

Айзенштадт Сергей Абрамович

**О РОЛИ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ В ПРОЦЕССЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ФОРМИРОВАНИЯ ПИАНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КИТАЯ И ЯПОНИИ**

Статья посвящена малоизученным аспектам влияния русской фортепианной школы на музыкальную культуру стран Дальневосточного региона. Делается вывод, что особая значимость роли российской фортепианной школы для становления японского и китайского пианистического искусства во многом обусловлена тем, что некоторые стилевые качества русского пианизма оказались особенно актуальными и востребованными для первоначального освоения европейского музыкального языка и успешного формирования стилового содержания национальных пианистических школ.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/3-1/2.html

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 3 (53): в 3-х ч. Ч. I. С. 22-27. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/3-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 78.071

Искусствоведение

Статья посвящена малоизученным аспектам влияния русской фортепианной школы на музыкальную культуру стран Дальневосточного региона. Делается вывод, что особая значимость роли российской фортепианной школы для становления японского и китайского пианистического искусства во многом обусловлена тем, что некоторые стилевые качества русского пианизма оказались особенно актуальными и востребованными для первоначального освоения европейского музыкального языка и успешного формирования стиливого содержания национальных пианистических школ.

Ключевые слова и фразы: русская фортепианная школа; китайское фортепианное искусство; японское фортепианное искусство; Токио онгаку гакко; Шанхайская консерватория; Лео Сирота; Леонид Крейцер; Борис Захаров; Татьяна Кравченко.

Айзенштадт Сергей Абрамович, к. искусствоведения, профессор
Дальневосточная государственная академия искусств
mail@dv-art

О РОЛИ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ В ПРОЦЕССЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФОРМИРОВАНИЯ ПИАНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КИТАЯ И ЯПОНИИ

Влияние русского фортепианного искусства на становление пианистической культуры в Китае и Японии рассмотрено во многих работах, созданных как отечественными музыковедами, так и учёными из стран Дальневосточного региона [5; 9; 13; 14; 17; 19]. Вместе с тем, данная тема изучена явно недостаточно. В настоящей статье предпринята попытка очертить лишь отдельные контуры этой многоаспектной проблематики. Главное внимание сосредоточено на роли российского пианизма в формировании художественного облика японского и китайского фортепианного искусства в период становления фортепианных школ в соответствующих странах.

Обозначим хронологические рамки. В настоящей статье в качестве главного критерия для начала периода становления пианистических школ Японии и Китая принято появление достаточно чётких признаков стабильной преемственности в фортепианном образовании [2]. Решающим признаком окончания данной стадии сочтён выход школы за пределы собственного национального пространства, сопряжённый с формированием отдельных черт стилистического своеобразия. В соответствии с данными критериями, наступление периода становления в *Японии* отнесено к началу XX столетия, когда в полной мере развернулась работа фортепианного отделения первого высшего профессионального учебного заведения с преподаванием западной музыки – Токио онгаку гакко (Токийская школа музыки). В *Китае* начало данной стадии датируется рубежом 20-30-х годов XX столетия и связывается с развёртыванием деятельности Шанхайской консерватории, выполнявшей здесь роль, в целом аналогичную той, что в Японии играла Токио онгаку гакко.

На протяжении всего указанного периода русская фортепианная школа активно присутствовала в обеих странах. Вместе с тем, она была далеко не единственной западной пианистической школой, интенсивно действовавшей в соответствующем национальном пространстве. Власти Японии и Китая рассматривали насаждение европейского музыкального искусства в качестве важного элемента культурной модернизации. Поэтому развитие национального пианистического образования активно стимулировалось и достаточно строго контролировалось правительственными органами. Тем не менее, укоренение традиций русской фортепианной школы в Дальневосточном регионе имело на этой стадии черты скорее стихийного процесса. Поддерживаемое государством распространение русского пианизма в ходе рассматриваемого периода можно наблюдать лишь в Китае 50-х и начала 60-х годов XX столетия.

