

ОТЗЫВ

**официального оппонента на диссертацию Чжэн Лиша
«Влияние российских музыкантов на становление и развитие
фортепианной культуры Китая»,
представленную на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)**

Диссертационное исследование Чжэн Лиша затрагивает одну из важных тем современного музыкознания, связанных с интенсивным развитием в странах Востока исполнительской культуры европейского типа.

Закономерность и своевременность такого труда обосновываются несколькими обстоятельствами. С одной стороны, особый интерес вызывает проблема дуализма современной академической культуры, в пространстве которой формируются новые фортепианные школы азиатского региона. Среди них значительную роль играет китайская фортепианная школа, чей стремительный и бурный рост во многом связан с деятельностью российских музыкантов. Как пишет автор, влияние, оказанное этими музыкантами, позволило китайскому обществу пройти «путь от практически “нулевого” уровня знания и понимания европейской (и российской) музыкальной культуры до глубокого погружения в нее» (с. 6).

Второе обстоятельство определяется тем, что процессы глобализации, представляющие собой важные тренды культурной динамики XXI века, заставляют по-новому взглянуть на феномен русской фортепианной школы. Это понятие, широко бытующее в исполнительской и педагогической практике, все еще недостаточно осмыслено в современном музыковедении. Изучение данного феномена с позиций межкультурного диалога позволяет обнаружить дополнительные аргументы в его обосновании.

Рассуждая о своевременности появления этого труда, следует принять во внимание и факт увеличения количества китайских учащихся в музыкальных вузах России, особенно в МГК, а также проект открытия Московской консерватории в Чунцине – еще одного свидетельства развития культурных связей двух стран. Все эти причины обуславливают *актуальность*

исследования, связанного с изучением воздействия русских музыкальных традиций на процесс формирования китайской фортепианной школы.

Тема эта давно вызывает живой интерес исследователей, о чем свидетельствует ряд созданных ранее трудов. Вместе с тем, *научная новизна* данной работы заключается в последовательном рассмотрении влияния русской фортепианной школы (от начального этапа до наших дней); в особом исследовательском внимании к музыкантам – представителям Московской консерватории; а также в привлечении материалов, ранее не использовавшихся в российском и китайском музыковедении – архивных документов, учебных планов, интервью с крупнейшими представителями фортепианных школ России и Китая.

Отличительной чертой работы становится сочетание нескольких векторов исследования – исторического, социологического и культурологического, раскрывающихся в трех ее главах и пяти приложениях. Подобный подход позволяет выявить культурологические особенности русской фортепианной школы, оценивая степень ее влияния в пространственных и временных аспектах.

В Первой главе автор реконструирует картину исторического прошлого, обращаясь к фактам, свидетельствующим о распространении в 1920-х годах в крупных китайских городах музыкальной культуры русской эмиграции. Создание учебных заведений силами ее представителей способствовало пробуждению интереса коренного населения к музыкальной культуре европейского типа. Традиции, заложенные русскими эмигрантами, стали стимулом к возобновлению деятельности китайских учебных заведений уже в XXI веке. Так, автор пишет о том, что «воссозданная в Харбине музыкальная школа имени А. Глазунова является одним из старейших музыкальных вузов» (с. 32), где, наряду с китайскими музыкантами, работают выходцы из России и Канады.

Вторая глава посвящена становлению высшего музыкального образования в КНР в период 1940-1960-х годов, ориентированного на советскую модель с трехзвенной системой обучения. Развитие профессиональной фортепианной школы в Китае связано с именами Д. М. Серова, А. Г. Татуляна, Т. П. Кравченко. Характеризуя основные черты русской фортепианной традиции, автор обоснованно называет приоритет

художественного образа в интерпретации музыкального произведения, важность его смысловых и содержательных установок, а также представлений об инструментальном звучании как о «пении на фортепиано». В тексте диссертации присутствует много тонких замечаний, касающихся способов работы над фортепианной техникой, туше, аппликатурой, педализацией, которые А. Г. Татулян и Т. П. Кравченко использовали в занятиях с китайскими студентами. Большое внимание в классах этих преподавателей уделялось выработке самостоятельного мышления и расширению профессионального кругозора молодых музыкантов.

Особый интерес вызывает Третья глава исследования, где анализируются актуальные тенденции современного фортепианного образования в общемировом и национальном контекстах. Среди наиболее характерных явлений современной музыкальной культуры автор справедливо отмечает конкурсоманию и технокентризм; достаточно обоснованными представляются также характеристики, данные китайской и русской фортепианной школе. Если первой свойственна увлеченность идеей пианизма как такового, то второй в большей степени присущ универсализм, тяготение к более широкому взгляду на фортепианное искусство.

К безусловным достоинствам диссертации относится раздел, в котором помещены интервью с мастерами русской и китайской фортепианных школ – живые свидетельства музыкантов, учившихся в Московской государственной консерватории у выдающихся представителей фортепианного искусства. Весьма примечательна оценка ими достижений прошлого, а также взгляд на процессы, происходящие в современной фортепианной культуре. Данный раздел после определенной стилистической корректировки можно было бы рекомендовать к публикации в виде отдельного издания, актуального как для русской, так и для китайской аудитории.

