

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Дальневосточный государственный институт искусств»

Ши Сюйцзэ

На правах рукописи

Ши Сюйцзэ

**РОЛЬ РУССКОЙ ДУХОВОЙ ШКОЛЫ В РАЗВИТИИ
КИТАЙСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА
ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ**

Специальность 5.10.3 Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, профессор
Айзенштадт С. А.

Владивосток

2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ПРЕДПОСЫЛКИ К ВНЕДРЕНИЮ И ПЕРИОДИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА УКОРЕНЕНИЯ РУССКОЙ ДУХОВОЙ ШКОЛЫ	15
1.1. ТРАДИЦИОННАЯ ДУХОВАЯ КУЛЬТУРА И ПЕРВОНАЧАЛЬНОЕ ЗНАКОМСТВО С ЗАПАДНЫМ ДУХОВЫМ ИНСТРУМЕНТАРИЕМ	15
1.2. РОССИЙСКОЕ ПОЛИТИЧЕСКОЕ И СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ПРИСУТСТВИЕ	27
1.3. СОСТОЯНИЕ РУССКОЙ ДУХОВОЙ ШКОЛЫ К НАЧАЛУ АКТИВНОГО ВНЕДРЕНИЯ В КИТАЙСКУЮ КУЛЬТУРУ	31
1.4. ПЕРИОДИЗАЦИЯ ОБЩЕГО ХОДА РАЗВИТИЯ КИТАЙСКО-РУССКИХ СВЯЗЕЙ.....	32
1.5. ИТОГИ ИССЛЕДОВАНИЯ ФАКТОРОВ УСПЕШНОГО ВНЕДРЕНИЯ И ЗАКРЕПЛЕНИЯ РУССКОЙ ДУХОВОЙ ШКОЛЫ И ФОРМУЛИРОВАНИЯ ПЕРИОДИЗАЦИИ ЭТОГО ПРОЦЕССА	36
ГЛАВА 2. ПЕРВЫЙ ПЕРИОД. ПЕРВОНАЧАЛЬНОЕ УКОРЕНЕНИЕ РУССКОЙ ДУХОВОЙ ШКОЛЫ	38
2.1. ПЕРВЫЙ ЭТАП. ВНЕДРЕНИЕ	38
2.2. ВТОРОЙ ЭТАП. ЗАКРЕПЛЕНИЕ.....	41
2.3. ИТОГИ ПЕРИОДА.....	64
ГЛАВА 3. ВТОРОЙ И ТРЕТИЙ ПЕРИОДЫ. СОТРУДНИЧЕСТВО ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX И НАЧАЛЕ XXI СТОЛЕТИЙ.....	66
ВТОРОЙ ПЕРИОД. В НОВОМ КИТАЕ	66
3.1. ПЕРВЫЙ ЭТАП. РЕФОРМЫ ДУХОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ	66
3.2. ВТОРОЙ ЭТАП. КУРС НА ОБУЧЕНИЕ В СССР.....	77
3.3. ТРЕТИЙ ЭТАП. ГОДЫ КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ	83
3.4. ИТОГИ ВТОРОГО ПЕРИОДА	88

ТРЕТИЙ ПЕРИОД. ОТ ОБУЧЕНИЯ К СОТРУДНИЧЕСТВУ	89
3.5. ПЕРВЫЙ ЭТАП. ВОЗОБНОВЛЕНИЕ КОНТАКТОВ	90
3.6. ВТОРОЙ ЭТАП. РАСЦВЕТ СОТРУДНИЧЕСТВА	96
3.7. ИТОГИ ТРЕТЬЕГО ПЕРИОДА	111
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	114
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	122
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ФОТОМАТЕРИАЛЫ	146
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. БИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ	181
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ИНТЕРВЬЮ И ВОСПОМИНАНИЯ	197

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Современный этап российско-китайских отношений отмечен постоянным наращиванием и укреплением контактов в сфере музыкального искусства. Одним из наиболее ярких и убедительных примеров этого процесса является сотрудничество российских и китайских музыкантов в области исполнительства на духовых инструментах. Духовое искусство, как вид исполнительства с выраженной визуально-звуковой составляющей и репертуарной универсальностью, является особенно пригодной площадкой для культурной коммуникации: совместные концерты, фестивали, мастер-классы и образовательные проекты укрепляют профессиональные связи и расширяют слушательскую аудиторию в обеих странах. Культурные обмены этого плана влияют не только на чисто художественную среду, но и на профессиональную мобильность музыкантов; рынок музыкального образования; производство инструментов и музыкальной литературы. Изучение соответствующих процессов дает представление о том, как развитие духового искусства сопряжено с более широкими социально-экономическими изменениями.

Укоренившись в Китае в первой половине XX столетия, русская духовая школа оказала огромное влияние на национальное искусство игры на европейских духовых инструментах. Изучение данного межкультурного взаимодействия помогает понять механизмы трансляции исполнительских традиций, адаптации педагогических практик и становления профессиональных сообществ в условиях межкультурного обмена. Осмысление соответствующих процессов даёт возможность выявить методические подходы и профессиональные стандарты, распространяющиеся в практике, определить, какие компоненты русской школы подвергаются модификации в китайском контексте, и оценить их влияние на качество исполнительского мастерства. Анализ исторических и современных практик контакта русской и китайской духовых школ помогает документировать и сохранять уникальные

явления музыкального взаимодействия Китайской Народной Республики и Российской Федерации.

Степень изученности темы. Монографического исследования, системно рассматривающего проблемы взаимодействия русского и китайского духового искусства, до настоящего времени не существует. Вместе с тем в научной, публицистической и мемуарной литературе имеется значительный корпус материалов, имеющих непосредственное отношение к данной проблематике. Закономерно, что подавляющая часть их создана в России и Китае. В то же время можно указать и на ряд англоязычных работ.

Соответствующие источники можно классифицировать по следующим категориям: работы, посвященные китайскому исполнительству на европейских духовых инструментах; исследования развития китайского искусства игры на иных европейских инструментах; материалы, связанные с развитием духовой школы в России; труды, где изучаются общие проблемы адаптации музыки Запада к китайской культуре; исследования русско-китайских связей в сфере музыкальной культуры; исторические и этнографические исследования российского присутствия в Китае; мемуарные и публицистические источники.

Обобщающих трудов по развитию китайского исполнительства на западных духовых инструментах нам также обнаружить не удалось. Из опубликованных в последнее десятилетие в России крупных работ, посвященных китайскому исполнительству на отдельных европейских духовых инструментах следует прежде всего назвать диссертации Ван Пэй [9] и Лянь Ицэнь [27] о флейтовом искусстве; Хоу Чанчжи [46] и Чжан Мини [52], где разрабатываются проблемы кларнетовой культуры; Чжоу Ицзюнь [55], изучающей саксофонное исполнительство.

Во всех перечисленных исследованиях подчеркивается влияние российской духовой школы и приводится ряд ценных выводов и сведений, актуальных для настоящего исследования. Так Лянь Ицэнь и Хоу Чанчжи предлагают авторские методики флейтового и кларнетового обучения, во многом основанную на российском опыте; Ван Пэй анализирует отличия китайской системы флейтового образования от российской и выделяет некоторые отличия российской и китайской

исполнительской манеры; Чжоу Ицунь приводит большое количество исторических сведений о роли русских музыкантов в формировании саксофонной культуры Китая; Чжан Мини, анализируя развитие китайской музыки для кларнета, рассматривает влияние на нее российского искусства. Вместе с тем, темы данных работ, направленные прежде всего на рассмотрение общих проблем развития соответствующих областей национального духового искусства, не позволили достаточно полно и всесторонне рассмотреть вопросы русско-культурных связей ни в историческом, ни в современном аспекте.

Из вышедших в России статей соответствующей тематики можно указать на работы Т. Лесковой [23], Чжан Шо [53], Ян Лу [68], Юй Хуай [66] и др. В этих работах содержится немало ценных сведений и выводов как по истории русско-китайских связей в сфере духового исполнительства, так и об их современном состоянии. Вместе с тем, данная проблематика не является здесь центральной – ей уделяется сравнительно небольшое место.

Значительное количество исследований, посвященных отдельным аспектам исполнительства на европейских духовых инструментах, опубликовано в КНР. Это статьи Лю Чжоуй [121], Цзэн Гуан [164], Чжу Сюэминь [183], Ван Цзин [81], Пань Синьян [133], Сюэ Чаохуэй [145], Чжэн Фанъи [184], Ю Лун [198] и мн. др. Ряд соответствующих работ при этом посвящен китайским музыкантам, имеющим непосредственное отношение к русской духовой школе – Чжу Цидуну [177], Ся Чжицю [93; 194], Хань Чжунцзэ [129; 167; 174; 175; 193], Чжу Тундэ [104], Бай Юй [76], Ли Сюэцюань [186], Цзинь Цзинчунь [131], Фань Шэнци [130], Инь Чжифа [162], Яо Чжунда [132] и др.

В изданных в России крупных музыковедческих трудах, посвященных иным, нежели непосредственно духовое исполнительство, сферам музыкального искусства Китая, ценные для настоящей работы данные имеются в диссертациях Ло Чжихуэй о концертной жизни современного Китая [25] и Чэнь Сицзэ о дирижерском искусстве в Китае [58], исследовании о действовавших в Китае русских джазовых музыкантах И. Зисера [16].

Основными источниками по общим процессам формирования китайской музыкальной культуры для настоящей диссертации явились опубликованная в России монографии У Ген-Ира [38], Цзо Чжэньгуаня [48]; работы американских ученых Д. Арроуза [61] Ц. Ли [55], Мельвин и Чой [72], И. Чен [54]; исследования музыковедов КНР Ван Юйхэ [80], Тао Ябина [151], Се Сяожуй [142], Тан Кайцзянь [149], Сяо Чэнфу [146], Фэн Вэньци [155], Цзян Шаньшань, Чжоу Маоцзян [166], Чэнь Цзяньхуа [178], Чжэн Ци [185], Шэнь Фувэй [191], Юань Юньцзя [197].

Среди российских работ о роли русских музыкантов в становлении китайской культуры наибольший массив сведений имеется в посвященном непосредственно этой теме фундаментальном исследовании Цзо Чжэньгуаня [49]. Признавая значение данного труда как ценнейшего источника по проблематике, касающейся настоящей диссертации, следует все же отметить, что контактам в сфере духового искусства там отведено меньшее место, чем они того заслуживают. Кроме того, в данной работе рассмотрена деятельность лишь тех русских музыкантов, которые работали на территории Китая; русско-китайское взаимодействие в пределах России в ее рамки не входит. Важные для осмысления русско-китайских музыкальных контактов материалы имеются также в диссертации Хуан Пин о влиянии русской школы на китайский пианизма [47]; Чжао Юн о наследии композитора У Цзюцзяна в контексте российско-китайских связей [54]; в статьях Г. Дивеевой [12] и Лю Суэцин [26] о музыкальной культуре Харбина и др.

В китайском музыковедении теме сотрудничества с Россией посвящено большое количество работ. Многие из них содержат данные о связях в сфере духового искусства. Это, в частности, монография Лю Синьсинь и Лю Сюэцина об истории укоренения европейского музыкального искусства в Харбине [119], работы Ли Жань [112], Юй Цинъюй [196] о социологических проблемах китайско-советского музыкального обмена, статьи Ван Минлэй [87], Ван Женья [88], Бу Сюэцзюань [78], Су Цяньжун [138] о вкладе советской культуры в музыкальное образование КНР и мн. др.

Среди историко-этнографических исследований русской диаспоры в Китае ценные данные по проблематике настоящей диссертации содержатся в работах А. Хисамутдинова [43; 44; 45] и Ван Цжичэна [89].

Обширный корпус сведений о китайских музыкантах-духовиках, так или иначе связанных с российской культурой, а также об отдельных событиях, касающихся российско-китайских контактов в сфере духового искусства, можно почерпнуть в размещенных в Интернете материалах мемуарного и публицистического характера [76; 83; 85; 86; 97; 98; 99; 104; 105; 114; 130; 132; 134; 137; 140; 141; 143; 147; 154; 159; 160; 161; 162; 167; 186; 187; 188]. Это воспоминания, интервью, биографические очерки, репортажи о концертах и конкурсах и т. п.

Итак, существующие работы формируют достаточно объемную фактологическую базу и представляют частичные аналитические выводы, касающиеся проблематики настоящей диссертации. Вместе с тем требуется целенаправленное комплексное исследование, сосредоточенное непосредственно на русско-китайских культурных связях в сфере духового исполнительства.

Объект исследования – практика исполнительства на европейских духовых инструментах в Китае.

Предмет исследования – процесс укоренения русской духовой школы в духовой исполнительской и педагогической практике Китая.

Цель диссертации – осмысление значения русской духовой школы для развития китайского исполнительства на европейских духовых инструментах.

Для достижения указанной цели в диссертационном исследовании решаются следующие **задачи**:

- осветить исторический процесс укоренения русского духового искусства на китайской культурной почве;
- выявить, каким образом педагогические установки русской духовой школы влияют на китайскую методику преподавания игры на европейских духовых инструментах;

- проанализировать исполнительские и педагогические достижения выдающихся китайских мастеров игры на европейских духовых инструментах, чьи творческие биографии связаны с традициями русской духовой школы;
- раскрыть современные направления взаимодействия китайского и российского духового искусства.

Источниковая база исследования включает разноплановые источники, позволяющие выявить основные тенденции взаимодействия русского и китайского духового исполнительства. Это опубликованные в России и Китае мемуары деятелей духового искусства Китая и русских эмигрантов, проживавших и работавших в Китае в первой половине XX века; интервью с китайскими музыкантами-духовиками, опубликованные в китайских печатных изданиях и на Интернет-ресурсах; интервью с китайскими музыкантами-духовиками, проведённые автором настоящего исследования и хранящиеся в её личном архиве; материалы китайской и российской прессы, посвященные российско-китайским связям в сфере духового искусства (отчеты о концертах, мастер-классах и пр.); наблюдения, возникшие у автора настоящей диссертации в результате его обучения духовому искусству в КНР и в России.

Материалы исследования включают работы китайских музыкантов-духовиков в области методики духового искусства; китайские учебники и учебные пособия для обучения игре на духовых инструментах.

Методология и методы исследования. Специфика предмета исследования потребовала применения комплексного подхода, в котором ведущую роль играет историко-культурологический подход. Он позволяет изучить особенности укоренения русского духового искусства в Китае с учётом историко-культурных факторов, способствующих или препятствующих этому процессу.

В работе используются общегуманитарные методы. Специфика исследования исторического процесса обусловила применение ряда специальных исторических методов: историко-генетического – для изучения проникновения и последующего распространения в Китае исполнительства на европейских духовых инструментах; историко-типологического – для периодизации данного процесса;

историко-сравнительного – для выявления качественных изменений на каждом из выделенных этапов.

Необходимость установления источников исследования потребовала включения источниковедческих методов: выявления, изучения, оценки и интерпретации источников.

Включен также метод системного анализа, необходимый для изучения складывающейся системы профессионального образования в сфере духового исполнительства и выделения его структурных элементов.

Обучение автора диссертации в российском вузе искусств, получение им практического опыта в процессе обучения игры на духовом инструменте обусловило использование в диссертации эмпирического метода, а также метода включённого наблюдения.

Специальный метод: биографический (изучение жизненного и творческого пути исполнителей и педагогов-духовиков).

Исследование феномена исполнительской школы применительно к китайской культуре игры на европейских духовых инструментах и процессов адаптации русского духового искусства к инокультурной почве проходило под влиянием работ С. Айзенштадта [1] (специфика формирования национальной школы игры на европейских инструментах в культурных условиях Восточной Азии), М. Дрожжиной [15] (закономерности современных этапов развития музыкального искусства в странах Востока), М. Дубровской (композиторские школы стран Восточной Азии) [14], М. Кагана и Е. Хилтухиной [18] (проблемы культурного взаимодействия Запада и Востока), Тао Ябина [151] (общие закономерности адаптации европейского музыкального искусства в Китае). Для изучения закономерностей формирования русского духового искусства значительным подспорьем послужили труды Ю. Усова [40; 41].

Научная новизна исследования обусловлена следующими факторами.

Процесс закрепления русской духовой школы в китайском культурном пространстве впервые детально проанализирован в качестве двуаспектного явления:

укоренения русской музыкальной традиции и одновременно – адаптации западного духового искусства к специфике китайской социокультурной среды.

Разработана наиболее полная на настоящее время систематизация исторических фактов о развитии контактов России и Китая в сфере духового искусства.

Предложена периодизация данного процесса и определены его предпосылки.

Выявлены педагогические принципы и установки, определившие благотворное влияние русской школы на китайское духовое исполнительство.

Систематизирован и включен в обиход российского музыковедения значительный объем биографических сведений о деятелях духового искусства России и Китая, сыгравших важную роль в китайско-российском межкультурном взаимодействии.

В результате создано целостное представление об эволюции российско-китайского сотрудничества в сфере исполнительства на западных духовых инструментах.

Масштабность проблематики определила целесообразность **сознательных ограничений**. Исследование сосредоточено на развитии китайского исполнительства на западных духовых инструментах. Взаимосвязи данного явления с национальной композиторской школой и традиционным китайским инструментарием требуют отдельного, всестороннего рассмотрения в более объемном исследовании и выходят за рамки настоящей диссертации.

Основные положения, выносимые на защиту.

- Русская духовая школа оказала определяющее влияние на развитие культуры исполнительства на европейских духовых инструментах в Китае.
- Исключительно успешному укоренению русской духовой школы способствовали предпосылки, присутствовавшие как в китайской, так и в российской культуре.
- Традиции русской духовой школы проявляются в педагогических принципах, репертуарной политике, организации образовательной деятельности, переработанных с учетом национальной культурной специфики.

- В настоящее время традиционные для русского и китайского духового искусства отношения по типу «учитель-ученик» постепенно уступают место творческому взаимодействию и взаимообогащению.
- Дальнейшая конструктивная адаптация достижений российского духового образования способна положительно сказаться на совершенствовании духового образования в Китае.

Теоретическая значимость исследования. Диссертация расширяет представления о трансляции достижений музыкальной культуры России в китайский социокультурный контекст. Её научные результаты значимы как для исследования китайской музыкальной культуры игры на европейских академических духовых инструментах, так и в плане изучения процессов развития русской духовой школы в контексте ее взаимосвязей с иными национальными традициями.

Они могут быть использованы при дальнейшем сравнительном изучении процессов музыкальной аккультурации и глобализации музыкальных практик. Полученные материалы и интерпретации полезны при анализе культурных обменов между Россией и Китаем, оценке эффективности соответствующих культурно-образовательных инициатив и программ сотрудничества.

Работа может оказать помощь в дальнейшем осмыслении трансформации культурных практик в КНР, изучении динамики профессиональных сообществ музыкантов, особенностей институционального развития музыкального образования и концертной деятельности. Это, в свою очередь, расширяет понимание взаимосвязи культурных практик и социально-экономических, образовательных и идеологических процессов в современном Китае.

Практическая значимость исследования. Результаты исследования могут войти в изучаемые в высших и средних учебных заведениях искусства и культуры курсы истории духового искусства, истории культуры Русского зарубежья, истории внеевропейских музыкальных культур; использованы для разработки учебно-методических материалов (лекций, семинарских заданий, практикумов и учебных пособий), выполнения учебно-научных работ студентов (курсовых и дипломных проектов), а также тем для магистров и аспирантов. Они могут быть применены в

подготовке курсов повышения квалификации для преподавателей музыкальных и культурологических дисциплин; использованы для обогащения тематических выставок и экспозиций в музеях, культурных центрах и фестивалях китайского и российского духового искусства; привлечены для создания материалов для научно-популярных изданий и креативных проектов (подкасты, документальные фильмы и т. д.).

Достоверность результатов исследования обеспечивается, прежде всего, использованием в диссертации широкого круга документальных и научных источников из анналов Китайской Народной Республики, Российской Федерации, а также Русского зарубежья, связанных с историей исполнительства и музыкального образования в Китае XX и начала XXI веков. Сбор материалов и перевод китайских источников на русский язык осуществлялись лично автором диссертации. Сравнительные и аналитические процедуры в работе с собранными материалами проводились автором самостоятельно.

Апробация результатов исследования.

Результаты исследования докладывались и обсуждались: на кафедре истории музыки Дальневосточного государственного института искусств; в ходе выступлений на 6 научных международных и всероссийских конференциях, проводимых Дальневосточным федеральным университетом, Дальневосточным государственным институтом искусств, Институтом истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока РАН, Национальным исследовательским институтом дополнительного профессионального образования. Содержание диссертации нашло отражение в 9 публикациях, среди них 4 статьи в рецензируемых изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки Российской Федерации.

Степень соответствия паспорту специальности. Диссертация соответствует п. 16 «История музыки», п. 19 «Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений», п. 20 «История и теория музыкальных жанров, музыкального языка», п. 23 «История, теория и практика

исполнения на музыкальных инструментах», паспорту научной специальности 5.10.3. «Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)».

Структура и объем диссертации. Работа состоит из Введения, трех глав, Списка литературы из 199 названий на русском, китайском и английском языках и трех Приложений. Приложение 1 содержит фотоматериалы. Большинство из них впервые вводится в российский научный оборот. Приложение 2 – биографический указатель, куда включены краткие биографические сведения о китайских и русских деятелях духовой культуры, сыгравших особо заметную роль в российско-китайском сотрудничестве. Приложение 3 содержит интервью автора с представителями китайского духового искусства, отражающие взгляды музыкантов трёх поколений на русскую духовую традицию и её роль в развитии китайской музыкальной культуры. Помещены также личные воспоминания автора настоящего исследования о ее обучении по классу флейты в Китае и России.

ГЛАВА 1. ПРЕДПОСЫЛКИ К ВНЕДРЕНИЮ И ПЕРИОДИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА УКОРЕНЕНИЯ РУССКОЙ ДУХОВОЙ ШКОЛЫ

Прежде чем приступить к непосредственному анализу хода адаптации русской духовой школы в Китае, обозначим основные предпосылки, обусловившие успешность этого процесса. Таковых можно выделить три. Во-первых, внедрение традиций российского искусства было подготовлено весьма длительным развитием национальной духовой культуры, связанной как с традиционным инструментарием, так и с распространением духовых инструментов Запада. Во-вторых, период интенсивного становления китайского исполнительства на западных духовых инструментах исторически совпал с фазой особо активного русского политического и социокультурного присутствия России – что сопровождалось характерной для русской культуры просветительской направленностью ее продвижения. В-третьих, к началу данной фазы российское духовое исполнительство достигло достаточного уровня, чтобы быть в состоянии прочно утвердить свои традиции в ином культурном пространстве.

Рассмотрим каждую из обозначенных предпосылок.

1.1. ТРАДИЦИОННАЯ ДУХОВАЯ КУЛЬТУРА И ПЕРВОНАЧАЛЬНОЕ ЗНАКОМСТВО С ЗАПАДНЫМ ДУХОВЫМ ИНСТРУМЕНТАРИЕМ

Начало проникновения в Китай русского духового искусства относится к относительно недавнему периоду – рубежу XIX–XX столетий. Однако этому процессу предшествовали несколько тысячелетий развития национальных духовых инструментов и три столетия укоренения духового искусства Запада.

Развитая духовая культура существовала в Китае задолго до начала широких культурных контактов с Западом. Как в глубоком прошлом, так и в настоящее время духовые инструменты играли и играют важную роль в религиозных обрядах, церемониях, театральных представлениях и народной музыке.

Археологические находки свидетельствуют о существовании простых духовых инструментов уже в неолите: первые находки такого рода датируются VII – VI тысячелетиями до н. э. [124, с. 37; 182, с. 79–82]. Одним из самых ранних известных инструментов считается бамбуковая флейта гунь, которая использовалась в ритуальных целях. В эпоху Шан (ок. 1600–1046 гг. до н.э.) появились более сложные образцы, такие как глиняные многоствольные пайсяо (排簫) – разновидность флейты Пана [38, с. 261]. В последующие века, особенно во времена династий Тан (618–907 гг.) и Сун (960–1279 гг.), развивались новые виды духовых инструментов, расширялись их технические возможности и функции.

Из особенно близких западному духовому инструментарию прежде всего следует указать на сяо (簫), ди (笛), сона (唢呐) и гуань (管). При этом прямые конструктивные аналоги европейских медных инструментов в традиционной музыкальной культуре Китая отсутствуют.

Сяо – продольная бамбуковая флейта, сформировавшаяся, по мнению Гэн Тао, уже в эпоху династии Хань (202 г. до н.э. – 220 г. н.э.) [96, с. 11]. Ди – поперечная бамбуковая флейта, обладающая нежным, мягким и изящным звуком, упоминания о которой встречаются со времен основания империи Восточная Хань (I век н.э.) [48, с. 247]. Ее особенность – камышовая пленка-мембрана, придающая звучанию характерный жужжащий, звенящий оттенок.

Ди обладает незаурядным виртуозным потенциалом и нередко играет в традиционных ансамблях роль, аналогичную той, что в европейских оркестрах свойственна скрипке [48, с. 248].

Древнее происхождение (около 2000 лет) и у сона [182, с. 80] – язычкового инструмента с ярким, громогласно-пронзительным звуком, сходного по

конструкции с гобоем или шалмеем. В современных китайских оркестрах традиционных инструментов именно сона выполняет роль громогласной «меди» [48, с. 138].

Яркий звук и у гуаня – язычкового инструмента с двойной тростью – частого участника традиционных театральных представлений и ансамблей буддистской и даосской ритуальной музыки. По словам Цзо Чжэнгуаня, «техника игры на гуане очень богатая, начиная от различных стаккато, трелей до глиссандирующих звуков. На гуане можно также подражать человеческому голосу, пению птиц и крику зверей» [43, с. 257]

Важность роли исконного инструментария в продвижении европейской музыки несомненна. Многовековая практика игры на сяо, ди, сона и др. подготовила успешное распространение духового искусства Запада. Большинство основоположников китайского исполнительства на европейских деревянных и медных инструментах до знакомства с ними имели опыт игры на национальных инструментах. Закономерно, что интеграция национальной музыкальной культуры и компонентов западноевропейской музыки – одно из главных направлений современного китайского музыкального искусства (см. об этом напр.: [44]).

Вместе с тем, процесс включения западных инструментов в китайскую музыкальную практику не явился простым расширением существующих традиций. Как замечает исследователь европейской и традиционной китайской флейты Лянь Ицэнь, «Бамбуковая и европейская флейты, при всех признаках родства, имеют различное происхождение, что обусловило особенности бытования каждого из этих инструментов... Искусство исполнительства на бамбуковой флейте и европейская флейтовая школа стоят несколько особняком друг от друга и фактически не пересекаются в реальной музыкальной практике» [27, с. 13].

Подобное утверждение выглядит, пожалуй, излишне категоричным. Показательно, что далее тот же ученый в известной мере противоречит ему, замечая: «в последнее время в режиме эксперимента некоторые флейтисты пробуют вносить в европейскую флейту отдельные приемы конструкции бамбуковой флейты или специфические приемы исполнительства на ней для большего сходства с традиционным» [27, с. 14]. Можно добавить, что указанные процессы имеют и «обратное»

направление: все чаще исполнители на сяо или ди обогащают свою игру приемами, идущими от их западных аналогов.

Тем не менее известные основания в пользу утверждения о сложностях пересечения традиционной и европейской флейтовых школ в Китае имеются, причем можно распространить их и на всю духовую культуру Китая. Особенно актуально это применительно к ранним стадиям адаптации западного духового искусства, характеризующихся тем, что продвижение его в ту эпоху было связано не столько с улучшением и обогащением традиционных инструментов или поисками творческих контактов между национальными исполнителями и европейскими музыкантами, сколько с утверждением музыкального искусства Запада в целом. Европейский инструментарий воспринимался тогда прежде всего в качестве одного из компонентов «передовой» западной культуры, долженствующей придать новый импульс находившейся в системном кризисе китайской цивилизации. Поиски же синтеза традиционного искусства с завоеваниями европейской музыки начали набирать активность на более поздних стадиях, резко усиливаясь в современную эпоху.

Обратимся к историческому обзору первоначальной адаптации западного духового инструментария.

Музыкальные контакты Китая с цивилизациями Запада существовали с глубокой древности. Одно из документальных свидетельств этого – обнаруженный в провинции Ганьсу свиток с христианским (несторианским) гимном VII века, попавший в страну во время династии Тан (961–907 гг.) [155, с. 44–63]. Однако, по мнению подавляющего большинства современных исследователей, начало устойчивых европейско-китайских музыкальных связей – в том числе и в сфере духового искусства – относится к концу XVI века и определено деятельностью прибывавших в страну католических проповедников.

Рассматривая данный процесс, целесообразно обратиться к периодизации, предложенной китайским ученым Тао Ябином для обозначения хода продвижения музыки Запада в Китае в целом. Этот музыковед предлагает разделить его на три этапа, которым дает следующие названия: «любопытство» (猎奇), «поиски знаний»

(求知) и «признание» (认同) [151, с. 203]. Первый этап приходится на окончание династии Мин (конец XVI – первая половина XVII столетий. Второй – на эпоху утверждения династии Цин (середина XVII – середина XIX столетий). Третий относится ко времени глубокого кризиса и крушения Цинской династии (середина XIX века – 1912 г.). Данную периодизацию можно принять и в отношении непосредственно духового искусства. Следует лишь, по нашему мнению, внести корректировку: окончание периода «признания» отнести не к эпохе крушения династии Цин, а к несколько более раннему времени – окончанию XIX века: именно тогда в Китае стали появляться духовые коллективы, включавшие китайских музыкантов.

Такое разделение на стадии можно представить в виде следующей таблицы.

Таблица 1.

Название этапа	Хронологические рамки
Любопытство	<i>Окончание XVI в. – середина XVII в.</i>
Поиски знания	<i>Середина XVII в. – середина XIX в.</i>
Признание	<i>Середина XIX в. – конец XIX в.</i>

Рассмотрим исторические особенности каждого из обозначенных этапов.

В фазе «любопытства» главными проводниками европейской музыки выступали миссионеры-католики, принадлежащие к ордену иезуитов. При этом минский Китай, ощущая себя вполне самодостаточным, проявлял довольно слабый интерес к их усилиям и к Западу в целом. Новое музыкальное искусство, распространение которого ограничивалось главным образом императорским дворцом и несколькими католическими молельными домами, вызывало определенное внимание, но не воспринималось как нечто, способное существенно обогатить национальную культуру или же конкурировать с ней.

Распространению западных духовых препятствовало и то, что католическая церковь, придавая в целом большое значение музыкальному искусству как

исключительно важному средству пропаганды религии, всё же не вносила продвижение духового инструментария в число важнейших приоритетов. Миссионеры-иезуиты, пристально изучавшие местную культуру, с целью поисков связующих нитей между ней и христианством, вскоре выяснили, что флейты или трубы – не то, что в первую очередь заинтересует императорский двор, так как нечто подобное в изобилии имелось и в самом Китае. Не случайно среди музыкальных инструментов, преподнесенных в 1601 г. итальянским миссионером-иезуитом Маттео Риччи при первой встрече с императором Ваньли, духовые отсутствовали: наличествовали лишь клавишные – клавикорды или, возможно, клавесины [12, с. 99]. Вместе с тем, со звучанием европейских духовых китайцы все же познакомились: несколько позже вслед за клавикордами прибыли органы, использовавшиеся для богослужений.

На стадии «поисков знания» европейская культура уже выглядела более привлекательной для правителей Китая, постепенно осознававшей масштаб достижений цивилизации Запада. Соответственно, рос интерес и к западной музыке. Император Канси (1654–1722) обучался игре на клавесине у иезуита Томаса Перейры. Когда тот в 1708 г. скончался, властитель Китая обратился к Папе Римскому с просьбой прислать ему нового учителя музыки. В ответ папский престол направил в Поднебесную империю священника и профессионального композитора Теодорико Педрини, который обучал клавесину Канси, его сыновей и придворных. Специально для императора был составлен и методический трактат, где на китайском языке излагались теоретические основы европейской музыки [151, с. 36–44].

На этом этапе намечается и рост интереса к западным духовым инструментам. Таковые были среди музыкальных орудий, привезенных Педрини в Пекин. К середине XVIII звучание европейской флейты было уже в Китае более или менее знакомо – во всяком случае, среди высших слоев империи. В 1742 году внук Канси, император Цяньлун, основал первый оркестр «европейского типа», состоявший из 14 музыкантов-китайцев. Во время выступления исполнители одевались как европейцы. Среди инструментов были скрипки, виолончели, флейты, гобои, гитары, мандолины, фортепиано и т. д. Этот оркестр действовал во дворце около десяти лет.

[114, с. 22]. В 1752 году он встречал португальское посольство во главе с Франсиско де Ассис Паччо де Сампано. Тот вспоминал: «У ворот звучала музыка, чтобы приветствовать меня. Они называли ее “европейской”. Было исполнено несколько серенад, которым научили христианские священники» [146, с. 22].

В 1778 г. в императорском дворце состоялась постановка оперы Н. Пиччини «La Cescchina» («Добрая дочка»), осуществленная силами приезжих европейских музыкантов и их китайских учеников. Оркестр состоял из клавесина, струнных и нескольких духовых [1, с. 61]. В 1793 году китайские придворные имели возможность услышать звучание флейты, кларнета, фагота и валторны в исполнении церемониального военного ансамбля, сопровождавшего британского посланника Маккартни. [146, с. 223]. Тот вспоминал, что в разговоре с ним учитель музыки императора Цаньлуна де Граммон отметил «особое пристрастие китайцев к нежному, серебристому звучанию флейт и клавесина» [1, с. 60].

Итак, в ходе фаз «любопытства» и «поисков знаний» были достигнуты определенные успехи в освоении европейской музыки. Это было прямо связано с возросшим стремлением овладеть достижениями Запада, культурный и технологический взлет которого в Китае ощущался все более явственно. Тем не менее, выраженный интерес к европейскому инструментарию в то время был ограничен императорским дворцом. Как подчеркивает С. А. Айзенштадт, «главную причину этого следует искать ... в недостаточной готовности воспринять европейскую культуру в целом. Время западного музыкального искусства еще не пришло. Европа и ее ценности еще не имели для народов Дальнего Востока той притягательности, которая обусловила бы необходимую степень интереса» [1, с. 68]. Более того – слабеющая империя Цин стала усматривать в дальнейшем усилении европейского влияния все более явную угрозу для своего существования. Опасения были не лишены оснований: к тому времени многие сопредельные государства Востока постепенно превращались в колонии или полуколонии Запада. На распространение христианства и западной музыки стали налагать запреты. Миссионеры, в том числе и музыканты, высылались из страны. [146, с. 9].

Ситуация изменилась в середине XIX столетия – эпохи, знаменующее наступление периода «признания». Национальное унижение, испытанное в эпоху Опиумных войн (1840–1860), когда Великобритания и Франция без труда сокрушили военную мощь некогда могучей империи, заставило власти и интеллектуальную элиту общества осознать: без дальнейших широких реформ, связанных с освоением культуры Запада, страна более развиваться не может [179, с. 113]. Это стимулировало интерес к западной культуре, в частности – музыке. Новые веяния нашли выражение в мыслях философа Ван Тао (1828–1897, 王韜), сравнившего старый цинский Китай с «человеком, не выходящим из угла одной комнаты». «То, что мы должны изучить – это не просто одно какое-либо умение; это и реформа календаря, и военная стратегия, астрономия, география, каллиграфия, живопись, музыка, языки и письменность разных стран» [151, с. 160].

Интерес к европейскому музыкальному искусству возрастал. В первой книге о путешествии в Европу, созданной китайцем – вышедшей в 1719 г. работе Фань Шоуи (樊守义), ставшей результатом двенадцатилетнего пребывания в странах Запада, упоминания о таковом отсутствуют. Но во второй половине следующего столетия китайские дипломаты, работавшие в Европе, уже обеспечивали своим детям возможность учиться игре на музыкальных инструментах [151, с. 154]. Известно, например, что в XIX и начале XX веков игре на фортепиано обучались дочери посла Цинской империи в Великобритании и России Цзэн Цзицзэ (曾纪泽) и посланника во Франции Юй Гэна (裕庚) [151, с. 160].

Западная музыка постепенно распространялась и далеко за пределы высшего общества. В 1844 г. под давлением западных держав, была санкционирована свободная миссионерская деятельность в портах, открытых для иностранной торговли; в 1860 она распространилась и на внутренние районы [151, с. 161]. В Поднебесную империю хлынули массы проповедников – прежде всего, протестантов. В молитвенных домах, создаваемых ими – поначалу в портовых городах и прибрежных рыбацких селениях – пение сопровождалось звуками фортепиано, фисгармонии, скрипки или духовых инструментов. Исполнителями были как сами миссионеры, так и

подготовленные ими китайские прихожане. Европейскую музыку изучали в протестантских школах. Уже к 1899 г. в заведениях такого рода занималось около 17 тыс. учеников [1, с. 64].

В Китае в массовом порядке стали обосновываться не только священники. Множились купцы, промышленники, военные, служащие. Они привозили с собой западные обычаи и музыку. В 1840 г. широкие массы китайцев получили возможность услышать европейские духовые инструменты в Нанкине во время подписания договора с Британией. Церемонию сопровождал военный оркестр 18-го Королевского ирландского полка [142, с. 71]. Это стало первым в истории случаем, когда простые жители Поднебесной империи слышали армейский коллектив этого рода. В дальнейшем военные оркестры станут одним из важнейших каналов проникновения европейского духового инструментария. Современники вспоминали: «Когда духовой оркестр играл в парках, шествовал по улицам или играл на торжественных мероприятиях, его необычное звучание собирало толпы людей и вызывало бурные эмоции у китайских слушателей» [48, с. 94].

Главным центром западного влияния стал Шанхай, где в 1842 г. был основан международный сэттльмент – территория, находившаяся под европейским управлением. Еще в 1876 г. там был создан духовой ансамбль. В 1881 он приобрел статус муниципального оркестра и был увеличен до 24 музыкантов, прибывших из Манилы (Филиппины). В 1906 г. дирижером оркестра стал немец Р. Бук, нанявший 6 немецких артистов, что существенно повысило уровень коллектива [144, с. 28–30], которому в дальнейшем суждено было сыграть огромную роль в развитии китайской музыки. Однако на той стадии он не имел большого влияния на национальную культуру, так как существовал исключительно для европейцев: местному населению за редчайшими исключениями пребывание в сэттльменте было запрещено. [197, с. 12].

Рассматривая продвижение духового искусства Запада, китайские и зарубежные исследователи особое внимание уделяют деятельности Роберта Харта (1835–1911) – начальника Китайского таможенного налогового департамента и

музыканта-любителя, в 1885 г. основавшего в Пекине оркестр европейского типа¹. Нередко этот коллектив в научной литературе называют первым в истории страны ансамблем западных инструментов, в котором участвовали китайцы. Такая точка зрения, в частности, представлена в столь авторитетном издании как фундаментальная «Критическая история новой музыки Китая» [55, с. 59]. Подобное утверждение присутствует также в диссертации Хоу Чанчжи [38 с. 19] и в статье Чжан Шо [53, с. 180]. Однако подобное утверждение следует признать ошибочным. Западный инструментарий, в том числе и духовой, распространялся в китайской среде и ранее. Еще в 1856 г. в Шанхае священник и музыкант Франсуа Равари обучал учеников-семинаристов игре на западных духовых и проводил с их участием выступления, достигавшие «почти профессионального уровня» [61, с. 6]. В 1877 г. там же был издан «Метод игры на трубе» (喇叭吹奏法). То был первый учебник европейского духового искусства на китайском языке. Как отмечал Сяо Хуачуань, «появление этого пособия позитивно отразилось на вращении европейской трубы в китайскую музыкальную культуру, ускорив появление китайских военных оркестров» [38, с. 401]. Таким образом, по словам Д. Урроуза, «ансамбль Харта следует рассматривать не столько как начало, но как завершение процесса первоначального укоренения европейского оркестрового искусства в Китае» [61, с. 8].

Тем не менее, роль коллектива Харта в распространении западного духового искусства весьма значительна. Среди инструментов там были трубы, тромбоны, альтгорны, большие и малые барабаны и т. д. Для игры в оркестре нанимались как европейцы, так и молодые китайцы – последние в количестве 14 человек [58, с. 44–45]. Хоу Чанчжи сообщает, что среди участников коллектива были и русские музыканты [46, с. 19]; однако других подтверждений этого нам обнаружить не удалось.

Хотя китайские оркестранты Харта не были первыми, кто овладел западными духовыми, но тем не менее утверждение китайских исследователей, что они могут считаться «пионерами европейского искусства в Китае» [140, с. 12] без сомнения, имеет веское основание. При ансамбле был организован небольшой обучающий

¹ См. Приложение 1. Рис. 1.

класс. Среди тех, кто там занимался, был Му Чжицин (穆志清) – одна из ключевых фигур национальной духовой культуры. Он вспоминал: «Год я изучал медные духовые инструменты, затем перешел на кларнет, дополнительным инструментом была скрипка... Моим первым учителем был Бигль (англичанин), вторым – Гао Шида (немец)², третьим, обучавшим меня дольше всех, – голландец Далтон, четвертым – американец Бао Эрдо³» [139, с. 45]. Годом позже появления оркестра Харта в Тяньцзине был учрежден еще один музыкальный класс, где учили духовиков-китайцев. Его основал немецкий сотрудник портовой таможни по фамилии Бигль. Преподавателями стали музыканты расквартированных в городе иностранных военно-духовых оркестров [128, с. 45]. И все же о каком-либо серьезном обучении ни в шанхайском, ни в тянцзинском классах, говорить не приходилось: По словам Му Чжицина, «в то время уделяли внимание только технике, без какой-либо теоретической основы» [139, с. 46].

В конце XIX столетия усилия европейских энтузиастов духового искусства получили государственную поддержку. Власти цинской империи пришли к заключению, что военные оркестры Империи следует реорганизовать по европейскому образцу, что должно способствовать подъему морального духа и росту боеспособности армии [141, с. 76].

В 1897 году высокопоставленный чиновник-реформатор Чжан Чжидун (张之洞) основал военный оркестр по образцу тех, что существовали в армии Германии. Были закуплены немецкие инструменты, а для руководства коллективом приглашены германские граждане Касович и Миллер [142, с. 47]. Оркестр (точнее, ансамбль), состоявший из 15 музыкантов, был призван «играть на военных кораблях или при дворе, а также развлекать иностранных гостей в кабинете премьер-министра» [132, с. 14].

Двумя годами позже военный министр Юань Шикай (袁世凯) официально представил еще один армейский оркестр, где традиционные китайские

² Так в тексте источника (прим. Ши Сюйцзэ).

³ Так в тексте источника (прим. Ши Сюйцзэ).

инструменты были заменены западными медными духовыми [132, с. 1]. В 1901 году оба оркестра были объединены. В 1903 году Юань Шикай основал военную музыкальную школу в Тяньцзине (天津的河北区金家窑的油房胡同) – самое раннее в истории Китая учебное заведение с изучением духовой музыки Запада. Директором ее стал чиновник и музыкант Ли Инган (李映庚), которого называют «отцом китайской военной музыки» [145, с. 29–32]. В 1908 г. он опубликовал первый сборник китайской военной музыки – «Военно-музыкальный эскиз» (军乐稿). В него вошли произведения самого Ли Ингана и переложения военных сочинений композиторов Запада.

Духовые оркестры европейского образца продолжали создаваться и за пределами вооруженных сил. Но если в XIX столетии их организовывали иностранцы, то в новом веке – уже сами китайцы. В начале XX века в крупнейших городах страны появляются университетские духовые оркестры – например, оркестр, основанный в 1911 г. в Пекине университета Цинхуа [48, с. 149]. Коллективы такого рода существовали также в пекинской средней школе Вучэн, Чжэцзянском университете Ханчжоу, Линьнаньском университете Гуанчжоу, Сямыньском университете: последний включал 25 музыкантов, а в состав входили тромбоны, трубы и кларнеты [48, с. 148].

