

Чень Жуньсюань

ассистент-стажер Харьковского
национального университета искусств
им. И. П. Котляревского

**МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ
И СТИЛЕВЫЕ ОСНОВЫ
ИМПРЕССИОНИЗМА
В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ КИТАЯ**

Аннотация. В статье выявляется специфика импрессионизма в китайской фортепианной музыке на смысловом уровне, в трактовке форм и жанров, в средствах музыкальной выразительности. Автор сопоставляет основные положения эстетики импрессионизма и некоторые свойства китайской ментальности. Выбранный подход обусловлен желанием подтвердить, что в китайской культуре имелись основания для самостоятельного формирования импрессионизма.

Ключевые слова: китайская фортепианная музыка, эстетика импрессионизма, китайская ментальность, пентатоника.

Анотація. Чень Жуньсюань. Світоглядні та стилістичні основи імпресіонізму в фортепіанній музиці Китаю. В статті виявлено специфіку імпресіонізму в китайській фортепіанній музиці на словесному рівні, в трактовці форм і жанрів, у засобах музичної виразності. Автор співставляє основні положення імпресіонізму та деякі якості китайської ментальності. Вибраний підхід обумовлений наміром підтвердити, що в китайській культурі мала підрунтя для власного формування імпресіонізму.

Ключові слова: китайська фортепіанна музика, естетика імпресіонізму, китайська ментальність, пентатоніка.

The summary. Chen Run Xuan. Philosophical and stylistic basics impressionism in piano music of China. The article reveals the specifics of Impressionism in the Chinese piano music at the semantic level, in the treatment of forms and genres, in means of musical expression. The author compares the main provisions of the aesthetics of impressionism and some properties of the Chinese mentality. The chosen approach is driven by the desire to confirm that in Chinese culture there were grounds for self-formation of Impressionism.

Keywords: Chinese piano music, the aesthetics of Impressionism, the Chinese mentality, pentatonic scale.

Надійшла до редакції 17.12.2012

Постановка проблемы. Импрессионизм – одно из интереснейших явлений в истории культуры. Зародившись во французской живописи, он проник в разные виды искусства и быстро распространился в таких странах, как Германия, Англия, США, Италия, Польша, Румыния, Норвегия, Австралия, Япония, Россия. Импрессионизм как художественное направление проявил себя достаточно ярко и в фортепианной музыке Китая. Многие фортепианные сочинения китайских композиторов содержат программу, которая связана с поэтизацией возвышенного настроения. В них ведущее место занимает красота, тембр, стремление передать красоту самого звука, поэзию его звучания.

Фортепианное искусство Китая сформировалось под воздействием многих музыкальных культур – японской, голландской, английской, немецкой и др. Наибольшее влияние оказали русская и, особенно, французская школа пианизма. Учитывая, что многие китайские композиторы учились во Франции у ведущих композиторов этой страны, вполне понятно влияние на них современного европейского модернизма, и, особенно, французского импрессионизма. Это художественное направление, возникшее в западной Европе в конце XIX века, само по себе не имеет ничего общего с китайским фольклором. Однако, приемы фортепианной звукописи, часто используемые европейскими композиторами для создания ярких музыкальных образов, стали привлекательными в художественном отношении для многих китайских композиторов, пишущих для фортепиано. Поэтому синтез далеких начал дал необычный или неожиданный результат, и, как новое явление, безусловно, обогатил музыкальные произведения.

Несмотря на то, что многие китайские исследователи находят признаки импрессионизма в фортепианном творчестве целого ряда национальных композиторов, изучение данного художественного направления в нашей стране никогда не носило системного характера. Отношение к импрессионизму в национальном фортепианном искусстве многие годы оставалось неоднозначным.

В силу объективных причин в исследователи крайне осторожно касались тем, так или иначе связанных с проявлением импрессионизма. До крайности политизированная музыкальная критика страны в годы Культурной революции (1966-1977) отождествляла импрессионизм с самыми негативными сторонами европейского модернизма. Влияние европейского модернизма были встречены враждебно, потому что политизированное китайское искусство стремилось не допустить распространения в умах китайцев основного определения модернизма как понятия “эстетически-мировоззренческого порядка, в основе которого лежит, прежде всего, отношение художника к миру, к окружающей его действительности” [2, с. 623]. И только в последней трети XX века произошло возвращение импрессионизма в круг научных интересов музыковедения.

