

# МУЗЫКА ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА В УСЛОВИЯХ МЕЖЦИВИЛИЗАЦИОННОГО ДИАЛОГА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

**Валентина Алексеевна КОРОЛЁВА,**

кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН, г. Владивосток.

E-mail: koroleva\_val@mail.ru



В статье рассматривается проблема межцивилизационного взаимодействия в музыкальном пространстве Дальнего Востока России, Китая, Японии. Автор выявляет свидетельства разных уровней восприятия и форм освоения музыки инокультурной традиции как неискушёнными слушателями, так и специалистами — музыкантами в контексте формирования отечественной дальневосточной культуры, а также вклад русских музыкантов в развитие культуры стран Дальневосточной цивилизации.

**Ключевые слова:** музыка, история, культура, Дальний Восток России, корейцы, Китай, Япония.

## MUSIC OF THE FAR EAST IN THE INTER-CIVILIZATION DIALOGUE: HISTORY AND TODAY

**V.A. Korolyova**, Candidate of Historical Sciences, a senior researcher, Institute of History, Archaeology and Ethnography of the Peoples of the Far East FEB RAS, Vladivostok. The article scrutinizes the inter-civilizational interaction within the musical sphere of the Far East of Russia, China and Japan. The author reveals the differences in perception and adoption of music of the other cultural tradition by both unsophisticated audience and professional musicians in the framework of forming Russian Far Eastern culture, together with the contribution of Russian musicians to the cultural development of the countries of the Far Eastern civilization.

**Key words:** music, history, culture, Far East of Russia, Koreans, China, Japan.

**Б**лизкое соседство и тесные связи со странами Дальневосточной цивилизации предопределили специфику формирования регионального музыкального пространства как феномена «культурного пограничья» или «перекрёстка цивилизаций».

К тому же в течение почти 80-летнего периода (с 1860-х гг. до депортации корейского и китайского населения в 1937—1938 гг.) на российском Дальнем Востоке сохранялись уникальные условия для активного диалога-взаимодействия между русской музыкальной культурой и искусством Дальневосточной цивилизации.

Исследовательский интерес автора связан с изучением межцивилизационного «музыкального диалога» и осмыслением влияния его

результатов на формирование отечественной региональной дальневосточной музыкальной культуры и развитие музыкальной культуры соседних Китая и Японии.

Исторические свидетельства тесных контактов двух различных художественных систем, запечатлённые в образцах музыкального искусства, материалах печати, архивных документах, научной литературе, мемуарах, афишах, фотографиях и других источниках, предоставляют возможность, во-первых, дать оценку результатам опыта восприятия музыки инокультурной традиции на разных уровнях: неискушёнными русскими слушателями и специалистами, а также японской, китайской и корейской «публикой» на концертах европейской музыки в конце XIX—XX вв.; во-вторых, определить формы освоения музыкального искусства «чужой» художественной системы, нашедшие воплощение в образцах художественной деятельности корейских переселенцев и их потомков на Дальнем Востоке России, в многосторонней музыкальной деятельности русского эмигранта А.Н. Черепнина в Китае и оценить значение результатов такой художественной деятельности для мировой музыкальной культуры.

Характерные различия важнейших элементов музыкального языка — мелодико-интонационного строя, композиции, гармонии, оркестровки, ритма, динамики, и, главное, тембра — обуславливают яркую самобытность и европейской, и дальневосточной музыкальных систем и приводят к разным эффектам восприятия звучащей музыки инокультурной традиции.

Неповторимая «окраска» звучания человеческого голоса и музыкального инструментария зависит от множества факторов: особенностей методики звукоизвлечения голосом, особенностей материала, из которого изготовлен инструментарий, его конструкции и принципов звукоизвлечения на нём. В отличие от акустического понятия тембр как музыкальная категория требует существенной корректировки, поскольку звука без какой-либо «окраски» не существует. Исследование тембра чрезвычайно затруднено, поскольку отсутствуют научные критерии для его определения (измерения). Характеристики его, как правило, субъективны, и та или иная оценка напрямую зависит от индивидуальных привязанностей, от привычки к музыкальной системе. В то же время представление о музыкальных тембрах может быть получено методом сравнения тембровой характеристики музыки европейской и дальневосточной.

