

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Акопян Л. О.* Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. *Бульян Д.* Застывшее время и повествовательность. Беседа с Дьёрдем Лигети // Советская музыка. 1989. № 4. С. 110–113.
3. *Дубинец Е.* Мортон Фелдман: «Я рисую, но не на гармоническом языке» // Музыкальная академия. 2004. № 4. С. 195–205.
4. *Лобанова М. Н.* Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Советский композитор, 1990. 224 с.
5. *Сафронов А.* Композиторские заметки о «несвоевременном» гении // Трибуна современной музыки. 2006. № 2. С. 3–6.
6. *Соколов А. С.* Глава XVIII. Спектральный метод // Теория современной композиции: Учебное пособие / Отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 548–562.
7. *Холопов Ю. Н.* Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Научные труды МГК им. П. И. Чайковского / Ред. кол.: Ю. Холопов, В. Ценова, М. Перверзева. М., 2004. Сб. 46. С. 79–90.
8. *Штокхаузен К.* Изобретение и открытие (доклад о генезисе формы) // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы / Под ред. М. Арановского и А. Баевой. М.: Музыка, 1995. Вып. 1. С. 40–42.
9. *Hiekel J. P.* Bernd Alois Zimmermann. Photoptosis Prélude für grosses orchester // Аннотация к компакт-диску с произведениями Г. Уствольской (Симфония № 3), В. Рима (Музыка для кларнета и оркестра), Б. А. Циммермана («Photoptosis»). 2001. Col legno. S. 27–29.

REFERENCES

1. *Akopjan L. O.* Muzyka XX veka: Entsiklopedicheski slovar'. M.: Praktika, 2010. 855 s.
2. *Bul'jan D.* Zastyvshee vremja i povestvovatel'nost'. Beseda s D'jordem Ligeti // Sovetskaja muzyka. 1989. № 4. S. 110–113.
3. *Dubinets E.* Morton Feldman: «Ja risuju, no ne na garmonicheskom jazyke» // Muzykal'naja akademija. 2004. № 4. S. 195–205.
4. *Lobanova M. N.* Muzykal'nyj stil' i zhanr: istorija i sovremennost'. M.: Sovetskij kompozitor, 1990. 224 s.
5. *Safronov A.* Kompozitorskie zametki o «nesvoevremennom» genii // Tribuna sovremennoj muzyki. 2006. № 2. S. 3–6.
6. *Sokolov A. S.* Glava XVIII. Spektral'nyj metod // Teorija sovremennoj kompozitsii: Uchebnoe posobie / Otv. red. V. Cenova. M.: Muzyka, 2005. S. 548–562.
7. *Holopov Ju. N.* Vklad Kejdzha v muzykal'noe myshlenie XX veka // Dzhon Kejdzh. K 90-letiju so dnja rozhdenija: Nauch. tr. MGK im. P. I. Chajkovskogo / Red. kol.: Ju. Holopov, V. Cenova, M. Pereverzeva. M., 2004. Sb. 46. S. 79–90.
8. *Shtokhauzen K.* Izobretienie i otkrytie (doklad o genezise formy) // XX vek. Zarubezhnaja muzyka: Oчерki i dokumenty / Pod red. M. Aranovskogo i A. Baevoj. M.: Muzyka, 1995. Vyp. 1. S. 40–42.
9. *Hiekel J. P.* Bernd Alois Zimmermann. Photoptosis Prélude für grosses orchester. // Annotatsija k kompaktdisku s proizvedenijami G. Ustvol'skoj (Simfoniya № 3), V. Rima (Muzyka dlja klarneta i orkestra), B. A. Tsimmermana («Photoptosis»). 2001. Col legno. S. 27–29.