В Японии политика властей была направлена в первую очередь на сотрудничество с музыкантами из Германии и Австрии. Ведущие позиции в музыкальном образовании Страны восходящего солнца в этот период играли прежде всего представители именно этих стран. В их числе – скрипач и органист Р. Диттрих, дирижёры Ф. Эккерт, Й. Розеншток, К. Принсгейм, Й. Ласка, пианисты П. Шольц, П. Вейнгартнер и др. Лучшие выпускники Токио онгаку гакко посылались для завершения обучения в Берлин, Лейпциг и Вену. Среди них – основоположники национальной композиторской школы Таки Рэнтаро, Кода Нобу, Ямада Косаку. На завершающем этапе становления национальной школы влияние немецкого и австрийского пианизма постепенно ослабевало. Молодые музыканты всё чаще выбирали музыкальные вузы Франции. В Париже завершали образование видные японские пианисты старшего поколения – Хара Чиеко, Ясукава Кацуко, Сонода Тахакиро, Танака Киёко и др.

Распространение русского пианизма получило в этих условиях несколько специфический характер. Официального приглашения удостоивались лишь те музыканты из России, которые ранее продолжительное время трудились в Германии или Австрии и ассоциировались в Стране восходящего солнца с немецко-австрийской культурой. Именно в таком качестве приезжали в Японию представители русской школы, ставшие профессорами-пианистами главного национального музыкального учебного заведения, – Рафаил Кёбер, Лео Сирота, Леонид Коханьский, Леонид Крейцер. В то же время, ряд русских пианистов-эмигрантов, не связанных столь тесно с Германией или Австрией, прибывали в Японию самостоятельно и трудились в частных музыкальных учреждениях [1].

В Китае русская диаспора была гораздо многочисленнее. Но процессы продвижения русского пианизма имели немало общего с тем, что происходило в Стране восходящего солнца. И здесь значительную роль играла немецкая школа. В Лейпциге учился основатель Шанхайской консерватории Сяо Юмэй; у немецких преподавателей обучались в США китайские пианисты, ставшие первыми педагогами этого учебного заведения. Однако высококлассные германские специалисты ехали в находящийся в глубочайшем кризисе Китай гораздо менее охотно, чем в относительно благополучную Японию. Катастрофическая нехватка кадров побудила Сяо Юмэя обратиться в 1929 г. к русскому эмигранту Борису Захарову – выдающемуся пианисту, выпускнику Петербургской консерватории и оказавшемуся в Шанхае в ходе гастрольной поездки. При этом немалое значение имело то, что Захаров завершил своё музыкальное образование в Берлине. В известной мере стечением обстоятельств объясняется приглашение на работу и других русских пианистов-эмигрантов – С. Аксакова, З. Прибытковой, Б. Лазарева, – обосновавшихся в Шанхае на рубеже 20-30-х годов после вынужденного переезда из Харбина ввиду резкого обострения политической обстановки [5, с. 24].

Как и в Японии, распространение русской фортепианной школы в Китае не ограничивалось стенами национальной консерватории. В Харбине и Шанхае возникла целая сеть фортепианных учебных заведений. Виднейшие педагоги, Русского Китая – В. Гершгорина, Ф. Оксаковский, Л. Зандер-Житова, А. Бронштейн и др. – оставили заметный след в китайской пианистической культуре [14, с. 24].

В то же время в Шанхае середины 30-х годов резко возросло число представителей и германского пианизма. Здесь нашли убежище немецкие эмигранты еврейского происхождения, бежавшие от нацистских преследований [Там же, с. 35]. Активно присутствовали в Шанхае и другие европейские школы, в частности, итальянская – в лице видного пианиста и дирижёра М. Пачи [5, с. 15]. В конце 30-х годов, как и в Японии, усилилось воздействие французской школы: некоторые представители пианистической молодёжи направлялись для завершения образования в Париж.

