

RU

## Российско-китайская интеграция в музыкально-инструментальном исполнительстве: вопросы теории и специфики

Чжан Мини

**Аннотация.** Музыкально-инструментальное исполнительство активно развивается как область современных российско-китайских культурных контактов. Цель статьи - теоретическое обоснование специфических черт российско-китайской интеграции в этой сфере. Научная новизна состоит в выявлении специфики каждого из национальных сегментов и принципов их взаимодействия. В результате показан противоречивый характер интеграции, возникновение ее инновационности на принципах синтеза инвариантных основ исполнительского профессионализма и принципах взаимодополнительности национально-ментальных факторов. Внутреннее противоречие этой диффузной модели обладает потенциалом саморазвития, обогащая каждый из сегментов, стимулируя их движение в мировых процессах.

EN

## Russian-Chinese Cooperation in the Sphere of Instrumental Performance: Theoretical Issues

Zhang Mingyi

**Abstract.** Instrumental performance becomes an important sphere of Russian-Chinese cultural cooperation. The research objective includes theoretical justification of the specificity of Russian-Chinese cooperation in this sphere. Scientific originality of the study lies in the fact that the researcher identifies the specificity of Russian and Chinese instrumental schools, reveals the principles of their interaction. The research findings are as follows: the author reveals the contradictive and innovative nature of cultural integration based on the synthesis of instrumental performance theory and national instrumental traditions. This internally contradictive self-developing model enriches national instrumental schools, raises their global rank.

### Введение

В мировой музыкально-инструментальной исполнительской культуре весьма значима роль российско-китайских взаимодействий. Обусловленные более чем столетними историческими влияниями, они во второй половине XX – начале XXI века продолжают интенсифицироваться, сформировав своего рода *интегративную модель*. Ее структура основана на сочетании двух сегментов, репрезентирующих национальные (российскую, китайскую) инструментальные школы, а также контекстные связи. Последние раскрываются на двух уровнях: в системе внутренних связей национальных сегментов (чему в статье уделено основное внимание), и в системе внешних связей – в координации каждого из сегментов с мировой исполнительской культурой в целом.

В современном Китае среди музыкально-инструментальных специализаций первенствует как наиболее популярная форма профессионализма и любительства фортепианное исполнительство. Тенденции, свойственные ей и отраженные в музыковедении двух стран, отчасти могут быть экстраполированы на развитие других отраслей инструментальной, вокальной, оперно-симфонической, дирижерской исполнительской практики России и Китая.

Актуальность статьи определяется особенностями российско-китайской интеграции в области инструментального исполнительства. Сложность определения ее облика возрастает ввиду межкультурного характера коммуникации, а также в современных условиях смены художественных парадигм, обновления принципов музыкальной интерпретации.

Задачи статьи включают, во-первых, теоретический анализ типологических признаков музыкально-исполнительской школы и их проявлений в российско-китайской интегративной модели; во-вторых, характеристику обеих национальных школ; в-третьих, выявление специфики российско-китайской интеграции в контексте межкультурного диалога.

Решение данных задач неотделимо от методологии кросс-культурных исследований, методов и принципов метакультурной компаративистики в музыковедении, изучения теории и истории исполнительского искусства.

Теоретическая база представлена богатым материалом для сравнительного анализа в сфере генезиса и развития российской, китайской исполнительских школ и их межнациональных связей. Такие китайские исследователи, как Дань Хунцзянь [6], Ци Цзяньли и Ли Шань [19], Тянь Баовэй [15], Цзин [17], Ян Вэнья [24, с. 147], Юй Янань [22], Лю Юнъю и Юй Чжэнминь [11], Ли Сяоин [10] (на китайском языке), Бянь Мэн [2], Янь Мэйвэй [25], Ван Ин [3], Пэн Чэн [12], Се Хэн [5] (на русском языке) глубоко анализируют историю, современный момент, перспективы «диалога» в области музыкального исполнительства двух стран, а также контакты китайской исполнительской культуры с зарубежным музыкальным искусством широкого национального спектра. Роль методологической основы анализа исполнительской школы играют фундаментальные историко-теоретические работы российских музыковедов С. А. Айзенштадта [1], Л. Г. Суховой [14], Е. Г. Скрыбиной [13], Е. Н. Федорович [16]. В работах исследователей обеих стран видна своего рода цикличность движения научной мысли. Исследования китайского инструментализма обычно связаны с российскими и западноевропейскими заимствованиями в обучении музыкантов Китая, исследования российского инструментализма – с мировыми исполнительскими процессами, среди которых значимы и китайские достижения как их часть.