Итак, тембр — это первое, на что реагирует слушатель-иностранец и часто факт неприятия (обычно — молниеносного) иной музыкальной культуры заключается в неприятии именно её тембровой стороны. «Чужой» тембр чаще всего характеризуется, как «неестественный» и «нечеловеческий», сравнивается со звуками, издаваемыми животными или извлекаемыми человеком из неодушевлённых предметов [1, с. 102].

Весьма значительным обстоятельством является и понимание социальной роли искусства музыки в европейском, русском и дальневосточном обществах. И, если для России во второй половине XIX в. было характерно отражение идеи национального существования в профессиональной

и народной музыке, то для стран Дальневосточной цивилизации (прежде всего, Китая) была по-прежнему характерна древняя концепция музыки с её соотношением двух сфер: высокой (божественной), исполнявшейся во дворцах, и низкой (земной), являвшейся постоянным компонентом традиционного быта крестьян, одним из системообразующих элементов общинных и семейных ритуалов. У корейцев эта оппозиция обозначалась как «чхонак» и «сонак».

Свидетельства по обретению первых опытов восприятия музыки корейских крестьян-переселенцев, и потому имеющие для нас особую ценность, нашли отражение в исследованиях. В 1891 г. в работе «Посыетский участок» А. Рагоза приводит интересные сведения о том, что корейские переселенцы музыку «...очень любят и с восхищением её слушают, они учатся и читают даже нараспев» [2, с. 58]. Н.А. Насекин в известном труде «Корейцы Приамурского края: краткий исторический очерк переселения в Южно-Уссурийский край», опубликованном в 1896 г., рассказывает о том, что в некоторых домах корейцев имелись музыкальные инструменты, на которых они играли в свободное время и по праздникам [3, с. 25—26].

По свидетельствам очевидцев, характерной чертой повседневной культуры являлось наличие в каждом поселении корейских переселенцев оркестров народных инструментов, участвовавших в торжественных обрядах и ритуальных церемониях, связанных с сельскохозяйственными работами. Н.А. Насекин приводит факт существования в Янчихинской волости корейского оркестра из 19 музыкантов, игравших на национальных музыкальных инструментах. В другом случае он пишет: «Весь оркестр состоит человек из 10-ти. Играют при встрече начальства, на праздниках и на свадьбах. Пьес всего одна, и шум такой оркестр производит ужасный» [3, с. 26].

Здесь нам нужно обратить внимание на весьма важную деталь: музыкальный строй (пентатоника) исполняемой корейским оркестром пьесы был весьма непривычным. К тому же большое количество ударных инструментов — барабанов различных форм и размеров, всегда являющихся основным составом корейских оркестров, ещё более усугубили восприятие неискущённого русского слушателя. Поэтому эту музыку он, вероятно, счёл единой для всех торжественных ситуаций да и сравнил её с шумом.

Впечатлениями от «китайской музыки» делился в 1899 г. на страницах газеты любопытствующий участник описываемых событий: «Едва я вступил во двор, среди которого находится (китайский. — В.К.) театр, как меня поразили странные звуки китайского оркестра... Музыка и пение китайцев для европейского уха кажутся какофоническими, но имеют свой ритм и мелодию» [4]. Несколько позже в 1904 г. его современник высказался более категорично: «Я имел мужество пробыть в театре весь вечер, и меня потом дня два преследовали звуки этой дикой музыки. Соедините в одно: звуки барабана, бубна, тарелок, треугольника, визгливой флейты, такой же двухструнной скрипки, палочек, бьющих по отшлифованным камням, рожка, напоминающего рожок Владимирской губернии — и вы будете иметь представление о китайском оркестре» [5].