Сильный импульс русско-китайским связям в сфере фортепианного искусства дала революция 1949 года. В соответствии с провозглашённым правительством КНР курсом на широкое сотрудничество с СССР, российские пианисты выезжали в Китай, а лучшие из их учеников посылались для продолжения обучения в Советский Союз. Это сотрудничество, прекращённое в начале 60-х гг. в связи с резким ухудшением советско-китайских отношений, явилось единственным эпизодом рассматриваемого периода, когда продвижение русской фортепианной школы происходило при энергичной поддержке государственных структур. Вместе с тем, процесс вовсе не обладал чертами массовости. За весь период приглашено было всего три советских педагога-пианиста: Дмитрий Серов (работал в 1954-1956 годах), Арам Татулян (в 1955-1957 годах) и Татьяна Кравченко (в 1957-1960 годах). В консерватории СССР было направлено лишь семь студентов [14, с. 60-61]. Подчёркнём, что и в этот период русская школа отнюдь не была единственной крупной европейской пианистической школой, действовавшей на территории КНР. Так, помимо советских специалистов в Китай были приглашены пианисты-педагоги из ГДР, Румынии, Чехословакии. Фу Цун, признанный наиболее перспективным представителем китайской пианистической молодёжи, был послан для продолжения обучения не в Советский Союз, а в Польшу [5, с. 53].

Сложности распространения русской школы в Китае и Японии не ограничивались проблемами профессиональной конкуренции. Огромную роль играли препятствия социально-политического плана. В Японии наиболее драматическое время пришлось на годы Второй мировой войны, когда большинство выходцев из России лишились возможности работать из-за наличия гражданства стран, являющихся военными противниками Японской империи, или в связи с еврейским происхождением. В Китае трудности были связаны с Гражданской войной и японской оккупацией, затем – со сворачиванием работы эмигрантских организаций после образования КНР, далее – с обострением отношений с СССР. Укажем лишь на некоторые потери. Л. Крейцер и Л. Сирота были отстранены от преподавания в связи с еврейским происхождением (1944 г.). Б. Захаров умер в оккупированном японской армией Шанхае, лишённый возможности работать (1943 г.); Т. Кравченко утратила связи с пианистами КНР из-за охлаждения советско-китайских отношений.

Таким образом, продвижение русской фортепианной школы в исследуемый период никак нельзя назвать протекавшим в режиме наибольшего благоприятствования. Тем не менее, роль её для формирования фортепианной культуры рассматриваемых стран с полным основанием можно назвать *определяющей*. Именно педагоги из России стали воспитателями тех, кто явились основателями подлинно профессионального пианистического искусства Японии и Китая.

Приведём лишь наиболее яркие примеры. У Р. Кёбера занимались первые японские концертирующие пианисты Таки Рэнтаро, Ямада Косаку, Куно Хисако, Тачибана Итоэ. Л. Сирота был, главным учителем Соноды Тахакиро – первого японского виртуоза, добившегося широкого международного признания. У М. Шапиро училась Кай Мивако – победительница первого в истории страны национального конкурса пианистов. У Л. Крейцера до отъезда во Францию занималась Танака Киёко – первый японский лауреат престижных международных фортепианных конкурсов. Л. Коханский учил Накамуру Хироко, ставшую одной из ключевых фигур современного японского пианизма, Игути Мотонари – одного из основоположника национальной фортепианной педагогики. Б. Захаров был учителем Дин Шандэ, Ли Сянмин, У Лэй – крупнейших китайских пианистов старшего поколения. Т. Кравченко – педагог Инь Ченцзуна, Лю Шикуня, Гу Шэнин, прославивших национальное искусство несколькими десятилетиями позже.

В Китае и Японии, где процесс укоренения музыкальной культуры Запада в ту пору лишь начинался, педагогов-пианистов из России воспринимали в первую очередь как носителей традиций *западного* фортепианного искусства. По словам японского исследователя Мория Риса, с педагогической точки зрения заслуга русских музыкантов состояла в том, что они способствовали процессу принятия европейской классической

музыки [9, с. 35]. Однако, с нашей точки зрения, подобное утверждение является неполным. Столь значимую роль, которую российская фортепианная школа, несмотря на все препятствия, сыграла в процессе продвижения пианистической культуры в странах Дальнего Востока, нельзя объяснить только лишь тем, что представители российского фортепианного искусства выступили как исключительно эффективные трансляторы *общих* достижений европейского пианизма. Ключевое значение имели и *собственные* художественные свойства русской фортепианной школы, и в частности – ряд её стилевых качеств, оказавшихся особенно актуальными для становления пианистических школ Японии и Китая.

Рассмотрим, какие именно образно-художественные и технически-профессиональные признаки наиболее устойчиво ассоциировались на этой стадии с русской фортепианной школой с точки зрения самих дальневосточных музыкантов.