Для данной статьи важно многообразно трактованное понятие «исполнительской школы». В узком значении процесса профессиональной подготовки черты общности всякой школы как системы образования [1, с. 18] складываются со времени ее основания и рассматриваются как системный феномен в единстве «теоретических основ и практических действий по формированию музыкально-инструментального мышления, целостного комплекса игровых навыков» [13], принципов и методов педагогической работы [16], развивающего и проблемного обучения, педагогики сотрудничества [21]. В широком значении школу как художественное направление характеризует «общая художественная идеология» – статус и миссия исполнителя, выбор репертуара, способ постановки и решения художественных и технических задач, трактовка инструмента [4, с. 1409]. Роль школы заключается в «обеспечении преемственности традиций национального исполнительства» [21], что основывается на коммуникативной структуре: «педагог-учащийся» и «исполнитель-последователь» [1, с. 14]. Исследователями справедливо отмечается стержневое значение «образа единой традиции», объединяющей в «школу» музыкантов разных поколений [21, с. 17] в нынешней ситуации интернационализации искусства, разницы направлений развития и менталитетов. Понятие школы отнюдь не статично. Означая единство взглядов общеэстетического и профессионального плана, единство характерных исполнительских, методических приемов, заложенных в деятельности основателя, «школа» апробирует новые установки и принципы, преодолевая свою замкнутость [21], – мысль, особенно актуальная для данной статьи.

Практическая значимость настоящей работы – в применении ее материалов в преподавании специальных исполнительских дисциплин, курсов истории и методики исполнительского искусства в вузах России и КНР.

## Основная часть

Основной задачей данного раздела является анализ возможностей диалога российской и китайской школ, ведь на стадии генезиса и дальнейшего развития обе они характеризуются разными типологическими признаками, разграничиваемыми С. А. Айзенштадтом при помощи понятий гомо- и гетерогенности в области репертуара, технической стороны исполнения [1, с. 13].

Признаки *гомогенных* школ, например, русской, формировались в русле европейской музыкальной традиции XVIII–XIX веков с показательной для них концентрацией на классическом репертуаре. Фундаментальным признаком гомогенности выступает музыкально-исполнительский профессионализм, критерии которого «едины, общезначимы, универсальны», «наднациональны» и обычно представлены комплексом высокоэффективных приемов и способов исполнительства, ведущих к оптимальным результатам [14, с. 15].

Признаки *гетерогенных* школ XX века возникают с выходом европейского профессионализма за пределы сформированной им исполнительской среды. В области репертуара таким школам, китайской в частности, свойственна тенденция неоднородности: преобладание западной, классико-романтической направленности и избирательность внимания обучающихся и профессионалов к минимально представленным произведениям других эпох, стилей, географических ареалов, в том числе к авангарду, своему и чужому. Однако в настоящее время сфера китайского национального репертуара стала расширяться. В композиторском творчестве КНР привычный для XX века стиль национально-фольклорного и общеевропейского генезиса оттесняется тенденциями стилового плюрализма, полистилистики. Это изменяет репертуарную политику педагогов и профессиональных исполнителей страны. Нормой становится введение в педрепертуар, конкурсные, концертные программы пьес китайских композиторов конца XX – начала XXI века. В области музыкального профессионализма не исключаются варибельность и индивидуализация в деятельности выдающихся представителей китайской школы.

Внутри многих исполнительских школ признаки гетерогенности по-разному выражены в ходе развития. В истории русской исполнительской школы их можно наблюдать на начальных этапах становления в XVIII–XIX веках [11, с. 61]. Процесс формирования проходил в сочетании национального и интернационального начал, подчас стирая грани между русской и западной школами [18, с. 324], заимствуя и перенимая лучший «чужой» опыт [6], преодолевая некоторые отрицательные моменты, например акцент на технической стороне в обучении. Синтез индивидуально специфических национальных и интернациональных свойств исполнительского стиля способствовал переключению признаков гетерогенности в признаки гомогенности. Тенденция к ней напоминает о центростремительности развития школы, что проявляется в кристаллизации общего

классического репертуара, в достижении высот исполнительского мастерства, в появлении ведущих национальных лидеров-инструменталистов и их последователей.