В советское время при подведении итогов Приморской олимпиады художественной самодеятельности 1936 г. председатель музыкальной секции жюри директор Владивостокского музыкального техникума, опытный скрипач Давид Моисеевич Клер в своих высказываниях оценил представленное участниками корейское народное музыкальное творчество: «Выступивший скрипач (председатель колхоза) обладает хорошим слухом и правильной постановкой. Обучался в Москве, и это сразу чувствуется. Исполненное им корейское национальное произведение звучало вполне чисто». Ансамбль «Кузница» имеет значительный интерес с точки зрения трудовых песен...»

И далее Д.М. Клер негодует «...Оркестр — две домбры, две скрипки и барабан — исполнили «Яблочко» (эта песня русских матросов наряду с русскими песнями времени революции и гражданской войны получила у корейцев признание и широкое распространение. — *В.К.*). Одна домбра была настроена на несколько полутонов ниже, и всё-таки «ансамбль» не был слышен. Поразительная небрежность, это характеризует руководителя с отрицательной стороны. Этот номер заслуживает порицания и весьма показателен...»

Но замечания по следующему выступлению иллюстрируют не только профессиональную требовательность «судьи-профессионала», но также и реакцию «европейца» на непривычную для него музыку и манеру её исполнения. А главное — «чужую» по принципу музыкального мышления, «звуковой окраске», ничего не говорящую его душе и сердцу. Вспомним по этому поводу реакцию Н.А. Насекина на музыку, исполняемую корейским деревенским оркестром: «...Игра старика на корейской скрипке (подчёркнуто мной. — *В.К.*). Он вообще ничего не чувствовал, то, что он делал. Это — не музыка, ни корейская, ни европейская и уж, конечно, не первобытная. Имеющиеся в его распоряжении четыре звука никак не комбинировались, а он их брал в прямой последовательности снизу вверх. Ритма — никакого» [6].

По-видимому, в этом случае проблема заключалась в том, что (исходя из конфуцианской оппозиции музыки правильной, высокой и музыки низкой, земной) старик-кореец, судя по всему, являлся носителем земной музыки, самым важным воплощением которой в корейской традиции являлась музыка шаманских магических ритуалов. Ему был свойствен такой тип религиозного сознания, при котором сам процесс извлечения звука на национальном инструменте (корейской скрипке, обладавшей специфическим тембром, «неестественным» для «европейца» Д.М. Клера) являлся процессом общения, передачи информации, действовавшим только в его мире и мире его духов (т.е. его звуковом пространстве). Поясню, что «неестественность» природы звука можно рассматривать как принадлежность его только определённом «чужому» миру. И у каждого фиксируемого тембра звука был свой невидимый (членам жюри) адресат. Само изменение тембров звуков в связи с изменением их высоты звучания в магических корейских ритуалах уже является первичной формой музыки.

Но почему же в таком случае просвещённый музыкант Д. М. Клер отказывал старику даже в принадлежности его игры на национальном инструменте к первобытной форме? Ответ на этот вопрос может быть связан с тем обстоятельством, что в 1930—1940-х гг. в европейском музыкознании широкое распространение получил тезис о поступательном развитии музыки от двух до  $n$ -ного количества тонов. Суть идеи заключалась в том, что «звуковое ядро» примитивной мелодии из бесконечного повтора двух звуков с течением времени обрастало всё большим количеством тонов сверху и снизу» [7, р. 33—34]. Возможно Д. М. Клер был сторонником этой распространённой концепции. (Хотя с работой Курта Закса, опубликованной после окончания Второй мировой войны в Нью-Йорке, он познакомиться в любом случае не мог, так как погиб в 1941 г. в Запорожье во время бомбардировки города фашистами).