Появлялись и новые учебные заведения. В 1908 году Цзэн Чжичжай (1879–1929, 曾志斋), китаец, получивший образование в Японии, основал в Шанхае детский дом, где воспитанники обучались на европейских инструментах, в том числе духовых. При школе был организован оркестр, дирижером которого стал сам Цзэн Чжичжай. Преподавателями стали его коллеги, также обучавшиеся в Японии – Чжу Шаопин (朱少屏) и Фэн Ясюн (冯亚雄); последний впоследствии стал известным педагогом, сыгравшим большую роль в обучении духовому искусству. Позже к духовикам присоединились струнники, и в итоге ансамбль увеличился до 60 человек⁴. Этот коллектив просуществовал примерно до 1927 г. [197, с. 24].

⁴ См. Приложение 1. Рис. 2.

Итак, в ходе трех этапов, обозначенных нами вслед за Тао Ябином как «любопытство», «поиски знаний» и «признание», духовое искусство Запада получило в Китае определенное распространение. В то же время, до создания полноценной культуры игры на европейских духовых инструментах было еще далеко. Выход на более высокую стадию развития прежде всего требовал развертывания подготовки квалифицированных национальных кадров. Западные педагоги-любители и местные музыканты, получавшие весьма ограниченное профессиональное образование, не могли обеспечить этот процесс: они лишь готовили почву для решения данной задачи. Решить её предстояло следующему поколению музыкальных посланцев Запада; при этом ключевую роль в её осуществлении предстояло сыграть представителям русской школы.

1.2. РОССИЙСКОЕ ПОЛИТИЧЕСКОЕ И СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ПРИСУТСТВИЕ

Первые достоверно известные контакты жителей Китая с русскими относятся к XIII-XIV векам. После того как Россия в XVII веке утвердилась в сопредельных Цинской империи Забайкалье и Приамурском крае, эти связи становятся все более интенсивными. В Китай направляются русские посольства. В 1689 г. заключен первый в истории дипломатический договор. Важным этапом в русско-китайских отношениях стало подписание Нерчинского мирного договора в 1689 году, где обозначены официальные границы и установлены дипломатические связи. В 1858 династия Цин заключает с Россией Айгунский договор, урегулировавший территориальные споры на Дальнем Востоке. В том же году подписан Тяньцзинский трактат, устанавливавший добрососедские отношения между двумя государствами.

В XVIII и XIX веках русский язык и культура начали проникать в Китай через миссионеров и торговцев. Россия становилась важным торговым партнером для Китая, что способствовало ввозу европейских товаров и технологий. Существенный вклад в изучение Китая и его культуры вносили также путешественники и ученые.

Вполне вероятно, что на этой стадии осуществлялись и отдельные контакты в сфере искусства игры на духовых инструментах. Однако сведений о таковых нам найти не удалось. Разобранные ранее процессы зарождения национального исполнительства на европейских духовых инструментах с российским влиянием практически не связаны.

Ситуация изменилась в начале XX века, когда русское влияние – как политическое, так и культурное – стало резко возрастать. Центром русского влияния в Цинской империи становится Маньчжурия – историческая область на Северо-Востоке Китая, представлявшая наибольшие возможности с точки зрения укрепления русского присутствия. В 1896 г. Китай предоставил России право на постройку железнодорожной магистрали в этой провинции. Она получила имя Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД). Эта магистраль, построенная к 1903 г. принадлежала Российской империи и обслуживалась ее подданными. Прилегающая к ней территория практически находилась под русским контролем. Узловой точкой КВЖД стал Харбин, возникший в 1898 г. на месте небольшой рыбацкой деревни. Русское население города быстро росло. Уже к 1912 г. в Харбине проживало свыше 43 тыс. россиян. Росло и число китайцев: к 1912 г. их насчитывалось уже 24 тыс. [119, с. 28].

Защита русских политико-экономических интересов в Северо-Восточном Китае потребовало увеличения русского присутствия и в других регионах Цинского государства. Прежде всего это относилось к Шанхаю: его порт и коммерческие учреждения обеспечивали логистическое сопровождение КВЖД. В 1896 г. там открылось официальное Российское консульство. К 1905 г. количество «русских шанхайцев» превысило 400 человек [89, с. 1]. Относительно крупные русские колонии, численностью каждая около 200 человек, стали возникать в иных крупных центрах страны – портовом Тяньцзине, центре чайной торговли Ханькоу [43, с. 38–41]. Русское представительство существовало и в столице империи – Пекине.

К началу второго десятилетия XX века можно было уже констатировать возникновение сообщества россиян, впоследствии получившего неофициальное название «Русского Китая». В качестве его неформальной столицы прочно

утвердился Харбин – административный центр КВЖД и город с наиболее крупной российской диаспорой.

Падение царской Российской империи в результате Революции 1917 года не только не рассеяло «Русский Китай», но способствовало его росту и консолидации. В результате революционных катаклизмов в страну хлынуло огромное количество беженцев. Большинство из них устремились в Харбин и Шанхай. Согласно статистическим данным в 1918 г. количество русских харбинцев достигло 60 200 чел., в 1920 г. – 131 073, а в 1920 году – уже 155 402 чел. К 1923 г. Харбин окончательно стал русским городом: русскоязычное население превысило 200 000 чел., значительно превзойдя число местных китайских жителей [192, с. 71].

Расцвет «Русского Шанхая» пришелся на следующее десятилетие. В середине 20-х гг. число россиян, проживавших в этом городе, составляло около 1500 чел. [168, с. 132]. Но обострение политической ситуации – переход КВЖД под управление СССР (1924 г.) и захват Маньчжурии японцами (1932 г.) – вызвало отток эмигрантского населения из Харбина и соответственно – рост русского населения Шанхая. В результате в середине 30-х гг. российская диаспора Шанхая превысила 20 000 чел. [148, с. 50]. Росла и пекинская эмиграция: в середине 20-х гг. она составляла от 2000 до 4000 чел. [43, с. 49].

Еще до прихода в России Советской власти «Русский Китай» стал важнейшим очагом русской культуры. Возводились православные храмы, возникали русские школы и клубы, появлялись благотворительные организации и т. д. Эта атмосфера, способствуя сохранению национального самосознания и традиций, в то же время содействовала всё более интенсивному культурному обмену со страной пребывания. После Революции 1917 г. эти процессы резко активизировались – как в отношении роста русского культурного присутствия, так и в плане взаимодействия с китайским национальным пространством. Закономерно, что на этой стадии стремительного роста русской диаспоры в жизни первенство в содействии укоренению западной духовой культуры перешло от представителей Западной Европы к русским.

Социокультурное присутствие России в Китае ярко и убедительно продемонстрировало одно из важнейших качеств российской музыкальной культуры – его ярко выраженную просветительскую направленность. Просвещение посредством музыки в России традиционно рассматривалось как важное средство воспитания идейно-нравственных качеств личности. В исследуемый период оно переживало высокий подъем. По словам Е. Яковлевой, «к 1917 году – времени, переломному во всех областях жизни Российской империи – в стране был накоплен всесторонний опыт разнообразной по формам музыкально-просветительской деятельности среди самых широких слоев населения» [67, с. 251].

Этими чертами характеризовалась и российская духовая культура, в частности деятельность военных духовых оркестров. Значительная заслуга в их совершенствовании принадлежит Н. А. Римскому-Корсакову, с 1873 по 1884 г. занимавшему пост инспектора военно-морских оркестров России. Под влиянием инициированных им реформ музыкального дела во флоте в 1876 г. в армейских пехотных полках определены твердые «штаты оркестров 35 человек с медными инструментами» [43, с. 268] и существенно улучшена профессиональная подготовка как оркестрантов, так и дирижеров.

Как еще в 1867 г. отмечал В. В. Стасов, «нынче уже нельзя оставаться при мнении, что военная музыка – ну, она существует для военных ... Нет, это неправда, роль ее нынче не та. ... Военные оркестры – проводники не только одной военной, но и всяческой музыки в массу народную. На улице, в публичном саду, в процессии, в каждом народном или национальном торжестве, кого же народ всегда слышит, как не военный оркестр, через кого он знает что-нибудь из музыки, как не через него?» [36, с. 177]. Подобная деятельность была особо актуальна для отдаленных регионов России – тех, куда иные формы музыкального просвещения только еще начинали проникать. К таковым относились и области, граничащие с Китаем. В начале XX столетия военные духовики стали важными трансляторами западноевропейской и русской музыкальной культуры уже и в самом Китае – в первую очередь в районах строительства КВЖД.

1.3. СОСТОЯНИЕ РУССКОЙ ДУХОВОЙ ШКОЛЫ К НАЧАЛУ АКТИВНОГО ВНЕДРЕНИЯ В КИТАЙСКУЮ КУЛЬТУРУ

Согласно мнению большинства российских исследователей, к периоду, соответствовавшему началу укоренения русского духового искусства в Китае, духовая школа России завершала стадию становления. Так Ю. Усов заключил, что «именно тогда (в начале XX века – III. С.) формировалась та основа, на которой после Великой Октябрьской Социалистической Революции возникла советская школа игры на духовых инструментах» [40, с. 67]. В. Попов указывает, что русские духовики 20–30-х гг. прошлого столетия «унаследовав дореволюционную школу немецкого и австрийского исполнительства, дополнили ее чисто русскими особенностями, развили и упрочили ее, стали базой советской исполнительской школы» [31, с. 125]. П. Делий и О. Сергеев, рассматривая становление русской флейтовой школы, констатируют ее полноценное существование уже в первые годы XX века [11, с. 155].

К окончанию XIX века в России существовала и достаточно развитая национальная система духового образования. Подготовка духовиков велась в лучших музыкальных учебных заведениях страны. Ведущее место здесь принадлежало Петербургской и Московской консерваториям, Училищу при Придворной певческой капелле, Музыкально-драматическому училищу Московского филармонического общества. Вполне качественное обучение предоставлялось и в провинции: открытой в 1912 г. Саратовской консерватории, основанными годом позже Киевской и Одесской консерваториях, Харьковском музыкальном училище и т.п. [40, с. 25].

В России XIX и начала XX века работали музыканты-духовики, обладавшие европейской известностью – профессора Петербургской консерватории флейтисты Чезаре Чиарди и Эрнест Келлер, кларнетист Эрнесте Каваллини, трубач и корнетист Вильгельм Вурм и др. Как считает Ю. Усов, «от иностранных профессоров трудно было ожидать ориентирования учащихся на русскую, отечественную музыку» [40, с. 62]. Но их российские ученики – кларнетист С. Розанов, гобоист Н. Н.

Назаров, флейтист В. Цыбин, валторнист М. Буяновский и многие другие, в своей творческой деятельности уже безусловно и в полной мере принадлежали национальному искусству.

В числе музыкантов этого поколения и русские эмигранты, учившие китайских духовиков. Вместе с их коллегами, работавшими в этот период в России, они передали своим воспитанникам отличительные черты русской школы, которые В. Попов определяет как «яркую эмоциональность, культ исполнительской свободы, свободу, повышенное внимание к осознанию исполнителем смысла музыкальной фразы, ее содержания» [31, с. 130]. Как будет показано в следующих главах, именно эти особенности как важнейшие для русской школы выделяют и мастера духового искусства Китая.

1.4. ПЕРИОДИЗАЦИЯ ОБЩЕГО ХОДА РАЗВИТИЯ КИТАЙСКО-РУССКИХ СВЯЗЕЙ

Периодизацию соответствующего процесса нам не удалось обнаружить ни в русскоязычной, ни в китайской научной литературе. В то же время, существуют соответствующие разработки, относящиеся к отдельным областям китайского духового исполнительства. Представляются достаточно обоснованными периодизации развития саксофонного искусства в Китае, предложенные Гэ Мэном [10, с. 319], Цзян Минхуэй и Е. Яковлевой [67, с. 4], Чжоу Ицзюнь [55, с. 17–18], Лянь Ицзэнь [27, с. 46–50]. Вместе с тем они, охватывая лишь отдельные аспекты, не дают целостной периодизации русско-китайских связей.

Наиболее соответствующим проблематике настоящего исследования является разделение на стадии, выдвинутое Лянь Ицзэнь, и относящееся к русскому влиянию на флейтовое исполнительство. Здесь выделяется пять этапов. Начальный – с рубежа XIX–XX столетий по начало 20-х гг., когда «русские музыканты приезжали в Харбин на гастроли» [27, с. 46]. Следующие две стадии продолжаются с 1920-х

по начало 1930-х гг. и 1932–1945 гг. и характеризуются как «период активного освоения русских исполнительских традиций» когда «советское музыкальное образование является примером для зарождающейся китайской культуры исполнительства на европейской флейте» [27, с. 46]. Заключительный этап приходится на 1946–1962 гг., после чего «в связи с изменением в советско-китайских отношениях, влияние начало заметно ослабевать» [27, с. 47].

Отдельные моменты этой периодизации можно принять и распространить ее на процессы взаимодействия китайской и русской духовой культуры в целом. Однако при этом следует сделать весьма существенные оговорки.

Точка зрения, что первая стадия ограничена рубежом девятнадцатого - двадцатого столетий и началом 20-х гг. прошлого века, представляется справедливой. В то же время, влияние русского духового (в том числе флейтового) искусства, как будет показано в следующей главе настоящего исследования, было связано в тот период не только с гастрольной деятельностью, но в первую очередь с работой музыкантов, входивших в состав русской диаспоры Китая.

Два следующих этапа целесообразнее объединить в один. Следует отметить, что, хотя в тот период и имело место использование советских достижений, главное его содержание определялось развитием традиций дореволюционной русской музыкальной культуры, воплощённых в деятельности музыкантов-эмигрантов. С этой точки зрения этот период следует продлить до начала 50-х гг. – времени угасания эмигрантской общины в Китае.

Наконец, никак нельзя согласиться с утверждением, что период 1946–1962 гг. был «завершающим этапом активного внедрения традиций русского исполнительства в китайскую культуру» [27, с. 47]. Этот процесс активно продолжился и в последующие годы. Преодоление трагических последствий Культурной революции (1967–1977) и начало эпохи реформ и открытости придали распространению достижений русского музыкального искусства дополнительный импульс.

Разрабатывая собственную периодизацию, автор настоящего исследования стремился учесть процессы и события, происходившие в следующих

взаимосвязанных сферах: развитии китайской духовой культуры в целом; укоренении в ней русской школы; общей истории Китая; русско-китайских политических отношениях.

С этой точки зрения, можно обозначить три периода, каждый из которых в свою очередь разделенных на этапы. Содержание первого периода обусловлено деятельностью русской диаспоры в эпоху до потрясений, вызванных революцией 1917 г., и работой беженцев-эмигрантов. Назовем его «Первоначальным укоренением русской духовой школы». Данная стадия практически полностью определена деятельностью русской диаспоры. Период можно разграничить на два этапа. Первый из них, «Внедрение», продолжавшийся до начала 20-х годов прошлого столетия, связан преимущественно с русской общиной Харбина. Второй, «Закрепление» – с работой русских музыкантов-эмигрантов в обоих главных центрах русской эмиграции – Харбине и Шанхае.

Содержание второго и третьего периодов обусловлено в первую очередь усвоением достижений Советского Союза, а позже – Российской Федерации, хотя в начале первой из этих двух фаз достаточно существенна и деятельность музыкантов-эмигрантов. Первый из них можно назвать «В новом Китае». Он разделен на три этапа. Наступление первого из них, «Реформы духового образования», ознаменовано Революцией 1949 г. и образованием Китайской Народной Республики. Этот этап отмечен реформами национального духового образования по советскому образцу и заметным сокращением деятельности русских духовиков-эмигрантов, сохраняющей, тем не менее, свою актуальность. Основные события следующего этапа, «Курс на обучение СССР» связаны с обучением китайских духовиков в консерваториях Советского Союза. Заключительный этап, «Годы Культурной революции», пришелся на трагическое десятилетие тяжелейших испытаний. Духовая культура страны подвергалась разрушению; однако традиции русской духовой школы все же в определенной степени удавалось сохранить и продолжить.

Третий период – стадия расцвета русско-китайских связей. Он назван «От обучения к сотрудничеству», что отражает новые реалии во взаимоотношениях китайской и российской духовых культур. Период можно разделить на два этапа.

Первый из них «Возобновление контактов», связан с преодолением последствий Культурной революции и преобразованиями провозглашенной Коммунистической партией Китая Эры реформ и открытости. В начале этапа связи русской и китайской духовных школ были существенно ослаблены, но далее, по мере налаживания общеполитических отношений с Российской Федерацией, постепенно восстанавливались. Второй, «Расцвет сотрудничества», продолжающийся по настоящее время, характеризуется постепенным нарастанием взаимодействия. При этом одностороннее усвоение традиций русской школы постепенно утрачивает преобладающее значение и всё более заменяется многоплановыми процессами культурного обмена.

Предложенную периодизацию можно представить в следующей таблице.

Таблица 2.

Первый период. Первоначальное укоренение русской духовной школы. <i>Рубеж XIX–XX вв. – окончание 40-гг. XX века</i>	Первый этап. Внедрение. <i>Рубеж XIX–XX вв. – начало 20-х гг. XX в.</i>
	Второй этап. Закрепление <i>Начало 20-гг. XX в. – окончание 40-х гг. XX в.</i>
Второй период. В новом Китае <i>Начало 50-х гг. – окончание 70-х гг. XX века</i>	Первый этап. Реформы духовного образования. <i>Начало 50-х гг. XX в. – последние годы 50-х гг. XX в.</i>
	Второй этап. Курс на обучение в СССР. <i>Последние годы 50-х гг. – середина 60-х гг. XX в.</i>
	Третий этап. Годы Культурной революции <i>Середина 60-х гг. – окончание 70-х гг. XX в.</i>
Третий период. От обучения к сотрудничеству	Первый этап. Возобновление контактов. <i>Окончание 70-х гг. XX в. – рубеж XX – XXI вв.</i>

<i>Окончание 70-х гг. XX века – настоящее время</i>	Второй этап. Расцвет сотрудничества <i>Рубеж XX – XXI вв. – настоящее время</i>
---	---

1.5. ИТОГИ ИССЛЕДОВАНИЯ ФАКТОРОВ УСПЕШНОГО ВНЕДРЕНИЯ И ЗАКРЕПЛЕНИЯ РУССКОЙ ДУХОВОЙ ШКОЛЫ И ФОРМУЛИРОВАНИЯ ПЕРИОДИЗАЦИИ ЭТОГО ПРОЦЕССА

Наличие в Китае высокоразвитой традиционной духовой культуры стимулировало адаптацию европейского к национальной почве – при этом взаимодействие традиционного духового инструментария с духовой культурой западного типа нарастает по мере развития последней. Активное включение русских духовиков в китайскую музыкальную жизнь было подготовлено более чем трехвековой историей деятельности музыкантов из Западной Европы и США и их китайских последователей. То, что российские музыканты-духовики столь быстро и успешно вошли в общественную жизнь страны пребывания, предопределено ростом политико-экономических и культурных российско-китайских контактов, связанных со строительством КВЖД, а позже – с резким увеличением российской диаспоры, вызванным революцией 1917 г. и Гражданской войной в России. Особая эффективность укоренения русского духового исполнительства обусловлена высоким уровнем российского духового искусства, завершавшего к тому времени формирование развитой национальной школы и просветительской направленностью русской музыкальной культуры, корнящейся в общих свойствах российского менталитета.

Разрабатывая собственную периодизацию соответствующего процесса, автор, в известной мере опираясь на предшествующие исследования процесса развития китайского исполнительства на европейских духовых инструментах, учитывал четыре взаимосвязанные сферы: развитие китайской духовой культуры, укоренение в

ней русской школы, общую историю Китая и русско-китайские политические отношения. На этой основе выделены три крупных периода, каждый из которых разделён на этапы. Первый из периодов связан с деятельностью русской диаспоры; второй – обусловлен переносом советского опыта в духовое образование, а третий охватывает возобновление контактов в эпоху реформ и последующий расцвет сотрудничества, характеризующийся переходом от одностороннего заимствования к многоплановому культурному обмену.

В следующей главе обратимся к рассмотрению начального периода адаптации русской духовой школы.

ГЛАВА 2. ПЕРВЫЙ ПЕРИОД. ПЕРВОНАЧАЛЬНОЕ УКОРЕНЕНИЕ РУССКОЙ ДУХОВОЙ ШКОЛЫ

В территориальном отношении воздействие русской духовой школы в этот период достаточно ограничено: оно локализовано почти полностью в Харбине и Шанхае – двух главных городах «Русского Китая». Но значение его исключительно. Именно на этой стадии воздействие российского духового исполнительства на китайскую музыкальную культуру было наиболее сильным. Разумеется, оно было весьма значительным и позже. Но в ходе следующих периодов русская школа делила свое влияние с другими крупными духовыми школами – во многом по причине резко увеличивавшихся контактов с Западом. В рассматриваемый же период, когда политические факторы – кровопролитная и продолжительная Гражданская война, а также почти непрерывные военные конфликты с Японией – существенно сужали подобные связи, эмигранты из России составили подавляющее большинство высококвалифицированных профессионалов, способных выполнять «учительскую» роль для формирующейся национальной школы.

2.1. ПЕРВЫЙ ЭТАП. ВНЕДРЕНИЕ⁵

Харбин первых двух десятилетий XX века никак не мог претендовать на роль главного центра укоренения европейского музыкального искусства на национальной почве Китая: таковыми был тогда Шанхай и в меньшей степени Пекин. Вместе с тем именно тогда и именно в этом городе процесс укоренения русской духовой школы получил начальный импульс.

⁵ В данном разделе использована следующая статья автора настоящей диссертации: [3].

Уже в первое пятилетие существования русского Харбина его музыкальная жизнь была весьма интенсивной. В 1900 г. был открыт магазин братьев Эрмль, где торговали инструментами и нотами. Развивалось любительское музицирование: появлялись музыкальные кружки, камерные ансамбли [118, с. 51]. Однако в сохранившихся материалах того времени духовые в этом плане не упоминаются: речь идет о вокале, хоровом пении, фортепиано и струнных инструментах. Датой начала активного развития харбинского духового искусства следует считать 1903 год, когда в городе был расквартирован оркестр Второго Заамурского пограничного железнодорожного полка. Руководителем стал Г. М. Зундель – опытный дирижер, часто выступавший в российской провинции в качестве дирижера-гастролера [16, с. 482]. Позже его сменил Э. Батхэн [168, с. 61].

Коллектив сразу же вписался в музыкальную жизнь города, являясь постоянным участником различных культурных мероприятий. Четыре раза в неделю – по воскресеньям, понедельникам, средам и субботам он выступал в городском саду [6, с. 8]. Участвовал и в просветительских мероприятиях. Так в мае 1909 г. под управлением Г. М. Зунделя оркестр выступил в саду на грандиозном гулянии в честь столетнего юбилея Н. В. Гоголя; в празднике участвовали практически все русскоязычные школьники города – около 3000 детей [7, с. 29].

Кульминацией просветительской деятельности коллектива стал концерт в апреле 1908 г., когда полковой оркестр под руководством Г. Зунделя, усиленный местными струнниками-любителями, выступил с серьезной симфонической программой. В числе исполненных произведений была Торжественная увертюра «1812 год» П. И. Чайковского и фрагменты «Богатырской» симфонии А. П. Бородина. Концерт имел большой успех и был объявлен в печати «рождением симфонического оркестра в Харбине» [49, с. 60]. Однако после нескольких последующих выступлений (уже под управлением Э. Батхэна) коллектив был распущен в связи с расформированием полка [5, с. 9].

Деятельность армейских духовиков не ограничивалась полковым оркестром. Они были востребованы и в многочисленных театрах, цирках, салонах, клубах – например, в представлениях выступавшего в 1904 г. цирка Боровского [32].

Слышать духовые инструменты горожане в те годы могли и в исполнении гастролеров – участников многочисленных театральных и цирковых коллективов, приезжавших в Харбин из России, Западной Европы и Японии.

Опереточные и оперные гастрольные представления стали в начале XX века постоянным явлением общественной жизни «Русского Китая» – не только в Харбине, но и других его центрах, таких как Порт-Артур. Уже в 1901 г. в Порт-Артуре состоялись гастроли опереточных артистов антрепризы К. Мирославского [21, с. 27]. В марте 1903 г. в Харбине прошли спектакли приезжей оперной труппы, организованные известным на российском Дальнем Востоке антрепренером А. А. Ивановым [21, с. 31].

Первый представитель русской духовой школы, обосновавшийся в Харбине, чьё имя удалось установить, – флейтист Евгений Демидов. Китайские источники сообщают, что до появления в городе этот музыкант выступал в Италии в 1911 г. в составе оркестра оперной труппы [119, с. 255]. Согласно исследованиям И. Крыловской, в Харбине в том году действительно гастролировал итальянский оперный коллектив – труппа Ж. Гонсалец (Гонсалес). [23, с. 16–19]. По всей вероятности, именно после этих гастролей музыкант принял решение остаться в Харбине. Таким образом, ко времени переселения в столицу «Русского Китая» Е. Демидов, видимо, был уже достаточно опытным оркестровым музыкантом и сразу приобрел известность игрой в театрах и клубах [118, с. 302], а позже эпизодически исполнял обязанности дирижера Харбинского симфонического оркестра⁶.

Сведений о массовом воздействии музыкальной жизни русского Харбина на китайское население, имевшем место в ходе рассматриваемого периода, автору обнаружить не удалось. Тем не менее, подобное влияние, по всей вероятности, было. Праздничные шествия военных с участием полкового оркестра, несомненно, вызывали интерес не только у русских, но и китайских горожан. Если европейский муниципалитет Шанхая, как уже было упомянуто, не допускал местных жителей на

⁶ Однако утверждение Лянь Ицзэнь о том, что Демидов являлся главным дирижёром этого коллектива [27, с. 47], по-видимому, не соответствует действительности: автор настоящего исследования не нашёл иных подтверждений.

музыкальные мероприятия, проводимые в сэттльменте, то российские власти Харбина не препятствовали посещениям китайцами концертов и театральных представлений в русской части города.

Вместе с тем, по крайней мере одно достоверное свидетельство, что отдельные, «личные» музыкальные контакты русских харбинцев с китайским населением существовали уже на этом этапе, все же имеется. Связано оно с судьбой Чан Мэ-линя (常梅林). Китайский мальчик, рано потерявший отца и мать, был в 1898 г. усыновлен русской семьей харбинского железнодорожного служащего. Заметив незаурядные музыкальные способности ребенка, приемные родители нашли ему российских учителей. Обучался Чан Мэлинь на гобое и скрипке, но сумел самостоятельно освоить все деревянные духовые, входящие в состав симфонического оркестра [119, с. 225]. Подробно деятельность Чан Мэлиня будет рассмотрена в следующих разделах. Здесь же отметим, что этот человек, получивший в Харбине прозвище «русского китайца», вырос в замечательного музыканта и внес заметный вклад в музыкальную культуру страны.

2.2. ВТОРОЙ ЭТАП. ЗАКРЕПЛЕНИЕ⁷

Духовая культура «Русского Харбина» продолжает интенсивно развиваться в ходе и этой стадии. Однако ведущую роль в укоренении традиций российской школы в музыкально-культурном пространстве Китая сыграла шанхайская диаспора. Причины, по которым именно Шанхай, а не Харбин, занял ведущее положение в этом процессе, выходят за рамки факторов, непосредственно связанных с развитием духовой культуры. Прежде всего – это существенный рост значения Шанхая как центра национального музыкального образования.

Революция 1911–1912 гг. положила конец более чем двухтысячелетней имперской системе. В результате Синьхайской революции царствование

⁷ В данном разделе использованы следующие статьи автора настоящей диссертации: [3, 61, 62].

маньчжурской династии Цин было свергнуто, и в 1912 г. провозглашена Китайская Республика. Новые власти предприняли энергичные попытки реформировать образовательную систему – в том числе и в сфере музыки – провозгласив курс на синтез национальных достижений с культурой Запада. В 1922 г. в столичном Пекине на основе Национального университета был создан Институт музыкальных исследований. Инициатива принадлежала выдающемуся композитору и педагогу Сяо Юмэю (萧友梅). Предполагалось, что данное учреждение станет прообразом будущей консерватории, которую предполагалось открыть в Пекине в ближайшее время. Среди предметов, преподаваемых в новом вузе, были и европейские духовые инструменты [55, с. 68].

В 1923 г. по предложению Сяо Юмэя, в рамках Института был создан оркестр, куда вошли исполнители на духовых⁸. Уровень коллектива был, по-видимому, достаточно высок. Во всяком случае, русский поэт Ярошенко, преподававший в Университете, называл его выступления «зарей новой китайской музыки» [197, с. 30]. За пять лет работы оркестр представил 6 программ. Исследователь Чжао Таотао называет среди исполненных произведений столь сложные для оркестра опусы как Симфонии № 5 и № 6 Л. Бетховена, Увертюру «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона, «Военную симфонию» Й. Гайдна [55, с. 68]; по всей вероятности, всё же исполнялись лишь фрагменты этих сочинений.

Как сообщает Чжао Таотао, дирижером коллектива был сам Сяо Юмэй [56, с. 68]. В то же время, по словам Тань Шучжэня, лидером его был Му Чжицин – уже упомянутый выпускник школы при оркестре Р. Харта. Он же, как утверждает этот исследователь, преподавал в Институте ряд духовых инструментов [141, с. 42]. Были ли среди преподавателей-духовиков этого вуза музыканты из России, остается неясным. Но, скорее всего, таковых не имелось: косвенным свидетельством является то, что нам не удалось обнаружить сведений о существовании в Пекине той эпохи каких-либо духовых ансамблей, составленных из русских эмигрантов. В то же время известно, что в числе педагогов Института было, по крайней мере, двое

⁸ См. Приложение 1. Рис. 3.

педагогов-пианистов, являющихся представителями русской диаспоры – это Камилла Альбертовна Хорват и Владимир Гарц [2, с. 650].

Таким образом к середине 1920-х годов возникли предпосылки для того, чтобы новое музыкальное учебное заведение заложило основы подлинно профессионального духового образования в Китае. Однако во второй половине десятилетия молодой вуз столкнулся с серьезнейшими проблемами. Вскоре после свержения монархии в стране наступил период, именуемый «эпохой военных кланов». Региональные милитаристы – генералы и политические лидеры – управляли различными территориями, борясь друг с другом за власть и ресурсы. Ареной такого противостояния стал и Пекин. В этих условиях Институт музыкальных исследований никак не мог претендовать на роль всекитайского центра культуры.

В 1927 г. пришедшая к власти в Пекине военная клика закрывает институт. Гонениям подвергается не только искусство Запада – генералы сочли, что музыка в целом «оскорбительна для морали и не приносит пользы сердцам людей» [194, с. 22]. Национальное правительство, базировавшееся в Нанкине, предприняло шаги для создания новой национальной консерватории. Разумеется, Харбин для размещения вуза не подходил. Пусть этот город тогда был едва ли не самым «музыкальным» в Китае, но всё же он являлся в первую очередь русским центром; к тому же Харбин располагался в приграничном районе, весьма небезопасном в военно-политическом отношении. Основать национальную консерваторию было решено в средоточии связей с Западом – Шанхае. Возглавить учреждение предстояло тому же Сяо Юмэю.

Значение произошедшего в 1927 г. открытия Шанхайской консерватории в истории китайского искусства невозможно переоценить. Оно дало мощнейший импульс музыкальной культуре страны, на многие десятилетия определив направления ее развития. Новый вуз готовил специалистов как в сфере традиционной, так и западной музыки. Обучение на факультетах западного искусства производилось по программам европейских консерваторий.

Условия для получения музыкального образования для китайской молодежи здесь были намного благоприятнее, чем в учебных заведениях Харбина. В 1932 г.

количество иностранцев в консерватории составило 20%; в том же году было принято постановление, что их количество должно составлять не более 10% от общего числа студентов [48, с. 141]. Стоимость обучения составляла примерно 20 юаней – это более чем в два раза меньше, чем плата за учебу в харбинских музыкальных школах. При этом для талантливых, но нуждающихся студентов образование могло быть бесплатным [93, с. 14]⁹.

С самого начала руководство консерватории взяло курс на сотрудничество с русской эмигрантской общиной, среди представителей которой было немало высококвалифицированных музыкантов. В этот период их число значительно возросло вследствие отмеченного в предыдущей главе притока беженцев из Харбина. В результате первый музыкальный вуз Китая обрел поистине выдающихся специалистов.

Среди них декан фортепианного факультета Борис Степанович Захаров – воспитанник Петербургской консерватории, один из лучших учеников А. Н. Есиповой, друг и соученик С. Прокофьева, до приезда в Китай успешно гастролеровавший по многим странам мира. Еще одним педагогом-пианистом был Борис Матвеевич Лазарев – ученик А. Зилоти, известный в России музыкант, игру которого высоко оценивал С. Рахманинов [1, с. 225]. Вокальный факультет возглавил Владимир Григорьевич Шушлин – бас, выпускник Петербургской консерватории, выступавший в Мариинском театре вместе с Ф. Шаляпиным. Теоретические предметы вёл Сергей Сергеевич Аксаков, ученик А. Гречанинова и Ю. Энгеля. Значительную помощь новой консерватории оказывал ее почетный профессор, всемирно знаменитый композитор и пианист Александр Николаевич Черепнин, неустанно поддерживавший новое музыкальное искусство Китая в ходе своих продолжительных визитов в страну из США и стран Западной Европы. К этой славной плеяде принадлежали и духовики – флейтисты А. Печенюк и А. Спиридонов, гобоист В. Сарычев, трубач В. Добровольский, кларнетист А. Верник.

⁹ См. Приложение 1. Рис. 14.

Русские профессора-шанхайцы стали наставниками тех, кто позже составил славу национальной музыки, став во главе музыкальной культуры нового Китая. Среди них – композиторы Дин Шандэ (丁善德) и Хэ Лути (贺绿汀) пианисты Ли Цюйчжэн (李其芳) и У Лэй (吴乐懿), флейтист и дирижер Хань Чжунцзэ (韩中杰), трубач Ся Чжицю (夏之秋) и мн. др.

Переходя непосредственно к деятельности духовиков русской диаспоры, осуществлявшейся на протяжении рассматриваемого этапа, обратимся прежде всего к их исполнительско-просветительской работе.

В обеих «столицах Русского Китая» главным средоточием духовой культуры были симфонические оркестры. В начале описываемого этапа они находились в стадии реорганизации.

В Харбине инициатива «оживления» симфонического искусства, заметно ослабевшего после расформирования полкового оркестра, исходила от руководства КВЖД. Новый коллектив был учрежден в 1919 г. [49, с. 61]¹⁰. Во главе Харбинского симфонического оркестра (далее ХСО) встал выпускник Петербургской консерватории Эммануил Меттер. Дирижерские функции также выполняли В. Графман, А. Слуцкий, Крейн. Коллектив быстро завоевал превосходную репутацию не только в Китае, но и за его пределами. Такой рост популярности послужил не только на его пользу, но возымел и известные негативные последствия. В 1924 г. 24 музыканта ХСО по приглашению Японского филармонического общества покинули Харбин для работы в Стране восходящего солнца [48]. В 1926 г. в Японию перебрался и дирижер Э. Меттер [49, с. 66]. Ослабленный коллектив пришел в упадок. Кризис был преодолен в 1933 г. с приходом нового руководителя – энергичного, опытного и талантливого Сергея Ильича Швайковского. С ним оркестр пережил новый расцвет. Концертная деятельность была весьма масштабной. В 1920-х – 1940-х гг. коллектив провел свыше 200 выступлений. Только с 1938 по 1942 г. было исполнено 280 опусов. Среди них – Четвертая, Пятая и Шестая симфонии, Первый

¹⁰ См. Приложение 1. Рис. 4.

фортепианный и Скрипичный концерты П. И. Чайковского; все (кроме Восьмой) симфонии Бетховена и мн. др. [49, с. 73].

Первым известным по имени духовиком, работавшим в ХСО, явился упомянутый в предыдущем разделе флейтист Е. Демидов; первоначально он был там и единственным исполнителем на этом инструменте [119, с. 255]. Со временем в духовой группе ХСО стали появляться и другие профессионалы. С 1920 г. имеются сведения о флейтистах С. Беспалове и З. Лаксе; гобоистах Л. Овчинникове и П. Приходенко (последний играл также на английском рожке); кларнетистах А. Козлинском и И. Тыванюке; фаготистах Л. Альбицком и Т. Суворове; валторнистах Ф. Зелинском, Т. Илясове, В. Сорокине, В. Ульянченко; трубачах В. Гаврилове и В. Ивашкове; тромбонистах А. Дмитриеве и Я. Черникове [49, с. 62].

С 1922 г. есть данные о присоединении к ХСО флейтиста и кларнетиста П. Ф. Соболева, гобоиста А. А. Солина¹¹, тромбониста Ф. М. Бабинова¹²; с 1924 г. – валторниста С. П. Косицына; с 1925 – флейтиста П. А. Войцеховского и кларнетиста Г. И. Левченко. В середине 1920 гг. начинает работу первый китайский духовик – это упомянутый в предыдущем разделе Чан Мэлинь. В 1934 г. в сохранившихся печатных программах можно встретить имена К. А. Мавридиса, Н. В. Евсеева и В. Ч. Земляникова (труба), А. А. Меслина (валторна); в 1935 г. – Г. В. Куксина (валторна), А. К. Маевского (тромбон) и А. П. Бодурского (труба); в 1936 – Ф. И. Гудца (тромбон) и Г. П. Букина (труба), Ф. Гузинкова (труба) [119, с. 254–257]. В конце 30-х начал работать кларнетист и саксофонист В. П. Бесков. В 40-е гг. в ХСО появились кларнетист А. А. Бибикив и флейтист А. В. Киров [118, с. 82]¹³.

Среди духовиков ХСО тех лет было немало колоритных фигур, в чьих бурных биографиях ярко отразились драматические перипетии эпохи. Аркадий Андреевич Солин и Чан Мэлинь участвовали в российской Гражданской войне. Первый сначала служил в Белой Армии под началом Колчака, затем – в Красной армии. Второй воевал в Красной армии и возвратился в Харбин после тяжелого ранения, в

¹¹ См. Приложение 1. Рис. 6.

¹² См. Приложение 1. Рис. 7.

¹³ См. Приложение 1. Рис. 5.

результате которого лишился глаза. Горячим патриотом России, сочетавшим это чувство с преданностью Китаю, был Виктор Петрович Бесков. В 1939 г., когда ХСО пригласили выступить в Японии, он отказался от поездки, мотивировав это тем, что «не хочет играть для империалистов». После начала Великой отечественной войны Бесков оставил обеспеченную жизнь в Харбине и уехал в СССР, желая быть с Родиной в тяжелое время. После Победы он возвратился в Китай [133, с. 32].

Духовиков ХСО харбинцы могли слышать не только в рамках симфонических программ. Звучала в городе и чисто духовая музыка. Для ее исполнения был создан специальный духовой оркестр, ставший в 1939 г. составной частью ХСО. Цзо Чжэньгуань именует его «полупрофессиональным», так как многие участники были любителями [48, с. 115]. Но руководителями духового подразделения стали опытные профессионалы. Это Л. В. Винчи – трубач, в прошлом дирижер военного оркестра атамана Белой армии Г. М. Семенова и Дмитрий Иванович Таиров – также трубач по первой профессии, получивший известность в Харбине не только как руководитель оркестра, но и как весьма успешный педагог. Оба они время от времени играли и в основном составе ХСО [48, с. 117].

Симфонические программы представлялись публике пять раз в неделю, а духовые – всего два раза. По воспоминаниям жителя Харбина тех лет, «такое решение вызвало вначале большое недовольство. Казалось странным, что симфоническая музыка, которая многим почти незнакома, будет исполняться так часто, а привычная и понятная духовая музыка – настолько редко. Однако дальнейшее показало, что решение было совершенно правильным и с далеким “прицелом” ... В последующие годы любителями симфонии стали уже тысячи. Посещение симфонии стало обычным и в то же время всегда праздничным занятием» [29, с. 65].

Активно участвовали духовики ХСО и в многочисленных гастрольных представлениях оперных и опереточных трупп. Как подчеркивает И. Крыловская, «Харбин стал единственным городом на Дальнем Востоке, где после 1920 г. и до 1927 г. опера продолжила постоянное функционирование» [20, с.11]. В оперных и опереточных представлениях участвовали крупнейшие артисты, приезжавшие главным образом из Советской России. Так в 1921 г. открылся харбинский сезон Русской

оперной труппы под управлением крупного дирижера и композитора, ученика Н. А. Римского-Корсакова М. М. Фивейского [20, с. 11]. В 1927 г. среди приглашенных из России на оперный сезон солистов появился певец, в будущем ставший одним из самых прославленных российских музыкантов – С. Я. Лемешев [22, с. 20]. В следующем десятилетии оперное искусство в Харбине приобрело новый размах. В сезоне 1932/33 г. в Харбине были поставлены такие шедевры русского оперного искусства как «Жизнь за царя» М. Глинки, «Князь Игорь» А. Бородина, «Опричник» П. Чайковского [22, с. 20].

Коллективам такого рода трудно было бы обойтись без местных оркестрантов: привозить с собой полные оркестровые составы было бы весьма затруднительно в финансовом отношении. На воспроизведенной в статье И. Крыловской [22, с.25] афише открытия сезона 1923 г. сообщающей о представлении «Руслана и Людмилы» М. Глинки, особо отмечен «Оркестр 25 человек из лучших сил Симфонического оркестра». Разумеется, в состав этого коллектива вошли духовики ХСО.

Творческий взлет Шанхайского симфонического оркестра (далее ШСО) был также связан с политической ситуацией. С началом Первой мировой войны многие европейские порты были заблокированы в связи с военными действиями, что привело к увеличению товарооборота через Шанхай. Это способствовало росту городской экономики, торговых возможностей, притоку инвестиций и, как следствие, к росту культурных потребностей населения. Кроме того, в результате войны в Шанхай хлынули беженцы из воюющих стран. Это, увеличив европейскую диаспору, также привело к общему увеличению интереса к западной культуре и музыке в частности.

В 1919 г. властями Сеттльмента было принято решение о коренной реорганизации муниципального оркестра. К созданию практически нового коллектива был привлечен прибывший из Италии талантливый и энергичный дирижер и пианист Марио Пачи. Итальянский музыкант стал бессменным руководителем ШСО до 1942 г.¹⁴. Под началом М. Пачи ШСО приобрел славу лучшего оркестра Восточной

¹⁴ См. Приложение 1. Рис. 8.

Азии. С коллективом выступали выдающиеся артисты – Федор Шаляпин, Артур Рубинштейн, Фриц Крейслер и мн. др.

Формируя коллектив, призванный стать центром музыкальной культуры для европейского населения Шанхая, М. Пачи в первые годы приглашал на работу артистов исключительно из Западной Европы. Значительный приток русских оркестрантов в том числе и духовиков, начался лишь в середине 20-х гг. и особенно усилился в начале 30-х гг., когда число шанхайских россиян резко увеличилось – во многом из-за описанного в предыдущей главе оттока русского населения из Харбина. Постепенно русские составили большинство оркестрового коллектива. Так в 1934 г. из 45 оркестрантов, входивших в ШСО, их было 24 человека [48, с. 156]. Российская диаспора повысила свой «удельный вес» и среди слушателей. На протяжении 1930-х – 1940 гг. она составляла все более значительную часть его аудитории – что отражалось и на программах оркестра, где русская музыка стала занимать все более значительное место. Из 625 концертов, проведенных ШСО с 1919 по 1939 г., 263 состояли исключительно из русской музыки. При этом, начиная с 1925 г. по 1938 гг., когда русская диаспора росла особенно быстро, доля подобных концертов возросла до 50-60% от общего количества [91, с. 38]. Популярностью у русской эмиграции пользовались не только симфонические, но и камерные выступления ШСО, в которых артисты духовой группы постоянно участвовали. Такие концерты проводились раз в неделю в театре «Лайсеум» – неофициальном центре российской культуры Шанхая.

Первым русским профессиональным исполнителем на духовых, обосновавшимся в Шанхае, китайские исследователи называют флейтиста А. Печенюка. Этот музыкант поселился в городе в 1918 г. [89, с. 208]. Но в ШСО он начал работу лишь в 1926 г. Первым же русским духовиком, устроившимся именно в этот коллектив, стал, по-видимому, Сергей Ильич Швайковский¹⁵. Он исполнял партию гобоя с 1923 г. по 1933 г. до отъезда в Харбин, где, как отмечено ранее, занял пост руководителя ХСО.