Е. И. Субботина

ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ КАК КОММУНИКАТИВНЫЙ ФЕНОМЕН

Рассмотрение фортепианного дуэта как коммуникативного феномена связано с особенностями коммуникации в сфере искусства и со спецификой ансамблевого творчества в музыке. Художественная коммуникация — сложная нелинейная, многоуровневая «открытая» система. Общение — один из аспектов коммуникации, который предпола-

гает взаимную активность субъектов, характер свободного взаимодействия уникальных партнеров. Одна из форм духовного общения — диалог, главная цель которого — взаимообщение, взаимодействие. Это позволяет рассмотреть фортепианный дуэт как диалогическую форму общения в системе художественной коммуникации или как художественный диалог. Диалог в фортепианном дуэте существует на уровне нотного текста, образного содержания, авторской концепции и на уровне исполнительских интерпретаций. Индивидуальные творческие интенции удваиваются, что ведет к возникновению у воспринимающих новых «ассоциативных потоков» и, в конечном счете, — к обогащению эмоционального и смыслового «полей» коммуникативного процесса.

Ключевые слова: диалог, ансамбль, фортепианный дуэт, художественная коммуникация, дискурс.

E. Subbotina

Piano Duet as a Communication Phenomenon

The analysis of the piano duet as a communication phenomenon is connected with the peculiarities of communication in art and the specific character of ensemble work in music. Artistic communication is a non-linear, multi-level, "open" system. Intercourse is one of the aspects in communication, which means reciprocal activity of the subjects, and the type of free interaction between unique partners. One of the forms of spiritual communication is a dialogue, main goal of which is reciprocal conversation and interaction. This enables us to look at the piano duet as a dialogue form of conversation in the system of artistic communication or as an artistic dialogue. Dialogue in the piano duet exists at the level of music notes, metaphorical content, author's concept and at the level of a performer's interpretations. Individual artistic intentions are doubled, which makes the listeners have new associative streams, and eventually it leads to the enrichment of the emotional and semantic "fields" in the communication process.

Keywords: dialog, ensemble, piano duet, artistic communication, discourse.

Рассмотрение фортепианного дуэта в данном аспекте связано с особенностями коммуникации в художественной сфере и со спецификой ансамблевого творчества в музыке. В последнее время исследователи все чаще обращаются к вопросам коммуникативной природы искусства, в том числе музыкального. Художественная коммуникация направлена от мира к автору и через произведение как «самораскрывающуюся реальность» — к воспринимающему, а от него — опять в мир. В музыке происходит слияние всех компонентов, образующих три потока активности: композитора, исполнителей и слушателей. Коммуникативный процесс осуществляется через взаимодействие «голосов» музыкальной реальности, самодостаточной «звуковой стихии» и ментальностей творца, интерпретаторов произведения и воспринимающих. Как писал Б. Асафьев,

композитор знает, что «встретится один на один с действительностью, отображая в музыке свое к ней отношение и тем самым обнаруживая себя» [1, с. 78]. Эту мысль продолжают и практики современного искусства. Так, В. Сильвестров назвал свой сборник «Музыка — это пение мира о самом себе...», что перекликается и с размышлениями А. Лосева: «чистое музыкальное бытие... безымянно и беспредметно, не оформлено и темно... Лик его — в безликости, во вселикости» [7, с. 214]. Многогранный смысл этого «чистого в-себе-бытия» раскрывается в музыкальном искусстве творцом, исполнителями и затем — воспринимающими, что указывает на онтологический статус художественной коммуникации как сложной нелинейной, многоуровневой «открытой» системы. Таким образом создается особое полисемантическое худо-

жественное пространство, обладающее стилистическим и жанровым многообразием.

Жанр фортепианного дуэта занимает здесь важное место. Искусство ансамбля — один из старейших и в то же время сложнейших видов музицирования. Дуэтное творчество (в отличие от сольного) предполагает не только принцип «самопредставления», но и «самоотображения» (Г. Гадамер). В то же время, по сравнению с ансамблевым исполнением расширенного состава, где превалирует коллективное начало, дуэт характеризуется большей степенью индивидуализации; в нем, по терминологии Гегеля, находит выражение «Свое — Другое». На примере этого жанра можно проследить особенности коммуникативного процесса в музыкальном искусстве как проблему диалога и художественного общения в целом.

