

10. Harasymchuk, R. (2008), *Narodni tantsi ukrainsiv Karpat. Kn. 2. Boikivski i lemktivski tantsi* [Folk dances of the Ukrainians of the Carpathians. Book 2. Boyko's dances], Lviv, Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. (in Ukrainian).
11. Holdrych, O. (2003), *Khoreohrafiia* [Choreography], Lviv, Krai. (in Ukrainian).
12. Hrabovetskyi, V. (2004), *Iliustrovana istoriia Prykarpattia : tysiacholitnii litopys Hutsulshchyny* [Illustrated History of Prykarpattia: Millennium Lithograph of Hutsulshchyna], Ivano-Frankivsk, Nova Zoria. (in Ukrainian).
13. Humeniuk, A. (1963), *Narodne khoreorafichne mystetstvo Ukrainy* [Folk choreographic art of Ukraine], Kyiv, The publishing house of the Academy of Sciences of the USSR. (in Ukrainian).
14. Demkiv, D. (2001), *Yaroslav Chuperchuk: fenomen hutsulskoi khoreografii* [Yaroslav Chupcherchuk: The phenomenon of Hutsul choreography], Kolomyia, Vik. (in Ukrainian).
15. Zatvarska, R. (2002), *Maestro hutsulskoho tantsiu* [Maestro of Hutsul dance], Ivano-Frankivsk, Misto NV. (in Ukrainian).
16. Stasko, B. (2004), *Khoreorafichne mystetstvo Ivano-Frankivshchyny* [Choreographic art of Ivano-Frankivsk region], Ivano-Frankivsk, Lileia. (in Ukrainian).

УДК 78. 421; 78.25; 78.2i

Янь Чжихао

ШЛЯХИ ПРОНИКНЕННЯ ФОРТЕПАННОГО МИСТЕЦТВА У КИТАЙСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР

У статті досліджено ранні приклади проникнення у Китай зразків мистецтва європейських клавішних інструментів. Розглянуто приклади європейського клавірного репертуару, що спорадично з'являвся в Китаї у XVII–XIX ст.; діяльність західних та українських місіонерів; установки провідних ідеологів Китаю Тань Ситун і Сунь Ятсена, що сприяли посиленню зацікавлення мистецькими колами Китаю європейським клавірним мистецтвом. Охарактеризовано значення ролі місіонерів та ідеологів Китаю, а також наслідків експансії іноземних колонізаторів у процесах впровадження в китайський культурний простір фортеп'янного мистецтва і педагогіки.

Ключові слова: фортеп'янное мистецтво, місіонерська діяльність, ідеологія, клавірний репертуар, співпраця із Заходом.

Янь Чжихао

ПУТИ ПРОНИКНОВЕННЯ ФОРТЕП'ЯННОГО ИСКУССТВА В КИТАЙСКОЕ КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО

В статье исследованы ранние примеры проникновения в Китай образцов искусства европейских клавишных инструментов. Рассмотрены примеры европейского клавирного репертуара, который спорадически появлялся в Китае в XVII – XIX вв.; деятельность западных и украинских миссионеров; установки ведущих идеологов Китая Тань Сытун и Сунь Ятсена, которые содействовали усилению заинтересованности художественными кругами Китая европейским клавирным искусством. Охарактеризовано значение роли миссионеров и идеологов Китая, а также последствий экспансии иностранных колонизаторов в процессах внедрения в китайское культурное пространство фортеп'янного искусства и педагогики.

Ключевые слова: фортеп'янное искусство, миссионерская деятельность, идеология, клавірний репертуар, сотрудничество с Заходом.

THE WAYS OF PENETRATION OF FORTEPIANO ART IN CHINESE CULTURAL SPACE

The first key instrument of European example appeared in China in the very end of XVII cent., when at the court of emperor Kansi (1654–1722) was already existed the music making on the clavichord. In the context of spreading some leaks investigation in China of clavier art arises the fact of serious interest by the emperor of eastern and western music and drawing by him to the court the most authoritative those days teachers-missioners, who by the Pope's authorization were sent to China with spiritual mission.

In China from the beginning of XVII cent. there were many Christian church missioners from the West: fleming Ferdinand Verbist, Italians Mario Ricci and Teodoriko Pedrini, portuguese Tomas Pereira, French Jean Francois Herbilion and Josef Amino, from America – Semuel Robins Broun, Jung John Allen and others.

The first concert of Chinese musical history where the composition of European music was sounded, was the Ode to Horazio, which the choir of eunuchs under the Italian missioner – jesuit Mario Ricci guidance performed for the Kansi emperor.

In the crossing conditions of very distant civilizations of East and West the religion became the core of intercultural contacts. The biggest influence on the art of Far East development made the Christian religion validation.