¹⁵ См. Приложение 1. Рис. 9.

С 1927 г. в ШСО играл гобоист Владимир Викторович Сарычев [89, с. 211]¹⁶. С 1929 г. в китайских источниках появляются сведения о работе флейтиста А. С. Спиридонова [183, с. 5]. Также там имеются данные о работе трубача В. Добровольского (с 1928 г. по 1947 г.) [184, с. 3; 89, с. 217], кларнетиста Антона Верника (с 1938 по 1941 г.) [89, с. 29], тубиста В. Г. Маркитанта [89, с. 206], тромбониста Я. Я. Черникова [89, с. 219].

Как и в симфоническом оркестре Харбина, при ШСО был организован и чисто духовой коллектив. Квалифицированных артистов не хватало и там; но если в Харбине привлекали к работе любителей, то в ШСО, согласно уставу, каждый струнник был обязан владеть еще одним духовым или ударным инструментом. В 1937 г. из 30 оркестрантов этого подразделения 19 были выходцами из России. Вот имена некоторых из них. Ф. Водражка (валторна); А. А. Горбаченко (труба); Р. Драмис (кларнет, тромбон); М. М. Рыскин (скрипка в основном составе, саксофон в духовом); В. Тарнопольский (скрипка в основном составе, кларнет в духовом); Б. Л. Усыскин (туба); Д. Р. Фрумсон (скрипка в основном составе, кларнет в духовом); П. И. Шевцов (скрипка в основном составе, кларнет в духовом); З. И. Шевчук (тромбон); Я. М. Шиллер (виолончель в основном составе, баритон в духовом) [89, с. 27–30].

Разумеется, исполнительская деятельность русских духовиков Харбина и Шанхая никак не ограничивалась только симфоническими оркестрами и их подразделениями. Исполнители на духовых были чрезвычайно востребованы. Они участвовали в оперных и опереточных постановках, драматических спектаклях – профессиональных и любительских – играли в клубах, кинотеатрах, ресторанах. Вслед за США и Западной Европой в городах Китая, ориентированных на тесные связи с Западом, стремительно входил в моду джаз: это стало еще одной областью, где появился спрос на духовиков. Точно учесть количество коллективов такого рода едва ли возможно: они постоянно появлялись и исчезали, причем «время жизни» подчас исчислялась месяцами, а то и неделями.

¹⁶ См. Приложение 1. Рис. 10.

В 1920-е гг. в Харбине выступали эстрадные ансамбли Давида Гейгнера, С. Коппегеккера, М. Зазулинского, А. Шаевского, Д. Ротберга, А. Бруно, С. Курчевского, М. Берлянщика. В кинотеатре «Модерн» выступали джаз-оркестры Давида Фрусмана и Мирона Селецкого. В 30-х прославились джазовые коллективы Андрея Бужинского, Дмитрия Соколова, Бориса Райского [45]. В 1934 г. в этом городе начал свой путь прославленный джазовый бигбэнд Олега Лундстрема. В 1936 г. коллектив Лундстрема перебрался в Шанхай, откуда в 1947 г. репатриировался в Россию. В этом ансамбле начинали музыканты, позже составившие славу российского джаза эпохи СССР – саксофонисты Владимир Серебряков, Виктор Деринг, трубач Алексей Котяков [16].

Не менее насыщен джазовыми коллективами был Шанхай. Главным конкурентом ансамбля Лундстрема здесь был бигбэнд Сергея Ермолаева, выступавший под названием «Serge Ermoll Band». Ансамбль был чрезвычайно успешен и сотрудничал с приезжавшим в Шанхай Чарли Чаплином [16]. Солидную репутацию имел и оркестр Б. Райского, как и ансамбль Лундстрема, переехавший во второй половине 30-х из Харбина. Шанхайские эстрадные музыканты не ограничивались работой в этом городе, нередко выезжая на длительное время в другие центры Китая, где была востребована соответствующая музыка – чаще всего в портовый Тяньцзинь.

Духовики симфонических оркестров и Харбина, и Шанхая нередко сочетали работу в академических и эстрадных коллективах. К.Ф. Конкин, П.А. Войцеховский, Ф. Бабинов, Ф. Гузинков играли в харбинских барах и ночных клубах. А. Н. Печенюк с 1918 г. был дирижером в оркестре театра Apollo – первого театрального коллектива, созданного русскими шанхайцами. В. Сарычев дирижировал симфоническим оркестром при Французском обществе – любительском коллективе, образованном в 1933 году французом Ш. Мейбоном [89, с. 152]. В бигбэнде Лундстрема одно время играл В. Добровольский [16]¹⁷. Скрипач ШСО П. Шевцов организовал свой джазовый коллектив, где играл на саксофоне [49, с. 200].

¹⁷ См. Приложение 1. Рис. 11.

В обоих центрах «Русского Китая», по мере развития духового искусства, возрастало его влияние на местное население. Выступления ХСО с самого начала были открыты для китайской общественности. По условиям контракта с харбинской администрацией коллектив пять раз в году был обязан давать бесплатные концерты: дважды в парке Даоли (道里公园), дважды в парке на реке Сунгари и один раз в парке Даовай (道外公园) [119, с. 166]. Выступления такого рода много значили для воспитания интереса к духовой музыке. Хуан Шифу (黄世福), видный китайский духовик и дирижер, воспитывавшийся в Харбине, вспоминал: «Когда я в детстве видел выступления симфонического оркестра, то очень завидовал чудесной игре музыкантов» [119, с. 360]. Кроме того, китайские слушатели могли услышать звучание ХСО и по радио. В 1926 – 1945 гг. в Харбине действовало Бюро радиовещания – одна из первых китайских радиостанций. Только с марта по апрель 1943 года ХСО 9 раз выступал на этой радиостанции. Игру русских музыкантов, таким образом, могли услышать не только в Харбине, но и в других районах страны.

После захвата Харбина японцами (1932 г.) русские духовики начали работать в коллективах, создаваемых администрацией Маньчжоу-Го: военном оркестре Четвертого военного округа армии (伪满洲国军第四军管区的军乐队), Харбинском духовом оркестре Мань Те (哈尔滨满铁吹奏乐团), Харбинской телекоммуникационно-телефонной компании (哈尔滨电信电话株式会社吹奏乐团) [119, с. 164]. Отказаться от этой работы было невозможно: правительство Маньжоу-Го финансировало работу ХСО [48, с. 78].

В Шанхае унизительный запрет на посещения китайцами выступлений симфонического оркестра был снят лишь в 1927 г. – благодаря настойчивости главного дирижера М. Пачи, пригрозившего руководству сэтльмента отставкой в случае продолжения подобной дискриминации. С тех пор китайская интеллигенция – прежде всего студенчество, в том числе учащиеся консерватории – регулярно посещала концерты ШСО. Маэстро распорядился не продавать европейцам билеты на дешевые места, чтобы предоставить их малообеспеченным студентам-китайцам [72, с. 85].

Клубы, рестораны, театры и кинотеатры Харбина, где играли русские духовики, были также, как и выступления ХСО, открыты для китайцев изначально. В Шанхае вход в учреждения такого рода сперва был ограничен. Но, как отметила Ю. Селиверстова, «парадоксальность истории развития города заключается именно в том, что уже очень скоро жители Шанхая с поразительной быстротой открылись навстречу чуждой культуре, перестроившись на совершенно иной способ организации досуга» [33, с. 62]. Особое значение для знакомства местных горожан с европейской джазовой культурой имели бигбэнды Лундстрема и Ермолаева; они работали в самом престижном танцклубе города, «Парамаунте», расположенном в китайской части Шанхая. Разумеется, попасть туда могли только обеспеченные горожане.

Обратимся к педагогической работе духовиков Шанхая и Харбина.

В первом из них её средоточием стала, как уже было отмечено, Шанхайская консерватория (далее ШК)¹⁸. Первоначально западные духовые инструменты изучались там лишь факультативно: желающие учиться на них должны были выбрать также «обязательный» инструмент (фортепиано, скрипку и др.). Специализация исключительно на духовых стала возможна с 1937 г. [183, с. 6]. В том же году в ШК был создан свой симфонический оркестр. Он состоял из 25 человек и включал лишь по одному исполнителю на флейте, гобое, кларнете, трубе и тромбоне. Из-за нехватки духовиков в его состав набирали и приглашенных участников [183, с. 8]. К оркестровой практике ректор Сяо Юмэй, который руководил оркестром, подходил серьезно. Репетиции проходили дважды в неделю, по два часа каждая. Разучивались достаточно сложные произведения классического репертуара – такие как Симфония № 2 Гайдна и Симфония № 40 Моцарта. Уровень оркестровых требований старались сделать высоким: исполнения ограничивались только рамками репетиций, публичных выступлений в 30-е гг. не было [175, с. 9]: очевидно, руководство вуза сочло, что студенческий оркестр еще «не созрел».

¹⁸ См. Приложение 1. Рис. 13.

В ШСО шли навстречу молодому вузу. М. Пачи не входил в состав профессуры, но по договоренности с Сяо Юмэем, оказывал консерватории всяческое содействие. По распоряжению главного дирижера, репетиции оркестра назначались только в первой половине дня, причем студенты консерватории пользовались бесплатным их посещением [54, с. 39]. Затем оркестранты отправлялись преподавать. В понедельник репетиций не проводилось вовсе: этот день (если не было концертов) полностью посвящался педагогике [30, с. 405].

С. Швайковский, который, напомним, явился первым русским духовиком, приглашенным для работы в ШСО, стал преподавать в ШК гобой уже в год ее основания и работал до 1933 г. – времени отъезда в Харбин [89, с. 219-220]. Об его учениках сведений найти не удалось.

В 1928 г. был приглашен еще один русский солист ШСО – выпускник Петербургской консерватории флейтист А. С. Спиридонов, преподававший до 1936 г. Среди его учеников следует выделить Е Хуайдэ (叶怀德), ставшего видным деятелем духового искусства. Также у Спиридонова занимались Ли Мулуни (李穆龙) и Лао Цзинсянь (劳景贤) [183, с. 5-16]¹⁹.

Роль духовых инструментов в ШК была значительна еще в ту пору, когда они не входили в число обязательных. 26 мая 1930 г. на первом в истории вуза студенческом концерте Лао Цзинсянь исполнил флейтовую пьесу Э. Келлера «Идиллия пастуха» ор. 58. 25 марта 1933 года Е Хуайдэ совместно с учителем сыграл Concertante Ш. Данкла в переложении для двух флейт и фортепиано; аккомпанировала лучшая студентка Б. Захарова Ли Сянмин (李献敏) [183, с. 13-14].

В 1936 г. в консерватории появился новый педагог-флейтист – итальянец Жирарделло, проработавший всего год. Заметного следа в вузовской жизни он не оставил – чего нельзя сказать о следующем профессоре по классу флейты, А. Н. Печенюке. Заслуги последнего перед китайским духовым образованием исключительно велики. В ШК Печенюк начал преподавать с 1937 г.; точное время ухода выяснить не удалось. Русский флейтист был первым учителем Ма Сиюнь (马思芸) –

¹⁹ См. Приложение 1. Рис. 12

музыканта, сыгравшего огромную роль в национальном флейтовом образовании. Ма Сиюнь начала обучение у Печенюка в 1940 г. Среди других наиболее известных воспитанников Печенюка – крупный флейтист и выдающийся дирижер Хань Чжунцзэ, знаменитый флейтист-виртуоз и педагог Ли Сюэцюань (李学全) [186, с. 2].

Чрезвычайным почитанием в Китае пользуется еще один русский профессор-духовик – трубач В. Добровольский. Он преподавал в консерватории с 1928 по 1947 г. [184, с. 3]. Среди учеников выдающегося музыканта – основоположники китайской школы игры на трубе Ся Чжицю [194, с. 1], Чжу Цидун (朱起东) [177, с. 1], Хуан Ицзюнь (黄贻钧), Гэ Ин (葛英) [184, с. 3].

Благодарная память сохранилась и о гобоисте Владимире Викторовиче Сарычеве. Данные о работе этого мастера в ШК имеются с 1937 г. [89, с. 211]. В числе его воспитанников такие известные в КНР мастера как Ван Дэмин (汪德明) [76], Чжан Дихэ (章棣和), Ша Цзяньлинь (沙剑麟), Ван Цисюн (汪启熊) [89, с. 76].

Еще один русский духовик, работавший в те годы в ШК, сведения о котором сохранились в китайских источниках – кларнетист Антон Верник. Его учеником был знаменитый музыкант Цинь Пэнчжан (秦鹏章) [164, с. 89].

Вполне возможно, в консерватории преподавали и другие русские профессора-духовики. Косвенным подтверждением этому могут служить датируемые первыми десятилетиями существования ШК данные о регистрации студентов, обучавшихся игре не только на флейте, трубе, гобое и кларнете, но на тромбоне и валторне [147, с. 148]. Подробная информация о том, кто их обучал, не сохранилась. Возможно, для преподавания тромбона и валторны приглашались отдельные специалисты; однако с высокой долей вероятности то были уже упомянутые русские профессора-духовики, преподававшие игру на нескольких инструментах.

Разумеется, педагоги-эмигранты участвовали и в работе столь важного подразделения вуза как оркестр. Основную часть его духовой группы, составляли их ученики: так, согласно сохранившимся документам, партию флейты исполнял Хань Чжунцзэ, а кларнета – Цинь Пэнчжан. Однако в списке оркестрантов за 1937 г.

фигурируют и педагоги: В. Сарычев (гобой) и А. Печенюк (труба) [147, с. 148]; последнее имя свидетельствует, что выдающийся профессор-флейтист владел также и трубой.

Как подчеркнуто в предыдущей главе, в ранний период формирования национальной культуры игры на европейских духовых те, кто осваивал соответствующие инструменты, чаще всего приходили к ним не столько стремясь развить и преобразовать имеющийся опыт игры на традиционных инструментах, сколько под влиянием общей тяги к музыкальным ценностям Запада. Подтверждением этому служат судьбы первых учеников русских профессоров-духовиков.

У Хань Чжунцзэ первоначальный интерес к европейской музыке был связан с миссионерской школой, где его дед работал уборщиком. Итальянский миссионер подарил ему флейту. Увлечение музыкой Запада упрочилось в английской школе, основанной европейской администрацией города – туда мальчика направили учиться. Но самое яркое музыкальное впечатление на будущего крупнейшего дирижера Китая оказало организованное английской школой посещение концерта ШСО. Исполнялась Девятая симфония Бетховена. Хань Чжунцзэ вспоминал: «Именно этот концерт заставил меня без колебаний определить свой жизненный путь: всю жизнь заниматься музыкой» [174, с. 10].

Ся Чжицю также учился в миссионерской школе, его первый инструмент – орган. Интерес к духовым у него проявился после знакомства с американским горнистом, членом местной пожарной команды. Для Чжу Цидуна решающими в выборе профессии оказались его детские занятия с американским трубачом Шорнмейкером.

Можно, правда, указать и на примеры иного рода. Цинь Пэнчжан с 13 лет профессионально изучал традиционный инструментарий, а к западной музыке обратился лишь двумя годами позже, начав частные занятия на кларнете у А. Верника и одновременно работая в качестве солиста традиционного оркестра. И все же подобная ситуация встречалась реже. Чаще всего желание избрать профессию музыканта у будущих основоположников национального исполнительства на западных

духовых было уже с раннего детства обусловлено скорее их вхождением в европейскую культуру.

Стремление связать свою судьбу с музыкой Запада встречало множество препятствий, часто – сопротивление родных и близких. Решение Хань Чжунцзэ поступать в консерваторию вызвало резкий отпор со стороны главы семьи, деда. Тот заявил, что в этом случае откажет внуку в финансовой поддержке. Но юноша по-прежнему был полон решимости изучать европейскую музыку. В 1937 г. он подает документы в класс флейты. Во время приемных экзаменов происходит так называемый «Инцидент 13 августа» – крупное сражение между китайскими и японскими войсками, разыгравшееся на улицах Шанхая. Хань Чжунцзэ участвует в спасении раненых, отдает свои школьные награды – медали и велосипед – в фонд помощи антияпонским отрядам. Когда военные столкновения утихают, юноша обнаруживает, что пропустил срок подачи заявления на экзамен. Но руководство ШК идет ему навстречу, назначает дополнительные испытания. Впечатленная талантом абитуриента комиссия принимает его. Узнав, что семья отказалась от финансовой поддержки юноши, Сяо Юмэй решает предоставить ему право бесплатного обучения [61].

Остановимся на особенностях преподавательской манеры и методических установках, присущих русским профессорам-духовикам ШК. Первое известное нам мемуарное свидетельство на этот счет принадлежит тому же Хань Чжунцзэ и касается его учителя А. Печенюка. «Особой систематической методы у Печенюка не было, но музыкант он был очень хороший. Я пытался подражать его замечательному звуку. Чтобы стимулировать меня в этом, профессор часто играл со мной дуэтом – это также улучшало и мою интонацию. Учитель поощрял меня в занятиях импровизацией, что расширяло мои творческие возможности. Уроки происходили раз в неделю. Русского языка я не знал – в классе общались на английском. Учебных пособий было очень мало, в магазинах ноты были очень дорогими. Печенюк приносил на урок собственные. Это были, например, этюды Андерсона и Келлера, концерты Моцарта» [183, с. 45].

По всей вероятности, сходными были педагогические методы и других преподавателей-эмигрантов, работавших в тот период с духовиками в этом учебном заведении – трубача В. Добровольского, гобоиста В. Сарычева и др. Все они зарекомендовали себя в России и Китае как прекрасные исполнители. Так А. Печенюк, после окончания музыкального училища в г. Орле работал в Курсе в составе симфонического оркестра и участвовал в оперных представлениях в Житомире. В. Сарычев после окончания Петербургской консерватории несколько лет трудился оркестрантом в Музыкальной драме и Мариинском театре. О исполнительских возможностях В. Добровольского сохранились следующие воспоминания его товарища, знаменитого джазового музыканта В. Серебрякова: «Проиграв всю жизнь в оркестрах, я не встречал музыканта такого уровня, как Добровольский. Это был настоящий профессионал, трубач высочайшего класса, отмеченный яркой артистической индивидуальностью» [37, с. 29].

Однако серьезного педагогического опыта профессора-духовики не имели – в отличие от выдающихся русских педагогов иных специальностей, например, пианиста Б. Захарова, долгое время преподававшего до эмиграции в Петербургской консерватории или вокалиста В. Шушлина, до переезда в Шанхай активно работавшего в музыкальных школах Харбина. Не успев обзавестись собственной «особой систематической методой», наставники будущих основоположников китайской духовой школы компенсировали недостаток педагогического опыта стремлением передать студентам собственные богатые практические навыки и неподдельной любовью к своим воспитанникам.

Последнее качество неизменно подчеркивается в воспоминаниях питомцев харбинских и шанхайских духовиков того времени. Ся Чжицю первоначально учился на композиторском факультете. Хуан Цзы (黄自), профессор по специальности, услышав его любительскую игру на трубе, порекомендовал юноше заниматься на этом инструменте профессионально. Однако у Ся Чжицю не было денег, чтобы оплачивать уроки Добровольского. Но тот, оценив талант юноши, не только взялся учить бесплатно, но и дал возможность для профессиональной практики. В 1936 г.

по рекомендации профессора Ся Чжицю начал работу в ШСО в качестве стажера, стал первым из китайских трубачей, игравших в прославленном коллективе [93].

Русские традиции проявлялись в репертуарной политике. Ноты этюдов Келлера, которые Печенюк, по словам Хань Чжунцзэ, приносил на уроки, скорее всего были вывезены профессором из России: Эрнест Иосифович Келлер, уроженец Италии, последние 35 лет жизни провел в Петербурге, где был солистом Мариинского театра и педагогом консерватории. В 1934 г. Е Хуайдэ совместно со Спиридоновым и Ли Сянмин исполнил на учебном концерте флейтовое переложение номера из балета Ц. Пуни «Дочь фараона» [183, с. 13]. Балет был впервые поставлен в Петербурге. Автор переложения – Чезаре Чиарди, коллега Келлера по консерватории.

Молодая китайская духовая школа росла. Ученики русских педагогов выходили на арену практической деятельности. Е Хуайдэ, в 1935 г. с отличием окончивший консерваторию, устроился преподавателем музыки в нескольких учебных заведениях Шанхая. Хань Чжунцзэ, еще в годы учебы начал работу в студии звукозаписи, занимавшейся озвучиванием фильмов и пьес, а также записью пластинок. Пригласил его туда ученик Добровольского Хуан Ицзюнь. Последний в 1938 г. вошел в число первых четырех оркестрантов-китайцев, официально принятых в ШСО, причем в коллектив он был зачислен по рекомендации учителя [144, с. 30]. В 1937 г. Шанхай, как и многие районы Китая, захвачен японцами. Консерватория приходит в упадок. Национальное правительство принимает решение создать еще один музыкальный вуз, на свободной от оккупации территории. Новое учебное заведение открыто в селении Цинмугуань вблизи Чунцина (重庆青木关)²⁰. Позже младшие классы консерватории были перебазированы в Чанчжоу.

Большинство русских профессоров-духовиков связаны с ШСО и оставались в Шанхае. Но учителя продолжали помогать своим воспитанникам. Печенюк становится консультантом новой консерватории. В Чанчжоу у него учится Ли Сюэцюань – в будущем один из ведущих флейтистов Китайской Народной Республики. Не забыл учитель и о другом своем любимом ученике – Хань Чжунцзэ. Тот,

²⁰ См. Приложение 1. Рис. 21, 22.

не желая сотрудничать с оккупантами, в 1944 г. начинает работу в консерватории Цинмугуань как учитель пения и флейты. Эта деятельность продолжена и после окончания Второй мировой войны, когда в 1947 г. это учебное заведение переведено в Нанкин. По рекомендации Печенюка Хань Чжунцзэ принят в Шанхайский симфонический оркестр, где играл, разделяя время между Нанкином и освобожденным Шанхаем [193, с. 111].

Разворачивается деятельность и других питомцев русской школы. Е Хуайдэ с 1941 г. приступает к работе в консерватории Цинмугуань. В 1942 г. в Чунцине для подготовки профессиональных военных музыкантов создается школа военной музыки. Там преподавали кларнет, саксофон, флейту и трубу. Среди педагогов нового учреждения – Ся Чжицю²¹. Воспитанник Добровольского отнесся к работе исключительно добросовестно. В те годы в Китае было распространено мнение, что обучение на европейской трубе вредно для здоровья. Поэтому обеспечить набор было чрезвычайно трудно. Ся Чжицю упорно боролся с этим заблуждением и набирал учащихся из приютов для «трудных детей». Ввиду нехватки преподавателей приходится вести обучение на всех духовых инструментах. Они были изношены или вообще непригодны для игры: на починку учитель тратит собственные средства. Работа энтузиаста принесла плоды – в середине 40-х гг. Чунцинская военно-музыкальная школа стала одним из важнейших центров духового искусства страны [93, с. 20].

В связи с тяжелейшей военной ситуацией, молодая национальная духовая культура несет потери. В первой половине 40-х гг. за границу перебираются выдающиеся ученики русских шанхайцев. В США эмигрировал один из самых ярких учеников Спиридонова – Е Хуайдэ. Там он делает успешную карьеру – защищает докторскую диссертацию по китайской музыке, преподает в различных высших и средних учебных заведениях [95, с. 13]. В Америку уехал и Чжу Цидун. [177, с. 2]. В Гонконг переселилась воспитанница Печенюка Ма Сиюнь [94, с. 73].

Обратимся к педагогической деятельности русских харбинцев.

²¹ См. Приложение 1. Рис. 17.

В харбинские учебные заведения – четыре музыкальных школы, работавшие по программам российских консерваторий и несколько частных школ и студий – доступ китайцев был разрешен, но учились они в ту пору в крайне малом количестве. Исследователь Хуан Пин главной причиной этого называет высокую стоимость занятий: «ежемесячное жалование начальника отдела составляло 100 юаней, а плата за обучение равнялась пятидесяти юаням в месяц! Если же занимались с известными преподавателями, то намного выше» [47, с. 24–25]. Думается, главная причина была всё же иная. Это недостаточный интерес к западной музыке. В те годы большинство харбинских китайцев были намного меньше знакомо с европейской культурой, чем коренные шанхайцы – жители мегаполиса, который уже более века оставался для страны главными «вратами на Запад».

Духовики Харбина активно сотрудничали с музыкальными учебными заведениями города, а также давали частные уроки. Е. Демидов преподавал в Первой музыкальной школе [49, с. 40], П. Соболев, Л. Овчинников и Д. Таиров – в Высшей музыкальной школе им. Глазунова [119, с. 254]. В абсолютном большинстве их учениками были русские, но занимались они и с китайскими детьми. Свидетельство тому – датированная 1935 г. фотография детского духового оркестра Музыкальной школы им. Глазунова²². Двое юных оркестрантов в верхнем ряду, держащие геликон и тубу (пятый и седьмой слева в верхнем ряду), судя по их внешности, принадлежат именно к китайскому населению Харбина.

С 30-х гг. Харбин начинает поставлять оркестру кадры, возвращенные в собственных учебных заведениях. Среди них – кларнетист А.А. Бибиков, флейтист А. В. Киров. Ученик Е. Демидова Алексей Алексеевич Бибиков окончил Харбинскую Первую музыкальную школу как скрипач и кларнетист. В 30-е годы он работал в Японии, где играл в оркестрах на скрипке, а также изучал дирижирование. В начале 40-х вернулся в Харбин, исполнял в ХСО партию первого кларнета, одновременно являясь вторым дирижером [119, с. 255]. А. В. Киров родился в Харбине в 1915 г., там же учился музыке. В ХСО начал играть в 1941 г. [118, с. 82]. В «столице русского

²² См. Приложение 1, Рис. 25.

Китая» учились и другие выдающиеся духовики. Так Олег Лундстрем получил музыкальное образование у концертмейстера ХСО скрипача Николая Шиферблата.

В середине 40-х гг. ХСО, главный очаг духовой культуры Харбина, начал приходить в упадок. В 1945 г. после капитуляции Японии, в город вошли советские войска. Коллектив был переименован в Оркестр Дома Красной Армии, а в 1946 г. был распущен. Музыканты искали работу в других оркестрах. Крупнейшим из них был Ансамбль железнодорожных войск Китая. Там нашли пристанище 30 музыкантов ХСО [119, с. 287]. Оркестранты разъезжались по другим городам страны – Чанчуню, Шэньяну и др. Эмигрантская музыкальная община слабела. Но ее влияние на становление китайского духового исполнительства, напротив, укреплялось.

В поисках средств к существованию харбинские эмигранты стали активнее брать учеников-китайцев. Поначалу это были лишь отдельные частные уроки – массовое обучение в стенах учебных заведений пришлось на следующий период. Но и на рассматриваемом этапе бывшим артистам ХСО удалось подготовить к профессиональной деятельности музыкантов, сыгравших позже важнейшую роль в становлении национальной духовой культуры – пусть таковых всё же было и меньше, чем тех, кого воспитали их шанхайские коллеги.

Среди тех, кем гордится духовая культура Харбина, в первую очередь следует назвать ученика А. Солина Фань Шэнци (范圣琦) – артиста, которого нередко именуют «отцом китайского саксофона» [118, с. 110]. Важное место в духовом искусстве страны заняли и питомец Чан Мэлиня и Л. Винчи Хуан Шифу (黄世福) – впоследствии главный дирижер Харбинского духового оркестра [119, с. 360], и ученик А. Кирова Юй Тянь (于田) – первый кларнетист Харбинского театра оперы и балета [133, с. 33]. Вскоре воспитанники русских педагогов, развивая традиции русской школы, уже стали сами готовить специалистов духовиков. В их числе – Инь Чжифа (尹志发), ученик Юй Тяня, ставший позже одним из известнейших в стране саксофонистов.

Как и питомцы шанхайских профессоров, воспитанники русских харбинцев сохранили благоговейную память о своих наставниках – не только об их

профессионализме, но и душевной теплоте²³. Фань Шэнци вспоминал: «Вначале я изучал инструмент самостоятельно, затем родственники отвели меня к Солину. Когда у учителя спросили, сколько он возьмет за мое обучение, тот, увидев нашу бедность, сказал, что будет заниматься бесплатно. Профессор пошутил, что, когда мальчик вырастет и разбогатеет, то купит городскую хлебопекарню и каждый день будет присылать старому учителю булку» [130, с. 74]. Из воспоминаний Юй Тяня: «Мой учитель Киров плохо говорил по-китайски, а я знал только несколько русских слов. Общение происходило главным образом на языке жестов. Но музыка не нуждается в словах, это – общение сердец. И я понимал, что хотел от меня учитель» [133, с. 33]²⁴.

Укажем еще на один чрезвычайно важный и показательный пример влияния русской культуры на духовое искусство Китая.

Он связан с деятельностью композитора А. А. Черепнина. В 1934 г. этот музыкант, неустанно призывавший своих китайских коллег отказаться от слепого подражания западной музыке и обратиться к синтезу завоеваний европейского искусства и национальных традиций и выступавший в этом отношении наследником заветов классической русской музыки, организовал в Шанхае конкурс фортепианных сочинений молодых китайских композиторов. Важным условием было обязательное присутствие в представленных сочинениях элементов традиционной музыки. В жюри, помимо самого Черепнина были включены Б. Захаров, С. Аксаков, Сяо Юмэй и композитор Хуан Цзы. Первое место было единогласно присуждено миниатюре ученика С. Аксакова Хэ Лутина «Дудочка пастуха», (《牧童短笛》), где имитировалось звучание и манера игры китайских бамбуковых флейт ди. Произведение сразу же обрело популярность в широких кругах как китайских профессионалов, так и любителей фортепианного искусства. В частности, «Дудочка пастуха» была включена в экзаменационную программу ученика Б. Захарова по классу

²³ См об этом: Приложение 3. Интервью с Ма Бо.

²⁴ См. Приложение 1. Рис. 29.

фортепиано, будущего крупнейшего китайского композитора Дин Шандэ²⁵. Однако переложений этого сочинения для европейской флейты на том этапе не возникло.

Это подтверждает высказанное в предыдущей главе утверждение о сложностях адаптации национального и европейского инструментария на ранних стадиях укоренения западной музыки в Китае. В середине 30-х гг. прошлого столетия актуальным было не столько стремление сделать более узнаваемой осуществленную Хэ Лутином фортепианную имитацию звучания ди посредством переложения мелодий пьесы для близкой ей европейской флейты, сколько сам необычный способ представления национальных мотивов. Особый интерес слушателей вызывало как раз то, что эти мотивы воспроизводились на фортепиано – инструменте, воспринимавшемся едва ли не как главный «музыкальный символ» Запада и не имевший близких аналогов в традиционном китайском инструментарии. Первое переложение «Ду-дочки пастуха» для флейты с симфоническим оркестром появилось лишь в ходе следующего этапа становления китайского исполнительства на западных духовых – что также было связано с русским влиянием и знаменовало новую стадию развития взаимодействия традиционных и европейских инструментов в музыкальной культуре Китая.

2.3. ИТОГИ ПЕРИОДА

В начале рассматриваемой стадии китайская культура исполнительства на европейских духовых инструментах находилась в стадии зарождения. Отсутствовала система подлинно профессионального образования; китайские духовики, игравшие на западных инструментах, как правило не обладали достаточно высокой квалификацией. К окончанию периода национальное духовое искусство перешло на качественно иной уровень развития. Духовые инструменты Запада перестали восприниматься «заморскими диковинами»: они все шире распространялись среди

²⁵ См. об этом подробнее: [19, с. 143–157].

китайского народа. Учебные заведения, созданные в этот период – в первую очередь открытая в Шанхае консерватория – несмотря на тяжелейшие политические условия, подготовили новое поколение профессиональных исполнителей на духовых инструментах, соответствующее требованиям интенсивно развивающейся музыкальной культуры страны. И ключевую роль в этом процессе играла деятельность русской диаспоры.

Эмигрантам удалось не только сберечь традиции отечественной духовой школы, но и развернуть широкую просветительскую и педагогическую деятельность по их интеграции в китайскую культуру. Свой вклад в эту работу внесли все участники музыкальной жизни Харбина и Шанхая – симфонические, театральные и эстрадные оркестры, разнообразные камерные ансамбли, музыкально-образовательные учреждения и пр. Но главная роль принадлежала двум крупнейшим коллективам, явившимся средоточием музыкальной культуры «Русского Китая» – Харбинскому и Шанхайскому симфоническим оркестрам. При этом особое значение имела деятельность музыкантов-духовиков, входивших в состав последнего. Оркестранты, ставшие профессорами первой в стране национальной консерватории, воспитали плеяду музыкантов, ставших позже во главе молодой китайской духовой школы.

На основе сравнения двух процессов укоренения русской духовой школы – харбинского с ориентацией прежде всего на эмигрантскую общину и шанхайского с чрезвычайно активным сотрудничеством с западными диаспорами и местной китайской средой, можно сделать следующий вывод. Духовая культура «Русского Харбина» в данный период прежде всего способствовала сохранению и приумножению традиций российского искусства; культура же «Русского Шанхая» на этой стадии более активно способствовала формированию национальной духовой школы в Китае.

ГЛАВА 3. ВТОРОЙ И ТРЕТИЙ ПЕРИОДЫ. СОТРУДНИЧЕСТВО ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX И НАЧАЛЕ XXI СТОЛЕТИЙ

ВТОРОЙ ПЕРИОД. В НОВОМ КИТАЕ

Следующий, второй период по характеру взаимодействия русского духового искусства с национальной культурой заметно отличается от предыдущего. Государственная поддержка духового искусства становится значительно мощнее. Работа российской диаспоры остается важным фактором укоренения русской школы; однако всё более актуальными становятся контакты с музыкантами Советского Союза.

3.1. ПЕРВЫЙ ЭТАП. РЕФОРМЫ ДУХОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ²⁶

Революция 1949 г., приведшая к образованию Китайской Народной республики, дала мощнейший импульс к развитию национальной духовой культуры. Поддерживались прежние и основывались новые оркестры и ансамбли – симфонические и духовые. Стремительно увеличивалась сеть учебных заведений с преподаванием духовых инструментов. Учреждались духовые кафедры в новых консерваториях и музыкальных факультетах институтов и училищ, создаваемых в провинциальных городах – Ухане, Сиане, Чэнду и др. Предпринимались меры к привлечению лучших иностранных специалистов.

Огромное значение при этом придавалось помощи Советского Союза. Лучшие представители китайского студенчества выезжали для учебы в вузы СССР, а

²⁶ В данном разделе использованы следующие статьи автора настоящей диссертации: [3, 4, 61, 62, 63].

оттуда для помощи союзнику по социалистическому лагерю направлялись ведущие советские педагоги-музыканты. По советскому образцу было решено реорганизовать и национальное музыкальное образование. Распространялись советские учебники, преподавание велось по программам, практикуемым в СССР. Следуя опыту Советского Союза, учебные планы были дополнены усиленным акцентом на национальное искусство, что распространялось на студентов, осваивающих западные музыкальные инструменты. Кроме того, как в российских консерваториях, были введены объемные курсы изучения идеологических предметов, связанных с марксистско-ленинским учением. Планировалось и внедрение принятой в СССР системы «школа–училище–вуз». В консерваториях Пекина и Шанхая она была введена – хотя, как отмечает Хоу Чанчжи, «в масштабе всего Китая организовать трехступенчатую систему тогда не удалось» [46, с. 22].

После Революции 1949 г. «белые русские», как называли в Китае эмигрантов, стали в массовом порядке покидать страну, перебираясь в Советский Союз или в страны Запада. С 1946 по 1951 г. в СССР уехало около 6000 человек [38, с. 468]. Еще большее количество бывших жителей «Русского Китая» направилось в страны Запада. Только в районе Сан-Франциско к 1960 г. проживало 39000 бывших россиян [38, с. 539]. Музыкальная община слабела. В 1947 г. в Харбине была закрыта Первая музыкальная школа, в 1955 передана китайским властям Харбинская Высшая музыкальная школа. Шанхайский музыкант В. Костеневич писал в 1948 г.: «Опера, оперетта и драма, за отъездом главных артистов в СССР, распались и прекратили существование. Симфонический оркестр еще существует, но в крайне ослабевшем составе. Лучшие музыканты уехали» (цит. по: [38, с. 477]).

Тем не менее влияние эмигрантской диаспоры на культурную жизнь Китая оставалось велико. До конца рассматриваемого этапа именно она продолжала играть ведущую роль во внедрении традиций русской духовой школы. При этом главную роль играли не шанхайские духовики, как это происходило в ходе предыдущего периода, а музыканты Харбина. В годы угасания русско-эмигрантской общины этот город продолжал восприниматься в качестве важнейшего центра музыкального, в том числе и духового искусства Китая. Как замечает Ван Пэй, в 50-е годы «многие

известные китайские дирижеры, руководители оркестров ... приезжали учиться в Харбин» [9, с. 108].

Столь значительная роль «столицы русской эмиграции» во многом объяснялась общеполитическим контекстом. Разгром японских агрессоров и победа Коммунистической революции вызвали громадный подъем национально-патриотического духа. Постоянно проводились праздничные митинги и концерты, торжественные шествия и т. д. Это в свою очередь стимулировало появление новых музыкальных коллективов, в частности, духовых оркестров. Последние в большом количестве потребовались и для укрепления вооруженных сил Народно-освободительной армии Китая. И для Харбина, как и всего Северо-Восточного Китая, это было особенно актуально. Именно этот регион стал главной ареной боевых действий советской Красной Армии по изгнанию японских оккупантов и ключевой базой Китайской Коммунистической Партии в подготовке наступательных операций, сыгравших решающую роль в победе над войсками Гоминьдана.

Стремительно растущая потребность в новых исполнителях на духовых инструментах привела к увеличению преподавательской активности русских педагогов – бывших артистов распущенного к тому времени ШСО. Остававшиеся в Харбине эмигранты готовили артистов-духовиков – как в рамках частной практики, так и в новых учебных заведениях.

В 1950 г. по решению правительства Китайской Народной Республики в Харбине начало работу первое в городе не эмигрантское, а «чисто китайское» образовательное учреждение с преподаванием игры на европейских инструментах. Это было музыкальное отделение Института литературы и искусств им. Лу Синя (鲁迅艺术学院). В качестве профессоров было решено привлечь русских. В их число вошли С. Косицын, А. Киров, А. Солин и В. Бесков [118, с. 94].

В 1948 г. по инициативе Хуан Шифу – ученика Л. Винчи и Чан Мэлиня, в городе была создана новая музыкальная организация – «Музыкальное общество Сунцзян» (松江乐社). В 1950 г. она перешла в ведение городского муниципалитета и преобразована в Харбинский духовой оркестр. Дирижерами коллектива стали

сам Хуан Шифу, Л. Винчи и Чан Мэлинь; участниками – китайские ученики русских педагогов. При этом учреждении организовали и курсы подготовки духовников. Музыкальному начинанию оказало поддержку Правительство СССР: новому оркестру был подарен комплект инструментов [48, с. 116].

Общее количество музыкантов, на протяжении рассматриваемого этапа занимавшихся у харбинских преподавателей, не поддается учету. Ясно лишь, что оно велико. Перечислим те имена, которые удалось установить на основании работ китайский исследователей. На основании этого списка можно заключить, что, если не по качеству профессионализма подготовленных выпускников, то во всяком случае по их количеству, первенство принадлежало в ту эпоху именно харбинским, а не шанхайским педагогам-эмигрантам.

У Кирова учились первый флейтист Харбинского театра оперы и балета Чжан Цайюань (张彩元); профессор флейты Шеньянской консерватории Кун Фаньшэн (孔凡生); первый флейтист Ляонинского оперного театра Хоу Гофань (侯国范); флейтист Центрального ансамбля песни и танца Хань Яохуэй (韩耀辉); флейтист Харбинского театра оперы и балета Ян Ци (杨琦); кларнетисты этого же театра Чэнь Цюсяньи (陈秋贤) и Юй Тянь (于田); флейтист Харбинского ансамбля песни и пляски Ву Янь (吴岩) [118, с. 110].

У Солина занимались первый гобоист Харбинского театра оперы и балета Ся Сюмин (夏秀铭)²⁷; гобоисты Ляонинского оперного театра Ву Тун (吴彤) и Ли Гобинь (李国滨); гобоист Ансамбля песни и танца Внутренней Монголии Лян Янь (梁雁); гобоист Центрального ансамбля песни и танца Ву Кайсюнь (吴开勋); гобоист и руководитель оркестра Шэньянского ансамбля песни и танца «Цяньцзинь» Чжан Фэнцзи (张凤吉); гобоист этого же ансамбля Цзи Ваньхай (季万海), первый фаготист Харбинского театра оперы и балета Чжан Годун (张国栋) [118, с. 110].

У Косицына обучались трубачи Харбинского театра оперы и балета Чэнь Чжун (陈重), Ли Чжэжу (李哲珠), Мэй Шаньзао (梅善造), Е Цзыцзин (叶子敬);

²⁷ См. Приложение 1. Рис. 26.

валторнист этого же театра Фу Цинчунь (傅庆春); трубач оркестра Чанчуньской киностудии Сюй Сяньцзюнь (徐贤俊); первый валторнист Центрального оперного театра (Пекин) Ван Юйцай (王玉才); валторнисты Ляонинского оперного театра Ма Цзи (马骥) и Гу Чжэньминь (古振民); валторнист Центрального ансамбля песни и танца Инь Чжунюнь (尹中云); валторнисты Китайского художественного ансамбля железнодорожников Ван Жочжун (王若中) и Ли Сян (李响); валторнисты художественного ансамбля лесной промышленности Ичуня Пан Дэчунь (潘德春) и Лю Тао (刘涛) [118, с. 110]²⁸.

У Бабинова обучались тромбонист Ансамбля песни и пляски Внутренней Монголии Сунь Пэнчэн (孙鹏程); первый тромбонист Харбинского театра оперы и балета Чжан Гуйчэнь (张贵臣), тромбонист этого же театра Ли Сютянь (李秀田) [118, с. 111].

У Чан Мэлиня учились руководитель «Оркестра Ха Шэн» (哈声乐团) Ван Ханьлинь (王翰林) (также известный как Ван Юй (王羽), позже он учился дирижированию у Бибикова); главный дирижер Харбинского духового оркестра Хуан Шифу (ранее обучался у Л. Винчи); кларнетист Симфонического оркестра Харбинской ассоциации литературы Чжан Цзыминь (张子敏) (позже – профессор аккордеона Шеньянской консерватории); кларнетист Харбинского духового оркестра Лю Чжуси (刘珠玺); профессор кларнета и заместитель декана Шеньянской консерватории Лю Шаоли (刘少力) [118, с. 111].

Преподавательской работой с китайцами начали на данном этапе активно заниматься и те духовики-эмигранты, кто не сотрудничал с ШСО. Такая деятельность часто проходила в рамках постоянно возникавших новых военно-музыкальных коллективов. Возглавить подобные ансамбли приглашались известные в Харбине руководители эстрадных оркестров – С. Коппегеккер, М. Зазулинский, А. Шаевский, Д. Ротберг, А. Бруно, С. Курчевский и др. [10, с. 321].

²⁸ См. приложение 1. Рис. 30.

В результате столь интенсивной общей работы харбинских эмигрантов и их воспитанников практически все духовики, трудившиеся в оркестрах Северо-Восточного Китая в 50-х гг., были питомцами русских педагогов [118, с. 100].

Воспоминания учеников русских харбинцев свидетельствуют о живой связи их преподавания с традициями русской школы. Из мемуаров Ян Дакэ (杨大可), сына ученика Кирова Ян Ци: «На занятиях в основном играли по пособиям «30 этюдов» и «24 этюда для флейты» Платонова – самого известного российского флейтиста XX века. Также использовались многие произведения Владимира Цыбина, такие как Концертное аллегро до минор. В то время были только эти ноты – американские учебные сочинения, например, этюды Андерсона, тогда ещё не дошли до Китая. Поэтому учились по советской системе. Мы практически полностью унаследовали российскую методику преподавания.»²⁹.

Продолжили работу и шанхайские мастера. Большинство из них – В. Добровольский, А. Печенюк и др. – уже покинули Китай, но В. Сарычев остался в городе и продолжал пользоваться большой популярностью как педагог. В 1954 г. к нему из Пекина специально для занятий приезжал гобоист Чжан Дихэ. Годом ранее у Сарычева занимались шанхайцы Ван Дэмин [76] и Ша Цзяньлинь [89, с. 76].