Российская исполнительская школа в ходе своего становления вобрала лучшее из русской национальной и западной исполнительских традиций [19], сформировав свой собственный стиль, воплощенный в деятельности множества выдающихся исполнителей. Доказательством этому служит не только их участие, но и многочисленные победы в конкурсах мирового уровня. Сложно говорить об универсальных чертах русского исполнительства в целом, но, например, русскую пианистическую школу характеризуют такие черты, как «яркость, особая сила эмоций, открытость, искренность высказывания» в образно-эмоциональном плане, характере звучания и фразировке – «тяготение к мягкому и в то же время сильному, сочному звуку, плотной фактуре, широкому дыханию фразы». В организации пианистических движений подчеркивается «интенсивное использование веса крупных частей руки и корпуса» [1, с. 43].

Как общее, отметим развитие художественного вкуса российских исполнителей во взаимосвязи с наукой, современным музыкознанием. Разносторонность научных интересов проявляется, во-первых, в постижении общенаучной проблематики историко-теоретического плана, эстетики и философии искусства; во-вторых, в комплексе частных вопросов теории и истории исполнительской культуры, близкой определенной специализации инструменталиста.

Значим акцент на глубоком погружении в образные и композиционные особенности произведения. Кропотливой является подготовительная работа в области всестороннего анализа исполнительского текста. Она включает ознакомление с обстановкой эпохи, временем создания произведения, музыкальным стилем, информацией о композиторе, на основе чего складывается первоначальное представление об исполняемом опусе. Углубленные представления о нем формируются на основе анализа жанра, формообразования, образной драматургии, комплекса средств музыкальной выразительности: мелодии, ладотональности, гармонии, фактурно-ритмических, динамических, артикуляционно-агогических особенностей, а также технических приемов и сложностей. Анализ их роли в композиции зачастую неотделим от сравнительного анализа интерпретационных версий произведения. Следующий шаг – пробное исполнение [17, с. 21] – позволяет на практике убедиться в целесообразности проведенного анализа как отправного момента в выработке индивидуального решения. Интеллектуализм российских музыкантов ощутим на аналитической и интерпретационной стадиях, которые обычно взаимосвязаны в исполнительском процессе.

Большое значение имеет изучение базовой техники, благодаря чему является примечательной такая особенность, как стабильность многократной эстрадно-сценической реализации произведения, дающая слушателю чувство надежности и спокойствия [15]. Большинство инструменталистов начинают учиться с самого детства, но получение основных навыков неотделимо от дальнейшего систематического совершенствования как условия сохранения должной артистической формы, готовности соответствовать всем требованиям современности.

Российские исполнители уделяют большое внимание практике сценических выступлений, обычно налаживая долгосрочное сотрудничество с концертными залами, театрами, регулярно принимая участие в концертной деятельности. Обретение этого опыта дает такие качества, как свобода и непринужденность.

Китайское инструментальное исполнительство, опирающееся на европейские традиции, отличается приоритетным положением фортепианного искусства как наиболее рано и массово освоенного в стране. В нем концентрируются не только практически все достижения и проблемы, но и история китайского инструментального исполнительства в целом. Зарождение его фортепианного направления в XVII-XIX веках произошло в деятельности христианских миссионеров с последующим переходом к профессиональным формам при поддержке государства в конце XIX – начале XX века, что активизировало развитие. В период становления (с 1930-х годов) произошло укрепление системы образования, результатом чего стало появление исполнителей мирового уровня (с 1950-х до первой половины 1960-х годов). Выход на международную арену – признак следующего периода развития, наступившего в КНР в эпоху открытости и реформ (с 1980-х годов) [1, с. 22-25]. Доминирование иностранных специалистов, при определяющей роли российских [2, с. 5] завершилось выдвиганием плеяды выдающихся китайских пианистов.

Современная интенсификация развития свидетельствует об успешном преодолении последствий «культурной революции» (1966-1976), в чем оказалась весомой роль российских традиций преподавания. Выход на новый уровень в формировании национальной пианистической школы проявляется в качественном росте мастерства преимущественно молодых виртуозов, вышедших на международную арену, в расширении сферы обучения. Развитие фортепианного исполнительства не свободно от проблем снижения требований к абитуриентам ввиду массовости образования и качеству преподавания, неравноценному по регионам КНР, от проблем устаревания содержания учебных программ [5, с. 38, 40].

