

RU

Китайское фортепианное искусство в эпоху «культурной революции»: история изучения в России

Айзенштадт С. А., Дин Линминь

Аннотация. Цель исследования – показать исторический ход осмысления российской наукой развития фортепианного искусства Китая в период «культурной революции». Подобное исследование проводится впервые, что обусловило его научную новизну. Констатируется, что за несколько десятилетий изучения соответствующего процесса российское музыковедение достигло в этом значительного прогресса. В то же время доказывается, что предметом исследования явились далеко не все важные события «культурной революции», а также то, что творчество композиторов Китая тех лет изучено лишь фрагментарно. Утверждается необходимость более глубокого анализа общих причин катастрофического положения, в котором оказалось пианистическое искусство КНР. Результатом исследования стало выявление направлений дальнейших научных поисков в данной сфере.

EN

Chinese piano art during the Cultural Revolution: A history of study in Russia

S. A. Ajzenshtadt, Lingmin Ding

Abstract. The research aims to elucidate the historical trajectory of Russian scholarly understanding of the development of Chinese piano art during the Cultural Revolution. This work is the first of its kind, thus establishing its novelty. It is noted that over several decades of studying this process, Russian musicology has made significant progress. However, it is argued that this study did not encompass all the important events of the Cultural Revolution, and that Chinese composers' oeuvre from that period remains only fragmentarily investigated. The necessity of a more in-depth analysis of the underlying causes of the catastrophic state of piano art in the People's Republic of China is asserted. The research resulted in the identification of avenues for further scholarly inquiry in this field.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что судьба китайского фортепианного искусства в эпоху «культурной революции» (1966–1976) – чрезвычайно болезненная, но очень важная для понимания развития пианистической культуры Китая тема. Значительный корпус исследований, где так или иначе затрагивается соответствующая проблематика, создан в нашей стране. Настоящая работа нацелена на то, чтобы показать сложный исторический ход осмысления российской наукой ситуации, в которой оказалось фортепианное искусство КНР, столкнувшись с бедствиями «культурной революции».

Основным материалом для анализа стали труды, созданные и опубликованные в российском научном пространстве за период от начала «культурной революции» до настоящего времени. Среди таковых – диссертации, статьи, монографии, выполненные учеными России, а также аспирантами из КНР, работавшими под руководством российских музыковедов. Использован и ряд материалов, опубликованных до сих пор лишь в Китае. Последние вводятся в российский научный оборот впервые. Ценными источниками явились также публицистические статьи, интервью, мемуарные книги, принадлежащие свидетелям и участникам событий «культурной революции». Среди них – статья В. Валицкого, интервью Лю Шикуня и Фу Цуна, письма Фу Лея, сборник воспоминаний о Гу Шэнин.

Для достижения цели исследования в работе поставлены следующие задачи: описать исторический ход осмысления российским музыковедением судьбы фортепианного искусства Китая в период «культурной революции»; показать связь данного процесса с общей эволюцией российско-китайских отношений; наметить дальнейшие перспективы исследования влияния «культурной революции» на развитие пианистической культуры КНР.

Теоретическую базу исследования составили труды, посвященные фортепианной культуре КНР, где пианистическое искусство Китая рассматривается как феномен, синтезирующий национальные традиции с музыкальными достижениями Запада и характеризующийся чрезвычайно тесной связью с общегосударственной политикой и идеологией (Айзенштадт, 2015; Kraus, 1989; 梁茂春, 2006; 常爱玲, 2010).

Методологической основой стал историографический подход, позволивший проследить и критически осмыслить историю формирования воззрений российского музыковедения на исследуемую в статье проблематику.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его материалов в рамках учебных курсов музыкального искусства стран Восточной Азии, истории КНР, истории российско-китайских культурных связей.

Обсуждение и результаты

Периодизация

История освещения российской наукой этапа развития музыкальной культуры КНР, который пришелся на трагический период китайской истории, получивший название «культурной революции», теснейшим образом связана с общеполитическими перипетиями российско-китайских отношений. Поэтому нам представилось целесообразным разделить процесс осмысления соответствующего этапа российским музыковедением на два периода. Их хронология увязана не только непосредственно с историей самой «культурной революции», но и с общим состоянием межгосударственных контактов между двумя странами. Отправная точка *первого* периода датируется начальными событиями «культурной революции» (1966 г.); его окончание – концом 80-х гг. прошлого столетия, когда до той поры неприязненные отношения между СССР и КНР стали налаживаться. *Второй* период продолжается от 1990-х гг. по настоящее время (2024 г.) и приходится на эпоху налаживания добрососедских связей и неуклонного роста контактов в сфере культуры между Китаем и Российской Федерацией.