Выходили на первые роли в китайской духовой культуре и бывшие ученики профессоров ШК.

Хань Чжунцзэ был приглашен в Центральную консерваторию³⁰ в качестве профессора флейты и преподавал там до 1957 г.³¹ Среди учеников начинающего профессора – знаменитый флейтист Линь Кэмин (林克铭). В 1951 г. Хань Чжунцзэ принимает участие в международном конкурсе, проходившем в рамках Берлинского Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Состязание было очень ответственным – молодая Китайская Народная Республика посылала музыкальную делегацию за границу впервые. По условиям конкурса требовалось представить

²⁹ См. Приложение 3. Интервью с Ян Дакэ

³⁰ Центральная консерватория основана в 1950 г. Первоначальное расположение – г. Тяньцзинь. В 1958 г. была перебазирована в Пекин.

³¹ См. Приложение 1. Рис. 16.

китайскую пьесу. Однако в Китае тех лет подходящего произведения не нашлось – национальный духовой репертуар еще не сформировался.

Вновь выручила причастность к русской школе. Хань Чжунцзэ вспомнил о упомянутой в предыдущей главе фортепианной пьесе Хэ Лутина «Дудочка пастуха» получившей в 1933 г. премию на конкурсе композиторов, организованном русским музыкантом Александром Черепниным. Ли Хуаньчжи (李焕之) сделал ее обработку для флейты. Флейтист получил премию Международного конкурса – первую в истории китайского искусства. Обработка приобрела большую популярность и вошла в обязательный флейтовый репертуар музыкальных учебных заведений страны [183, с. 44-46].

По сути, это был первый случай передачи тембра традиционного духового инструмента на европейской флейте и начало более зрелого этапа взаимодействия традиционных и европейских духовых инструментов. На протяжении данного периода вслед за переложением «Дудочки пастуха» стали появляться всё новые обработки и самостоятельные пьесы, где передавалось звучание традиционной флейты – «В маленькой речке течет вода» Хуан Пейцина (黄培清), «Маленькая рыбка и розовые жабры» Чжан Дина (张鼎) и пр. Как будет показано далее, в следующем периоде эта тенденция значительно усилилась, чему опять же во многом способствовала русская школа.

Хуан Ицзюнь увлекся дирижированием. С 1950 г. он начал выступать в этом качестве с ШСО, а с 1956 г. по 1981 г. занимал место руководителя и главного дирижера прославленного коллектива, добившись на этом поприще значительных успехов [160]³².

Успешно преподавала флейту в Центральной консерватории Ма Сиюнь. Судя по воспоминаниям ее ученика Чжу Тундэ (朱同德), флейтистка восприняла у русских учителей не только профессиональное мастерство, но и традиции особо теплого отношения к воспитанникам: «она была очень добрым, на редкость

³² См. Приложение 1. Рис. 20.

терпеливым педагогом» [104]. Ли Сюэцюань в 1953 г. завоевал золотую медаль на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Бухаресте³³.

Профессиональных вузовских педагогов-духовиков не хватало. Чжу Цидун в Шанхае ведет не только свой основной инструмент – трубу, но и валторну, тромбон, инструментовку, оркестровку, элементарную теорию музыки, камерный ансамбль, музыкальную акустику³⁴.

Ся Чжицю, тогда единственный преподаватель медных духовых в Центральной консерватории, изобретает особый «тренажер для пальцев», призванный помочь в отработке базовых навыков студентов, играющих на медных духовых инструментах [194, с. 23].

Развивается и методическая деятельность. Чжу Цидун публикует ряд статей, посвященных искусству игры на трубе, составляет учебные пособия. Особое значение среди них имеют изданные в 1961 г. «Повседневные упражнения в пентатонике» [177, с. 3], призванные связать технические упражнения трубача с национальным ладовым мышлением³⁵. Показательно что, как и Хан Чжунцзэ, Чжу Цидун продолжает здесь дело Александра Черепнина. В 1935 г. издательство Шанхайской консерватории выпустило составленные этим виднейшим музыкальным деятелем Русского Китая «Технические упражнения для фортепиано в пентатоническом звуко-ряде». Позже они были приняты в ШК в качестве учебного пособия. В методических комментариях композитор подчеркивал, что цель сборника – воспитывать начинающих пианистов на материале, привычном их слуху [69]. Таким образом ученик российского профессора В. Добровольского Чжу Цидун и в этом отношении находился в русле традиций, заложенных русской школой.

Обратимся к контактам с СССР.

Несмотря на безусловный авторитет советской духовой школы, контакты с ней в тот период нельзя назвать главнейшим приоритетом в международных

³³ См. Приложение 1. Рис. 15.

³⁴ См. Приложение 1. Рис. 18.

³⁵ Полный перечень методических работ Чжу Цидуна см. в соответствующей статье Биографического указателя (Приложение 2).

музыкальных связях нового Китая – в отличие, например, от фортепианной или дирижерской школы СССР, пользовавшейся практически безоговорочным признанием. Связь с советским духовым искусством оставалась тогда лишь одним из направлений – правда, достаточно важным. Однако главным ориентиром в обучении игре на европейских духовых в КНР 1950-х годов были другие страны – в первую очередь Чехословакия и Германская Демократическая Республика (ГДР).

Вместе с тем, общие музыкальные контакты с Советским Союзом были в ту пору весьма интенсивными. Наиболее значительными из выступлений такого рода были пекинские гастролы Музыкального театра им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, состоявшиеся в 1954 г., и прошедшие в пяти городах Китая выступления Государственного симфонического оркестра под руководством К. Аносова (1958 г.). В составах советских оркестров приезжали в КНР и российские мастера духового искусства.

Знакомство китайцев с российским музыкальным исполнительством не ограничивалось музыкальными коллективами: с огромным успехом проходили и гастролы солистов. Однако это были прежде всего пианисты, скрипачи, вокалисты, а не духовики. Так только в 1957 г. в КНР выступали Д. Ойстрах, С. Рихтер, Н. Дорлиак. Все они посетили с мастер-классами Шанхайскую консерваторию. Первый советский духовик, Тимофей Докшицер, приехал с сольными выступлениями лишь двумя годами позже. Но его педагогическая помощь свелась лишь к мастер-классам в военных оркестрах.

С 1954 по 1960 г. в стране трудились свыше 20 российских музыкантов, приглашенных для помощи музыкально-образовательным учреждениям Китая. Среди них были пианисты, вокалисты, скрипачи, композиторы, музыковеды, дирижеры, виолончелист, ударник. Духовики в эту группу не вошли.

В то же время, из других стран социалистического лагеря мастера духового исполнительства для педагогической работы активно приглашались. В том же 1959 г., когда в Китае выступал Т. Докшицер, прибыл чешский флейтист Арношт Бурек. Он был приглашен не только для выступлений, но и для осуществления преподавательской работы в главных вузах страны. А. Бурек преподавал в Шанхайской и

Центральной консерватории до 1961 г. Именно его китайские исследователи как правило называют зарубежным мастером, который в то время внес наиболее весомый вклад в национальную духовую культуру (см. напр. [9, с. 108]). В Центральной консерватории проходили мастер-классы и другого видного западного флейтиста – музыканта из ГДР Х. Роземайера [198, с. 10]. У Бурека и Роземайера в числе прочих занималась ученица Ма Сиюнь Чжан Хуайбин (张怀冰) – позже видная флейтистка, солист ряда симфонических оркестров, преподаватель Средней школы при Центральной консерватории [198, с. 4]. У Роземайера в 1955 г. повышал квалификацию Ли Сюэцюань [186, с. 3].

В 1956–57 гг. в Пекине организовали курсы гобоя под руководством немецкого музыканта Х. В. Вечеса: там занимался недавний ученик В. Сарычева Чжан Дихэ. В 1961 гг. в КНР был приглашен для мастер-классов еще один европейский специалист, чешский кларнетист Витеслав Гарнуш [121, с. 21–23].

Первые молодые духовики, направленные молодой КНР для обучения за рубежом, посылались опять-таки не в СССР, а в ГДР и Чехословакию. С середины 1950-х в ЧССР у Бурека учились флейтисты Чжан Чжихуа и Ван Юнсинь; у других чешских педагогов занимались кларнетистка Тао Чуньсяо (陶纯孝). В Чехословакии учился и кларнетист Чжан Жэньфу (张仁富) [27, с. 52].

Примеров обучения духовиков в СССР на том этапе гораздо меньше. В середине десятилетия (1957) в Ленинградскую консерваторию поступил Хань Чжунцзэ – но он был направлен учиться не флейте, а дирижированию. Год спустя в Московскую консерваторию уехал Ли Сюэцюань. Он занимался как флейтист у А. Платонова – но то была лишь краткосрочная стажировка.

По всей видимости, причины, по которым в КНР тогда отдавали столь явное предпочтение помощи восточноевропейских, а не советских мастеров духового искусства, следующие.

Несмотря на успехи китайских духовых музыкантов, молодых пианистов, вокалистов и струнников в стране было заметно больше. При этом на международной арене возможности продемонстрировать достижения молодого музыкального

искусства КНР чаще выпадали именно представителям этих специальностей – прежде всего пианистам: в стране была сильная пианистическая молодежь, подготовленная русскими эмигрантами и их учениками, а в мире проводилось много фортепианных конкурсов. Выступая и завоёвывая призовые места на крупнейших международных соревнованиях, они призваны были укреплять престиж нового Китая. Поэтому приглашённые из Советского Союза мастера в первую очередь должны были готовить перспективных студентов-пианистов, а не духовиков.

Кроме того, правительство Китая стремилось укреплять культурные связи не только с СССР, но и другими государствами социалистического лагеря. Это относилось к Германской Демократической Республике и Чехословакии – тем более, что обе страны обладали мощными и давними школами духового искусства, а творческие контакты с иными сильнейшими духовыми традициями западного мира – французской, американской и др. – были в то время недоступны.

И наконец, вполне вероятно, что в глазах китайского руководства советская духовая школа пользовалась меньшим авторитетом, чем фортепианная или скрипичная. Средоточием западной духовой культуры все же воспринимались школы Франции, Германии и Австрии: в том числе и те, что выступали «наследниками» двух последних – школы ГДР и Чехословакии.

Возможно, подобное мнение сформировалось и под воздействием некоторых учеников педагогов-эмигрантов. Отдавая безусловную дань своим учителям, они в то же время подчас отмечали, что их методические установки, консервативно закреплённые в связи с вынужденным отрывом «Русского Китая» от развития современного духового искусства, не во всем отвечали актуальным современным тенденциям. Подтверждением этому могут служить воспоминания харбинского флейтиста Ян Дакэ: «Если бы не российская основа, мы не знали бы, что правильно, а что нет. Но исполнительские методы и концепции требуют постоянного обновления. У Кирова и других русских техника звукоизвлечения сильно отличалась от современных французской и немецкой школ: низкие, средние и высокие ноты звучали не очень мягко. На флейтах из ГДР, если не привыкнуть, было трудно извлекать звук – нужно было месяц-два привыкать, чтобы получить настоящее звучание.

Когда мы познакомились с европейскими представлениями об исполнении, требования к звуку, включая технику стаккато, легато, тембр, стали несколько другими. Но если бы не российская основа, мы не смогли бы достичь современного прогресса в исполнительских и педагогических концепциях, включая понимание звука»³⁶.

3.2. ВТОРОЙ ЭТАП. КУРС НА ОБУЧЕНИЕ В СССР³⁷

В ходе этой стадии роль главного передатчика ценностей русской духовой школы окончательно перешла к музыкальной культуре СССР. Эмигрантская диаспора, перешедшая в стадию распада, утратила значение транслятора традиций русской духовой школы в Китае. Связи же с духовым образованием СССР по сравнению с предыдущим этапом значительно укрепились. Роль главного передатчика ценностей русской духовой школы перешла к музыкальной культуре СССР, а распадающаяся эмигрантская диаспора окончательно утратила значение транслятора традиций русской духовой школы в Китае.

Абсолютное большинство харбинских и шанхайских музыкантов, стоявших у истоков профессиональной китайской духовой школы, оставило страну. В 1947 г. в Советский Союз перебрался В. Добровольский. В 1955–1956 гг. на Родину вернулись С. Косицын, Д. И. Таиров; тогда же в СССР переселился «русский китаец» Чан Мэлинь. В 1955 г. в Бразилии обосновался А. Солин [119, с. 392]. В. Сарычев в 1960 г. переехал в Австралию [44, с. 40], А. Киров в 1961 г. – в Данию [48, с. 69]. Даты отъезда А. Печенюка нам установить не удалось; но скорее всего он покинул Китай примерно в тот же период. К началу 80-х в Харбине остался единственный артист бывшего ХСО – Виктор Петрович Бесков. Он скончался в 1986 г. [119, с. 381]. В Шанхае к тому времени давно уже не было ни одного из участников некогда обширного сообщества русских музыкантов.

³⁶ См. Приложение 3. Интервью с Ян Дакэ.

³⁷ В данном разделе использованы следующие статьи автора настоящей диссертации: [4, 61, 63].

В 1959 г. была сформирована группа из четырех человек, которым предстояло обучаться духовому исполнительству в Ленинградской консерватории. Это были гобоист Бай Юй (白宇), кларнетист Хэ Фусин (何复兴), флейтист Чжу Тундэ и валторнист Чэнь Гэньмин (陈根明). В 1960 г. в Московскую консерваторию поступил фаготист Лю Чжиган (刘志刚). Все они были студентами Центральной консерватории в Пекине. В 1960 г. четверо этих музыкантов были зачислены в Ленинградскую консерваторию³⁸. Годом ранее туда уже был направлен Хань Чжунцзэ – учиться дирижированию.

Причины такого заметного, сравнительно с начало десятилетия, увеличения интереса к обучению в СССР выходили за рамки только лишь духового образования. В КНР сформировалось понимание, что полноценное обучение высококвалифицированных музыкантов, ориентированных на европейскую музыкальную культуру, в то время внутри страны осуществить было невозможно. Параллельно укрепилось мнение, что именно в российской системе образования наиболее последовательно реализуется комплексное воспитание музыканта – направленное не только на овладение инструментальной техникой, но и на всестороннее развитие творческого мышления и расширение общекультурного кругозора.

Отбор был очень строг. Так в комиссию, прослушивавшую и рекомендовавшую Чжу Тундэ, вошли такие авторитетнейшие музыканты Китая как Ли Делунь (李德伦), дирижер Пекинского симфонического оркестра и Хэ Лутин – ректор Шанхайской консерватории, один из немногих деятелей китайской музыкальной культуры, который имел международную известность. Также был включен молодой композитор У Цзунцян (吴祖强), годом ранее окончивший Московскую консерваторию и избранный как специалист по российским вузовским требованиям [104].

Серьезное внимание при подготовке уделялось русскому языку. Вначале кандидаты занимались им в Центральной консерватории с репетитором, затем – на факультете иностранных языков Пекинского университета. Партия и правительство позаботились и о здоровье студентов-музыкантов. Экономическое положение

³⁸ См. Приложение 1. Рис. 41, 43.

Китай было тогда чрезвычайно сложным: неудачи политики «Большого скачка» усугубились природными катастрофами. Страна голодала. По воспоминаниям Чжу Тундэ, он, как и все его консерваторские соученики-духовики, бесплатно получал в день два куриных яйца и молоко [104].

Руководство, посылавшее молодых духовиков учиться в Россию, не ставило непосредственно задачей направлять туда тех, кто уже были связаны с русской школой. Однако традиции, заложенные харбинскими и шанхайскими учителями, укоренились уже достаточно прочно. А. Печенюк был наставником Хань Чжунцзэ и Ли Сюэцюань. У воспитанницы того же Печенюка Ма Сиюнь в Центральной консерватории занимался Чжу Тундэ; при этом первый его педагог по флейте также был русским эмигрантом [104]. Учитель Бай Юя Ван Дэмин учился у В. Сарычева.

В СССР к обучению студентов-духовиков из дружественного Китая подошли весьма ответственно. Преподавателями были избраны те, кто проявили себя не только как выдающиеся исполнители и педагоги, но и крупные методисты³⁹.

Преподавателем Хань Чжунцзэ стал Илья Александрович Мусин, один из наиболее известных педагогов-дирижеров мира, воспитавший немало музыкантов, ставших гордостью российского искусства – Ю. Темирканова, В. Гергиева, А. Каца и мн. др. Он разработал подлинно научные принципы своей профессии, обобщенные в 1967 г. в фундаментальном труде «Техника дирижирования»⁴⁰.

Учителя Ли Сюэцюаня Николая Ивановича Платонова нередко называют основоположником российской флейтовой школы. Среди его учеников – крупнейшие русские флейтисты Ю. Н. Должиков и М. И. Каширский. Его учебник «Метод изучения игры на флейте» явился главным учебным пособием для российских флейтистов. За свои научно-методические изыскания Н. И. Платонов получил степень доктора искусствоведения⁴¹.

³⁹ Биографические справки о профессорах, обучавших китайских духовиков в консерваториях СССР, см. в соответствующих статьях Биографического указателя (Приложение 2).

⁴⁰ См. Приложение 1. Рис. 35.

⁴¹ См. Приложение 1. Рис. 36.

Учитель Бай Юя Александр Андреевич Паршин также являлся не только крупным педагогом исполнителем, но и выдающимся методистом. Еще в 1933 г. он защитил кандидатскую диссертацию и явился одним из первых в СССР гобоистов-ученых. По словам российского исследователя, «А. А. Паршин одним из первых педагогов в СССР понял необходимость обучения нового поколения гобоистов игре на инструментах французской системы... Вел научно-исследовательскую работу в области усовершенствования изготовления тростей для гобоя и английского рожка, что значительно улучшило качество звука ... Чрезвычайно расширил репертуар для гобоя, сделав ряд переложений, обработок и транскрипций произведений русских и зарубежных композиторов разных веков» [34]. Среди многочисленных учеников А. А. Паршина – выдающийся российский гобоист В. М. Курлин⁴².

Педагогом Чжу Тундэ стал Иосиф Федорович Янус. В его лице молодой китайский флейтист, и до этого воспитывавшийся в лоне русской школы, прикоснулся к самым ее истокам. И. Ф. Янус учился в Ленинградской консерватории у Наума Иосифовича Верховского. Тот был, в свою очередь учеником Федора Васильевича Степанова (1867–1914), которого нередко называют первым русским профессиональным флейтистом (см. напр.: 41, с. 93]. И Верховский, и Степанов были солистами Петербургского Императорского Мариинского театра. Поэтому И. Ф. Януса с полным основанием можно назвать наследником петербургско-ленинградской флейтовой школ «по самой прямой линии»⁴³.

Кларнетистом-виртуозом и одновременно крупнейшим ученым-методистом был наставник Хэ Фусина Павел Николаевич Суханов. Он «впервые стал осваивать и применять кларнет усовершенствованной французской системы, доказав его преимущества перед немецким вариантом. Разработал новую методику игры в области приемов звукоизвлечения и звуковедения, формирования амбушюра, техники дыхания, аппликатуры, постановки исполнительского аппарата» [35]. Среди учеников

⁴² См. Приложение 1. Рис. 37

⁴³ См. Приложение 1. Рис. 38.

этого мастера такие крупнейшие представители российской кларнетовой школы как А. В. Большианов и А. Казаков⁴⁴.

Судя по воспоминаниям китайских студентов, значительное влияние на их профессиональное развитие оказал и преподаватель брасс-квинтета – валторнист и композитор Виталий Михайлович Буяновский, уделявший в своей педагогической и организаторской деятельности большое внимание этой форме ансамблевого музицирования [76]⁴⁵.

Вспоминая об учебе в Советском Союзе, посланцы Китая обращают особое внимание не только на высочайший профессиональный уровень уроков по специальности, но и на комплексность, системность обучения – то, чего недоставало на их родине. Бай Юй специально подчеркивал, что помимо основного предмета, гобоя, учебный план включал «ансамбль, камерную музыку, оркестр. Были и общие музыкальные дисциплины, а также мировая и советская музыкальная история, политэкономия и даже физкультура (лыжи, батут, баскетбол, плавание). Особенно впечатлило внимание к камерной музыке и оркестровой практике. При этом камерная музыка включала не только ансамбли духовых, но и сонаты для гобоя и фортепиано, причем обучение было очень детализированным» [76].

Направленность российской образовательной системы на разносторонность воспитания музыканта отмечал и Хань Чжунцзэ. «До приезда в Ленинград – вспоминал он, я долгие годы работал в Китае учителем сольфеджио. Мы пели только одноголосно. В Ленинградской консерватории требовали, чтобы мы пели многоголосную музыку, причем, каждый должен был исполнять различные партии по очереди. Это развивало слух и обогащало наше понимание» [129].

Как типичную черту русской школы китайские студенты отмечали сочетание строгих технических требований с уделением большого внимания художественному содержанию исполнения. Вновь обратимся к воспоминаниям Бай Юя: «Мой наставник уделял особое внимание основам, особенно различным формам гамм, техническим упражнениям в медленном темпе, а также строгому контролю

⁴⁴ См. Приложение 1. Рис. 39.

⁴⁵ См. Приложение 1. Рис. 40.

интонации и ритма. Одновременно он требовал точного понимания музыкального стиля произведения» [76].

Приобщение к музыкальной культуре происходило не только на уроках. В 1964 г. Ленинград посетил Бенджамин Бриттен. В присутствии композитора консерваторский оркестр, в котором участвовал и Бай Юй, исполнял его Реквием. Этот эпизод стал одним из самых ярких впечатлений будущего видного деятеля китайской духовой культуры. С особой любовью посланцы КНР вспоминали посещения Мариинского (тогда Кировского) театра оперы и балета. Там, ввиду ограниченности финансовых средств, они приобретали билеты на стоячие места [76]. Творческому росту способствовали и товарищеские отношения, установившиеся с российскими однокурсниками. Так прочная дружба связала Чжу Тундэ с соученицей по классу И. Ф. Януса Александрой Вавиловой. Став профессором Петербургской консерватории по классу флейты, Александра Михайловна сохранила дружеские связи со своим одноклассником, оказывая профессиональную поддержку и ему, и его ученикам⁴⁶.

Большое значение имело и общение со студентами смежных специальностей. По словам Бай Юя, он и его товарищи по консерватории постоянно общались с китайскими студентами Академии художеств им. Репина, что «дало нам больше понимания эстетики искусства и сделало учебу за границей еще более насыщенной и красочной» [76]⁴⁷.

Посланцы нового Китая стремились максимально использовать время учебы в СССР чтобы приобщиться к высотам русской и мировой культуры. Молодая Народная Республика не могла предоставить им большие средства на содержание: стипендия составляла всего 50 рублей [4, с. 56]. Но привыкшим к лишениям студентам этих денег вполне хватало. Так Бай Юй тратил на бытовые нужды лишь треть стипендии; остальное уходило на покупку нот, книг и пластинок, а также билетов на самые дешевые места на спектакли Мариинского театра [76]. Позже ноты,

⁴⁶ См. Приложение 1. Рис. 69.

⁴⁷ См. Приложение 1. Рис. 44–46.

записи и методические пособия, привезенные посланцами Китая, стали бесценным материалом для национальной педагогической школы.

Как и воспоминания воспитанников русских педагогов предыдущего поколения, мемуары китайских студентов советской консерватории свидетельствуют об особо теплом, человеческом отношении к ним российских учителей. В начале 60-х дружба между КНР и СССР заметно охладела. Но, как подчеркивал Чжу Тундэ, «несмотря на то, что отношения между нашими странами стали напряженными, учителя и студенты относились к нам очень дружелюбно» [4, с. 56].

Творческий импульс, данный китайским студентам в российских консерваториях, был очень велик. После окончания учебы все они заняли заметное место в музыкальной жизни КНР, стали видными исполнителями и педагогами. Хань Чжунцзэ избрал карьеру дирижера. Он возглавил Центральный оркестр в Пекине и одновременно вел класс дирижирования в Центральной консерватории. Чжу Тундэ, Бай Юй, Ли Сюэцюань, Хэ Фусин, Лю Чжиган и Чэнь Гэньмин начали работать в том же вузе, одновременно играя в оркестрах.

Тесное музыкально-образовательное влияние советской школы на китайских студентов, учившихся в советских консерваториях, оказалось глубоким и долговременным. Полученные в СССР знания и педагогические подходы стали основой для формирования новых поколений китайских музыкантов, преподавателей и методистов, которые в свою очередь развивали и адаптировали эти традиции в условиях китайской музыкальной системы⁴⁸.

3.3. ТРЕТИЙ ЭТАП. ГОДЫ КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

В начале 1960-х гг. отношения между КНР и СССР резко обострились. Культурный обмен постепенно сокращался, затем совершенно прекратился. В первой половине десятилетия воспитанники русской духовой школы еще продолжали достаточно активную работу в учебных заведениях и концертных организациях Китая.

⁴⁸ См. Приложение 1. Рис. 42.

Но с каждым годом это становилось сложнее. Во второй половине 60-х гг. национальное исполнительство на западных духовых инструментах столкнулось с испытаниями, не имевшими аналогов в его истории.

Трагические события, вошедшие в историю под именем Культурной революции (1966–1977 гг.), нанесли катастрофический урон музыкальному искусству. Антинародные силы, захватившие власть, поощряли варварское отношение к мировому и национальному культурному наследию. Закрывались учебные заведения. Распускались музыкальные коллективы. Запрещалось исполнение не только западной музыки, но и большинства сочинений современных китайских композиторов, обвиняемых в «подражании растленному, чуждому народу искусству». Уничтожались инструменты и ноты. Музыканты подвергались издевательствам, избиениям, ссылкам и арестам. Деятели искусства, любым образом связанные с Россией (а таких в КНР было абсолютное большинство) подозревались в «шпионской работе на советских ревизионистов».

Но развитие духовой культуры не остановилось. Главная причина была в том, что европейский духовой инструментарий уже успел к тому времени глубоко укорениться не только в профессиональном исполнительстве, но и в самых широких народных массах. Вот один из примеров.

В одном из отдаленных от столицы поселений юго-восточного прибрежного района Китая, уезде Миньфэн, (город Цзясин, провинция Чжэцзян), с 1959 г. существовал любительский духовой оркестр, составленный из фабричных рабочих. В его состав входили труба, тромбон, туба, альт-тромбон, кларнет, саксофон-альт, саксофон-тенор, малый и большой барабаны. В начале Культурной революции оркестр был распущен, но уже в 1967 г. его деятельность возобновили: такие коллективы были признаны полезными для поддержания праздничного духа на демонстрациях. Оркестр фабрики Миньфэн стал принимать участие в подготовке патриотических спектаклей; основу репертуара составили революционные «Песни на цитаты Мао Цзэдуна». В 1969 г. коллектив объединили в сводный коллектив с оркестром соседней фабрики Иньфу для масштабных праздничных мероприятий. В 1976 году, после

кончины Председателя Мао, оркестр, по словам мемуариста, «дни и ночи напролёт репетировал траурные пьесы и похоронные марши» [77].

В чудовищных условиях жестоких гонений находили силы и возможности трудиться на благо своей страны и профессиональные духовики. И как на предыдущих этапах, ведущую роль среди них играли воспитанники русской школы.

Одним из самых важных оплотов духовой культуры стал в те годы Оркестр Народно-освободительной армии Китая (НОАК). В начале Культурной революции армейские музыкальные коллективы решено было распустить. Но военный оркестр НОАК был сохранен. Разъяренные хунвэйбины, врываясь в консерватории, избивали педагогов, ломали музыкальные инструменты, разрывали ноты: в военном оркестре, являющемся армейским подразделением, творить такое было значительно сложнее. Поэтому библиотека этого оркестра стала на время бесчинств Культурной революции одним из главных нотных хранилищ страны. Запрещались не только музыкальные произведения, но и инструменты. Одним из самых «буржуазных» и «вредных» для революции объявили саксофон. Но из состава главного оркестра НОАК он не исключался.

Воспитанники русских музыкантов, работавшие в Военном оркестре НОАК, по мере сил старались продолжить творческую работу. Одним из них был ученик Добровольского трубач Чжу Цидун. Он проявил себя как композитор, создав обработки для дуэта труб «Песня в моем сердце – в дар НОАК» (《我心中的歌献给解放军》), «Наш корабль уходит в ночной поход» (《我们的战舰去夜航》), «Песня о красной звезде» (《红星歌》) и др. [82, с. 3]. Позже, когда гонения пошли на убыль, армейские ансамбли решено было восстанавливать. И главный оркестр НОАК, по словам Чжоу Ицунь, некоторое время оставался «единственным образовательным учреждением, поставлявшим кадры для военных музыкальных коллективов» [55, с. 29].

Роль хранителей духового искусства сыграли также ансамбли «революционных спектаклей» и оркестры киностудий. Наследники русской школы активно участвовали в работе и этих коллективов. Чжу Тундэ в начале Культурной

революции был сослан «на перевоспитание» в сельский район. Ему было запрещено не только преподавать свой инструмент, но даже играть на нем. Но в 1970 г. выпускнику Ленинградской консерватории разрешили жить в Шанхае – киностудии требовались флейтисты для записи музыки к патриотическому фильму «Взятие горы Вэйху». Музыканту удалось устроиться в шанхайскую труппу «образцовых спектаклей», где он проработал до окончания Культурной революции [104].

Если киностудии существовали лишь в центральных городах, то труппы «революционных спектаклей» создавались по всей стране. Традиционные инструменты в них соединялись с западными: из европейских духовых обычно использовались флейты, гобои, кларнеты, трубы, валторны и тромбоны, изредка – фаготы [185, с. 54].

Закономерно, что в наибольшей степени воспитанники русских духовиков были представлены в театральной труппе провинции Хэйлунцзян, базировавшейся в Харбине [153, с. 33]. Таким образом этот город вновь стал важнейшим центром русского влияния на духовое искусство страны. Среди харбинских духовиков того времени выделялся тромбонист Чжан Гуйчэнь, ученик Бабинова. Ян Дакэ⁴⁹, другой участник труппы, вспоминал: «несмотря на уже преклонный возраст, он играл просто блестяще. Мы называли его “старым царём тромбона”. Его звук был точь-в-точь как у русских»⁵⁰. Молодые участники труппы нуждались в учебе – осуществить это было сложно, так как музыкальные учебные заведения были закрыты. При ансамбле организовали учебную группу. Преподаватели в большинстве своем также были воспитанниками харбинских эмигрантов. Ян Дакэ: «Преподавателем флейты был мой отец Ян Ци, ученик Кирова. Я и мой младший брат Ян Давэй (杨大伟) учились у него. Гобой преподавал Чжан Годун, который занимался у Солина. А учителем трубы был Ли Чжэчжу – ученик Гузинкова»⁵¹.

Наиболее страшный удар в сфере музыкальной культуры был нанесен высшим учебным заведениям. Но когда буря Культурной революции пошла на убыль,

⁴⁹ См. Приложение 1. Рис. 48, 49.

⁵⁰ См. Приложение 3. Интервью с Ян Дакэ.

⁵¹ См. Приложение 3. Интервью с Ян Дакэ.

процесс занятий понемногу стал восстанавливаться. Традиции русского духового искусства послужили опорой и здесь. В Тяньцзиньской академии искусств прекращенный в 1966 г учебный процесс возобновился в сентябре 1970 г. Из западных инструментов набирали по специальностям «аккордеон», «струнные инструменты» и «деревянные духовые». Студентами становились те, которые имели хотя бы минимальную подготовку по избранному инструменту.

Учеба поначалу состояла только в изучении идей Мао Цзэдуна и практике «слияния с народом» – выступлениях в деревнях и небольших городах [185, с. 42]. Но постепенно стали возвращать прежних преподавателей. Среди них был кларнетист Ван Чжицзянь, в начале Культурной революции назначенный на работу в трикотажную фабрику. Его собственным наставником был Цинь Пэнчжан, ученик Антона Верника⁵². Педагогов по специальности не хватало. Учащиеся ездили заниматься в Тяньцзиньский ансамбль «образцовых спектаклей». В 1973 г. начали отправлять студентов, игравших на инструментах, по которым преподавателей не имелось, в соседний Пекин. Фаготист Инь Цзяюань (殷家元) еженедельно отправлялся на урок к Лю Чжигану, в свое время обучавшемуся в Советском Союзе. Оплаты за такое обучение не полагалось, но в конце учебного года Тяньцзиньская академия дарила педагогу ручку и тетрадь [185, с. 44].

Огромную проблему составлял репертуар. Духовую музыку Запада исполнять было нельзя, а китайских сочинений – тем более разрешенных – было крайне мало. Сочиняли сами. Ван Чжицзянь аранжировал для кларнета соло песню «Из поколения в поколение помнить доброту Председателя Мао» (《世世代代铭记毛主席的恩情》). В середине 1970-х понемногу стали обращаться к иностранным пособиям. Как драгоценные реликвии в библиотеке Тяньцзиньской консерватории с той поры сохранились ноты китайского издания Валторнового концерта Р. Глиэра и советский сборник Упражнений для кларнета И. Розанова. Использовали эти пособия крайне осторожно, занимались по ним тайно [185, с. 49].

⁵² См. Приложение 1. Рис. 19.

В последние годы Культурной революции, когда идеологический пресс ослабился, вернулись на работу профессора-ветераны. Среди них – воспитанник В. Добровольского Ся Чжицю, сосланный в начале событий на «трудовое перевоспитание» вместе с семьей. В 1973 г. он вернулся к преподаванию в Центральной консерватории. Трубачу исполнился тогда 61 год [194, с. 31].

3.4. ИТОГИ ВТОРОГО ПЕРИОДА

Этот период оказался наиболее противоречивой стадией укоренения русской школы. В его начале духовое искусство Китая при помощи дружественного Советского Союза и эмигрантской общины сделало мощнейший рывок вперед. Окончание же отмечено беспрецедентным разгромом национальной духовой культуры, поставивших наследие российских музыкантов на грань полного уничтожения.

Русская духовая школа на данной стадии, особенно в её начале, не занимала того безоговорочно доминирующего положения в формировании национального исполнительства, которое имела на предыдущем этапе. В то же время, она оказала огромную помощь музыкантам молодой Китайской Народной Республики. Это проявилось как в созидательной работе на благо национальной культуры, которую продолжали вести воспитанники педагогов-эмигрантов, так и в обучении молодых китайских исполнителей в российских высших учебных заведениях.

В страшное десятилетие Культурной революции здание национальной духовой культуры, созданное усилиями нескольких поколений китайских музыкантов в содружестве с их российскими наставниками, жестоко разрушалось. Тем не менее, уничтожить его не удалось – во многом благодаря воспитанникам русской школы, которые, несмотря на репрессии, сохраняли ее заветы и передавали их собственным ученикам.

Таким образом, взаимоотношения с российской духовой школой, хотя и претерпели драматические испытания, но оставили в итоге глубокий и

долговременный след и на этой стадии. Даже в условиях политического разрыва и беспрецедентных идеологических гонений традиции, приобретенные в ходе периода, обеспечили преемственность и последующее развитие профессиональной духовой культуры в Китае.

ТРЕТИЙ ПЕРИОД. ОТ ОБУЧЕНИЯ К СОТРУДНИЧЕСТВУ

Переходя к стадии, знаменующей утверждение в Китае сформировавшейся национальной духовой школы, подчеркнём прежде всего, что здесь нашло подтверждение положение, высказанное С. А. Айзенштадтом применительно к феномену национальных фортепианных школ стран Дальневосточного региона: «Если в исполнительских школах европейского типа по мере их формирования присутствие “старших школ – учителей” постепенно сокращается, то в школах, возникших в результате распространения модели музыкального профессионализма за пределы среды, его породившей, присутствие “старших” школ не только не снижается, а скорее возрастает» [1, с. 225].

В ходе рассматриваемого периода духовая школа Китая обрела все признаки сформировавшейся национальной исполнительской школы. В стране возникла развитая сеть духового образования; появились выдающиеся национальные педагоги-духовики, чья «музыкальная родословная» насчитывает несколько поколений музыкантов, воспитанных в пределах национального культурного пространства; достижения китайского духового искусства стали получать признания за пределами страны. Резко выросло количество сочинений китайских композиторов, предназначенных для европейских духовых инструментов. В них всё чаще и всё более убедительно претворяются черты национального искусства. Китайские духовики – педагоги и исполнители – теперь уже не только талантливые и прилежные ученики иностранных музыкантов. Возникают и практикуются разнообразные формы сотрудничества. Проводятся международные фестивали и конкурсы, организуются

мастер-классы и академические обмены, появляются совместные проекты – камерные программы, оркестровые премьеры, студийные записи и пр.

Вместе с тем, поток молодых китайских духовиков, устремляющихся для обучения в страны традиционной западной духовой культуры, в том числе в Россию, не уменьшается, а, напротив, увеличивается; количество мастер-классов, проводимых иностранными мастерами и число европейских и российских педагогов, приглашаемых для работы в учебные заведения КНР, постоянно растет.

3.5. ПЕРВЫЙ ЭТАП. ВОЗОБНОВЛЕНИЕ КОНТАКТОВ

В 1976 г. трагическая эпоха Культурной революции закончилась. После того, как были арестованы и осуждены ее зачинщики, партия и народ КНР приступили к масштабному возрождению разрушенной системы образования и культуры. Это благотворно отразилось как на восстановлении национального духового исполнительства в целом, так и на творческой работе китайских наследников традиций русской духовой школы.

В 1978 г. Коммунистическая партия Китая провозгласила политику реформ и открытости. Формирование национальной идентичности, патриотическое воспитание было решено сочетать с ростом культурного обмена с внешним миром. Вновь, теперь уже в гораздо большем масштабе, чем в 1950-е годы, в Китай стали прибывать с гастрольями и мастер-классами выдающиеся зарубежные музыканты. Китайские исполнители все чаще стали совершать творческие поездки за пределы страны.

Новые веяния коснулись и связей с великим северным соседом. Середина 90-х гг. стала временем «перехода от конструктивного партнерства к стратегическому партнерству между Китаем и Россией» [30, с. 18]. Уже в 1978 г. были восстановлены дипломатические отношения КНР и СССР. В 80-е гг. происходили активные переговоры на высшем уровне о нормализации политических, экономических и культурных контактов.

Вместе с тем, если обратиться непосредственно к духовом искусству, на том этапе всё более активно налаживались контакты скорее с Западной Европой, США и Канадой. Во многом это было обусловлено общеполитическими факторами. Инерция долгого и ожесточённого противостояния с СССР всё же давала о себе знать. В конце 1970-х и начале 1980-х внешняя политика КНР всё ещё в значительной степени была ориентирована в большей мере на налаживание отношений с Западом, чем с Советским Союзом.

Ван Пэй, рассматривая ведущие на данной стадии тенденции духового исполнительства подчеркивает, что «в начале 80-х годов «в Китае распространяется французский флейтовый стиль игры» [9, с. 32], связывая это с проходившими в Центральной консерватории лекциями и мастер-классами французских флейтистов Жана Пьера Рампаля, Алена Мариона и Николаи.

Чжоу Ицунь в качестве главного идущего из-за рубежа импульса к повышению профессионального уровня китайских саксофонистов называет «революционные» для китайского джазового искусства пекинские гастроли канадского мастера игры на саксофоне Пола Броди, которые дважды проводились с 1990 года. Ученый считает, что именно впечатления от этих гастролей стимулировали творческие искания в области джазовой музыки ученика русских харбинцев Фань Шэнци [55, с. 62]. Действительно, такое влияние имело место, причем очень значительное. В том же 1990 г. Фань Шэнци отправился совершенствоваться в джазе в США, а после возвращения заслужил репутацию музыканта, который «первым начал экспериментальный процесс интеграции элементов китайской народной музыки в популярную музыку для саксофона» [55, с. 68]⁵³. Огромное влияние на саксофонную культуру Китая также оказали проведенные в 2002 г. гастроли прославленного американца Кенни Джи, организованные еще одним питомцем «Русского Харбина» – Инь Чжифа [105].

Разумеется, китайские слушатели и специалисты могли ознакомиться и с творчеством артистов-духовиков не только из стран Запада, но и из России – укажем,

⁵³ См. Приложение 1. Рис. 27.

например, на прошедшие с громадным успехом выступления Академического симфонического оркестра Ленинградской филармонии (1990 г.). И всё же главными носителями традиций русской духовой школы на том этапе были не посланцы СССР, а вернувшиеся к активной деятельности ученики эмигрантских и советских педагогов 1940–1960-х годов.

Возвратился к педагогической работе Чжу Тундэ. Его приняли на работу преподавателем флейты в Шанхайскую консерваторию и вскоре перевели в Пекин, в Центральную консерваторию. В 1983 г. музыкант получает должность заместителя декана этого вуза, затем удостоен высокого звания его вице-президента. Конечно, эти успехи не могли полностью восполнить потери предшествующей эпохи. Чжу Тундэ с горечью вспоминал, что в годы, когда у духовиков обычно наступает расцвет исполнительской карьеры, он был лишен возможности выступать. В своей жизни он не дал ни одного сольного концерта: во время Культурной революции это было невозможно [4, с. 56]. Но учительство, воспитание нового поколения флейтистов компенсировало творческие утраты. Начиная с 90-х годов выпускник Ленинградской консерватории выдвигается в число лидеров национальной флейтовой педагогики.

Широко развернулась деятельность Ли Сюэцюаня. В этот период он прочно утвердился не только как преподаватель – профессор Центральной консерватории, но и в качестве одного из ведущих исполнителей и организаторов духовой культуры. Флейтист с успехом гастролировал как солист в Китае и за рубежом: после выступлений в Японии рецензенты слышали в его игре «загадочную восточную красоту» [186, с. 7]. В начале 80-х гг. Ли Сюэцюань стал президентом Пекинского общества флейтистов. В 1985 г. Общество провело первый национальный конкурс исполнителей на этом инструменте⁵⁴.

Преподавать гобой в Центральную консерваторию вернулся Бай Юй. В 1986 г. он создал Китайский молодежный симфонический оркестр и стал его руководителем⁵⁵. В той же консерватории преподавал валторну Чэнь Гэньмин. Фаготист Лю

⁵⁴ См. приложение 1. Рис. 24.

⁵⁵ См. Приложение 1. Рис. 50.

Чжиган работал заведующим кафедрой музыкального исполнительства при Академии искусств НОАК. Профессором консерватории в Сиане стал кларнетист Хэ Фусин⁵⁶.

Выдвигались и воспитанники харбинских педагогов. Так должность профессора гобоя и кларнета Шэньянской консерватории занял ученик «русского китайца» Чан Мэлиня Лю Шаоли.

Заметное место в развитии национальной духовой школы заняли научно-методическая деятельность выпускников советских вузов. В 1988 г. Чжу Тундэ опубликовал в научном журнале Нанкинской консерватории статью «Проблемы дыхания в духовом исполнительстве» (管乐演奏的呼吸) [120, с. 6]. То была первая работа, посвященная искусству игры на академической флейте, созданная китайским музыкантом. Сборник «Избранные зарубежные пьесы для флейты» выпустил в 1994 г. Ли Сюэцюань [186, с. 13]. В издание вошли 15 произведений немецких, венгерских, итальянских, австрийских и французских композиторов. Отсутствие русской музыки, по всей видимости, объясняется общеполитическими обстоятельствами: хотя отношения с Российской Федерацией активно налаживались, время для активной пропаганды русской флейтовой музыки еще не пришло. Видимо, по этой же причине сочинения русских композиторов отсутствовали и в изданной в 1997 г. Чэнь Гэньмином «Антологии учебных пьес для валторны» [188].

Воспитанники российских вузов играли важную роль в выходе китайского духового искусства на международную арену. В то же время поездки, в которых они тогда принимали участие, связаны на том этапе лишь с европейскими странами. В 1986-1987 гг. Чжу Тундэ возглавлял делегацию китайских музыкантов, направленную в Европу – Швейцарию, Италию, ФРГ, Францию, Бельгию и Великобританию. Центральное место в концертных выступлениях принадлежало Молодежному симфоническому оркестру, руководимому его товарищем по Ленинградской

⁵⁶ См. Приложение 1. Рис. 47.

консерватории Бай Юем. Эта поездка явилась первым показом китайского симфонического коллектива на Западе⁵⁷.

