



С. А. АЙЗЕНШТАДТ

Дальневосточная государственная академия искусств



УДК 78.071.2

ВОСТОЧНЫЙ РОМАНТИЗМ И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИИ В КИТАЙСКОМ ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

В настоящей статье предпринята попытка анализа взаимодействия стилиевых процессов, определяющих пути развития современного фортепианного исполнительства Китая, с рядом общих тенденций мировой пианистической культуры.

Обозначая признаки художественного мышления пианистов Китая, исследователи из этой страны, как правило, указывают на тяготение к светлой ясности, душевному покою, уравновешенности (проявляющееся как в самом характере исполнения, так и во внешнем сценическом поведении), стремление к изысканному, «любовно-тонкому» совершенству детализации. При этом подчёркивается связь с национальными культурными традициями [4, с. 106–108]. С точки зрения автора данной работы, указанные качества можно рассмотреть и в более широком этнокультурном аспекте, связав их со стилиевой платформой, актуальной для восточного мирозерцания в целом. Эту платформу, используя понятийный аппарат, активно разрабатываемый в отечественном литературоведении (С. Каганович, Н. Пригарина и др.), можно обозначить как «восточный романтизм». Данной форме романтического мироощущения чужды многие системообразующие факторы европейского романтизма – душевная раздвоенность, бегство от реальности, пафос бунтарского отрицания действительности. Восточный романтизм характеризует ощущение полноты бытия, восторженное приятие гармоничного в своей основе мира, стремление не столько к интеллектуальному, сколько к чувственно-конкретному постижению реальности, наслаждению её таинственной, чудесной, «подробной» красотой¹.

Соответствующие стилиевые признаки китайского фортепианного искусства можно усмотреть уже в пору его становления (рубеж 50–60-х годов XX века). Оптимизм мироощущения, ярко выраженное пристрастие к фортепианной декоративности, «радостное любование» мельчайшими деталями динамического и ритмического рисунка, стремление к «блистательной безупречности» технического воплощения отличало искусство тогдашних молодых лидеров китайского пианизма – Лю Шикуня, Инь Ченцзуна, Фу Цуна².

Данные черты, бесспорно, сообщали притягательность, особое обаяние исполнительским об-

разам молодых музыкантов. В то же время уже тогда выявилась и определённая ограниченность художественного мышления, связанного с восточно-романтической стилиевой платформой. Многообразие мировой фортепианной музыки решительно не укладывалось в его эстетические рамки. Безоблачный оптимизм, принципиальная позитивность художественного подхода, постоянное тяготение к «чувственному наслаждению» далеко не всегда отвечали внутренней сущности шедевров, созданных гениями европейского музыкального искусства. Это приводило к ограничениям в репертуаре и сужению образно-эмоционального содержания.

Половина столетия, прошедшая с начала творческой деятельности первых выдающихся пианистов КНР, в целом не изменила стилиевую ситуацию. В исполнительском творчестве виднейших современных китайских музыкантов – Ли Юньди, Ланг Ланга, Чен Са и др. – восточный романтизм по-прежнему доминирует практически безраздельно. Столь значительная устойчивость связана не только с верностью базовым традициям национального искусства. Важная роль принадлежит также общемировым и социокультурным факторам, роль которых далеко не во всём однозначно положительна.

Как отмечает Н. Кириллова, характерными чертами культурной парадигмы общества эпохи глобализации на рубеже XX и XXI столетий явились ориентация на эстетический компромисс «массового» и «элитарного», тяготение к размыванию границ между ними [7, с. 5]. Явления элитарного искусства, вовлекаясь в пространство массовой культуры, неизбежно усваивают её типические черты – неприменную позитивность мироощущения, гедонизм, стремление к чувственному наслаждению, «телесность», культ безупречной, «внешней красивой», изысканной отделки деталей. Для фортепианного исполнительства как одной из сфер академического музыкального искусства, в наибольшей степени ориентированных на широкие слушательские массы, данные тенденции достаточно актуальны. С этой точки зрения закономерно, что отмеченные «восточно-романтически» свойства китайского пианизма оказались весьма востребованными. При этом данная стилиевая платформа в творчестве пианистов Китая под-



вергается трансформациям, отвечающим соответствующим веяниям времени.