Chinese and western music historians show the sources of penetration to China the European clavier instruments and separate clavier compositions of western European composers through the western missioners activity. Their activity became very important on the road of stable continuity achievement in the professional fortepiano education.

Among first examples of compositions performed by western European composers in China – play of J. F. Ramo, “Un appels un oiseaux” and “Les Sauvages”, F. Kuperen “Butterfly”, “Znicky”, “Faithful” and dances from clavier suite by J. Shambonier “Saraband” and “Garbage”. An important role belongs to the missioner from Ukraine: Demian Mnogogrishnyi, archimandrites Ilarion Legayskyi and Antony Platkowskyi. The result of their being in China became the Christian doctrine development activization assistance, which caused the Chinese population interest to the eastern European music tradition: church singing learning, European system of notes writing. The Worship in Christian churches was in the same way as it was in catholic – in accompaniment of clavier-winds small organ.

The beginning of the serious changes period became the period of XIX cent. As a result of English, German, French influence on China the national liberation movement took place. The founders of its ideology became Tan Sytun and Sun Jatsen. While the strive of finishing with foreign colonizers power domination, they started the activity with democratization of the society and separately supported the spreading of European forms of cultural life. That has appeared in the sphere of education – the foreign teachers-musicians support in Chinese educational institutes of western form of fortepiano play teaching.

The weak position of cultural infrastructure of Chinese state positively assisted fastening of the common development of artistic processes. As separated influence – rebel movement against the domination of Manchu dynasties, movement against expansion of foreign colonizers and in spite of this – start of the active open cooperation with West on the all levels supported gradual distribution of the cultural life forms.

The period of the end of XIX-beginning of XX cent. became the beginning of the Chinese art approach to the European art and its separate achievement – fortepiano performing and composing art.

Key words: piano art, missionary activity, ideology, clavier repertoire, cooperation with the West.

Аналіз шляхів проникнення фортепіанного мистецтва у китайський культурний простір показав недослідженість у сучасних музикознавчих працях даної важливої проблеми і дав змогу вперше виявити низку невідомих фактів щодо побутування клавірного репертуару в Китаї упродовж XVII–XIX ст., а також визначити важливу роль впливу установок провідних ідеологів та результатів взаємодії китайських музикантів за колоніальної політики західних держав.

Автори музикознавчих досліджень дану проблематику спеціально не розкривали, але окремі її складові висвітлено в низці публікацій китайських та українських дослідників. Окремі приклади раннього музикування на клавикорді та ознайомлення китайців з європейським репертуаром знаходимо у працях Бянь Мен [2], Лю Чі [3], Фень Венці [5], Цянь Женькан [8], Янь Інью Лю [10]. Значення утвердження у Китаї християнства як стрижня міжкультурних контактів Далекосхідного регіону розглянуто у працях Фен Венці [5], С. Хантінгтона [7]. Про музичну діяльність єзуїтів-місіонерів ідеться у працях Лю Чі [3], С. Айзенштадта [1] і Бянь Мен [2]. Про міжкультурну співпрацю китайських і західних педагогів у ранніх навчальних закладах Китаю – в статтях Фен Венці [5] і Янь Інью Лю [10]. Допомогу в дослідженні склали інтернет-ресурси [4] та енциклопедичні видання [6].

Мета статті – дослідити комплекс шляхів проникнення фортепіанного мистецтва у китайський культурний простір упродовж XVII–XIX ст. – місіонерської діяльності представників Західної Європи, Америки й України, зразків першого концертного виконання творів західноєвропейських композиторів, впливу національно-визвольної ідеології та колоніальної експансії.

Щодо історії проникнення в Китай західних здобутків у галузі клавірного мистецтва, то перший клавірний інструмент європейського зразка з'явився тут дуже рано – ще у кінці XVII століття. Відомо, що у цей час при дворі імператора Кансі (1654–1722), якого його сучасники і теперішні історики характеризують як особливо обдарованого у різних видах мистецтва, вже відбувалося музикування на клавикорді [3, с. 12]. Проте це свідчення ще не вказує на увагу китайської придворної еліти до досягнень європейців. Китайська дослідниця Бянь Мен зазначила, що в Китаї упродовж XVII–XVIII ст. “єдиними людьми, які вивчали гру на клавикорді та користувалися цим інструментом, були сам імператор Кансі й один з його придворних музикантів <...>. Інші ж клавірні інструменти китайцям не були відомими” [2, с. 15–16].

Однак усе ж є відомості про функціонування у християнських храмах Китаю початку XVII ст. клавірно-духового портативного органу, що його завезли до Китаю західні місіонери. Орган сприймали на китайській території найбільш широко й органічно, бо саме тут ще від III тис. до н. е. був поширеним його прямиий попередник – орган шен¹.

