказахстанского слета деятелей народного искусства 1934 г., приуроченного 10-летию музыкально-этнографической деятельности А. В. Затаевича.

Пути развития оркестра им. В. В. Андреева и оркестра казахских народных инструментов имеют как общие черты, так и существенные различия. Последнее касается в основном процесса реконструкции народных инструментов, в осуществлении которых большая помощь В. В. Андрееву была оказана его соратниками – Ф. С. Пасербским, С. И. Налимовым. А в процессе академизации оркестра, создании и обогащении его репертура единомышленниками выступили выпускники Петербургской консерватории Н. П. Фомин, В. А. Лидин, М. М. Вальяно и др. Большим подспорьем стала и практика изготовления балалаек в фабричных условиях, что позволило наладить массовое производство этих русских народных музыкальных инструментов.

Сольное исполнительство на домбре, разных ее типов, обусловившие возникновение многообразия региональных традиций, стилей и школ предполагало индивидуальное изготовление инструментов. Поэтому процесс реконструкции домбры в музыкальной практике Казахстана шел значительно дольше.



Дуань Цинин,
аспирант,
Российский государственный педагогический
университет имени А. И. Герцена
(Санкт-Петербург)

Duan Qingying,
Graduate student,
A. I. Herzen Russian State Pedagogical
University (Saint Petersburg)
1062050399@qq.com

Советско-китайское сотрудничество в сфере музыкального искусства

Сотрудничество Китая и России способствовало совершенствованию систем музыкального образования, обновлению творческих стилей двух стран и создало модель межкультурных художественных обменов, которая имеет важное значение для современных международных музыкальных и культурных контактов. Широкомасштабные культурные и художественные связи между Китаем и Советским Союзом начались с середины XX века. Изучение визитов советских музыкантов в Китай, обменов музыкальным образованием, взаимной оценки музыкальных произведений может раскрыть внутреннюю логику межкультурных художественных обменов в особые исторические периоды и способствовать пониманию механизмов современной международной музыкальной коммуникации [1].

Начиная с 1950-х годов, выступления советских музыкантов стали важным каналом культурного обмена между нашими странами. В 1952 году в Китае гастролировал Государственный ансамбль народного танца СССР со знаменитыми постановками «Красный мак» и «Танец русских моряков». Чрезвычайно динамичный язык тела артистов и страстная народная музыка вызвали «советскую культурную лихорадку» в Китае [2]. В 1956 году советский дирижер Аносов возглавил Московский филармонический оркестр, который посетил Китай, исполняя симфонии Бетховена и Чайковского, что способствовало развитию симфонической «индустрии» Китая [3]. Подобные выступления воспитали целую группу выдающихся дирижеров, таких, например, как Ли Дэлунь, которые оказали влияние на творчество китайских композиторов, дав начало сочинению революционных музыкальных произведений, таких как «Красный женский отряд» [4].

В 1950-х и 1960-х годах Китай отправил в Советский Союз большое количество студентов-музыкантов. Только в 1956 году в Советский Союз отправились для дальнейшего обучения 23 студента-музыканта. Направления обучения – композиция, вокальная и инструментальная музыка [5]. Они систематически изучали советскую систему музыкальной теории в Московской консерватории и других учреждениях, в частности, по учебникам гармонии Способина и других авторов, и уделяя особое внимание изучению методов композиции Шостаковича [6]. Вернувшись в Китай, композитор Ду Минсинь объединил западные методы композиции с китайскими народными элементами, создав такие классические произведения, как «Танец на водяной траве». Пианист Лю Шикунь внедрил в отечественное преподавание исполнительские приемы советской школы, способствуя популяризации фортепианного образования [7]. В результате была создана система музыкального образования с советскими чертами.

Советская музыка широко распространялась в Китае по различным каналам. Рубрика «Иностранная музыка» Национального радио Китая регулярно транслировала такие песни, как «Катюша» и «Подмосковные вечера», делая их мелодии напевами домашнего обихода китайцев [8]. Советские учебники по музыке, (например, «Курс гармонии» Ю. Н. Холопова), были включены в учебные программы колледжей, оказав влияние на поколения студентов-музыкантов [9]. Такие произведения, как «Поющая

Родина», заимствовали ритм и гармонию советских маршей. Советские песни и танцы также стали важной частью массовых культурно-художественных мероприятий и праздничных представлений, формируя культурную память определенного исторического периода [10].

Советские музыканты, в свою очередь, также представили публике разнообразные интерпретации китайской народной музыки. В 1957 году в Москве состоялась премьера «Увертюры на тему китайской народной песни» в исполнении советского композитора Прокофьева, в которой мелодии китайских народных песен сочетались с западными симфоническими формами [11]. Советский исполнитель на эрху Алексеев систематически изучал китайскую технику игры на эрху и проводил специальные концерты [12], а также предоставила новые идеи для инноваций в китайской музыке.

Совместное творчество и исполнение китайских и советских музыкантов продемонстрировало глубокую художественную интеграцию и взаимный эмоциональный резонанс. В 1950 году марш «Москва-Пекин» советского композитора В. И. Мурадели, посвященный дружбе Китая и Советского Союза, был удостоен в 1951 году второй степени Сталинской премии в области литературы и искусства [11, 1]. В 1959 году китайские и советские артисты совместно исполнили «Кантату Хуанхэ» в Москве, добившись идеального слияния национального и интернационального [13].

Сотрудничество между Китаем и Советским Союзом в области музыки и искусства является образцом международного культурного обмена в XX веке. Такое сотрудничество должно основываться не только на равенстве и взаимном обучении, но и на достижении двустороннего культурного обмена посредством различных форм, таких как обмен талантами, распространение опыта и совместное творчество.

Литература

1. Ван Нин. История культурных обменов между Китаем и СССР в XX веке [Текст]. – Пекин: Издательство «Народная литература», 2018. – 345 с.
2. Министерство культуры КНР, Управление по внешним культурным связям. Обзор культурных обменов Китая с зарубежными странами (1949–1999) [Текст]. – Пекин: Издательство «Культура и искусство», 1999. – 512 с.
3. Ли Делунь. Воспоминания Ли Делунь [Текст]. – Пекин: Центральное издательство переводов, 2004. – 278 с.
4. Чжу Цихун. История музыки Нового Китая (1949–2000) [Текст]. – Чанша: Хунаньское издательство изобразительного искусства, 2002. – 401 с.
5. Комитет по составлению истории образования китайских студентов за рубежом. История образования китайских студентов за рубежом [Текст]. – Гуанчжоу: Гуандунское издательство высшего образования, 2010. – 620 с.
6. Способин И. В., Евсеев С. Е., Куликов В. Учебник гармонии [Текст] / пер. с кит. Чэнь Минь. – Пекин: Издательство «Народная музыка», 2000. – 288 с.
7. Лю Шикунь. Заметки по преподаванию фортепиано [Текст]. – Шанхай: Шанхайское издательство музыки, 2012. – 156 с.
8. Редакционный комитет по истории Центрального народного радиовещания Китая. Краткая история Центрального народного радиовещания Китая [Текст]. – Пекин: Издательство «Китайское радио и телевидение», 1993. – 224 с.
9. Ван Юйхэ. История современной и новейшей музыки Китая [Текст]. – 2-е изд. – Пекин: Издательство «Народная музыка», 2002. – 398 с.
10. Лян Маочунь. Современная музыка Китая [Текст]. – Шанхай: Шанхайское издательство музыки, 1993. – 210 с.
11. Ван Цичжан. Исследование культурных обменов в области музыки между Китаем и СССР [Текст] // Исследования музыки. – 2005. – № 3. – С. 45–52.
12. Сунь Вэйвэй. Распространение и развитие эрху в России [Текст] // Исследования национального искусства. – 2012. – № 2. – С. 87–93.
13. Янь Лянкунь. Мир дирижера: Художественная жизнь Янь Лянкуна [Текст]. – Пекин: Издательство «Китайская федерация литературных и художественных кругов», 2010. – 320 с.



Ду Юэ,
аспирант,
Академия Русского балета
имени А. Я. Вагановой
(Санкт-Петербург)
galvaneckelha@gmail.com

Взаимодействие и развитие китайско-советского танцевального искусства

XIX–XX века являются важнейшим периодом модернизации китайского танцевального искусства и эпохой активного международного культурного обмена. Особое значение в этом контексте имеет взаимодействие с СССР, в рамках которого театр и танец выступали в качестве ключевых носителей межкультурных связей. В ходе гастролей советских художников на Дальнем Востоке и систематического внедрения советского театрального опыта произошли значительные изменения в практике китайского сценического искусства, формирования балетных трупп, развития педагогики и организационных структур. СССР через внедрение передовых балетных систем, драматургии, сценического языка и педагогических концепций оказал свое глубокое влияние. Это влияние выразилось в заимствовании и адаптации советских техник и методов, а также в интеграции национальных элементов, что способствовало развитию китайской хореографии. Взаимодействие стало важной частью культурного диалога между Китаем и зарубежьем.

Массовое внедрение западного балета в Китай началось не в 1950-х в Пекине, а в 1920-х в Харбине и Шанхае. В это время там выступали такие известные мастера, как Ольга Преображенская и Владимир Ижевский, обладающие международной репутацией. Харбин был центром русской диаспоры и привлекал русских эмигрантов, создавая богатую культурную атмосферу и открывая балетные школы. Именно в этот период состоялся первый контакт западного балета с китайской сценической практикой.

После основания Китайской Народной Республики началось активное развитие новой китайской танцевальной культуры. Наследование традиционного национального танца сочеталось с заимствованием зарубежных практик и накоплением опыта в хореографическом творчестве. В силу исторических условий и политики того времени в Китай приезжали многочисленные советские художественные коллективы. С конца 1952 по 1957 год сюда приехали такие ансамбли, как «Советский Красный Флаг», Государственный фольклорный ансамбль, Московский музыкально-драматический театр и ансамбль «Берёзка»¹. Эти гастроли способствовали организации учебных мероприятий для китайских хореографов, проведению лекций специалистами, а также подготовке и публикации статей о хореографическом творчестве, исполнительстве, композиторском искусстве, сценическом дизайне и управлении ансамблями. Это оказало значительную поддержку в формировании стиля, в профессиональной подготовке и развитии системы китайской танцевальной культуры.

В феврале 1954 года Министерство культуры КНР по инициативе Ву Сяобаня создало Пекинскую школу танца — первую в стране для профессиональной подготовки танцовщиков². В ней преподавали советские специалисты, такие как Ольга Ирина, Тамара

¹ Ван Кефен. Современная история танца в Китае (1840–1996). Пекин : Народное музыкальное изд-во, 2004. 853 с.

² Оу Цзяньпин. Западный балет в Китае за 70 лет // Художественное обозрение. Пекин, 2019, № 11. С. 7–21.

Лешевич, Виктор Цаплин, обучавшие технике балета, народным танцам и дуэтам. В первых двух созывах педагогов, таких как Петр Гусев и Виктор Цаплин, внедрили методы, основанные на русской драматической балетной литературе, что повлияло на развитие учебных программ и формирование первых китайских танцевальных жанров и национальной хореографической традиции.

Виктор Цаплин способствовал развитию педагогики сценического искусства и интеграции западного балетмейстерского мастерства с китайскими народными танцами, стимулируя создание национальных драматических спектаклей с этнической спецификой. Его идеи повлияли на развитие отечественных хореографов и заложили теоретическую основу для дальнейшего развития сценической хореографии. Он создал первую учебную программу по хореографии, включавшую постановки «Лotosовый фонарь», «Влюбленные наконец-то поженились». Эти спектакли стали важными этапами в формировании китайской классической танцевальной драматургии с элементами русской балетной школы.

Петр Гусев — один из ведущих пропагандистов и педагогов русского балета в Китае, сыгравший важную роль в распространении советской балетной традиции. По словам профессора Чжу Лижень, директора Института истории и теории танца Китая, Гусев — «мастер хореографического образования, объединяющий функции постановщика, педагога и исполнителя дуэтных номеров. Его преподавание дуэтных техник повлияло на создание учебных программ по дуэльному танцу в Пекинской школе танца». Под его руководством на сцене китайской культуры были поставлены такие крупные балеты, как «Красавица Рыбка», «Жизель» и «Лебединое озеро», что способствовало преемственности русской классической балетной школы с 1930-х годов. В результате долгосрочного развития русская школа сформировала уникальный стиль китайских балетных исполнителей, заложив прочную основу для дальнейшего развития национального балетного искусства и оказав значительное влияние на становление китайской танцевальной традиции.

Под руководством советских специалистов в Китае началось внедрение интеграции балета с традиционной культурой, что привело к созданию произведений с национальной спецификой. В 1964 году на сцене Центрального драматического театра появился балет «Красный женский отряд», адаптированный по мотивам фильма и отражавший борьбу классов и революцию 1930-х годов. В спектакле использовались элементы китайской оперы, боевые сцены и принципы советского симфонического балета, сформировав уникальный «образцовый балет», ставший важным этапом национализации балетного искусства и получивший признание в Китае и за рубежом.

В 1964 году «Красный женский отряд» стала примером синтеза советского симфонического балета с традиционной китайской оперно-боевой динамикой, сформировав уникальный стиль «образцового балета». Таким образом, взаимодействие с СССР способствовало модернизации, профессионализации и развитию национальной балетной системы Китая и межкультурному диалогу XX века.



Костин Иван Геннадьевич,
Российский институт истории искусств,
аспирант

Ivan Kostin,
Russian Institute for the History of the Arts,
Graduate Student
igkostin@outlook.com

Внеевропейские истоки европейского модернизма: азиатское искусство в работах Н. Н. Пунина

Non-European Origins of European Modernism: Asian Art in the Works of Nikolai Punin

В 1945 году, в Ленинграде прошла большая выставка этюдов ленинградских художников. Выдающийся искусствовед Н. Н. Пунин выступил с разгромной устной рецензией о выставке, выделив лишь одного художника – представителя «туркестанского авангарда» А. Подковырова. Было ли это случайностью и какую роль играла Средняя Азия и азиатская художественная культура во взглядах искусствоведа? Я постараюсь показать, что азиатская художественная традиция играла важную роль в его мировоззрении. В разные периоды Пунин обращался к азиатским сюжетам: японская гравюра, искусство народов Сибири, среднеазиатский авангард.

В литературе закрепилось представление о Н. Пунине как о знатоке и защитнике западного искусства. Тем не менее визуальная культура Азии играла тоже значительную роль в его взглядах: для него было характерно как внимание к деталям истории искусства Азии, так и глубокий теоретический интерес к роли азиатского искусства в генезисе европейского модернизма.

Обобщая роль Азии в мировоззрении Н. Пунина, можно сделать вывод о том, что он с самых ранних этапов своей искусствоведческой деятельности видел в азиатском искусстве один из источников новейшего искусства Запада. Для него азиатское искусство было частью примитивного искусства, ближе стоявшего к глубинным, архаическим истокам художественного творчества, чем прошедшее период «натурализма» западное искусство.

В 1910-е годы Н. Пунин получил известность как исследователь древнерусской иконы и сторонник авангардных течений в русском искусстве. В этой связи в сферу внимания неизбежно входила проблематика цивилизационной принадлежности иконописи и русского авангарда. В этом отношении Пунин был последователем своих учителей (Н. П. Кондакова, Д. В. Айналова) – он видел в иконописи *эллинистический* источник русской художественной традиции. Этот источник хоть и не был образцом искусства Востока, все-таки имел отношение к глубинным корням архаического искусства, которые Пунин противопоставлял «натурализму» Ренессанса.

Натурализм, по Н. Пунину, появляется в западном искусстве в творчестве Джотто (герое дипломной работы искусствоведа в университете). После чего продолжает развиваться в целостную формальную систему, которая приходит к своему окончательному упадку в салонном искусстве XIX века. Обновление же западного искусства Пунин видел в неизбежном возвращении к собственным традициям народов Европы, собственно примитивному, архаическому искусству как носителю энергии творчества.

¹ Пунин Н. Н. Японская гравюра / [Н. Пунин]. Петроград : Аполлон, 1915.

В этом контексте обращение Н. Пунина к японской тематике выглядит крайне естественно. В своей работе «Японская гравюра» он проникается искренним вниманием к культуре Японии, восхищением ее художественной традицией. В культурном обмене Японии и Европы он видит один из истоков модернистского поворота¹.

В 1929 году Пунин опубликовал объемный текст «Искусство примитива и современный рисунок» в сборнике, посвященном выставке «Искусство народностей Сибири», проходившей в Русском музее². В этой статье он вводил термин «ренессансная форма», обозначая те же явления, которые он ранее называл «натурализмом». Делая оговорку, что не будет рассматривать другие причины революционных изменений в европейском искусстве, Пунин указывает на колониальную торговлю предметами искусства неевропейских народов как на одну из них.

Пунин анализирует европейскую живописную традицию как процесс постепенного распада целостности образа и попытки вернуться к этой целостности. Примитивное искусство «открывало в этом направлении бесконечные возможности» (14).

Силу примитивного искусства Пунин видел в единстве материала и образа. Сходную проблему, в концепции искусствоведа, решали и европейские модернисты.

Анализируя работы сибирских художников, Пунин приходит к выводу, что они также отражают эти тенденции, оказывая революционное воздействие на европейскую художественную традицию.

В 1940-е годы Пунин был гораздо меньше связан с азиатской тематикой, но и в этот период были важные пересечения его мысли и некоторых аспектов художественной культуры Азии. Во время блокады Ленинграда Пунин находился в эвакуации в Самарканде. В это время он написал критический очерк по поводу выставки работ известного живописца Михаила Бобышова³. Пунин положительно отозвался о ряде работ художника, связанных с модернизмом. Эта же тенденция скрытого, завуалированного модернизма в советском искусстве 40-х отстаивалась им в его выступлениях на заседаниях ЛОСХа.