Именно индивидуализация коммуникативного процесса — одна из неотъемлемых характеристик общения как разновидности коммуникации. Для рассмотрения сущности фортепианного дуэта в системе художественной коммуникации необходимо подробнее остановиться на понятии диалога как формы духовного общения. Диалогическая форма коммуникации оказывается необходимой культуре в тех ситуациях, когда возникает отношение того или иного субъекта к Другому как равному и равноценному (самоценному) субъекту, обладающему свободой, суверенностью, собственной системой ценностей. «Тем самым диалог не подчиняет одного участника другому, а сохраняет самобытность обоих, одновременно объединяя их общими целями совместной деятельности; в результате главным эффектом диалога является порождаемая общением общность» [5, с. 48]. Данный тезис позволяет выявить сущностные характеристики феномена фортепианного дуэта в пространстве самобытной и самоценной музыкальной реальности и рассмотреть его в качестве диалогической формы общения в системе художественной коммуникации.

Известно, что изначально пьесы для двух исполнителей-инструменталистов носили название «диалог». К дуэтному музицированию в полной мере можно отнести тезис М. Бахтина о том, что диалог здесь не средство, а самоцель, «не преддверие к действию, а само действие» [2, с. 294]. В процессуальности музыки полнее всего находит свое выражение, с одной стороны, «незавершенность» мира и то, что мыслитель назвал «несовпадением» человека с самим собой. Диалог также обладает «процессуальностью», потенциальной бесконечностью и незавершенностью. Композитор в дуэтном творчестве вступает в открытый диалог с миром, а в созданном в результате этого произведении — с исполнителями (находящимися также в диалогических отношениях между собой) и с воспринимающими. Музыкальное восприятие «видит обнаженную, ничем не прикрытую, ничем не выявленную сущность мира... во всей ее чистоте и нескazanности» [7, с. 215]. В этом многоуровневом диалоге, благодаря его «двойственно-двуединой природе», осуществляется «соизмерение» и взаимопонимание субъектов, их эмоциональный и мысленный контакт.

Сущность диалога — *взаимообщение, взаимодействие*. Современные исследователи предостерегают от «психологизации» диалога и сведения его лишь к непосредственному контакту, при котором происходит его «растворение» в формах восприятия, переживания и утрачивается возможность опосредований, задающих контекст диалогического общения (см., напр.: [6]). Диалог как форма общения может быть знаково опосредованным, как, например, в искусстве. Произведение, созданное композитором, являясь открытой семиотической системой, становится не просто «посредником», но и непосредственным «участником» диалога. Иными словами: диалог — и процесс, и результат художественной коммуникации в музыкальном искусстве и в дуэтном творчестве.

Диалог в фортепианном дуэте существует и на уровне нотного текста, образного

содержания, авторской концепции, и на уровне исполнительских интерпретаций, включая интуитивные, бессознательные механизмы, эмоциональное напряжение, «перекресток» энергий. Индивидуальные творческие интенции удваиваются, умножаются, что ведет к возникновению у воспринимающих новых «ассоциативных потоков» и, в конечном счете, — к обогащению эмоционального и смыслового «поля» коммуникативного процесса. «Удвоение» феномена художественного артистизма, индивидуальной выразительности и интерпретационных оттенков, «модусов» эмоциональности и рациональности в дуэте — не механическое соединение, а рождение нового качества, сохраняющего яркость индивидуальностей по принципу «взаимодополнительности». Возникает особая «художественная стереоскопия», достигается своего рода «объемность» информационного пространства. При этом каждое новое исполнение рождает новый оттенок смысла, новую актуализацию «кодовой системы» произведения.

Кроме того, суть диалога — и общение человека с самим собой, «со своей душой». Для музыкального искусства, представляющего невербальный вид коммуникации, это «вслушивание» в свое сознание, «воссоздание состояния духа» чрезвычайно важно. Особенность этого общения, в отличие от монологического, — в том, что оно не является «речью в одиночестве», а нацелено, в конечном счете, на потенциального собеседника. Автор всегда стремится объективировать свой диалог с миром и с самим собой в возможности быть «услышанным». Именно таким собеседником, сопричастным внутреннему диалогу автора, становится исполнитель, а затем и слушатель. В случае дуэтного жанра диалогизм из потенциального, «латентного» состояния переходит в открытую сущностную характеристику.