Первый период

Первые сведения о начале беспрецедентных гонений на китайскую интеллигенцию стали появляться в Советском Союзе уже в 1966 г., в начале драматических событий. Уровень напряженности в отношениях между КНР и СССР, бывших в предыдущем десятилетии ближайшими партнерами по социалистическому лагерю, приближался к своему пику. В советских СМИ появлялись многочисленные материалы об уничтожении культурного наследия, бесчинствах и погромах, издевательствах над деятелями науки и искусства, творимых с одобрения высшего руководства КНР – см., например, многочисленные статьи и сатирические реплики в «Литературной газете», анализируемые Е. В. Каменской (2017). В 1968 г. в печати появляются сведения непосредственно об участии фортепианного искусства: в журнале «Музыкальная жизнь» публикуется интервью с китайским пианистом Фу Цунем (Фу Цун. И это пройдет // Музыкальная жизнь. 1968. № 4). Но музыкант, эмигрировавший из КНР еще в 1959 г., не мог сообщить конкретные данные о том, что тогда происходило в стране.

В начале 1970-х гг. стали печататься и материалы российских очевидцев событий «культурной революции». Музыкантов среди них не было – то были ученые-синологи, работавшие в КНР по стремительно сворачивавшимся программам культурного сотрудничества. В августе 1970 г. в журнале «Советская музыка» публикуется первая достаточно подробная статья, из которой советская общественность смогла получить хотя бы общее представление о ситуации, в которой оказалось фортепианное искусство Китая. Автор этой статьи – Вацлав Николаевич Валицкий (Валицкий В. «Культурная революция» в музыке // Советская музыка. 1970. № 8).

С большим эмоциональным накалом автор сообщает советским читателям о преступлениях невежественных хунвэйбинов, уничтожавших китайскую музыкальную культуру. Но, в полном соответствии с истиной, В. Валицкий также отмечает, что отношение властей к пианистической культуре в ходе «культурной революции» менялось: «В июле 1968 года разразилась сенсация: было реабилитировано фортепиано. Не так давно пиано и рояли выбрасывались из окон консерватории, преподавателям набивали рот битыми пластинками... а “твердолобым” пианистам разбивали пальцы. Теперь на сцене певец в армейской форме, прислонясь к роялю, исполняет отрывки из музыкальной драмы “Красный фонарь”» (Валицкий, 1970, с. 135). Сообщает В. Валицкий и о том, что важнейшую роль в такой «частичной реабилитации» сыграл созданный группой музыкантов и одобренный властями фортепианный концерт «Хуанхэ».

Однако по вполне объяснимой причине – недостаточной информированности автора статьи – далеко не все изложенные в ней сведения были вполне достоверными, а оценки – точными. И прежде всего, неверна характеристика роли крупнейшего китайского пианиста Инь Чэнцзуна – одного из главных создателей упомянутого концерта «Хуанхэ» и того самого аккомпаниатора, к роялю которого прислонялся «певец в армейской форме». В. Валицкий вполне справедливо считает Инь Чэнцзуна главной фигурой, «вывеской» упомянутой «реабилитации». Действительно, отрывки из революционной драмы «Красный фонарь» с фортепианным сопровождением Инь Чэнцзуна и концерта «Хуанхэ», где он выступил одним из создателей произведения и исполнителем, были растиражированы по всему Китаю как воплощение новых партийных указаний, гласящих, что огульные гонения на фортепиано в 1966–1967 гг. были не вполне верными, а иноземный инструмент может служить делу Революции.

Однако общая характеристика выдающегося пианиста, данная Валицким, глубоко несправедлива: «В былые годы этот человек приезжал в Советский Союз для участия в музыкальных конкурсах, но успеха не имел. Недостаток профессиональных качеств благодаря игре политического случая теперь принес ему пользу: как незапятнанного, его пригнали» (Валицкий, 1970, с. 135).

То, что руководители «культурной революции» «пригрели» артиста ввиду его «незапятнанности» успеха-ми в СССР, ни в коей мере не соответствовало истине. В 1962 г. Инь Чэнцзун стал лауреатом II премии Второго конкурса им. П. И. Чайковского в Москве. Конечно, автор материала, не будучи музыкантом, мог об этом и не знать. Однако сотрудники «Советской музыки», готовившие статью к публикации, не знать не могли. Ведь всего восемь лет тому назад, в дни конкурса, тот же журнал неоднократно печатал восторженные отзывы о талантливейшем молодом пианисте – воспитаннике российских педагогов, «живом воплощении» плодотворности советско-китайских культурных связей.

Однако как раз во время подготовки этой публикации отношения между СССР и КНР достигли «точки заморозки». В 1969 г. состоялся вооруженный советско-китайский конфликт на острове Даманском. По всей видимости, подобный взгляд на ключевую фигуру национального пианистического искусства той эпохи диктовался прежде всего политико-идеологическими аргументами: фаворит вождей «культурной революции» непременно должен быть «бездарным подхалимом».