В наиболее традиционном виде восточный романтизм воплотился в исполнительском творчестве Ли Юньди. Ясность, уравновешенность, гармоничная непосредственность эмоционального мира выступают в его исполнительском облике чрезвычайно отчетливо. Как и у предшественников – Лю Шикуня, Инь Ченцзуна – виртуозность молодого пианиста имеет скорее «празднично-пышный», декоративный характер, а лирическое высказывание отмечено не столько глубиной и напряжением, сколько мягкой, благородно-взволнованной, элегантно-обаятельной грацией. При этом характерная для китайской пианистической школы безупречность технической отделки выражена даже ярче – в этом отношении Ли Юньди заметно превосходит мастеров старшего поколения. В то же время достаточно ясно усматривается и эстетическая односторонность восточно-романтической стилиевой платформы. Это связано и с репертуарными предпочтениями, связанными прежде всего с популярными сочинениями Шопена, Листа и Шумана, и с характером интерпретаций, где, по обоснованному мнению большинства критиков, ощутим недостаток драматического начала³.

Другое, не столь типичное преломление восточного романтизма представлено в искусстве Ланг Ланга. В отличие от предыдущего, данного музыканта никак нельзя причислить к тем, чей исполнительский облик соответствует устоявшимся представлениям о типических чертах национального пианизма. Это относится как к исполнительской манере, отличающейся яркой, «открытой», нередко гипертрофированно-импульсивной, эксцентричной эмоциональностью, так и к сценическому поведению, характеризующемуся преувеличенно красноречивой мимикой: последнее прямо противоречит упомянутым выше установкам, сформулированным китайскими теоретиками фортепианного искусства, в соответствии с которыми непременным качеством китайского пианиста является внешняя сдержанность.

Тем не менее, для научной литературы КНР отнюдь не характерно стремление к исключению Ланг Ланга из отечественной традиции. Напротив, настойчиво ищутся «китайские корни» его творческой манеры. Так, Ню Яцань, привлекая терминологию древнекитайской системы саморегуляции организма «Цигун», утверждает, что в национальном пианизме наличествует два стиля художественного выражения – «Вэн» (спокойный) и «Ву» (воинственный). Признавая, что «Вэн» более соответствует национальным традициям, исследователь указывает, что «Ву» в начале XXI века «получил большое распространение», и что именно «в этой исполнительской манере работает ... Ланг Ланг» [10, с. 54].

Столь настоятельная потребность в истолковании художественного облика молодого пианиста с позиций «исконной культуры», по-видимому, связана с интуитивным ощущением: несмотря на непривычность манеры Ланг Ланга для «китайского уха», её ключевые стилиевые параметры всё же находятся в рамках базовых национальных эстетических традиций. Действительно, наряду с явными стилиевыми различиями в художественных обликах Ли Юньди и Ланг Ланга, нельзя не отметить и признаки принципиальной общности, определённой единством восточно-романтической стилиевой платформы: «всеплощающую позитивность» эмоционального мира, ярко выраженное тяготение к декоративности, «чувственному любованию» тонкими деталями.

Всё же следует признать, что трансформация восточного романтизма у Ланг Ланга по сравнению с Ли Юньди и пианистами старшего поколения весьма значительна. Это, в частности, повлияло и на репертуарные предпочтения. Так, Ланг Ланга выделяет отчётливое тяготение к венскому классицизму. Дробность и некоторая эксцентричность фразировки, присущая исполнительской манере этого музыканта, нередко оказывается более органичной для произведений Гайдна или раннего Бетховена (прежде всего – в юмористических страницах их опусов), чем для Шопена.