Напомним, что в рассматриваемом случае именитый музыкант отмечал имеющиеся в распоряжении старика-корейца «четыре звука», которые «никак не комбинировались» (подчёркнуто мной. — В. К.), а он их брал в прямой последовательности снизу вверх», что входило в противоречие с модной на тот момент трактовкой эволюции музыкальной системы. Так что «феномен» старика-корейца не укладывался у Д. М. Клера ни в какую систему: ни в первобытную, ни в корейскую (гемитонную пентатонику «чхонак»), ни тем более в европейскую (семиступенную диатонику).

При открытии фестиваля корейской культуры 30 сентября 2001 г. на сцене Дворца моряков (ныне FESCO-HALL) во Владивостоке я была свидетелем похожей (в некоторой степени) ситуации исполнения пожилым корейцем на корейской флейте, обладающей весьма своеобразным тембром, мелодии, фрагмент которой, возможно, звучал в далёком 1936... Хотя качество исполнения не было безупречным, ответная реакция корейской аудитории была одобрительной, бурной и продолжительной: корейцы, обладающие великолепным музыкальным слухом, трепетно, с яркими эмоциями реагировали прежде всего на музыкальный образ Родины. Качество исполнения, как видим, не имело решающего значения.

В другой раз я оказалась свидетелем активного неприятия музыки абсолютным большинством современной владивостокской публики, с ругательствами покидавшей во время первого акта спектакли Пекинской оперы... Каждый раз в течение нескольких гастрольных спектаклей с 30 сентября по 3 октября 2001 г. ко второму акту в уютном зале Пушкинского театра оставались лишь любопытствующие одиночки, в основном известные в городе музыканты и востоковеды. С весьма запоздалым рвением местные СМИ отреагировали серией публикаций просветительского характера, одна из которых носила недвусмысленное название «Испытание Пекинской оперой» [8, с. 14]

Таким образом, можно сделать вывод — уровни восприятия россиянами корейской и китайской музыки соответствовали следующим позициям:

- 1) во второй половине XIX — первой трети XX в. наиболее часто, как у неподготовленных, так и подготовленных слушателей —

- ошеломляющий эффект, приводящий к активному отторжению и нежеланию продолжать контакт-восприятие;
- 2) во второй половине XIX — первой трети XX в. редко как у неподготовленных, так и подготовленных слушателей — замешательство, переходящее постепенно в некоторую заинтересованность, приводящую к дальнейшему осмыслению простейших элементов музыкального языка (тембра, мелодии и ритма);
  - 3) в начале XXI в. профессиональный интерес некоторых (единичных) специалистов — востоковедов и музыкантов — к исполнению музыки инокультурной традиции.

Для сравнения вполне уместно привести интересный пример исследователя В.И. Сисаури с профессионалом — великим французским композитором Г. Берлиозом, который при знакомстве с китайской музыкой (примерно в одно время с Н.А. Насекиным и А. Рагозой), не отличаясь от непрофессионального слушателя, сравнил её с лаем, воем и хрюканьем. Неискушённый же, т.е. неподготовленный слушатель в зависимости от «своей непосредственности» мог заливаться хохотом или слушать этот «ужас», стиснув зубы [1, с. 102].

Китайцы платили европейцам такой же монетой. Исследователь китайской музыкальной системы В.И. Сисаури, ссылаясь на В.М. Алексеева, отмечал, что при слушании широко известной всем европейцам оперы Дж. Верди «Аида» у китайцев возникало недоумение: «Почему этот мужчина рычит, как тигр?» [1, с. 102; 9, с. 64, 85]. Таким образом, «затруднённое» восприятие, связанное с отсутствием опыта изучения иной музыкальной культуры, было характерно не только для русских, но и для представителей Дальневосточной цивилизации.