Немало уничижительных эпитетов В. Валицкий адресует и главному произведению Инь Чэнцзуна – фортепианному концерту «Хуанхэ». По его мнению, оно писалось следующим образом: «Взяли уже готовое сочинение... широко известную кантату того же названия Сянь Синхая, выбросили из нее слова и объявили содеянное новым произведением» (Валицкий, 1970, с. 136). В то же время достаточно лишь бегло сравнить партитуры кантаты Сянь Синхая и одноименный концерт, чтобы увидеть: огромная работа, проведенная Инь Чэнцзуном и его товарищами, бесконечно далека от простого «исключения» хоровых строчек. Но В. Валицкий, скорее всего, не был знаком с нотами ни того, ни другого опуса.

Есть ошибки и в описании судьбы другой важнейшей фигуры национального пианистического искусства – Лю Шикуня, лауреата Первого конкурса им. П. И. Чайковского. В. Валицкий пишет, что пианисту изуродовали руки, потому что он «отказался дать подписку, что не будет более прикасаться к фортепиано» (Валицкий, 1970, с. 131). Надругательства над Лю Шикунем действительно происходили; однако связаны они были с несколько иными причинами, о которых будет сказано далее и сведения о которых, по всей вероятности, до автора рассматриваемой статьи не дошли.

Сходные данные содержатся и в книге еще одного свидетеля событий, А. Н. Желоховцева, вышедшей в 1973 г. (Желоховцев А. Н. «Культурная революция» с близкого расстояния: записки очевидца. М.: Политиздат, 1973). Автор пишет: «У пианистов брали подписку не прикасаться более к клавишам, а в случае отказа разбивали пальцы. Такая судьба постигла Лю Шикуня...» (Желоховцев, 1973, с. 233).

В следующем году выходит очередной том советской «Музыкальной энциклопедии», содержащий обширную статью о китайской музыке (Виноградова, Желоховцев, 1974). Сведения об участии фортепианного искусства в пору ещё не закончившейся тогда «культурной революции» основаны на упомянутых материалах Желоховцева и Валицкого. Закономерно поэтому, что имя Инь Чэнцзуна здесь полностью отсутствует. Концерт «Хуанхэ», правда, упомянут, причем подчеркнуто, что в музыке исходной кантаты переработчиками «сделаны купюры с целью уничтожения влияния рус. и сов. музыки» (Виноградова, Желоховцев, 1974, с. 815).

Анализ музыки данного концерта не входит в задачи настоящей работы. Отметим все же, что подобный взгляд на «Хуанхэ» снова диктуется скорее идеологическими, чем музыкальными соображениями. Русское и советское влияние прослеживается здесь даже ярче, чем в кантате, так как в фортепианной партии обнаруживается отчетливое подражание фактурным решениям в концертах П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Хачатуряна (вплоть до прямых заимствований). Купюры же, о которых, по-видимому, идет речь, – это изъятие темы «Интернационала», в одном из опубликованных вариантов замененного китайским революционным гимном, а также иные изменения, вполне естественные при переработке хорового сочинения в фортепианное.

В 1978 г. правительство КНР провозгласило «политику реформ и открытости». Было заявлено также о необходимости исправления ошибок, допущенных в период «культурной революции». Однако руководству СССР не было в достаточной мере ясно, как новые политико-идеологические веяния в соседней великой державе отразятся на советско-китайских отношениях. Поэтому понятно, почему советские научные и справочные издания вплоть до начала 1990-х гг. давали крайне ограниченные и осторожные сведения о современной ситуации с фортепианным искусством КНР.

Так, к минимуму сведена информация о китайском пианизме в представительном словаре «Современные пианисты» (Григорьев, Платек, 1985). Там нет статей не только об Инь Чэнцзуне, но и о Лю Шикуне – при том, что оба к тому времени не только продолжили, но и существенно расширили свою исполнительскую деятельность. Отсутствуют имена знаменитых китайских воспитанников и в статье о выдающемся фортепианном педагоге Т. Кравченко, преподававшей в Китае в 1950-х и начале 1960-х гг. и оставившей огромный след в китайском пианизме: названы лишь ее российские ученики (Григорьев, Платек, 1985, с. 207).

Итак, итогом первого периода осмысления отечественной наукой развития фортепианного искусства Китая в годы «культурной революции» явилось следующее. Общественность и научные круги Советского Союза получили общее представление об участии фортепианного искусства во время «культурной революции». Вместе с тем недостаток информации и следование жестким политико-идеологическим установкам, данным властями СССР в связи с резким обострением напряженности в отношениях с Китаем, приводили к тому, что соответствующие сведения были весьма неполными, а оценки отдельных событий и личностей, и прежде всего роли выдающегося пианиста Инь Чэнцзуна, – далеко не во всем справедливыми.

Второй период

В 1989 г. происходит историческая – первая с 1950-х гг. – встреча высших руководителей СССР и КНР. Отношения великих держав вновь уверенно переходят в русло добрососедства и сотрудничества. С этого времени в Советский Союз, а затем в Российскую Федерацию направляется всё более значительное число молодых китайских ученых, призванных с помощью старших коллег из дружественной страны продвинуть национальную науку.