Приведём некоторые типичные высказывания *китайских* пианистов.

Чжоу Гуанжэнь: . Только после того, как я поучилась у советского специалиста Татуляна, я по-настоящему поняла, что значит весовая игра» [14, с. 49]. Хуан Пин об ученице Т. Кравченко Гу Шэнин: . Столкнувшись с тем, что советские специалисты называли “мощной игрой”, она (*Гу Шэнин – С. А.*) <...> сознательно упражнялась, чтобы увеличить силу, амплитуду, масштаб своей интерпретаций [Там же, с. 56]. Ланг Ланг о своём учителе: . Инь Ченцзун мастерски владел русским методом игры на фортепьяно – великолепным, богатым, звуком с широким фразировкой и сильными эмоциями. <...> Русская манера кладёт в основу движения руки, в то время как немецкая делает акцент на твёрдых пальцах и придаёт более значительную роль кисти [18, р. 159, 257]. Мысли об особой , мощи русской исполнительской манеры высказывали и музыканты других специальностей. Вот как отзывался о Шанхайском симфоническом оркестре 50-х годов прошлого столетия дирижер Ли Делунь: . Программы, звучание – всё было <...> тогда более “советским”. Звук был излишне ярким [19, р. 199].

Обратимся к *Японии*.

В японских воспоминаниях о концертах Лео Сироты особо подчеркиваются эмоциональность, виртуозный размах, масштаб, смелость его игры [17, р. 156]. Сонода Тахакиро, ученик мастера, отмечал различие в пианистических приёмах, которые демонстрировали ему Л. Сирота и М. Лонг. Французская пианистка, вспоминали Сонода, . играла, как бы лаская клавиши, используя нажим подушечек пальцев, с эластичными движениями. Это не было стилем исполнителя-виртуоза, которому меня учил Сирота – броски руки из высокого положения, с широко открытыми ладонями [Ibidem, р. 169]. Мийяи Такаори, другой ученик Крейцера, считал, что способ игры, которым обучал его профессор из России, являются более прогрессивными, чем повсеместно утверждавшиеся в Японии начала XX столетия приёмы, основанные на , высоком подъеме пальцев, стоящих перпендикулярно клавиатуре» [Ibidem, р. 97]. Последнее японский пианист связывал с влиянием немецкого педагога Пауля Шольца, преподававшего в Токио онгаку гакко в первые десятилетия двадцатого века [Ibidem]. Ещё один воспитанник Крейцера – Накаяма Ясуко – вспоминал:больше всего запомнилась красота звука – глубокого, насыщенного, мягкого, извлекаемого его толстыми пальцами с широкими ладонями, всегда наполненного жизнью <...>. В манере игры чувствовалось славянское эмоциональное начало [20].

Итак, среди устойчивых признаков, ассоциируемых в приведённых свидетельствах с русской пианистической школой, можно выделить следующее. *Образно-эмоциональный план*: яркость, особая сила эмоций, открытость высказывания. *Характер звучания и фразировка*: тяготение к мягкому и в то же время сильному, сочному звуку, плотной фактуре, широкому дыханию фразы. *Организация пианистических движений*: интенсивное использование веса крупных частей руки и корпуса.

Разумеется, подобный взгляд на российскую школу нельзя считать исключительной принадлежностью Дальневосточного региона. Сходные наблюдения касательно природы отечественного пианизма неоднократно высказывались и российскими исследователями. Так, М. Смирнов в числе главных черт русского фортепианного искусства называет раскованность, масштабность чувств (подчас гипертрофированных), следствием чего выступают необычайная широта эмоциональной палитры, значительность динамических перепадов, широкая фразировка, особенная певучесть тона [11, с. 166-167]. Однако именно перечисленные свойства (отнюдь не исчерпывающие всего многообразия стилевых признаков отечественной школы) воспринимались в культурном пространстве стран Дальневосточного региона особенно остро. Существенно, что в приведённых свидетельствах китайских и японских пианистов эти качества не предстают изначально близкими духовному облику представителей стран региона. Напротив, подчёркивается их роль в преодолении *типичных проблем*, возникающих в ходе профессионального обучения.