Поэтому неудивительно, что совокупное представление всей суммы исследований об импрессионизме в Китае напоминает рассыпанную мозаику, которая не позволяет дать этому явлению однозначную оценку. Специфика импрессионизма в китайской фортепианной музыке и сегодня остаётся нераскрытой, требует

осмысления его особенностей, роли и масштаба, что и определяет актуальность избранной темы.

Степень изученности темы. В китайской музыковедческой литературе последних тридцати лет импрессионизм присутствует как художественное направление национальной фортепианной музыки. О нем вспоминают при характеристике фортепианного искусства Китая, в работах посвященных творчеству композиторов Цзян Вэнье, Дин Шаньдэ, Ван Лисань, Чен Пейксун и др. Однако, до сегодняшнего дня в Китае нет специального исследования, рассматривавшего импрессионизм как одно из ведущих стилевых направлений фортепианного искусства Китая.

Показательно, что в 1940-х годах было прервано изучение творчества К. Дебюсси и М. Равеля, а в начале 1950-х годов стала доминировать отрицательная оценка французского импрессионизма. Под воздействием идеологического прессинга в эти же годы лет наблюдается и очевидное избегание понятия “импрессионизм”. Некоторые композиторские работы получали в Китае отрицательную оценку. Ввиду того, что к искусству в то время предъявлялись упрощенные требования, призванные, в основном, иллюстрировать политические лозунги, лишая художника права на индивидуальность творчества.

Так, например, в 1950-е годы высокообразованный и талантливый музыкант Ма Сыцун своим творчеством оказывал значительное влияние на молодое поколение китайских композиторов. Поэтому вполне понятно, что официальная китайская музыкальная критика была этим недовольна, так как основной задачей китайских композиторов упорно провозглашалась целеустремленная борьба за высокоидейное, реалистическое музыкальное искусство, близкое и нужное китайскому народу. Интересен факт, подтверждающий подобное отношение к китайским музыкантам советских музыковедов. Г. Шнеерсон в книге “Музыкальная культура Китая” поддерживал критику в адрес Ма Сыцуна, который проявляет нездоровые увлечения “достижениями” европейского модернизма. Г. Шнеерсон выразил мнение, что композитор “повторяет давно уже обанкротившиеся приемы формалистической западноевропейской школы. Обилие случайных дисгармонических сочетаний, отсутствие мелодии интонационная обезличенность, крайняя неуклюжесть фортепианного изложения – обесценивают замысел композитора, лишая его художественной логики и образной выразительности” [5, с. 216]. Советский музыковед не вспоминает, что среди представителей модернизма была масса композиторов, творчество которых представляло неоспоримую художественную ценность (например, Дебюсси, Равель, Пуленк и др.).

С конца 1980-х годов в Китае начинает детально изучаться творчество французских композиторов-импрессионистов. Издаются работы о К. Дебюсси и М. Равеле, а также статьи, помещенные в сборники. Среди первых стоит отметить монографию Шен Хьюй “К. Дебюсси – основоположник музыкального импрессионизма” (1998), сборники “Краткая история западной музыки” Ли Ин-хуа (1988), “История западноевропейского фортепианного искусства” Чжоу Вэй (2003), “Общая история западной музыки” (2003), “Краткая история западной музыки” Сун Лили (2004), “История западной

музыкальной эстетики” (2006); коллективный учебник по “Истории западноевропейской музыки” Шен Хьюй, Лян Цин, Ван Дандан (2006).