К анализу художественного диалога в музыкальном дуэте можно применить понятие «дискурс», являющееся разновидно-

стью коммуникации, ориентированной на «свободное обсуждение и принятие мнений и предложений, необходимых для организации совместных действий людей» [12, с. 276]. В современном научном знании (А.-Ж. Греймас, Ж. Курте и др.) дискурс интерпретируется как семиотический процесс, реализующийся в различных видах «дискурсивных практик»: собственно языковой и неязыковой, проявляющейся в формах чувственного восприятия. Если дискурс рассматривать как «значимое целое», то с помощью этого понятия можно анализировать и произведение искусства, в том числе музыкального. Цепочки музыкальных фраз выступают «сегментами» дискурса-высказывания, а само сочинение предстает дискурсивной формой «высказываний-результатов», которые в жанре фортепианного дуэта часто носят агональный характер. Например, двойственность образа в «Анданте с вариациями» В-dur op. 46 Р. Шумана превращается в «диалог-соревнование» исполнителей. Двухчастная Соната О. Пайбердина — попытка средствами двух инструментов однородного тембра передать антагонизм, диссонантность звукового пространства-времени: «фрагменты длительной медитации сталкиваются с динамическими блоками взрывной энергии большой силы» [4, с. 150]. Подобные семантико-стилистические характеристики наблюдаются и в произведении В. Баркаускаса «Этюд только для взрослых» для двух фортепиано, в напряженных контрастных столкновениях «Вариаций на латышскую тему» В. Бибегана и др.

Фортепианный дуэт можно рассматривать в качестве особой формы дискурса, в которой диалог осуществляется свободно — не по «принуждению», а по «соглашению». Достижение соглашения предполагает «готовность» участников дуэта к диалогу, равновесие их интересов. В дуэте даже взаимоисключающие качества партнеров существуют как равноправные. Вместе с тем единство и «равновесие», являющееся, на

первый взгляд, равенство в фортепианном дуэте (в отличие от разносоставных ансамблей — один инструмент или два монотембровых) не означает полного тождества. Напротив, это не столько однородность точек зрения, сколько «сходство — контраст». Только когда отношение «я — ты» есть единство «раздельности и взаимопроникновения» [13, с. 368], реализуется необходимый для диалогического общения принцип — умение мыслить «живыми точками зрения».

Отличительные черты индивидуальных «живых» манер исполнения, включая особенности звукоизвлечения (часто более заметные в смешанных дуэтах) и некоторые возможные «несовершенства» каждого из участников ансамбля, неизбежная «расщепленность» даже при игре в унисон составляют неотъемлемые качества фортепианного дуэта, без которых он «мертвеет». «Дух целого» прокладывает дорогу через различие. Примеров тому множество. Можно вспомнить известный фортепианный дуэт Г. И. Ганкиной и Т. С. Самойлович, музыкантов разных пианистических школ. В их игре отмечали отличия в туше и в характеристиках их пианизма: «Классический отточенный пианизм Ганкиной и свободный романтический стиль игры Самойлович в дуэте, благодаря чуткости и артистизму обеих пианисток, сочетаются естественно и органично». Или: «Темпераментная, острая манера игры Г. Ганкиной и глубокая, эмоционально более сдержанная — Т. Самойлович, органически сплетаясь, не теряют в то же время самобытности и оригинальности индивидуального стиля». Сами музыканты признавались: «Просто у каждой была своя точка зрения. И мы были очень разными по характеру» (цит. по: [8, с. 112]). Автор статьи добавляет: «Возможно, несхожесть характеров пианисток была обусловлена разницей их менталитета» [8, с. 111]. Подобные «несхожие» качества можно наблюдать и в замечательном дуэте В. Пальмов — В. Биберган. Несмотря на раз-

личия в артистизме, темпераменте, особенностях пианизма, их творческое содружество представляется «взаимопритягательным для обоих музыкантов: богатый концертный опыт Пальмова в сочетании с первозданной авторской трактовкой своих сочинений Биберганом позволяет наполнить каждое их выступление отточенностью воплощения замысла» [10, с. 163]. Таким образом, агональный (состязательный) и парагональный (сопоставляющий) дискурсы заложены в самой сути дуэта как коммуникативного феномена. Истинный смысл, значение этого «соревнования» заключаются не в одном виртуозном превосходстве, а в «совершенстве диалога» (см. работу: [1]).