К созидательной работе возвратились и наследники русских мастеров-эмигрантов. В их числе Инь Чжифа, выдвинувшийся на рубеже XX – XXI веков в число ведущих исполнителей-саксофонистов, организаторов и пропагандистов саксофонного образования. Заняв в 1991 г. место первого саксофониста Ансамбля песни и танца Всекитайской федерации профсоюзов в Пекине, он с 1991 г. по 2001 г. опубликовал 19 научно-методических работ и пособий по искусству игры на этом инструменте. Тогда же Инь Чжифа составил первый в стране Китае учебный курс по оценке уровня игры на саксофоне – издание, призванное способствовать созданию стандартизированной системы оценки и введению специализации по саксофону в учебных заведениях КНР [105]⁵⁸.

В ходе этапа пришло время приумножить достижения китайской духовой школы и музыкантам следующего поколения – «музыкальным внукам» российских учителей.

Блестящие успехи показывал воспитанник Чжу Тундэ Чэнь Санцин (陈三庆). Ван Пэй характеризует его следующим образом: «настоящий виртуоз, его репертуар обширен, но особенно известен он блистательной пассажной техникой, что делает его уникальным исполнителем» [9, с. 40]. Этот музыкант продолжил прерванную Культурной революцией череду выступлений китайских духовиков на международной конкурсной арене. В 1992 г. он получил пятое место на Конкурсе флейтистов в Гааге (Нидерланды) и четвертое на конкурсе в Женеве (Швейцария). На следующий год обретший европейскую популярность флейтист дал сольный концерт в швейцарском Цюрихе, выступал в ФРГ и Нидерландах. В 1993 г. Чэнь Санцин записал компакт-диск с музыкой И. С. Баха и А. Вивальди; в 2000 г. он поступил в продажу в Европе и США [9, с. 41]⁵⁹.

⁵⁷ См. Приложение 1. Рис. 51.

⁵⁸ См. Приложение 1. Рис. 28.

⁵⁹ См. Приложение 1., рис. 55.

Важное место в китайской и мировой музыкальной жизни заняли и другие ученики Чжу Тундэ: на протяжении своей долгой педагогической карьеры выпускник Ленинградской консерватории подготовил целое поколение флейтистов, занявших видное место в китайской культуре и получивших известность за рубежом. Среди них – профессор Шэньянской консерватории Юй Тун (于彤), профессор Китайской консерватории в Пекине Чэнь Чжаожун (陈兆荣), преподаватель Датунского университета Ма Бо (马博), профессор Академии музыки в Швейцарии Чэнь Цилин (陈琦玲), первый флейтист Сингапурского симфонического оркестра, победитель Международного конкурса флейтистов в Хайфе (Израиль) Цзинь Та (金塔) и др.⁶⁰.

В ходе данного этапа на видное место вышли воспитанники и других выпускников Ленинградской консерватории.

Перечислим имена лишь некоторых. Ученики Ли Сюэцюаня – профессор Уханьской консерватории музыки, Сюй Гэ (徐戈) и флейтист Национального симфонического оркестра, президент Шаньсийского общества флейты Ни Чжицзе (倪志杰).

Ученики Бай Юя – профессора Центральной консерватории Фан Хэнцзянь (方恒健) и Вэй Вэйдун (魏卫东), профессор Синхайской консерватории Лун Дэнцзе (龙登杰), профессор Шэньянской консерватории Вэнь Вэнь (文闻), солисты Китайского симфонического оркестра Ли Хушэн (李虎生) и Тянь Шаомин (田少明), солист Главного военного оркестра НОАК Китая Чжан Фуцян (张甫强).

Ученики Чэнь Гэньмина – профессора Центральной консерватории - Ман Е (满燚) и Ли Тао (李涛). Ученики Лю Чжигана – солист Главного военного оркестра НОАК Хань Чжихуа (韩志华), преподаватель фагота в Академии искусств НОАК Лю Шибо (刘世勃), фэготист Национального театра исполнительских искусств

⁶⁰ См. Приложение 1. Рис. 60.

Китая Чжу Укунь (朱武昆). Ученики Хэ Фусина – профессор Сианьской консерватории Хэ И (何毅), профессор Китайской консерватории (Пекин) Чи Чжэн (迟铮).

3.6. ВТОРОЙ ЭТАП. РАСЦВЕТ СОТРУДНИЧЕСТВА⁶¹

Если в ходе предыдущего этапа основное содержание связей РФ и КНР в сфере духового исполнительства определяла работа выпускников советских консерваторий, то на рассматриваемой стадии ситуация кардинально изменилась. Удельный вес российской школы в общих контактах с зарубежным духовым искусством существенно увеличился. Стремительно нарастало число студентов-духовиков, направленных для обучения в учебные заведения России: по сравнению с тем, что имело место в 50-е – 60-е годы? оно возросло вначале в десятки, а затем и в сотни раз. В геометрической прогрессии умножалось количество обменов культурно-просветительными делегациями между музыкальными вузами. Все чаще стали проводиться концертные поездки российских духовиков в Китай, а китайских – в Россию. Резко увеличивалось число мастер-классов ведущих российских духовиков.

Можно выделить несколько причин столь существенных изменений. Они касаются как общих аспектов российско-китайского сотрудничества и непосредственно взаимоотношений русского и китайского духового исполнительства, так и специфических проблем китайского образования.

Первая из них – значительное сближение в отношениях между Россией и Китаем, повлекшее за собой интенсификацию российско-китайского взаимодействия в области образования. Важным стимулом при этом стало заключение в 1995 г. Правительственного соглашения между Российской Федерацией и Китайской

⁶¹ В данном разделе использованы следующие статьи автора настоящей диссертации: [4, 59, 60, 64, 65].

Народной Республикой о взаимном признании документов об образовании и ученых степенях. Данное соглашение, упростив процедуры академического и профессионального признания, в высшей степени способствовало расширению обмена студентами и научными кадрами между двумя странами.

Вторая – «бум» в сфере игры на западных инструментах, в частности, духовых, наступивший в начале описываемой стадии. Не будем здесь рассматривать причины данного феномена, достаточно подробно анализируемого во множестве исследований, посвященных современной китайской музыкальной культуре (см. напр.: [1, с. 121–127]). Отметим лишь, что он вызвал существенное повышение престижности соответствующей профессии, а следовательно – увеличение числа желающих ей обучаться, в том числе и за рубежом.

Третья – меньшие материальные затраты на обучение в России по сравнению с другими центрами мировой духовой культуры в Западной Европе и США.

И, наконец – влияние всекитайских выпускных школьных экзаменов «гаокао» (高考) – системы испытаний, до известной степени являющейся аналогом российских ЕГЭ. Её итоги играют существенную роль при поступлении в высшие музыкальные учебные заведения КНР. Требования гаокао чрезвычайно сложны и часто являются причинами тяжелейших стрессов для экзаменуемых [71]⁶². Поэтому китайская молодежь нередко выбирает иностранные, в том числе российские, а не отечественные учебные заведения, не только из-за качества обучения, но и потому, что там результаты «гаокао» как правило не учитываются.

Данный этап ознаменован большими переменами в структуре образовательных связей. На предыдущей стадии в Россию направлялись исключительно духовики, обучавшиеся в Центральной консерватории. Теперь в сопредельную страну устремились студенты и из многих других учебных заведений КНР. При этом, если ранее в качестве принимающей стороны выступали лишь Московская и Ленинградская (Петербургская) консерватории, то в ходе рассматриваемой стадии соответствующий список значительно расширился.

⁶² См. об этом: Приложение 3, Личные воспоминания автора диссертации.

Особо важную роль при этом заняла Российская академия музыки имени Гнесиных, ставшая одним из основных инфраструктурных и учебно-методических центров данного процесса. Во многом это обусловлено особо мощными и устойчивыми традициями русской школы духового исполнительства, которые характеризуют данный вуз. Среди наиболее выдающихся педагогов Академии Гнесиных, преподававших там в рассматриваемый период – один из крупнейших трубачей мира Т. Докшицер; глава российской кларнетовой школы И. Мозговенко; основоположник российской школы академического исполнительства на саксофоне М. Шапошников; выдающийся педагог-гобоист И. Пушечников и др.

Росло значение и других музыкальных вузов РФ – Новосибирской, Нижегородской, Саратовской, Уральской консерватории и др. Начиная с 2010-х гг., постоянно увеличивается роль учебных заведений, расположенных вблизи российско-китайской границы – Дальневосточного института искусств и Хабаровского института культуры.

Точную статистику в отношении количества духовиков из Китая, прошедших обучение в российских вузах в ходе рассматриваемого периода, собрать не удалось. Однако число их, по всей видимости измеряется многими сотнями. Только в вузах Дальнего Востока – Дальневосточном институте искусств (г. Владивосток) и Хабаровском институте культуры с 2021 г. по 2025 г. было подготовлено соответственно 46 и 10 специалистов по игре на духовых инструментах из КНР⁶³.

Остановимся на творческих судьбах тех китайских воспитанников русской школы этого поколения, которые внесли особо заметный вклад в национальную духовую культуру КНР. Отметим прежде всего, что, в отличие от предыдущей стадии, среди них преобладают специалисты, до приезда в Россию имевшие значительный исполнительский и педагогический опыт на родине. Это показывает, что в ходе рассматриваемого периода национальная духовая школа достигла достаточно высокого

⁶³ Данные предоставлены иностранным отделением Дальневосточного государственного института искусств и кафедрой искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства Хабаровского государственного института культуры.

уровня, чтобы готовить музыкантов, способных после совершенствования за рубежом занять ключевые позиции в отечественной культуре.

Одним из первых в этой плеяде стал кларнетист Хуан Юаньфу (黄远浔). Центральную консерваторию он окончил еще до Культурной революции, в 1965 г. [159]. В 1988 году начал педагогическую работу в Центральной консерватории. В 1992 году поступил в Новосибирскую консерваторию, где учился у Д. Людмирского и В. Янковского⁶⁴. Схожа судьба и гобоиста Цзинь Цзинчуня (金京春). Центральную консерваторию он окончил в 1997 г. и был оставлен преподавать в этом вузе. В 2003 году был направлен Министерством образования в магистратуру в Российскую академию музыки им. Гнесиных, где учился у профессора Пушечникова [131, с. 63]⁶⁵.

Профессиональный опыт имели и другие видные китайские духовики, обучавшиеся в рассматриваемый период в этом же вузе. Среди них фэготист Цзя Даюн (贾大勇), учившийся в 2003–2005 гг., а до этого преподававший в Шэньянской консерватории, которую ранее и окончил [165]⁶⁶; тромбонист Яо Чжунда (姚仲达), после окончания Шэньянской консерватории работавший в консерватории г. Гуаньчжоу, а в 2011 году поступивший в ассистентуру-стажировку при Российской академии им. Гнесиных [132, с. 13]; выпускник и позднее преподаватель Сычуаньской консерватории тромбонист Лэй Мин (雷铭) [127]. Во втором десятилетии нынешнего века в Академию им. Гнесиных поступили выпускник Университета Гуйчжоу трубач Фу Чанцзюнь (付长骏) [154] и саксофонист Ли Цяо (李奇澳), обучавшийся ранее в консерватории Уханя [116]. Оба они после учебы продолжили работу в вузах, откуда прибыли.

Разумеется, видные китайские духовики поступали и в другие вузы России. В Московской консерватории с 2014 по 2020 гг. учился выпускник Сычуаньской консерватории трубач Лу Хуасюнь (卢华勋) [126] и кларнетист Го Цзяншуай (郭蒋帅) [97]. В Московском педагогическом университете учился выпускник Уханьской

⁶⁴ См. Приложение 1. Рис. 61.

⁶⁵ См. Приложение 1. Рис. 23.

⁶⁶ См. Приложение 1. Рис. 62.

консерватории тромбонист Сунь Ган (孙刚) [140], саксофонист Ван Ювэй (王有为) [84]. Казанскую консерваторию окончила валторнистка Ган Син (刚星). Ранее она училась в музыкальном колледже г. Новомосковска [97]. В Ростовской консерватории с 2006 г. занималась кларнетистка Хан Ле (韩乐) [157, с. 144]. Там же в 2020 г. окончил ассистентуру-стажировку флейтист Ван Пэй (王培) [85, с. 78-80]. В 2003 г. В Нижегородской консерватории в 2020 г. завершили обучение тромбонист и тубист Ван Куани (王匡一) [86] и кларнетист Се Яо (谢尧) [141].

В основных направлениях профессиональной деятельности новые воспитанники русской школы продолжают традиции тех, кто обучался в России в ходе предыдущего этапа. Они получают награды на международных конкурсах, успешно воспитывают собственных учеников, играют заметную роль в музыкально-общественной жизни Китая. Однако масштаб этих достижений гораздо больше, чем у предшественников.

Если китайские студенты-духовики советских консерваторий 1950-х – 1960-х гг. прошлого века во время учебы занимали призовые места лишь на состязаниях в рамках Международных фестивалей молодежи, то ныне конкурсная палитра значительно расширилась.

Цзинь Цзинчунь занял в 2005 г. III место на Петербургском конкурсе им. Н. А. Римского Корсакова; Ши Сюйцзэ (施旭泽) там же получила диплом 1 степени на Конкурсе им. И. Ф. Стравинского (2022). Хан Ле получила II место и приз за лучший звук на Конкурсе «Ренессанс» (2011 г., Гюмри, Армения); Фу Чанцзюнь – III премию на Конкурсе им. Т. Докшицера (2012 г., Москва); Се Яо – III место Конкурса «Музыкальный Владивосток» (2016 г.); Ли Цяо – II место на Конкурсе им. Сибелиуса (2019 г., Турку, Финляндия) и т. д.

Как и их предшественники, воспитанники российских профессоров продолжали внедрять педагогические принципы своих наставников. Однако, если те, кто обучался в России в предыдущий период, направлялись на преподавательскую работу исключительно в Центральную консерваторию, то теперь традиции русской школы распространяются в масштабах всего Китая.

Деятельность в Центральной консерватории продолжили Хуан Юаньфу и Цзинь Цзинчунь⁶⁷. Яо Чжунда стал профессором Синхайской консерватории (星海音乐学院)⁶⁸; Го Цзяншуай – Шеньянской консерватории (沈阳音乐学院); Лу Хуасюнь работает в консерватории Харбина (哈尔滨音乐学院); Лэй Мин – в Сычуаньской консерватории (四川音乐学院); Фу Чанцзюнь преподаёт в Университете Гуанчжоу (贵州大学), Ван Куани – в Университете Гуанчжоу (华南理工大学); Сунь Ган – в Уханьском университете (华中科技大学); Ган Син – в институте искусств провинции Цилинь (吉林艺术学院); Ма Бо – в университете Датун (провинция Шаньси)(山西大同大学); Хан Ле – в Технологическом институте Чанчжоу (常州工学院), Ван Ювэй – в Лишуйском институте (丽水学院); Се Яо – в Хубэйском институте (湖北理工大学), Ван Пэй – в колледже провинции Сычуань (西昌学院); Го Ци (郭祁) – в Чунцинском институте (重庆文理学院).

Деятельность китайских наследников русской духовой школы высоко оценивается на родине. Так Цзинь Цзинчунь в 2013 г. был приглашен для участия в организованном Национальным телевидением концерте «Десять лучших музыкантов-духовиков Китая». В 2018 г. он занял пост председателя Пекинской ассоциации духовых оркестров, а в 2019 году – вице-президента Азиатской ассоциации гобоистов. Ган Син в 2019 году получила первую премию в составе квартета на Конкурсе духовой музыки провинции Цилинь. Ван Ювэй в 2019 г. присуждена престижная премия «Молодой музыкант». Хуан Юаньфу в 1994 г. организовал Национальный конкурс юных кларнетистов, а в 1998 г. возглавил Пекинский международный кларнетовый фестиваль.

«Музыкальные внуки» русских профессоров все чаще становятся лауреатами и дипломантами международных состязаний – в том числе и проходящих в России. Например, 5 место на XVII конкурсе им. Чайковского заняла ученица Цзинь Цзинчуна Нин Юэнин, до этого ставшая лауреатом первой премии нескольких

⁶⁷ См. Приложение 1. Рис. 66, 67.

⁶⁸ См. Приложение 1. Рис. 63.

престижных мировых состязаний. В 2018 г. Гран-при Международного конкурса во Владивостоке занял ученик Цзинь Цзинчуня Чэн Цзинжэнь (程景仁). На том же конкурсе в 2024 г. лауреатами стали шесть воспитанников Цзинь Цзинчуна [134].

Укреплению русской школы содействует не только работа тех, кто обучался в России: все возрастающую роль стали играть мастер-классы российских духовиков. Перечислить их затруднительно – слишком велико количество. Только в ноябре 2024 г. состоялось три чрезвычайно значимых мастер-класса. 4-6 ноября в г. Чэнду – трубача Сергея Накарякова; 24 ноября в г. Пекине и 28-30 ноября в г. Урумчи – флейтиста Дениса Лупачева. С марта по июнь следующего года выступили с мастер-классами профессора Петербургской консерватории тромбонист И. Ю. Яковлев (в Цзиннэне) и саксофонист Сергей Колесов (в Чунцине), а также профессор по классу кларнета Московской консерватории Е. Петров (в Шэньчжэне). Столь обширная география еще раз свидетельствует как о распространении духовой культуры в стране, так и продолжении взаимодействия с русской школой.

В ходе этой фазы растет число представителей духовой культуры Китая, образование которых связано с русской школой не только на завершающем этапе, но на протяжении всего творческого пути. К таковым принадлежит и учитель автора настоящей диссертации – Ма Бо. В детстве занимаясь у Чжу Тундэ, она в 2005 – 2013 гг. продолжила учебу в Петербургской консерватории в классе флейты еще одной ученицы И. В. Януса – А. И. Вавилиной⁶⁹.

Обучаясь у Ма Бо в музыкальном колледже Датунского университета, автор данного исследования неоднократно слышала ее рассказы об ее русских учителях. «Профессор Чжу – вспоминала Ма Бо, был очень доброжелательным, а его методы обучения вдохновляющими. Он придавал огромное значение технике. При этом гаммы и упражнения мы играли не по нотам, а по слуху: профессор считал, что таким образом их усвоение будет прочнее»⁷⁰.

⁶⁹ См. Приложение 1. Рис. 69.

⁷⁰ См. Приложение 3. Интервью с Ма Бо.

Когда Ма Бо выяснила, что ее петербургский педагог – также ученица И. Ф. Януса, она еще более отчетливо почувствовала свою живую сопричастность к России. Вот ее слова: «С детства и до сегодняшнего дня я чувствую неизменную поддержку своих русских педагогов: они помогали и направляли меня не только в профессиональном обучении, но и в жизни. Я преклоняюсь перед ними. Постараюсь передать дальше их творческий дух, профессионализм и человеческие качества – ответственность, заботливость, терпение и скромность. И стремлюсь, как и они, даже в 90 лет остаться активной в преподавании»⁷¹. Именно по совету Ма Бо автор настоящего исследования принял решение продолжить флейтовое образование в России.

Отмеченные явления в целом продолжают линию сотрудничества, намеченную на предыдущих стадиях. Но возникают и новые тенденции, свидетельствующие, что связи русской и китайской духовой культуры выходят на принципиально новый уровень.

Одно из них заключается в том, что взаимоотношения обеих национальных школ перестали развиваться только лишь по принципу односторонних связей «ученик–учитель». Китайская школа стала выполнять не только «ученическую роль» по отношению к русской. Посланцы КНР стали все более активно участвовать в музыкальной жизни России. Так Ган Син во время учебы в Казани работала в Национальном камерном оркестре Республики Татарстан, и в Оперном театре им. Мусы Джалиля [97]; Се Яо с 2014 по 2016 г. работал кларнетистом оркестра Приморской сцены Мариинского театра [141]. Питомцы русских профессоров все интенсивнее участвуют в работе проходящих в Российской федерации международных конкурсов. В частности, Цзинь Цзинчунь был членом жюри XVII Конкурса им. П. И. Чайковского. Традиции учителей в этом продолжают «музыкальные внуки» русских профессоров. В частности, вторым членом жюри по деревянным духовым этого престижнейшего состязания стал ученик Хуан Юаньфу Юань Юань (袁源), ныне – профессор по классу кларнета в Центральной консерватории [195].

⁷¹ См. Приложение 3. Интервью с Ма Бо.

Вторая тенденция проявляется в китайской научной и методической мысли: происходит всё более глубокое осмысление связей с русской школой.

В первые годы после наступления Эры реформ и открытости был издан целый ряд зарубежных пособий по духовому искусству. Но лишь в начале рассматриваемого этапа, в 2001 г., в переводе на китайский опубликован один из основополагающих трудов по духовому исполнительству, созданных в России – Школы игры на кларнете И. Розанова. Эта работа вышла в 2001 г. в переводе Чжао Шу [189]. Издавались и другие классические русские пособия. Среди них – сочинения В. Цыбина, Этюды Э. Келлера [125; 199].

Большую роль сыграли методические труды выпускников советских консерваторий 1950-х–1960 гг. Существенно, что в этих работах в большей степени, чем в тех, что были опубликованы ими ранее, ощущается стремление передать новому поколению заветы не только общеевропейского, но и русского духового искусства.

Ценнейшим вкладом в музыкальное образование стало «Учебное пособие для экзаменов по флейте; тест любительских уровней», составленное Чжу Тундэ [4, с. 57]. Оно выдержало несколько изданий и официально рекомендовано в качестве пособия для студентов, а также тех, кто изучает этот инструмент самостоятельно. Утверждение влияния русского флейтового искусства здесь отчетливо прослеживается. В числе произведений, рекомендуемых в пособии к исполнению, десять принадлежит русским композиторам. Среди них как фрагменты из сочинений классиков (Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков, Балакирев), так и инструктивные этюды Н. И. Платонова и В. Н. Цыбина. При этом методическое наследство русской школы адаптировано к национальным особенностям образования – «системе уровней»: произведения флейтового репертуара изложены в строгой последовательности и разделены на 9 уровней: от простейшего к более сложным. Благодаря своим методическим достоинствам, это издание известно всем китайцам, изучающим флейту, и стало неотъемлемой частью национального флейтового образования.

В 2023 г. Чжу Тундэ выступил музыкальным руководителем концерта из произведений В. Цыбина, организованного Центром художественного образования

Университета Цинхуа [187]. Столь напряженный интерес к творчеству выдающегося русского композитора-флейтиста, по всей видимости, объясняется не только общей любовью к русскому искусству, но и особенностями творческой биографии Чжу Тундэ: младшим коллегой и другом В. Цыбина был его учитель И. Ф. Янус.

Бай Юй под влиянием советского опыта впервые ввел в Центральной консерватории курс камерной музыки для деревянных духовых⁷². Он разработал первую учебную программу по гобою для этого вуза [76]⁷³. Серьезным вкладом в китайскую методику стало и «Пособие для экзаменов на валторне в Центральной консерватории», созданное в 1998 г. Чэнь Гэньмином [188].

Наследие старшего поколения нашло продолжение в новых работах китайских ученых-духовиков. Немалое место среди методических материалов, опубликованных в КНР, занимает изучение музыки русских композиторов. Напомним, что еще первые ученики русских профессоров шанхайской консерватории в числе особенностей русской школы выделяли яркую эмоциональность и мощное звучание. Эти же идеи развиваются и в трудах нового поколения.

Так Лэй Мин (雷铭), анализируя Концерт В. Блажевича для тромбона с оркестром, пишет, что он «полон русского стиля: красивая мелодия, мощное и напряженное звучание» [128, с. 36]. Чжу Цзылу и Юань Цзюань, анализируя флейтовое переложение «Вокализа» С. Рахманинова, главной особенностью эмоциональной атмосферы сочинения считают «русскую меланхолию», являющуюся, по их мнению, выражением «сопротивления, бунтарства. укоренившуюся глубоко в подсознании, ввевшуюся до мозга костей романтическую жажду свободы» (цит. по: [9, с. 60]. Лю Нань (柳楠) в магистерской диссертации о сочинениях В. Н. Цыбина, выполненной под руководством Чжу Тундэ, постоянно подчеркивает особую эмоциональность, открытость музыки русского композитора и флейтиста [125, с. 2]. Схожие сравнения делаются и в плане исполнительской культуры. Жэнь Хао (任灏) отмечает, что русское флейтовое исполнительство «демонстрирует страстный,

⁷² См. Приложение 1. Рис. 34, 52, 53, 54.

⁷³ Полный список методических работ Бай Юя см. в соответствующей статье Биографического указателя (Приложение 2).

героический и воинственный характер, а с другой стороны, также обнаруживает сентиментальность и мягкость» [103, с. 74]. Китайское же – «искусно акцентирует внимание на изяществе, ловкости и элегантности» [103, с. 74].

Образцом для китайской методики исполнительства на духовых инструментах все чаще называется и особое внимание российской педагогики к национальной культуре. Так кларнетистка Хань Ле в качестве серьезного недостатка программ духовых отделений консерваторий и колледжей указывает на незначительное место китайской музыки. В качестве положительного примера приводятся учебные заведения России, где национальному искусству – в том числе сочинениям, написанным для кларнета – традиционно уделяется весьма значительное место [157, с. 144-145]. По мнению Хань Ле, сложность обучения кларнету, как инструменту, не являющемуся принадлежностью коренной культуры, может быть существенно облегчена, если основывать обучение не только на европейской, но и традиционной, привычной для китайцев интонационной основе [156, с. 58]. Сун Ган (孙刚) в качестве основных преимуществ российской тромбоновой школы указывает в первую очередь на несравненно более глубокую подготовку абитуриентов и студентов по теоретическим дисциплинам, во многом связанную с тем, что в Российской Федерации несоизмеримо больше, чем в КНР, начальных и средних учебных заведений, где производится предпрофессиональное и профессиональное обучение духовиков [139, с. 120–123].

20-е годы нынешнего века отмечены рядом защищенных в России диссертаций и статей, созданных китайскими учеными с помощью российских руководителей и посвященных национальной духовой культуре. Значительную роль в этих исследованиях играют размышления о том, какую помощь в их решении может оказать опыт русской школы.

Некоторые традиционные для музыкознания КНР представления о соотношении русских и китайских методик обучения подвергаются в этих работах пересмотру. Распространенные в 50-е годы прошлого века взгляды, что китайское духовое образование должно полностью опираться на советскую (российскую) модель, ныне отвергнуты. Лянь Ицзэнь заключает: «Хотя ... и есть много нерешенных

проблем ... полностью имитировать систему обучения в Европе или в России невозможно, да и не нужно. Китайские музыканты могут учиться в других странах и постигать их систему профессионального обучения, при этом, учитывая собственный – пусть и пока не вполне большой опыт и инновационные методы преподавания» [27, с. 65].

Вместе с тем, тема творческого использования российских достижений остается в данных диссертационных исследованиях чрезвычайно актуальной. Вновь, как и в приведенных ранее методических размышлениях китайских музыкантов, окончивших в прошлом веке консерватории СССР, делается вывод: большие успехи российского духового образования сравнительно с КНР во многом связаны с более совершенной системной структурой.

Чжоу Ицзюнь сравнивает принятую в КНР при оценке уровня обучения на саксофоне систему тестов с тем, что имеет место в музыкальных школах России. Ученый приходит к заключению: российская система направлена на предпрофессиональную подготовку, в то время как тесты в Китае ориентированы также и на широкие круги любителей и «являются не только экзаменом, но и способом общественного обучения» [55, с. 57]. В то же время, делается вывод, что минус китайской системы тестирования по сравнению с российскими критериями – «слабая систематизация материала с дидактической точки зрения и отсутствие единой стратегии обучения» [55, с. 58].

Хоу Чанжи, отмечая недостаточную подготовку кларнетистов, поступающих в китайские вузы, указывает в качестве одной из важнейших причин отсутствие точных требований при доконсерваторском обучении. При этом подчеркивается, что «российские абитуриенты предварительно оканчивают музыкальный или музыкально-педагогический колледж, где планка требований четко определена. К этому следует добавить старшие классы ДМШ и ДШИ, где уже изучают кларнет» [46, с. 102]. Как и их предшественники предыдущего периода, учившиеся в консерваториях СССР и убедившиеся в огромном значении камерного музицирования для становления музыканта-духовика, авторы рассматриваемых диссертаций призывают к введению обязательных курсов камерного ансамбля для духовиков в

колледжах и вузах, указывая при этом на российский опыт [46, с. 116; 22, с. 64]; очевидно, что данная проблема в КНР еще не решена.

Попытка решить насущные вопросы китайского духового образования отражена в отчете Хоу Чанжи об организованном им в педагогических университетах Шанжао и Чжанси экспериментальном курсе обучения на кларнете [46, с. 89–151]. Программа обучения составлена с учетом российского опыта. Как в российских вузах, акцент сделан на комплексности, системности обучения. Процесс обучения при этом направлен не только и не столько на решение исполнительских проблем, как, по утверждению диссертанта, чаще всего практикуется в китайских вузах. Студенты должны не только профессионально овладеть игрой на инструменте, но и «развить педагогические способности в процессе участия в различных мероприятиях общеобразовательного и музыкального характера, расширять слушательский кругозор, овладеть масштабным спектром знаний в области музыкальной педагогики и т. п. [46, с. 150]. В Примерном репертуарном списке для этого курса [46, с. 128] фигурирует большое количество русских сочинений – они представлены здесь в гораздо большем количестве, чем в большинстве соответствующих перечней, принятых в КНР.

Идеи необходимости более интенсивной опоры на российские достижения – в первую очередь в плане организации учебного процесса, уточнения программных требований и расширения круга изучаемых профессиональных дисциплин – развиваются и в тех работах, которые авторы названных диссертаций, публикуют на родине. Ван Пэй, обобщая свой опыт обучения на флейте в Ростовской консерватории, обращает внимание на затруднения, проистекающие из слабой теоретической базы, и недостаточного опыта игры в ансамбле. Кроме того, он отмечает, что в Китае не предъявлялось требование играть наизусть, подчеркивая, что отсутствие соответствующего навыка вызывало большие сложности при сдаче им экзаменов и зачетов в России [85, с. 78–80].

Насущная необходимость более полно учитывать опыт российского духового образования подтверждается и личным опытом автора настоящего исследования. В Датунском университете, где ему была присвоена степень бакалавра по классу

флейты, требование исполнения программы наизусть не практиковалось. С таким автор впервые столкнулся лишь в Петербурге, когда поступил в магистратуру Университета им. А. И. Герцена. Там же он впервые стал изучать камерный ансамбль и получил обширную концертную практику: в Китае последняя ограничивалась двумя-тремя выступлениями в год. Одной из серьезнейших проблем учебы в Датунском университете было отсутствие постоянного концертмейстера. Пианиста-аккомпаниатора приходилось искать самостоятельно: им мог быть студент или приглашённый педагог, но услуги требовали отдельной оплаты. Как правило, такие поиски были связаны с участием в конкурсах – однако в силу финансовых обстоятельств общение с концертмейстером обычно ограничивалось максимум четырьмя репетициями⁷⁴.

Детальное рассмотрение взаимодействия китайского духового исполнительства с национальной композиторской школой не входит в круг задач настоящего исследования. И всё же, обозначая главные тенденции этого периода, целесообразно в определенной мере затронуть эти вопросы.

Во многом именно благодаря долговременному воздействию русской школы с ее исключительным вниманием к национальному началу как основе музыкального языка появилось поколение современных китайских композиторов, умеющих работать «на стыке» европейской и китайской традиции.

В 30-е годы, несмотря на призывы русского музыканта Александра Черепнина объединять европейские достижения в композиции с исконным искусством, заметного увеличения количества сочинений для европейских духовых, воспроизводивших тембр и мелодику китайских инструментов не произошло.⁷⁵ В 1950-х – 1960-х гг. число подобных произведений резко возросло, чему способствовала просветительская и педагогическая работа советских композиторов, передававших

⁷⁴ См. об этом подробнее: Приложение 3. Личные воспоминания автора диссертации.

⁷⁵ Одно из немногих сочинений такого рода, появившихся в те годы – «Ветер» Сянь Синхя для сопрано, кларнета и фортепиано, где композитор-классик, по словам Лянь Ицэнь, «положил начало работе с тембром в сфере [китайской – Ш. С.] музыки для кларнета [24, с. 44]. При этом А. Черепнин в собственных произведениях этого периода активно демонстрировал возможности синтеза европейского и китайского искусства в сфере духовой музыки (созданное в 1939 г. Трио для трех флейт ор. 59 и пр.)

китайским ученикам приёмы русской школы (флейтовые пьесы «Ностальгия» Ма Сиюнь, «Ласточка» Дуань Пэнтая, «В степях Внутренней Монголии» Дай Хунвэя, «Прекрасная Аулэ» Мунь Илинъ для кларнета и мн. др.). В годы Культурной революции создаются и сочинения, где европейские духовые выступают в ансамбле с традиционными инструментами (напр. созданный коллективом музыкантов по кантате Сян Синхая фортепианный концерт «Хуанхэ» и др.)

В ходе рассматриваемого периода настойчивые поиски в этой сфере привели к качественным сдвигам. Как отметил Чжан Мини, «западное по своему происхождению кларнетное искусство и кларнет, которому подвластны многообразные, в том числе неевропейские тембры, штрихи и прочие характеристики фonoсферы восточного ареала (Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока), существенно обогатились в творчестве китайских композиторов и исполнителей» [49, с. 146]. Этот вывод китайского ученого можно распространить и на музыку для других европейских духовых – флейты, трубы, саксофона, и пр., где современные авторы всё более смело синтезируют новейшие достижения западной композиторской техники с исконными традициями национальной культуры («Народное впечатление» для дуэта кларнетов и фортепиано Чжан Чжао (2009 г.), «Плавающий фон» для квартета саксофонов Ян Сяочжуна 2009 г., «Звуковые волны из полуночи» Мао Юйсюаня (2021 г.). Творчество современных китайских композиторов всё более активно входит в исполнительский репертуар, включается в учебные курсы, программы концертов и фестивалей.

Роль наследников русской исполнительской школы в формировании современного национального репертуара переоценить трудно. Так подавляющая часть современных китайских саксофоновых сочинений создана под влиянием и по прямым заказам «отца китайского саксофона» Фань Шэнци. Флейтисты, кларнетисты, трубачи, являющиеся «музыкальными сыновьями и внуками» российских педагогов, постоянно пропагандируют на родине и за рубежом сочинения молодых национальных композиторов. Инь Чжифа, Ма Сиюнь, Ся Чжицю, Чжу Цидун всё более активно включают музыку национальных авторов в свои учебные пособия, способствуя включению ее в учебный репертуар.

Имеет место и встречная тенденция: музыка китайских композиторов всё чаще встречается в репертуаре российских духовиков – в программах тематических концертов, фестивалей и конкурсов. При этом в беседах с автором настоящей диссертации члены жюри международных конкурсов, проводимых в Китае, неоднократно отмечали, что качество такого рода исполнений постоянно повышается: российские участники исполняют китайскую духовую музыку всё более осмысленно и с пониманием стиля⁷⁶. Это – следствие растущих и всё более разнообразных контактов между обеими национальными духовыми школами.

3.7. ИТОГИ ТРЕТЬЕГО ПЕРИОДА

Главным содержанием рассмотренного периода явилось системное восстановление и углубление российско-китайских связей в сфере духовой культуры. Это привело к качественным изменениям в структуре образования, исполнительской практике и методике обучения. Окончание Культурной революции и последовавшая политика реформ и открытости создали предпосылки для возрождения духового исполнительства: восстановились консерватории, возобновились гастроли зарубежных исполнителей и мастер-классы, увеличились выездные творческие поездки китайских музыкантов. Первоначально влияние западноевропейских школ (французской флейтовой, американской саксофонной и др.) было заметно сильнее. Однако уже к началу 1990-х годов выпускники советских консерваторий, вернувшиеся к творческой и педагогической деятельности – Чжу Тундэ, Ли Сюэцюань, Бай Юй и др. – стали восстанавливать влияние русской школы, активно формируя новое поколение китайских духовиков. Их методические труды и организационная

⁷⁶ Схожее наблюдение высказал Чжан Мини, приведя в подтверждение Пекинский международный конкурс кларнетистов (2009 г.), где победу в номинации «Китайское произведение» одержал российский кларнетист, исполнивший пьесу «Танец аромата» Хэ Сюньтяня [49, с. 121].

деятельность оказали долговременное влияние на национальную систему обучения и духовую культуру в целом.

На следующем этапе интенсивность культурно-образовательного обмена существенно увеличилась. Резко возросло количество китайских студентов, направлявшихся в российские вузы, расширился диапазон принимающих учреждений. Причины этого явления многоаспектны: это политическое «потепление» и межгосударственные соглашения о признании образовательных документов; повышенный престиж игры на западных инструментах в Китае; экономическая доступность российского образования; специфические особенности национального вступительного экзамена «гаокао», побуждавшие абитуриентов искать зарубежные альтернативы.

В ходе данного периода специалисты, получившие образование в России, вносят все более заметный вклад в профессиональную культуру Китая: они добиваются высоких конкурсных результатов, занимают ведущие педагогические и организационные посты по всей стране, расширяют географию и качество духового образования, популяризируют русскую методическую традицию.

Одновременно в КНР усиливается собственное методическое осмысление взаимоотношений с русской школой. Китайские исследования и учебные программы все чаще интегрируют элементы российской системы – его комплексность, особое значение ансамблевой подготовки, мощную теоретическую базу. Вместе с тем ясно выражается и стремление к синтезу зарубежных практик и национальных педагогических инноваций, включающее отказ от полного подражания российской модели.

В ходе рассматриваемого периода китайские композиторы, создавая музыку для европейских духовых инструментов, всё активнее синтезировали западные приёмы с национальными источниками. При этом китайские наследники русской исполнительской школы сыграли ключевую роль в пропаганде новой китайской музыки и включении ее в учебный репертуар. Одновременно наблюдается обратный процесс – музыка китайских авторов входит в репертуары российских исполнителей.

В результате взаимодействие двух школ трансформировалось: если ранее оно представляло собой преимущественно одностороннюю передачу знаний по типу «учитель–ученик», то теперь носит более многоплановый характер творческого взаимодействия и взаимообогащения. Эти процессы укрепляют международный статус китайского духового искусства и создают предпосылки для дальнейшего развития национальной школы на основе синтеза собственных традиций и инноваций с достижениями русского музыкального искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Главным научным результатом настоящего исследования является обоснование влияния российской духовой школы как одного из ключевых условий формирования китайского духового исполнительства на западных духовых инструментах.

Автор диссертации выделяет и рассматривает три основных фактора успеха русской духовой школы.

Первый из них заключается в том, что внедрение традиций российского искусства опиралось на длительное развитие национальной духовой культуры, включающее как многотысячелетний процесс развития традиционного инструментария, так и предшествовавшую появлению российских музыкантов трехвековую историю распространения западных духовых инструментов, в которой ведущую роль сыграли представители стран Западной Европы. При рассмотрении этого фактора подчеркнуто: первоначальное становление китайской культуры исполнительства на западных духовых было стимулировано не столько стремлением к совершенствованию национального инструментария и адаптацией его к европейской музыке, сколько общим продвижением цивилизационных ценностей Запада.

Второй фактор – историческое совпадение периода интенсивного становления китайского исполнительства на западных духовых инструментах с особо активным политико-экономическим и культурным присутствием России. Данное присутствие обусловлено как межгосударственными контактами Российской империи и Китая в конце XIX-начале XX веков, так и культурными связями с русской эмигрантской диаспорой, сформированной в результате российской Революции 1917 г.

Третий фактор – высокий уровень, которого достигло российское духовое исполнительство ко времени начала интенсивного укоренения русской культуры. При его рассмотрении особое внимание уделено просветительской направленности русской духовой школы и связям ее с общими традициями российской культуры.

В исследовании показано, что влияние русской школы на китайское духовое исполнительство проявилось в следующих аспектах:

1. Преподавательская деятельность. Российские педагоги готовят китайских исполнителей-духовиков, передавая не только технические приёмы и исполнительские традиции русской школы, но и системное понимание педагогической методики, репертуарной политики и эстетических ориентиров, сформированных в отечественной практике.

2. Концертно-просветительская работа. Представители русского духового искусства и российские музыкальные коллективы популяризируют достижения западной, в том числе русской, музыки среди китайских профессионалов и широкой аудитории.

3. Содействие формированию национальной музыкальной системы образования. В рамках институционального взаимодействия российские образцы образовательных практик влияют на организацию духового обучения в китайских учебных заведениях, адаптацию учебных планов и внедрение структурных элементов, характерных для российской системы подготовки. Это выражается в использовании отечественных методических пособий, программных модулей, а также в заимствовании организационных принципов – таких как система профильных классов, комплексность обучения, критерии оценки исполнительского мастерства, которые либо целиком принимаются, либо модифицируются с учётом национальных особенностей и потребностей китайской музыкально-образовательной среды.

4. Научно-методическая поддержка. Российское музыкознание осуществляет научно-методическое сопровождение деятельности китайских музыкантов, исследователей и педагогов, занятых в области национальной духовой культуры. Эта поддержка проявляется в совместных научных проектах, публикациях, организации конференций и семинаров, консультациях по разработке учебно-методических материалов и исследовательских программ. Такой обмен способствует систематизации знаний о традициях духовой музыки, интеграции историко-культурных данных в образовательные курсы и формированию методик, адаптированных к специфике национального музыкального контекста.

В различные периоды развития китайского духового искусства данные аспекты российского влияния выражались в различных формах, соответствуя задачам этапа формирования национальной музыкальной культуры и общеисторическому контексту. Это нашло отражение в разработанной в настоящей диссертации периодизации. Процесс становления российско-китайских связей в сфере исполнительства на западных духовых инструментах разделен здесь на три периода, в свою очередь состоящих из отдельных этапов.

Начальный период (рубеж XIX–XX столетий – середина XX века) связан в первую очередь с деятельностью русской диаспоры Харбина и Шанхая. В ходе этого периода духовики-эмигранты из России – в первую очередь оркестранты Харбинского симфонического оркестра и русские профессора открытой в Шанхае первой национальной консерватории – заняли место главных носителей западной духовой культуры в Китае.

Второй период (начало 1950-х гг. – конец 1970-х гг.) характеризуется в первую очередь усвоением достижений советской духовой культуры. При этом в его начале была продолжена и работа представителей эмиграции – главным образом принадлежащих к харбинской общине. В фазе завершения периода, пришедшей на трагическую эпоху Культурной революции, национальная духовая культура понесла огромные потери; однако наследие русской школы удалось сохранить.

Третий период (конец 1970-х гг. – настоящее время) характеризуется в диссертации как эпоха расцвета русско-китайских связей. Он определен постепенным восстановлением китайско-российских контактов, а затем – стремительным нарастанием творческих обменов между российской и китайской духовыми школами.

В результате рассмотрения первого периода отмечено, что представители музыкальной эмиграции Харбина и Шанхая, сохранив и приумножив отечественное наследие, сумели подготовить целое поколение китайских музыкантов, позже сыгравших ключевую роль в формировании национальной духовой культуры в Китае. Вместе с тем продвижение русской духовой школы принимало разные формы адаптации к иноязычной среде. В Шанхае беженцы-духовики активнее занимались

преподаванием среди местного населения; в Харбине духовая культура была ориентирована прежде всего на саму эмиграцию. Сделан вывод: харбинский вариант в большей степени способствовал сохранению традиций национальной духовой культуры; шанхайский оказался более эффективен для передачи этих традиций китайским исполнителям.

Второй период в диссертации назван наиболее противоречивой стадией укоренения русской духовой культуры. На первых его этапах национальное духовое искусство резко продвинулось – прежде всего благодаря созидательной деятельности Коммунистического правительства, пришедшего к власти после Народной революции 1949 г. В ходе анализа установлено, что русская духовая школа на этой стадии, оказывая огромную помощь культуре молодой Китайской Народной Республики, все же не имела столь безоговорочно доминирующего положения в становлении духового исполнительства страны, как в предыдущий период, разделяя влияние со школами восточноевропейских стран социалистического лагеря (Германская Демократическая Республика и Чехословакия).

В то же время на этом этапе резко возросла роль харбинской общины в подготовке национальных кадров. Автор связывает это с подъёмом патриотического духа, что способствовало появлению новых духовых коллективов и национальных музыкальных учебных заведений, а также с распадом эмигрантской общины: харбинские специалисты-духовики стали активнее включаться в преподавательскую работу по воспитанию китайских музыкантов.