В эти же годы переводятся на китайский язык значимые работы иностранных исследователей о музыке западной Европы, в том числе и о французских импрессионистах. Так, например, книга французского исследователя Ж. Барака “Клод Дебюсси” (1962) была переведена Чу Вай Вай и издана в 2004 году; немецкое издание “Музыка на Западе: Процессы и тенденции от средневековья к настоящему” Э.Х. Хайнрих (1991) вышло в Китае в 1991 году в переводе Лю Цзиншуй; американский сборник “Краткая история музыки в контексте западной культуры” М.Э. Бондс (2004) в переводе Чжоу Иньчен был напечатан Пекинским университетом в 2006 году; “Обзор истории западной музыки” (1998) английских авторов М. Волд, Х. Мартин, Дж. Миллер в переводе Дэн Ни вышли свет в 2012 году.

Знакомство китайских музыкантов с данными исследованиями повлияло на композиторское творчество и исполнительство в нашей стране. В связи с этим в китайской музыковедческой литературе сегодня наблюдается интерес к важнейшим тенденциям современного инструментального, в первую очередь, фортепианного искусства, осмыслению его внутренних закономерностей с позиций исполнительства, интерпретации музыкального произведения (работы Ван Чжэнья, Вей Синь, Пэн Дицуй, Ху Юаньюань, Вей Тинге, Чжоу Гуанрэн и др.).

Обобщение и анализ имеющихся материалов о музыкальном импрессионизме в Китае позволяют сделать вывод о том, что в большинстве отечественных работ отмечается воплощение в произведениях китайских композиторов импрессионистских красок, однако, импрессионизм не рассматривается в них как течение, оказавшее значительное влияние на развитие китайской музыки в целом.

Цель настоящей статьи – рассмотреть специфику импрессионизма как своеобразного течения в китайской фортепианной музыке.

Для решения данной проблемы необходимо проследить путь развития импрессионизма в китайской музыке, а также исследовать взаимосвязь между эстетикой импрессионизма и некоторыми особенностями китайской ментальности. Изучение контекста формирования мировоззрения композиторов, в творчестве которых проявил себя китайский музыкальный импрессионизм, потребовалось обращение к работам музыковедов Бо Хе, Ван Сяотонг, Ван Чжэнья, Го Лихонг и др. Постижение особенностей китайского музыкального импрессионизма, непосредственно связано с такими проблемами, как «диалог» культур и ментальные особенности разных народов. Для этого были привлечены исследования Ван Юйхэ, Пэтэр Чанг, Куо Чонг-Кай, Лей Венг, Пей Юшун, Шуен-Ченг Ян, Ксяо Ли, Вэнди Ван-ки Ли, Гуо Син и др. Ценнейшей историко-теоретической базой исследования импрессионизма в фортепианной музыке Китая стали русскоязычные труды по теории стиля и стилистическому анализу (В. Медушевский, М. Михайлов, Е. Назайкинский, Е. Ручьевская и др.), а также работы о музыкальном импрессионизме композиторов Франции (А. Альшванг, В. Бобровский, Л. Гаккель, Н.

Котлер, Ю. Крейн, Ю. Кремлёв, И. Мартынов, С. Яроцинский и др.).

Эстетике импрессионизма посвящено немало исследовательских работ (Л. Андреев, В. Бобровский, М. Дирш, М. Дякова, Д. Житомирский, Т. Мартышкина, В. Орлов и др.), однако, ее очень сложно анализировать. В “Малой энциклопедии импрессионистов” можно найти такие обобщающие свойства эстетики импрессионизма, как “впечатление”, “незаконченность”, “свобода” и “мягкость” [1, с.10], названные впервые Л. Леруа в статье “Выставка импрессионистов” (1874). Между тем, именно в эстетике заложены важнейшие мировоззренческие положения, позволяющие осмыслить явления искусства.

Чаще всего изучение эстетики импрессионизма ориентировано на живопись и такие новые технические приёмы, как отказ от чёткого прорисовывания деталей, использование техники раздельного мазка, нанесение цветных теней и др. Данное сопоставление технических приёмов не дает четкого понимания импрессионистического видения мира. Это затрудняет постижение мировоззренческих основ импрессионизма в других видах искусства, каждый из которых обладает своим уникальным комплексом выразительных средств.