Учитывая контекст взглядов Пунина на азиатское искусство, не выглядит случайностью, что авангард в Ленинграде был представлен художниками, связанными с азиатской художественной традицией.

Можно сделать вывод о большом значении азиатской художественной культуры для искусствоведческих взглядов Н. Н. Пунина. Вопреки распространенному представлению о нем как о последовательном «вестернизаторе» и борце за новейшие европейские тенденции в русском искусстве, Пунин был также внимательным исследователем азиатской художественной традиции. При этом азиатское искусство в самом широком смысле играло важнейшую роль в его мировоззрении, выступая в качестве ключевого источника нового искусства, фундаментальных трансформаций, приведших европейское искусство к модернизму. Не будучи востоковедом, Н. Н. Пунин написал ряд текстов об искусстве Азии, где помимо анализа непосредственно азиатского материала также высказал ряд важных положений, отражающих его глобальную транс-историческую и транс-культурную концепцию истории искусства.

² Пунин Н. Н. Искусство примитива и современный рисунок // Русский музей (Ленинград). Искусство народностей Сибири. Ленинград, 1930. С. 3–34.

³ Пунин Н. Н. Вступительная статья // Михаил Павлович Бобышов : Каталог выставки работ (1907–1942 гг.) / Всерос. акад. художеств. Самарканд, 1942. С. 3–9.



Ли Яньсун

PhD, профессор факультета
искусствоведения Харбинской консерватории

Li Yansong

PhD, Professor,
Faculty of Art History,
Harbin Conservatory
liyansong813@163.com

Философские идеи Лаоцзы: Вдохновение и руководство для многомерного комплексного исследования теории искусства

«Дао» рождает инь и ян, которые порождают все вещи, и «И» – одна из них. Что же такое искусство? На этот вопрос трудно дать однозначный ответ, поэтому мы позаимствуем объяснение у мудрецов и философов. В древнем Китае первоначальная форма «И» является интегрированным искусством, охватывающим широкий спектр видов деятельности. Первоначальное интегрированное «И» в сложных культурных условиях современности, подобно «три рождает мириады вещей», разветвилось на множество дисциплин. Современные комплексные исследования и концепция «новых гуманитарных наук» показывают, что по сравнению с древностью нет принципиальных различий, меняются лишь внешние формы и проявления. Наша задача – следовать древнему Дао, передавать великие принципы и гибко применять мудрость предков в построении современной системы теории искусства.

Внешние проявления исследований искусства разнообразны: музыка, изобразительное искусство, театр, опера, народные представления, кино, телевидение, танец и другие направления изучаются отдельно. Эти исследования подобны ветвям большого дерева, различающимся по длине, но при ближайшем рассмотрении имеющим сходную структуру и происходящим из одного корня, подчиняясь общим законам развития. Если провести параллель с идеями древнекитайского мыслителя Лаоцзы, «Дао» и «И» открывают новые возможности для обсуждения.

Содержание «Дао» у Лаоцзы можно понять так: «Великое Дао разлито повсюду, оно может быть и слева, и справа. Все сущее зависит от него, но оно не властвует над ними; совершая заслуги, не присваивает их; питая все существа, не считает себя их господином». Дао способно незаметно проникать во все вещи и процессы, и этот процесс происходит без вмешательства внешних сил, что и есть подлинное «естественность» (自然, цзыжань). «Цзы» (自) – это основа, самость, «жань» (然) – «таковость», таким образом, «естественность» означает «быть самим собой». Точно так же и различные дисциплины в искусстве обладают своим собственным «Дао» – «малым Дао», которое определяет их основу, воспитательную функцию и принципы. Эти «малые Дао» берут начало и объединяются в «великом Дао».

Мудрецы искусно постигали Дао, придерживались древних принципов, следовали Пути, проникая в суть прошлого и настоящего. Они хранили Дао в уединении и действовали, когда наступал подходящий момент, поэтому часто достигали успеха как бы невзначай. Этот подход заслуживает глубокого осмысления. Подобно тому, как основатели китайского искусствознания изначально четко обозначили методы и сферу исследований, последующие поколения должны следовать этим принципам. На протяжении столетия мы заимствовали многое из западной культуры для укрепления собственных традиций, что демонстрирует китайскую мудрость. В условиях изменяющейся глобальной культурной парадигмы крайне необходимо, опираясь на древнее Дао, создать автономную систему искусствоведения. Это станет значительным достижением как для китайского искусствознания, так и для китайской культуры в целом.



Лю Кэи

PhD, профессор факультета искусствоведения
Харбинской консерватории

Liu Keyi

PhD, Professor,
Faculty of Art History, Harbin Conservatory
liukeyi80@163.com

Исследование стратегий межкультурной коммуникации нематериального культурного наследия

В условиях стремительной глобализации и цифровизации нематериальное культурное наследие (НКН) сталкивается с многочисленными проблемами культурной адаптации. В докладе анализируются такие проблемы, как культурный диссонанс в международной коммуникации, потеря смысла и искажение эстетики при межъязыковом переводе, а также трудности в построении смыслов из-за неэффективных механизмов медиавзаимодействия. Также рассматриваются новые подходы к культурному прорыву и сохранению НКН через медиаинновации, включая культурную интеграцию, реконструкцию дискурсивных систем и повествование через личные истории.

Как важная часть традиционной китайской культуры, НКН обладает высокой коммуникационной ценностью благодаря глубине исторической основы, яркой региональной специфике и культурному разнообразию. Стремительное развитие цифровых медиатехнологий придало новый импульс международному распространению НКН, демонстрируя беспрецедентную жизненную силу. Международная коммуникация НКН не только углубляет понимание китайской культуры, способствуя межкультурному обмену, но и создает новые возможности для развития культурного туризма и креативных продуктов, открывая более широкие платформы для наследников традиций. Через такие медиаформы, как короткие видео- и документальные фильмы, НКН постепенно устанавливает эмоциональные связи и культурную идентичность в межкультурном обмене, внося вклад в защиту и развитие глобального культурного разнообразия.

Однако из-за культурных различий зарубежная аудитория все еще недостаточно глубоко понимает китайское НКН. Например, Пекинская опера с ее сложной системой символов, языковой логикой и исполнительским искусством часто остается недоступной для понимания иностранными зрителями. Другие формы НКН, такие как традиционные ремесла, музыка и танцы, хотя и воспринимаются как экзотические культурные явления, но их внутренний духовный смысл и ценностная система остаются нераскрытыми. В процессе межкультурной коммуникации «символическое взаимодействие» часто преобладает над «когнитивным восприятием», и зарубежная аудитория склонна субъективно интерпретировать смыслы, основываясь на собственном опыте, а не усваивать знания о чужой культуре. Таким образом, международная коммуникация НКН требует усиления культурной адаптивности и применения инновационных медиастратегий для преодоления барьеров понимания. Опираясь на теорию межкультурной коммуникации, данная статья фокусируется на механизмах культурной адаптации НКН и исследует пути оптимизации медиа-коммуникации, чтобы полностью раскрыть уникальное очарование и глубину китайской культуры у международной аудитории.

С расширением эффективных каналов коммуникации и трансформацией новых медиа глобальная культурная интеграция вступает в новую фазу. Этот процесс демонстрирует переход от односторонней передачи к двустороннему взаимодействию, от контекстуального разрыва к реконструкции дискурсивных систем, а также от макроисторического нарратива к глубокому раскрытию индивидуальных историй. НКН, используя эти возможности, обретает новое дыхание в глобальном цифровом пространстве. Укрепление культурной адаптивности НКН в цифровой коммуникации способствует более глубокому распространению традиционных ценностей и мудрости на международной арене и усиливает мягкую силу Китая. Это создает прочную основу для равноправного диалога и многообразия цивилизаций.



Лю Чан

PhD, преподаватель
факультета искусствоведения
Харбинской консерватории

Liu Chang

PhD, Lecturer at the Faculty
of Art History of Harbin Conservatory
278586302@qq.com

Центральное радио и распространение музыки Гуцинь во время Китайской Республики

Гуцинь, как представитель традиционной китайской элитной культуры, занимает доминирующее положение в несении литературных мыслей. Однако в наше время, в связи с социальными изменениями, движением новой культуры и влиянием западных сил, *гуцинь* постепенно угасает. До 1920-х и 1930-х годов быстрое развитие радиовещания в крупных городах Китая обеспечивало медийную основу для широкомасштабного распространения музыки *гуцинь*. В то время радиостанции, транслирующие музыку *гуцинь*, распространялись по Шанхаю, Нанкину, Циндао, Пекину и другим местам, среди которых Центральная радиостанция национального правительства с самым большим диапазоном радиации стала важной позицией для массового распространения искусства *гуцинь* в регионе.

Трансляция *гуцинь* на Центральной радиостанции национального правительства длилась почти 20 лет. Из-за большого диапазона радиации ССТV, трансляция Гуцинь может быть принята в Нанкине, Пэйпине, Тяньцзине, Кайфэне, Ханькоу, Шанхае и других местах. До начала антияпонской войны продолжительность и частота трансляции *гуцинь* на ССТV увеличивалась; после начала антияпонской войны ССТV продолжала транслировать *гуцинь* без перерыва после того, как правительство перенесло столицу в Чунцин, но постепенно частота трансляции снизилась. После победы в антияпонской войне в 1946 году центральная станция вернулась в Нанкин, и трансляция *гуцинь* была заменена на 15-минутную регулярную трансляцию в неделю.

В период Китайской Республики национальное правительство и люди Цинь использовали радиосредства для продвижения музыки *гуцинь*. Несмотря на то, что радио обеспечило широкое распространение музыки *гуцинь* и способствовало наследованию культуры *гуцинь*, в социальных и исторических условиях того времени трансляция радиостанций была в основном сосредоточена в более крупных городах, что позволило крупным городам проникнуться звучанием *гуцинь* и осуществить массовое распространение в региональном масштабе.



Маммедова Курбангуль Хаджиевна,
старший преподаватель кафедры теории
музыки Туркменской национальной
консерватории имени М. Кулиевой
Mammedova Kurbangul Khadzhiyeva,
senior lecturer at the Department
of Music Theory of the Turkmen National
Conservatory named after M. Kuliyeva

Симфонии о войне и мире в творчестве туркменских композиторов

Symphonies about war and peace in the works of Turkmen composers

2025 год ознаменован 80-летием окончания Великой Отечественной войны. Понимание эпохи войны меняется на протяжении всех последующих лет, прошедших с момента ее окончания. Изменение угла зрения на ее события прямо связаны с процессами, происходящими в обществе, а отражение этих событий в искусстве проходит поэтапно. Проецируя универсальный закон отражения действительности в литературе и искусстве на творчество композиторов Туркменистана о событиях второй мировой войны, можно отметить, что процесс музыкального воплощения этих страниц истории условно делится на несколько периодов. Первый – военные и ранние послевоенные годы – отмечен активным обращением к конкретным фактам фронтовой жизни и однозначности, прямолинейности их трактовки (друг-враг). Больше предпочтение отдавалось жанрам, связанным со словом. Композиторы в обращении к военной теме наиболее ярко проявляли себя в демократичных жанрах песни, музыки к драматическим спектаклям. После завершения военных событий большинство сочинений было направлено на прославление подвига народа. Праздничный, возвышенный эмоциональный тонус произведений пронизывает все жанры.

Следующий период в процессе эволюции темы Великой Отечественной войны в творчестве туркменских композиторов можно охарактеризовать как период осмысления трагедии войны. Если для поколения композиторов, переживших войну и вынесших ее на своих плечах, она осталась временем трагическим и высоким, то для их младших коллег проза подробностей уступила место поэзии обобщенных образов. Тридцатилетие спустя в туркменской музыке появляются Реквием Х. Алланурова. Струнный квартет и Вокально-симфоническая поэма Н. Халмамедова, Симфония А. Агаджикова. К сороковой годовщине окончания Великой Отечественной войны были созданы Симфония № 2 В. Мухатова, Поэма для голоса с оркестром и балет «Бессмертие» Ч. Нурымова. Особенностью этого периода «военного» творчества композиторов Туркменистана является растущее внимание к жанрам инструментальной музыки с их способностью многогранной трактовки идеи сочинения. Акцентирование на моменте психологического осмысления истории усилило в произведениях поэнное начало, связанное со свободным развитием формы, монологичностью, монотематизмом. В произведениях проявляется опосредованное обращение к фольклорным первоисточникам или «аппеляция» к творчеству композиторов-классиков, выраженная в использовании стилистических особенностей как отдельного композитора, так и художественного направления в целом.

Трехчастный симфонический цикл А. Агаджикова, созданный в 1971 году, отражает взгляд человека, чье детство пришлось на военные годы. Каждая часть симфонии, как страница эмоциональной памяти композитора: мирное предвоенное время и нача-

ло трагедии, боль и горе от потери близких, радость завершения войны и прославление подвига народа.

Совершенно в ином эмоциональном ключе решено симфоническое полотно Ч. Нурымова, современника А. Агаджикова. Вторая симфония композитора была создана к сорокалетию Победы в Великой Отечественной войне. Стержнем симфонии стала идея памяти о павших в военных действиях и о цене Победы. Симфонии предпослано посвящение «Памяти жертв Великой Отечественной войны».

Участник военных действий, фронтовик В. Мухатов, воспринимал события Великой Отечественной войны как часть своей жизни. Его четырехчастное полотно посвящено памяти Героя Советского Союза А. Тахирова. Содержание цикла ярко воссоздает страницы жизни героя, а в его лице – целого поколения.

На рубеже веков появились симфонические произведения Р. Аллаярова «Памяти жертв терроризма» и Р. Непесова «Память». В них синтезированы жанровые признаки народного плача, религиозных песнопений, молитвенные возношения. Эти сочинения не связаны с событиями Великой Отечественной войны, но являются душевным откликом композиторов на трагические страницы истории послевоенного времени.

Симфоническое полотно Р. Аллаярова было создано как непосредственный отклик на события 11 сентября 2003 года – теракт в Америке, унесший тысячи жизней мирных людей. Р. Аллаяров писал протест против всякого рода убийств, независимо от религиозной и национальной принадлежности. В сочинении прослеживается сюжетное развитие: мирная жизнь на улицах большого города, выраженная претворением характерных особенностей музыки кантри и джаза, взрыв, траурное шествие и протест против терроризма. В качестве жизнеутверждающего фактора, по словам автора музыки, в сочинении звучат молитвы представителей основных религиозных конфессий, каждая из которых призывает к миру и человечности.

Сходное драматургическое решение находим в симфонической поэме Р. Непесова «Хатыра» («Память»). Молодой композитор, родившийся через сорок лет после войны, обращается к проблеме защиты мира на земле. Для него Вторая мировая война, военные события в Афганистане, Абхазии, Чечне, на Ближнем Востоке – катаклизмы, влияющие на все мировое сообщество, едины в своей антигуманистической направленности. Жанровой основой сочинения является плач. Композитор не только воспроизводит стилистику плача, но и в качестве цитаты вводит в партитуру запись подлинного плача матери, что еще более усиливает эмоциональный фон сочинения. Утешение матерей – молитва, как призыв к Богу о помощи, о нейтрализации конфликтов, о мире ради детей как продолжения человечества.

Процессы развития общества на современном этапе глобальны и неоднозначны. Однако тема протеста насилию, угнетению личности, терроризму остается актуальной для всех деятелей искусства гуманистической направленности независимо от их национальности, религиозной принадлежности и политической направленности.



Ma Юньлун
аспирант, Дальневосточный
федеральный университет

Ma Yunlong
Postgraduate Student, Far Eastern Federal
University
ma.yun@students.dvfu.ru

Музыкант в огне войны – Сянь Синхай

Musician in the Fire of War

Сянь Синхай (13 июня 1905 г. – 30 октября 1945 г.) родился в бедной рыбацкой семье в Макао, он стал одним из самых известных китайских композиторов и пианистов в новейшей истории Китая. В 35 лет Синхай уехал в Советский Союз, чтобы написать музыку к фильму «Яньань и 8-я армия» (кит.: 延安与八路军) [3]. Однако, с началом Великой Отечественной войны, оказался вынужденным остаться в СССР и провел тяжелое время в Казахстане. Одним из наиболее выдающихся произведений Сянь Синхая считается кантата «Желтая река», которая признана бессмертным шедевром в истории китайской музыки.

Кантата «Желтая река» была создана Сянь Синхаем в 1939 г. в Яньане и представляет собой крупное музыкальное произведение антифашистской направленности, которое стало важной вехой в развитии современной китайской музыкальной культуры. Сочинение объединяет симфонический масштаб и хоровую форму, воплощая страдания, борьбу и надежды китайского народа в восьми контрастных частях. Произведение обладает не только ярко выраженной политической и мобилизующей функцией, но и демонстрирует высокую степень интеграции западных и китайских музыкальных техник, использование народных интонаций и современного музыкального языка.

Следует отметить, что р. Хуанхэ в культурном и духовном сознании китайцев является символом национального духа, и кантата стала музыкальным выражением этого духа. Бессмертие кантаты обусловлено не только ее ярко выраженной патриотической тематикой. Прежде всего, значение этого произведения заключается в том, что с помощью стройной музыкальной логики, выразительной структуры и богатого языка композитор сумел глубоко воплотить историческую память китайского народа и его духовную силу. Это произведение стало важной вехой на пути модернизации и национализации китайской музыкальной культуры.