Методические особенности китайской фортепианной школы как системы образования могут быть раскрыты через понятие «восточного романтизма» – стилистической манеры, отражающей «ощущение полноты бытия, восторженное приятие мира, гармоничного в своей основе и постигаемого не логично, а интуитивно» [1, с. 42]. Повышенное внимание к технической стороне в сочетании с культом эмоциональной сдержанности, восходящим к конфуцианству, с влиянием неоромантизма популяризирует у слушателя произведения виртуозно-камерного плана.

Сказанное в отношении пианизма относится к китайской инструментальной школе в целом. Развитие других ее направлений (струнного, духового) проходило примерно с такими же качественными характеристиками, но со смещенной на более поздние сроки хронологией. Например, зарождение китайского кларнетного исполнительства относится к середине XVIII века, его становление – к середине XX века, а выход

на мировую арену – к 1990-2010-м годам [20]. Это и другие направления инструментального (и вокального) искусства также формировались под воздействием западноевропейской, русской школ, к рубежу XX-XXI веков выдвинув своих национальных лидеров. Но в сравнении с фортепианным, другие инструментальные направления формировались ускоренными темпами на более короткой исторической дистанции.

На современном этапе развития музыкального образования КНР при сохранении количественного роста в любительском секторе в профессиональном делается упор на повышение качества подготовки. Подобная тенденция характеризует и сферу вокального образования страны [19]. Это достигается в процессе модернизации учебного процесса, увеличения числа обучающихся за пределами Китая, сочетания государственной (в специальном образовании) и частной (в основном в начальном образовании) инициатив, введения практики тестирования для объективной профессиональной ориентации. В расширении сети музыкального образования проявилась новая стратегия, состоящая в создании специальных учебных заведений в далекой провинции и сопровождаемая развитием индустрии производства и продажи инструментов, обучением профессии настройщика фортепиано. Китайская школа как система обучения становится интернациональной, более унифицированной.

Как направление в плане стиля она отличается рядом специфических черт. В начале XX века множество западных музыкальных инструментов уже проникло в Китай, и китайские музыканты стали учиться западной технике исполнения. Однако процесс ее заимствования не был механическим, а синтезировался с приемами игры на традиционных китайских музыкальных инструментах [24, с. 147].

Уникальность исполнительского искусства Китая в том, что оно вобрало в себя особенности западного (в том числе российского) стиля и китайской традиционной музыки: внимание к образной, динамической нюансировке, агогике, различным композиционным деталям исполняемого музыкального текста сочетается с национальными влияниями. Особым штрихом является тонкость инструментального исполнительства, выраженная в ориентации на традиционный стиль звукообразования, звукоизвлечения. В подобной интеграции древнее оказалось поставлено на службу современности, а зарубежное, инонациональное – на службу Китаю, а также отозвалось и в музыкальном творчестве. Композиторы КНР активно используют в качестве прототипа образ звучащего этнического инструментария [3, с. 72], что в целом согласуется с повышенным, типичным для культуры Востока вниманием к эстетике музыкального звука.

Специфика исполнительского анализа проявляется в сочетании логического и интуитивного проникновения в суть произведения, в чем велика роль воображения – способности генерировать образность, музыкально-эстетические представления и идеи. Умение интуитивно, сиюминутно постигать содержание произведения обычно сохраняется исполнителем и в ситуации концертного выступления. Это дает ему возможность непосредственно транслировать созданный его воображением эффект, формируя у слушателя ощущение личной сопричастности исполнительскому творчеству, достигая эмпатии, эмоционального резонанса исполнителя и публики.

Под влиянием национального театра и других синтетических и синкретических видов национального искусства китайские инструменталисты умело используют музыкально-сценическую кинематику в виде трех ее составляющих: движений тела, взгляда, мимики. Считается, что важно не только точно исполнять нотный текст, соблюдать ритм, динамику и т.д., но и при помощи обоснованных и уместных приемов визуализировать музыкальное исполнение, демонстрируя эффект единства тела и духа [22]. Посредством движений тела, выразительности взгляда происходит связь с внутренней органикой произведения, достигается впечатление искренности исполнения. Музыканты полагают, что, гибко используя приемы визуализации, можно добиться существенного улучшения качества исполнения. Сценическая кинематика в совокупности с исполнительским интуитивизмом и тяготением к национально специфичным приемам игры на европейских инструментах стала источником оригинальности, показательной чертой китайского стиля. Как направление он сохраняет черты этничности при ориентации на западные влияния.