Среди современных работ, написанных на русском языке, большое значение для понимания специфики импрессионизма и его преломлении в разных национальных школах имеет диссертация А.Саудовой “Импрессионизм в русской музыке рубежа XIX – XX веков”, в которой уточняются такие понятия, как “эстетика импрессионизма”, “язык импрессионизма”, “стилистика музыкального импрессионизма” и им подобные. Под эстетикой импрессионизма в диссертации понимается “художественное мышление, которое основывается на особом оптимистическом, бесконфликтном отношении человека к окружающему миру. Базовым условием подобного отношения служит единство человека с природой, не зависящее от социальных катаклизмов действительности, в которой живёт человек (автор)” [3, с. 28]. Природа же изначально понимается как «всегда прекрасная». В основе созерцания и впечатления как способов познания мира лежит метод «наивного реализма» (Э. Мах) или, другими словами, «детского восприятия» (Г. Бар), благодаря которому достигается эффект первого субъективного, неподвзятая впечатления.

Под импрессионистскими методами предполагаются “способы воплощения импрессионистского художественного видения” [там же]. Автор диссертации были выведены “два импрессионистских метода: метод абсолютизации мгновения и метод колористики. Первый подразумевает особое восприятие композитором времени, которое всегда статично и реализуется на уровнях тем-идей и образов, жанра и формы. Второй – ориентирован на средства музыкальной выразительности, обладающие признаками сонорики” [там же].

Для полноценного постижения специфики импрессионизма в китайской фортепианной музыке очень важным представляется вопрос сопоставления эстетики импрессионизма с ментальностью.

В исследовании Цинь Тянь, посвященному образу родного края в фортепианной музыке китайских ком-

позиторов, большое значение уделяется особенностям китайского менталитета: “Идея гармоничного единства Природы и Человека, выступающая связующей нитью во всей китайских религиозно-философских учениях, стала частью национального самосознания и мировоззрения композиторов. Она накладывает отпечаток на культуру страны, в том числе и на фортепианное искусство. Человек воспринимается как часть Природы и Космоса, он не господствует над природой и остальными живыми существами. Поэтому вся органическая и неорганическая природа, человек и общество подвержены одним и тем же законам. В обширной панораме философско-мировоззренческих понятий Китая важнейшее место занимают категории *тайцзи, инь* и *ян*, сопряженные с идеей единства Неба и человека [4, с. 58].

Информацию об истории китайской философии и эстетики можно почерпнуть в многочисленных книгах по данному предмету, самые известные из которых “Краткая история китайской философии” Фен Юлань, “Критические биографии китайских эстетов” Цзяна Ксяодонга и Цзяна Вэньбао, а также “История китайской музыкальной эстетики” Цая Жонгди. Большинство китайских ученых понимают эстетику прежде всего, как науку о красоте в природе, в жизни и в искусстве. Китайской эстетике давали различные определения. Современный китайский философ Куан-мин Ву писал: “Для китайцев красота – это чувство, которое пронизывает их жизнь и отражает их стремление к прекрасному, истинному, правильному, она придает смысл всем жизненным взаимодействиям. Категории уродливого, ужасающего, трагического, низменного используются только для того, чтобы увеличить, усилить эффект красоты и величия” [8, с. 14].

Такие черты китайской ментальности соотносятся с эстетикой импрессионизма. Ведь такие качества, как отсутствие существенных конфликтов, осмысление чувства прекрасного как исходного источника радости, и некоторые другие являются обобщающими особенностями импрессионизма. Тем не менее, можно наблюдать различную мировоззренческую трактовку воплощения художественного видения мира между западноевропейской, (в частности, французской) и восточной (в частности, китайской) традицией.

В феврале 1998 года в кембриджском Киллиан Холле состоялся вечер фортепианной музыки “Впечатления с Востока” («Impressions from the East») на котором были представлены три фортепианные сюиты: “Поэмы о китайских природных пейзажах” Цзяна Вэньбао, “Впечатления от живописи Каи Хигашиямы” Ван Лисаня и “Ночной Гаспар” Мориса Равеля. В рецензии на этот концерт американский музыковед Линн Хайнеман написала: “Сходства между китайской и французской музыкой разнообразны, начиная от цитирования импрессионистских гармоний до эксплуатации необычных аккордов и целотоновых гамм, предпочтении последовательного повторения и изменения вместо регулярного развития” [7]. Отмечая общие черты двух типов мировоззрений, исследовательница не могла обойти вниманием различия, которые заложены в особенностях культурно-исторического развития данных народов и их ментальных свойствах.