Кантата состоит из восьми частей: «Трудовая песня лодочников Хуанхэ» (кит.: 黄河船夫曲), «Славословие Хуанхэ» (кит.: 黄河颂), «Вода Хуанхэ как с неба упала» (кит.: 黄河愤), «Баллада о желтой воде» (黄河水谣), «Песня устья реки» (кит.: 河边对口), «Хуанхэ в гневе» (кит.: 黄河怨), «Защитим Хуанхэ» (кит.: 保卫黄河) и «Взреви, Хуанхэ!» (кит.: 怒吼吧, 黄河) [2, с. 67–68]. Структурно сочинение ориентировано на западную традицию симфонической хоровой поэмы (включая пролог, повествование, развитие и кульминацию), но в содержательном плане оно плотно связано с реальностью антифашистской борьбы в Китае. Тем самым достигается высокая степень единства между музыкальной формой и национальным повествованием. Композиция построена по модели восьмичастной симфонии, каждая часть логически и эмоционально продолжает предыдущую, формируя поступательное развитие настроения. Музыкальный язык произведения представляет собой синтез классических симфонических приемов и китайского народного мелоса. В композиции чередуются ритмы, характерные для народных трудовых песен, маршей и медленных эпизодов, создавая разнообразное ритмическое поле.

Кантата объединяет различные вокальные формы – хоровое и сольное пение, речитатив, диалог, – что позволяет выразить богатую палитру эмоциональных состояний: от скорби и гнева до пробуждения и борьбы. Таким образом, произведение одновременно выполняет художественную и мобилизующую функции, представляя собой выдающийся пример синтеза искусства и гражданского патриотизма. В целях более глубокого осмысления образа Сянь Синхая как «народного музыканта» в данной статье рассматриваются пять форм искусства, посвященных его памяти: *живопись, скульптура, кино, театр и архитектура*.

Ведущий мастер *китайской живописи Чжань Цзяньцзюнь* в период с 2006 по 2009 г. совместно с художницей Е Нань создал масштабное тематическое полотно «Желтая река». Полотно признано образцом высокого художественного уровня в китайской масляной живописи. Композиционно произведение выполнено в форме триптиха. Живопись служит средством фиксации духовной силы и художественной убежденности Сянь Синхая. Его образ на полотне не просто дан в исторической ретроспективе – он становится зримым воплощением воли эпохи. Благодаря визуальному языку живопись придает фигуре композитора статус символа культурного сопротивления и интеллектуального мужества.

Скульптура «Сянь Синхай» была создана Жэнь Яньмином. В ее исполнении сочетаются реалистическая манера с элементами идеализированного абстрактного обобщения. Фигура расположена так, чтобы зритель воспринимал ее с нижней точки зрения, что усиливает эффект героизации и подчеркивает значимость личности. Скульптурный образ Сянь Синхая закрепляет за ним статус «духовного ориентира» китайской нации. Его фигура превращается в материальное воплощение коллективной памяти и культурной идентичности, служа своеобразным мостом между индивидуальной биографией и исторической миссией.

В 2019 году был создан *художественный фильм «Композитор» (2019)* (кит.: 音乐家), который стал результатом совместного китайско-казахстанского кинопроизводства и представляет собой попытку воссоздать драматические эпизоды жизни Сянь Синхая в период его вынужденного пребывания в СССР. С началом Великой Отечественной войны в 1941 г. транспортные пути между Китаем и Советским Союзом были разорваны, в результате чего композитор оказался в изоляции в Алма-Ате. Стиль изложения отличается применением низкой насыщенности цветовой палитры и ручной камеры, что создает эффект исторической достоверности, а симфоническая партитура формирует ритм и эмоциональную структуру повествования. Образ композитора раскрывается как воплощение гуманистических и интернационалистских ценностей. Его творчество становится частью наднациональной культурной памяти.

16 декабря 2021 г. на сцене Национального центра исполнительских искусств состоялась премьера современной *балетной постановки «Сянь Синхай»*. Спектакль сосредоточен на малоизвестном позднем периоде жизни композитора, уделяя особое внимание его внутренним переживаниям, мировоззрению и духовному состоянию. Композиция построена как ретроспективный взгляд умирающего героя на свою жизнь, что создает эффект душевного признания и позволяет зрителю переосмыслить фигуру композитора как символа целой эпохи. Театральное искусство, опираясь на синтез звука, движения, света и сценического пространства, позволяет не просто передать сюжет, но и вызвать живое эмоциональное сопереживание. Через визуальные и аудиальные средства спектакль воссоздает дух Сянь Синхая и погружает зрителя в историческую атмосферу.

В *архитектуре* также можно увидеть визуальные метафоры, связанные с образом реки и известного композитора. Здание концертного зала «Синхай» в Гуанчжоу сочетает в себе архитектурные и музыкальные элементы. Так, волнообразный фасад сооружения символизирует течение реки Хуанхэ, с которой связано главное произведение композитора. Логика движения внутри здания спроектирована таким образом, чтобы воспроизвести ключевые этапы жизненного пути композитора [1]. Здание, посвященное памяти Сянь Синхая, является местом, где формируется культурная идентичность, в которой фигура композитора воспринимается как национальный символ. Архитектура в данном случае выполняет функцию актуализации исторического опыта, превращая его в часть живой традиции.

Сянь Синхай, народный композитор, вышедший из пламени войны, за шесть дней и ночей создал кантату «Желтая река» по поэме «Гимн Хуанхэ» писателя Гуан Вэйжяня. Это монументальное произведение с мощной, приподнятой мелодией стало голосом несокрушимой воли китайского народа и символом объединения четырехсот миллионов человек в борьбе против агрессии. Хотя жизнь Сянь Синхая была недолгой, он использовал музыку как оружие, отвечая на зов своей нации с полной самоотдачей. Его творчество стало результатом синтеза классических музыкальных техник и китайской народной традиции, открыв путь для развития современной национальной музыки Китая. Он был не только композитором, но и свидетелем, и участником своего времени, откликнулся своим творчеством на события мировой войны.

Литература

1. Жизнь Сянь Синхая в Алма-Ате (Алматы) [Электронный ресурс] // SISU. – 19.08.2017. – URL: <https://ru.shisu.edu.cn/resources/news/content6639> (Дата обращения: 18.05.2025).
2. *Ли Юэхе*. Выразительный комплекс китайской кантаты «Хуанхэ» китайского композитора Сянь Синхай // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 2 (56). С. 66–71.
3. Улица Сянь Синхая в Алма-Ате – это история дружбы между Китаем и Казахстаном // Silkroad News. – 18.10.2023. – URL: <https://silkroadnews.org/ru/news/ulitsa-syan-sinkhaya-v-almate-eto-istoriya-druzhby-mezhdu-kitaem-i-kazakhstanom> (Дата обращения: 18.05.2025).



Оразова Дженнет Курбанкулиевна,
соискатель ученой степени,
педагог отдела «История и теория музыки»
государственного музыкального училища
имени Дангатара Овезова при Туркменской
национальной консерватории
имени Майи Кулиевой

Orazova Jennet Kurbankuliyevna,
Applicant for an academic degree,
teacher of the History and Theory of Music
department, Dangatar Ovezow State Music
Collage at the Maya Kulieva Turkmen national
Conservatory
jenny.o.24@mail.ru

Симфония единства: многообразие культурных связей в советскую эпоху сквозь призму Великой Отечественной войны

A Symphony of Unity: The diversity of cultural Ties in the Soviet Era through the Prism of the Great Patriotic War

Великая Отечественная война (1941–1945) стала не только периодом беспримерного героизма и трагических потерь для народов Советского Союза, но и мощным катализатором культурного взаимодействия и укрепления межнациональных связей. В условиях смертельной угрозы общему Отечеству, искусство, в частности литература и музыка, выступило как важнейшее средство консолидации общества, отражения общих переживаний и формирования чувства единства. Доклад посвящен исследованию многообразия культурных связей в советскую эпоху сквозь призму отражения Великой Отечественной войны в литературном жанре поэмы и музыкальном искусстве России и стран Центральной Азии (Казахстана, Узбекистана, Таджикистана, Кыргызстана и Туркменистана).

Основной тезис заключается в том, что Великая Отечественная война, несмотря на свою разрушительную природу, способствовала интенсификации культурного обмена и синтеза между Россией и республиками Центральной Азии. Общие горе и общая борьба против фашизма породили в литературе и музыке общие темы героизма, патриотизма, скорби и надежды, которые, тем не менее, обретали специфическое национальное звучание, обогащая общесоветское культурное пространство. Поэтическое творчество русских и центральноазиатских авторов стало ареной активного диалога культур, где национальные героические эпосы, фольклорные мотивы и языковые особенности переплетались с общенародным стремлением к победе.

В литературе русские поэты, такие как Твардовский и Симонов, создавали образы народного героизма, понятные представителям всех национальностей. В свою очередь, поэты Центральной Азии, как Джамбул Джабаев и Мирзо Турсун-заде, воспевали подвиги своих земляков, внося в общесоюзную литературную панораму уникальный национальный колорит и подчеркивая вклад своих народов в общую борьбу. Этот литературный диалог способствовал взаимопониманию и укреплению чувства братства между народами.

Музыкальное искусство также стало важным средством выражения культурного единства. Симфония № 7 «Ленинградская» Шостаковича, став символом сопротивления фашизму, находила эмоциональный отклик у представителей всех культур Советского Союза. Исследование симфонического творчества композиторов Центральной Азии военного и послевоенного периодов позволяет выявить влияние общего исторического опыта и возможное использование национального музыкального фольклора в контексте героических и трагических событий войны, что свидетельствует о музыкальном измерении культурного взаимодействия.

Важно отметить, что культурное взаимодействие в годы Великой Отечественной войны происходило в условиях определенного идеологического контекста, направленного на формирование образа единого «советского народа». Однако, несмотря на это, художественное творчество сохраняло свою национальную самобытность, обогащая общесоюзную культуру уникальными формами и смыслами. Анализ поэтических и музыкальных произведений позволяет выявить диалектику между идеологическим императивом единства и органическим развитием национальных культур.

Сравнительное изучение литературных и музыкальных произведений русских и центральноазиатских авторов демонстрирует как общие черты в отражении войны, так и национальное своеобразие художественного языка. Переплетение героических мотивов, образов родной земли, скорби по погибшим и веры в победу, выраженное различными художественными средствами, свидетельствует о глубоком культурном синтезе, происходившем в условиях общей борьбы.

В заключение следует подчеркнуть, что Великая Отечественная война стала не только трагическим, но и консолидирующим фактором, способствовавшим интенсификации культурных связей между Россией и странами Центральной Азии. Литература и музыка этого периода являются ценным свидетельством многообразного культурного взаимодействия, взаимообогащения и формирования чувства единства перед лицом общей угрозы. Изучение этого художественного наследия имеет непреходящее значение для понимания сложности и многогранности культурных процессов в советскую эпоху и сохранения памяти о братстве народов, сплотившихся в борьбе за мир и свободу. «Симфония единства», звучащая в годы войны, остается важным уроком истории и ценным культурным достоянием, актуальным и в современном мире.



Осипова Елена Павловна,

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Туркменской национальной консерватории имени М. Кулиевой

Osipova Elena P.

PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Music Theory at the M. Kuliyeva Turkmen National Conservatory

О синтезе национального и унифицированного на примере творчества туркменских композиторов

On the synthesis of national and unified on the example of the creativity of Turkmen composers

Становление туркменской академической композиторской школы проходило в тесном содружестве с представителями других национальных школ, успешно и плодотворно работавших в Туркменистане. Зарубежных авторов привлекала возможность прикоснуться к чрезвычайно своеобразному музыкальному материалу туркменского народного искусства, использовать характерные особенности народной музыки в совокупности с европейскими композиционными принципами. Область использования национального фольклора в их произведениях была связана с жанром обработки, с цитированием народных мелодий, с созданием авторских сочинений в ладовых системах, с тембровыми особенностями, характерными для туркменской музыки.

Следующий этап освоения богатейшего пласта туркменского музыкального фольклора связан с именами первых туркменских композиторов академического плана Д. Овезовым, А. Кулиевым, В. Мухатовым. В их творчестве были заложены и развиты основные принципы работы с фольклорным материалом. Они были продиктованы желанием создавать музыкальные сочинения не в «народном стиле», а поистине народные, с глубоким знанием композиционных особенностей туркменской музыки.

В творчестве последующих поколений туркменских композиторов методы работы с народным музыкальным материалом получили свое оригинальное воплощение. Был создан ряд сочинений, вошедших в сокровищницу туркменской музыкальной классики.

Классифицируя творческие опыты туркменских композиторов в области работы с народной музыкой, можно весьма условно разделить их на несколько групп:

- сочинения в жанре обработки народной мелодии;
- сочинения с использованием цитаты из народной музыки;
- сочинения, в которых национальное начало выражено на мелодическом, фактурно-тембровом, формообразующем уровнях.

В каждом из них обращение к фольклору раскрепощало творческую мысль, расширяло палитру выразительных средств, вело к осмысленному звуковому общению с народным искусством и познанию его семантики.

Однако все эти творческие достижения были связаны с работой в структурах и стилистических направлениях, сложившихся в европейской культуре. Взаимодействие, поиски и нахождение общности между национальным и унифицированным, создание произведений, в которых произошел органичный синтез этих начал демонстрирует эволюционность процесса развития туркменской композиторской школы.

Следует отметить, что произведения туркменских композиторов с момента рождения академической школы и по настоящее время всегда отличались яркой национальной почвенностью. В каждом сочинении автора народность проявляется целым

комплексом художественных средств. В то же время, обращение к композиционным закономерностям европейской культуры, обоснованность этого обращения характерны для сочинений наиболее ярких.

Интересным примером такого синтеза является **Соната для флейты и фортепиано Дж. Курбанклычевой**. Композиция сочинения отличается от традиционного строения сонатного цикла. В произведении две части: 1-я часть – рондо, 2-я часть – сонатная форма. В рамках рассматриваемой проблемы интересна первая часть цикла. Композитор использует форму рондо, в которой роль рефрена играет тематизм, экспонируемый после эпизода. В сонате музыкальный материал контрастирует на нескольких уровнях, подчеркивая образное противостояние: напряженная действенность и уравновешенная стабильность. Эпизоды и рефрен отличаются стилистически. Эпизоды, характеризующие действенное начало, представлены ярко-хроматизированным, ритмически-неравномерным тематизмом, в котором устойчивость проявляется на уровне опорного тона или интервала. Рефрен демонстрирует стилистику эпохи классицизма: консонирующие гармонии, метроритмическая четкость и ровность, прозрачность фактуры. В развитии обоих пластов композитор использует вариационные принципы, которые характерны для соответствующей стилистики тематизма. В изложении рефрена (он проводится только в партии фортепиано) наблюдается тембровое изменение (с каждым новым проведением музыкальный материал звучит в более низком регистре, чем в предыдущем моменте), незначительное гармоническое переинтонирование. В целом методы варьирования рефрена соответствуют строгим вариациям. Тематическое развитие эпизодов иного плана. Оно основано на принципах, характерных для экспозиционных разделов дутарных пьес. Уже при начальном экспонировании тема эпизода выстроена подобно тематизму туркменской устно-профессиональной традиции. Есть мотив-зерно и его последующее развитие. Интонационный материал основного мотива «раскручивается по спирали»: чем больше витков, тем более широко затрагивается звуковое пространство. Если при начальном изложении мотива-зерна диапазон ограничивался чистой квинтой, то уже при третьей фазе его развития диапазон расширяется до ноны, а дальше – захватывает все большее пространство. С каждым последующим проведением из цельного «куска» темы вычленяется мотив в качестве основы построения и его варьирования, своего рода вариация на вариацию. Заключительные такты первого эпизода – реприза с сохранением ритмической структуры мотива, но в более широком амбитусе. Композитор совмещает вариационную и рондальную формы. Рондо выступает как основа части, а вариационность в ее многообразии присутствует как принцип развития тематизма внутри разделов, при чем в каждом стилистически обособленном виде. Не отвлекая внимание на новый тематизм, автор углубляет контраст двух стилистических пластов за счет введения методов развития, характеризующих каждый пласт индивидуально.

Сочинение Дж. Курбанклычевой – яркий пример взаимопроникновения и органичного синтеза различных этнических и национальных культур.



Соколова Алла Николаевна,
доктор искусствоведения,
профессор Института искусств
Адыгейского государственного университета
(Майкоп)

Sokolova Alla Nikolaevna,
Doctor of Art History,
Professor at the Institute of Arts
Adygea State University
(Maykop)

Культурные и музыкальные взаимодействия как проблема культурной антропологии

Взаимовлияние культур – естественный процесс, в принципе позволивший человеку стать человеком. Через взаимодействие людей, их языки и поведение сложилось общество разумных людей с членораздельной речью. Взаимодействие культур через искусство представляет собой важную и многогранную проблему, которая затрагивает вопросы идентичности, восприятия и обмена ценностями между различными народами. Искусство, как универсальный язык, служит мостом между культурами, позволяя передавать идеи, эмоции и традиции, что делает его ключевым элементом в процессе культурного обмена. Искусство – это, как правило, самая сохраняемая часть наследия предыдущих поколений, доступная большинству людей. Именно по искусству и через искусство люди познают культуру других народов, даже не контактируя с ними. Если же народы становятся ближайшими соседями, то взаимодействие культур нередко бывает глубоким и постоянным, «взаимопроникающим», образующим новый качественный культурный феномен. История знает Венскую композиторскую школу, феномен тбилисской культуры XIX, так называемую «кавказскую» музыкально-танцевальную культуру и еще многие другие примеры «слияния» или тесного взаимодействия культур, которые определяются различными факторами, в том числе геоклиматическими, историческими, идеологическими, социально-политическими и др.

По классификации Х. Ортеги-и-Гассета, взаимодействие может быть нейтральным (культуры сосуществуют, не мешают друг другу и не смешиваются), альтернативным (культуры активно теснят друг друга, поскольку каждая стремится занять доминирующее положение и насадить в общности свои ценности и стандарты) и конкурентным (в процессе саморазвития культуры могут смещаться в область альтернативности и конфликтных отношений).