Однако политика «открытых дверей» для активного усвоения европейской музыкальной культуры в Японии, начавшаяся в эпоху Мейдзи, а также активные социокультурные процессы в Китае на протяжении 1920—1930-х гг. способствовали просвещению и воспитанию «восточной» публики. К тому же «встречный» процесс — активная концертная и преподавательская деятельность русских эмигрантов-музыкантов в Китае и Японии уже к середине XX в. привела к формированию крупных исполнительских школ музыки европейской традиции и появлению в современной мировой музыкальной элите значительного числа скрипачей и пианистов из стран Дальневосточной цивилизации.

А.А. Аксаков, Б.С. Захаров, З.А. Прибыткова и др. музыканты-педагоги Шанхайской консерватории, Харбинской музыкальной школы работали по программам русских консерваторий. Через А.А. Аксакова, представителя Императорского Русского музыкального общества в Париже, с 1920-х гг. они из Китая осуществляли связь с этим главным Центром русских музыкантов-эмигрантов [10, с. 131, 134, 147—152].

В 1929 г. Общество русских музыкантов-эмигрантов было организовано в Японии. В начале десятилетия в стране давали концерты и закладывали основы преподавания европейской музыки (по классу исполнительства на фортепиано и скрипке) в музыкальных учебных заведениях в Токио, Кобе,

Иокагаме, Осаке и других городах крупные русские музыканты П. М. Виноградов, А. М. Рутин, А. М. Могилевский и др. [11]. Изучение музыки Китая, Японии, Кореи, к сожалению, носило локальный и единичный характер, в рамках обучения музыковедов в высших учебных заведениях Москвы, Петербурга, Новосибирска, Владивостока. А изучение музыкального инструментария, обучение исполнению на этих инструментах осуществляется лишь на факультативных занятиях энтузиастов из числа студентов-востоковедов университетов. Яркий пример — концерты «оркестра корейских барабанщиков» Высшего колледжа корееведения Дальневосточного федерального университета.

Итак, мы рассмотрели опыт восприятия музыки. Перейдём к определению форм освоения музыкального искусства «чужой» художественной системы в музыкальном творчестве (на примере фольклорной и профессиональной (авторской) художественной деятельности российских корейцев и многосторонней музыкальной деятельности русского музыканта в Китае А. Н. Черепнина).

Традиционная музыкальная культура корейских переселенцев и их потомков имела развитую структуру, включая жанровое многообразие музыки как неотъемлемого компонента обрядов и праздников; «профессиональное» направление в музыке устной традиции, представленное рядом «профессиональных» творцов-исполнителей — кваньдэ; исполнение в особом песенном жанре *пхансори* переложённых на музыкально-литературную основу древних легенд. Концертные выступления на олимпиадах художественной самодеятельности с исполнением народных песен, пхансори и фрагментов народных праздников свидетельствовали о развитии в новой культурной среде корейцев феномена вторичной формы бытования фольклора — «фольклоризме».

Песенное направление имеет исключительную значимость в музыкальной культуре, музыкальными средствами «иллюстрируя» формирование нового мировоззрения российских корейцев [12]. Наряду со старинными корейскими народными песнями, трудовыми — сельскохозяйственными, кузнецкими, рыбацкими и т. д., — лирическими, семейными, колыбельными и др. получили широкое распространение родившиеся на новой российской территории песни о разлуке с Родиной; локальный вариант песни «Ариран»; песни освободительной борьбы с Японией за независимость Кореи; песни партизанской борьбы против иностранных интервентов в Приморье. В 1930-е гг. появились произведения в новых для корейцев песенных жанрах — частушки и свадебные песни, массовые патриотические и лирические песни корейских авторов Ён Сёнёна, Пак Ёндина, Виктора Кима.

Музыкальный анализ песенных образцов свидетельствует о тесном исторически обусловленном взаимовлиянии дальневосточных культур — корейской и японской (использование корейского текста «Марша партизан» на мотив «Марша военного корабля» японского капельмейстера Токи-ти Сёгоути). А также об усиливавшейся характерной тенденции влияния русской культуры на корейскую, которая продемонстрирована в освоении

корейцами новых песенных жанров, характерных для русских народных песен и песен советских композиторов, что в свою очередь уже отражает существенную трансформацию художественного мышления корейцев.