Поэтому закономерно следующее. Если на протяжении предыдущего периода освещением в нашей стране ситуации в музыкальном искусстве эпохи «культурной революции» занимались лишь российские исследователи, то на новом этапе весьма важную роль в этом процессе стали играть также посланцы КНР, готовые свои работы под руководством научных руководителей в аспирантурах вузов РФ.

Знаковым событием начала нового периода следует считать произошедшую в 1994 г. защиту диссертации аспирантки Петербургской консерватории Бянь Мэн (рук. С. М. Хентова) «Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры». В том же году работа была издана в Петербурге в виде монографии. Трагической участи пианистов в годы «культурной революции» посвящён здесь целый раздел (Бянь Мэн, 1994, с. 69-85). Большинство шокирующих подробностей о гонениях было опубликовано в России впервые. Это, например, касается участия педагогов Шанхайской консерватории, запертых в коровнике и подвергшихся избиениям и пыткам хунвэйбинов. Впервые российские читатели узнали и о страшной судьбе выдающихся деятелей китайской культуры, которые покончили с собой, не вынеся побоев и изощренных издевательств, – отца Фу Цуна, знаменитого ученого Фу Лея, высокоталантливой ученицы Т. Кравченко Гу Шэнин и др. Многие имена выдающихся мастеров китайского пианизма, ставших жертвами гонений, ранее не звучали в российской печати. Среди них – воспитанницы русского педагога-эмигранта Б. С. Захарова Ли Сюйчжэнь, декан фортепианного факультета Шанхайской консерватории, и У Лэи, другая ведущая пианистка старшего поколения.

Важным вкладом работы Бянь Мэн стало и то, что наконец были сняты обвинения с Инь Чэнцзуна. В полном соответствии с действительностью этот музыкант предстал героем, последовательно стремившимся спасти фортепианное искусство. Бянь Мэн сообщает, что в самые страшные дни террора он, смело устанавливая рояль на бушующих митингах площадях Пекина, играл революционные песни. Столь иронически описанное В. Валицким введение аккомпанемента к получившему одобрение властей «образцовому спектаклю» «Красный фонарь» Бянь Мэн объясняет как разумный поступок, ставший поворотным пунктом в деле спасения пианистической культуры. Создание концерта «Хуанхэ», в котором подчеркнута инициативная роль Инь Чэнцзуна, убедительно представлено в качестве решительного шага на пути возрождения фортепиано в национальной культуре.

Уже через два года после защиты диссертации и издания монографии в России работа Бянь Мэн была опубликована в КНР (卞萌, 1996), где стала первым в целом ряду исследований, посвященных общему обзору национального фортепианного искусства. Таким образом, можно утверждать, что именно из российского научного пространства исходил важный импульс к изучению общих процессов развития китайской пианистической культуры.

Констатируя существенное значение диссертации Бянь Мэн для музыкальной синологии, можно отметить присутствие здесь определенных умолчаний.

Прежде всего, в данном исследовании практически отсутствует имя Лю Шикуня. Герой, пожалуй, самой значимой победы китайского пианизма XX столетия упоминается лишь в хронологическом списке китайцев-лауреатов международных конкурсов, а также в общем перечне тех, кто учился у русских педагогов.

Серьезные пробелы присутствуют и в сведениях об Инь Чэнцзуне. Его выступления на площадях Пекина показаны как результат абсолютно самостоятельного решения пианиста. Однако в Китае того времени подобная деятельность была возможна лишь с поддержкой государственных организаций. Создание «Хуанхэ» представлено также как плод исключительно инициативы Инь Чэнцзуна и его соавторов: вскользь сказано лишь, что «сюжет не только спас музыку концерта, но и обеспечил ему официальную поддержку» (Бянь Мэн, 1994, с. 75). После же повествования о роли Инь Чэнцзуна в «культурной революции» его имя исчезает из диссертации; никаких данных о дальнейшей судьбе музыканта не сообщается.

Причины лакун, конечно же, не в недостатке информации у автора. Дело вновь в политической ситуации. Хотя работа была первоначально адресована российским читателям, аспирантка из КНР не могла не учитывать, какой идеологический отклик вызовет ее труд на родине.

Так, отсутствие сведений об Лю Шикуне объясняется тем, что в пору создания исследования Бянь Мэн Лю Шикунь покинул Китайскую Народную Республику, переехав в «капиталистический» тогда Гонконг. Это было расценено как эмиграция. На несколько лет имя пианиста исчезло из печати КНР. Что касается инициативы Инь Чэнцзуна о концертах на пекинских площадях, то в действительности она нашла достаточно энергичную поддержку у партийного руководства Пекинской филармонии и была осуществлена при его помощи (常爱玲, 2010, с. 211). Идея переработки кантаты «Хуанхэ» в фортепианный концерт, по всей вероятности, принадлежала «высочайшей покровительнице» пианиста – жене Мао Цзэдуна Цзян Цин, непосредственно руководившей «культурной революцией» (储望华, 1995, с. 5). Исчезновение же имени Инь Чэнцзуна в разделах, посвященных событиям после «культурной революции», обусловлено тем, что после того, как этот этап китайской истории в 1977 г. завершился, а Цзян Цин арестовали, пианист был объявлен ее «сподвижником», изолирован, а затем, когда обвинения в его адрес были сняты, в 1983 г. переехал в США. И хотя ко времени выхода работы Бянь Мэн творческие контакты Инь Чэнцзуна с родиной постепенно налаживались, диссертантка предпочла не затрагивать проблемную тему.