Рассмотрим только один уровень взаимодействия культур – профессионально-музыкальный. Практика показывает, что у композиторов интерес к «чужой» музыке возникает по нескольким причинам. Во-первых, этот интерес вызван обучающими программами, в которых изучение европейской и традиционной музыки мира (так называемой World music) является обязательным компонентом. Освоение композиторских стилей и техник порой приводит к их использованию и присвоению. Во-вторых, история развития европейской профессиональной музыки показывает, что каждая западная страна отчасти становилась «донором» для близлежащих восточных соседей, «даруя» им человеческий ресурс (композиторов и музыкантов-исполнителей) и художественные ценности как образцы для создания собственных художественных продуктов. Достаточно вспомнить о французских, итальянских и немецких музыкантах, заложивших основу русской композиторской школы в XVIII – начале XIX вв. В-третьих, практика показывает, что отношение автохтонов к использованию родной музыки «чужими» (этнически не принадлежавшими данному этносу) авторами может быть разным. Оно может быть нейтральным или незаинтересованным. Вряд ли как-то реагируют

вали японские композиторы на многочисленные сочинения советских авторов на стихи японских поэтов в русском переводе, что было модным и популярным в 70-80-е годы XX в. С другой стороны, ряд сочинений советских авторов с использованием адыгских (черкесских) тем и на черкесские сюжеты воспринимались негативно из-за так называемого «варяжского синдрома». Под этим выражением подразумевается использование чужой музыки в «европейской оболочке» без глубокого проникновения в ее художественное содержание и внутренние резервы и потенциалы развития. Такие композиторы, как правило, приезжали в тот или иной регион на короткий срок, собирали фольклор и понравившиеся темы включали в свои камерно-инструментальные или симфонические произведения. Однако история знает и другие примеры, когда композиторы нетитульного этноса настолько проникали в суть этнической музыки, что их произведения становились знаковыми и манифестировались в качестве этнической музыки. Известно, к примеру, что коронация монархов Великобритании до сих пор проходит под четыре гимна этнического немца Генделя. А опера Евгения Брусиловского «Кыз Жибек» считается первой казахской оперой, заложившей основы не только национального оперного, но и симфонического искусства.

Искусство очень часто оказывается на пике политических и военных конфликтов. Памятники религиозного искусства могут расстреливаться или уничтожаться именно по идеологическим мотивам / ценностям, которые становятся выше эстетических или исторических. По тем же причинам может быть «неудобная музыка», даже если она лишена вербального сопровождения. С другой стороны, среди разных этносов существуют конфликты на основе признания исключительных прав на ту или иную мелодию или сюжет. Достаточно вспомнить жесткие дискуссии в Союзе композиторов Кабардино-Балкарии по поводу использования кабардинских мелодий в балкарской симфонии или бесконечные дебаты (особенно в интернет-пространстве) по поводу авторства знаменитой песни «Эльбрус-красавец».

Искусство обладает удивительно мощной силой объединять людей и передавать им информацию о самых глубоких духовных ценностях того или иного народа. Композиторы, использующие музыку и стихи «чужих» культур, становятся пионерами межкультурного диалога, воспользовавшись для этого самой тонкой эмоциональной сферой человеческого восприятия. И даже тогда, когда их сочинения не получают общественного признания со стороны источника культурного заимствования, сам факт такого внимания к культуре-донору становится историческим фактом, последствия которого могут быть самыми позитивными.



Сун Бэй

PhD, профессор,
декан факультета искусствоведения,
начальник учебного отдела
Харбинской консерватории

Song Bei,

PhD, Professor, Dean of the Faculty of Art
History and Head
of the Educational Department
of Harbin Conservatory
songpei2010@163.com

Художественная коммуникация как средство формирования культурной идентичности: логические взаимосвязи, механизмы воздействия и практические пути

Художественная коммуникация – это процесс передачи художественной информации с использованием различных методов коммуникации. В зависимости от формы представления художественной информации в процессе коммуникации, она может быть разделена на живую коммуникацию, выставочную коммуникацию и массовую коммуникацию. Как важный носитель и особый путь формирования культурной идентичности, художественная коммуникация способна продвигать ценности основной культуры через представление позитивных художественных образов. Ее психологической склонностью и фундаментальной целью является отражение и направление внутренних ценностных убеждений и представлений о культурной идентичности общества в форме скрытого знания. В процессе художественной коммуникации, когда у аудитории появляются общие точки пересечения в художественной памяти, мышлении и эстетических предпочтениях, формируется идеология сообщества, что *further enhances cultural identity*. В будущем организаторам художественной коммуникации следует, ориентируясь на потребности аудитории, эффективно улучшать и совершенствовать все этапы – от производства до продвижения – чтобы лучше противостоять культурным вызовам, с которыми сталкивается Китай под влиянием глобализации, и надежно защищать национальную культурную безопасность.



Сюн Пэйхань,
аспирант кафедры русского искусства,
Санкт-Петербургская академия
художеств имени И. Е. Репина

Xiong Peihan,
Postgraduate Student of the Department
of Russian Art, St. Petersburg
Repin Academy of Fine Arts
bear332008213@gmail.com

Батальный жанр в живописи китайского художника Ван Теню

Ван Теню – известный современный китайский художник-реалист. Он родился в 1950 году в семье художников. Его отец – Ван Шэнле, автор знаменитой китайской исторической картины «Восемь героинь бросаются в реку». В 1995 году Ван Теню поступил в Санкт-Петербургский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, где закончил мастерскую А. А. Мыльникова. Вернувшись в Китай, Ван Теню много лет преподавал в Академии изящных искусств Лу Синя и в Академии изящных искусств Университета Цинхуа. Им выполнено более 50 масштабных мемориальных проектов. Мастер много работает в области батальной живописи. Им созданы эпические монументальные композиции на тему военной истории Китая.

«Битва у Красных скал» (1999) – огромная панорамная картина, изображающая грандиозные сцены древнекитайской войны, выполненная 28 художниками. Ван Теню был руководителем этого проекта и автором одного из главных эпизодов панорамы – «Поджог кораблей». Галерея «Битвы у Красных скал» расположена на вершине Черепашьей горы у реки Янцзы в Ухане. Панорама воссоздает историю битвы у Красного утеса, которая произошла в Цзинчу (сейчас это провинция Хубэй) 1800 лет назад. Композиция высотой 19 м и длиной 156 м может считаться шедевром изобразительного искусства (Ил. 1).



Ил. 1. Ван Теню. «Битвы у Красных скал». 1999

Сюжет композиции охватывает большой диапазон событий, начиная с выхода войск, боевых действий на реке, предательства военачальника Хуан Гая, обмана китайского полководца Цао Цао, поджога его кораблей, бегства Цао Цао через Хуа-Жунь и заканчивая драматической сценой в пустыни. Картина не только возрождает забытые военные сцены, но и доносит их драматизм до современного зрителя. Героический эпос,

который любили и передавали устно в китайской нации на протяжении тысяч лет, получил визуальное воплощение в живописных образах.

Когда в Шэньяне строился музей, посвященный событиям 18 сентября 1931 года, связанным с вероломным вторжением японской армии в Китай, Ван Теню создал батальные композиции: «Прорыв из окружения Бэйдаина» (Ил. 2) и «Возвращение 15 августа» (обе – 1999), посвященные нападению на лагерь Бэйдаина в северо-восточном Китае. Картина «Прорыв из окружения Бэйдаина» изображает события злополучной ночи 18 сентября. Место действия – Северный лагерь в Шэньяне, где была размещена самая элитная часть армии Северо-Востока. Неповиновение патриотичных солдат и стало первым импульсом, который дал старт 14-летней войне Китая против Японии.



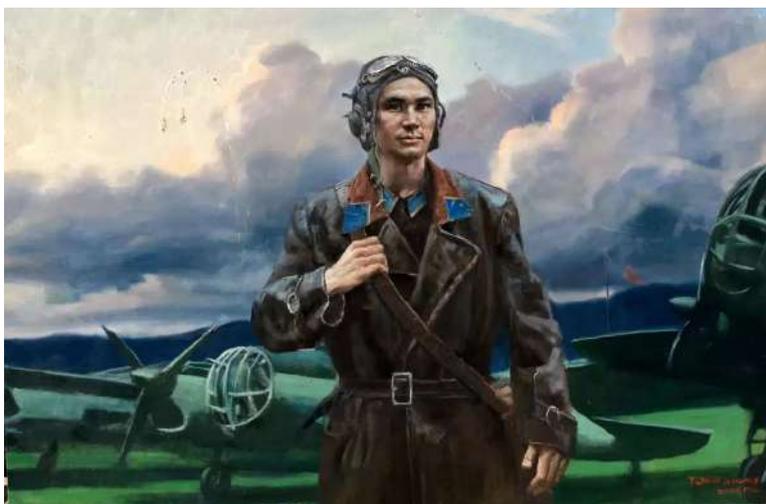
Ил. 2. Ван Теню. «Прорыв из окружения Бэйдаина». 1999

Ван Теню использует оригинальную композицию, яркое контрастирование цветов и светотени, а также детализированное изображение персонажей, что позволяет ему мастерски объединить историю и искусство, воссоздавая образ храброго сопротивления японскому наступлению северо-восточной армии в сентябре 1931 года.

Картина Ван Теню «Ночная атака на аэропорт Янминбао» (2005) посвящена событиям войны Китая против Японии в 1937 году, когда 8-я армия, чтобы поддержать фронтную битву при Синькоу, атаковала японский аэродром в уезде Дайсянь, провинция Шаньси. Китайские войска подвергались двойному удару со стороны японских сухопутных и воздушных сил, неся тяжелые потери. Для противодействия этому командир 8-й армии Чэнь Силян получил приказ возглавить войска для выполнения задачи по фланговой атаке на японские силы. В композиции художник использовал диагональную структуру, где огонь и освещенная земля от верхнего правого угла до нижнего левого образуют диагональную линию, разделяя картину на две части: верхняя часть изображает 8-ю армию, а нижняя – японский лагерь.

Для создания произведения Ван Теню собрал множество материалов и гармонично разместил действующих персонажей в композиции, максимально используя контраст света и тени, усиливая эмоциональный подъем при восприятии картины.

Еще одна картина Ван Теню «Летчик-герой Григорий Акимович Кулишенко» (2015) изображает командира эскадрильи советских бомбардировщиков, возглавлявшего группу поддержки антияпонской войны в Китае в 1939 году (Ил. 3). Он неоднократно наносил удары по японской армии, а затем был ранен в воздушном бою, пожертвовал жизнью ради защиты своего самолета и людей на земле и приземлился на реке Янцзы. Ван Теню реалистично отразил героизм летчиков, всегда готовых к бою и сражавшихся во время антияпонской войны. Ван Теню сказал: «Мы не можем забыть этого героя, а также не должны забывать о тех двух тысячах советских граждан, которые были направлены в Китай на помощь в годы войны с Японией в 1937–1941 годах. Более двухсот из них погибли в воздушных боях. Курышенко – выдающийся герой, и я с чувством почтения завершил эту работу. Перед тем как начать картину, я посетил батальную ма-



Ил. 3. Ван Теню. «Летчик-герой Григорий Акимович Кулишенко». 2015

стерскую Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, чтобы собрать материалы. Мой друг, профессор Академии, Евгений Зубов, в этой мастерской нашел советскую форму первых лет войны, шлемы и верхнюю одежду. Я также пригласил молодого человека в качестве модели»¹. Вернувшись в Китай, Ван Теню отправился на место гибели Курышенко, где создал множество эскизов пейзажей. Местные жители на моторной лодке отвезли его на середину реки, где Ван Теню смог почувствовать атмосферу того события. Сочетание объективных материалов и субъективных переживаний придает его работам не только историческую точность, но и выражает глубокое уважение к героям.

Ван Теню – живописец с чувством социальной ответственности, играющий большую роль в современной художественной жизни Китая и осуществляющий культурный обмен между Китаем и Россией. Он объединяет историческую достоверность с художественным новаторством, придавая своим работам развернутый повествовательный характер.

Ван Теню – художник с ярко выраженным чувством патриотизма. Его картины убедительно передают национальный дух героической борьбы. Многие из его работ получили высокое признание в Китае.

Список иллюстраций:

1. Ван Теню. «Битвы у Красных скал». 1999. Холст, масло. 1900×15600. Фото Ван Теню. Галерея панорамы битвы у Красной скалы.

2. Ван Теню. «Прорыв из окружения Бэйдаина» 1999. Холст, масло. 250х420. Фото Ван Теню. Музей истории 18 сентября.

3. Ван Теню. «Летчик-герой Григорий Акимович Кулишенко». 2015. Холст, масло. 190×150. Фото Ван Теню. Институт истории и литературы Коммунистической партии Китая при Центральном комитете.

¹ Интервью Сюн Пэйхань с художником Ван Теню. 2.2.2025.



Сяо Ань / Xiao An,
аспирант,
Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург)

Xiao An,
Postgraduate student,
Russian Institute of Art History
(Saint Petersburg)
xa137176912@gmail.com

Культурные контакты китайских и русских театров XX века: на материале спектакля «Соловей» В. Э. Мейерхольда (1918) и постановки Пекинской оперы

«Соловей» – сказка Х. К. Андерсона, в которой рассказывается необычайная история, произошедшая в императорском дворце в древнем Китае. 30 мая 1918 года В. Э. Мейерхольд поставил оперу «Соловей» Игоря Стравинского в Мариинском театре. Национальная академия китайского театрального искусства также адаптировала сказку «Соловей» для Пекинской оперы, и 5 ноября 1993 года состоялась премьера в Пекинском Дворце культуры национальностей. Нетривиально то, что либретто было написано композитором Карстеном Гундерманном (Karsten Gundermann), а сама постановка оперы «Соловей» оказалась первым произведением Пекинской оперы, за либретто и композицию которого отвечал европеец, и это стало первым опытом культурного обмена между Западом и Востоком, что имеет огромное значение. Для изучения культурных контактов китайских и русских театров в XX веке опера «Соловей» – это произведение, которое нельзя игнорировать.

В театре Мейерхольда есть следующие театральные понятия: «1) страсть, понимаемая как энергия; 2) страсть требует выплеска в движение (пластику); 3) движение опирается на музыку (ритм)»¹, и эти понятия могут быть обнаружены в опере «Соловей».

Страсти в опере выступают в борьбу между природой и искусственно созданной средой, между жизнью и смертью. Страсть требует непрерывного движения и эмоциональных всплесков на сцене. «В “Соловье” режиссер разделил воплощение персонажей на голос и тело. Актерский состав был разбит на три группы: поющие солисты, безмолвные мимы и хор. Главные роли Рыбака и Смерти были представлены певцом и молчащим актером, роль Соловья – певцом и парящей куклой»². Статичный певец и безмолвный актер пантомимы одновременно присутствовали на сцене. Актеры высвобождали энергию страсти с помощью пантомимических движений, которые опирались на музыку. Актеры пантомимы, хор и сольные певцы взаимодействовали друг с другом и одновременно имели собственное сценическое пространство. На основе вышеперечисленных трех групп исполнителей Мейерхольд завершил свою сценическую трансформацию оперы Игоря Стравинского.

Пекинская опера «Соловей» также имеет вышеупомянутые театральные понятия Мейерхольда – страсть, движение, музыка (ритм). Страсть в Пекинской опере также порождается из столкновения между автоматической, искусственной средой и приро-

¹ Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи / А. Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2022. С. 66.

² Брэд Рознштейн, Кэтрин Медерос Сысоева. Будущее, воплощенное на сцене: пропавшая постановка «Соловья» Головина и Мейерхольда // Фонд «Развитие народного творчества «ГРАНИ». М.: 2019. №4 (65). С. 123.

дой. Соловей не желает смириться с судьбой, уготованной ему императором, и борется с искусственной средой. Император борется со смертью – и так далее. Эти страсти проявляются в условных движениях Пекинской оперы, движением полно все действие спектакля. В Пекинской опере «Соловей» музыка присутствует во всех сценах: движения актеров, выражение глаз, пластические позы, жесты и так далее – все это подчинено темпу и ритму музыки в сопровождении ударных музыкальных инструментов.

Следует подчеркнуть, что в основу спектакля «Соловей» Мейерхольтда был положен такой режиссерский метод, как принцип стилизации. Китайские элементы проявлены на сцене мейерхольдовского спектакля «Соловей» (например: бумажные фонари, Китайский мост, павильон – и так далее, создающие атмосферу восточной экзотики) и даны на основе принципа стилизации в русском оперном контексте. «Частным случаем принципа стилизации выступил прием часть вместо целого»³. Иными словами, на сцене не нужно показывать всё, а достаточно показать только часть, но такую часть, которая позволит воображению зрителя дорисовать увиденное до целостной картины. На сцене Пекинской оперы не показывались декорации или живописный фон для демонстрации роскоши императорского дворца, там присутствовало только одно кресло Тайши, на который был накинута желтая шелк с вышитыми драконами. Желтый цвет и изображение дракона в традиционном Китайском обществе символизируют власть и почет правителя, поэтому кресло и ткань символизируют собой императорский трон и власть. Не было необходимости устраивать роскошные декорационные инсталляции на сцене, если по цвету шелка и вышитому на нем узору зрители могли понять, что это кресло императора, а сценическое пространство – императорский дворец.

Условная техника воплощена во всех аспектах оперы «Соловей», таких как реквизит, условность сценического времени и пространства, условные приемы пластической игры актера – и так далее. Условный театр стал ближайшей точкой соприкосновения для театра Мейерхольтда и традиционной китайской оперы. Декорационное оформление в мейерхольдовском спектакле наполнено условностями. На сцене, например, существовал раздвижной мост, способный выполнять различные функции: «Мост, насколько нам известно, появлялся <...> в придворных сценах и должен был выполнять двойную функцию: как дорога, приводящая свиту, и одновременно как выход для актеров»⁴. В опере «Соловей» Мейерхольтд отверг натурализм, предметы реквизита становились визуальными символами. Сценическая обстановка могла быть трансформирована, предметы и вещи в разных обстоятельствах меняли свое назначение. Зритель подключал свое воображение, чтобы творчески дорисовывать данные сценой намеки. Эта условность сценической техники более очевидна в Пекинской опере «Соловей». Кроме кресла, на сцене Пекинской оперы «Соловей» нет никакого декорационного оформления. В лесной сцене кресло помещается за сценой, все движения демонстрируются с помощью игры актеров и небольшого количества предметов и вещей.