Главное отличие в музыкальном мышлении западноевропейских и китайских композиторов обусловлено как спецификой философских представлений, основанной на “действенной” диалектике Запада и “созерцательном” даосиме Востока. Существенную роль также играют особенности, заложенные в тональных системах. Это оказывает непосредственное влияние на принципы развития музыкального материала. Основу западноевропейской музыки составляет функциональная гармония, огромное значение в развитии имеет модуляция. В китайской музыке – спокойный лад пентатоника, для которого не характерны модуляционные преобразования, а хроматика существует вне функциональной зависимости. В связи с этим для китайских композиторов главными составляющими процесса восприятия и отражения действительности в музыке становятся созерцание и пребывание в противовес европейской деятельности.

Как известно, в китайском языке значение слова зависит от тона, которым оно произносится, поэтому одно слово может иметь совершенно разный смысл. Иероглифы, которыми записываются слова, сформировали иероглифическое мышление, а оно обусловило специфическое видение мира, основанное на символах – символическом истолковании композитором в особой понятийной системе отдельных звуков, отличающейся от основного европейского принципа – *развития* музыкального материала.

Поэтому во французском импрессионизме музыковеды отмечают так называемую *человекоцентристскую* трактовку воплощения художественного видения мира с ярко выраженным доминированием субъективного (я) над миром. В китайском импрессионизме господствует *природоцентристская* трактовка, где диалог между человеком и вселенной чаще всего сопровождается растворением субъективного (я) во Вселенной. Данное мировоззрение оказывалось созвучно таким характерным для ментальности китайцев качествам, как принятие судьбы, стремление к согласию и гармонии, избегание конфликтов, созерцательное отношение к природе, в основе которых лежат традиционные конфуцианские формы сознания и чувствования.

Рассмотрим подробнее вышеназванные положения импрессионизма как типа художественного видения в китайской музыке. В фортепианном произведении китайских композиторов импрессионистское мировидение основано на субъективном ощущении мира, являющемся результатом созерцания. Основой такого мировоззрения являются древнейшие национальные философско-мировоззренческие представления об устройстве мира, природе и человеке, а также синтез китайской фортепианной музыки с другими видами искусства – живописью, литературой, театральным искусством.

Китайская музыка, согласно идее философской идее *юй* является частью системы национальной культуры, которая неразрывно связана с другими видами искусства. Зачастую связи между ними настолько тесные, что порой трудно разграничить, например, где заканчивается, каллиграфия и начинается живопись и т.д. Итальянский музыковед Марио Буссагли писал: “Чистописание, живопись и поэзия близко связаны между собой. Мир китайской культуры отражает очень

специфический вид общества, того, в котором грамотный человек является живописцем, поэтом, ученым и философом одновременно. Его кисть служит инструментом, которым он должен выразить свои мысли, фантазии и капризы в любом письменном виде... и, более того, его кисть должна была рассказать о нем самом” [Bussagli, с. 14].

В обширной панораме философско-мировоззренческих понятий Китая важнейшее место занимают категории тайци, инь и ян, сопряженные с идеей единства Неба и человека. Символизм и нераздельность живописи, поэзии, каллиграфии, музыки; церемониалы и традиции; природная гармония и космический ритм; воззрения древних мудрецов и мифологические представления, составляющие своеобразие культуры Китая, – все это находит отражение в таких фортепианных сочинениях китайских композиторов, как “Тайци” Жао Ксяошена, “Ба Бан” Чен И, “Каллиграфия и цинь” Ван Лисаня, “Дерево без ветра” Хуана Руо, “Восемь садов” Лян Лейя и др.