Весьма показательно, что суждения о музыкальных индивидуальностях русских музыкантов, сложившиеся у их дальневосточных учеников, далеко не всегда совпадали с теми, что имели место на родине самих учителей. Так, Б. Захарова в Китае считали чрезвычайно эмоциональным пианистом. Российские же источники подчёркивали спокойствие и элегантность, а подчас отмечали даже , холодность» его игры [13, с. 267]. Т. Кравченко, китайские воспитанники которой столь активно утверждали мысль об эмоциональной мощи русской школы, также нельзя назвать артисткой, отличающейся особенно , бурно-эмоциональной манерой высказывания: в СССР её интерпретации привлекали скорее , благородством звучания, многокрасочностью, тонким интонированием, чувством целого, формы [4]. Если в японских отзывах об игре Л. Крейцера особый упор делался на его эмоциональность, то в российских – подчёркивался интеллектуализм, серьёзность музыкантского облика [8].

Таким образом, творческое восприятие китайских и японских музыкантов отбирало (а в известном смысле – и усиливало) те свойства их русских педагогов, которые казались наиболее яркими и характерными для того, что представлялось , русской манерой. При этом избирательное внимание к отдельным образно-эмоциональным и технически-профессиональным качествам обусловлено не столько ощущением

их *родственности* каким-либо чертам китайского или японского менталитета, сколько осознанием известного *различия*: указанные качества скорее *прививались* фортепианной культуре Китая и Японии. И, с точки зрения автора настоящей статьи, именно подобная, прививка успешно помогала молодым восточным школам преодолеть целый ряд специфических проблем, встававших в ходе нелёгкого процесса адаптации западного фортепианного искусства в далёкой культурной среде.

В воздействии этого рода можно выделить два уровня.

Первый из них можно обозначить как *методический*. Он обусловлен элементарными проблемами освоения европейского музыкального языка и отчётливо выявился уже в начале рассматриваемого периода.

Многие западные педагоги, работавшие в то время в странах региона, отмечали: японские и китайские учащиеся, с лёгкостью овладевая первоначальными техническими навыками и элементарной теорией, в большинстве своём испытывали значительные трудности в постижении эмоционального мира европейской фортепианной музыки. Часто это связывалось с практикующимися в Дальневосточном регионе методами обучения. Так, П. Виллаверде, испанский пианист, преподававший в Японии, утверждал, что главная причина – в активно насаждаемой методике, кладущей в основу занятий с начинающими почти исключительно этюды, упражнения и мало стимулирующие воображение сухие учебные пьесы [15, р. 13]. В китайских начальных музыкальных школах, открытых в Пекине в начале XX столетия, учебный репертуар ограничивался в основном этюдами и пьесами Бейера, Черни [5, с. 20]. Сходную систему практиковал в Шанхае и Марио Пачи [12, с. 24].

Подобные методы работы оказались на редкость устойчивыми. Современная японская пианистка Утида Мицую вспоминала, что в конце 50-х годов в большинстве японских профессиональных учебных заведений на начальной стадии обучения, ценилось лишь то, как быстро и громко играли ученики [16]. В Китае, по словам Сюй Бо, европейская фортепианная педагогика, в столь специфическом виде <...> была воспринята у основания (*Китайского фортепианного образования – С. А.*) и <...> вплоть до наших дней ориентир на силу рук, техническое оснащение беглости пальцев остаётся характернейшей приметой китайской методики обучения» [12, с. 25].

Разумеется, подобная, узкотехническая направленность мало результативна для становления любой молодой пианистической культуры. Однако применительно к рассматриваемому региону неэффективность выступает особенно отчётливо. Ведь именно японские и китайские ученики в высшей степени нуждались именно в эмоционально-образном постижении незнакомого и чрезвычайно далёкого западного музыкального языка – причём уже на самых первых порах обучения.