Задолго до премьеры оперы «Соловей» на Мариинской сцене Мейерхольтд уже обратил свое внимание на китайский театр в практике Студии на Бородинской (1913–1917). Мастер много раз говорил о китайском традиционном театре в классе сценического движения, которым Мейерхольтд руководил в Студии. Режиссер не копировал элементы традиционной Китайской оперы на сцене Мариинского театра, но, благодаря стилизации, некоторые приемы традиционных китайских театров можно было обнаружить в мейерхольдовском спектакле. Например, пластическая игра актеров пантомимы опиралась на музыку, на ее темпы и ритмы. Если учесть статику оперных певцов (а отсутствие движения – это частный случай движения), то спектакль Мейерхольтда являет собой вид представления, граничащего с формами традиционного Китайского театра. Мы видим, что еще до того, как Мейерхольтд в 1930-е годы встретил Мэй Ланьфан (Měi Lánfāng; 1894–1961), его понимание сценического искусства уже было неразрывно связано с традиционным Китайским театром.

³ Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи. С. 45.

⁴ Брэд Розенштейн, Кэтрин Медерос Сысоева. Будущее, воплощенное на сцене: пропавшая постановка «Соловья» Головина и Мейерхольтда. С. 129.



Харгана Амгалан Баярмэнд,
преподаватель Института
театрального искусства
Монгольского государственного университета
культуры и искусств

Khargana Amgalan Bayarmend,
teacher of the Institute
of Theatre Arts of the Mongolian State
University of Culture and Arts
bayarmend@yahoo.com

Монгольские выпускники Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина

В начале XX века в результате победы Народной революции 1921 года произошли большие перемены в общественно-политической и экономической жизни Монголии, приведшие также к перевороту в художественной культуре [7: 11]. Уже с 1925 года стали приглашать работников и преподавателей сферы искусства из Советского Союза в Монголию для развития культуры и искусства страны. Эти учителя не только передавали свои знания, но и распознавали талантливых молодых людей и направляли их учиться дальше, за границу.

В период существования Советского Союза важным аспектом культурной дипломатии была поддержка творческих и образовательных обменов с социалистическими и развивающимися странами. Одним из ярких примеров такого сотрудничества стала подготовка монгольских художников в ведущих учебных заведениях СССР, среди которых особое место занимал Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (ныне – Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина). Большое значение для развития монгольского искусства имели соглашения, подписанные правительствами СССР и МНР (1948, 1952, 1960 гг.) об обучении монгольских студентов в вузах Москвы и Ленинграда.

На протяжении пяти десятилетий советского периода истории Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Академии художеств СССР, с 1946 по 1997 год, на факультетах живописи, графики, скульптуры и теории и истории искусств обучалось свыше шестидесяти студентов, прибывших из Монгольской Народной Республики – самое большое число иностранных студентов в этом институте.

Молодые монгольские художники обучались у таких талантливых профессоров и художников-педагогов, как Е. П. Моисеенко, И. А. Серебряный, В. М. Орешников, Ю. М. Непринцев, А. Л. Мыльников, М. П. Бобышов, М. А. Керзин, В. А. Ветрогонский. Эти монгольские студенты стали «художниками, сыгравшими важную роль в формировании и дальнейшем развитии искусства в Монголии, ... , которые с гордостью называют себя “репинцами”» [5: 35].

Самым первым студентом и выпускником Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина стал **Лувсан Гаваа**. Рисованию его научил русский мастер Константин Иннокентиевич Померанцев, приехавший в столицу Монголии создавать статую вождя революции, Дамдин Сухэ-Батора. Он распознал талант юного мастера, устроил его на работу в центральный театр, а затем отправил учиться с Ленинград. Лувсан Гаваа сохранил на всю жизнь теплые отношения со своим учителем и его семьей, бережно хранил его работы, сохранившиеся в Монголии.

Гаваа поступил в 1946 году в институт, учился у профессора Михаила Павловича Бобышева и закончил учебу в 1952 году. В качестве основы дипломной работы явилось

сценическое решение оперы М. П. Мусоргского «Хованщина». Работу Лувсана Гаваа оценили на «отлично» и присвоили квалификацию художника театрально-декоративной живописи.

Закончив учебу он постоянно участвовал в выставках в СССР и знакомил советских зрителей с монгольским искусством. В 1958 году на «Выставке произведений изобразительного искусства социалистических стран» в Москве Гаваа представил 9 пейзажей, (из которых три были больших размеров: 110 x 140; 110 x 180; 200 x 400) и 7 эскизов декораций к трагедии Шекспира «Отелло» [3: 40].

Гаваа работал с 1934 по 1991 год художником и главным художником в Государственном академическом театре драмы и в Академическом театре оперы и балета Улан-Батора. Он создал сценографию более 30 театральных постановок и 6 балетов. Когда Гаваа работал художником-сценографом, он ставил перед собой задачу возродить утраченное культурное наследие и создать новую форму, переплетая его с тенденциями современного искусства. Художественная деятельность Лувсан Гаваа в сфере театра является неотъемлемой частью развития монгольского театрального искусства. Его работы являются по сей день эталонами сценической декорации монгольского театра и представляют ценные материалы для дальнейших изучений.

Батцэнд Пурэвсүх, лауреат государственной премии Монголии, художник, заложивший основы художественного оформления исторических фильмов. Пурэвсүх закончил класс живописи при Средней школе музыки и танцев и начал работать художником в городском отделе Союза художников. Талантливого молодого художника распознает Народный артист Н. Цултэм, руководитель Союза художников, и отправляет его на учебу в СССР, в числе 7 художников, принятых в 1971 году в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в Ленинграде.

Любящий литературу с детства, Б. Пурэвсүх находит в северной столице свое призвание в историческо-реалистическом жанре. В 1977 году он блестяще заканчивает учебу в академии дипломной работой «Повстанцы» на историческую тему народной революции 1921 года в Монголии. Члены государственной экзаменационной комиссии высоко оценивают целеустремленность и талант молодого живописца. После окончания академии, Пурэвсүх стал преподавать в Монголии в Средней школе изобразительного искусства. Ученики и студенты вспоминают самыми теплыми словами своего учителя, который занимался с ними не только историей искусства и живописью, но всегда привлекал их к сбору материалов, основательному изучению исторических источников.

В 1985 году Б. Пурэвсүх был назначен главным художником масштабного четырехсерийного исторического фильма «Мудрая княгиня Мандухай». Следующей работой был трехсерийный фильм «Под властью вечных небес», который он не успел закончить. Эти две крупные работы являются результатом серьезных исследований, его обширных и глубоких познаний в области истории и этнографии Монголии. Сотни оригинальных рисунков, набросков, чертежей и записей, которые он оставил после себя, свидетельствуют об этом.

Ядамсүрэн Оюунчимэг также была студенткой академии. Она поступила в 1970 году и училась в мастерской профессора В. А. Ветрогонского. В 1977 году защитила диплом серией эстампов «Воспоминания о детстве» и получила квалификацию художника-графика. Вернувшись на родину, Оюунчимэг работала профессиональным преподавателем рисования в Институте изящных искусств Монгольского государственного университета культуры и искусств. Работая преподавателем с 1977 по 2005 год она выпустила сотни художников.

Выставка, посвященная 70-летию со дня рождения заслуженного художника Монголии, художника и учителя Ядамсүрэн Оюунчимэга, была организована 21 октября 2020 года в МОНГОЛ АРТ ГАЛЕРЕЙ. На этой выставке были представлены более 60 работ, созданных художником при жизни. Это были замечательные цветные офорты и акварели, которые Оюунчимэг создавала мастерски. Были выставлены также работы ее учеников всех поколений.

Цэвэгмид Амгалан поступил в 1971 году в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина и учился в мастерской проф. М. А. Керзина. В 1977 году получил квалификацию художника-скульптора, представив дипломную работу

«Табунщики». Амгалан создал множество скульптур, которые внесли ценный вклад в развитие скульптуры малых форм в монгольском изобразительном искусстве. Он успешно участвовал в международных симпозиумах скульптуры, знакомил с монгольским искусством, наследием, культурой и историей Монголии. Созданные им работы, находятся сейчас в Китае, в США, в Италии, в Канаде и в Австралии.

Самой большой монументальной работой Амгалан на родине является памятник к 45-му юбилею победы на Халхин-голе, возведенный в 1984 году. Общий дизайн памятника представляет собой стальной меч, часть которого, обращенная к реке Халхин-гол, изображает наступление всех подразделений советско-монгольской военной армии, включая авиацию, танки, артиллерию и кавалерию. На противоположной стороне монумента изображена монгольская женщина, стоящая на платформе высотой около 6 м, держащая в руках синий молебный платок *хадаг* и олицетворяющая монгольский символ женственности. Общая высота памятника составляет 55 м, он изготовлен из 110 тонн меди. Проект монумента победы был создан совместным проектом художников обеих стран, включая скульпторов Д. Амгалана и А. Н. Бурганова, а также архитекторов Д. Чойжилжава и Л. В. Мисожникова. Этот памятник в настоящее время считается самым высоким медным памятником в Азии.

Доржсүрэн Уранчимэг поступила в 1984 году в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Она получила квалификацию искусствоведа в 1990 году дипломной работой «Буддийская живопись Тибета XIX века и ее влияние на искусство в Монголии» под руководством доцента В. И. Смирнова. Уранчимэг защитила магистерскую диссертацию в Санкт-Петербургской академии художеств имени И. Е. Репина, затем степень доктора искусствоведения в Людвигбургском университете Германии. В 2021 году была опубликована ее книга «Соцреализм в изобразительном искусстве Монголии» на русском, английском и немецких языках. Кроме того, она перевела книгу И. Иттена «Искусство цвета» с немецкого на монгольский язык. Последней работой является исследование «Традиции Академии художеств имени Ильи Репина в изобразительном искусстве Монголии». В настоящее время Уранчимэг работает директором Академии изобразительного искусства Монгольского государственного университета культуры и искусства.

Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина) стал для многих выпускников не только школой академического мастерства, но и художественным мостом между нашими культурами. Монгольские художники – выпускники этого учебного заведения, сыграли значительную роль в становлении современного искусства страны, адаптируя полученные знания и навыки к национальному контексту. Их творчество, педагогическая практика стали связующим звеном между двумя культурами – монгольской и российской и важным фактором культурной дипломатии.

Литература

1. *Батчулуун Л. Л.* Гаваа. УБ.: Интерном, 2014. 176 с.
2. Выставка произведений изобразительного искусства социалистических стран. / Ред. Е. С. Меликадзе. – М.: Советский художник, 1958. – 332 с.
3. Информационный бюллетень. № 3, 1958 / Правление Союза художников С.С.С.Р. – М.: Советский художник, 1958. – 68 с.
4. История культуры Монголии / Ред. Б. Сумъяа. – УБ., 1999. – III том.
5. *Уранчимэг Д.* Традиция Академии художеств имени Ильи Репина в изобразительном искусстве Монголии / Д. Уранчимэг, Е. В. Яйленко, Б. Сарантуяа. – УБ.: Unipress, 2023. – 332 с.
6. *Цултэм Н.* Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. М.: Изобразительное искусство, 1984.
7. *Цултэм Н.* Монгольская национальная живопись “Монгол зураг”. УБ., 1986.
8. Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского государственного академического института имени И. Е. Репина Российской академии художеств. 1915–2005 / авт.-сост. С. Б. Алексеева; науч. ред. Ю. Г. Бобров. СПб.: Петрополь, 2007. 791 с.



Хлыстунова Светлана Викторовна,
старший научный сотрудник
сектора кино и телевидения РИИИ,
кандидат искусствоведения

Khlystunova Svetlana V.
PhD (History of Arts)
s.khlystunova@gmail.com

Деятельность Алма-Атинской киностудии в рамках ЦОКС в годы Великой Отечественной войны

Начавшаяся 22 июня 1941 года война резко изменила жизнь всех организаций и предприятий страны. Быстрое наступление немецких войск, прорыв Центрального и Западного фронтов, поставили перед советскими руководителями вопрос об экстренной эвакуации важнейших объектов из районов, которые могли оказаться оккупированными. В июле 1941 года при Совнаркоме СССР был создан Правительственный комитет по эвакуации¹. При выборе места эвакуации рекомендовалось направлять предприятия туда, где имеются родственные им организации. Для кинематографистов это были киностудии в Средней Азии – Ташкенте, Ашхабаде и Сталинабаде, и в Закавказье – Тбилиси, Ереване и Баку². Студии должны были вывезти сотрудников, оборудование, пленочные фабрики и все то, что позволило бы организовать на новом месте процесс кинопроизводства. Но военное время внесло свои коррективы в планы. Не все организации смогли в установленные сроки подготовить оборудование и людей к эвакуации. И если «Мосфильм» сумел вывезти не только сотрудников, но и необходимое оборудование, то «Ленфильм» практически лишился технической базы, что оставляло эвакуированных в Алма-Ату ленфильмовцев без работы. Но выход из сложившейся ситуации был найден. 15 ноября 1941 года Комитет по делам кинематографии при СНК СССР издал приказ о временном объединении находящихся в Алма-Ате киностудий «Мосфильм» и «Ленфильм» с Алма-Атинской киностудией художественных фильмов³ в *Центральную объединенную киностудию (ЦОКС)*, в которой руководящие посты, связанные с творческой работой, заняли известные ленфильмовские режиссеры – художественным руководителем ЦОКСа был утвержден Ф. М. Эрмлер, его заместителем – Л. З. Трауберг⁴. Несмотря на то, что до войны творческие коллективы «Мосфильма» и «Ленфильма» были соперниками, новое объединение показало себя с самой лучшей стороны – «москвичи и ленинградцы стали работать так дружно и согласованно, будто всю жизнь трудились вместе»⁵, что подтверждает в своих воспоминаниях директор ЦОКС Михаил Тихонов, описывая самоотверженный труд кинематографистов по 12-14 часов, их взаимопомощь и поддержку коллег⁶. Такая слаженная работа всех сотрудни-

¹ Возглавлял его Н. М. Шверник.

² *Фомин В. И.* История российской кинематографии (1941–1968 гг.) / В. И. Фомин. М.: Канон-плюс, 2019. С. 33.

³ 12 сентября 1941 г. по Постановлению Совета народных комиссаров Казахской ССР № 762 в Алма-Ате на базе Алма-Атинской студии кинохроники (основана в 1934 г.) создали студию художественных фильмов.

⁴ *Фионов П. В.* Советское кино в датах и фактах (1917–1969). М.: Искусство, 1974. С. 44.

⁵ *Фомин В. И.* История российской кинематографии (1941–1968 гг.). С. 38.

⁶ *Тихонов М.* Полвека в кино // Киноведческие записки. 1995. № 27. С. 224–225.

ков Центральной объединенной киностудии позволила в кратчайшие сроки наладить процессы по подготовке и созданию игровых фильмов в условиях эвакуации, которые были насущно нужны как средство пропаганды и мобилизации страны к борьбе с захватчиками и укрепления веры в Победу.

Казахстанские коллеги оказывали огромную помощь в этом процессе. Так, для того, чтобы проводить съемки масштабных батальных сцен без привлечения ресурсов с фронта ЦК Компротии Казахстана выделил целый кавалерийский полк – исключительно для нужд ЦОКС⁷. На съемочных площадках ЦОКС работали выдающиеся казахстанские актеры, музыканты и писатели. Среди них кюйши Дина Нурпеисова, писатели Мухтар Ауэзов и Габит Мусрепов⁸.

В годы Великой Отечественной войны Центральная объединенная киностудия выпустила 23 полнометражные картины, 10 короткометражных лент, «Боевые киноборники» (с 10 по 13) и множество документальных фильмов⁹. Несмотря на все сложности, связанные с эвакуацией киностудий, уходом на фронт ведущих специалистов, необходимость выстраивать совместную работу с сотрудниками в рамках ЦОКС, советские кинематографисты не изменили себе и смогли поставить значительные кинопроизведения. «Созданные в этот период ленты смогли разработать художественные средства, которые дали возможность воссоздать историческую роль населения нашей страны в Победе над захватчиками. Герои лент военного периода защищали свою Родину, родную землю, а не только политический строй (вождя, партию)»¹⁰.

Фильмы, созданные за годы войны, начиная с новелл «Боевых киноборников», свидетельствуют о постепенном художественном постижении трагических событий, воссоздании кинообразов, исполненных эпического звучания.

Когда в 1941 году художественный руководитель советской кинематографии Михаил Ромм договаривался с председателем Совета народных комиссаров Нуртасом Ундасыновым о том, чтобы Алама-Ата приняла эвакуированных кинематографистов, он делал упор на то, что в результате пребывания в городе ведущих мастеров кино, Казахстан получит собственную кинематографическую промышленность¹¹. Так и случилось. В 1944 году, когда изменилась ситуация на фронте, киностудии «Мосфильм» и «Ленфильм» постепенно стали возвращаться в родные города. В Алма-Ате остались производственные помещения, оборудование и специалисты. Немало операторов, режиссеров, сценаристов настолько «прикипели» к Алма-Ате, что решили не уезжать. Эти люди позднее внесли свой вклад в бурное развитие казахстанского кино, которое начнется в период «Оттепели». «Благодаря накопленному опыту и мощной базе, заложенной ЦОКС, в 1960-е годы в Казахстане начался настоящий бум игрового кино. Появились режиссеры, ставшие легендами: Шакен Айманов, Султан-Ахмет Ходжиков, Абдулла Карсакбаев. Их фильмы стали классикой, сформировали кинематографическую школу и задали высокий стандарт на десятилетия вперед»¹².