Концерты корейской музыки на Владивостокском радио в 1934—1937 гг. способствовали ознакомлению с музыкальным (песенным) творчеством корейцев многочисленной аудитории дальневосточников, а через трансляцию концертов в марте 1937 г. на Всесоюзном радио в Москве были представлены самой широкой радиоаудитории страны. Приморская олимпиада 1936 г. содействовала выявлению новых талантов из среды художественной самодеятельности с целью их дальнейшего профессионального обучения и пополнению рядов корейской художественной интеллигенции.

Корейцы во Владивостоке великолепно освоили европейские музыкальные инструменты, и корейские камерные оркестры были нередким явлением городской культуры. В первой половине 1930-х гг. постоянные радиоконцерты духового, камерного симфонического и струнного оркестров г. Владивостока, состоявших из корейских музыкантов, пропагандировали лучшие образцы европейской, в том числе русской и корейской музыки. Эти оркестровые коллективы музыкантов фактически выполняли функции школы подготовки музыкальных кадров, оказывали большое влияние на работу сельских музыкальных кружков Приморского края [13, с. 189].

Продуктивные поиски иной проблематики и эксперименты с новыми направлениями художественной деятельности корейцев в музыкальной концертной сфере способствовали рождению неизвестной доселе корейской культуре синтетической модели Корейского музыкально-драматического театра.

Особенности структуры фольклорного и профессионального искусства российских корейцев можно определить, исходя из сложности соотношений типов художественного продуцирования, корректно характеризующихся оппозицией признаков: традиционность — новационность; профессионализм — непрофессионализм, в сравнении с привычной иерархией уровней художественной культуры: традиционная — любительская — профессиональная.

Корреляция данных признаков определила особенности художественного продуцирования, а затем и функционирования в сочетаниях, последовательность которых зеркально отразила структурную эволюцию художественной деятельности российских корейцев в дальневосточный период:

- традиционное непрофессиональное (народное) искусство как элемент повседневной бытовой культуры (народные праздники, обряды);
- традиционное профессиональное искусство (деятельность шаманов, «скоморошеская» традиция кваньдэ, деревенских народных оркестров и выступления в концертах с фольклорными произведениями — форма известная как «фольклоризм» или «неофольклоризм», спектакли корейского театра по инсценировкам классических фольклорных и литературных сюжетов);
- нетрадиционное (новационное) профессиональное искусство (частушки, свадебные, массовые лирические и патриотические песни

в спектаклях Дальневосточного корейского музыкально-драматического театра, получавшие самостоятельную жизнь).

Именно в музыкальной деятельности переселенцев и их потомков на Дальнем Востоке России рассматриваемого периода ярко определился «знаковый» фактор формирования региональной художественной культуры как системы — территориальность искусства, проявившаяся через предпочтение локального места производства и функционирования уже готовых произведений искусства.

Итак, освоение элементов музыкальной системы европейской цивилизации может быть обозначено в формах: 1) цитирования — единичного использования (исполнение полюбившихся корейцами русских песен революции и Гражданской войны «Вы жертвою пали», «Яблочко» и др.; 2) синтеза новых форм от русского песенного жанра и яркого собственного мелодического строя и ритмического рисунка в корейских массовых песнях — «Любовь агронома», частушках о ликбезе, о невестке и свекрови, свадебных Ён Сёнёна, Пак Ёндина, Виктора Кима и др.; 3) в форме полного освоения логики музыкального мышления может быть представлено очень популярное в современной России песенное творчество поэта и барда Юлия Кима, певца Валерия Пака.