Дуэтное исполнительство включает и гендерные проблемы (мужские, женские, смешанные дуэты), особенности «телесности» сценического образа, его дихотомии, удвоение «чувственной плоти». Это не только внешние, габитарные проявления (близкие или полярные), но и специфика различной «энергетики» участников ансамбля, в процессе интерпретации оказывающихся вовлеченными в диалогические отношения с художественной аурой коммуникативного процесса, в ее «строительстве», «сознательное формирование или разрушение» [11, с. 550]. Ощущая «исходящий от исполнения яркий тон высказывания, живой артистический темперамент, блеск и приподнятость звучания, рельефность и ясность фразировки, мы попадаем во власть диалога, который исполнители ведут между собой, незаметно вовлекая в него слушателя» [8, с. 113]. Этот диалог вдохновений, «энергетические баталии» происходят на глазах у воспринимающих, «здесь и сейчас», усиливая ощущение бесконечного становления, подвижности звуковой реальности, творческого сознания автора и исполнителей.

Не только между исполнителями и воспринимающими, но и между партнерами в дуэте можно проследить два вектора коммуникации: звуковой и кинетический. Вы-

страивается сложная система слуховых и визуальных контактов. Дуэтное исполнение позволяет «услышать невидимое» и «увидеть» его (кинесика как язык тела и телодвижений, едва уловимые мимические знаки, взгляды и т. п.). Однако во всех внешних проявлениях диалога, непосредственного взаимодействия участников главное — его внутренняя парадигма: чтобы музыка звучала «внутри сознания» (В. Сильвестров). «Воссоздание состояния духа» проявляется через текст произведения. Но музыка не ограничивается написанным текстом, важна «скрытая вовлеченность» образа: «есть еще — и это главное — структура неслышимого» (цит. по: [11, с. 554]). Идея произведения искусства «интериндивидуальна» и «интерсубъективна», сфера ее бытия, по выражению М. Бахтина, — диалогическое общение «между сознаниями», «со-радование, со-любование, со-гласие» [2, с. 294].

Дуэтное общение предполагает так называемое «эмпатическое слушание» — особую форму обратной связи в процессе коммуникации, цель которой — достижение взаимопонимания, оказание поддержки. При этом «вслушивание» в свое сознание, в сознание композитора и партнера в дуэте удваивается, приводя к более полному развертыванию и самоосуществлению смыслов, заложенных в произведении. В дуэтном творчестве проблема Смысла ставится и решается через проблему Другого. Современная музыкальная практика подтверждает данные теоретические размышления. Так, Н. В. Лукьянова отмечает: «Общей чертой дуэтов является готовность к открытому диалогу с автором. Образ концертного исполнителя в нынешнем толковании утвердился в функции *интерпретатора-соратника*, понимающего, предвосхищающего и разделяющего творческие устремления композитора» [9, с. 181]. В фортепианном искусстве это можно проследить на примере композиций, написанных специально для дуэтного исполнения, и в известных переложениях и транскрипциях — для

четырёхручного исполнения или для двух роялей.

Все сочинения подобного рода позволяют наблюдать как за диалогическим движением и столкновением музыкальных идей, тем, мелодических и контрапунктных голосов, ритмов, тембров, фактур, динамических и интонационных составляющих в тексте произведения, так и за диалогом исполнителей, их поведением, эмоционально-образной игрой. «Удвоение» творческих индивидуальностей в дуэте может усиливать «эффект игры», порой придавая действию поистине театральный характер. Процесс коммуникации превращается в яркий художественный феномен. Достаточно вспомнить дуэт новосибирских пианистов Г. Пыстина и И. Цыганкова. Исполнение ими «Жалобной книги» М. Кокжаева по одноименному рассказу А. Чехова — настоящий «инструментальный театр». Другой пример — сочинение для двух фортепиано Н. Морозова «Радость по поводу найденного гроша», где мотив клоунады подчеркнут и внешне: исполнители выступают в костюмах, шокирующих концертную публику (см. работу: [4]). Игровой момент усиливает коммуникативное воздействие. Вот почему он характерен для современной исполнительской практики, да и для всего XX века, ориентирующегося на синтез музыки, пластики, театра. В этом плане фортепианный дуэт помогает выявить не просто взаимосвязь, а именно диалог различных областей искусства.