Социокультурная ситуация современности, явления глобализации, информационного бума способствуют интеграции многих национальных исполнительских школ, в том числе российской и китайской. Благодаря этому «дистанция между... ареалами, ранее почти не соприкасавшимися друг с другом», была существенно сокращена, возникла «открытая» система образования «всемирного ранга и статуса» [14, с. 12], соответствующая в интеграции типологическому признаку гомогенности. Он неотделим от своей противоположной характеристики – гетерогенности. Ее источником выступает *бицентричность* национальных подсистем интеграции, а с учетом исторически сложившихся центров художественного воспитания в каждой из стран (например, Пекинская и Шанхайская школы в Китае, Московская и Петербургская – в России) – полицентричность.

Подобная бицентричная интеграция близка теории сочетания базовой и периферийной моделей в музыкальном искусстве (М. Н. Дрожжина). Это – многоуровневая система, «находящаяся в постоянном движении, исторически все более ускоряющемся» [7, с. 77-78]. В этом плане показательна эволюция, например, российской школы: поначалу периферийная, русская модель обрела самостоятельность и со временем стала фактором влияния в Европе. Встречные процессы вхождения русской школы в мировое пространство и индивидуализация национального стиля исполнения позволили развиваться обратным российским влияниям на западную, а также китайскую (с начала XX века) педагогику и исполнительство. На примере русской школы видно, что схематично типологические характеристики гетерогенности коррелируют с начальным этапом и периферийным положением школы, а гомогенности – с развитым этапом и центральным ее положением в системе мировой музыкальной культуры.

Следовательно, структура интегративной российско-китайской модели демонстрирует *реально разные* исходные позиции национальных сегментов – российского (гомогенного, сформировавшегося, центрального) и китайского (гетерогенного, формирующегося, периферийного, но с центростремительной тенденцией). Согласно духовно-философскому «смысловому различению» культур Востока и Запада, соотношение национальных сегментов интеграции соответствует принципу взаимодополнительности (комплементарности) с его «принципиальной онтологической невозможностью синтеза культур (создания одной культуры)» [26, с. 313]. Преодоление разобщенности и нахождение точек соприкосновения возможны лишь, когда «культуры сходятся в пространстве опыта» [Там же, с. 71], а в процессе интеграции – в сохранении метакультурного диалога, возникающего «на границе культурных сред» [Там же, с. 23].

*Российско-китайская интеграция как система образования* (методическая система) должна быть проанализирована в аспекте сочетания технической и образно-эмоциональной сторон исполнения. Внимание к технической стороне исполнения, стремление к техническому совершенству присуще обеим национальным школам, объединяя их. Разъединяющим моментом является степень органичности сочетания технической и содержательной сторон. В русской школе обе они представлены в единстве, в китайской данная цельность вступает в противоречие с абсолютизацией технической стороны, «формализацией» обучения. Последнее обстоятельство имеет глубокие корни в национальной культуре в виде «неких “издержек”... претворения принципов конфуцианского образования» [1, с. 45] (о созерцательности, умеренности выражения эмоций [12, с. 101] и др. уже было сказано).

Основа расхождений российских и китайских специалистов в методических подходах к практике инструментального исполнительства лежит, как представляется, в дихотомии мышления Востока и Запада в целом. Межцивилизационные антиномии в оценках бытия предстают как бинарные пары аналогового-аналитического, сукцессивного-симультанного, образно-схематичного мышления представителей двух миров [26, с. 310]. Первый элемент каждой пары концентрирует особенности восточной ментальности в ее соответствии такому практическому бытийному принципу, как «растворение целеполагания в процессуальных аспектах деятельности» [Там же, с. 311]. Российские педагоги-музыканты наблюдают конкретное отражение этой ментальной черты в учебном процессе, проявляющейся, например, во внимании китайских студентов к повторам музыкального учебного материала (подчас вне видимого возрастания качества исполнения в процессе работы над произведением, что представляет трудность и для китайских преподавателей-инструменталистов).