Большой интерес к творчеству и уважение к личности безвременно ушедшего из жизни Виктора Цоя испытывают все, кто знал его при жизни и кто только открывает для себя сегодня пронзительные «завораживающе шаманские» интонации его песен — яркое явление социокультурной ситуации 1980-х гг. [14]. Не случайно, в числе глашатаев времени наряду с Владимиром Высоцким, Игорем Тальковым всегда звучит имя Виктора Цоя.

Широкой известностью не только в нашей стране, но и за рубежом пользуются солистка Большого театра Людмила Нам, солистка балета театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко Светлана Цой. В числе новых эстрадных звёзд имя Аниты Цой. И рождается следующая, новая проблема — насколько мощным оказывается воздействие инокультурной традиции и в какой мере остаётся проявление глубинных «архаичных пластов бессознательного» может решаться в исследовании музыкальной деятельности наших современников — ярких и талантливых русских корейских исполнителей, продолжателей песенной традиции...

Уникальный пример полного освоения принципов музыкального мышления Великой китайской цивилизации представляет творческая, концертно-исполнительская, педагогическая деятельность русского эмигранта в Китае А.Н. Черепнина — яркого представителя «евразийского» музыкального направления. Фактически неизвестного на родине, в России, расцвет таланта которого пришёлся на период эмиграции во Францию, Китае, Японии и США, композитора, пианиста, критика, педагога особым почётом окружили в Китае, где музыкант провёл около трёх лет (с 1934 по 1937 г. с перерывами на поездки в Японию и Западную Европу). А.Н. Черепнин увидел миссию русского музыканта именно в синтезе традиций Запада и Востока на основе российской культуры и вполне закономерно считал себя «евразийцем в музыке». Знаменитый русский музыкант много

сил отдал формированию профессиональной композиторской и фортепианной исполнительской школ в Китае. Он создал на китайском материале первую систематическую «Школу игры на фортепиано», фортепианные пьесы — «Посвящение Китаю», «Китайские багатели», «Пять концертных этюдов», а также знаменитую «Фантазию для фортепиано с оркестром», в которой отразил мир китайских легенд, и др. (Позже, уже в американский период творчества музыкант изобрёл метод взаимоперехода «китайской» и «русской» пентатоники).

Исполняя обязанности советника по делам музыкального образования при Министерстве просвещения Китая, А.Н. Черепнин контролировал и направлял деятельность музыкальных учебных заведений Пекина, Тяньцзиня и Нанкина. Являясь почётным профессором Шанхайской консерватории по классам композиции и фортепиано, он заложил основы профессионализма у многих китайских музыкантов, которые весьма плодотворно работали [15, с. 48, 49, 52, 58]. Много лет спустя, в 1956 г. его ученик Хэ Лутин, став одним из крупнейших композиторов и музыкальных деятелей страны, опубликовал статью «Проблемы национальной формы в китайской музыке» [15, с. 59]. Он резко выступил против приверженцев национальной обособленности, напомнив, что музыка Китая, как и вся китайская культура, с глубокой древности испытывала различные влияния.

Автор единственной монографии о русском музыканте немецкий исследователь его творчества В. Райх, поясняя позиции музыкального евразийства А.Н. Черепнина, отмечает, с одной стороны, глубокое проникновение в дух музыки М. Мусоргского (сочинил второй заключительный акт оперы «Женитьба» по сюжету Н.В. Гоголя), а с другой — явное заимствование некоторых вокальных приёмов из арсенала китайского традиционного театра [16, р. 32].

Архаические мотивы с пентатонической основой, принадлежащие древнейшим пластам народного творчества и используемые А.Н. Черепниным, позволили музыканту подчеркнуть единство культуры бескрайнего евразийского пространства, общие корни евразийских народов. Кажется невероятным, что за столь короткое время музыкальной деятельности в Китае музыкант не только глубоко изучил традиционное китайское искусство, но, по признанию многих, стал одним из основоположников современной музыкальной культуры Китая. Представленный исторический опыт весьма актуален в современных условиях, он позволяет в более широком географическом аспекте на принципах полилога выстраивать многообразный и многомерный художественный мир единого культурного пространства Азиатско-Тихоокеанского региона.