Музыка всегда была и остается одним из универсальных способов коммуникации, в котором преобладает ценностная информация, связанная с духовной стороной человеческой деятельности. Данный коммуникативный процесс является видом художественного общения, его участники могут сформировать свою систему «личностных смыслов» и проявить себя как индивидуальности. Внутренняя форма духовного общения — диалог. Именно эта культурная универсалия становится доминантой фор-

тепианного дуэтного творчества и исполнительства, их центральным смыслообразующим началом.

Ансамблевое мышление синтетично. Глубокие диалогические интенции заложены в самом процессе дуэтного музицирования, в характере взаимосвязи всех звеньев коммуникативной цепи. Происходит своего рода интерпретационное удвоение, в результате чего возникает нечто качественно новое, представляющее особый интерес и для исполнения, и для восприятия. Полноправный участник художественного диалога, «собеседник», воспринимающий «декодирует» двойной семантический пласт дуэтного произведения, становясь *co*-творцом. Но «понимающая» коммуникация — не единственная в искусстве, тем более — в

музыке. «В зеркале звуков человеческое сердце познает себя, ... мы научаемся *чувствовать чувства*» [3, с. 175].

Рецептивные «наслоения», рецептивная объемность в дуэтном творчестве способствуют тому, что осуществляется двойная эмоциональная коммуникация: удваивается эмоциональный «фон», расширяется пространство «эмоционального напряжения». Эта «активация», продуктивная напряженность ведет к обогащению личности воспринимающего и, в конечном счете, всего «силового поля» коммуникативного пространства культуры. Радость совместного творчества рождает новое бытие, и это новое бытие, как справедливо заметил Г. Башляр, есть «человек счастливый».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. В. Избр. труды. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 5. 388 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М.: Сов. Россия, 1979. 320 с.
3. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве / Пер. с нем., вступит. статья А. С. Дмитриева. Комментарий Ал. В. Михайлова. М.: Искусство, 1977. 263 с.
4. Горбовец Л. О. Жанр фортепианного дуэта в творчестве композиторов Урала // Музыка, музыкальная культура, музыканты Урала. Вып. 1. Екатеринбург: НМЦ повышения квалификации УГК, 1996. С. 138–151.
5. Каган М. С. Проблема диалога в современной философской мысли // Проблемы общения в пространстве тотальной коммуникации. Международные чтения по теории, истории и философии культуры. СПб.: Эйдос, 1998. Вып. 6. С. 47–49.
6. Кемеров В. Е. Общение // Современный философский словарь. 2-е изд., испр. и доп. Лондон; М.; Минск: ПАНПРИНТ, 1998. С. 593–595.
7. Лосев А. Ф. Ранние произведения. М.: Правда, 1990. С. 214–215.
8. Лукьянова Н. В. Служение музыке // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 110–113.
9. Лукьянова Н. В. Фортепианный ансамбль как феномен музыкальной культуры Ленинграда — Санкт-Петербурга второй половины XX века: Дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2006. 324 с.
10. Лукьянова Н. В. Фортепианный ансамбль в творчестве Вадима Бибергана // Проблемы ансамблевого исполнительства. Екатеринбург: УГК, 2007. С. 160–173.
11. Савенко С. И. Звук и отзвук: приметы воскрешения ауры // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология / Отв. ред. О. А. Кривцун. М.: Индрик, 2011. С. 546–556.
12. Садохин А. П. Межкультурная коммуникация. М.: Альфа-М: ИНФРА-М, 2004. 288 с.
13. Франк С. Л. Непостижимое // Сочинения. М.: Правда, 1990. С. 347–373.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. Izbr. trudy. T. 5. M.: Izd-vo AN SSSR, 1957. 388 s.
2. Bahtin M. M. Problemy pojetiki Dostoevskogo. M.: Sov. Rossija, 1979. Izd. 4-e. 320 s.
3. Vakenroder V.-G. Fantazii ob iskusstve / Per. s nem., vstupit. stat'ja A. S. Dmitrieva. Komment. Al. V. Mihajlova. M.: Iskuststvo, 1977. 263 s.