Позиции русской школы в китайской духовой школе укрепились в середине периода, когда началось обучение молодых китайских музыкантов в вузах СССР: оно закрепило российские традиции и позволило выпускникам внедрять их на Родине. После разрыва отношений с СССР и начала Культурной революции совместно созданная образовательная система подверглась разрушительным воздействиям. Тем не менее, преемственность сохранилась – благодаря воспитанникам российских учителей, которые в условиях гонений и лишений сберегали и передавали опыт своим ученикам. В результате, несмотря на идеологические

преследования, связь с русской духовой школой оставила глубокий и долгосрочный след, обеспечив дальнейшее развитие профессиональной духовой культуры Китая.

В результате рассмотрения третьего периода сделано заключение, что главным результатом его стало системное восстановление и углубление российско-китайских связей в сфере духовой культуры, что привело к качественным изменениям в образовании, исполнительской практике и методике обучения. После окончания Культурной революции в условиях реформ и открытости восстановились консерватории, возобновились гастроли и мастер-классы, участились творческие поездки китайских музыкантов. Автор констатирует, что в начале периода сильнее проявлялось влияние западноевропейских школ, но затем выпускники советских консерваторий, вернувшиеся в КНР, восстановили влияние русской школы, формируя новое поколение исполнителей и педагогов. Важными признаками данного периода в исследовании названы трансформация взаимодействия двух школ от односторонней передачи знаний к многоплановому партнерству и начало процесса осмысления роли русской школы в развитии национального духового искусства, наметившегося в трудах китайских музыковедов и педагогов-методистов.

В диссертации даётся анализ взглядов китайских музыкантов на характерные свойства русской духовой педагогики и на то, как эти свойства воздействовали на формирование китайской школы. Особое внимание уделено тем сторонам российской методики, которые китайские специалисты воспринимают как ключевые; стремление к мощному и насыщенному звучанию инструмента; акцент на экспрессивности и выразительности исполнения. Эти характеристики трактуются в Китае как элементы общей эстетической установки, формирующей у музыканта определённое отношение к музыкальному материалу. При этом подчеркивается тёплое, внимательное и лично ориентированное отношение преподавателя к ученику, которое китайские респонденты определяют как важную педагогическую ценность русской школы. Такое отношение к учащимся рассматривается в соответствующих исследованиях и мемуарных материалах в качестве фактора, способствующего

воспитанию устойчивой мотивации, эмоциональной отзывчивости и профессиональной ответственности.

В перечне признаваемых в Китае достоинств русского духового образования особо выделен комплексный подход к формированию музыканта: подготовка не сведена к овладению техническими навыками, она включает эстетическое воспитание; формирование музыкального мышления и исполнительской культуры; сценическое поведение.

Наконец, китайские специалисты обращают внимание на повышенное внимание русской школы к национальному искусству и культурно-историческому контексту репертуара, что воспринимается ими как важнейший компонент профессиональной идентичности музыканта.

Эти черты российской методики рассматриваются в диссертации как ключевые факторы, оказавшие долговременное влияние на развитие духового исполнительства и педагогики в КНР.

Обозначая перспективы дальнейших исследований китайско-российского сотрудничества в сфере духового исполнительства, целесообразно сконцентрироваться на следующих аспектах.

Связи между национальными духовыми культурами Китая и России ни в коей мере не являются только лишь уделом прошлого: они активно развиваются, представляя все новый материал для изучения. При этом выводы относительно исторического значения тех или иных явлений, имевших место на прошлых этапах развития данного процесса, могут быть подвергнуты корректировке с учетом современных реалий. Появление новых данных позволит существенно дополнить картину российско-китайского взаимодействия и, возможно, в чем-то изменить представленные в диссертации оценки роли ряда его участников. Безусловно, важным этапом в дальнейшем осмыслении феномена, исследуемого в настоящей диссертации, станет и всестороннее изучение влияния русской музыкальной культуры на творчество китайских композиторов, создающих музыку для духовых инструментов.

Для дальнейших исследований целесообразны следующие тематические проекты.

Каталогизация и цифровизация архивных материалов. В этом плане целесообразно организовать систематический сбор, описание и обеспечение долговременного доступа к источникам, включая фонды музыкальных вузов и личные архивы преподавателей и выпускников, программы и рецензии, письма, фотографии, а также аудио- и видеозаписи. Работа должна сочетать традиционный архивный поиск с современными технологиями – сканированием и оцифровкой аудио- и видеоматериалов, созданием метаданных по международным стандартам и разработкой удобной поисковой структуры с онлайн-интерфейсом, что обеспечит репозиторию долговременную доступность и машинную индексируемость. Партнёрство с архивами музеев и вузов России и Китая, национальными библиотеками и ИТ-специалистами по цифровым архивам обеспечит создание открытого или условно открытого цифрового репозитория с карточкой каждого документа и послужит основой для публикаций на базе ранее недоступных источников.

Параллельно с работой по архивам важно проводить сравнительные мастер-классы и педагогические лаборатории, нацеленные на эмпирическое сопоставление методик русской и китайской духовых школ в реальной преподавательской практике. Для этого следует организовать серию мастер-классов с участием признанных педагогов обеих традиций, осуществлять видеофиксацию занятий, выполнять последующий анализ педагогических приёмов и проводить интервью с участниками и наблюдателями. Взаимодействие с консерваториями, музыкальными колледжами, профессиональными союзами музыкантов и фестивалями позволит подготовить методические отчёты, рекомендации по интеграции наиболее успешных практик, обучающие видеоматериалы и публикации по педагогике, а также интенсифицирует профессиональный обмен и диалог между школами.

Целесообразно проводить и исследования профессиональных карьер выпускников китайских духовых отделений российских вузов. Главное внимание при этом следует сосредоточить на направлениях их профессионального становления и вкладе в развитие духовой культуры в КНР. Включение в проект такого рода не

только отчетов самих выпускников, но и сведений, предоставляемых их учебных заведениями, а при возможности – профильных министерств и профессиональных оркестров – обеспечит сбор репрезентативных данных, результатом чего станут отчёты о факторах успешной интеграции знаний и навыков, рекомендации по образовательным программам и база данных выпускников для дальнейших исследований.

Междисциплинарные проекты, включающие акустическую аналитику, расширят понимание исполнительских характеристик, традиционно приписываемых русской школе – таких как особенности тембра, динамики, артикуляции, фразировки и пр. Эти проекты должны объединять традиционный исполнительский анализ с акустическим исследованием фонограмм при помощи компьютерных методов (спектрограммы, динамические профили и пр.) Последнее даст возможность получить количественные данные, подтверждающие или корректирующие традиционные описания звучания, и создать учебные материалы, основанные на соответствующих измерениях.

Значение такого комплексного подхода заключается в том, что он позволит не только задокументировать исторический феномен трансляции русской духовой педагогики в Китай, но и выработать научно обоснованные методические рекомендации для преподавания духовых инструментов в условиях межкультурного обмена. Практическими результатами станут обновлённые учебные программы и обучающие ресурсы для преподавателей, усиление академической и общественной видимости темы, создание устойчивой базы данных и сетей сотрудничества, что обеспечит дальнейшее развитие исследований и профессиональных обменов в сфере духового исполнительства.

Русское и китайское духовое искусство прошли долгий общий путь. Он продолжается в настоящее время и будет продолжен в будущем. Изучение и осмысление этого пути – важная задача как для китайского, так и для российского музыковедения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айзенштадт, С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона. Китай, Корея, Япония / С.А. Айзенштадт. – Владивосток : Дальнаука, 2015. – 247 с. / Цзо Чжэньгуань.
2. Айзенштадт, С.А., Цзя, Луяо. Александр Черепнин в Китае: путешествие, изменившее судьбы китайской музыки / С.А. Айзенштадт, Цзя Луяо // Обсерватория культуры. – 2022. – Т. 19. – № 6. – С. 648–658.
3. Айзенштадт, С.А., Ши, Сюйцзэ. Артисты-духовики Харбинского симфонического оркестра в становлении китайского исполнительства на духовых инструментах / С.А. Айзенштадт, Ши Сюйцзэ // Вестник музыкальной науки. – 2024. – Т. 12. – № 4. – С. 151–159.
4. Айзенштадт, С.А., Ши Сюйцзэ. Китайский флейтист Чжу Тундэ и наследие русской флейтовой школы / С.А. Айзенштадт, Ши Сюйцзэ // Дальневосточные пропилеи: материалы международной научной конференции, ДВФУ, 16–18 апреля 2024 г. Владивосток : изд-во Дальневост. федерал. ун-та, 2024. ISBN 978-5-7444-5694-8. – С. 52–58.
5. Алкон, Е.М. Музыкальное мышление Востока и Запада. Континуальное и дискретное / Е.М. Алкон. – Владивосток : Изд-во ДВГУ, 1999. – 123 с.
6. Андриец, Г.А. Повседневная жизнь городов Порт-Артур и Харбин (конец XIX – начало XX века) / Г.А. Андриец // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад: Материалы XXI научной конференции 9–10 декабря 2015 г. – Вып. 21. Владивосток : Дальнаука, 2016. – С. 5–11.
7. Андриец, Г.А. Русские праздники Харбина начала XX века в системе духовных ценностей Дальнего Востока (на материале журнала «Железнодорожная жизнь на Дальнем Востоке») / Г.А. Андриец // Известия Восточного института. 2021. – № 3 (51). – С. 27–34.

8. Болотин, С.В. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах / С.В. Болотин. – М. : Радунца, 1995. – 360 с.
9. Ван, Пэй. Европейская флейта в музыкальной культуре современного Китая: дис. ... канд. искусствоведения / Ван Пэй. – Ростов-на-Дону, 2023. – 186 с.
10. Гэ, Мэн. «Трансплантация» саксофона в китайскую музыкальную культуру XX века / Гэ Мэн // Универсальное и национальное в культуре: сборник научных статей. – Минск: Белорусский государственный университет. Гуманитарный факультет. 2012. – С. 317–328.
11. Делий, П.Ю., Сергеев, О.А. История формирования русской флейтовой школы как уникального явления культуры / П.Ю. Делий, О.А. Сергеев // Вестник МГУКИ. 2024/ – № 2 (118). – С. 153–157.
12. Дивеева, Г.А. Харбинский симфонический оркестр: к проблеме влияния русской эмиграции на историю музыкальной культуры Китая / Г.А. Дивеева / Общество. Среда. Развитие. 2014. – № 3(32). – С. 68–71.
13. Дубровская, Д.В. Миссия иезуитов в Китае. Маттео Риччи и другие (1552-1775 гг.) / Д.В. Дубровская. – М. : «Крафт+», Институт востоковедения РАН, 2000. – 254 с.
14. Дубровская, М.Ю. Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямады Косаку: дис. ... д-ра искусствоведения / М.Ю. Дубровская. – Новосибирск, 2005. – 642 с.
15. Дрожжина, М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. / М.Н. Дрожжина. – Новосибирск, 2005. – 346 с.
16. Зисер, И. Синкопы джазовой судьбы. Очерк творческого пути Олега Лундстрема и его оркестра (к 100-летию) / И. Зисер, // Джаз. Ру. URL: <https://www.jazz.ru/2016/08/19/oleg-lundstrem-orchestra-01/> (дата обращения: 09.11.2025).

17. История русской музыки: В десяти томах. Т. 10В: 1890–1917. Хронограф. Кн. II. / Под общ. науч. ред. Е. М. Левашова. – М. : Языки славянских культур, 2011. – 1232 с.
18. Каган, М.С., Хилтухина, Е.Г. Проблема «Запад-Восток» в культурологии: взаимодействие художественных культур / М.С. Каган, Е.Г. Хилтухина. – М. : Наука, 1994. – 160 с.
19. Корабельникова Л.З. Александр Черепнин: долгое странствие / Л.З. Корабельникова. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 288 с.
20. Крыловская, И.И. Музыкально-театральная жизнь Харбина с 1920 и до начала 1930-х гг.: по материалам харбинской периодики / И.И. Крыловская // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. – №3. – С. 8–27.
21. Крыловская, И.И. Опера на дальневосточных рубежах Российской империи в 1900–1905 гг. / Крыловская И.И. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. – №1. – С. 8–46.
22. Крыловская, И.И. Традиции отечественного музыкального театра в культуре русской эмиграции на Дальнем Востоке / И.И. Крыловская // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. – №4. – С. 10–26.
23. Лескова, Т.В. Стилиевые процессы китайской профессиональной музыки для кларнета в свете идей эволюционизма и открытой рациональности: к вопросу о перспективах изучения / Т.В. Лескова // Журнал изящных искусств. Наука и образование. 2024. – № 2 (2) – С. 17–26.
24. Лихачев, Д.С. Русская культура в современном мире / Д.С. Лихачев // Новый мир. 1991. – № 1. – С. 4–10.
25. Ло, Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая. – дис. ...канд. иск. / Ло Чжихуэй / – СПб, 2021. – 213 с.
26. Лю, Суэцин. Знакомство с искусством китайской симфонической музыки, оперы и балета через историю Китайско-Восточной железной дороги / Лю Суэцин // История и культура Амурской области. 2016. – №1 (19). – С. 49–66.

27. Лянь, Ицэнь. Традиционное и европейское в современном флейтовом искусстве Китая: образование, исполнительство, репертуар. – дис. ... канд. искусствоведения / Лянь Ицэнь. – Саранск, 2021. – 194 с.
28. Мошков К. Пианист Серж Ермолл: русский джазмен в Австралии. К 75-летию со дня рождения / К. Мошков // Джаз.ру. URL: <https://www.jazz.ru/2018/08/16/serge-ermoll-75/> (дата обращения: 09.11.2025).
29. Мелихов, Г.В. Белый Харбин. Середина 20-х. / Г.В. Мелихов. – М. : Русский путь, 2003. – 431 с.
30. Нечай, А.А. Российско-китайские отношения в 90-х годах XX века / А.А. Нечай // Россия в глобальном мире. 2022. – №25 (948). – С. 8–22.
31. Попов, В.С. Русская школа духового исполнительства / В.С. Попов // Музыкальное искусство и образование. 2017. – №3. – С. 123–132.
32. Русский Харбин. URL: <https://forum.vgd.ru/post/614/31743/p1463373.htm> (дата обращения: 05.11. 2025).
33. Селиверстова, Ю.А. Зарождение и развитие танцевальных клубов Шанхая 1920–40-е гг. / Ю.А. Селиверстова // Вестник Российского университета дружбы народов. 2012. – №2. – С. 46–62.
34. Селиверстова, Н. Паршин, Александр Андреевич / Н. Селиверстова / <https://www.conservatory.ru/esweb/parshin-aleksandr-andreevich-1895-1977> (дата обращения: 08.02.2026).
35. Селиверстова, Н. Суханов Павел Николаевич / Н. Селиверстова / <https://www.conservatory.ru/esweb/sukhanov-pavel-nikolaevich-1913-1994> (дата обращения: 08.02.2026).
36. Стасов, В.В. Европейский концерт / В. В. Стасов // В. В Стасов. Избранные сочинения. Т 1. М. : – Искусство, 1952. – С. 177.
37. Серебряков, В. Своя песня / В. Серебряков // Казань. 1997. – №2. – С. 18–34.
38. Сяо, Хуачуань. Начальный период истории китайского трубного искусства / Сяо Хуачуань // Культура и цивилизация. 2023. – Т. 13, вып. 9А. – С. 399–406.
39. У, Ген-Ир. История музыка Восточной Азии. Китай, Корея, Япония / У Ген-Ир. – СПб. : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2011. – 544 с.

40. Усов, Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. Усов. – М. : Музыка, 1989. – 207 с.
41. Усов, Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю. Усов. – М. : Музыка, 1986. – 192 с.
42. Фу, Цян. Европейский кларнет и его функционирование в художественной культуре Китая XX – начала XXI вв.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. / Фу Цян. – Минск, 2017. – 24 с.
43. Хисамутдинов, А.А. Русские волны на Пасифике: Из России через Китай, Корею и Японию в Новый свет / А.А. Хисамутдинов. – Пекин–Владивосток : Тихоокеанское изд-во «Рубеж», 2013. – 640 с.
44. Хисамутдинов, А.А. Русские музыканты в Китае / А.А. Хисамутдинов. – Владивосток : изд-во Дальневосточного университета, 2015. – 44 с.
45. Хисамутдинов, А.А. Русский джаз в Китае очаровал даже Чарли Чаплина // Родина. – 2017, № 1. / А.А. Хисамутдинов / URL: <https://rodina-history.ru/2017/01/26/rodina-jazz.html> (дата обращения: 09.11.2025).
46. Хоу, Чанчжи. Кларнет в Китае: проблемы подготовки исполнительских и педагогических кадров. – дис. ... канд. искусствоведения / Хоу Чанчжи. – Санкт-Петербург, 2021. – 172 с.
47. Хуан, Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы / Хуан Пин. – СПб. : Астерион, 2009. – 159 с.
48. Цзо, Чжэньгуань. Музыкальная культура Китая / Цзо Чжэньгуань. – СПб. : Композитор, 2023. – 276 с.
49. Цзо, Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – / Цзо Чжэньгуань. СПб.: Композитор, 2014. – 336 с.
50. Цзян, Минхуэй, Яковлева, Е.Н. К вопросу о генезисе саксофонного образования в Китае / Цзян Минхуэй, Е.Н. Яковлева // Ученые записки. Научный журнал Курского государственного университета. – 2021. – №4 (60). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-genezise-saksofonnogo-obrazovaniya-v-kitae/viewer> (дата обращения: 04.11. 2025).

51. Цыган, И.И. История образования военных оркестров и их роль в государстве Российском / И.И. Цыган // Профессиональное образование и общество. 2019. – №2 (30). – С. 255–283.
52. Чжан, Мини. Произведения для кларнета китайских композиторов: стилиевой диалог Востока и Запада: дис. ... канд. искусствоведения / Чжан Мини. – Новосибирск, 2023. – 294 с
53. Чжан, Шо. Из истории появления саксофона в Китае / Чжан Шо // Вестник музыкальной науки. 2023. – Т. 11, №3. – С. 174–183.
54. Чжао, Юн. У Цзюцян и его наследие в истории российско-китайского музыкального сотрудничества: дис. ... канд. искусствоведения / Чжао Юн. – Новосибирск, 2024. – 209 с.
55. Чжоу, Ицюнь. Китайское саксофонное искусство: исполнительство, образование, репертуар: дис. ... канд. искусствоведения / Чжоу Ицюнь. – Нижний Новгород, 2023. – 235 с.
56. Чжан, Шо. Из истории появления саксофона в Китае / Чжан Шо // Вестник музыкальной науки. 2023. – Т. 11, №3. – С. 174–183.
57. Чжэн, Динцянь. Китайский военный оркестр / Чжэн Динцянь // Вестник музыкальной науки. 2025. – Т. 13, №1. – С. 145–150.
58. Чэнь, Сицзэ. Становление профессии дирижера в Китае: влияние российской школы, обретение самобытности: дис. ... канд. искусствоведения / Чэнь Сицзэ. – Москва, 2023. – 269 с.
59. Ши, Сюйцзэ. Анализ интерпретации классической музыки для флейты различными исполнителями: подходы, особенности, индивидуальное творчество / Ши Сюйцзэ // Научный аспект 2023. – № 9. – С. 740–746.
60. Ши, Сюйцзэ. Анализ исторического развития флейты и её влияния на формирование музыкальных жанров и стилей. / Ши Сюйцзэ // Культура и цивилизация. 2023. № 10А. – С. 250-254.
61. Ши, Сюйцзэ. Влияние русского музыкального искусства на формирование творческой личности Хань Чжунцзэ / Ши Сюйцзэ // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад: Материалы XXIX Международной

- научной конференции 20-22 ноября 2024 года. – Вып. 29. – Владивосток : Дальнаука, 2024. – С. 60 – 66.
62. Ши, Сюйцзэ. Музыканты-духовики русской диаспоры Шанхая и их влияние на формирование китайской духовой школы / Ши Сюйцзэ // Вестник музыкальной науки. 2026. – Т. 14, № 2. – С. 166 –174.
 63. Ши, Сюйцзэ. Обучение музыкантов-духовиков из Китая в СССР (1950-1960-е гг.) и становление китайской духовой школы / Ши Сюйцзэ // Манускрипт. 2026. – Т. 19, вып. 3. – С. 1383–1389. <https://manuscript-journal.ru/article/mns20260177/fulltext> (дата обращения: 07.09.2026).
 64. Ши, Сюйцзэ. Развитие флейтового репертуара современной музыки: тенденции, стили, технические особенности / Ши Сюйцзэ // XXIV Всероссийская научно-практическая конференция «Педагогика, психология, филология: социокультурные взгляды» г. Астрахань, 13 октября 2023 г. – Астрахань : изд-во Перо-Экспресс, 2023. – С. 18–22.
 65. Ши, Сюйцзэ. Российско-китайское взаимодействие в обучении исполнителей на духовых инструментах. Первые десятилетия XXI века // Культура Дальнего Востока России и стран АТР / Ши Сюйцзэ // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток–Запад: Материалы XXX Международной научной конференции 19–20 ноября 2025 года. – Вып. 30. – ДВГИИ. Владивосток : Дальнаука, 2025. – С. 156–167.
 66. Юй, Хуань. Педагогические условия эффективности занятий в классе тромбона в музыкальных школах Китая / Юй Хуань // THEORIA: педагогика, экономика, право. – 2021.– №1 (2). – С. 50–55.
 67. Яковлева, Е.Н. Музыкальное просветительство в динамике отечественной музыкальной культуры / Е.Н. Яковлева // Вестник АГУ. – 2015. – Вып. 1. – С. 248–254.
 68. Ян, Лу. Основные проблемы профессиональной подготовки специалистов в сфере медно-духового искусства в китайских вузах / Ян Лу // THEORIA: педагогика, экономика, право. – 2021. – №2 (3). – С. 35–40.

На английском языке

69. Cheung J. H. Y. Divide and Connections in Chinese Musical Modernity: Cases of Musical Networks Emerging in Colonial Shanghai, 1919-1937 // Twentieth-Century China, 37. 1, 30-49, January 2011. P. 31–48.
70. Liu C. A. Critical History of New Music in China, Caroline Mason translation, Hong Kong, Chinese University Press, 2010, XXVIII+911 pp.
71. Liu D. Challenges of the Gaokao System in China. Access and Equity // Vanderbilt university, 2016. P. 1–23.
72. Melvin, S. Rhapsody in red: how western classical music became Chinese. New York: Algora, 2004. 362 p.
73. Pockrus, J. (2018), The saxophone in China: historical performance and development. D. Sc. 'thesis, University of North Texas, 230 p.
74. Urrows D. F. Liu Ching-chih, A Critical History of New Music in China. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.ricci-mac.org/doc/csc/9.4/eng/BR5.pdf (дата обращения: 19.12.2025).
75. Wuellner G.S. A Chinese Mikrokosmos // College Music Symposium. 1 October 1985. URL: <https://symposium.music.org/index.php/25/item/1993-a-chinese-mikrokosmos> (дата обращения: 30.12.2025).

На китайском языке

76. 白宇: 教师是我一生钟爱的职业. (Бай Юй: Учитель – моя любимая профессия на протяжении всей жизни). <https://www.ccom.edu.cn/info/2631/28271.htm> (дата обращения: 13.10.2025).
77. 民丰大喇叭. (Большая труба Миньфэн). <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1767285896983627583&wfr=spider&for=pc> (дата обращения: 22.02.2026).
78. 卜秀娟. 建国初期中苏音乐文化交流对中国音乐教育的作用. 戏剧之家(上半月). 2013(06). 61 页. (Бу Сюэцзюань. Роль музыкального и культурного обмена между Китаем и Советским Союзом в первые годы основания Китайской Народной Республики в музыкальном образовании / Бу Сюэцзюань // Драматический дом (первая половина месяца). 2013. – № 06. – С. 61).

79. 王 猛. (Ван Мэн). <http://www.apymdc.com/pd.jsp?id=89>) (дата обращения: 05.02.2026).
80. 汪毓和. 中国近现代音乐史. 人民音乐出版社. 北京. 2002. 372 页. (Ван, Юйхэ. История современной китайской музыки / Ван Юйхэ. – Пекин. – Народное музыкальное издательство, 2002. – 372 с.).
81. 王景. 西安音乐学院单簧管教育发展研究. 西安音乐学院. 2013. 21 页. (Ван, Цзин. Исследование развития обучения кларнету в Сианьской консерватории / Ван Цзин: дис... магистра. – Сианьская консерватория. – 2013. – 21 с.).
82. 王瑞光. 小号演奏在中国人民解放军军乐团中的发展. 中央音乐学院. 硕士学位论文. 2015. 10 页. (Ван, Жуйгуан. Развитие исполнения на трубе в военном оркестре Народно-освободительной армии Китая / Ван Жуйгуан: дис... магистра. – Центральная консерватория. – 2015. – 10 с.).
83. 王英男. 时代使命中的四种角色-陶纯孝的艺术人生. 人民音乐. 2020(11). 4–9 页. (Ван, Иннань. Четыре роли в миссии артистической жизни Тао Чуньсяо / Ван Иннань // Народная музыка. 2020. – № 11. – С. 4–9).
84. 王 有 为. (Ван Ювэй). <https://baike.baidu.com/item/%E7%8E%8B%E6%9C%89%E4%B8%BA/24382031> (дата обращения: 01.10.2025).
85. 王培. 留学白俄罗斯、俄罗斯学习长笛的几点思考. 艺术家. 2021 (10). 78–80 页. (Ван, Пэй. Некоторые размышления об обучении игре на флейте в Беларуси и России / Ван Пэй // Художник. 2021. – № 10. – С. 78–80).
86. 王 匡 一. (Ван Куаньйи). <https://baike.baidu.com/item/%E7%8E%8B%E5%8C%A1%E4%B8%80/7139214> (дата обращения: 01.10.2025).
87. 王明磊. 建国初期苏联文化对中国音乐教育的贡献. 戏剧之家(上半月). 2013(06). 59 页. (Ван Минлэй. Вклад советской культуры в музыкальное образование в Китае в первые годы основания Китайской Народной Республики /

- Ван Минлэй // Драматический дом (первая половина месяца). 2013.– № 06. – С. 59).
88. 王震亚. 苏联专家在中央音乐学院. 中央音乐学院学报. 2010(04). 3–6 页. (Ван Жень. Советские специалисты в Центральной консерватории / Ван Жень // Журнал Центральной консерватории. – 2010. – № 04. – С. 3–6).
 89. 汪之成. 俄侨音乐家在上海(1920s-1940s). 上海. 上海音乐学院出版社. 2007. 578 页. (Ван, Чжичэн. Русские музыканты-эмигранты в Шанхае (1920–1940-е годы). / Ван Чжичэн. – Шанхай. Изд-во Шанхайской консерватории, 2007. – 578 с.).
 90. 汪毓和. 建国初期中外音乐文化交流状况. 艺术评论. 2009(10). 91–95 页. (Ван, Юйхэ. Обмен музыкой и культурой между Китаем и зарубежными странами в первые годы основания Китайской Народной Республики / Ван Юйхэ // Искусствоведение. 2009. – № 10. – С. 91–95).
 91. 王艳莉. 俄侨音乐家与工部局乐队交往历史新探. 人民音乐出版社. 2010(05). 37-39 页. (Ван, Яньли. Новое исследование истории русских музыкантов и Шанхайского симфонического оркестра / Ван Яньли // Народное музыкальное издательство. 2010. – № 05. – С. 37–39).
 92. 王春燕. 长笛作品《僮锦幻想曲》的分析与演奏. 新疆师范大学. 2022. 23 页. (Ван, Чунянь. Анализ и исполнение флейтового произведения «Фантазия Тунцзинь / Ван Чунянь: дис... магистра. – Синьцзянский педагогический университет – 2022. – 23 с.).
 93. 王梓琦. 音乐家夏之秋研究. 浙江师范大学. 2023. 70 页. (Ван, Цзыци. Исследование музыканта Ся Чжицю / Ван Цзыци: дис... магистра. – Чжэцзянский педагогический университет. – 2023. – 70 с.).
 94. 高洪波. 移居香港的大陆作曲家研究(20 世纪 30-80 年代). 中央音乐学院. 博士学位论文. 2009. 196 页. (Гао, Хунбо. Исследование композиторов с материка, переехавших в Гонконг (1930-е – 1980-е годы) / Гао Хунбо: дис... доктора. – Центральная консерватория музыки. – 2009. – 196 с.).

95. 宫宏宇. 二十世纪欧美中国音乐研究学位论文述要(上). 黄钟(武汉音乐学院学报). 2023. 第 1 期. 22-167 页. (Гун, Хуньюй. Обзор диссертационных исследований по китайской музыке в Европе и Америке в XX веке (Ч. 1) / Гун Хуньюй // Журнал «Хуанчжун» (Издание Уханьской консерватории). 2023. № 01. – С. 22–167).
96. 耿涛. 中国竹笛艺术的历史与发展概述. 乐器. 2003 (07). 10–11 页. (Гэн, Тао. Обзор истории и развития китайского искусства бамбуковой флейты / Гэн Тао // Музыкальные инструменты. 2003. – № 07. – С. 10–11).
97. 刚星. (Ган Син). https://mp.weixin.qq.com/s/_th-Odtf3_7Njn1mK-XO_Q (дата обращения: 01.10.2025).
98. 郭 蒋 帅. (Го Цзяншуай). <https://baike.baidu.com/item/%E9%83%AD%E8%92%8B%E5%B8%85/61829832> (дата обращения: 01.10.2025).
99. 郭义平. 俄罗斯小号教学方法新探. 大舞台. 2012 (12). 220–221 页. (Го, Ипин. Новое исследование методики преподавания русской трубы / Го Ипин // Гранд Стейдж/ 2012. – № 12. – С. 220–221).
100. 段蕊. 袁世凯“新建陆军”军乐队研究. 南京艺术学院. 2010. 61 页. (Дуань, Руй. Исследование военного оркестра «Новая армия» Юань Шикая / Дуань Руй: дис... магистра. – Нанкинский университет искусств. – 2010. 61 с.).
101. 董德君. 介绍德国莱比锡的单簧管演奏家和教育家. 音乐生活. 2013(06). 55–57 页. (Донг Дэцзюнь. Представляем кларнетистов и педагогов из Лейпцига Германия // Музыкальная жизнь, 2013. – № 06. – С. 55–57).
102. 戴嘉枋. 论“文革”后期室内乐及管弦乐改编曲的创作. 乐府新声(沈阳音乐学院学报). 2010 (04). 18-24 页. (Дай, Цзяфан. О создании камерной музыки и оркестровых аранжировок в поздней Культурной революции / Дай Цзяфан // Yuefu New Voice (Журнал Шэньянской консерватории музыки). 2010. – № 04. – С. 18-24).

103. 任灏. 中俄管乐艺术教学研究. 现代职业教育. 2017(19). 74. (Жэнь, Хао. Исследования преподавания китайского и русского духового искусства / Жэнь Хао // Современное профессиональное образование. 2017. – № 19. – С. 74).
104. 幽幽长笛半生路-朱同德教授专访. (Интервью с Чжу Тундэ). <http://www.musicool.com/fangtan/ztd/list4.html> (дата обращения: 13.10.2025).
105. 尹志发. (Инь Чжифа). <https://baike.baidu.com/item/%E5%B0%B9%E5%BF%97%E5%8F%91/7646542> (дата обращения: 10.01.2026).
106. 吴森. 两种不同专业音乐教育的理念与实践 - 上海国立音专与延安鲁艺音乐系比较研究. 上海音乐学院. 硕士学位论文. 2013. 60 页. (Концепция и практика музыкального образования по двум направлениям: сравнительное исследование Шанхайского национального колледжа музыки и музыкального факультета Яньань Луи / Ла Сен: дис... магистра. – Шанхайская консерватория. – 2013. – 60 с.).
107. 刘世勃. (Лю Шибо). https://m.baike.com/wiki/%E5%88%98%E4%B8%96%E5%8B%83/5745716?flow_extra=eyJpbmVfZGlzcGxheV9wb3NpdGlvbil6MCwiZG9jX3Bvc2l0aW9uIjowLCJkb2NfaWQiOiIyODllyYTlZTNhM2FmZTZiLTA3NjM2MGY5NzQzYjc0NjAifQ%3D%3D&show_loading=0&f_link_type=f_linkinlinenote&push_activated=1&webview_progress_bar=1&theme=light (дата обращения: 05.02.2026).
108. 劳景贤 1. (Лао Цзинсянь 1). https://mp.weixin.qq.com/mp/wappoc_appmsgcaptcha?пoc_token=HHt6hWmj1JlIrM2eY7dF015gKKofc2pDShxkFZ0P&target_url=https%3A%2F%2Fmp.weixin.qq.com%2Fs%2F4Ps7XPDVJ83SlCo09NiHxQ (дата обращения: 05.02.2026).
109. 劳景贤 2. (Лао Цзинсянь 2). <https://mp.weixin.qq.com/s/MEvTHDo99asMJAADNYyYUw> (дата обращения: 05.02.2026).

110. 李哲. 长笛独奏曲《怀念》的研究. 北方音乐. 2020(24). 101–103 页. (Ли, Чжэ. Этюд солирующей флейты «Ностальгия» / Ли Чжэ // Северная музыка. 2020. – № 24. – С. 101–103).
111. 李红敏. 指挥棒下的风范. 音乐时空. 2014(04). 17–29 页. (Ли, Хунминь. Под дирижёрской палочкой / Ли Хунминь // Музыкальное время и пространство. 2014. – № 04. – С. 17–29).
112. 李然. 社会学视域下的中苏音乐交流. 哈尔滨师范大学. 2011. 113 页. (Ли, Жань. Китайско-советский музыкальный обмен с точки зрения социологии / Ли Жань. – Харбинский педагогический университет, 2011. – 113 с.).
113. 李然. 20 世纪 50 年代中苏音乐交流概况. 当代音乐. 2016(04). 24–29 页. (Ли, Жань. Обзор китайско-советских музыкальных обменов в 50-е годы 20-го века / Ли Жань. // Современная музыка. 2016. – № 04. – С. 24–29).
114. 李璐. 《申报》中的上海工部局乐队史料整理与研究. 南京师范大学. 2018. 15–20 页. (Ли, Лу. Обобщение и исследование исторических материалов Шанхайского симфонического оркестра в «Декларации»: дис... магистра / Ли Лу. – Нанкинский педагогический университет, 2018. – 20 с.).
115. 李璐璐. 长笛音乐的社会学调查与研究. 山西大学. 2019. 79 页. (Ли, Лулу. Социологическое исследование и исследование флейтовой музыки.: дис... магистра / Ли Лулу. – Университет Шаньси, 2019. – 79 с.).
116. 李奇澳. (Ли Цяо). <https://mp.weixin.qq.com/s/hmwTdsb7j3-iRW4oVqmI1A>. (дата обращения: 01.10.2025).
117. 李岩松. 世界青年与学生和平友谊联欢节与新中国音乐事业的建设及发展. 哈尔滨师范大学. 2012. 186 页. (Ли, Яньсун. Всемирный фестиваль мира и дружбы между молодежью и студентами, а также строительство и развитие музыкальной индустрии в Новом Китае: дис... магистра / Ли Яньсун. – Харбинский педагогический университет, 2012. – 186 с.).

118. 刘学清. 哈尔滨交响乐团百年 1908–2008. 上海. 上海音乐学院出版社. 2008. 164 页. (Лю, Суэцин. 100 лет Харбинскому симфоническому оркестру. 1908–2008 / Лю Суэцин. – Шанхай : Шанхайская консерватория, 2008. – 164 с.).
119. 刘欣欣, 刘学清. 哈尔滨西洋音乐史. 哈尔滨. 人民音乐出版社. 2002. 403 页. (Лю, Синьсинь, Лю, Сюэцин. История западноевропейской музыки в Харбине / Лю Синьсинь, Лю Сюэцин. – Пекин : Народное муз. изд-во, 2002. – 403 с.).
120. 刘琨. 对高师西洋管乐教学模式的思考. 华中师范大学. 2011. 77 页. (Лю, Шэнь. Размышления о способе преподавания западной духовой музыки в высшем педагогическом образовании / Лю Шэнь: дис... магистра. – Центральный Китайский педагогический университет, 2011. – 77 с.).
121. 刘倬羽. 二十世纪双簧管艺术在中国的发展研究. 哈尔滨师范大学. 2017. 57 页. (Лю, Чжоуй. Исследование развития искусства гобоя в Китае в XX веке / Лю Чжоуй: дис... магистра. – Харбинский педагогический университет, 2017. – 57 с.).
122. 林俊卿, 梁继林. 中国民族器乐精要(二)吹奏乐器-埙. 中国音乐教育. 2002(12). 35 页. (Линь, Цзюньцин, Лян, Цзилинь. Основы китайской национальной инструментальной музыки (2) Игра на музыкальных инструментах – сюнь / Линь Цзюньцин, Лян Цзилинь // Китайское музыкальное образование. 2002. – № 12. – С. 35).
123. 林俊卿, 梁继林. 中国民族器乐精要(三)吹奏乐器-笙. 中国音乐教育. 2003(01). 38–42 页. (Линь, Цзюньцин, Лян, Цзилинь. Основы китайской национальной инструментальной музыки (3) Игра на музыкальном инструменте – шэн / Линь Цзюньцин, Лян Цзилинь // Китайское музыкальное образование. 2003. – № 01. – С. 38–42).
124. 林俊卿, 梁继林. 中国民族器乐精要(四)吹奏乐器-箫,排箫,尺八. 中国音乐教育. 2003(02). 37–34 页. (Лин, Цзюньцин, Лян, Цзилинь. Основы китайской национальной инструментальной музыки (4) Духовые инструменты – Сяо Пай

- Сяо Сякухачи / Линь Цзюньцин, Лян Цзилинь // Музыкальное образование в Китае. 2003. – № 02. – С. 37–34).
125. 柳楠. 探弗拉基米尔·尼古拉耶维奇·齐宾之长笛作品. 中央音乐学院. 2015. 23 页. (Лю, Нань. Первое знакомство с флейтовыми произведениями Владимира Николаевича Цыбина / Лю Нань: дис... магистра. – Центральная консерватория. – 2015. – 23 с.).
126. 卢 华 勋. (Лу Хуасюнь). <https://mp.weixin.qq.com/s/8pGhmOIQz1PyfR427kMoPQ> (дата обращения: 01.10.2025).
127. 雷 铭. (Лэй Мин). <http://school.freekaoyan.com/sc/scyy/daoshi/2021/10-01/16330998151550129.shtml> (дата обращения: 01.10.2025).
128. 雷铭. 乌·布拉热维奇《第八长号协奏曲》的演奏技巧和风格. 艺海. 2012 (05). 34-36 页. (Лэй, Мин. «Восьмой концерт для тромбона». Техники и стиль игры / Лэй Мин // Ихай. 2012. – № 05. – С. 34–36).
129. 指挥大师韩中杰 90 岁"复出" 腰不弯背不驼思路清晰. (Маэстро дирижирования Хань Чжунцзэ в 90 лет «возвращается» – спина не согнута, осанку не портит, мысли ясны). <http://www.chinanews.com.cn/cul/2010/11-12/2652742.shtml> (дата обращения: 10.01.2026).
130. 马艾芳. 范圣琦的艺术人生和他的养生经. 人人健康. 2024(12). 74-75 页. (Ма, Айфан. Художественная жизнь Фань Шэнци и его книги о здоровье / Ма Айфан // Здоровье для всех. 2024. – № 12. – С. 74–75).
131. 莫恩. 教学演奏并驾齐驱 - 访单簧管演奏家金京春. 琴童. 2020(10). 62–67 页. (Мо, Эн. Преподавание и игра идут рука об руку – интервью с кларнетистом Цзинь Цзинчунем / Мо Эн // Цинь Тун. 2020. – № 10. С. 62–67).
132. 孟建军. 姚仲达: 长号会一直陪着我. 乐器. 2016(04). 12–15 页. (Мэн, Цзяньцзюнь. Яо Чжунда: Тромбон всегда будет со мной / Мэн Цзяньцзюнь // Музыкальные инструменты. 2016. – № 04. – С. 12–15).

133. 潘心阳. 单簧管在哈尔滨发展的探究. 哈尔滨师范大学. 2013. 40 页. (Пань Синьян. Исследование развития кларнета в Харбине / Пань Синьян: дис... магистра. Харбинский педагогический университет. – 2013. – 40 с.).
134. 喜报: 中国选手在第十三届俄罗斯海参崴国际青年演奏家比赛中荣获《最高特等奖》等多项佳绩. (Радостное известие: китайские участники завоевали «Гран-при» и другие высокие награды на XIII Международном конкурсе юных исполнителей во Владивостоке).
https://mp.weixin.qq.com/mp/wappos_appmsgcaptcha?pos_token=HK9ShGmj_wfIkmSw_xiXK1TiTOOjPgvlF2c0-prp&target_url=https%3A%2F%2Fmp.weixin.qq.com%2Fs%2F7N6YyCAy-R2OcBtXLOsUuA (дата обращения: 05.02.2026).
135. 萧友梅. 中西音乐的比较研究 // 音乐杂志. 1920 年. 第 10 期. 26 页. (Сяо Юмэй. Сравнительное исследование китайской и западной музыки / Сяо Юмэй // Музыкальный журнал. 1920. – № 10. – 26 с.).
136. 宋尧尧, 姜晨, 丛永柱. 西洋管乐教学的发展历程. 网友世界. 2014(16). 289 页. (Сун, Яояо, Цзян, Чен, Конг, Юнчжу. Развитие западного преподавания духовой музыки / (Сун Яояо, Цзян Чен, Конг Юнчжу // Мир пользователей сети. 2014. – № 16. – С. 289).
137. 宋璿芮. 头顶八一军徽的爱乐人-访巴松演奏家韩智华. 琴童. 2021(08). 58–63 页. (Сун, Инжуй. Интервью с виртуозом игры на фаготе Хань Чжихуа / Сун Инжуй // Цинь Тун 2021. – № 08. – С. 58–63).
138. 栗茜榕. 延续与发展-新中国初期高等音乐教育体制建构研究. 河南大学. 2022. 83 页. (Су, Цяньжун. Продолжение и развитие: исследование построения системы высшего музыкального образования в ранний период Нового Китая / Су Цяньжун: дис... магистра. – Университет Хэнань. – 2022. – 83 с.).
139. 孙刚. 俄罗斯长号基础教学简论. 艺术教育. 2024(05). 120–123 页. (Сунь, Ганг. Краткое введение в основное учение русского тромбона / Сунь Ганг // Художественное образование. 2024. – № 05. – С. 120–123).

140. 孙刚. (Сунь Ган). <https://art.hust.edu.cn/info/1036/1122.htm> (дата обращения: 01.10.2025).
141. 谢尧. (Се Яо). <https://hsart.hbpu.edu.cn/info/1221/3619.htm> (дата обращения: 01.10.2025).
142. 解晓瑞. 西方管乐艺术在近代中国的发展述论. 中国音乐学. 2015(02). 71–78 页. (Се, Сяожуй. Дискуссия о развитии западного духового искусства в современном Китае / Се Сяожуй // Китайское музыковедение. 2015. – № 02. – С. 71–78).
143. 何复兴专访系列. MUSICEOL.COM. (Серия интервью Хэ Фусин). <http://www.musiceol.com/fangtan/hfx/hfx1.html> (дата обращения: 13.10.2025).
144. 许步曾. 梅帕器与上海工部局乐队. 音乐爱好者. 2004(10). 28–30 页. (Сюй, Буцзэн. Марио Пачи и Шанхайский симфонический оркестр / Сюй Буцзэн // Меломаны. 2004. – № 10. – С. 28–30).
145. 薛朝辉. 地域视角下小号在近代中国传入研究. 山西大学. 硕士学位论文. 2021. 51 页. (Сюэ, Чаохуэй. Исследование внедрения труб в современном Китае с региональной точки зрения / Сюэ Чаохуэй: дис... магистра. – Шаньсийский университет. – 2021. – 51 с.).
146. 肖承福. 清前期西洋音乐在华传播研究. 暨南大学. 2010. 63 页. (Сяо Чэнфу. Исследование распространения западной музыки в Китае в период ранней династии Цин / Сяо Чэнфу: дис... магистра. – Университет Цзинань. – 2010. – 63 с.).
147. 肖阳. 国立音乐院–国立音乐专科学校 (1927–1937) 十年办学成果回顾. 音乐艺术. 2021 (03) . 137–151 页. (Сяо, Ян. Обзор десятилетних результатов деятельности Национальной консерватории – Национальной музыкальной специализированной школы (1927–1937) / Сяо Ян // Музыкальное искусство. 2021 – № 03. – С. 137–151).