При создании произведений многие авторы стремятся как бы “раствориться” и “слиться” с окружающим миром. Такое мировоззрение китайских композиторов ярче всего прослеживается в трактовке темы мифологичности. В древних верованиях китайцев обожествлялись любые объекты природы: деревья, камни, ручьи, водопады. Религия считалась искусством жизни, а созерцательное мироощущение требовало полного и смиренного слияния с природой. Лао Цзы так обозначает пантеистический характер даосизма в Дао Де Дзин: “Небо и я сотворены вместе, и все вещи и я – одно” [9, с. 12].

Поэтому в фортепианном творчестве китайских композиторов природа всегда занимала особое место. Огромное влияние на ее воплощение в фортепианной музыке оказала национальная живопись, ее эстетика, манера *сеи* (китайск. “выражение мысли”), отличающаяся живописной свободой, размытыми туши, которые создают ощущение “рассеянной перспективы”, полос тумана и бесконечных далей. В китайской музыке, как и в живописи, “объектом изображения также становится не столько сам пейзаж, сколько неуловимо меняющееся состояние природы и переживание этого состояния человеком” [4, с. 125].

Выдающимися мастерами фортепианного пейзажа стали композиторы Цзяна Вэнье (“Четыре поэмы о китайских природных пейзажах”), Дин Шаньдэ (“Путешествие в Весну”), Чжу Цзяньэр (“Текущая вода”, “Впечатления о юге Китая”), Чен Пейксун (“Осенняя луна отражается в тихом озере”), Хуан Хубей (“Картинки из провинции Сычуань”), Ван Лисань (“Впечатления от живописи Хигашиямы Кайи”), Ван Цзянчжун (“Серебряные облака охотятся за луной”, “Река Liuang”, “Цветы абрикоса Му Ме”), Ли Инхай (Музыка заката), Чу Гонг Ю (“Ручей”), Шу Логма (“Эскиз Дождливой Гавани”) и др.

Все они по-своему воплощали её в своем творчестве. Импрессионистские черты музыки выше названных китайских композиторов проявляются в тяготении к поэтически одухотворенному пейзажу, тончайшей фиксации мимолетных впечатлений, в особой манере воспроизведения световой среды с помощью разнообразия фактуры, необычных фигураций, использова-

ния темброво-красочных возможностей фортепиано, дающих великолепные звукоизобразительные эффекты. Главное в такой музыке — передача настроений, приобретающих значение символов, фиксация едва уловимых психологических состояний, вызванных созерцанием внешнего мира.

Радостное отношение человека к миру, свойственное эстетике импрессионизма, высветило в качестве важнейших тему праздника. Основные средства её воплощения в китайской музыке содержатся в шумных праздничных сценах. Так, например, фортепианная сюита “Ярмарка при храме” Цзян Цзусина живописует картину праздничной сутолоки на ярмарке, выступления артистов, гуляние народа. Это типичный сюжет в китайском музыкальном искусстве, который успешно воссоздан в пьесах сюиты “Мотив актера”, “Дуэтный танец”, “Рассказ старика”, “Танец шэн” и “Китайская народная опера”. В пьесе “Танец шэн” композитор создает колорит звучания китайского народного духового музыкального инструмента шэна, состоящий из 13 или 17 трубок разной длины. Фортепианная фактура удачно передает специфику звучания инструмента шэн.

Фортепианная сюита “Храмовый праздник” Фан Линсу, состоящая из пяти пьес (“Божественная процессия”, “Сквозь огонь”, “Предзнаменование”, “Перенос паланкина”, и “Даоист, изгоняющий дьявола”) является циклом ярких зарисовок жизни тайваньцев, их обычаев, храмовых ритуалов. Ощущение радости, созерцания передаются посредством типичных для музыкального языка импрессионизма целотонности, пентатоники, противопоставления крайних регистров, “колокольности” звучаний, параллелизма аккордов. К характерным фактурным приемам, отражающим импрессионизм, следует отнести введение длительных органических пунктов в басу, применение последовательностей параллельных комплексов, равномерное движение фигурациями в оживленных темпах. Неустойчивость гармонии во многих произведениях китайских композиторов накладывает отпечаток на их эмоциональную окраску, сообщая звучанию зыбкость, неясность, таинственность.