4. *Gorbovets L. O.* Zhanr fortepiannogo dujeta v tvorcestve kompozitorov Urala // Muzyka, muzykal'naja kul'tura, muzykanty Urala. Ekaterinburg: NMTs povysheniya kvalifikatsii UGK, 1996. Vyp. 1. S. 138–151.

5. *Kagan M. S.* Problema dialoga v sovremennoj filosofskoj mysli // Problemy obshchenija v prostranstve total'noj kommunikacii. Mezhdunarodnye chteniya po teorii, istorii i filosofii kul'tury. Vyp. 6. SPb.: Ejdos, 1998. S. 47–49.

6. *Kemerov V. E.* Obshchenie // Sovremennij filosofskij slovar'. 2-e izd., ispr. i dop. London; M.; Minsk: PANPRINT, 1998. S. 593–595.

7. *Losev A. F.* Rannie proizvedeniya. M.: Pravda, 1990. S. 214–215.

8. *Luk'janova N. V.* Sluzhenie muzyke // Muzykal'naja akademija. 2005. № 2. S. 110–113.

9. *Luk'janova N. V.* Fortepiannyj ansambl' kak fenomen muzykal'noj kul'tury Leningrada — Sankt-Peterburga vtoroj poloviny XX veka: Dis. ... kand. iskusstvoved. SPb., 2006. 324 s.

10. *Luk'janova N. V.* Fortepiannyj ansambl' v tvorcestve Vadima Bibergana // Problemy ansamblevogo ispolnitel'stva. Ekaterinburg: UGK, 2007. S. 160–173.

11. *Savenko S. I.* Zvuk i otzvuk: primety voskresheniya aury // Hudozhestvennaja aura: istoki, vosprijatie, mifologija / Otv. red. O. A. Krivtsun. M.: Indrik, 2011. S. 546–556.

12. *Sadoin A. P.* Mezhkul'turnaja kommunikacija. M.: Al'fa-M: INFRA-M, 2004. 288 s.

13. *Frank S. L.* Nepostizhimoe // Sochineniya. M.: Pravda, 1990. S. 347–373.

Чжан Хунвэй

КИТАЙСКОЕ ЛАКОВОЕ ИСКУССТВО: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ В РАЗВИТИИ ОТ ТРАДИЦИИ К СОВРЕМЕННОСТИ

Темой статьи является проблематика преемственности и перехода лакового искусства Китая от традиции к современности. Рассмотрены три проблемы: характеристика традиционного китайского лакового искусства; преемственность в развитии традиционного лакового искусства Китая; инновации в развитии китайского лакового искусства от традиции к современности.

Ключевые слова: китайское лаковое искусство, преемственность, развитие от традиции к современности, инновации в развитии.

Chang Hongwei

The Art of Chinese Lacquer Work: Cultural Continuity from Traditional to Modernity

The article deals with the cultural continuity and the transition of the art of Chinese lacquer work from a traditional way to a modern way. Three aspects are regarded: firstly, characteristics of traditional Chinese lacquer work works; secondly, how it is developed in the modern society; finally, the innovations it has experienced during the transition.

Keywords: traditional lacquer work, cultural continuity and transition, development and innovation.

Характеристики китайского традиционного лакового искусства

В конце XIX века традиционное китайское прикладное искусство развивалось на фоне постоянно меняющейся международ-

ной и внутренней обстановки. На его развитии, с одной стороны, сказывалась ожесточенная конкуренция иностранных художественных изделий фабричного производства, а с другой — обременительные поборы