Первое десятилетие нынешнего века отмечено появлением в российском научном пространстве весьма значительного числа публикаций, в том числе диссертационных исследований, посвященных китайской

фортепианной культуре, выполненных аспирантами из КНР (Хуан Пин, 2008; Сюй Бо, 2011). Однако тема «культурной революции» затрагивается там сравнительно редко и скупо. Эти исследования не содержат нового по сравнению с работой Бянь Мэн – за исключением того, что должную высокую оценку получает Лю Шикунь, которого к тому времени уже не воспринимали на родине как «беглеца». Тем не менее в повествованиях о судьбе пианиста в те годы всё еще много недоговоренностей. Так, Сюй Бо (2011, с. 44) лишь бегло упоминает, что в период «культурной революции» Лю Шикунь «подвергался репрессиям», не уточняя ни их причины, ни то, в какой форме они проходили.

Между тем в самой КНР к началу 2010-х годов уже имелся довольно большой корпус исследований, посвященных фортепианной культуре в эпоху «культурной революции», где открывались всё новые факты и свидетельства трагических событий. Во многом это связано с тем, что, по словам Ю. Морозова, Ван Пинькэ и Т. Суздалевой, к тому времени «с одной стороны... было опубликовано немало мемуаров, воспоминаний очевидцев “культурной революции”, с другой стороны, снизилась политическая чувствительность данной темы, что облегчило доступ к архивным данным» (2021, с. 95).

Вслед за работой Бянь Мэн в Китае публикуются новые обобщающие научные труды по истории национального фортепианного искусства. Среди них видное место занимает монография Чан Айлин (常爱玲, 2010). Здесь много ссылок на Бянь Мэн, но присутствует также значительное число новых сведений. В частности, сообщается, что знаменитые выступления Инь Чэнцзуна на площадях Пекина проходили в рамках деятельности «Групп пропаганды идей Мао Цзэдуна», организованных по всей стране в ознаменование 25-й годовщины публикации речи вождя на Яньваньском форуме по литературе и искусству, и были санкционированы на заседании партийного комитета Пекинской филармонии (常爱玲, 2010, с. 159). Весьма значительное место в изучении музыки «культурной революции» заняли труды Лян Маочуня. Ученый стремится рассматривать художественное наследие этой эпохи как цельное явление, утверждая, что «“среди мрачной пустыни” “культурной революции” есть оазисы подлинного искусства» (梁茂春, 2006, с. 20).

Ценнейшим источником сведений об истории китайской музыкальной культуры соответствующей эпохи явились мемуарные источники. Из них выделим интервью с Лю Шикунем (刘诗昆. 努力创作民族的钢琴的作品 // 人民音乐. 1977年. 01期 (Лю Шикунь. Стремитесь создавать национальные фортепианные произведения // Народная музыка. 1977. № 1)), где пианист назвал главную причину своего более чем пятилетнего тюремного заключения. Это близкие отношения с маршалом Е Цзаньинем, видным военным и государственным деятелем КНР, резко критиковавшим политику «культурной революции» и ее вдохновителей – Цзян Цин и Линь Бяо. Лю Шикунь был женат на Е Сянжэнь, дочери маршала. И хотя, предчувствуя политические гонения за этот брак, а также подвергаясь прямым обвинениям как «пианист-любимец Хрущева и шпион СССР», Лю Шикунь развелся с Е Сянжэнь, это не спасло от заключения ни его, ни других близких к Е Цзаньину людей. Лю Шикунь сообщал и подробности о попытках, призванных заставить его дать показания на маршала, которого пианист отказался очернить (刘诗昆, 1977, с. 10).

Укажем и статью одного из авторов концерта «Хуанхэ» – композитора Чу Ванхуа (储望华, 1995) – о том, как создавалось это сочинение. Согласно Чу Ванхуа, замысел возник у Инь Чэнцзуна под влиянием дацзыбао (рукописного плаката), размещенного на стене Пекинской консерватории студенткой Чэнь Лянь. Там приводились слова Цзян Цин о кантате Сянь Синхэя «Хуанхэ», «настолько мощной, что ее можно сделать фортепианным концертом» (储望华, 1995, с. 5). Правда, в современном Китае существует мнение, что данная версия не соответствует действительности и распространялась в годы «культурной революции» лишь с целью продвижения Концерта. Но, как бы то ни было, она высказана одним из главных участников создания произведения, столь важного для судеб национального пианизма, – причём уже после официального осуждения Цзян Цин.