⁷ Клименко Т., Батыршин Т. Как кино стало оружием, а Алма-Ата – сердцем советского кинематографа. Электронный документ. Режим доступа // <https://informburo.kz/stati/kak-kino-stalo-oruziem-a-alma-ata-serdcem-sovetskogo-kinematografa>.

⁸ Габит Мусрепов был соавтором сценария новеллы «Сын бойца», вошедшей в «Боевой киноборник» № 12 (1942), главную роль в новелле сыграл Капан Бадыров.

⁹ Абикиева Г. Большая школа ЦОКС и зарождение национального кино. 1940-е гг. // История национальных кинематографий. Советский и постсоветский периоды. М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2020. С. 122.

¹⁰ Хлыстунова С. В. Киностудия «Ленфильм» в годы Великой Отечественной войны // Великая Отечественная война в кинематографе XX и XXI веков: Коллективная монография. СПб.: ИД Петрополис, 2025. С. 43.

¹¹ Цит. по: Енисеева-Варшавская Л. Как Алама-Ата стала городом кино // Фомин В. И. История российской кинематографии (1941–1968 гг.). С. 37.

¹² Клименко Т., Батыршин Т. Как кино стало оружием, а Алма-Ата — сердцем советского кинематографа. Электронный документ. Режим доступа // <https://informburo.kz/stati/kak-kino-stalo-oruziem-a-alma-ata-serdcem-sovetskogo-kinematografa>.



Цзинь Чэньюань

аспирант, Институт истории,
Санкт-Петербургский государственный
университет

Jin Chenyuan

Postgraduate student, Institute of History,
St. Petersburg State University
chenyuan0328@126.com

**Драматургия Цао Юя и ее влияние
на развитие русской театральной культуры
в контексте межкультурного взаимодействия**

**Cao Yu's Dramaturgy and its Influence on the Development
of Russian Theatrical Culture in the Context
of Intercultural Interaction**

Взаимодействие культур через театральное искусство играет важную роль в формировании межнационального диалога и расширении художественных границ. Китайская драматургия, богатая традициями и уникальными эстетическими принципами, на протяжении XX века привлекала внимание российских театралов и исследователей. Одним из ключевых авторов, чьи произведения оказали влияние на театральное восприятие в России, является Цао Юй – драматург, сочетающий классические китайские театральные традиции с элементами западной драматургии.

Перевод его пьес на русский язык позволил не только познакомить отечественную публику с китайской театральной школой, но и способствовал формированию новых творческих интерпретаций. Взаимное влияние литературных и театральных традиций Китая и России проявилось в постановках, исследованиях и восприятии его работ в русскоязычном пространстве.

Анализ китайской драматургии XX века представляет собой важное направление современных литературоведческих исследований, охватывающее как изучение творчества отдельных авторов, так и рассмотрение художественной структуры их произведений [1]. Особую значимость имеют компаративные исследования, направленные на выявление типологических и генетических связей между китайской и европейской, в частности русской, литературными традициями [10].

С середины XX века, особенно с 1950-х годов, в рамках социалистической идеологии культурное сотрудничество между Китаем и СССР приобрело системный характер. Театральное искусство стало одной из ключевых сфер взаимодействия, в которой проявились процессы адаптации и взаимного влияния национальных традиций. В своих докладах представители советской культурной политики, включая заместителя министра культуры СССР Н. Н. Данилова, подчеркивали, что межгосударственное сотрудничество развивалось на основе общих марксистско-ленинских принципов и стремления противостоять буржуазной идеологии [4].

Значимым аспектом культурного обмена стало распространение русской драматургии в Китае, где на театральных сценах активно ставились пьесы А. Н. Островского и А. П. Чехова. Однако историческая эволюция китайской драматургии демонстрирует свою специфику: ее становление как самостоятельного литературного рода произошло лишь в период правления династии Юань (XIII в.), что было связано с ослаблением конфуцианских норм и усилением буддийского влияния. Этот исторический контекст

определил характер китайского драматургического искусства, повлиявший на восприятие его в русскоязычной культуре.

Китайская драматургия, зародившаяся в XIII веке, на протяжении столетий сохраняла традиционные формы и играла ключевую роль в передаче социально-политических и нравственных идей. Театральные постановки обеспечивали широкий доступ к литературному искусству, делая его наиболее демократичным среди других жанров. Однако естественное развитие культурных форм предполагает их трансформацию, что особенно ярко проявилось в китайском театре первой половины XX века. Существенные изменения в драматургическом языке произошли с появлением хуацзюй – разговорной драмы, формировавшейся под влиянием западных театральных традиций. Китайские пьесы 1920-х–1930-х годов демонстрируют очевидное влияние европейской драматургии, особенно произведений Генрика Ибсена, Юджина О’Нила, Антона Чехова и Максима Горького [2].

Особую роль в этом процессе сыграла драматургия Цао Юя (1910–1996), чьи произведения вошли в золотой фонд китайской литературы и были поставлены на сценах множества стран, включая СССР, Россию, Венгрию, Чехословакию, Восточную Европу, Латинскую Америку, Японию и США. Его творчество, ориентированное на социально-психологические проблемы, характеризуется глубоким раскрытием внутреннего мира персонажей и оригинальной драматургической структурой.

Первой пьесой драматурга, заложившей основы его художественного метода, стала «Гроза» (1934, русский перевод 1956). В этом произведении отсутствуют развернутые монологи – весь текст представляет собой последовательность диалогов, что способствует динамичности сценического действия. Ключевой конфликт пьесы строится на противоречиях внутри семьи, где сталкиваются различные социальные и нравственные позиции. В произведении «Восход» (1935, русский перевод 1960) Цао Юй обращается к драматургии Чехова, выделяя тонкую психологическую характеристику персонажей и исследуя внутренний мир «маленького человека».

Последующие пьесы драматурга раскрывают различные аспекты китайской социальной жизни. Так, «Дикое поле» (1937) посвящено социальным конфликтам в деревенской среде, а «Обновление» (1941) представляет собой патриотическую драму, отражающую события войны Китая с Японией. В «Пекинцах» (1941, русский перевод – «Синантропы», 1960) и пьесе «Семья» (1942, по роману Ба Цзиня) развивается жанр семейной драмы, демонстрирующей сатирическое осмысление общественных проблем. Завершающее важное произведение «Ясное небо» (1954) посвящено судьбам китайской интеллигенции и вопросам социальной ответственности.

Творчество Цао Юя не только отражает эволюцию китайской драматургии XX века, но и представляет собой важный объект исследования межкультурных связей и театральных адаптаций, оказывая влияние на мировую сцену.

К концу 1950-х годов научный интерес к китайской драматургии в СССР значительно возрос, что привело к появлению ряда исследований, в которых анализировались произведения китайских драматургов, включая работы Л.А. Никольской. В своих исследованиях она обращала внимание на творческое наследие Цао Юя и его связь с русской литературной традицией, особенно с драматургией А.П. Чехова [3].

Литература

1. Кондратова Т. И., Салтанова Н. Ю. Функция ремарок и вспомогательной авторской речи: на примере анализа драмы Цао Юя «Гроза» *MCU Journal of Philology. Theory of Linguistics. Linguistic Education*, 2022, №3 (47) С. 22. <https://doi.org/10.25688/2076-913X.2022.47.3.02>
2. Мыльникова Ю. С. Предисловие // Китайская драма XX–XXI вв. / отв. ред. и сост. А. А. Родионов; пер. с китайского В. Н. Кривцова и др.; предисл. Ю. С. Мыльниковой. Санкт-Петербург: Гиперион, 2019. С. 5–16.
3. Никольская Л. А. Драматургия Цао Юя // *Сов. китаеведение*. 1958. № 4. С. 81–84.



Чжан Шо,
аспирант Российского государственного
педагогического университета
им. А. И. Герцена

Zhang Sho,
Postgraduate student at the Russian State
Herzen Pedagogical University

Традиционный китайский ударный инструмент *сянцзяогу* в контексте современных коммуникативных практик

Сянцзяогу, древний национальный ударный инструмент народа дай, отражает его этнические культурные особенности. Дай – этническая группа с многовековой историей и богатой культурой, продвигающая в китайской провинции Юньнань и относящаяся к одной из древних этнических групп байюэ. Уникальная форма *сянцзяогу*, долгая история и богатая техника игры в определенной степени отражают культуру, фольклор, религию, эстетическое чувство и национальную идентичность народа дай. *Сянцзяогу* создан народом дай в процессе трудовой деятельности, и его применение простирается от анимистической обрядовой деятельности до буддистских церемоний. В процессе исторического развития он совершенствовался и украшался, в результате чего сформировался барабан с уникальным тембром. Кристаллизация коллективной мудрости народа дай, интеграция и формирование уникальной национальной культуры и эстетических ценностей отражает специфику региональной среды, социальной жизни и эстетических представлений народа дай. Процесс глобализации способствует интеграции культур, но также легко стирает индивидуальность и особенности национальностей. Нынешняя ситуация с *сянцзяогу* как нематериальным культурным наследием (НКН) является неоднозначной. Правительственные ведомства сделали все возможное для продвижения и возрождения культуры *сянцзяогу*, но культурная среда постоянно меняется, и почва для существования *сянцзяогу* постепенно становится неблагоприятной.

17 октября 2003 года 32-я Генеральная конференция Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО) приняла Конвенцию об охране нематериального культурного наследия. Соответственно в Китайской Народной Республике в настоящее время поощряется деятельность по сохранению и развитию традиции музицирования на *сянцзяогу*. *Сянцзяогу* – важная часть традиционной культуры народа дай, несущая в себе память и мудрость нации и являющаяся мостом, соединяющим прошлое и будущее. В быстро меняющемся современном обществе возрождение барабана *сянцзяогу* стало насущной проблемой, требующей решения. С целью наследования и развития китайских *сянцзяогу* в контексте современных коммуникационных практик предлагается предпринять следующие шаги.

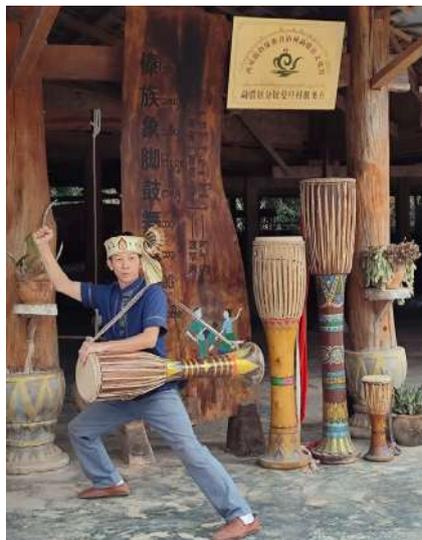
1. Усиление подготовки и защиты наследников нематериального культурного наследия. Создание специального фонда для обучения наследников НКН, чтобы субсидировать молодое поколение для изучения и передачи навыков игры на *сянцзяогу*. Организация учебных курсов и семинаров для повышения уровня квалификации исполнителей на этом инструменте.

2. Содействие маркетингу в сфере распространения нематериального культурного наследия. *Сянцзяогу* глубоко интегрируется в современную Поощрение инновационного дизайна в сочетании с современной эстетикой и рыночным спросом для создания конкурентоспособных культурных и творческих продуктов. В соответствии с новой тенденцией потребления, следует также расширить рынок распространения культуры музицирования в сфере туризма и иных новых форм потребления. Например, включать игру на *сянцзяогу* в общественный досуг, в мероприятия для туристов, в область образования, так чтобы традиции обретали обновленные жизненные силы.

3. Улучшить образование и практику популяризации *сянцзяогу*. Организовать мероприятия в школах и стимулировать интерес к *сянцзяогу* у учащихся с помощью интерактивного метода обучения. Усилить пропаганду и популяризацию знаний через СМИ, интернет и др. Дать возможность большему числу людей почувствовать и ощутить очарование музыкальных традиций. Поощрять все слои общества к участию в защите и наследовании нетрадиционной культуры, формируя благоприятную атмосферу в обществе для поддержки нетрадиционной культуры.

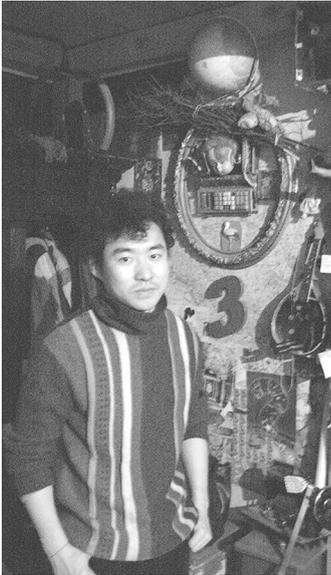
4. Использовать цифровые технологии для защиты и передачи традиционной культуры. Технологический прогресс открывает возможности для инновационного показа барабана *сянцзяогу* и способствует созданию цифровой платформы для сбора и обобщения текстов, изображений, аудио-, видео- и других материалов о барабане *сянцзяогу*. Использование виртуальной реальности и других технических средств для воспроизведения игры на барабане *сянцзяогу*, широкое использование социальных сетей и онлайн-платформ, — все это позволит мгновенно представить *сянцзяогу* мировой аудитории, дав древней форме искусства новую жизнь в современном обществе.

6. Правительство может направлять и поддерживать сочетание этнического традиционного наследия и современной культуры, разрабатывая соответствующую политику. Например, оно может принять политические меры по поддержке развития традиционной культуры и поощрять усилия частных лиц по воссозданию китайских музыкальных традиций.



Литература

1. Чжан Чжун. «О барабане *сянцзяогу* и его национальных особенностях» Музыкальные исследования. 2022. № 2.
2. Чу Бюнь. Исследование названия инструмента «барабан на слоновьей ноге». Chinese Music. 2013.(4).189–193+227.
3. Li Bingsong. Cross-media Perspectives on the Impact of Ethnic Dance. Reproduction Film Review. 2023(16): 108–112.
4. Цзяндун. Практика и опыт «неэтнического танца в школе» – разговор по переписке об использовании «неэтнического танца» в образовании. Современные исследования танцевального искусства. 2018.3(03):38–52.
5. Чжу Бинь. Применение цифровой визуализации в защите нематериального культурного наследия в городе Чжоукоу. Руководство по исследованиям в области журналистики, 2020, 11(1):50-51.
6. Фэн Сицзин. Преимущественная роль цифровых изображений в сохранении нематериального культурного наследия. Film Review. 2011(12):83–84.



Чжоу Сю,
аспирант, Сибирский Федеральный
университет, Красноярск,
Российская Федерация,
старший преподаватель,
Институт архитектуры и художественного
дизайна Ляонинского
научно-технического университета,
Аньшань, Китайская Народная республика
Zhou Xiao,
Graduate student Siberian Federal University,
Krasnoyarsk, Russian Federation,
Senior lecture University of Science
and Technology Liaoning,
Institute of Architecture and Art Design,
Anshan, China. 6403193@qq.com

Влияние социалистического реализма на китайское искусство резьбы по нефриту

Influence of Socialist Realism on Chinese Jade Carving Art

Искусство всегда подвергалось влиянию множества факторов — политических, экономических, культурных и других. Среди них наиболее прямое воздействие на развитие искусства оказывали художественные течения, формируемые под влиянием политики.

1 октября 1949 года была провозглашена Китайская Народная Республика. Китай вступил в новую историческую эпоху. Перед лидерами Коммунистической партии Китая встал вопрос: куда двигаться социалистической стране, находящейся в состоянии разрухи и нуждающейся в восстановлении? Советский Союз, как первый в мире успешный пример социалистического государства, стал для нового Китая ориентиром для дальнейшего развития.

В 1950-е годы, при поддержке Советского Союза, новый Китай полностью перенял советскую модель в самых разных сферах: политике, экономике, праве, промышленности, науке, технике, образовании, культуре и искусстве. Это заложило основу для всесторонней модернизации Китая [3]. В частности, теория и принципы социалистического реализма, господствовавшие в советском искусстве, оказали глубокое и всестороннее влияние на китайскую литературу, изобразительное искусство, кинематограф, музыку, театр и декоративно-прикладное искусство того времени [1].

В 1950-е годы в Китае была последовательно проведена социалистическая кооперативная реформа в сфере декоративно-прикладного искусства [2]. В ряде крупных городов страны были созданы государственные фабрики декоративно-прикладного искусства, что сделало производство и создание изделий более систематизированным. С начала 1950-х до середины 1980-х годов значительная часть продукции использовалась для получения валютной выручки или в качестве подарков для зарубежных стран. В ассортименте изделий, наряду с традиционными мотивами, присутствовали произведения, явно несущие черты советского стиля социалистического реализма. В искусстве резьбы по нефриту появились работы в духе социалистического реализма, посвященные темам великих лидеров и народа, рабочих, крестьян, солдат, национальных меньшинств и народных кадров. Типичными образцами стиля социалистического реализма 1950–1970-х годов стали произведения, такие как «Солнечный день на реке Цинхэ» (рис. 1) и «Брат и сестра на целине» (рис. 5) авторства Ван Шусэня (1917–1989), а также «Председатель Мао осматривает водохранилище Тринадцати гробниц» (рис. 2) работы Пань Бинхэна (1912–1970), коллективные работы «Электросварщик» (рис. 3) и «Корейский танец» (рис. 4). После 1990-х годов на искусство резьбы по нефриту начали оказывать влияние «литература шрамов» конца 1970-х годов и движение «85-я вол-

на». В некоторых произведениях резьбы по нефриту проявились тенденции «искусства шрамов» и «деревенского реализма». Следы социалистического реализма всё ещё прослеживаются в работах мастеров резьбы по нефриту, таких как Хэ Ма (род. 1972) с его произведениями «Дверь» (рис. 6) и «Эй, йо...» (рис. 7), а также Цю Цицзина (род. 1979) с работой «Зов древности» (рис. 8). В последние десятилетия XXI века некоторые мастера резьбы по нефриту начали возвращаться от экспериментов с западным и постмодернистским искусством к принципам социалистического реализма, подчёркивающим народность, национальную идентичность и мемориальную значимость. Работы Чжан Кэчжао (род. 1973), такие как «По дороге в школу» (рис. 9) и «Маленький страж экологии» (рис. 10), в большей степени отражают современное состояние жизни китайского народа. Произведения Лю Дуна (род. 1968), такие как «Ожидание» (рис. 11) и «Дети Китая» (рис. 12), акцентируют внимание на народе и многонациональной сущности Китая.