По-видимому, к похожей позиции можно отнести концепцию исследователя из Китайской Народной Республики (г. Пекин) Хань Ин. В работах «Развитие романса в Китае как влияние музыкальной культуры России» [17] и «Чжао Юаньжэнь как создатель романсов в Китае (единое пространство культуры)» [18] рассматриваются проблемы взаимодействия европейской и китайской музыкальной культуры на материалах творчества современных китайских композиторов.

Бесконечное многообразие отдельных «художественных миров», запечатлённых разными художниками, в совокупности даёт представление о нашей сложной противоречивой эпохе и месте человека в системе мироздания. В этом значение и ценность искусства современности.

Богатое разнообразие музыкальной практики является своего рода критерием и показателем человеческого опыта в целом и вклада в него каждого народа в частности. А обоюдный интерес обогащает каждого радостью взаимного познания.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. Сисаури В. Об исторической типологии систем музыкального мышления // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки: сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1980. С. 87—117.
2. Рагоза А. Посыетский участок // Сборник географических, топографических и статистических материалов по Азии. СПб., 1891. Вып. 45.
3. Насекин Н.А. Корейцы Приамурского края: Краткий исторический очерк переселенцев в Южно-Уссурийский край // Труды Приамурского отдела Императорского Русского географического общества. 1895. Хабаровск, 1896.
4. Приамурские ведомости. 1899. № 286.
5. Театр и искусство. 1904. № 16.
6. ГАПК (Государственный архив Приморского края). Ф. П-1. Оп. 1. Д. 521. Л. 60.
7. Sachs C. The Commonwealth of art. N.Y. 1946.
8. Дальневосточное Собрание. Владивосток, 2001. № 31 (38).
9. Алексеев В.М. Китайская народная картина. М., 1966.
10. Жиганов В.Д. Русские в Шанхае. Шанхай, 1946.
11. Рубеж. 1932. № 19; 1935. 2 нояб.
12. Тэн Чу. Песенная культура советских корейцев: дис. ... канд. искусствоведения. Алма-Ата, 1977.
13. Ким И.Ф. Советский корейский театр. Алма-Ата: Изд-во «Онёр», 1982.
14. Данченкова Н.Ю. Голос в ночи. Виктор Цой и некоторые архетипы песенной речи // Ночь: Ритуалы, искусство развлечения. Глубины темноты / ред.-сост. Е.В. Дуков. М.: ЛЕНАРД, 2009. С. 230, 234, 235, 238.
15. Айзенштадт С. Русский музыкант в Китае (А.Н. Черепнин) // Забытые имена: История Дальнего Востока России в лицах. Владивосток: Дальнаука, 2001. Вып. 2. С. 48—60.
16. Rethe W. Alexander Tcherepnin. Bonn, 1961.
17. Хань Ин. Развитие романса в Китае как влияние музыкальной культуры России // Культура Тихоокеанского побережья: Материалы IV Междунар. науч.-практ. конф. 19—22 окт. 2007 г. Владивосток: Изд-во Дальневост. техн. ун-та, 2007. С. 81—85;
18. Хань Ин. Чжао Юаньжэнь как создатель романсов в Китае (единое пространство культуры): Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток — Запад. Вып. 15. Материалы науч. конф. 29—30 апр. 2008. Владивосток: Изд-во ТГЭУ, 2008. С. 96—98.
19. Петров А.И. Корейская диаспора на Дальнем Востоке России. 60—90-е годы XIX века. Владивосток: ДВО РАН, 2000.
20. Петров А.И. Корейская диаспора в России 1897 — февраль 1917 гг. Владивосток: ДВО РАН, 2001.
21. Ким Бохи. Забытые песни российских корейцев. Сеул, 2006. Кор. яз.