В интеграции систем образования преимущественные влияния направлены от России к Китаю [10]. Происходившие не всегда в благоприятных условиях, они служат одним из ключевых факторов интеграции. На примере роли русской фортепианной школы с ее высочайшим профессиональным уровнем, лидерскими позициями в мировом пианизме А. С. Айзенштадтом показано обновляющее влияние России на область восточного романтизма, расширение его образной палитры и др.

Российско-китайский вектор отчетливо прослеживается и в музыковедении как аналитической базе исполнительства, о чем говорит создание (в советский / постсоветский периоды в трудах Р. И. Грубера, В. Дж. Конен, Н. Г. Шахназаровой и др.) методологии [23], истории [18], историографии [9] русско-китайских взаимодействий от истоков до наших дней. С начала XXI века тенденция продолжилась в воспитании китайских исследователей, работы которых по проблемам национального музыкального искусства и образования КНР, межкультурного синтеза с другими странами в этих областях выполнены под руководством педагогов и ученых России [8].

Не менее значимы и обоюдные влияния, ставшие особенно активными в конце XX и усилившиеся в XXI веке. Русские влияния имели исключительное значение для становления китайского инструментального исполнительства, способствовали сохранению его национальных особенностей и сближению с остальным миром. Обратные влияния обозначились с выходом выдающихся лидеров-инструменталистов КНР на международную арену и с упрочением ими своих позиций. Музыковедение Китая стало играть важнейшую роль научно-фактологической базы для исследования национальных и межнациональных процессов в музыкальной культуре и композиторском творчестве страны как важном компоненте репертуара. Произведения китайских композиторов часто звучат на Западе, исполняются в России [12, с. 123]. Распространению китайских импульсов в культуре России и мира способствует официальная позиция китайского государства – политика интенсификации развития культуры в самой КНР. Осуществление инициативы намечено в программе «Один пояс и один путь» (2013), высоко оцененной в Евразии и предоставившей новые беспрецедентные возможности, новую платформу для распространения китайской культуры за рубежом.

Большую роль в этом играет обмен кадрами преподавателей и студентов. Однако отметим, что в России конца XX века кадровый отток музыкантов ассоциировался с массовой эмиграцией, отчасти обеднив развитие искусства в стране, отчасти обогатив и синтезировав традиции профессионального музыкального исполнительства многих других стран мира [16]. Реальность и перспектива российско-китайского сотрудничества – это организация многопланового, многоканального обмена, развития координационных, консультативных механизмов, совместного использования вузовских учебных ресурсов обеих стран. В настоящее время одним из результатов подобной работы стало формирование нового международного поликультурного образовательного региона, объединившего Сибирь, Дальний Восток России и Северо-Восточные провинции Китая. Территориально регион существует «поверх государственных границ» [25, с. 359].

Все это формирует *российско-китайскую интеграцию как направление*. В ней исторически сложилась тенденция передачи коммуникативной структуры «педагог-учащийся» из западной (для Китая – и русской)

в смешанную и чисто национальную среду (последняя особенно характерна для современного начального образования КНР). Коммуникативная структура «исполнитель-последователь» сейчас возглавляема блестящей, влиятельной в мире плеядой российских и китайских инструменталистов. Многие из них завершали обучение у западных педагогов. Это отражает и становление национальной преемственности, и укрепление интернациональных связей, что усиливает позиции китайского сегмента в интеграции при ключевой роли российского: в нем коммуникативные структуры со сходными характеристиками сформированы давно и основательно. И так, оба сегмента подобны выраженными в единстве процессами национализации и интернационализации обучения, а значит, статус и миссия исполнителя направлены к гомогенности. Она характеризует и другие позиции. Таков выбор репертуара с его общей основой из произведений западноевропейских композиторов при значительной доле национального репертуара в своих странах и меньшей выраженности обоюдно заимствованного репертуара (к примеру, китайского в России). Сближение способов постановки и решения художественных и технических задач, трактовки инструмента основано на глубинных аналогиях философско-эстетического плана: с европейской / российской тенденцией «образно-смыслового возрастания наследия» [1, с. 32] перекликаются конфуцианские ценности, приверженность национально-духовным традициям, стремление к высокому профессионализму.