Нередко в фортепианном творчестве китайских композиторов можно встретиться с шумовыми эффектами китайского гонга и барабана, отражающими атмосферу праздника. Поэтому при написании пьес на основе китайских народных танцев этот прием нередко используется китайскими композиторами. В “Синцзянском танце” Го Джигуна эти шумовые эффекты передают особенности звучания инструментальной группы сопровождения, характерного для синцзянских и казахских танцев. Среди наиболее ярких примеров также можно назвать “Синцзянский танец № 1” Дин Шаньдэ, “Танец Яо” Чжан Мина, “Танец Янг” Дан Чжао-и, который исполняется под аккомпанемент барабана. Используя в области музыкального языка подчас традиционные европейские приемы, китайские композиторы обогащают их, вводя, например, параллелизмы не только интервалов, но и трезвучий, ноаккордов, септаккордов, соединяя целотонное движение с хроматическим, накладывая друг на друга простые, но чуждые функционально гармонии, применяя диа-

тонику и старинные китайские лады со сложными гармоническими комплексами.

Выводы. Импрессионизм получил воплощение в творчестве целого ряда китайских композиторов, а китайские национальные музыкальные традиции близки импрессионизму не только средствами выразительности, но и своей эстетикой. Между тем, сопоставление эстетики импрессионизма с характерными чертами китайской ментальности очень важно, поскольку “отдельные свойства ментальности определяют национальную специфику многих явлений искусства, в том числе и импрессионизма” [3, с. 56].

Развитие импрессионистских методов абсолютизации мгновения и колористики в произведениях китайских композиторов имеет глубокие корни в национальном видении мира и прослеживаются в темах мифологичности, природы, праздника. В силу национальных особенностей, сложившихся в китайской композиторской школе, музыканты наделили импрессионистские методы собственными чертами. В частности, китайские композиторы предопределили в своей фортепианной музыке первичность *природоцентристского* мировоззрения. В результате, проникновение импрессионизма в Китай в XX веке “легло” на подготовленную почву собственных традиций многовековой национальной музыки и философско-мировоззренческих представлений. Это позволило композиторам обогатить и привнести свою специфику в особенности нового течения. Учитывая, что в китайской культуре могла самостоятельно сформироваться близкая французскому импрессионизму эстетика, можно предположить, что подобная независимость могла быть и в кристаллизации импрессионистских средств музыкального языка.

Список литературы:

1. Малая энциклопедия импрессионистов / пер. с англ. Е. В. Нетесовой. – М. : АСТ ; Астрель, 2003. – 256 с.
2. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В.Келдыш. Т.3. Кorto-Октябрь.- М.: “Советская энциклопедия”, 1976. – 1103 с., ил.
3. Саудова А.Т. Импрессионизм в русской музыке рубежа XIX – XX веков : Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство / Саудова Алия Талгановна. Уфа, 2011. – 247с.
4. Цинь Тянь. Образ родного края в фортепианных сочинениях китайских композиторов : Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – музыкальное искусство / Цинь Тянь. Харьков, 2012. – 243с.
5. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая / Г. Шнеерсон. – М. : Гос. муз. узд-во, 1952. – 248, [3] с.
6. Bussagli M. Chinese Painting / Bussagli Mario. – London: Cassell Publishers, 1988. – 37 p.
7. Lynn Heinemann. Chew offers “Impressions from the East” [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://web.mit.edu/newsoffice/1998/chew-0204.html>
8. 吴光明 中国哲学百科全书—美学/吴光明—伦敦 : Routledge.2003. – 215с.
9. (Куан-мин Ву. Эстетика / Куан-мин Ву // Энциклопедия китайской философии. – Нью-Йорк, Лондон: Routledge, 2003. – 215 с.)
10. 老子. 道德经 / 老子. — 西安 : 三秦出版社, 2008. — 146 с. (Лао Цзы «Дао Де Дзин» / Лао Цзы. — Сиан : Издательство Санчин. — 2008. — 146 с.)