Нельзя также не упомянуть письма Фу Лея к сыну Фу Цуну (傅雷. 傅雷家书. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1998 年 (Фу Лэй. Семейные письма Фу Лэя. Пекин: Жизнь, чтение, новые знания. Книжный магазин Саньлянь, 1998)) и сборник воспоминаний о Гу Шэнин (周广仁. 中国钢琴诗人 – 顾圣婴. 上海: 上海音乐出版社, 2001年 (Чжоу Гуанжэнь. Китайский поэт-пианист – Гу Шэнин. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001)). Книга Фу Лея, содержащая бесценные мысли и мудрые отцовские наставления и писавшаяся вплоть до 1966 года, когда ее автор покончил с собой, не вынеся допросов и пыток хунвэйбинов, пользуется в КНР огромной популярностью. Во втором источнике помещены свидетельства родственников, друзей и коллег Гу Шэнин, ярко и убедительно рисующие образ выдающейся пианистки, подлинного патриота, чья гибель стала невосполнимой потерей для национальной культуры.

Начиная с 10-х годов нынешнего столетия эти и другие исторические материалы постепенно входят в оборот российского музыковедения. Наконец заполняются многие «белые пятна». Заметными вехами на этом пути стали защиты двух диссертаций: Цинь Цинь (2013) (науч. рук. Р. Г. Шитикова) – о творческих обликах У Цзюяна, Чжоу Гуанжэнь и Лю Шикуня – и Цюй Ва (2015) (науч. рук. А. Н. Кром) – о творчестве Чу Ванхуа. Важным достоинством обеих диссертаций явилось существенное расширение источниковой базы за счет использования материалов, публикуемых на родине авторов. Цинь Цинь гораздо подробнее, чем Бянь Мэн, описывает драматичную судьбу одного из самых авторитетных педагогов-пианистов Китая – Чжоу Гуанжэнь; также впервые в российской научной литературе были обозначены и подлинные причины тюремного заключения Лю Шикуня: он «оказывается в тюрьме, где подвергается моральным унижениям и физическим истязаниям – от него требуют признательных показаний, компрометирующих бывшего тестя» (2013, с. 47).

Цюй Ва (2015, с. 52), опираясь на упомянутую статью Чу Ванхуа (储望华, 1995), раскрывает историю создания «Хуанхэ» и роль в нём Цзян Цин. В этом исследовании впервые в России проанализировано и другое

важное коллективное сочинение для фортепиано с оркестром, созданное в ту эпоху с участием Чу Ванхуа, – Концерт «Дети Южного моря». Кроме того, данная работа сообщает многие, до сих пор неизвестные российскому читателю ужасающие подробности участи пианистического искусства в те годы.

Стремительно расширяющиеся контакты РФ и КНР в сфере науки и образования стимулируют интерес к соответствующей проблематике и со стороны российских музыковедов. В середине 2010-х гг. выходят две фундаментальные работы о китайском фортепианном искусстве, созданные отечественными учеными. Это докторская диссертация С. А. Айзенштадта (2015), посвященная фортепианной культуре Китая, Кореи и Японии, и монография П. В. Гайдай (2016) «Фортепианная культура Китая. Пути становления национальной школы». В обоих исследованиях уделено значительное место «культурной революции».

Фактологическая база диссертации С. А. Айзенштадта в разделе о «культурной революции» связана прежде всего с работами Бянь Мэн и Цинь Цинь, а также с трудами американских исследователей этого периода китайской истории, и в первую очередь с монографией Р. Крауса (Kraus, 1989). Исследование П. В. Гайдай, вышедшее годом позже, опирается также на диссертацию Цюй Ва и на ряд статей, опубликованных в КНР.

Осмысливая судьбы китайского фортепианного искусства в эпоху гонений, С. А. Айзенштадт рассматривает их в ракурсе формирования национальной пианистической школы. Значительное внимание при этом уделено личностям Инь Чэнцзуну и Лю Шикуня. В них исследователь выявляет типологические черты соответственно «лидера-героя» и «лидера-жертвы», утверждая, что данные героические образы сыграли важную роль в преодолении национальным фортепианным искусством урона, нанесенного в ту пору. П. В. Гайдай, в отличие от предыдущего исследователя, рассматривающего лишь исполнительскую проблематику, немалое место уделяет и фортепианной музыке, написанной в тот период. Ученый справедливо усмотрел в созданных вопреки идеологическому гнету сочинениях Ван Цзяньчжуна, Чу Ванхуа, Ван Лисаня, Чэнь Пэйсюня и др. огромную эстетическую ценность.

В работах второй половины 2010-х и начала 2020-х гг. тенденции, намеченные в рассмотренных исследованиях Цинь Цинь, Цюй Ва, С. А. Айзенштадта и П. В. Гайдай, во многом продолжены. Значительно расширяется источниковая база, в которую включается всё большее количество работ, публикуемых в Китае. В центре внимания всё чаще оказываются не только чисто социологические аспекты, связанные с участием фортепианного искусства в эпоху «культурной революции», но разворачивается и изучение созданной тогда фортепианной музыки.