Таким образом, общий, интернациональный по своей принадлежности (западноевропейский, мировой), а также аналоговый (межнациональный) слой признаков создает фундамент гомогенности в функционировании интеграции. Индивидуализированный, национально окрашенный слой гетерогенен и может выступать стимулом дальнейшего взаимодействия, взаимного обогащения инструментальных исполнительских культур. Следовательно, интегративная модель демонстрирует *потенциально равные* позиции национальных сегментов. Отмеченная в начале данного раздела реальная разность положения национальных сегментов и их потенциальное равенство являются противоречием, создающим цель взаимодействия, а множество гомогенных черт – его инвариантный стержень. Все это обозначает сильные позиции, устойчивость системы российско-китайской интеграции в целом.

## Заключение

Итак, анализ показал, что, во-первых, в сфере инструментального исполнительства российско-китайской модели интеграции присущи многие характеристики национальных школ. Такие внутрисистемные признаки, как гомогенность и гетерогенность, национализация и интернационализация проявляют себя не только как константные, но и как динамические величины. Во-вторых, характеристика обеих национальных школ выявила исходные рубежи их взаимодействия.

В-третьих, специфику российско-китайской интеграции составила траектория развития, в целом направленная к гомогенизации и интернационализации процесса. Но неординарность, инновационность общего заключена в самом характере интеграции с ее внутренней противоречивостью. С одной стороны, совпадение установок российских и китайских инструменталистов в области высокого профессионализма, технического мастерства и совершенства исполнения обрисовывает перспективы *синтеза* национальных сегментов. Но взаимная аккультурация инонационального опыта соседствует с удержанием традиционных ценностей. Это обрисовывает перспективы *взаимодополнительности* сегментов в виде опоры на прежние достижения каждой школы и ее национальную специфику. Сочетание двух разнонаправленных перспектив этой *диффузной модели* значительно обогащает целое и каждый из национальных сегментов.

Интеграция – открытая система, пополняющаяся в процессе развития новыми структурными связями и открывающая возможности уже имеющихся. Поэтому векторы российско-китайского взаимодействия в анализируемой сфере имеют более сложный рисунок. Российско-китайская интеграция синхронизирована и с каждым из национальных сегментов, и с мировой исполнительской культурой. Выяснить, какие позиции (например, субординации, координации) относительно друг друга занимают в этой системе двойных связей Россия и Китай – перспектива для дальнейшего исследования. Само же взаимодействие – это определенная ступень на пути вхождения инструментального исполнительства двух стран в мировое музыкальное пространство.

## Финансирование | Funding

**RU** Публикация подготовлена в рамках программы обучения молодых специалистов в вузах провинции Хэйлунцзян 2020 года. Проект «Инновационное исследование и сравнение исполнительской техники игры на музыкальных инструментах в Китае и России», № UNPYST-2020076.

**EN** The publication is prepared within 2020 young specialists training program in higher school of Heilongjiang province. Project “Innovative Comparative Study on Instrumental Schools in China and Russia”, № UNPYST-2020076.