Рис. 1.



Рис. 2.



Рис. 3.



Рис. 4.



Рис. 5.

Можно сказать, что за последние семьдесят с лишним лет развития искусства резьбы по нефриту советский социалистический реализм как культурное течение оказал устойчивое и глубокое влияние на современное китайское творчество в этой области. Он не только расширил традиционные эстетические парадигмы китайского искусства резьбы по нефриту, которые ранее были преимущественно стилизованными и декора-

тивными, но и в большей степени способствовал созданию новой системы эстетики, методов, художественного языка и стиля. Это позволило китайскому искусству резьбы по нефриту преодолеть рамки примитивности и национальной декоративности, сделав шаг в сторону искусства мирового уровня.

Несмотря на то что многие искусствоведы до сих пор по-разному оценивают советский социалистический реализм как в плане художественного стиля, так и в плане его идеологических установок, с точки зрения автора его появление представляет собой историческую закономерность. Будучи отпечатком своей эпохи, он несомненно обладает определенной ценностью и требует объективного и диалектического подхода к оценке. Можно утверждать, что социалистический реализм в советском варианте действительно обогатил всемирную историю искусства, предложив новую художественную форму и исследовательский прецедент.

Литература

1. Ван Цзечжи. Формирование теории «социалистического реализма» в Китае // Вестник Института литературы Нанкинского педагогического университета. 1912. № 1. С. 143–157.
2. Сун Цзянь. Трансформация: Исследование развития китайского декоративно-прикладного искусства в 1950-е годы: Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Центральная академия изящных искусств. Июнь 2021. 206 с.
3. Чжоу Хун. Современное состояние и размышления об исследованиях советской помощи Китаю после основания КНР // Исследования современной китайской истории. 2018. Том 25, № 2. С. 73–82, 127.



Рис. 6.



Рис. 7.



Рис. 8.



Рис. 9.



Рис. 10.



Рис. 11.

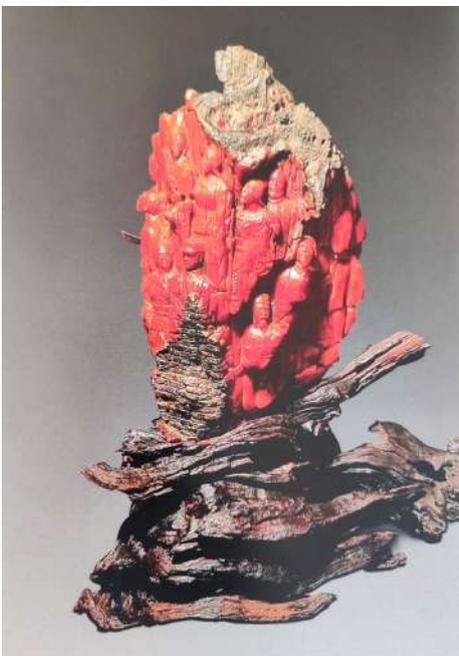


Рис. 12.

Иллюстрации

Рис. 1. Конец 1950-х годов. «Солнечный день на реке Цинхэ». Белый нефрит. Высота 33 см, ширина 16,5 см. Автор: Ван Шусэнь (Пекинская фабрика нефритовых изделий). Коллекция Музея сокровищ Пекинской группы компаний по декоративно-прикладному искусству.

Источник: Ван Чжэнь (главный редактор тома). Собрание современного китайского искусства: Нефрит. Пекин: Издательство декоративно-прикладного искусства, декабрь 1997. С. 33.

Рис. 2. 1959 год. «Председатель Мао осматривает водохранилище Тринадцать гробниц». Высота 26 см, ширина 23 см. Дизайнер: Пань Бинхэн (Пекинский научно-исследовательский институт декоративно-прикладного искусства). Изготовитель: Лю Хэнянь. Коллекция Музея сокровищ Пекинской группы компаний по декоративно-прикладному искусству.

Источник: Ван Чжэнь (главный редактор тома). Собрание современного китайского искусства: Нефрит. Пекин: Издательство декоративно-прикладного искусства, декабрь 1997. С. 34.

Рис. 3. Современность (1950–1970-е годы). «Электросварщик». Коллективное творчество. Сюяньский нефрит. Высота 23 см, ширина 17 см, толщина 9 см. Коллекция Китайского музея декоративно-прикладного искусства.

Источник: Китайский музей декоративно-прикладного искусства (ред.). Собрание шедевров скульптурного искусства Китайского музея декоративно-прикладного искусства. Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, январь 2007. С. 66.

Рис. 4. Современность (1950–1970-е годы). «Корейский танец». Коллективное творчество. Сюяньский нефрит. Высота 13 см, ширина 11 см, толщина 6 см. Коллекция Китайского музея декоративно-прикладного искусства.

Источник: Китайский музей декоративно-прикладного искусства (ред.). Собрание шедевров скульптурного искусства Китайского музея декоративно-прикладного искусства. Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, январь 2007. С. 67.

Рис. 5. Конец 1950-х годов. «Брат и сестра на целине». Автор: Ван Шусэнь. Сюяньский нефрит. Высота 21 см, ширина 17,5 см, толщина 10 см. Коллекция Музея сокровищ Пекинской группы компаний по декоративно-прикладному искусству.

Источник: Ван Чжэнь. Собрание современного китайского искусства: Нефрит. Пекин: Издательство декоративно-прикладного искусства, декабрь 1997. С. 49.

Рис. 6. 1995 год. «Дверь». Автор: Хэ Ма. Камень Шоушань (высокогорный). Высота 46 см, ширина 43 см, толщина 21 см. Источник: предоставлено автором.

Рис. 7. 1998 год. «Эй, йо...». Автор: Хэ Ма. Камень Шоушань (Эмэй). Высота 32 см, ширина 31 см, толщина 17 см.

Источник: предоставлено автором.

Рис. 8. 1999 год. «Зов древности». Автор: Цю Цицзин. Камень Шоушань.

Источник: предоставлено автором.

Рис. 9. 2012 год. «По дороге в школу». Душаньский нефрит. Длина 43 см, высота 29 см, толщина 21 см.

Источник: https://mp.weixin.qq.com/s/1jk3VgtoREd1XP4sbOW_7Q.

Рис. 10. 2016 год. «Маленький страж экологии». Автор: Чжан Кэчжао. Душаньский нефрит. Длина 55 см, высота 36 см, толщина 23 см. Источник: https://mp.weixin.qq.com/s/1jk3VgtoREd1XP4sbOW_7Q.

Рис. 11. 2013 год. «Ожидание». Автор: Лю Дун. Хуанлунский нефрит. Высота 46 см, ширина 30 см, толщина 9 см. Золотая награда «Тяньгун» 2015 года.

Источник: Ао Янь. Собрание работ китайской резьбы по нефриту и камню 2015 года, премия «Тяньгун». Пекин: Геологическое издательство, май 2016. С. 60.

Рис. 12. 2018 год. «Дети Китая». Автор: Лю Дун. Красный агат. Высота 37 см, ширина 22 см, толщина 25 см. Золотая награда «Тяньгун» 2024 года.

Источник: Юй Цзянь: Современные художники-резчики по нефриту.

Шанхай: Шанхайское культурное издательство, август 2017. С. 62.



Шамова Лилия Николаевна,
кандидат искусствоведения,
педагог дополнительного образования
ГБУ ДО ДДТ Приморского района
Санкт-Петербурга, руководитель
этногруппы Образцового детского коллектива
эстрадной вокально-хореографической
студии «Форте»

Shamova Lilia Nikolaevna,
Candidate of Art History,
teacher of additional education
GBU TO DDT Primorsky district
St. Petersburg, head of the ethnogroup of the
Exemplary Children's Collective
vocal and choreographic studio «Forte»
lili8.75@mail.ru

Феномен популярности военной повести Бориса Васильева «А зори здесь тихие» в китайской культуре

«А зори здесь тихие» – это история пятерых девушек-зенитчиц, которые отдали свои жизни за Родину. Сюжет повести писателя Б. Васильева обрел широкую популярность как в Советском Союзе, так и в Китае, благодаря теме абсурдности войны, лишаящей жизни – высшей ценности в этом мире. Пронзительность сюжета усилена контрастом военных событий и судьбами юных, прекрасных, образованных, умных девушек-новобранцев, попавших по распределению к коменданту железнодорожного разъезда – старшине Федоту Евграфовичу Васкову, который в свои 32 года уже стал «стариком».

Действия повести разворачивается в мае 1942 г. в Карелии на фоне просыпающей-ся после долгой зимы природы, усугубляющей трагедию, унесшую молодые, расцветающие жизни. Необходимо отметить, что многие писатели послевоенного времени сами были свидетелями трагических военных событий. Зачастую они описывали реальные события, что естественным образом сказывается на особой ауре их произведений и вызывают у читателя сердечный эмоциональный отклик. Так, по словам Бориса Львовича Васильева (1924–2013) повесть «А зори здесь тихие» основана на реальных событиях, хотя там участвовали не девушки, а семеро солдат, служивших после ранения на одной из узловых станций Кировской железной дороги. Они ценной своих жизней не позволили немецкой диверсионной группе взорвать железную дорогу. Васильев включил женский состав в сюжет, обострив тематику и воспев женский героизм, что до него еще никто не делал: «[Мне] вдруг придумалось: пусть у моего героя в подчинении будут не мужики, а молоденькие девчонки. И всё, повесть сразу выстроилась. Женщинам ведь труднее всего на войне. Их на фронте было 300 тысяч! А тогда никто о них не писал»¹. Сам же Б. Л. Васильев служил под Вязьмой Смоленской области, где во время воздушного десанта в марте 1943 г. попал на минную растяжку, получив тяжелую контузию.

Вторая мировая война на многие годы превратила Китай в страшное кровавое месиво человеческих жизней. Официально японская агрессия на территории Китая продолжалась более восьми лет: с 7 июля 1937 по 15 августа 1945 года, но в Китае хорошо известен Мукденский инцидент, произошедший 18 сентября 1931 года и сопровождающийся оккупацией северо-восточных районов страны войсками Японской империи. В общей сложности антияпонское сопротивление в Китае продолжалась 14 лет, после этого началась тяжелая 4-х-летняя гражданская война гоминдановцев и коммунистов

¹ «Хочу пожелать, чтобы всем нам было хоть чуточку легче жить...» // Интернет-журнал «Лицей» от 25.03.2013. <https://gazeta-licey.ru/public/lyceumconversation/5261-boris-vasilev-xochu-pozhelat-chtoby-vsem-nam-bylo-xot-chutochku-legche-zhit>.

с последующей победой Красной Армии Коммунистической партии Китая под руководством Мао Цзэдуна 毛澤東 (1893–1976).

Особая ценность произведений военно-патриотической тематики как в советском, так и в китайском искусстве состоит в том, что эти произведения создавали фронтовики. История знает большое количество советских и китайских поэтов, писателей, художников и композиторов-песенников, которые были реальными свидетелями страшных событий, воспевших впоследствии их в своем творчестве. Так, например, 1972 г. повесть Васильева была экранизирована выдающимся советским режиссером и сценаристом Станиславом Иосифовичем Ростоцким (1922–2001), служившим рядовым в 46-й запасной стрелковой бригаде. Ростоцкий в сентябре 1943 г. ушел на фронт, в феврале 1944 г. получил тяжелое ранение. Музыку к кинофильму написал советский композитор Кирилл Владимирович Молчанов (1922–1982), который позже включил ее в одноименную оперу, написанную годом спустя, в 1973 г.

Кинолента С. Ростоцкого «А зори здесь тихие» была показана в Китае по центральному телевидению в 2005 году в преддверии 60-летия победы во Второй мировой войне. Фильм настолько понравился китайской публике, что Китайское центральное телевидение (ССТV) приняло решение снять ремейк по советскому фильму. Вскоре 19-ти серийная лента «А зори здесь тихие» (кит. «这里的黎明静悄悄») вышла на экраны в режиссерской версии Мао Вайнин² с участием Бориса Васильева в качестве эксперта. Китайский сериал (с российскими актерами) многое позаимствовал от фильма 1972 г., а некоторые эпизоды, расширившие сюжетную линию, были написаны автором повести специально для сериала³. «А зори здесь тихие» приобрели большую популярность в Китае, что способствовало дальнейшему обращению китайских драматургов и композиторов к данному сюжету.

После ошеломляющего успеха у китайской публики сериала «А зори здесь тихие», Борис Васильев стал культовой личностью; его произведения вошли в обязательную программу китайской средней образовательной школы. Спектакли «Зорь» многие годы не сходят с афиш крупных городов Китая. Имена девушек: Рита Осянина (тяжело раненая в бою, застрелилась), Женя Комелькова (убита фашистами, отводя внимание на себя, спасая других), Лиза Бричкина (утонула в болоте, когда бежала за подмогой), Соня Гурвич (заколота ножом в грудь), Галя Четвертак (убита при попытке бегства) хорошо известны многим китайцам, которые в память об их стойком героизме поставили в Пекине памятник пятерым советским девушкам!

Тема Великой Отечественной войны, воспетая в повести Васильева, была необыкновенно сердечно воспринята китайцами, которые познали все ужасы человеческой жестокости во время японской агрессии. Каждый китаец знает, что большую помощь в их победе оказал Советский Союз. Поэтому в 2015 г. в 70-летний юбилей Великой победы, органичным продолжением популярности повести Васильева стало появление масштабной оперы известного в Китае современного композитора Тан Цзяньпина 唐建平 (род. 1955)⁴ «А зори здесь тихие» (кит. «这里的黎明静悄悄», премьера 5 ноября 2015 г. в Пекине) на либретто Вань Фан.

По словам композитора, его всегда вдохновляли советские фильмы о войне и музыка военных лет, которая, у многих китайских людей нашла глубокий отклик в их

² На «А зори здесь тихие» сделан китайский ремейк // Коммерсантъ (Хабаровск) № 82 от 07.05.2005.

³ Для показа китайского сериала в России он был сокращен до 12-ти серий. В эпизодах заняты актеры Амурского театра драмы, съемки же проходили в Благовещенске, в округе Хэйхэ и Москве. См.: На «А зори здесь тихие» сделан китайский ремейк // Коммерсантъ (Хабаровск) № 82 от 07.05.2005.

⁴ Тан Цзяньпин – известный китайский композитор, работающий во всех музыкальных жанрах, профессор Центральной консерватории (Пекин), член Ассоциации китайских музыкантов.

сердцах: «Китай и Россия очень близки: обе страны подверглись нападению врага во Вторую мировую войну, поэтому мы понимаем чувства друг друга»⁵.

Работая над оперой, композитор стремился передать «русский» колорит, для чего он использовал музыкальные цитаты хорошо известных во всем мире русских народных песен и наигрышей, а также песен советских композиторов, ставших культовыми в Китае: «Эй, ухнем»⁶, «Катюша»⁷, «Путь-дорожка»⁸, «Ой, цветет калина»⁹. Тан Цзяньпин вводит в музыкальную канву фольклорные наигрыши «Русского» («Барыня»), мелодические вставки из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин», подчеркивая стилистику эпохи вальсовой музыкой. В характеристике врага заметны интонации «Ленинградской симфонии» Д. Д. Шостаковича, в партитуру включены русские инструменты, в том числе баян.

Тан Цзяньпин стремился наполнить свою оперу музыкальным языком, соответствующим, по его мнению, представлениям китайцев о советской музыкальной культуре: «Работая над оперой, я стремился добавить как можно больше российской специфики – использовал песни “Катюша”, “Путь-дорожка” и песню волжских бурлаков “Дубинушка”, которая тесно связана с множеством песен в русской культуре»¹⁰. Танцевально-песенные жанры и романсовая мелодика широко представлены в опере, чередуясь с массовым хоровыми и танцевальными сценами.

Хор в музыкальной драматургии спектакля, подобно античному, выполняет функцию своеобразного рассказчика, своеобразного «голоса» березовой рощи – свидетеля трагических событий (голос природы). Идея представить хор в виде поющих берез принадлежит китайскому режиссеру Ван Сяо Ину: «В этом произведении мы выразили наше китайское представление о русской жизни, культуре, литературе. К примеру, главный элемент оформления сцены – березовая роща». Ван Сяо Ин перенес действие оперы с мая на позднюю осень, подчеркнув образ неотвратимой судьбы: «Однажды в Сибири я увидел березовую рощу. Я отчетливо помню ее величелие и красоту. В нашей опере есть березы “живые”, их играют отдельные артисты. Эмоциональные переживания, связанные с войной, жертвами, жестокостью, разрушениями – хорошо известны российским и китайским зрителям. Мы пытались передать эти эмоции с китайской точки зрения потому, что наш стиль не такой открытый и свободный, как русский стиль»¹¹. Ожившие в хоре русские березки представлены в виде охранительной силы для хрупких девушек.

Китайские авторы выбрали иной природный пейзажный фон для разворачивания этой военной драмы: если у Васильева выбран цветущий май, как образ расцвета новой

⁵ Лю Ю. Трактовка женских образов в опере «А зори здесь тихие» // Bulletin of the international centre of art and education (Бюллетень международного центра «Искусство и образование»), 2022. № 4. С. 312.

⁶ Песня волжских бурлаков «Эй, ухнем» («Дубинушка») – обработка текста Василия Ивановича Богданова (1837–1886) и Александра Александровича Ольхина (1839–1897), широко известная в исполнении великого русского баса – Федора Ивановича Шаляпина (1873–1938).