Как уже было отмечено, утверждение рассматриваемых качеств современного китайского пианизма не следует обуславливать только лишь национальной традицией. Истоки исполнительской эстетики Ли Юньди и Ланг Ланга во многом связаны с тем направлением западноевропейского фортепианного искусства, которое нередко называют «салонно-виртуозным» (см., например: [13, с. 19]). При этом творчество Ли Юньди можно связать с его «камерной» ветвью, представленной именами И. Гуммеля, М. Мошковского, Х. Итурби и др., а Ланг Ланг в известной мере выступает наследником «концертной» линии, связанной с такими фигурами, как, например, А. Дрейшок, М. Розенталь, А. Браиловский и др. Подчеркнём, что актуализация в творчестве ведущих современных китайских пианистов подобной исполнительской манеры, которая признавалась исследователями «устаревшей» ещё в середине прошлого столетия⁴, совпала с ростом интереса к ней со стороны широких слушательских кругов. Гедонистические установки салонно-романтического пианизма, ориентированного в первую очередь на «доведение удовольствия» слушателю (декоративный шарм «технического всемогущества», томно-чувственная красота звучания в лирических эпизодах, изысканная прихотливость фразировки) вступили в резонанс не только с восточно-романтической стилиевой платформой, но и эстетическими потребностями значительной части мировой слушательской аудитории⁵.

Укажем ещё на один аспект стиливого сближения между крупнейшими китайскими пианистами и выдающимися представителями мировой фортепианной школы. Он связан с наследованием того качества современного пианизма, которое Б. Бородин назвал «кинематографичностью» [3]. По справедливому мнению исследователя, наиболее ярко и последовательно это проявилось в искусстве В. Горовица. Характерные для многих интерпретаций великого мастера театральнo-броская эксцентричность фразировки, эффектное заострение тембродинамических и темповых контрастов, не столько подчёркивающих драматизм содержания и психологическую глубину образов, сколько создающих некое ощущение блистательной и остроумной игры, свидетельствуют о впитывании эстетики массово-зрелищных искусств – прежде всего, кинематографа. Яркий пример подобного Б. Бородин усматривает в горовицевской обработке Второй рапсодии Ф. Листа. Исследователь находит здесь явные ассоциации с драматургическим решением знаменитого американского мультфильма «Кошачий концерт» (The Cat Concerto), где кот Том представлен в образе пианиста, исполняющего эту рапсодию, а комические проделки всячески мешающего ему озорного мышонка Джерри одновременно снижают пафос листовской виртуозности и, в то же время, подчёркивают головоломную сложность «фортепианной акробатики».

Сходные тенденции броской, эффектно «кинематографичной», «наглядно зримой» и пронизанной эксцентрикой театральности в высшей степени характерны для драматургических решений Ланг Ланга. Показательно при этом, что сам пианист в качестве своих первых, наиболее ярких музыкальных впечатлений, повлиявших на творческую манеру, называл именно этот мультфильм, а также китайские сказочные киноленты и комиксы о похождениях царя обезьян Сунь Укуна⁶. Таким образом, можно констатировать, что в том варианте восточного романтизма, который представляет собой искусство этого китайского пианиста, соединилось влияние эксцентрики массового американского кинематографа и традиционного национального театра.

Трактовки Ланг Ланга нередко выступают свидетельством гораздо более последовательного, чем у его великого предшественника, взаимодействия с принципами художественного мышления, присущими массовому искусству. При этом эстетический результат трудно назвать однозначно-позитивным. Так, Г. В. Ковалевский в аргументированной рецензии на петербургский концерт пианиста вполне справедливо усматривает в его драматургических решениях черты весьма распространённого в наши дни социально-психологического феномена, известного, как «клиповое сознание». Способ восприятия

действительности в этом случае аналогичен принципу построения музыкальных видеоклипов, представляющих череду слабо связанных между собой образов⁷. Вместе с тем, с точки зрения автора настоящей статьи, невозможно согласиться и с выраженным в данной рецензии (и достаточно распространённым в наши дни) мнением, что главное свойство Ланг Ланга как типичного представителя «азиатской волны исполнителей» – «способность виртуозно копировать европейские модели и принципы» [9]. Как показано выше, черты творческой личности пианиста во многом коренятся в национальной традиции.