148. 汤亚汀. 帝国流散-世界主义的城市空间与上海西方音乐史: 日本音乐家与上海音乐协会交响乐团 (1942 ~ 1945) 个案研究. 音乐艺术(上海音乐学院学报). 2013(01). 46-63 页. (Тан, Ятин. Имперская диаспора, космополитическое городское пространство и история западной музыки в Шанхае: Тематическое исследование, совместно сделанное японскими музыкантами и симфоническим оркестром Шанхайской музыкальной ассоциации (1942–1945) / Тан Ятин // Музыка и искусство (Журнал Шанхайской консерватории). 2013. – № 01. – С. 46–63).
149. 汤开建. 明清之际西洋音乐在中国内地传播考略. 故宫博物院院刊. 2003(02). 46–55 页. (Тан, Кайцзянь. Обзор распространения западной музыки в материковом Китае во времена династий Мин и Цин / Тан Кайцзянь // Журнал Дворцового музея. 2003. – № 02. – С. 46–55).
150. 谭抒真. 回忆北京大学音乐传习所和穆志清先生. 音乐艺术. 1993(02). 42–46 页. (Тань, Шучжэнь. Вспоминая Институт музыкального образования Пекинского университета и господина Му Чжицина / Тань Шучжэнь // Музыкальное искусство 1993. – № 02. – С. 42– 46).
151. 陶亚兵. 明清间的中西音乐交流. 北京. 东方出版社. 2001. 232 页. (Тао, Ябин. Обмен китайской и западной музыкой во времена династий Мин и Цин / Тао Ябин. – Пекин : Восточное изд-во, 2001. – 232 с.).
152. 佟洵. 试论东正教在北京的传播. 北京联合大学学报. 1999(02). 9–17 页. (Тонг, Сюнь. Распространение православия в Пекине / Тонг Сюнь // Журнал Пекинского университета. 1999. – № 02. – С. 9–17).
153. 傅琳琳. 黑龙江省革命样板戏学习班研究. 哈尔滨音乐学院. 硕士学位论文. 2022. 121 页. (Фу Линлинь. Исследование в учебном классе революционной модели оперы провинции Хэйлунцзян / Фу Линлинь: дис... магистра. – Харбинская консерватория. – 2022. – 121 с.).

154. 付 长 骏. (Фу Чанцзюнь).
<https://baike.baidu.com/item/%E4%BB%98%E9%95%BF%E9%AA%8F/49957236>
 6 (дата обращения: 01.10.2025).
155. 冯文慈. 中外音乐交流史. 湖南. 湖南教育出版社. 1998. 389 页. (Фэн, Вэньци.
 История музыкальных обменов между Китаем и зарубежными странами / Фэн
 Вэньци. – Хунань : Образовательная пресса, 1998. – 389 с.).
156. 韩乐. 浅析俄罗斯单簧管基本技巧训练. 北方音乐. 2017. 37(24). 58 页. (Хань,
 Ле. Краткий разбор основных навыков обучения игре на русском кларнете /
 Хань Ле // Северная музыка. 2017. – № 37(24). – С. 58).
157. 韩乐. 中国和俄罗斯单簧管教学方式方法对比研究. 中国民族博览. 2017(11).
 144–145 页. (Хань Лэ. Сравнительные исследования методики обучения игре
 на кларнете в Китае и России /// Китайская национальная выставка, 2017. – №
 11. – С. 144–145).
158. 韩国鎭. 中国第一个管弦乐队-北京赫德乐队. 《音乐研究》. 1990(02). 45-55
 页. (Хань, Гохуан. Первый китайский симфонический оркестр – Пекинский ор-
 кестр Харта / Хань Гохуан // Музыкальные исследования. 1990. – № 02. – С. 45-
 55).
159. 黄 远 涪. (Хуан Юаньфу).
<https://baike.baidu.com/item/%E9%BB%84%E8%BF%9C%E6%B6%AA/2725991>
 1 дата обращения: 01.10.2025).
160. 黄 贻 钧. (Хуан Ицзюнь).
<https://baike.baidu.com/item/%E9%BB%84%E8%B4%BB%E9%92%A7/1231340>
 (дата обращения: 10.01.2026).
161. 何 易. (Хэ И).
<https://baike.baidu.com/item/%E4%BD%95%E6%98%93/6900133> (дата обра-
 щения: 13.10.2025).
162. 何建华. 萨克斯之恋-中华全国总工会文工团萨克斯管演奏家尹志发印象. 乐
 器. 1998(05). 4–7 页. (Хэ, Цзяньхуа. Любовь саксофона – впечатление от

- саксофониста Инь Чжифа из художественной труппы Всекитайской федерации профсоюзов / Хэ Цзяньхуа // Музыкальные инструменты, 1998. – № 05. – С. 4 – 7).
163. 秦 鹏 章. (Цинь Пэнчжан).
<https://mp.weixin.qq.com/s/sIIUMS3ECrV80LlAvjBdTw> (дата обращения: 13.10.2025).
164. 曾光. 探寻单簧管艺术在中国的传播与发展. 音乐时空. 2015(05). 89–95 页.
 (Цзэн, Гуан. Изучение распространения и развития искусства кларнета в Китае / Цзэн Гуан // музыкальное время и пространство, 2015. – № 05. – С. 89 – 95).
165. 贾 大 勇. (Цзя Даюнь).
http://www.sycm.com.cn/display_son.aspx?Vid=1&Nid=7390&DWid=90 (дата обращения: 01.10.2025).
166. 蒋姗姗, 周茂江. 西式军乐在近代中国发展初探. 现代交际. 2015(12). 76–77 页.
 (Цзян, Шаньшань, Чжоу, Маоцзян. Предварительное исследование развития военной музыки западного стиля в современном Китае / Цзян Шаньшань, Чжоу Маоцзян // Современные коммуникации. 2015. – № 12. – С. 76–77).
167. 贾舒颖. 中国需要交响乐! 与音乐大师韩中杰和卞祖善一席谈. 艺术评论. 2006(04). 8–11 页. (Цзя, Шуин. Китаю нужна симфония! – интервью с выдающимися музыкантами Хань Чжунцзэ и Бянь Цзушанем / Цзя Шуин // Искусствоведение. 2006. – № 04. – С. 8–11).
168. 左贞观. 俄罗斯音乐家在中国. 北京. 人民音乐出版社. 2017(04). 352 页. (Цзо, Чжэнгуань. Русские музыканты в Китае / Цзо Чжэнгуань. – Пекин: Изд-во People's Music. – 2017. – № 04. – 352 с.).
169. 章 棣 和. (Чжан Дихэ).
<https://baike.baidu.com/item/%E7%AB%A0%E6%A3%A3%E5%92%8C/9823185> (дата обращения: 05.02.2026).
170. 朱尧洲. (Чжу Яочжоу). <https://baike.baidu.com/item/朱尧洲/19837063> (дата обращения: 05.02.2026).

171. 朱武昆. (Чжу Укунь). https://mp.weixin.qq.com/s/eBgX9xjcN7iyY8lO_H2hvA (дата обращения: 05.02.2026).
172. 祝盾. (Чжу Дун). <https://www.ccom.edu.cn/info/2621/28681.htm> (дата обращения: 05.02.2026).
173. 赵海. 关于我国的长笛音乐现状及发展思考. 艺术大观. 2022(16). 34–36 页. (Чжао, Хай. Размышления о современном положении и развитии флейтовой музыки в нашей стране / Чжао Хай // Масштабный взгляд на искусство. 2022. № 16. – С. 34–36).
174. 张萌. 记中国交响乐事业的开拓者韩中杰. 音乐生活. 2022(03). 9–14 页. (Чжан, Мэн. Хань Чжунцзэ, пионер симфонической культуры Китая / Чжан Мэн // Музыкальная жизнь. 2022. – № 03. – С. 9–14).
175. 周诚葆. 韩中杰谈交响乐创作. 人民音乐. 1985(03). 5–7 页. (Чжоу, Чэнбао. Хань Чжунцзэ рассказывает о симфонической музыке / Чжоу Чэнбао // Народная музыка. 1985. – № 03. – С. 5–7).
176. 张少飞. 1949-1981 年间的中国管弦乐创作研究. 南京艺术学院. 博士学位论文. 2008 年. 132 页. (Чжан Шаофэй. Исследования создания китайского оркестра с 1949 по 1981 год / Чжан Шаофэй: дис... доктора. – Нанкинский университет искусств. – 2008. – 132 с.).
177. 张铁成. 朱起东小号艺术初探. 山东大学. 2011. 35 页. (Чжан, Течэн. Предварительное изучение искусства трубача Чжу Цидуна / Чжан Течэн: дис... магистра. – Шаньдунский университет. – 2011. – 35 с.).
178. 陈建华. 明清时期中国西洋管乐的发端与兴盛. 交响-西安音乐学院学报. 2010. 29(01). 44–50 页. (Чэнь, Цзяньхуа. Зарождение и расцвет западной духовой музыки в Китае во времена династий Мин и Цин / Чэнь Цзяньхуа // Симфонический журнал Сианьской консерватории музыки. 2010. – № 29 (01). – С. 44–50).

179. 张雅, 邹伟. 晚清到民国时期西方音乐的传入对中国音乐发展的影响. 出国与就业(就业版). 2011(18). 113–114 页. (Чжан, Я, Цзоу Вэй. Влияние внедрения западной музыки на развитие китайской музыки от поздней династии Цин до Китайской Республики / Чжан Я, Цзоу Вэй // Выезд за границу и трудоустройство (Выпуск по трудоустройству). 2011. – №18. – С. 113–114).
180. 张恩泽. (Чжан Эньцзэ). <https://mp.weixin.qq.com/s/McyX5TsSz-49BwtfQqsjQg> (дата обращения: 13.10.2025).
181. 迟铮. (Чи Чжэн). https://baike.baidu.com/item/%E5%8D%95%E7%B0%A7%E7%AE%A1%E6%BC%94%E5%A5%8F%E5%85%A5%E9%97%A8%E4%B8%8E%E6%8F%90%E9%AB%98%EF%BC%9A%E9%9D%92%E5%B0%91%E5%B9%B4%E7%AE%A1%E4%B9%90%E6%8C%87%E5%8D%97/7009109?fromModule=search-result_lemma (дата обращения: 13.10.2025).
182. 张宏策. 关于唢呐起源问题的回顾与展望. 剧影月报. 2023(04). 79–82 页. (Чжан, Хунцэ. Обзор и взгляд на происхождение соны / Чжан Хунцэ // Драматический ежемесячник. 2023. – № 04. – С. 79–82).
183. 朱学敏. 上海音乐学院长笛教育发展研究(1927–2007). 上海音乐学院. 2010. 54 页. (Чжу, Сюэминь. Исследование развития образования по игре на флейте в Шанхайской консерватории (1927–2007) / Чжу Сюэминь: дис... магистра. – Шанхайская консерватория. – 2010. – 54 с.).
184. 郑芳仪. 上海音乐学院小号教学的历史沿革及研究. 天津音乐学院. 2018. 19 页. (Чжэн, Фаньи. Историческая эволюция и исследование преподавания игры на трубе в Шанхайской консерватории / Чжэн Фаньи: дис... магистра. Тяньцзиньская консерватория. – 2018. – 19 с.).
185. 郑琦. “文革”时期天津地区西洋器乐音乐研究. 天津音乐学院. 硕士学位论文. 2019. 63 页. (Чжэн, Ци. Исследования западной инструментальной музыки в Тяньцзине во время Культурной революции / Чжэн Ци: дис... магистра. Тяньцзиньская консерватория. – 2019. – 63 с.).

186. 程楠. 一声长笛百世传, 大地飞歌论长短. 西安音乐学院. 2009. 22 页. (Чэн, Нань. Флейта передавалась из поколения в поколение на протяжении веков, и земля пела о длине этой песни / Чэн Нань: дис... магистра. – Сианьская консерватория. – 2009. – 22 с.).
187. 朱 同 德. (Чжу Тундэ). -
<https://baike.baidu.com/item/%E6%9C%B1%E5%90%8C%E5%BE%B7/1105195>
 (дата обращения: 13.10.2025).
188. 陈 根 明. (Чэнь Гэнмин). -
<https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%AD%E5%A4%AE%E9%9F%B3%E4%B9%90%E5%AD%A6%E9%99%A2%E6%B5%B7%E5%86%85%E5%A4%96%E5%9C%86%E5%8F%B7%E8%80%83%E7%BA%A7%E6%95%99%E7%A8%8B/12281351>
 (дата обращения: 13.10.2025).
189. 赵恕. 单簧管演奏教程-罗查诺夫. 人民音乐出版社. 2001. 194 页. (Чжао, Шу. Школа игры на кларнете И. Розанова / Чжао Шу. – Народное музыкальное изд., 2001. – 194 с.).
190. 沙 剑 麟. (Ша Цзяньлин).
<https://baike.baidu.com/item/%E6%B2%99%E5%89%91%E9%BA%9F/7245067>
 (дата обращения: 05.02.2026).
191. 沈福伟. 中西文化交流史. 上海. 上海人民出版社. 2017. 568 页. (Шэнь, Фувэй. История культурных обменов между Китаем и Западом / Шэнь Фувэй. – Шанхай : Шанхайское народное изд-во, 2017. – 568 с.).
192. 石方, 刘爽, 高凌. 哈尔滨俄侨的文学艺术、文化教育及新闻出版活动-哈尔滨俄侨史. 哈尔滨. 黑龙江人民出版社. 2003. 286–421 页. (Ши, Фан, Лю, Люшуан, Гао, Лин. Литература, художественное и культурное образование русских выходцев в Харбине / Ши, Фан, Лю, Люшуан, Гао, Лин // Русское зарубежье в Харбине. – Харбин. – Изд-во Хэйлуцзяна, 2003. – С. 286 – 421).
193. 史青岳. 访中国第一代交响乐指挥家韩中杰. 中国艺术时空. 2016(04). 109–118 页. (Ши, Цинъюэ. Интервью с Хань Чжунцзэ, китайским симфоническим

- дирижером в первом поколении / Ши Цинъюэ // Время и пространство китайского искусства. 2016. – № 04. – С. 109–118).
194. 余鹏. 天风海雨追乐魂-论夏之秋及其对中国铜管乐的贡献. 西安音乐学院. 2020. 25 页. (Юй Пэн. О Ся Чжицю и его вкладе в китайскую духовую музыку / Юй Пэн: дис... магистра. – Сианьская консерватория. – 2020. – 25 с.).
195. 袁源. (Юань Юань). <https://baike.baidu.com/item/%E8%A2%81%E6%BA%90/67639> (дата обращения: 01.10.2025).
196. 余沁毓. 音乐交流-1949-1959 年中国音乐代表团在苏联的演出. 艺术研究. 2024(03). 67–72 页. (Юй, Цинъюй. Музыкальный обмен: выступления китайских музыкальных делегаций в Советском Союзе с 1949 по 1959 год / Юй Цинъюй // Искусствоведение. 2024. – № 03. – С. 67–72).
197. 袁韵佳. 二十世纪上半叶中国管弦乐队发展史略. 青岛大学. 2011. 62 页. (Юань Юньцзя. Краткая история развития китайских оркестров в первой половине XX века / Юань Юньцзя: дис... магистра. – Университет Циндао. – 2011. – 62 с.).
198. Юлун, YG. 中国长笛演奏艺术及教学发展初探. 南京艺术学院. 2009. 23 页. (Юлун YG. Предварительное исследование искусства и развития преподавания китайского флейтового исполнительства / Юлун YG: дис... магистра. Нанкинский университет искусств – 2009. – 23 с.).
199. 燕杨. 格里埃尔《圆号协奏曲》的民歌元素研究. 明日风尚. 2017(02). 120 页. (Янь, Ян. Исследование элементов народной песни в Концерте для валторны Глиэра / Янь Ян // Мода завтрашнего дня. 2017. – № 02. – С. 120).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ФОТОМАТЕРИАЛЫ

Рис. 1. Оркестр Роберта Харта. Конец XIX в.

Источник: <https://baike.baidu.com/item/赫德乐队/2787362> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 2. Оркестр детского дома. Шанхай, 1910. В центре – Цзэн Чжичжай

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/C2hMofDybxW63oS-7XYevA>
(дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 3. Оркестр Пекинского университета

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/4T31kzBqxF98g-MISSAFQA>
(дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 4. Артисты Харбинского симфонического оркестра

Источник: Лю Суэцин. 100 лет Харбинскому симфоническому оркестру: 1908–2008. Шанхай : Шанхайская консерватория, 2008. – С. 9. На кит. яз.



Рис. 5. Группа духовиков ХСО. Крайний справа – трубач Ф. Гузинков

Источник: Лю Синьсинь, Лю Сюэцин. История западноевропейской музыки в Харбине. – Пекин : Народное муз. изд-во, 2002. – С. 191. На кит. яз



Рис. 6. А. А. Солин

Источник: Лю Синьсинь, Лю Сюэцин. История западноевропейской музыки в Харбине. – Пекин : Народное муз. изд-во, 2002. – С. 191. На кит. яз.



Рис. 7. Ф. М. Бабинов

Источник: Лю Суэцин. 100 лет Харбинскому симфоническому оркестру 1908–2008. Шанхайская консерватория, Шанхай, 2008. С.81. На кит. яз.



Рис. 8. Шанхайский симфонический оркестр. Дирижер – М. Пачи

Источник: Ван Чжичэн. Русские музыканты-эмигранты в Шанхае (1920–1940-е годы). – Шанхай : Изд-во Шанхайской консерватории, 2007. – С. 65. На кит. яз.



Рис. 9. С. И. Швайковский

Источник: Ван Чжичэн. Русские музыканты-эмигранты в Шанхае (1920–1940-е годы). – Шанхай : Изд-во Шанхайской консерватории, 2007. – С. 65. На кит. яз.



4

Рис. 10. В. В. Сарычев

Источник: Ван Чжичэн. Русские музыканты-эмигранты в Шанхае (1920–1940-е годы). – Шанхай : Изд-во Шанхайской консерватории, 2007. – С. 65. На кит. яз.



Рис. 11. Оркестр О. Лундстрема. Второй слева в верхнем ряду – В. Добровольский

Источник: <https://www.jazz.ru/2016/08/19/oleg-lundstrem-orchestra-01/>
(Дата обращения: 09.11.2025)



Рис. 12. А. С. Спиридонов

Источник: Ван Чжичэн. Русские музыканты-эмигранты в Шанхае (1920–1940-е годы). – Шанхай : Изд-во Шанхайской консерватории, 2007. – С. 65. На кит. яз.



Рис. 13. Первый совместный снимок преподавателей и студентов
Шанхайской консерватории

Источник: <https://baike.weixin.qq.com/v69461489.htm?fromType=liteappShare> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 14. Один из первых дипломов, выданных в Шанхайской консерватории

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/3tV-CO9bjm4fZTRDndzkMg>
(дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 15. Ма Сиюнь (справа)

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/ZafI-B7DX6f6YlqiXMT6mw>
(дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 16. Хань Чжунцзэ

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/qlHAU9NqPewo5hUAt00OOA>
(дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 17. Ся Чжицю

Источник: https://mp.weixin.qq.com/s/k_9wEz1MpdqCqP84ZPlBDQ
(дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 18. Чжу Цидун

Источник: <https://baike.weixin.qq.com/v56778454.htm?fromType=liteappShare> (дата
обращения: 30.05.2026)



Рис. 19. Цинь Пэнчжан

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/WC2yCbobhZatGfqVKutAqQ> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 20. Юбилей Шанхайской консерватории. 1949 г. Справа: Чэнь Чуаньси, Цинь Пэнчжан, Хуан Ицзюнь. Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/yXQJXDcXguSJEI-671Qq8A> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 21. Консерватория в Цинмугуань

Источник: https://mp.weixin.qq.com/s/mGoxLMjRhpb_47U62gNekg
(дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 22. Первый состав Младшего класса Музыкальной школы при консерватории в Цинмугуань (1951 г.).

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/KezpDP9q0ZUCGbI1rtk6jQ> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 23. Встреча выпускников Средней специальной музыкальной школы при Центральной консерватории (2002 г.).

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/KezpDP9q0ZUCGbI1rtk6jQ> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 24. Ли Сюэцюань

Источник: <https://baike.weixin.qq.com/v74029035.htm?fromType=liteappShare> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 25. Духовой оркестр Харбинской музыкальной школы имени Глазунова.
1935 г.

Источник: Хисамутдинов А. А. Русские волны на Пасифике: Из России через Китай, Корею и Японию в Новый свет. – Пекин–Владивосток : Тихоокеанское изд-во «Рубеж», 2013. – С. 325.



Рис. 26. А. А. Солин и Ся Сюмин

Источник: Лю Суэцин. 100 лет Харбинскому симфоническому оркестру: 1908–2008. – Шанхай : Шанхайская консерватория, 2008. – С.117. – На кит. яз.



Рис. 27. Фань Шэнци

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/xYolwIctOKVctBUdY-qSsw> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 28. Инь Чжифа

Источник: https://mp.weixin.qq.com/s/МУНА_ApBff4s4nptLzTUsw (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 29. А. В. Киров и его ученики. Справа налево: Ву Янь, Чжан Цайюань, А. В. Киров, Юй Тянь, Ян Ци

Источник: Лю Суэцин. 100 лет Харбинскому симфоническому оркестру: 1908–2008. Шанхай : Шанхайская консерватория, 2008. – С.117. – На кит. яз.



Рис. 30. Класс. С. П. Косицына. В нижнем ряду слева направо: Ли Чжэжу, Фу Цинчунь, С. П. Косицын, Пань Дае

Источник: Лю Суэцин. – 100 лет Харбинскому симфоническому оркестру: 1908–2008. Шанхай : Шанхайская консерватория, 2008. – С.118. На кит.яз.



Рис. 31. Слева направо: Чан Мэлинь, Хуан Шифу, жена Чан Мэлиня,
Хуан Дадун

Источник: Лю Суэцин. – 100 лет Харбинскому симфоническому оркестру: 1908–
2008. Шанхай : Шанхайская консерватория, 2008. – С.118. На кит.яз.



Рис. 32. Ван Ханьлинь и Чан Мэлинь

Источник: Лю Синьсинь, Лю Сюэцин. История западноевропейской музыки в
Харбине. – Народное муз. изд-во, Пекин. 2002. – С. 226. На кит.яз.



Рис. 33. Групповое фото артистов духового оркестра Харбина в честь проводов Чан Мэлиня перед его перед отъездом в Советский Союз. 1955 г.

Источник: Лю Синьсинь, Лю Сюэцин. История западноевропейской музыки в Харбине. Народное муз. изд., Пекин. 2002. С. 361. На кит.яз.



Рис. 34. Ансамбль духовых инструментов в Тяньцзине: Бай Юй, Чжан Хуайбин, Хэ Фусин, Чжао Чжунь и Чэнь Гэньмин.

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/KezpDP9q0ZUCGbI1rtk6jQ>
(дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 35. И. А. Мусин

Источник: <https://www.conservatory.ru/esweb/musin-ilya-aleksandrovich-1904-1999>
(дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 36. Н. И. Платонов

Источник: Болотин С. В. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. – М. : Радунца, 1995. – С. 194.



Рис. 37. А. А. Паршин

Источник: Болотин С. В. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. – М. : Радуница, 1995. – С. 193.



Рис. 38. И. Ф. Янус

Источник: Болотин С. В. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. – М. : Радуница, 1995. – С. 272.



Рис. 39. П. Н. Суханов

Источник: Болотин С. В. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. – М. : Радуница, 1995. – С. 191.



Рис. 40. В. М. Буяновский

Источник: Болотин С. В. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. – М. : Радуница, 1995. – С. 112.



Рис. 41. Китайские студенты Ленинградской консерватории 1960-1965 гг. Нижний ряд: Чжао Пинго, Чжу Тундэ. Верхний ряд: Бай Юй, Хань Чжуннянь, Хэ Фусин, Чэнь Гэньмин

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/KezpDP9q0ZUCGbI1rtk6jQ>
(дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 42. Выступление перед советскими слушателями. Чжао Пинго, Чэнь Гэньмин, Хэ Фусин, Бай Юй, Чжу Тундэ, Хань Чжуннянь, Инь Чэнцзун и др.

Источник: https://mp.weixin.qq.com/s/1Ep1gId-P0TbfH3Tctm_ng (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 43. Китайские студенты Ленинградской консерватории. Нижний ряд: Чжао Пинго, Хань Чжунцзэ, Чжу Тундэ, Бай Юй. Верхний ряд: Хань Чжуннянь, Чэнь Гэньмин, Инь Чэнцзун, Хэ Фусин.

Источник: https://mp.weixin.qq.com/s/1Ep1gId-P0TbfH3Tctm_ng (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 44. Китайские студенты Ленинградской консерватории, Академии художеств и института физкультуры. Ленинград, 1960-е гг.

Источник: https://mp.weixin.qq.com/s/1Ep1gId-P0TbfH3Tctm_ng (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 45. Слева направо. Бай Юй,
Ситу Чжаогуан, Чэнь Гэньмин

Источник: https://mp.weixin.qq.com/s/1Ep1gId-P0TbfH3Tctm_ng (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 46. Хэ Фусин (крайний справа) с однокурсниками в
Советском Союзе.

Источник: www.musiceol.com/fangtan/hfx/hfx1.html (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 47. Хэ Фусин с юным учеником

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/zH2ESRDPJ-rNaLMlMSZUNg> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 48. Ян Дакэ в жюри Всекитайского конкурса флейтистов

Источник: фото из личного архива Ян Дакэ



Рис. 49. Ян Дакэ выступает в Вене.

Источник: фото из личного архива Ян Дакэ



Рис. 50. Концерт Китайского молодежного симфонического оркестра в Концертном зале имени Чайковского. 13 декабря 1987 г.

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/pubu6EE2E-GI2qr3St3RA> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 51. Во время гастролей Китайского молодежного симфонического оркестра в Восточной Европе

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/pubu6EE2E-GI2qr3St3RA> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 52. Справа налево: Бай Юй и дирижеры Чэнь Цзоцзюй, Тан Мухай в Берлине

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/pubu6EE2E-GI2qr3St3RA> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 53. Квинтет деревянных духовых инструментов (Ян Сюань, Вэй Вэйдун, Юань Юань, Чжу Цзюнь, Чжан Тао, рук. – Бай Юй) на Национальном конкурсе камерной музыки. Премия за китайскую программу. 1997 г.

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/KezpDP9q0ZUCGbI1rtk6jQ> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 54. Концерт класса Бай Юя в Центральной консерватории 2005 г.

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/KezpDP9q0ZUCGbI1rtk6jQ> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 55. Чэнь Санцин

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/hIzjH1UKTCCJiOD1NSXq4w>
(дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 56. Цзинь Та

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/mbZ9lGA4usMAmJtCh4PLJQ> (дата
обращения: 30.05.2026)



Рис. 57. Юй Тон

Источник: https://mp.weixin.qq.com/s/RXN7KoulF9ziKANAрН_jpQ (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 58. Чэнь Чжаожун

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/0R3f7dKbTrlBfT6LuA-4gg> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 59. Чэнь Цилин

Источник: https://www.qilingchen.com/qiling.chen/jian_li.html (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 60. Чжу Тундэ и Ма Бо.

Источник: фото из личного архива Ма Бо



Рис. 61. Хуан Юаньфу

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/1VZ8bUz4AEUD9NhsCgnZHw> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 62. Цзя Даюн

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/zztrNCnJcZgoXXyGJj7g1w> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 63. Яо Чжунда

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/rSujGdmsuyQl0-5JkaXcYg> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 64. Фу Чанцзюнь

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/rEGYxqr7TQWbg5quUqO4NA> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 65. Лу Хуасюнь

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/8pGhmOIQz1PyfR427kMoPQ> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 66. Цзинь Цзинчунь – член жюри XIII Международного конкурса молодых исполнителей (Владивосток)

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/7N6YyCAy-R2OcBtXLOsUuA> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 67. Цзинь Цзинчунь и его ученики – победители конкурса во Владивостоке
 Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/7N6YyCAy-R2OcBtXLOsUuA> (дата обращения: 30.05.2026)



Рис. 68. Российская флейтистка О. В. Герасимова и Ши Сюйцзэ
 Источник: фото из личного архива Ши Сюйцзэ



Рис. 69. Фото из архива А. М. Вавилиной. На тарелке: 3-я в верхнем ряду - ученица сокурсника А.М. Вавилиной Чжу Тундэ Ма Бо; надпись: «Учительскую доброту не забыть»

Источник: фото из личного архива Ма Бо

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. БИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

Ссылки на источники даны по Списку литературы настоящей диссертации.

1. **Бай Юй (白宇)** (род. 1938) – китайский гобоист. Родился в провинции Ляонин. В 1951 г. поступил в младшую группу Центральной консерватории, где изучал гобой. В 1960–1964 гг. обучался в Ленинградской консерватории, класс гобоя А. А. Паршина. Вернувшись в Китай, стал преподавателем гобоя в Центральной консерватории. В 1978 г. выступил инициатором и руководителем курса камерной музыки для деревянных духовых инструментов. В 1986 г. явился создателем и художественным руководителем Китайского молодёжного симфонического оркестра. Во главе этого коллектива гастролировал в Европе и Гонконге (1986, 1987, 1991). Автор учебных пособий: «Экзаменационный курс по гобою Центральной консерватории(业余) (1–9 уровни)» (《中央音乐学院 双簧管考级教程(业余) (2002); «Учебные композиции для гобоя» (《双簧管教学曲选》) (2006); «Избранные учебные произведения для гобоя» (《双簧管教学曲选集》) (2010). Среди учеников: Вэй Вэйдун (魏卫东), Вэнь Вэнь (文闻), Ли Хушэн (李虎生), Линь Шуйцзин (林水晶) Синхай Лун Дэньцзе (龙登杰), Тянь Шаомин (田少明), Фан Хэнцзянь (方恒健), Чжан Фуцянь (张甫强) [76].

2. **Бесков Виктор Петрович** (1904–1986) – российский кларнетист, саксофонист, мастер по ремонту и обслуживанию духовых инструментов. До переезда в Китай жил во Франции, работал в фирме по производству духовых инструментов Buffet. С 30-х гг. жил в Харбине, исполнял в ХСО партии кларнета и саксофона, работал мастером по ремонту и обслуживанию духового инструментария. В последнем качестве обрел значительную популярность в Северо-Восточном Китае. Когда началась Великая Отечественная война, оставил Харбин и уехал в СССР. После Победы возвратился в Харбин, работал на музыкальном факультете Института литературы и искусств им. Лу Синя. Скончался в Харбине. Среди учеников: Инь Чжифа [133, с. 31–32].

3. **Ван Дэмин (汪德明)** (1920-е гг. – ?) – китайский гобоист. Во второй половине 1940-х гг. обучался игре на гобое у В. Сарычева в Шанхае. С 1949 г. преподавал гобой в Центральной консерватории (г. Тяньцзинь) и средней школе при этом учебном заведении. Занимал должность ведущего гобоиста в оркестре Тяньцзиньского народного художественного театра (天津人民艺术剧院乐队). Среди учеников: Бай Юй (白宇), Ван Мэн (王猛), Чжу Дунь (祝盾) [76; 79; 172].

4. **Демидов Евгений (?–?)** – российский флейтист. Работал в Италии в оперной труппе братьев Гонзалес. В 1913 г. после гастролей труппы в Японии и Китае поселился в Харбине. Работал в ХСО (первоначально – единственный штатный флейтист). Эпизодически исполнял в ХСО обязанности дирижера. Преподавал духовые инструменты в Первой харбинской музыкальной школе. Среди учеников – кларнетист и дирижер ХСО А.А. Бибилов [119, с. 255].

5. **Добровольский В. (?–?)** – российский трубач. В 1928–1947 гг. исполнял партию первой трубы в ШСО. Работал в шанхайском джазовом ансамбле Олега Лундстрема. Профессор ШК. Среди учеников: Ся Чжицю, Чжу Цидун, Хуан Ицзюнь [184, с. 3].

6. **Е Хуайдэ (叶怀德)** (1911–1990) – китайский флейтист. Родился в провинции Цзянсу. В сентябре 1930 года поступил в Шанхайскую национальную консерваторию в класс скрипки, в качестве дополнительного инструмента изучал флейту под руководством А. Спиридонова. В июне 1935 г. с отличием завершил полный курс по флейте; затем еще год занимался в «исследовательском классе» (аналог ассистентуры-стажировки). После окончания работал преподавателем музыки в Шанхайской средней школе Минцян (明强中学) и в Университете Чжэцзян (之江大学). В 1941 г. занял должность преподавателя флейты Национальной консерватории в Цинмугуань (Чунцин), однако вскоре оставил пост и отправился на учебу в США. В 1945 г. получил степень магистра в Истменовской школе музыки Рочестерского университета, продолжил обучение в докторантуре. В 1949 защитил в США докторскую диссертацию на тему китайской оркестровой музыки. Преподавал в различных колледжах и университетах США: г. Ситка (штат Аляска), г.

Кембридж (штат Массачусетс), г. Колумбия (штат Южная Каролина) и др. [95, с. 13; 183, с. 12].

7. **Инь Чжифа (尹志发)** (род. 1958) – китайский саксофонист и кларнетист. Родился в провинции Шаньдун. В 1969 г. начал обучение игре на кларнете под руководством Юй Тяня (于田), ученика А. Кирова. В 1975 г. работал кларнетистом в ансамбле песни и пляски города Цитайхэ в провинции Хэйлунцзян (黑龙江省七台河市歌舞团), одновременно брал уроки у преподавателя Шэньянской консерватории Чжоу Тая (周泰). Затем 9 лет обучался игре на саксофоне у В. Бескова. В 1991 г. занял должность первого саксофониста Ансамбля песни и танца Всекитайской федерации профсоюзов в Пекине (中华全国总工会文工团歌舞团). В 1990-х гг. составил первый в Китае учебный курс по оценке уровня игры на саксофоне, способствующий созданию стандартизированной системы оценки и введению специализации по этому инструменту в Центральной консерватории и других учебных заведениях. В 2002 г. организовал гастроли американского саксофониста Кенни Джи, что в значительной мере содействовало популяризации инструмента в КНР. В 2018 г. инициировал всекитайские городские выступления саксофонистов среднего и пожилого возраста. Способствовал проведению XX Всемирного конгресса саксофонистов в Харбине в 2025 г. Председатель Китайской ассоциации саксофонистов, президент Комитета по саксофону Китайской ассоциации массовой музыки, член Китайской ассоциации музыкантов. Автор 19 методических работ. Среди них: «Самоучитель игры на саксофоне» (《萨克斯管自修教程》), «Учебник игры на саксофоне» (《萨克斯管演奏教程》); статьи «Выбор и применение аппликатуры для саксофона» (《萨克斯管指法的选择与应用》); видеодиски: «Уроки игры на саксофоне» (《萨克斯教程》), «Учебник по технике двойного стаккато для кларнета и саксофона» (《单簧管、萨克斯管双吐演奏教程》). Лауреат премии «Золотая награда за труд» (《单簧管、萨克斯管双吐演奏教程》) [105; 162].

8. **Киров А. В.** (1915–?) – российский флейтист. Родился в Харбине, там же учился музыке. В 30-е гг. работал в Королевском симфоническом оркестре

Дании. С 1941 г. – в ХСО. С 1950 работал на музыкальном факультете Института литературы и искусств им. Лу Синя. В 1961 г. переехал в Данию, где занимался частной практикой в качестве учителя флейты. Среди учеников: Кун Фаньшэн, Чжан Цайюань, Юй Тянь [119, с. 294; 133, с. 31].

9. **Лао Цзинсянь (劳景贤) (1909–1978)** – китайский флейтист и певец. Родился в провинции Гуандун. В сентябре 1929 г. поступил в Шанхайскую национальную консерваторию. Основной специальностью было фортепиано; в качестве дополнительного инструмента – флейта, на которой он обучался у А. Спиридонова. Как флейтист участвовал в первом концерте студентов консерватории (1930 г.). Автор песни «Боевая песнь 18 сентября», широко исполнявшейся в период Японо-китайской войны 1937–1945 гг. В 1937 г. совместно с Чэнь Юсином (陈友新) и Дин Шаньдэ (丁善德) основал Шанхайский музыкальный институт (上海音乐馆), ставший важным центром музыкального образования на территории, оккупированной японской армией. Позже переквалифицировался на вокал и стал известным китайским оперным певцом. Как вокалист долгое время преподавал в Шанхайской консерватории [108; 109; 183, с. 14].

10. **Ли Сюэцюань (李学全) (1932–2003)** – китайский флейтист. Родился в провинции Хунань. В 1945 г. поступил в подготовительную группу Национальной консерватории в Цинмугуань (Чунцин), где обучался фортепиано у Чжао Юйхуа. В 1946 г. после перебазирования подготовительной группы в Чанчжоу стал изучать флейту под руководством флейтистов Аумана и Печенюка. В 1949 г. начал работать в Ансамбле песни и танца Политического управления Военно-морских сил. С 1950 г. по 1952 г. учился в младших классах Центральной консерватории, затем поступил в оркестр Центрального ансамбля песни и танца. Завоевал медаль на музыкальном конкурсе в рамках Международного фестиваля молодежи в Бухаресте (1953). В 1954 г. проходил краткосрочное обучение в Московской консерватории у Н. И. Платонова. В 1955 г. повышал квалификацию на курсах флейты, организованных в Пекине специалистом из ГДР Х. Роземайером (H. Rosemeier). С 1956 г. занимал должности первой флейты и руководителя группы деревянных духовых инструментов в

Центральном ансамбле песни и танца. С 1959 г. преподавал флейту в Центральной консерватории, одновременно занимаясь с юными флейтистами в пекинском Дворце пионеров. Гастролировал в Японии, на Тайване. В 1980-х организовал и возглавил Пекинское общество флейтистов. В 1985 г. под его руководством проведен Первый всекитайский конкурс флейтистов. В числе методических работ: «Избранные произведения зарубежных композиторов для флейты» (1994), «Начальный курс игры на флейте» (опубликован посмертно в 2005), видеокурс «Легкое освоение флейты». Среди учеников: Ни Чжицзе (倪志杰), Сюй Гэ (徐戈), У Цзи (吴骥) [186].

11. **Лю Чжиган (刘志刚)** – китайский фаготист. Лауреат бронзовой медали музыкального конкурса в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Варшаве (1955). В 1960–1964 гг. обучался в классе фагота Московской консерватории. После окончания работал заведующим музыкальным отделением Академии искусств НОАК (解放军艺术学院), одновременно преподавал фагот в Центральной консерватории и других учебных заведениях. Среди учеников – Лю Шибо (刘世勃), Хань Чжихуа (韩志华), Чжу Укунь (朱武昆) [107; 137; 171].

12. **Ма Сиюнь (马思芸)** (род. 1924) – китайская флейтистка и композитор. Сестра скрипача и композитора Ма Сыцуна. Родилась в провинции Гуандун. В 1938 г. у начала учиться как пианистка, в 1940 г. поступила в Шанхайскую национальную консерваторию, где изучала флейту у А. Печенюка. В середине 40-х гг. выехала за рубеж. Училась игре на флейте и скрипке во Франции. После Революции 1949 г. под влиянием брата вернулась на Родину. С 1950 г. преподавала в Центральной консерватории, вела классы флейты, скрипки и фортепиано. Среди учеников: Чжан Хуайбин, Чжу Тундэ. После Культурной революции переехала в Гонконг. Автор автором ряда популярных в Китае музыкальных произведений для флейты, в числе которых «Воспоминания» (《怀念》), «Дуэт» (《二重奏》), обработка народной мелодии «Горная песня» (《山歌》). Опубликовала учебное пособие «Избранные произведения для флейты» (《长笛曲选》) [94, с. 73; 110, с. 101].

13. **Паршин Александр Андреевич** (1895-1977) – российский гобоист. В 1915 г. окончил Петроградскую консерваторию (кл. В. Геде). В 1933–1977

преподавал в Ленинградской консерватории (в 1958–1966 гг. зав. кафедрой деревянных духовых инструментов). Среди учеников: Бай Юй, В. М. Курлин, [7, с. 208].

14. **Печенюк А. А.** (?–?) – российский флейтист. В 1910 г. окончил Музыкальное училище в г. Орле, затем работал в симфоническом оркестре Курска и Оперном театре Житомира. В Шанхае поселился в 1918 г., работал дирижером в театральном оркестре «Apollo Theatre». С 1926 г. исполнял партию флейты в ШСО. С 1937 профессор флейты ШК. В 1940-е – консультант консерватории в Чанчжоу. Среди учеников: Ли Сюэцюань, Ма Сиюнь, Хань Чжунцзэ [89, с. 208; 183, с. 11; 186, с. 2; 198, с. 6–7].

15. **Платонов Николай Иванович** (1884–1967) – российский флейтист. Окончил Московскую консерваторию (в 1927 г. по классу флейты В. Цыбина, в 1930 по классу композиции Ан. Александрова). С 1930 г. преподавал флейту в Московской консерватории. Среди учеников: Ю. Должиков, Ли Сюэцюань.

16. **Сарычев Владимир Викторович** (1895–1968) – русский гобоист. Родился в Казани. В 1912 г. окончил Санкт-Петербургскую консерваторию. После пяти лет работы в Музыкальной драме перешел в Мариинский театр. С 1927 г. в Шанхае. С 1927 г. – гобоист ШСО. С 1933 г. дирижировал в нескольких симфонических оркестрах, включая Симфонический оркестр при Французском обществе. С 1937 г. профессор класса гобоя ШК. В 1960 г. переехал в Австралию, где работал в оркестре Австралийского радио, затем занимался частной практикой. Скончался в Сиднее. Среди учеников: Ван Дэмин, Чжан Дихэ, Ша Цзяньлинь [76; 89, с. 75–76, 121, с. 36; 158].

17. **Солин Аркадий Андреевич** (1893–?) – российский гобоист. Родился в Сарапуле. С 1912 по 1916 гг. учился игре на гобое в Московской консерватории. С 1916 по 1918 г. – гобоист оркестра Измайловского полка. В 1918 г. призван музыкантом в Белую Сибирскую Армию. С 1920 по 1922 гг. – в Красной Армии. С 1922 г. гобоист ХСО и солист оркестра Харбинской оперы. В 1925–1932 работал в оркестрах Японии. В 1932–1937 гг. работал гобоистом ХСО в Харбине. В 1937–1938 гг. жил в Шанхае, затем вернулся в Харбин. В 1938–1945 – исполнял партию первого гобоя в ХСО. В 1940-х–1950 гг. работал в харбинском Ансамбле

железнодорожных войск, на музыкальном факультете Института литературы и искусств им. Лу Синя. В 1955 г. переселился в Бразилию. Среди учеников: Ся Сюмин, Фань Шэнци, Чжан Фэнцзи [118, с. 110; 119, с. 191–192; с. 332; с. 392].

18. **Спиридонов А. С. (?–?)** – российский флейтист. Работал в ШСО (первые сведения – с 1929). В 1928–1937 гг. профессор ШК по классу флейты. Первый флейтист, преподававший в этом учебном заведении. Среди учеников: Е Хуайдэ, Ли Мулуни, Лао Цзинсянь [89, с. 75; 183, с. 12].

19. **Суханов Павел Николаевич (1933–1994)** – российский кларнетист. В 1937 г. окончил Ленинградскую консерваторию (класс А. Березина). В 1955–1994 гг. преподавал в Ленинградской консерватории. Среди учеников – А. Большиянов, Хэ Фусин, В. Янковский [7, с. 268].