Так, в 2023 г. в статье Цзэн Яо (2023), вслед за исследованием С. А. Айзенштадта, продолжается изучение лидерских образов эпохи. Образ Гу Шэнин предстает здесь воплощением образа «лидера-жертвы». При этом источниковая база в первую очередь связана с упомянутым сборником воспоминаний об этой пианистке. В работе Цюй Нин (2022) фортепианный аккомпанемент к спектаклю «Красный фонарь», созданный Инь Чэнцзуном, представлен как выдающийся образец синтеза национальных традиций с европейским и русским фортепианным искусством.

Вместе с тем многие аспекты проблематики «культурной революции» остаются пока практически вне российского музыковедческого пространства. Если трагические и драматические перипетии жизненных и творческих путей Гу Шэнин, Лю Сэйчжень, Лю Шикуня, Инь Чэнцзуну, Фу Цуна в той или иной степени изучены в России, то судьбы и художественный вклад целого ряда других видных представителей китайского пианизма, пострадавших в те годы, – Ли Сюйчжень, Ли Минцяна, У Лэй и мн. др., – еще не стали предметом глубокого исследования. Нет и подробного анализа общего исторического хода событий «культурной революции» в сфере пианистического искусства. Весьма выборочно исследован корпус фортепианных сочинений, созданных в то время композиторами КНР. В наибольшей степени изучен всё тот же концерт «Хуанхэ»: за последние 10 лет он стал темой специального анализа не менее чем десяти статей. При этом иным замечательным фортепианным опусам, созданным в годы «культурной революции», уделяется явно недостаточное внимание.

Однако, с нашей точки зрения, важнейшим из до сих пор почти не затронутых вопросов, связанных с судьбами фортепиано в эпоху «культурной революции», является анализ общих социальных причин репрессий, обращенных на пианистическое искусство.

Бянь Мэн (1994, с. 69) в качестве источника несчастий называет предательскую деятельность «Банды четырех», которая, намереваясь захватить верховную власть в стране, исказила марксистско-ленинское учение и спровоцировала гонения с целью разгрома оппозиции. Это следует признать справедливым. Но тогда остается всё же непонятным: почему высшая власть с такой жестокостью направила эти народные волнения на пианистов, столь энергично поддерживаемых ею всего несколькими годами ранее? И отчего через совсем небольшой промежуток времени руководство «культурной революции» в лице Цзян Цинь начало процесс реабилитации фортепиано, которое еще недавно официально было объявлено «враждебным революционному Китаю»?

Единственная известная нам крупная работа, посвященная ответу на эти вопросы, опубликована еще в 1989 г. американским социологом Ричардом Краусом (Kraus, 1989). Китайским исследователям эта работа хорошо знакома; в России же известна значительно меньше, чем она того заслуживает.

Краткое изложение основных положений данной монографии содержится в исследовании С. А. Айзенштадта (2015, с. 130–131). Р. Краус отвергает распространённое мнение, что столь резкое неприятие фортепианной культуры со стороны широких масс ее гонителей обусловлено в первую очередь «ненавистью ко всему западному». Исследователь доказывает, что в данном случае основным триггером явилось социальное неравенство. Фортепиано воспринималось бедными слоями населения как один из важнейших, «наиболее зримых» символов нарождающегося среднего класса, что было умело использовано властями КНР в целях политической борьбы. Когда же основные противники Мао Цзэдуна и его сподвижников были повержены, оружие повернули против них же: было объявлено, что борьба против фортепиано – дело рук «предателей из “Банды четырёх”».

В задачи настоящей статьи не входят подробное рассмотрение концепции американского ученого и политика с его воззрениями. Отметим здесь лишь, что, с нашей точки зрения, ни российское, ни китайское музыковедение к настоящему времени не располагает исследованиями, содержащими столь глубокий и масштабный анализ побудительных причин гонений на пианистов в ходе «культурной революции».

Таким образом, следствием второго периода осмысления отечественной наукой развития фортепианного искусства Китая в годы «культурной революции» явился существенный прирост фактических данных, что во многом связано с большей доступностью материалов из КНР, а также появление гораздо более справедливых оценок событий, происходивших в области пианистической культуры в годы «культурной революции».

Заключение

В настоящей статье показано, что за время, прошедшее с событий, получивших название «культурной революции», российское музыковедение прошло значительный путь в осмыслении фортепианного искусства этой трагической эпохи истории Китая. Этот путь разделен нами на два периода. На обеих стадиях понимание данной чрезвычайно острой проблематики происходило постепенно. Многие пробелы и недоговоренности, имевшие место в работах, отнесенных нами к первому и началу второго периода, следует объяснить и недостатком информации, и идеологическими условиями того времени, связанными как с политической ситуацией в самом Китае, так и во взаимоотношениях КНР и нашей страны.

В ходе второго периода процесс осмысления судеб китайского пианистического искусства той эпохи существенно ускорился. Уточнены подробности исторического процесса «культурной революции» в сфере пианистической культуры; развернулись исследования созданной в тот период фортепианной музыки; развеивались мифы, связанные с недостатком информации. При этом значительная роль в изучении всех обозначенных тем принадлежит не только отечественным исследователям, но и их ученикам из КНР, работающим под руководством российских учителей.