⁷ Песня «Катюша» (1938) советского композитора Матвея Исааковича Блантера (1903–1990) на стихи Михаила Васильевича Исаковского (1900–1973) также звучала в фильме «А зори здесь тихие» 1972 г.

⁸ Песня «Путь-дорожка» написана для советского актера и певца Марка Бернеса его друзьями – поэтами Борисом Ласкиным и Наумом Лобковским, композитором Борисом Мокроусовым в 1947 г.

⁹ Песня «Ой, цветет калина» композитора Исаака Осиповича Дунаевского (1900–1955) на стихи М. В. Исаковского написана для фильма «Кубанские казаки» (1949).

¹⁰ В Москве покажут китайскую оперу «А зори здесь тихие» // ТАСС от 14.09.2018. <https://iz.ru/789228/video/v-moskve-pokazhut-kitaiskuiu-operu-zori-zdes-tikhie>.

¹¹ Китайская опера «А зори здесь тихие» будет представлена в Мариинском театре / CGTN на русском от 21.08.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=ZPNKL5EiE5U>.

жизни, который выступает резким контрастом со сложившейся ситуацией, то в китайской версии образ осенней природы демонстрирует угасание жизни, глубокую печаль и тоску. По словам режиссера Ван Сяо Ина: «Изобразить войну буквально, у нас не было такой цели. Больше всего нас интересует здесь трагедия молодых, красивых девушек, которым, казалось бы, еще жить и жить. А тут война и смерть. Что же происходит в их душах? Это мы и хотели показать»¹².

Перед российской премьерой Тан Цзяньпин поделился своими мыслями: «Современная китайская оперная традиция развивалась под западным влиянием и принципиально важно было соединить дух разных музыкальных культур. Война – это жестокая история, которая уничтожает красоту, и своей постановкой мы хотим призвать к миру. Мое поколение много знает о войнах, в том числе и о Великой Отечественной. У каждого народа своя индивидуальность, а если сравнивать русских и китайцев, то мне кажется, что русские более прямые и открытые люди, страстные энтузиасты, любят культуру и искусство. Это мое личное мнение китайского композитора. И в этой постановке мы хотели показать русских девушек с разными характерами»¹³.

Китайская премьера оперы «А зори здесь тихие» Тан Цзяньпина состоялась в ноябре 2015 г., российская премьера прошла в Санкт-Петербурге – 11 и 12 сентября и в Москве 14 и 15 сентября того же года. На премьере в Санкт-Петербурге присутствовал художественный руководитель Мариинского театра Валерий Абисалович Гергиев, который отметил, что подобные спектакли «объединяют нас: и русский и китайский народы – это очень миролюбивые народы. Мы прошли через страшные войны, и никто не хочет, чтобы эти войны когда-нибудь еще повторялись»¹⁴.

Тема войны для китайского и советского народов имеет много общего, и чувства людей, переживших данные события, естественным образом сливаются в унисон: «... Китай и Россия очень близки: обе страны подверглись нападению врага во Вторую мировую войну, поэтому мы понимаем чувства друг друга. И я надеюсь сохранить в своей музыке аутентичный русский стиль, но при этом, будучи китайским музыкантом, я хочу отразить и облик современной эпохи, используя характерные для моей страны элементы культуры» (Тан Цзяньпин)¹⁵.

¹² В Москве покажут китайскую оперу «А зори здесь тихие» // Новости ТАСС от 14.09.2018. <https://iz.ru/789228/video/v-moskve-pokazhut-kitaiskuiu-operu-zori-zdes-tikhie>.

¹³ Там же.

¹⁴ «А зори здесь тихие»: премьера китайской оперы в России / TV BRICS от 28.09.2018. https://www.youtube.com/watch?v=3_C1FtHFiSM

¹⁵ В Москве покажут китайскую оперу «А зори здесь тихие» // Новости ТАСС от 14.09.2018. <https://iz.ru/789228/video/v-moskve-pokazhut-kitaiskuiu-operu-zori-zdes-tikhie>



Юрьева Марина Михайловна,
зам. директора
Российского института истории искусств

Yurieva Marina Mikhailovna,
Deputy Director
Russian Institute of Art History
apr@artcenter.ru

Русские вокалисты-эмигранты в культурной и музыкальной жизни Китая первой половины XX века: на перекрестке культур и традиций

Концертная деятельность русских вокалистов в Китае началась в конце XIX века преимущественно в крупных портовых городах (Шанхай, Ханькоу), где был высок процент иностранного населения. Выступления были ориентированы на европейскую публику – проживающих в Китае иностранцев: дипломатов, предпринимателей и членов их семей.

С постройкой КВЖД в Манчжурии сформировалась русская диаспора, появились первые вокальные педагоги (Петрова и др.). В первое десятилетие XX века концертная жизнь в Китае стала богаче, но успех оперных антреприз все еще оставался сомнительным из-за больших затрат при избалованных вкусах публики, поэтому интерес к выступлениям в Китае проявляли, в основном, певцы-концертанты и оперетта. Исполнительная деятельность русских музыкантов, рассчитанная на широкую слушательскую аудиторию, послужила формированию новых звуковых эталонов в китайском искусстве.

После революции 1917 года Китай стал крупнейшим центром русской эмиграции с уникальной культурной средой, местом небывалой концентрации духовного, культурного и творческого потенциала, благодатной почвой для взаимопроникновения русской, китайской и европейской традиций, их обогащения и дальнейшего развития.

Развитие вокального искусства в Китае невозможно рассматривать в отрыве от контекстного окружения, без учета диалога между различными традициями, школами и национальными стилями. Подобное взаимное влияние способствовало формированию стилистического многообразия в китайском вокальном искусстве, интеграции китайского вокального искусства в мировую культуру. Остаться в рамках национальной идентичности и продолжить развитие творческой мысли за счет взаимодействия с богатейшей окружающей китайской культурой, стремления к ее обогащению и воспроизводству — таков был путь русских вокалистов в Китае первой половины XX века. Взаимообогащение вокальных традиций происходило в большей степени в сфере вокальной педагогики.

Исполнительское и педагогическое наследие русских певцов, обладающих непревзойденной вокальной техникой (школы А. Броджи, Ч. Росси, К. Л. Ферни-Джиральдони, У. Мазетти, Н. А. Ирецкой, С. И. Габеля, И. В. Тартакова и др.), классическим образованием и богатым сценическим опытом (в Китае работали выпускники Петербургской консерватории Л. А. Вительс, П. Ф. Селиванов, выпускник Московской консерватории Г. С. Саяпин, солисты Мариинского театра В. Г. Шушлин, М. Г. Крылова и др.) оказались востребованными как китайскими музыкантами, активно осваивающими

«западную музыку», так и русской эмигрантской средой, тяготеющей к сохранению национальных традиций.

Изучение наследия русских вокалистов в Китае первой половины XX века позволяет рассматривать искусствоведческую проблематику в широком историко-культурном контексте, а самих русских вокалистов-эмигрантов — в качестве *социальной группы*, деятельность которой стала одним из ключевых факторов развития вокального искусства и культурных процессов восточноазиатского региона. Данное обстоятельство позволяет говорить об исполнительской и педагогической деятельности русских вокалистов как о особом *социокультурном феномене*, который оказал значительное влияние на культуру Китая, других государств Восточной Азии, а также определил общемировые векторы развития вокального искусства и культурных процессов во второй половине XX века.

Предпосылки для адаптации русской вокальной традиции в Китае были определены, во-первых, *близостью традиционных ценностно-эстетических установок русского и китайского мировоззрения*, где внешняя форма выступает лишь огранкой внутреннего религиозного содержания.

Во-вторых, *исторические события конца XIX – начала XX веков* открыли ранее отсутствовавшую возможность для принятия в традиционную культуру иностранного музыкального опыта в Китае.

В-третьих, *процессы мультикультурного взаимодействия* в конце XIX в. открыли возможность обучения китайцев за рубежом (в Америке, Японии, где система музыкального образования активно осваивала европейский опыт), обучения музыке в Китае у иностранных педагогов, широкой культурной интеграции с европейскими традициями в крупных портовых городах, а с начала строительства КВЖД – с русскими и европейскими традициями в населенных пунктах по маршруту постройки КВЖД.

Русскими эмигрантами были основаны более 80 учебных заведений, в том числе первый постоянный оперный театр (Харбинская опера), специализированные музыкальные учебные заведения, в которых обучали вокалу, частные школы М. В. Осиповой-Закржевской, М. В. Теодориди, А. Н. Соловьевой-Мацулевич, М. А. Садовской, супругов Родюковых, А. Г. Миамура, А. Шеманского и др., вокальные классы частных педагогов: С. М. Златкина, А. В. Егоровой, З. Жуевой, Г. Г. Барановой-Поповой, Г. С. Саяпина, Н. Н. Манвеловой, А. М. Томской и др.

Благодаря усилиям русских вокалистов-эмигрантов осуществилось сохранение и трансляция русской вокальной традиции, повышение авторитета русского репертуара как пути к овладению вокальным искусством, сохранение и развитие русской музыкальной культуры. Русские вокалисты адаптировали академическую вокальную технику для восприятия китайским вокальным искусством, принесли в Китай вокальную терминологию, стилистическое разнообразие, способствовали появлению и развитию отдельной ветви музыкознания – музыкальной синологии, внесли вклад в разработку вокального искусства как научной дисциплины, научных подходов к ее изучению, педагогических методик, научно-методической литературы, а также повлияли на формирование «китайского бельканто» — техники, которая смогла найти применение в западном репертуаре, современной китайской опере и позволила китайскому вокальному искусству выйти на мировую сцену.

Высокая степень культурной близости двух стран на современном этапе наглядно может быть подтверждена общими тенденциями культурного сближения на Карте культурных ценностей социологов Рональда Инглхарта и Кристиана Вельцеля (Inglehart–Welzel Cultural Map). Традиции продолжают оказывать влияние на современное вокальное искусство КНР, служат базой для творческого и культурного сотрудничества, способствуя сохранению культурного наследия и дальнейшему развитию и взаимообогащению культур.



Язмамедова Гульбахар Ялкаповна,
старший преподаватель Туркменской
национальной консерватории
имени Майи Кулиевой

Yazmamedova Gulbahar,
senior lecturer at the Department
of Music History of Maya Kuliyeva
Turkmen National Conservatory
gulbaharyazmamedova@gmail.com

Национальные особенности оперы «Абадан» Ашира Кулиева и Юлия Мейтуса

National Peculiarities in “Abadan” Opera by Ashir Kulyev and Yuliy Meytus

Изучение истории нашего национального музыкального искусства и его мировое распространение является одной из важнейших задач музыковедения. Создание оперы «Абадан» (1943) в соавторстве с украинским композитором Ю. Мейтусом стало важным событием в творческой биографии композитора Ашира Кулиева и в музыкальной жизни нашей страны. Опера «Абадан» занимает особое место среди всех туркменских опер. Это первая опера, отразившая волнующие события Великой Отечественной войны. Кроме того, среди опер, написанных туркменскими композиторами в годы войны, «Абадан» выделяется не только актуальностью тематики, но и особым национальным колоритом. Известный музыковед, доктор искусствоведения Ф. А. Абукова в своей монографии отмечает следующее: «Эта опера, посвященная героической борьбе с немецко-фашистскими захватчиками, – гимн героям, сражавшимся за Родину, за мир, за счастье людей, и одно из лучших произведений военных лет» [1, 87]. А. Кулиев принимал активное участие в постановке оперы, много работал с солистами, в том числе с М. Кулиевой, исполнительницей роли главной героини Абадан. Премьера оперы была успешной, и этот успех был достигнут благодаря мастерству режиссера А. Гарлыева, дирижеров С. Арланского и Х. Алланурова, артистов М. Кулиевой и А. Аннагульевой (Абадан), Е. Хуммаева и Х. Аннаева (Батыр), Г. Ризаева (генерал Некрасов) и др. В 1950-м году была представлена вторая редакции оперы.

Либретто оперы написано на основе поэмы «Айлар» Б. Кербабаева. В основе драматургии оперы – воплощение средствами музыкальной выразительности образа главной героини оперы – самоотверженной, бесстрашной туркменской девушки, нежной, но готовой ради счастья своего народа пожертвовать собственной жизнью. Опера имеет ариозно-песенную номерную структуру и опирается на народные песни и мелодии. Это «Бибиджан», «Дильберим», «Нергиз», «Яндым Лейли», «Овезим», «Тюнидерья». Мелодии народных песен в основном использованы в I, II и III актах.

Например, туркменская народная мелодия «Бибиджан» служит интонационной основой ариозо матери Абадан (I акт), хора друзей Батыра (II акт), ария Абадан (II акт). Во всех этих номерах в мелодии наблюдается начальный восходящий квинтовый ход на ладовых устоях.

Рассмотрим «Бибиджан» – один из любимейших фольклорных образцов. Очень красивая, трогательная, безыскусная мелодия так же нежна и выразительна, как и теплые, искренние слова молодого человека, обращенные к его возлюбленной.

Пример 1. Народная мелодия «Бибиджан»



В ариозо матери Абадан сохраняется начальное восходящее движение к квинте и отчетливо прослеживаются опорные звуки мелодии «Бибиджан». Однако в данном случае основная квинтовая интонация звучит мягко и выразительно, закругленно, что достигается во-многом благодаря значительному замедлению темпа (в народной мелодии *Allegro*, в ариозо – *Andante espressivo*), размеру 6/8, 2/4. По сравнению с туркменской народной мелодией, ритм ариозо более размеренный, неторопливый, в этом музыкальном номере преобладают восьмые длительности, лишь изредка встречаются шестнадцатые. Ариозо написано в куплетной форме. Третий куплет является кульминационным для всего номера.

Пример 2. Ариозо матери Абадан из I акта

The musical score is for a vocal piece in 2/4 time, key of D major. The melody is written on a single staff with lyrics: "Dün - ye ma - lym, her - ne ba - rym, gen - ji kä - nim A - ba - dan". The piano accompaniment consists of two staves: the right hand plays a steady eighth-note accompaniment, and the left hand plays a similar eighth-note accompaniment, creating a rhythmic foundation for the vocal line.

В танце с хором из I акта находит свое воплощение народная мелодия «Яндым Лейли». Стремительная, зажигательная, взрывная музыка танца и хор повествуют о большой любви двух влюбленных. Танцевальный характер определяется двудольным размером, четким ритмом (группы из восьмых и шестнадцатых нот).

Пример 3. Народная мелодия «Яндым Лейли»

The musical score is for a vocal piece in 2/4 time, key of A minor. It is labeled "Soprano" and consists of three staves of music. The melody is characterized by eighth-note patterns and tritone leaps. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), which is likely a typo for the intended key of A minor (no sharps or flats). The second and third staves are marked with measure numbers 8 and 15 respectively, showing the continuation of the melodic line.

В «Яндым Лейли» преобладают терцовые и квинтовые скачки, заполняемые в противоположном движении. Мелодия выстроена в форме периода из двух предложений. Она звучит в тональности a-moll. В танце с хором мелодия «Яндым Лейли» получает оригинальную трактовку.

Авторы в определенной мере изменяют содержание «Яндым Лейли», передавая образ беззаботной, счастливой страны. В интонационном отношении народная мелодия не подвергается особым изменениям. Здесь она приобретает уверенный характер за счет ритмического преобразования: вместо шестнадцатых использованы восьмые. Фригийский лад заменяется на натуральный минор. В мелодии хора используются полифонические методы изложения. Одновременно с тенорами, ведущими основную тему, в партии басов проходит ее ритмически увеличенный вариант. Далее вступают сопрано с основной темой и альты, повторяющие линию басов. Этот прием позволяет

передать праздничную атмосферу свадебного торжества, поздравлений, радости и всеобщего веселья. Кроме того, мелодия «Яндым Лейли», сохраняя свои интонационные характеристики, становится периодом квадратной структуры.

Пример 4. Танец с хором из I акта

Allegro vivace

8 Bag - ty - ýar - lyk za - ma - na - sy sa - çyp dün - ýä ýal - ky - myn,
Bag - ty - ýar - lyk

5 8 Ar - ka - da - gyň sa - ýa - syn - da döw - ran sür - ýär hal - ky - myz
za - ma - na - sy

В оперу «Абадан» введена большая свадебная сцена. Она имеет жизнерадостный, живой, праздничный характер. Свадебный хор взят из классического народного диалога. Родители жениха и невесты исполняют его в качестве напутствия, наставления молодым. Приемы имитирования звучания туркменских народных музыкальных инструментов, введение в оперу свадебной сцены и народных обрядов позволило ярче передать национальный колорит. Музыковед И. Земцовский называет цитирование – этот неизбежный этап в развитии любой национальной музыкальной культуры – «своеобразным связующим звеном между традициями народной культуры и жанрами европейской музыки» [2, 102].

Таким образом, подобная последовательная работа с фольклорным материалом отчетливо проявляет себя в особенностях творческого метода композитора в работе с европейским жанром оперы. Не только использование отдельных оборотов и цитат, но и претворение принципов народного музыкального мышления в собственных произведениях служит проявлением глубинной связи с народными истоками. В творческом методе композитора утвердившиеся в народной музыке устойчивые мелодические обороты приобретают значение своеобразных символов, потому что закономерности строения народных мелодий ложатся в основу интонационного развития в опере А. Кулиева.

Литература

1. Абукова Ф. Туркменская опера. А., Ылым, 1987.
2. Земцовский И. И. Композитор и фольклор. М., 1975.

Взаимодействие культур народов России, Китая, Центральной Азии

Международная научная конференция
2–3 июня 2025 г.

Тезисы докладов и сообщений

Подписано в печать 28.05.2025. Формат 60x90/₈
Гарнитура SchoolBook. Объем 12 п. л. Тираж 50 экз.

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
artcenter.ru