В китайском фортепианном исполнительстве можно указать и на другое направление трансформации восточного романтизма, которое не связано ни с салонной виртуозностью, ни с активным влиянием массовой культуры. Именно оно, с точки зрения автора настоящей работы, привело к появлению наиболее значительных художественных ценностей в современном исполнительском искусстве Китая. Это направление определено творческим феноменом Фу Цуна. Генетическая общность исполнительской манеры с восточным романтизмом здесь вполне отчётлива. Она – в повышенном внимании к детализации фактуры, изысканной «отделке» звукового материала, в чрезвычайно дробной фразировке. Достаточно типичен и репертуар, где доминирует музыка Шопена, Шумана, французских импрессионистов, а среди венских классиков наиболее заметное место принадлежит Моцарту. Однако у этого пианиста трудно усмотреть базовые свойства данной стиливой платформы – безоговорочный оптимизм и радостную чувственность мироощущения. Образно-эмоциональный мир Фу Цуна нередко мрачен и загадочен. Тончайшая проработка фактуры и мельчайших деталей мелодии порой производит впечатление странно-хрупкого излома, разорванности или гипертрофированно-театральной приподнятости. Подобная манера далеко не всегда приводит к творческим победам. Так, с нашей точки зрения, нельзя назвать в полной мере удачной осуществлённую Фу Цуном запись «Детских сцен» Шумана (Meridian B 0002 MRTGY). В то же время, например, в интерпретации «Полонеза-фантазии» Ф. Шопена (Sony B 00000291 D) пианист поднимается до подлинно трагических высот.

И у этого китайского мастера не следует искать стиливые аналогии только лишь в национальной традиции. Выраженное стремление к эстетизации исполнительской речи, утончённая безупречность прихотливой и дробной отделки материала свидетельствуют об определённой близости Фу Цуна к европейскому модерну. Для восточного пианиста оказались востребованными далеко не все стиливые приметы европейского художественного направления рубежа XIX–XX столетий. В частности, трудно усмотреть в творчестве Фу Цуна характерные для



модерна стремление к стилизации, черты остранный пародийности. В то же время для него оказался актуальным определяющий стилиевой параметр модерна, который И. Скворцова обозначила как «установку на декоративность, выраженную в культе украшений. ... Украшение в эстетике модерна теряет свой прикладной характер ... обретает самостоятельность и самооценку, оказываясь целью, смысловой основой художественного произведения» [12, с. 23].

Следует подчеркнуть, что европейский модерн во многом сформировался под влиянием культуры Востока. Присущая модерну «установка на декоративность» до известной меры связана по своему происхождению с отмеченным в начале данной статьи важным эстетическим свойством восточного романтизма – «чувственным любованием подробностями». С этой точки зрения претворение европейского модерна в исполнительстве китайского пианиста, чьи художественные устремления сформировались в рамках восточно-романтической стилиевой платформы, явилось чрезвычайно органичным и плодотворным. С точки зрения автора настоящей работы, именно это направление развития восточного романтизма, которое, по аналогии с восточным романтизмом, можно назвать «новым восточным модерном», может привести к наиболее значительным художественным результатам в фортепианном искусстве Китая.