В этом отношении благотворное воздействие русской школы выступило чрезвычайно отчётливо. Причина здесь не только в том, что лучшие русские преподаватели в занятиях с начинающими давали убедительнейший пример органичного сочетания музыкальных и технических задач для российской музыкальной педагогики, в Китае и Японии это было в высшей степени характерно [10, с. 25-48; 12, с. 30-44; 14, с. 56; 20]. Сам *художественный облик* российского пианизма, проявляемый не только в педагогике, но и в исполнительстве, явился мощной преградой на пути формализации начального музыкального образования Дальневосточного региона, представ средоточием и символом яркого эмоционального начала, искренности, непосредственности музыкального выражения.

Второй уровень можно назвать *стилевым*. Он в полной мере проявился уже на стадии окончания рассматриваемого периода, когда анализируемые школы уже достигли степени развития, позволяющей выявить стилевые черты, связанные с претворением особенностей национальной культуры.

На этом этапе, датируемом, напомним, рубежом 50-х и 60-х годов двадцатого столетия, обратила на себя внимание нередко присущая дальневосточным пианистам определенная избирательность в воплощении эмоционально-образного мира европейского музыкального искусства. Наиболее убедительно звучала музыка, отмеченная оптимизмом мироощущения, уравновешенностью, тонкой, изящной красочностью. Резкие перепады эмоциональных состояний, упоение мощью темперамента», размашистая, фресковая манера игры, связанная с большими, плотными фактурными массивами, достаточно типичные для пианистической молодёжи Западной Европы и России, для японских и китайских пианистов того времени в целом не были характерны [3].

Исследователи из стран региона вполне основательно связывают это с особенностями менталитета. Бьян Мэн подчёркивает: Китайская фортепианная педагогика критически относится к слишком смелым, открытым внешним выражениям <...> Сдержанность присутствует и в исполнении китайских пианистов [5, с. 108]. Исследователь из КНР заключает, что данные свойства связаны с культом уравновешенности и эмоциональной сдержанности, присущим конфуцианскому мироощущению [Там же].

Сходные процессы можно наблюдать и в Японии. К образно-эмоциональной сфере японского пианизма рассматриваемого периода вполне приложимы утверждения А. Долина касательно претворения европейского романтизма в японской поэзии, которой, в целом чужды столкновения титанических страстей <...> те крайности, без которых мы не можем представить себе гениального художника в рамках романтической школы. <...> Упорядоченная естественность, эмоция, воспринятая как эстетическое переживание, – не в этом ли основы национальной художественной традиции [6, с. 124-125]. Аналогию с приведенной выше характеристикой фактурных решений, типичных для китайского пианизма, можно усмотреть и в известном утверждении Ямады Косаку, подобившего выразительные средства западной музыки многоцветной масляной живописи, а японское музыкальное искусство – каллиграфии [7, с. 453].

Признавая притягательность и особое обаяние подобной, восточной трактовки европейской музыки, всё же следует признать, что соответствующая манера игры далеко не всегда отвечала внутренней сущности шедевров, созданных гениями европейского музыкального искусства, Поэтому она нередко приводила к известным

ограничениям в репертуаре и сужению образно-эмоционального содержания. И именно воспитанники русской школы сыграли ключевую роль в обогащении японского и китайского пианизма чертами ярко-эмоционального, виртуозного стиля, утверждением мощного, сочного, многокрасочного фортепианного звучания.

В частности, данными свойствами характеризуется игра японских мастеров Соноды Тахакиро и Накамуры Хироко, учеников Л. Сироты и Л. Коханьского. В то же время, творчество тех крупных музыкантов Страны восходящего солнца, кто воспитывался в первую очередь в рамках французской школы – Ясукавы Кацуко или Хары Чиеко, – по нашему мнению, скорее отвечает приведённым, традиционным характеристикам японского пианизма. В Китае в этой связи можно указать на искусство Инь Ченцзуна – одного из тех пианистов Китая, чья творческая биография связана с российской школой особенно тесно. Напомним, что именно в ярко-виртуозной, романтически-взволнованной игре этого музыканта его ученик Ланг Ланг видит особенно яркий пример укоренения, русского начала на китайской почве. Сходные тенденции характеризуют и творчество самого Ланг Ланга: эффектно-чувственная, бурно-темпераментная манера молодого виртуоза, столь непохожая на то, что привычно ассоциируется с пианизмом Китая, даёт исследователям из КНР основание говорить о стилевом обогащении национального пианизма [10, с. 54]. С этой точки зрения, мощное воздействие русской фортепианной школы представляется тем катализатором, который помог китайскому и японскому пианизму, развиваясь в соответствии с собственным национальным менталитетом, дополнять и обогащать свою эмоционально-образную и звуковую палитру.