В то же время многие аспекты соответствующей проблематики остаются еще недостаточно уясненными. Далеко не все события и судьбы, связанные с той трагической эпохой, стали в России предметом исследования. Лишь фрагментарно изучено композиторское наследие «культурной революции». Необходимо более глубокий анализ общих причин катастрофического положения, в котором оказалось пианистическое искусство Китая.

Важнейшим условием успешности такого научного осмысления является наращивание контактов с исследователями КНР. Насущно необходимо не только изучение их работ, но и тесное сотрудничество с ведущими специалистами Китая, занимающимися данной темой.

С нашей точки зрения, чрезвычайно полезен был бы перевод на русский язык ряда мемуарных источников – прежде всего, упомянутых в этой статье писем Фу Лея к Фу Цуну и сборника воспоминаний о Гу Шэнин. Думается, эти материалы не только вызовут интерес со стороны научной среды, но и найдут в России широкого читателя.

Исследование китайскими и российскими учеными истории фортепианного искусства КНР в эпоху «культурной революции» – трагического, но чрезвычайно поучительного и важного для дальнейших судеб мировой музыкальной культуры опыта – должно быть продолжено и углублено. Это имеет огромное значение как для осмысления процесса развития китайской и мировой пианистической культуры, так и для укрепления связей между Российской Федерацией и Китайской Народной Республикой.

Источники | References

1. Айзенштадт С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: дисс. ... д. иск. Новосибирск, 2015.
2. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дисс. ... к. иск. СПб., 1994.
3. Виноградова Е. В., Желуховцев А. Н. Китайская музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М.: Советская энциклопедия, 1974. Т. 2.
4. Гайдай П. В. Фортепианная культура Китая: пути становления национальной школы: монография. Чита: ЗабГУ, 2016.
5. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. М.: Сов. композитор, 1985.
6. Каменская Е. В. Образы «Культурной революции» в Китае на страницах «Литературной газеты» второй половины 1960-х гг. // Человек в мире культуры. 2017. № 4.
7. Морозов Ю. А., Ван П., Суздалева Т. Р. «Культурная революция» в Китае: взгляд китайских и российских исследователей // Этносоциум. 2021. № 8 (158).
8. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков: дисс. ... к. иск. Ростов н/Д, 2011.
9. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: дисс. ... к. иск. СПб., 2008.
10. Цзэн Яо. Гу Шэнин и ее значение для китайской фортепианной школы // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов XVIII международной научно-практической конференции / ред.-сост. Н. И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова. СПб.: Астерион, 2023.

11. Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуаньжэнь и У Цзунцян: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности): дисс. ... к. иск. СПб., 2013.
12. Цю Нин. Роль творчества Инь Чэнцзуня в развитии китайского фортепианного искусства // Современное педагогическое образование. 2022. № 1.
13. Цюй Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте фортепианной музыки XX века: дисс. ... к. иск. Н. Новгород, 2015.
14. Kraus R. *Pianos and Politics in China*. N. Y. – Oxford: Oxford University Press, 1989.
15. 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展. 北京, 1996年 (Бянь Мэн. Становление и развитие китайской фортепианной культуры. Пекин, 1996).
16. 梁茂春. 让音乐史研究深入下去—浅谈“文革”音乐研究 // 音乐艺术. 上海音乐学院学报. 2006年. 04期 (Лян Маочунь. Пусть изучение истории музыки станет глубже: введение в изучение музыки Культурной революции // Музыкальное искусство: журнал Шанхайской консерватории. 2006. № 4).
17. 常爱玲. 中国钢琴艺术史研究. 山东: 山东教育出版社, 2010年 (Чан Айлин. Исследования истории китайского фортепианного искусства. Шаньдун: Shangdong Education Press, 2010).
18. 储望华. 《黄河》钢琴协奏曲是怎样诞生的? // 人民音乐. 1995 年. 第05 期 (Чу Ванхуа. Как родился фортепианный концерт «Хуанхэ»? // Народная музыка. 1995. № 5).

Информация об авторах | Author information

RU

Айзенштадт Сергей Абрамович¹, д. иск., проф.

Дин Линминь²

¹ Дальневосточный государственный институт искусств, г. Владивосток;

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург

² Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург

EN

Sergej Abramovich Ajzenshtadt¹, Dr

Lingmin Ding²

¹ The Far Eastern State Academy of Arts, Vladivostok;

Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, St. Petersburg

² Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, St. Petersburg

¹ eisenstadt1955@mail.ru, ² 670233015@qq.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 01.11.2024; опубликовано online (published online): 10.12.2024.

Ключевые слова (keywords): культурная революция; китайское фортепианное искусство; китайское музыковедение; Инь Чэнцзун; Лю Шикунь; Cultural Revolution; Chinese piano art; Chinese musicology; Yin Chengzong; Liu Shikun.