Итак, восточный романтизм, явившись доминирующей стилиевой платформой китайского пианизма второй половины прошлого столетия и продолжая оставаться таковой в начале нынешнего века, демонстрирует значительную устойчивость,

обусловленную генетической связью с национальными традициями. При этом в творчестве ведущих современных исполнителей Китая можно наблюдать трансформации данного стилиевого направления, характер которых определен в первую очередь влиянием факторов, обусловленных художественной культурой Запада. Среди этих факторов можно выделить следующие: рост воздействия форм художественного мышления, присущих массовому искусству; интенсивное развитие исполнительской манеры, генетически связанной с салонно-виртуозным музицированием; нарастание общности с рядом эстетических установок европейского модерна.

Китайский пианизм – часть художественной культуры страны, на протяжении тысячелетий демонстрирующей поистине беспрецедентную цивилизационную жизнестойкость, способность, отвечая на исторические вызовы, находить внутренние ресурсы для обновления. «Важнейшей предпосылкой этого выступает её [китайской цивилизации. – С. А.] высочайшая адаптивность, ориентированность на самосовершенствование и изучение опыта других культур» [8, с.16].

По убеждению автора настоящей статьи, не соответствует действительности широко бытующее в наши дни утверждение, что ведущие китайские пианисты современности являются всего лишь чуткими трансляторами новых мировых стилиевых веяний. Как это имеет место практически во всех областях китайской культуры, адаптация западных ценностей и в данном случае теснейшим образом увязана с органичным претворением коренных национальных традиций.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Об этом см.: [1].

² Вспомним, что главную примету исполнительского облика Лю Шикуня в пору его выступления на Конкурсе им. Чайковского (1958) Л. Баренбойм определил как «тему радости» [2, с. 98]. Соответствующие стилиевые качества отличают и наиболее популярное исполнительское достижение Инь Ченцзуня – фортепианный концерт «Хуанхэ» (при этом молодой музыкант выступил не только в качестве первого исполнителя, но принял и весьма активное участие в создании данного сочинения).

³ См., например, весьма схожие в плане оценок отзывы российского и американского рецензентов на концерты Ли Юньди в Петербурге и Нью-Йорке. В первом [5] отмечены «разнообразие звуковой палитры» и «изысканное туше» в шопеновских мазурках и, одновременно, «неспособность мыслить масштабными построениями» в Сонате *b moll* Ф. Шопена. Второй [14] подчёркивает «аристократическую элегантность» и «изысканный артистизм» миниатюр Шопена и неубедительность монументальных «Картинок с выставки» М. Мусоргского.

⁴ См., например, стилиевые характеристики исполнительского творчества А. Браиловского и Х. Итурби, данные Д. Рабиновичем в 60-х годах XX века [11, с. 12–17, 52–57].

⁵ В подтверждение приведём отзыв на концерт Дениса Мацуева – российского пианиста, чьё творчество во многом развивается в русле обозначенных тенденций: «Сегодняшний возврат интереса публики к виртуозному эффекту перекликается с эпохой господства салонных виртуозов... Тогда публика в салонах тоже жаждала развлечений. Мацуев почувствовал некий возврат моды, столь типичное сегодня стремление найти развлечение даже там, где оно традиционно не выводилось на авансцену» [курсив мой. – С. А.] [6].

⁶ *Сунь Укун* – чрезвычайно популярный в Китае персонаж классического средневекового фантастико-сатирического романа «Путешествие на Запад». Ловкий и умный проказник, герой многочисленных театральных постановок, фильмов и комиксов. Сценическое воплощение образа Сунь Укуна (как это имеет место и в отношении мышонка Джерри) непременно сопряжено с акробатическими прыжками и трюками. О значении американского и китайского мультперсонажей

для формирования творческого облика артиста свидетельствуют названия глав его автобиографической книги: «Том и Джерри» [15, с. 29] и «Царь обезьян» [там же, с. 43].