Подведем итоги статьи.

Продвижение русской фортепианной школы в рассматриваемых странах Дальневосточного региона было сопряжено со значительными трудностями, испытаниями и проблемами политического и социального плана, проходило в условиях жёсткой конкуренции с другими европейскими школами. Тем не менее, в становлении национального фортепианного искусства Японии и Китая роль русской школы явилась *определяющей*.

Столь высокая значимость роли российской фортепианной школы для становления японского и китайского пианистического искусства во многом обусловлена тем, что некоторые стилевые качества русского пианизма оказались особенно актуальными и востребованными для первоначального освоения европейского музыкального языка и успешного формирования стилевого содержания национальных пианистических школ в рассматриваемых странах. Среди этих качеств следует выделить особую эмоциональную мощь, открытость, непосредственность высказывания; активно утверждаемое стремление к насыщенности, многокрасочности тембровых решений; культивирование полного, сочного фортепианного звучания.

Список литературы

1. **Айзенштадт С. А.** А. Рутин, П. Виноградов, М. Шапиро: русская фортепианная школа в формировании японской музыкальной культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 9. Ч. 2. С. 25-29.
2. **Айзенштадт С. А.** Зарождение фортепианного искусства в странах Дальневосточного региона // Идеи и идеалы. 2012. Т. 2. № 4. С. 101-109.
3. **Айзенштадт С. А.** Стилєвые искания в фортепианном исполнительстве стран Дальневосточного региона // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 184-188.
4. **Бугаевский А.** В классе Татьяны Петровны Кравченко [Электронный ресурс]. URL: http://musica-ukrainica.odessa.ua/_a-bugaevski-kravchenko.html (дата обращения: 10.09.2014).
5. **Бянь Мэн.** Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дисс. ... к. искусствоведения. СПб., 1994. 140 с.
6. **Долин А. А.** Японский романтизм и становление новой поэзии. М.: Наука, 1978. 282 с.
7. **Дубровская М. Ю.** Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямады Косаку: дисс. ... д. искусствоведения. Новосибирск, 2005. 642 с.
8. **Липаев И. В.** Московские письма // Русская музыкальная газета. 1905. № 46.
9. **Мория Риса.** Взаимопроникновение двух музыкальных культур в XX – нач. XXI в.: Япония – Россия: дисс. ... к. искусствоведения. М., 2010. 273 с.
10. **Ню Яцань.** Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход: дисс. ... к. пед. н. М., 2009. 197 с.
11. **Смирнов М.** К вопросу о национальном исполнительском стиле // Эстетические очерки. М., 1977. Вып. 4. С. 153-167.
12. **Сюй Бо.** Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков: дисс. ... к. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.
13. **У На.** Педагогическая деятельность профессора Б. С. Захарова в Шанхае (по материалам документов и публикаций Дин Шандэ) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 92. С. 262-271.
14. **Хуан Пин.** Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы. СПб.: Астерион, 2009. 159 с.
15. **Ando R.** Chieko Hara – A Life and Art. Seattle: University of Washington, 2010. 83 p.
16. **Clark A.** Lunch with the FT: Mitsuko Uchida [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ft.com/cms/s/2/50eb01f4-f3fc-11e0-b221-00144feab49a.html> (дата обращения: 10.09.2014).
17. **Iida M.** The Acceptance of Western Piano Music in Japan and the Career of Takahiro Sonoda: a Document Submitted to the Graduate Faculty in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. Norman, Oklahoma, 2009. 271 p.
18. **Lang Lang, Ritz D.** Journey of a Thousand Miles: My Story. N. Y.: Spiegel & Grau, 2009. 276 p.
19. **Melvin S., Cai J.** Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. N. Y.: Algora, 2004. 362 p.
20. **クロイツァー記念会について** (Общество памяти Крейцера) [Электронный ресурс]. URL: <http://kawai-kmf.com/kreutzer/> (дата обращения: 17.07.2014).