## Источники | References

1. Айзенштадт С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: автореф. дисс. ... д. иск. Новосибирск, 2015. 50 с.
2. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дисс. ... к. иск. СПб., 1994. 22 с.
3. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков: дисс. ... к. иск. СПб., 2008. 216 с.
4. Варламов Д. И., Виноградова Е. С. Теоретические и методологические основы исследования исполнительской школы в музыкальном искусстве // Фундаментальные исследования. 2013. № 11. Ч. 7. С. 1407-1411.
5. Гуревич В. А., Се Хэн. Вузовская подготовка пианистов в Китае: век двадцать первый // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2020. № 58. С. 36-41. DOI: 10.25807/PBH.22225064.2020.58.36.41.
6. Дань Хунцзянь. Взаимосвязь вокального искусства Китая и России / на кит. яз. // Дом театра. 2015. № 22. С. 50-51.
7. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дисс. ... д. иск. Новосибирск, 2005. 346 с.
8. Есипова М. В. Об особенностях изучения китайской музыки в России в XXI веке [Электронный ресурс] // Художественная культура. 2017. № 3 (21). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-3-21/prikladnaya-kulturologiya/5264.html> (дата обращения: 09.07.2020).
9. Королёва В. А. Музыкальное китаеведение в России: историография проблемы // Проблемы истории Китая и международных отношений в трудах китайских исследователей. Владивосток: Дальнаука, 2011. С. 170-182.
10. Ли Сяоин. Влияние российского музыкального образования на китайское музыкальное образование в первой половине XX века / на кит. яз. // Приграничная экономика и культура. 2011. № 11. С. 130-131.
11. Лю Юнью, Юй Чжэнминь. Музыкальное образование в России как образец для воспроизведения: к проблемам в системе отечественного музыкального образования / на кит. яз. // Художественное образование. 2014. № 2. С. 60-61.
12. Пэн Чэн. Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века. СПб.: Композитор - СПб, 2013. 220 с.
13. Скрябина Е. Г. К вопросу методологического определения понятия «домровая исполнительская школа» [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-metodologicheskogo-opredeleniya-ponyatiya-domrovaaya-ispolnitelskaya-shkola/viewer> (дата обращения: 08.11.2020).
14. Сухова Л. Г. Национальные и интернациональные аспекты российской музыкально-педагогической школы: автореф. дисс. ... д. пед. н. М., 2005. 53 с.
15. Тянь Баовэй. Особенности российского вокального образования как стимул развития вокального образования в Китае / на кит. яз. // Большая сцена. 2013. № 4. С. 180-181.
16. Федорович Е. Н. Основные отечественные профессиональные музыкально-исполнительские школы XX в. [Электронный ресурс] // Федорович Е. Н. История музыкального образования: учеб. пособие. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т. URL: <https://studfile.net/preview/5795232/page:11/> (дата обращения: 24.12.2020).
17. Цзин Цзин. Российское вокальное образование как образец для развития в отечественных педагогических институтах: дисс. на соискание степени магистра / на кит. яз. Шэньян: Ляонинский педагогический университет, 2010. 38 с.
18. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор - СПб, 2014. 336 с.
19. Ци Цзяньли, Ли Шань. Музыкальное образование и усвоение опыта России / на кит. яз. // Массовое искусство и литература. 2013. № 20. С. 260-261.
20. Чжан Мини, Лескова Т. В. К истории функционирования кларнета в Китае // Научно-практическая реализация творческого потенциала молодежи: материалы V Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых / науч. ред. Е. В. Савелова; сост. Е. Н. Лунегова. Хабаровск: ХГИК, 2020. С. 276-281.
21. Шайхутдинов Р. Р. Российские фортепианно-исполнительские школы: к проблеме изучения [Электронный ресурс] // Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке. 2018. № 1. С. 13-19. URL: [http://schnittke-mgim.ru/upload/files/vestnik-mgim/1/02-R\\_Shaikhutdinov-Rossiiskie-fortepepiannye-shkoly.pdf](http://schnittke-mgim.ru/upload/files/vestnik-mgim/1/02-R_Shaikhutdinov-Rossiiskie-fortepepiannye-shkoly.pdf) (дата обращения: 28.09.2020).
22. Юй Янань. Значение древнего произношения иероглифа «играть» - «форма» и «смысл» - в анализе ключевых моментов исполнения фортепианного аккомпанемента академических песен на классические стихи / на кит. яз. // Музыкальная жизнь. 2009. № 6. С. 42-43.
23. Юнусова В. Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии // Общество и государство в Китае / редкол.: А. И. Кобзев и др. М.: Институт востоковедения Российской академии наук, 2014. С. 780-788.
24. Ян Вэнь. Роль эмоций в процессе инструментального исполнения / на кит. яз. // Массовое искусство и литература. 2014. № 8.

25. Янь Мэйвэй. Образовательные центры Дальнего Востока как элемент русско-китайского межкультурного взаимодействия // Диалог культур тихоокеанской России и сопредельных стран: межэтнические, межгрупповые, межличностные коммуникации: сб. материалов III Национальной науч. конф. с межд. участием. Владивосток: ИИАЭ ДВО РАН, 2020. С. 359-364.
26. Ячин С. Е., Конончук Д. В., Поповкин А. В., Буланенко М. Е. Дао и телос в смысловом измерении культур восточного и западного типа: монография. Владивосток: ДВФУ, 2011. 324 с.

### Информация об авторах | Author information



**Чжан Мини**<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Цицикарский университет; Хабаровский государственный институт культуры



**Zhang Mingyi**<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Qiqihar University; Khabarovsk State Institute of Culture

<sup>1</sup> 417998419@qq.com

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 28.07.2021; опубликовано (published): 30.09.2021.

**Ключевые слова (keywords):** музыкально-инструментальное искусство; исполнительская школа; синтез традиций; Россия; Китай; musical instrumental art; performance school; synthesis of traditions; Russia; China.