⁷ Об исполнении четырёх баллад Ф. Шопена: «С помощью темпа, агогики, артикуляции и туше пианист превратил музыкально-философские полотна в захватывающие блокбастеры. Медленные эпизоды игрались ещё медленнее, а бы-

стрые наоборот ускорялись до невероятных темпов, за счёт этого появлялись чёткие монтажные склейки... Ланг Ланг верно почувствовал особенности «клипового сознания» современного слушателя, который не может долго сосредоточиться на одном предмете или пускаться в длинные философские рассуждения» [9].

ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенштадт С. Стилевые искания в фортепианном исполнении стран Дальневосточного региона // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 8. С. 6–11.
2. Баренбойм Л. Размышления о прошедшем конкурсе // Советская музыка. 1958. № 7. С. 93–98.
3. Бородин Б. «Кинематограф» Владимира Горовица. URL: <http://berkovich-zametki.com/2008/Zametki/Nomer12/BBorodin1.php>.
4. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1994. 140 с.
5. Дымова С. Юнди в Мариинке–3. Легенда разрушена. URL: <http://www.fontanka.ru/2010/07/01/158/>.
6. Картуш П. Скользящий по волнам славы // Piano Форум. 2010. № 2. С. 14–16.
7. Кириллова Н. Медиакultura: от модерна к постмодерну. М.: Академический проект, 2005. 448 с.
8. Кобзев А. Духовная культура Китая // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 6 т. М., 2006–2010. Т. 1. С. 13–32.

9. Ковалевский Г. Пианист нашего времени // Играем с начала. 2013. № 4 (106). С. 12.
10. Нью Яцань. Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход: дис. ... канд. пед. наук. М., 2009. 197 с.
11. Рабинович Д. Исполнитель и стиль: критико-публицистические этюды. М.: Сов. композитор, 1981. Вып. 2. 230 с.
12. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2010. 37 с.
13. Чинаев В. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1995. 46 с.
14. Ivry B. Why Yundi Li Got Cut. URL: <http://europe.wsj.com/home-page>.
15. Lang Lang, Ritz D. Journey of a Thousand Miles: My Story. Spiegel & Grau. 2009. 256 p.

REFERENCES

1. Eisenstadt S. Stilevye iskaniya v fortepiannom ispolnitel'stve stran Dal'nevostochnogo regiona [The Stylistic Search in Performance on the Piano in the Countries of the Far-Eastern Region] *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2011, no 2, pp. 184–188.
2. Barenboim L. Razmyshleniya o proshedshem konkurse [Reflections on the Past Competition]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1958, no. 7, pp. 93–98.
3. Borodin B. «Kinematograf» Vladimira Gorovitsa [The “Cinema” of Vladimir Horowitz]. URL: <http://berkovich-zametki.com/2008/Zametki/Nomer12/BBorodin1.php>
4. Byan' Men. *Ocherki stanovleniya i razvitiya kitayskoy fortepiannoy kul'tury: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Sketches of Formation and Development of the Chinese Piano Culture: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 1994. 140 p.
5. Dymova S. *Yundi v Mariinke–3: Legenda razrushena* [Yundi at the Mariinsky Theatre–3: a Legend is Destroyed]. URL: <http://www.fontanka.ru/2010/07/01/158/>.
6. Kartush P. *Skol'zyashchiy po volnam slavy* [Gliding on the Waves of Glory] *Piano Forum*, 2010, no. 2, pp. 14–16.
7. Kirillova N. *Mediakul'tura: ot moderna k postmodernu* [Media Culture: from the Modernist Style to Postmodernism]. Moscow: Akademicheskiiy proyekt, 2005. 448 p.
8. Kobzev A. *Dukhovnaya kul'tura Kitaya* [The Sacred Culture of China] *Dukhovnaya kul'tura Kitaya: entsiklopediya:*