ON ROLE OF THE RUSSIAN PIANO SCHOOL IN PROCESS OF ARTISTIC FORMATION OF PIANO ART OF CHINA AND JAPAN

Aizenshtadt Sergei Abramovich, Ph. D. in Art Criticism, Professor
Far Eastern State Academy of Arts
mail@dv-art

The article is devoted to the poorly investigated aspects of the influence of the Russian piano school on the musical culture of the countries of the Far Eastern region. The author concludes that a special role of the Russian piano school for the formation of the Japanese and Chinese piano art is in many ways conditioned by the fact that certain style qualities of the Russian pianism turned out to be particularly relevant and required for the initial adoption of the European musical language and successful forming the style content of national piano schools.

Key words and phrases: the Russian piano school; the Chinese piano art; the Japanese piano art; Tokyo Music School (Tōkyō Ongaku Gakkō); Shanghai Conservatory of Music; Leo Sirota; Leonid Kreutzer; Boris Zakharov; Tatyana Kravchenko.

УДК 342

Юридические науки

В статье рассматриваются вопросы разграничения подведомственности дел между арбитражными судами и судами общей юрисдикции. В основу разграничения положена категория экономического спора, транспарентное представление о которой в законодательстве РФ отсутствует. Другим критерием автор избрал степень ограничения конституционного права каждого на судебную защиту в контексте рассмотрения судом неподведомственного ему дела. Исследование является актуальным в связи с созданием единого Верховного Суда РФ с сохранением системы судов общей юрисдикции и арбитражных судов.

Ключевые слова и фразы: подведомственность; Верховный Суд РФ; арбитражные суды; суды общей юрисдикции; критерии разграничения подведомственности.

Алисултанов Вадим Сулайбанович

Российский государственный социальный университет
kafedra507@mail.ru

КОНСТИТУЦИОННО-ПРАВОВЫЕ И ПРОЦЕССУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ РАЗГРАНИЧЕНИЯ ПОДВЕДОМСТВЕННОСТИ ДЕЛ МЕЖДУ АРБИТРАЖНЫМИ СУДАМИ И СУДАМИ ОБЩЕЙ ЮРИСДИКЦИИ: ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ[©]

Взаимодействие судов общей юрисдикции и арбитражных судов должно строиться с учетом положений процессуального законодательства о подведомственности дел судам. Как известно, вопросам подведомственности дел судам посвящены ст. 22 ГПК РФ и ст. 27-33 АПК РФ. Критериями разграничения подведомственности традиционно выступают характер спорных правоотношений и их субъектный состав. Таким образом, взаимодействие судов общей юрисдикции и арбитражных судов приобретает не только материально-правовой, но и процессуальный характер.

На сегодняшний день в юридической науке выработано четыре основных подхода к определению соотношения материально-правового и процессуального компонента в теории права. Все они построены вокруг роли процессуальной составляющей в юридическом механизме. Процессуальный компонент, в свою очередь, немаловажен без четкого определения подведомственности дел различным органам, в том числе судебным и несудебным.

Сторонники так называемого , широкого подхода (И. А. Галаган, В. М. Горшенев, П. Е. Недбайло, В. Д. Сорокин и др.) обосновали теорию юридического процесса, включающего в себя различные формы юридической деятельности, в том числе правотворчество и правоприменение [13, с. 3-11]. Сторонники , узкого подхода (Н. Н. Полянский, В. М. Савицкий, М. С. Строгович) создали концепцию судебного права на основе комплексного анализа правовых отношений, урегулированных нормами процессуальных законов, законов о судостроительстве и законов, регламентирующих статус судей [12, с. 11-15]. Промежуточная позиция отражена в общей теории процессуального права, включающей в рамки юридического процесса только юрисдикционное применение [6, с. 3-5]. И, наконец, в рамках теории судостроительства предложено изучать положение судебной ветви власти в механизме разделения властей и основы судебной политики [1, с. 75]. В контексте названных теоретических концепций связь между юридическим процессом, судебной деятельностью и судостроительством может быть рассмотрена через призму взаимодействия судов общей юрисдикции, арбитражных судов и судебных органов конституционного контроля. Во взаимодействии же, в свою очередь, отправной точкой может быть названо разграничение подведомственности дел судам.