Несомненный интерес представляют высказывания китайских мастеров, в которых они переосмысливают опыт русской фортепианной традиции применительно к своей культуре. Так, Инь Чэнцзун говорит о том, что формирование китайской фортепианной школы не может происходить вне тесной связи с творчеством национальных композиторов. Их обращение к аутентичной ветви народного искусства (к китайской опере и танцевальной

музыке) путем ее адаптации на фортепианной «почве» способно придать мощный импульс развитию национальной фортепианной школы.

В качестве замечаний можно высказать следующие соображения. При чтении работы иногда создается впечатление некоторой избыточности помещенных в текст материалов, возникающее, вероятно, из-за пересечения нескольких линий исследования. Так, например, во Второй главе, после параграфа о деятельности советских фортепианных педагогов в КНР в 1940-1960-е годы, следует раздел с описанием личных дел китайских студентов (не только пианистов), учившихся в МГК в этот период времени, что, на наш взгляд, приводит к некоторому отступлению от магистральной линии работы, связанной с фортепианной культурой.

Другое замечание касается рассуждений о приемах педализации, используемых в классе А. Г. Татуляна, где речь идет о том, что педаль, взятая перед нажатием аккорда, обогащает звучание и делает его более мягким. В данном случае автор смешивает функции запаздывающей и колористической педали, ссылаясь на цитату из книги С. Е. Фейнберга «Пианизм как искусство» (с. 80), как раз иллюстрирующую колористическую роль педали.

Еще один момент, требующий более точного изложения, связан с одной из характеристик русской фортепианной школы, о которой упоминает, в частности, Данг Тхай Шон. В своем интервью он разделяет два ее периода – дореволюционный и советский, акцентируя внимание на том, что в дореволюционное время преобладала «установка на романтический репертуар и “пение” на фортепиано», а советская школа, сложившаяся после Второй мировой войны, «была, если можно так сказать, более интеллектуальной» (с. 213). Подобное уточнение представляется важным, поскольку в Заключении, суммируя выводы, автор диссертации пишет о «базовых установках» русской фортепианной школы, отмечая, «прежде всего», «преобладание романтического репертуара» (с. 152), что является, на наш взгляд, не совсем корректной интерпретацией мысли Данг Тхай Шона. Так, заостряя идею универсального подхода к репертуару в классе С. Е. Фейнберга, В. К. Мержанов говорит о внимании в классе этого выдающегося музыканта к разнообразным фортепианным стилям, начиная от барочных сочинений и заканчивая произведениями XX века.

В процессе чтения диссертации у меня возникли также следующие вопросы:

1. В тексте работы неоднократно упоминается о том, что система китайского музыкального образования строилась по советскому образцу с трехзвенной системой непрерывного музыкального образования («школа – училище – вуз»). Насколько эффективно действует в современном Китае эта система?
2. Каким образом студенты получают навыки занятий с начинающими, если, как отмечает в своем интервью Лю Шикунь, самая большая проблема современного фортепианного обучения в Китае – это «правильная постановка рук» (с. 240)? Какие Вы могли бы назвать современные методические пособия, распространенные в Китае?
3. В интервью, данном Вам Ли Миндо, он говорит о том, что сейчас на Западе существует «тенденция культивирования “антирусской школы”» (с. 229). Что, на Ваш взгляд, стоит за этим понятием?
4. Существуют ли в китайских консерваториях факультеты, подобные Факультету исторического и современного исполнительского искусства в МГК?

Высказанные замечания и вопросы не снижают научной и практической ценности данного исследования. Автор диссертации проделала большую работу по сбору и систематизации лежащих в ее основе материалов. Ее значительный личный вклад в разработку темы диссертации не вызывает сомнения. Основные научные выводы работы представляются выверенными и убедительными. *Достоверность* и обоснованность исследования Чжэн Лиша обеспечивается опорой на архивные документы, сравнительный анализ учебных программ двух стран, статистические данные, а также на современное знание в области музыковедения и междисциплинарные методы. Автореферат и публикации по теме диссертации отражают ее содержание.

Все вышеизложенное позволяет сделать заключение: диссертация Чжэн Лиша «Влияние российских музыкантов на становление и развитие фортепианной культуры Китая» отвечает квалификационным требованиям ВАК, предъявляемым к кандидатской диссертации в соответствии с критериями, указанными в пп. 9–11, 13, 14 Положения о присуждении ученых степеней от 24 сентября 2013 № 842 (в текущей редакции), а ее автор – Чжэн

Лиша – заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

01.02. 2026 г.

Говар Наталья Алексеевна

Доктор искусствоведения, доцент,

профессор кафедры фортепиано

ФГБОУ ВО «Российская академия имени Гнесиных»

Говар

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования

«Российская академия имени Гнесиных»

121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 30-36

Телефон организации: +7 495 691-15-54

e-mail организации: mailbox@gnesin-academy.ru

веб-сайт организации: gnesin-academy.ru

e-mail (личный): nataliagovar@mail.ru

Подпись
удостоверяю

Старший специалист
Александрова Н.А.