9. Kovalevsky G. *Pianist nashego vremeni* [A Pianist of Our Time]. *Igraem s nachala* [Let Us Play from the Beginning]. 2013, no. 4 (106), pp. 12.
10. Nyu Yatsan'. *Fortepiannaya pedagogika Rossii i Kitaya: integrativnyy podkhod: dis. ... kand. ped. nauk* [Piano Pedagogy in Russia and China: An Integrated Approach: Dissertation for the Degree of Pedagogic Sciences]. Moscow, 2009. 197 p.
11. Rabinovich D. *Ispolnitel' i stil': kritiko-publitsisticheskie etyudy* [The Performer and Style: Critical and Journalistic Essays], issue 2. Moscow: Sovetskiy Kompozitor Press, 1981. 230 p.
12. Skvortsova I. *Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Modern Style in Russian Musical Art of the Turn of the 19th and 20th Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2010. 37 p.
13. Chinaev V. *Ispolnitel'skie stili v kontekste khudozhestvennoy kul'tury XVIII–XX vekov: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Performing Styles in the Context of the Artistic Culture of the 18th–20th Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 1995. 46 p.
14. Ivry B. *Why Yundi Li Got Cut*. URL: <http://europe.wsj.com/home-page>.
15. Lang Lang, Ritz D. *Journey of a Thousand Miles: My Story*. Spiegel & Grau, 2009. 256 p.



Восточный романтизм и его трансформации в китайском фортепианном исполнительстве

В статье анализируется взаимодействие стилевых процессов, определяющих пути развития современного фортепианного исполнительства Китая с рядом общих тенденций мировой пианистической культуры. Главную стилевую платформу китайского фортепианного искусства автор определяет как восточный романтизм, характеризующийся принципиальным оптимизмом и гармоничностью мироощущения, особым вниманием к декоративности и чувственному наслаждению подробностями. Устойчивость данной стилевой платформы обусловлена как соответствием базовым национальным традициям, так и воздействием общемировых социокультурных тенденций. Вместе с тем, в творчестве ведущих современных

исполнителей Китая можно наблюдать её трансформации, характер которых в первую очередь определён воздействием факторов художественной культуры Запада. Среди них выделяются следующие: рост воздействия форм художественного мышления, присущих массовой западной культуре; интенсивное развитие исполнительской манеры, генетически связанной с салонно-виртуозным музицированием; нарастание общности с рядом эстетических установок европейского модерна.

Ключевые слова: музыкальная культура Китая, фортепианное исполнительство Китая, массовая культура, модерн, романтизм, салонный стиль исполнения, фортепиано

Eastern Romanticism and Its Transformations in Chinese Piano Performance

The article presents an analysis of the stylistic processes that have determined the paths of development in present-day piano performance in China with a set of basic tendencies of the world culture of piano playing. The main stylistic platform of the Chinese art of piano performance is determined by the author as Eastern romanticism, which is characterized by a principled optimism and a harmoniousness of world-perception, as well as special attention towards ornamentality and sensual pleasure in details. The firmness of the given stylistic platform is stipulated both by the correspondence to the basic national traditions and by the impact of worldwide social and cultural tendencies. At the same time, in the performances of the leading present-day Chinese

musicians one can observe its transformations, the character of which is primarily determined by the impact of factors of the Western artistic culture. Among the latter the following are most conspicuous: the acceleration of impact of forms of artistic thought inherent in Western mass culture, an intensive development of the manner of performance genetically connected with salon virtuosic music-making, as well as an intensification of commonality with a number of aesthetic attitudes of European modernism.

Keywords: musical culture of China, piano performance in China, mass culture, modern, romanticism, salon style of performance, piano

Айзенштадт Сергей Абрамович

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры специального фортепиано
E-mail: eisenstadt1955@mail.ru
Дальневосточная государственная академия искусств
Российская Федерация, 690990 Владивосток

Sergei A. Eisenstadt

Candidate of Arts (PhD),
Professor at the Specialized Piano Department
E-mail: eisenstadt1955@mail.ru
The Far-Eastern State Academy for the Arts
Russian Federation, 690990 Vladivostok