20. **Ся Чжицю (夏之秋) (1912–1993)** – китайский трубач. Настоящее имя – Ся Ханьсин. Родился в г. Ухань, в семье учителя и органиста миссионерской Школы св. Иоанна. Первоначально обучался на органе. Интерес к духовому искусству возник после знакомства с горнистом местной пожарной команды (иностранцем). В средней школе Вэньхуа в качестве трубача принимал участие в работе школьного духового оркестра, основанного канадцем Робертом Кемпом. Окончив школу, стал руководителем этого коллектива. В 1932 г. поступил в Центрально-Китайский университет в Ухане, изучал физику. Одновременно продолжал работу в школьном оркестре, также стал дирижером первого в городе симфонического оркестра «Ямэй» (武汉雅美管弦乐团). В 1936 г. благодаря спонсорской помощи финансиста Чжоу Цанбая, оставил университет и поступил в ШК. Первоначально изучал композицию и фортепиано, затем перешел на трубу, занимался у В. Добровольского. По рекомендации последнего был принят на стажировку в Шанхайский симфонический оркестр. В 1938 г. стал первым из китайских трубачей, принятых в этот коллектив. Позже вернулся в Ухань, принимал там участие в антияпонских пропагандистских мероприятиях. С 1942 г. преподавал в расположенных в свободной от японской оккупации зоне Чунцинской Армейской военно-музыкальной школе и в консерватории Цинмугуань. В 1954 г. назначен профессором оркестрового факультета

Центральной консерватории. Первоначально был единственным преподавателем медных духовых инструментов, а также вел курс инструментовки. В составе Центрального симфонического оркестра гастролировал в Польше. С 1956 г. – консультант заводов духовых инструментов в Пекине и Тяньцзине. В начале 1960-х активно участвовал в составлении учебников по игре на духовых инструментах и изобрел «тренажер для пальцев» для отработки базовых навыков студентов, играющих на медных духовых. После начала Культурной революции был вместе с семьей направлен на «трудовое перевоспитание» в пригороды Пекина, Тяньцзинь и провинцию Хубэй. В Консерваторию вернулся в 1973 г. в возрасте 61 года. Автор теоретических исследований, среди которых «Метод игры на трубе» (《小号吹奏法》). Опубликовал в собственном переводе трактат Г. Бороффа «Инновационная методика обучения игре на валторне». В 1990 г. разработал «трубу с полным контролем настройки» (全控调音小号), получил на нее патент и был удостоен премии за научно-технический прогресс Министерства культуры. Среди учеников – Ли Личжан (李立章), Цянь Ваньяо (钱万耀), Хуан Шимин (黄世明), Цзи Жуйкай (冀瑞凯), Чжан Чжэньву (张振武), Чэнь Цзяминь (陈嘉敏), Чэ Цзычжао (车子昭), Ян Цзе (杨杰) [93].

21. **Фань Шэнци (范圣琦)** (род. 1933) – китайский саксофонист и гобоист. Родился в провинции Шаньдун. Семья переехала в Харбин, когда ему было шесть лет. Когда ребенку исполнилось двенадцать, родители, заметив его интерес к музыке, купили ему саксофон на распродаже, организованной японцами перед отступлением из Харбина, и отдали на обучение А. Солину, у которого он занимался несколько лет. В составе «революционных ансамблей» участвовал в патриотических спектаклях («Седая девушка» и пр.). В 1947 г. поступил в качестве саксофониста в Харбинский духовой оркестр. С 1951 г. работал в Китайском художественном ансамбле железнодорожников (中国铁路文工团) (Пекин). Поскольку в этом коллективе не было саксофонов, он снова обратился к А. Солину – теперь для обучения на гобое и, благодаря его урокам, стал исполнителем партии первого гобоя. Выступал в качестве дирижера. В 50-х гг. обучался в Центральной консерватории. В 1990 г.

был направлен в США, где увлекся джазом. Вернувшись в КНР, организовал джазовую группу «Кора старого дерева», получившую огромную популярность стране. Участвовал в ней как саксофонист. Группа записала несколько композиций для фильмов выдающегося режиссера Чэн Кайгэ, которые снискали горячее одобрение как китайских, так и американских специалистов. Создал ряд видеопособий по игре на саксофоне и ряд просветительских фильмов об истории этого инструмента [130].

22. **Хань Чжунцзэ (韩中杰) (1920–2018)** – китайский флейтист и дирижер. Родился в Шанхае. Раннее увлечение европейской музыкой связано с обучением в основанной европейской администрацией Английской школе и посещениями концертов ШСО. В 1937–1942 гг. учился в ШК, занимался в классе флейты А. Печенюка. Профессиональную деятельность начал еще в годы учебы, работая в звукозаписывающей компании «Патэ». В 1944–1947 гг. работал в учебных заведениях Цумунгуань и Нанкина. После окончания войны по рекомендации Печенюка был принят в ШСО, где работал одновременно с преподавательской деятельностью в консерватории Нанкина. В 1950–1957 гг. преподавал флейту в Центральной консерватории. В 1951 г. получил премию как флейтист на Международном конкурсе в рамках Берлинского Всемирного фестиваля молодежи и студентов. С 1951 г. начал активную карьеру как симфонический дирижер. Наряду с Ли Дэлунем (李德伦) и Янь Лянкунем (严良堃) принял участие в формировании одного из важнейших оркестров КНР – «Китайского симфонического оркестра» (中国交响乐团). В 1952 стал руководителем Ансамбля песни и танца. В 1955 г. возглавил оркестр, участвовавший в Варшавском Всемирном фестивале молодежи и студентов, явившись первым руководителем симфонического оркестра Нового Китая, выступившего на международной сцене. В 1957–1961 гг. обучался дирижированию в Ленинградской консерватории (класс И. К. Мусина), став первым китайцем, обучавшимся в этом вузе. После возвращения занял пост дирижера Центрального филармонического оркестра, а также преподавал на кафедре дирижирования Центральной консерватории. Среди учеников по классу флейты – Линь Кэмин (林克铭) [50].

23. **Хуан Ицзюнь (黄贻钧)** (1915–1995) – китайский трубач и дирижер. Родился в провинции Цзянсу. С детства обучался игре на скрипке и органе под руководством отца, самостоятельно освоил гармонику, эрху, цзинху, янцинъ и другие инструменты, изучал традиционное пение. В начале 1930-х гг. переехал в Шанхай. Осенью 1934 г. поступил в Национальный оркестр звукозаписывающей компании «Патэ», где играл на различных инструментах и создал оркестровую композицию для народных инструментов «Цветы прекрасны, луна полна» (《花好月圆》). В 1935 г. начал изучать композицию под руководством Хуан Цзы. После 1936 г. по требованию компании «Патэ» начал осваивать трубу, валторну и другие инструменты, беря уроки у Паткеева и Добровольского. В 1937 г. зачислен без экзаменов в ШКО. Основным инструментом стала труба (профессор – В. Добровольский), дополнительными – виолончель и альт. В октябре 1938 по рекомендации Добровольского вступил в ШСО, став одним из первых китайских музыкантов в его составе и единственным, кто оставался в оркестре на протяжении всей своей карьеры – с кратковременным перерывом на время японской оккупации Шанхая. Когда японцы взяли оркестр под контроль, ушел в знак протеста. Зарабатывал на жизнь, сочиняя музыку для театральных постановок, дирижируя и создавая музыку к фильмам. После окончания войны вернулся в ШСО. С 1956 г. по 1984 гг. занимал должности руководителя и главного дирижера ШСО. Под его руководством оркестр записал музыку ко многим фильмам, неоднократно гастролировал за рубежом. Дирижировал такими коллективами как Хельсинкский филармонический оркестр, Государственный симфонический оркестр СССР. Один из первых китайских дирижеров, выступавших с известными зарубежными оркестрами. В 1981 г. году приглашен в Западный Берлин, где провел три концерта с Берлинским филармоническим оркестром. Стал первым китайским дирижером, выступившим с этим коллективом с момента его основания Среди учеников-трубачей: Фань Юцзюнь (范由群), Чжу Яочжоу (朱尧洲) [160; 170; 184, с. 5].

24. **Хуан Шифу (黄世福)** (род. 1920) – китайский фаготист и дирижер. Учился игре на духовых инструментах и дирижированию в Харбине у Л. Винчи и

Чан Мэлиня. В 1948 г. стал инициатором «Музыкального общества Сунцзян» (松江乐社), которое в 1950 г. явилось основой Харбинского духового оркестра. Был дирижером этого коллектива [119, с. 360].

25. **Хэ Фусин (何复兴)** (род. 1939) – китайский кларнетист. Родился в Пекине. В 1951–1958 обучался игре на кларнете в младших классах Центральной консерватории под руководством Чжан У (张梧). В 1958 г. благодаря выдающейся успеваемости был рекомендован для поступления на основную программу Центральной консерватории. В 1960–1963 г. обучался в Ленинградской консерватории, класс кларнета П. Н. Суханова. В 1963 г. после возвращения в Китай выступил с сольным концертом в зале Центральной консерватории, исполнив Концерт для кларнета с оркестром А-dur В. А. Моцарта. В том же году начал работать в симфоническом оркестре Центрального ансамбля песни и танца, последовательно занимая должности второго и первого кларнетиста, а также был приглашён в Центральную консерваторию для преподавательской работы. В 1980-х гг. работал внештатным преподавателем в Сианьской консерватории. В 1999 г. стал художественным руководителем любительского оркестра школьников «Золотые паруса» (《金帆》). В 2005 этот коллектив под его руководством занял 1 место на Молодёжном музыкальном фестивале в Вене. Среди учеников: Хэ И (何毅), Чи Чжэн (迟铮) [81, с. 9; 143; 161].

26. **Цинь Пэнчжан (秦鹏章)** (1919–2002) – китайский кларнетист. Родился в провинции Цзянсу. В возрасте 13 лет начал изучать китайские традиционные музыкальные инструменты. В 1935 г. присоединился к китайскому традиционному оркестру Шанхайского оркестра звукозаписывающей компании «Патэ», одновременно начав обучение игре на кларнете под руководством Антона Верника. В 1937 г. поступил в ШК, где изучал музыкальную теорию. С 1949 г. – преподаватель кларнета в ШК. В июне 1951 г. посетил Венгрию, явившись первым специалистом-кларнетистом КНР, выехавшим за рубеж для обмена опытом в искусстве игры на этом инструменте. В том же году принял участие в Третьем Всемирном фестивале молодежи и студентов в Берлине, где выступал, в частности, в качестве исполнителя на пипе. В 1952 г. занимал должность преподавателя кларнета в оркестре НОАК. В

том же году участвовал в создании Центрального ансамбля песни и танца национальных меньшинств. В 2002 отмечен премией Министерства культуры Китая «Золотой колокол» (《金钟奖》). Среди учеников: Ван Дуаньвэй (王端玮), Ван Чжицзянь (王志坚), Ша Цзяньлинь (沙剑麟), Юй Вэнькуй (于文魁) [163].

27. **Чан Мэлинь (常梅林)** (род. 1889) – китайский гобоист, кларнетист, саксофонист и дирижер. Его нередко называли «русским китайцем». Родился в Чанчуне – городе, входившим тогда в сферу влияния России. В детстве потерял родителей. В 1898 г. усыновлен российским служащим в г. Харбине. Обучался там у русских музыкантов игре на гобое и скрипке. Самостоятельно освоил все деревянные духовые инструменты симфонического оркестра. В 1918 г. вступил в российскую Красную Армию. После ранения, ставшего результатом столкновения с лошадью, лишился глаза, оставил военную службу и возвратился в Харбин, где занял место гобоиста ХСО. В 1950 г. наряду с Л. Винчи дирижировал Харбинским духовым оркестром. В 1956 г. переехал в Советский Союз. Среди учеников – Ван Ханьлинь (саксофон), Лю Чжуси (гобой, виолончель), Лю Шаоли (гобой, кларнет), Ма Юйшань (гобой), Хуан Шифу (саксофон), Цай Цзюй (гобой), Чжан Цзыминь (гобой, аккордеон) [119, с. 225; с. 226; с. 363–364].

28. **Чжан Дихэ (章棣和)** (род. 1935) – китайский гобоист. Родился в Пекине. В средних классах школы поступил в актерскую труппу Китайского молодежного художественного театра (中国青年艺术剧院), где обучался игре на губной гармонике и фортепиано. Позднее перешел в оркестр этого коллектива и начал изучать кларнет под руководством Ся Чжицю, затем переключился на гобой. В 1954 г. обучался игре на гобое в Шанхае у В. В. Сарычева. В 1956 г. вошел в состав Центрального ансамбля песни и танца, где в течение двух лет обучался гобою на специализированных курсах, организованных в Пекине Х. В. Вечесом (ГДР). С 1959 г. преподавал гобой в Центральной консерватории и других учебных заведениях. В 2001 г. стал профессором в Сианьской консерватории музыки. Среди учеников – Чжао Баопин (赵保平) [169].

29. **Чжу Тундэ (朱同德)** (род. 1938) – китайский флейтист. Родился в

провинции Шаньдун, в бедной крестьянской семье. Интерес к музыке пробудился под влиянием Тонгл Чу (同乐出) – с древности распространенной в Шаньдуне своеобразной формой «танцевального действия» с элементами театра, а также увлечения отца игрой на бамбуковой флейте сяо. В середине 40-х гг. семья переехала в Далянь. Видя интерес сына к музыке, отец купил ему скрипку, затем аккордеон. Мальчик играл по слуху, не зная нот. В начале 50-х гг. был принят в Даляньский военный оркестр НОАК. Самостоятельно освоил саксофон, затем играл партию флейты. Учителем флейты стал эмигрант из России (фамилия неизвестна). В 1952 г. был переведен в Пекин, служил в Армейской музыкальной группе. Учитель – бывший первый флейтист оркестра Пекинской киностудии Го Юйюн (郭玉勇). В 1956 г. зачислен в Центральную консерваторию, класс флейты Ма Сиюнь. В 1960 г. направлен в СССР. Учился в Ленинградской консерватории у И. Ф. Януса. Вернувшись в Китай в 1964, стал ассистентом на кафедре духовых инструментов Центральной консерватории. В начале Культурной революции сослан в деревню, лишен возможности играть на флейте. В начале 1970-х гг. работал в оркестре Шанхайской кинофабрики, затем преподавал в Шанхайской консерватории. В 1978 г. вернулся в Центральную консерваторию. С 1983 года занимал там должности заместителя директора и профессора по классу флейты. Автор методических работ, в числе которых первая в Китае научная статья о флейте «Дыхание при игре на духовых инструментах» (《管乐的呼吸与演奏》) и выдержавший свыше 9 изданий, учебник для экзаменов по флейте Центральной консерватории (для любителей) (中央音乐学院海内外长笛考级教程 (业余)). В числе учеников: Ван Цзэлинь (王泽林), Ма Бо (马博), Лу Кэю (卢柯宇), Цзинь Та (金塔), Чи Юйшань (迟雨珊), Чэнь Саньцин (陈三庆), Чэнь Чжаожун (陈兆荣), Чэнь Цилин (陈琦玲), Юй Тун (于彤) [104].

30. **Чжу Цидун (朱起东) (1913–1990)** – китайский трубач и композитор. Родился в провинции Чжэцзян. С девятилетнего возраста учился игре на трубе у американца Шорнмейкера. В 1934 г. поступил на отделение бухгалтерского учета в Университет Гуанхуа (光华大学). В 1936 г. одновременно начал обучение в Шанхайской национальной консерватории у В. Добровольского. После окончания

консерватории в 1938 г. преподавал трубу в учебных заведениях Шанхая. В 1939 г. отправился на учебу в США, где получил степень бакалавра в Чикагской консерватории, степень магистра в Американской консерватории и докторскую степень по музыкальной философии в Школе музыки Северо-Западного университета. В 1946 г. вернулся в Китай. С 1956 г. преподавал в ШК. В годы Культурной революции работа в Главном оркестре НОАК. Помимо трубы преподавал валторну, тромбон, инструментовку, оркестровку, элементарную теорию музыки, камерный ансамбль и музыкальную акустику. Создал большое количество произведений для трубы, большинство из которых использовались в качестве учебного и тренировочного материала в различных музыкальных учебных заведениях и художественных коллективах КНР. Активно занимался методической деятельностью. Особое значение имело издание им аннотированного перевода «Школы игры на трубе и корнете-а-пистоне» Ж. Арбана (《阿尔班小号短号教程》). Составил двухтомный Сборник сольных пьес для трубы (《小号独奏曲集》) (1957, 1963), «Повседневные упражнения в пентатонике» (《五声音阶日常练习》) (1961). Автор многих работ по искусству игры на трубе, в числе которых «Как корректировать интонацию медных духовых инструментов» (《如何校正铜管乐器在演奏中的音准》) (1979), «Взаимосвязь амбушюра и дыхания при игре на духовых инструментах» (《演奏管乐器的口形与呼吸的关系》) (1963), «Введение в исполнительские технологии авангардной музыки» (《先锋派演奏技术介绍》) («Технологии музыкальных инструментов» (1979), «Техника полифонической игры на медных духовых инструментах» (《铜管乐器的复音演奏技巧》), «Исполнительское искусство трубы» (《小号表演艺术》) (1989). Среди композиторских сочинений – две симфонии (1943, 1946). В числе учеников: Ван Ди (王迪), Ван Сюэпин (王学平), Ли Вэйцзянь (李维歼), Оу Цуйфэн (欧翠峰), У Мэнхуа (吴梦华), Цзянь Хуэйго (蒋惠国), Чжан Синьлинь (张新林), Чжу Гунчжу (朱工主), Чэнь Миндэ (陈明德) [177].

31. **Чэнь Гэньмин (陈根明)** – китайский валторнист. В 1960–1963 году обучался в Ленинградской консерватории в классе валторны. После возвращения

работал валторнистом в Центральном ансамбле песни и танца. В 1990-х гг. – начале 2000-х гг. преподавал валторну в средней школе при Центральной консерватории и в самой Центральной консерватории. В 1997 г. под его редакцией были опубликованы «Избранные учебные пьесы для валторны» (《圆号教学曲选集》). В 1998 г. Чэнь Гэньмин издал «Экзаменационный курс по валторне в Центральной консерватории» (《中央音乐学院海内外圆号考级教程》). В 2018 г. организационный комитет Шэньчжэньской международной недели валторны наградил Чэнь Гэньмина премией «За жизненные достижения». В 2021 г. занял должность почётного председателя Конкурса валторнистов. Среди учеников – педагоги класса валторны Центральной консерватории Ли Тао (李涛), Мань И (满燚) [188].

32. **Ша Цзяньлинь (沙剑麟)** (род. 1935) – китайский гобоист. Начал изучать кларнет в 1950 г. под руководством Цинь Пэнчжана и Ван Дуаньвэя. В 1953 г. переключился на гобой, обучаясь у Чэнь Чуаньси (陈传熙) и В Сарычева. С 1974 г. занимает должность профессора гобоя в Шанхайской консерватории музыки. Начиная с 2007 г., руководит магистерскими программами, специализируясь на исполнительском мастерстве гобоя и методике преподавания западной оркестровой музыки. Совместно с Сунь Минхуном составил «Сборник произведений для гобоя для экзаменов по уровням» (《双簧管考级曲集》), который используется в качестве официального учебного пособия для экзаменов Шанхайской консерватории. Среди учеников: Сунь Минхун (孙铭红) [190].

33. **Швайковский Сергей Ильич** (1892–1944) – российский дирижер, гобоист и композитор. Родился в г. Вильна. Окончил Московскую консерваторию в 1910 по классу гобоя В. А. Денте, в 1913 г. – по классу композиции у С. Н. Василенко и М. М. Иполлитова-Иванова. С 1913 г. работал гобоистом в оркестре Московского городского оперного театра, с 1916 г. выступал как дирижер. С 1921 г. – дирижер симфонического оркестра Екатеринославля, затем – оперный дирижер в Витебске и Смоленске. Эмигрировал в Китай в 1923 г. В 1923–1933 гг. работал гобоистом в ШСО, с 1927 г. преподавал гобой в ШК. В 1933–1944 гг. главный дирижер ХСО. Среди сочинений – «Фантастические миниатюры из русских сказок» (1937)

[89, с. 219–220].

34. **Юй Тянь (于田)** (род.1930) – китайский флейтист. Родился в Харбине. В 1946 г. принят в Ансамбль песни и танца провинции Хэйлунцзян (黑龙江歌舞团), где начал обучаться игре на кларнете. С 1954 г. обучался игре на кларнете у А. Кирова. Занимал должность заместителя руководителя и первого кларнетиста Харбинского театра оперы и балета, был преподавателем игры на флейте в Харбине. Среди учеников – Ли Цинчунь(李庆春), Цзян Хунбинь (蒋宏斌), Цзян Хунвэй (蒋宏伟), Чэн Юйкай (程毓凯), Чэн Юйчэнь(沈玉忱), Юй Циши (于其石) [133, с. 32-33].

35. **Янус Иосиф Федорович** (1907–1968) – российский флейтист. В 1931 окончил Ленинградскую консерваторию (класс Н. Верховского). Преподавал в Московской, Саратовской консерваториях и др. В 1955-1955 гг. работал в Ленинградской консерватории. Среди учеников – А. Вавилина, В. Зверев, С. Пошихонов, Чжу Тундэ [7, с. 339].

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ИНТЕРВЬЮ И ВОСПОМИНАНИЯ

Интервью с Ма Бо

Ма Бо – преподаватель по классу флейты Университета г. Датун (провинция Шаньси, КНР). Интервью проводила автор настоящего исследования. Дата проведения – 25 октября 2025 г. Место проведения – Датун, Университет.

Интервью проходило на китайском языке. Перевод выполнен интервьюером. Место хранения – личный архив автора.

Уважаемая Ма Бо! Вы – мой почитаемый преподаватель флейты в университете. Я знаю, что Вы – воспитанница русской флейтовой школы, заветы которой передавали и мне. В детстве Вы занимались у знаменитого педагога Чжу Тундэ⁷⁷, который, в свою очередь, учился в Советском Союзе, в Ленинградской консерватории. Как проходили уроки?

У Чжу Тундэ я занималась частно, ездила к нему на уроки в Пекин. Это недалеко, всего четыре часа езды. Правда, училась у него недолго, потом уехала в Россию. Профессор Чжу был очень доброжелательным, а его методы обучения – вдохновляющими. Он придавал огромное значение технике. При этом гаммы и упражнения мы играли не по нотам, а на слух: профессор считал, что так они усваиваются прочнее.

Расскажите о своем обучении в России.

Об этом периоде своей жизни я вспоминаю с особой теплотой. В 2002 году я поступила в Центральную музыкальную школу при Московской государственной консерватории – так началась моя жизнь в России. В 2005 году я поступила в Санкт-

⁷⁷ См. Приложение 1, рис. 60.

Петербургскую консерваторию на специалитет, а с 2010 по 2013 год проходила там ассистентуру-стажировку.

Моим педагогом была профессор Александра Михайловна Вавилина⁷⁸. Для меня она стала воплощением традиций русского музыкального искусства. Ведь Александра Михайловна – не только замечательная флейтистка, но и жена великого русского дирижера Евгения Мравинского. Когда я уже вернулась в Китай, мы как-то разговорились со Чжу Тундэ о Вавилиной. И оказалось, что оба они в Ленинграде учились у одного профессора – Иосифа Федоровича Януса! А я сама – ученица уже их обоих!

С детства и до сегодняшнего дня я чувствую неизменную поддержку своих русских педагогов. Они помогали и направляли меня не только в профессиональном обучении, но и в жизни. Я преклоняюсь перед ними. Стараюсь передать дальше их творческий дух, профессионализм и человеческие качества – ответственность, заботливость, терпение и скромность. И стремлюсь, как и они, даже в свои 90 лет остаться активной в преподавании.

Как сложилась Ваша дальнейшая судьба?

После окончания учебы в России я начала работать в университете города Датуна. Несколько десятилетий готовила там молодых флейтистов, в том числе и тебя. Честно говоря, никаких особых «оригинальных методов» у меня нет: просто я старалась передать моим студентам всё то, чему научилась сама.

На уроках флейты Вы подробно объясняли мне историю создания произведений, которые я играла, красочно описывали содержание музыки – мне казалось, что я как будто сама переживаю то состояние, в котором находился композитор, когда он ее писал. Связано это с вашим опытом занятий с русскими педагогами?

Разумеется. Для настоящего, художественного исполнения предельно важно не только верное применение тех или иных технических приемов, но прежде всего глубокое понимание содержания музыки, «вхождение» в ее эмоциональное состояние – это то, что во мне неустанно воспитывали русские педагоги.

⁷⁸ См. Приложение 1., рис.69.

Когда я училась у Вас, Вы в период каникул часто организовывали для всех нас, своих учеников-флейтистов, поездки в соседние города на флейтовые мастер-классы, концерты фестивали. Мы получали там возможность пообщаться с самим профессором Чжу Тундэ и другими выдающимися мастерами флейты – Ни Ичжэнь, Чэнь Цилин, Ван Вэй, Ван Цзэлином. Наблюдение за их игрой и прослушивание их мастер-классов принесло мне огромную пользу. Эту методику Вы тоже вынесли из обучения в России?

Да, и это тоже. Мои русские педагоги всегда учили, что воспитание музыканта не может ограничиваться только еженедельными уроками и выступлениями на академических концертах. Они поощряли меня в посещении занятий других педагогов, открытых уроков, неустанно напоминали, что нужно ходить на концерты, слушать выдающихся мастеров, знакомиться с музыкальной литературой.

Интервью с Ян Дакэ

Ян Дакэ – флейтист⁷⁹. Солист Харбинского симфонического оркестра. Интервью проводила автор настоящего исследования. Дата проведения – 27 апреля 2025 г. Место проведения – Харбин, дом Ян Дакэ.

Интервью проходило на китайском языке. Перевод выполнен интервьюером. Место хранения – личный архив автора.

Уважаемый Ян Дакэ! Вся ваша творческая жизнь связана с Харбином. В годы Культурной революции Вы работали в этом городе в оркестре провинции Хэйлуцзян, участвовавшем в постановке так называемых «образцовых революционных спектаклей». Среди ваших коллег были ученики русских педагогов-харбинцев. Расскажите об этом времени.

⁷⁹ См. Приложение 1. Рис. 49.

В 1970 году в группе по подготовке образцовых спектаклей проходили обучение Фань Минди (фагот), Ян Давэй (флейта), Цуй Дунъюнь (кларнет), Сюэ Сюэчжи (гобой), Цзинь Лунбай (валторна), Цзинь Жэньцюань (валторна), Ли Бинь (валторна), Хуан Сунчжэ (труба), Ли Чаньюй (труба). Но они не были артистами труппы, а входили в учебную группу и никогда не играли в образцовых спектаклях.

Среди тех, кто играл в оркестре, был один тромбонист, который учился у русского. Его звали Чжан Гуйчэнь. Он учился у русского по фамилии Бабинов. Чжан Гуйчэнь играл на тромбоне блестяще, мы все звали его «старым царём тромбона». Его звук был точь-в-точь как у русских. Даже в преклонном возрасте Чжан Гуйчэнь продолжал играть великолепно, и я очень уважал его за это. Но его дети не продолжили эту профессию.

Кто преподавал в учебной группе?

Учителем кларнета был мой коллега Чжан Гоучэнь, учителем валторны – Го Инцюань (они не связаны с русскими). Преподавателем флейты был мой отец Ян Ци, ученик Кирова. Я и мой младший брат Ян Давэй учились у него. Гобой преподавал Чжан Годун, который занимался у Солина. А учителем трубы был Ли Чжэчжу – ученик Гузинкова.

Не было ни одного образцового спектакля, в котором я бы не играл – я играл их все. В то время не каждый мог участвовать в исполнении образцовых спектаклей. Например, Юй Тянь и некоторые другие не могли играть в них из-за буржуазного или иного «неправильного» социального происхождения.

Из тех, с кем я тогда играл, почти все уже ушли из жизни. Остался только один, он уже на пенсии. Я сам уже почти 50 лет работаю в симфоническом оркестре, сыграл более 10 000 концертов и более 3000 представлений образцовых спектаклей. Партии флейты там я знаю наизусть.

Что Вы можете рассказать о Кирове?

Киров приехал из России после Октябрьской революции⁸⁰. Работал в Харбине много лет. Он был русским, из богатой семьи. После разрыва советско-китайских

⁸⁰ Ошибка: А. В. Киров родился в Харбине в 1915 г.: см. статью о нем в Биографическом указателе (Приложение 2).

отношений все русские эмигранты вернулись в СССР. Поскольку Киров имел докторскую степень по флейте в Датской королевской консерватории, он отправил туда свои документы и уехал преподавать в Данию. Он был не только флейтистом, но также саксофонистом и кларнетистом – владел тремя-четырьмя инструментами. Лучший друг Кирова, Бесков, был кларнетистом. Я тоже его видел. Он оставался в Харбине до самой смерти и всю жизнь занимался ремонтом инструментов. В 1971 году я пробовал инструмент, отремонтированный им. Бесков рассказывал мне, что Киров стал профессором флейты в духовом оркестре Датской королевской академии.

У Кирова учился мой отец Ян Ци. Он вспоминал, что на занятиях в основном играли по пособиям «30 этюдов» и «24 этюда для флейты» Платонова – самого известного российского флейтиста XX века. Также использовались многие произведения Владимира Цыбина, такие как Концертное аллегро до минор. В то время были только эти ноты – американские учебные сочинения, например, этюды Андерсона, тогда ещё не дошли до Китая. Поэтому учились по советской системе. Мы практически полностью унаследовали российскую методику преподавания.

У Кирова были свои, русские, особенности игры: звук очень громкий, но, на мой взгляд, не собранный, довольно грубый, недостаточно детализированный. Его звукоизвлечение и исполнительская манера сильно отличались от французской и немецкой школ. Низкий, средний и высокий регистры не были особенно мягкими. По сравнению с современными методами, я считаю, у него было много недостатков. Звук слишком грубый, не собранный, без металлического блеска. Когда он уезжал, он оставил здесь свою флейту, немецкого производства, очень дорогую по тому времени: 1200 юаней. На эти деньги тогда можно было купить четыре штуки швейцарских часов Omega. Но эта флейта в оркестре, особенно в ансамбле, страдала недостатком громкости, звук был неважный, играть на ней было очень трудно. Но тогда были такие условия, ничего не поделаешь.

У всех старых советских преподавателей флейты были тогда такие проблемы со звуком – несобранность. Но если бы не российская основа, мы не знали бы, что правильно, а что нет. Исполнительские методы и концепции требуют постоянного

обновления. У Кирова и других русских техника звукоизвлечения сильно отличалась от современных французской и немецкой школ: низкие, средние и высокие ноты звучали не очень мягко. На флейтах из ГДР, если не привыкнуть, было трудно извлекать звук – нужно было месяц-два привыкать, чтобы получить настоящее звучание. Когда мы познакомились с европейскими представлениями об исполнении, требования к звуку, включая технику стаккато, легато, тембр, стали несколько другими. Но если бы не российская основа, мы не смогли бы достичь современного прогресса в исполнительских и педагогических концепциях, включая понимание звука.

Китайское духовое исполнительство постепенно впитало и изучило опыт других стран и больше не полагается исключительно на Россию. Прошло уже много лет. Как вы считаете, в преподавании и обучении духовой музыке до сих пор сохранились какие-то черты советского прошлого?

Китайское духовое исполнительство не возникло на пустом месте. То, что мы переняли от советской духовой школы, заложило для нас прочный фундамент. С течением времени, с историческим прогрессом меняются требования к методам игры, меняются требования к тембру. Сейчас технология производства флейт очень изменилась – звук стал чистым, с металлическим оттенком: громкость больше, и играть стало гораздо удобнее.

В симфоническом оркестре флейта – главный инструмент. После начала Эпохи реформ и открытости такие музыканты как Хань Голян и другие с 1980-х годов уезжали учиться за границу, в основном в Европу и Америку. Их исполнительские концепции, требования к звуку, в том числе методы стаккато, легато, тембровые требования – всё стало другим.

Флейты, использовавшиеся в Центральном филармоническом оркестре (Пекин), были первого сорта. Флейта Ли Сюэцюаня была именно такой – из чистого серебра, стоила около 2000 юаней, с очень большим отверстием для губ. На флейтах из ГДР, если к ним не привыкнуть, трудно извлечь звук. Нужно один-два месяца привыкать, чтобы добиться настоящего звучания. У моего отца и его коллег флейты были второго сорта, а были ещё третьего сорта, целиком из черного дерева, только головка

серебряная. Это чёрное дерево было очень хрупким, через пару дней трескалось. Починить было некому. Склеивали, но через некоторое время трещина появлялась снова, и она всегда трескалась посередине, потому что была скреплена винтами.

Старые инструменты не могли играть достаточно звучно – сколько ни старайся, звук был тихим, в оркестре флейту было почти не слышно. Когда я играл в образцовой опере «Красный фонарь», высокие ноты на флейте-пикколо вообще не брались. Ограничение было в самом инструменте. Что касается атаки звука, у русских стаккато было очень тяжёлым, атака каждого звука – чрезмерно акцентированной. Сейчас в европейской и американской школе главное требование – минимизировать звук языка при атаке. Ещё одно отличие – положение губ при игре на флейте. В русских учебниках требовалось закрывать $1/3$ отверстия для губ, тогда как современные европейские и американские методики требуют закрывать $1/2$. Так общая интонация не становится выше. Сейчас стандартная высота настройки в китайских оркестрах – 442 Гц. Головку флейты нужно вытянуть примерно на 5 мм. Но если закрывать $1/3$ отверстия, то все высокие ноты звучат выше – возникает серьёзнейшая проблема интонации.

Да, изменилось очень многое. Но нельзя забывать – основу заложили всё-таки русские.

Интервью с выпускником Московской консерватории по классу гобоя

Респондент предпочел остаться анонимным. Возраст – 25–35 лет, пол – женский. Интервью проводила автор настоящего исследования. Дата проведения – 30 октября 2025 г. Интервью проведено онлайн.

Интервью проходило на китайском языке. Перевод выполнен интервьюером. Место хранения – личный архив автора.

Расскажите о Вашей учебе.

С 6 лет я начала учиться игре на гобое у Чжан Фуцяна. Это – солист Военного духового оркестра Народно-освободительной армии Китая, выпускник

Центральной консерватории, ученик Бай Юя. Позже я также занималась с профессорами Тан Лу, Ван Ляном и другими. В современном китайском искусстве игры на гобое есть два «патриарха» – Чжу Дунь и Бай Юй. Все китайские гобоисты, так или иначе, восходят в своей «музыкальной родословной» к этим двум профессорам. Однако из-за преклонного возраста Чжу Дунь уже отошёл от активного преподавания.

В 18 лет приехала в Россию. Год училась у доцента Петербургской консерватории по классу гобоя, концертмейстера Академического симфонического оркестра Петербургской филармонии Артема Анатольевича Исаева. Затем поступила в Московскую государственную консерваторию на пятилетнюю программу специалитета, где училась у профессора Филиппа Викторовича Ноделя. После окончания поехала учиться в США. В настоящее время занимаюсь в магистратуре Школы музыки имени Аарона Копленда (Нью-Йорк).

Что главное вы вынесли из обучения в России?

До того, как я начала учиться у профессора Филиппа Ноделя, я уже умела довольно бегло играть. Но он помог мне более системно выстроить основы, например, длинные ноты, гаммы. Технология игры на гобое – дело довольно трудоёмкое, нужно систематически выравнивать равномерность пальцев, дыхание, интонацию с помощью специальных упражнений. Кроме того, в обучении профессор Нодель очень много внимания уделял исполнению произведений эпохи барокко. У него есть свой барочный оркестр. Под его руководством я много работала над барочным стилем. Он помог мне сформировать системный подход к барочному звукоизвлечению: как именно нужно играть, как играть Баха, как играть музыку эпохи барокко. Я считаю, что это заложило очень хорошую базу.

Как в России и Китае обстоит дело с концертмейстерами?

Когда я училась в России, концертмейстеры были очень заняты, возможностей играть вместе было немного. Первый раз играешь с листа, потом стараешься выучить наизусть, и сразу экзамен – произведение проходится очень быстро. В Китае на одно произведение времени уходит гораздо больше; там проводят долгие занятия с концертмейстером.

В чем общее и различия между исполнительством на гобое в Китае, России и США?

Думаю, что в настоящее время в России основной стиль гобойного исполнительства связан с немецкой школой. Ведь некоторые российские гобоисты учились в Германии. В Китае, России и Германии в основном используются трости немецкого типа: как в способах их обработки, так и в самой игре – всё примерно одинаково. Это привело к тому, что гобойное исполнительство в Китае, России и Германии – и по тембру, и по манере игры – практически единообразно и относится к немецкой школе. Российские гобоисты предъявляют очень строгие требования к гаммам. В этом плане, мне кажется, Россия и Китай довольно похожи: активно используются разные мажорные и минорные гаммы, арпеджио, а также упражнения на квинты в разных тональностях. Правда, упражнения на квинты есть только в России. Когда я училась в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, мой преподаватель требовал, чтобы я их играла.

Что касается выбора учебных материалов, то сейчас в России в основном используют пособия, составленные самими преподавателями. Когда я училась в Китае, наши учителя давали нам короткие этюды – примерно на три-четыре строчки. Каждую неделю нужно было выучить один этюд наизусть. Так нас тренировали запоминать ноты. И я считаю, что это действительно очень помогло мне.

В плане этюдов в США чаще используют этюды Барре. А в Китае и России – Ферлинга. Виртуозные этюды высокого уровня Жюль Сильвестрини тоже изучают только в Китае и России.

Думаю, в методике всё зависит от конкретного педагога. Но общим и для Китая, и для России, и для США является то, что обязательно нужно сверяться с тюнером и играть чисто. Конкретных различий не так много. Общая черта Китая и России – там больше делают упор на технику, на пальцевую беглость. Я не говорю, что это плохо, техника, безусловно, очень важна, но они отводят ей непропорционально большое место. Этюды, технические упражнения – это всё хорошо. На моих уроках в Китае и России две трети времени могло уходить на технику и этюды. А в США больше внимания уделяют оркестру: на уроках тренируют оркестровые фрагменты,

работу в духовом оркестре. Существуют даже американские книги и пособия, где объясняется, как именно нужно заниматься подготовкой оркестровых партий. В китайских, российских и даже немецких изданиях сборников оркестровых фрагментов такого нет.

В России используют французские гобои марки Logée. В Америке сейчас тоже в основном выбирают эту марку. В Китае используют японские гобои Josef. Однако самой популярной остаётся французская марка Marigaux – её предпочитают и в Китае, и в России.

И ещё одно заметное отличие: в России не тратят много времени на трости. Самое большое различие между немецкими (китайско-российскими) и американскими тростями для гобоя в том, что в немецкой школе все покупают готовые трости, привязывают к инструменту и слегка подстраивают – вам не нужно тратить много времени на их обработку. В Америке это не так.

Ещё: в США стандартная высота настройки гобоя – 441 Гц, в отдельных регионах – 440 Гц. В Германии, России и Китае гобои настраивают на 442 Гц. Я считаю, это серьёзная проблема, связанная с унификацией звучания. Вы же знаете, что американское звучание сильно отличается от немецкого: российское звучание более нежное, а американское – более мощное.

Сильная сторона русских – их техника. Все русские, которых я встречал, обладают прекрасной техникой. Думаю, они много занимаются. С детства обучение игре на духовых у них такое же строгое, как игре на фортепиано. В Америке нет такой строгости. Китай и Россия, возможно, больше внимания уделяют базовым упражнениям, гаммам, пальцевой технике.

Личные воспоминания автора диссертации

Написаны во Владивостоке в 2025 г. Место хранения – личный архив автора.

Я начала учиться игре на флейте в средней школе города Датун (провинция Шаньси), когда перешла в первый класс старшей школы (по российской системе – девятый класс). Наша школа сотрудничала с городским военным духовым оркестром. Его представители приходили набирать учеников для школьного оркестра. Вначале обучение было бесплатным для привлечения детей, а примерно через полгода продолжение предлагалось уже на платной основе. Встреча с оркестром проходила в спортзале: преподаватели духовых инструментов по очереди выходили на сцену, играли и рассказывали о себе. Мы, школьники, с восторгом наблюдали необычные для нас инструменты. Хорошо помню, почему выбрала именно флейту: учительница флейты была очень красива – это привлекло мое внимание.

Так в девятом классе я начала учиться играть на флейте. Моя первая преподавательница, только что окончившая бакалавриат, была очень ответственной. У нас был один урок в неделю. Но когда я решила серьёзно готовиться к профессиональной карьере – а это было за полгода до вступительных экзаменов – мы вплоть до самих испытаний занимались ежедневно. В десятом классе участники школьного оркестра начали коллективно изучать теорию музыки и сольфеджио под руководством другого преподавателя. Времени всегда не хватало. Утром – школьные предметы, днём – флейта, вечером – быстрый перекус и дополнительные занятия.

В Китае выпускники старшей школы сдают общенациональный единый государственный экзамен для поступления в университет в июне. Творческие специальности предполагают дополнительную сдачу профильных экзаменов по искусству (обычно общепровинциальных, в ноябре–декабре), а на общем экзамене по другим предметам требования по баллам для поступающих на творческие специальности обычно ниже. Из-за этого школы активно поощряли выпускников выбирать творческие направления – это повышало общий процент поступления в вузы.

Требования к абитуриентам творческих специальностей отличаются по провинциям. В моей Шаньси, например, для поступления на направление «музыкальное образование» требовалось кроме владения основным инструментом иметь навыки вокала и ещё одного инструмента (например, фортепиано).

В 2017 году я поступила на бакалавриат Датунского университета по классу флейты. Это крупный государственный вуз, в состав которого входит Музыкальный институт, где я училась. В моей группе было 54 студента, но западные духовые инструменты изучали лишь четверо; такая диспропорция наблюдалась и в целом: духовых инструментов изучали намного меньше, чем фортепиано или вокал. На всём курсе на духовых занималось около 10–15 человек, а на всех четырёх курсах – примерно 40–50. Ансамблевое музицирование (оркестровый класс) у нас проходило раз в неделю; кроме того, обычно дважды в год давались выступления с оркестром в концертном зале университета.

Исполнение наизусть на экзаменах обычно не требовалось – даже на выпускных (в отличие от некоторых других специальностей, например фортепиано, где это было обязательным). Возможность работать с концертмейстером выпадала редко: перед конкурсами приходилось самим искать аккомпаниатора – студента или преподавателя, и оплачивать занятия. Поэтому, готовясь к соревнованиям, я репетировала с аккомпанементом всего 3–4 раза и зачастую ехала на конкурс в спешке.

Именно в университетские годы я решила продолжить обучение в России. На мой выбор повлияли две причины. Во-первых, большую роль сыграла моя любимая преподавательница Ма Бо: узнав, что она сама училась в России, я подробно расспросила её об особенностях обучения и требованиях к поступающим в российских вузах. Во-вторых, поступление в зарубежную магистратуру казалось более доступным: для этого требовалось лишь подать заявление, тогда как в Китае необходимо было сдавать общенациональный вступительный экзамен в магистратуру. Поэтому я выбрала Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена.

Был 2021 год. Из-за пандемии я первый год магистратуры училась дистанционно из Китая. Мой преподаватель флейты, Ольга Всеволодовна Герасимова,

оказалась строгим и требовательным педагогом. У нас был один урок в неделю. Даже при онлайн-обучении я играла с концертмейстером: аккомпанемент предоставлялся в виде записанного аудио. Преподаватель настаивала на исполнении программы наизусть.

На второй год ковидные ограничения сняли, и я поехала учиться в Россию. Лично познакомилась с преподавателем. Встретилась и с концертмейстером – то был ассистент-стажёр Герценовского университета, очень профессиональная пианистка, которая помогала мне играть даже в трудные моменты. Ольга Всеволодовна организовывала для нас выступления в небольших залах, что было ценным опытом.

Я встретила и моего профессора камерного ансамбля – замечательного кларнетиста Александра Майстренко. Под его руководством мы с партнёршей получили первую российскую награду – диплом I степени на Санкт-Петербургском международном конкурсе имени И. Ф. Стравинского.

После занятий мы с друзьями любили гулять по улицам Санкт-Петербурга – очень артистичного города с уличными музыкантами и множеством концертов. Жаль только, что из-за ковида мы приехали так поздно, и не успели в полной мере насладиться культурной атмосферой России. Именно это чувство стало первой побудительной причиной остаться здесь для дальнейшей учёбы.