Про знання у Китаї європейських органів і клавикорда ще у XVII ст. стверджує й російський дослідник С. Айзенштадт, який зазначив, що разом з клавикордом до Пекіна намагалися завезти й кілька портативних органів [1, с. 105]. Стосовно навчання Кансі гри на клавикорді, то цей науковець вказує, що імператора навчав голова духовної місії Фердинанд Вербіст – фламандський теолог і місіонер (1623–1688) [6, с. 443].

Важливим у контексті дослідження витоків поширення у Китаї клавірного мистецтва є факт великого зацікавлення Кансі музикою – як східною, так і західною, а також те, що він залучив до двору найкращих і найавторитетніших тогочасних учених музичного мистецтва. Коли музичних знань Вербіста стало недостатньо, імператор запросив досвідченого музиканта з міста Макао, яке від XVI до кінця XX ст. було португальською колонією, Томаса Перейру [1, с. 105], а згодом й італійського монаха та композитора Теодоріко Педріні (1671–1746), якого за дорученням Папи Римського Климента XI теж було відряджено до Китаю з духовною місією [4].

¹ Орган шен – китайський язичковий музичний інструмент. Стародавні легенди свідчать, що його звучання асоціювалося з голосом фантастичного птаха фенікса. Це перший в історії попередник органів, його широко використовують у китайській світській музиці.

Навчаючись у західних місіонерів гри на клавикорді, Кансі першим серед китайців звернув увагу на європейську музичну культуру. В історії сходження клавикорду у китайському придворному побуті важливим постає факт, на який вказує Цянь Женькан, – що під керівництвом італійського місіонера-єзуїта Маріо Річчі спеціально для імператора Кансі хор євнухів виконував оду Горация в супроводі клавикорда [8, с. 129]. Це виконання можна вважати першим у музичній історії Китаю концертом, в якому прозвучав твір європейської музики.

Перші “заморські” вчителі гри на клавикорді – Перейра і Педріні навіть створили підручник з основ європейської музики¹ [2, с. 131], проте стійких традицій клавирного мистецтва у цей ранній період закладено ще не було.

Збереглося багато свідчень про велику увагу імператора до збереження та зміцнення ідеології і позицій конфуціанства, про стиль його керівництва державою, який відзначався приділенням великої уваги розвитку культури Китаю й покровительством наукам і мистецтвам, що сприяло успішності його правління та зміцненню імперії як централізованої держави. Стиль правління Кансі відзначався далекоглядністю й “віротерпимістю”. Про це свідчить особлива довіра імператора до єзуїтів, які постійно залишалися його найдовіренішими радниками. Як умілий адміністратор, розумний і далекоглядний політик Кансі припинив у Китаї гоніння на християн. Головним наслідком його релігійних переконань стало створення Указу єзуїтів (1692), що дозволяв проповідувати у Китаї християнство і навіть залучати до християнства китайців [3, с. 15].

Розглядаючи історичні факти, що вказують на давні приклади застосування клавирних у придворному побуті імператорських родин, варто зазначити, що китайська культура, незважаючи на невпинне природне бажання китайців постійно навчатись і переймати досвід інших, упродовж тисячоліть залишалася закритою до вкорінення європейських здобутків. У музичному житті це проявилось в тотальному захопленні національним мистецтвом – увагою до розширення асортименту та еволюції вже наявних національних музичних інструментів, потужним розвитком вокального та інструментального виконавства і, що найважливіше – розвитком національного придворного музично-театрального мистецтва в органічно нерозривній дії усіх його складових елементів – співу, інструментальної гри, танцю, костюмів та гриму, поезії, декламації тощо.

Попри справді дуже раннє завезення до Китаю клавикорда, що здійснили місіонери з Європи й Америки, доцільно зауважити, що проникнення клавирних інструментів тривалий час було випадковим та одиничним.

В умовах перетину дуже віддалених цивілізацій Сходу й Заходу саме релігія виступила стрижнем міжкультурних контактів. Автор концепції етнокультурного розподілу цивілізацій Семюел Хантінгтон (*Samuel Huntington*) у праці “Зіткнення цивілізацій” (2003) зробив прогноз глобального розвитку всієї земної цивілізації. Вчений уперше зазначив, що найсильніше на розвиток мистецтва на Далекому Сході (у нашому випадку – фортепіанного мистецтва в Китаї) вплинуло утвердження християнства [7].

Цю думку розвивають і китайські дослідники Лю Чі [3], Фен Веньці [5], Янь Інью Лю [10], які документальними прикладами підтверджують факти, що західні місіонери завезли до Китаю перші приклади музичних творів європейських композиторів для клавесина і клавикорда, щоправда, не наводячи даних про їх практичне використання.

Серед перших з них – кілька творів французьких клавесиністів: п’єси Ж. Ф. Рамо “*Un appels un oiseau*” (“Перегук птахів”) і “*Les Sauvages*” (“Дикуни”) [10, с. 295], танці з клавирних сюїт основоположника французької клавесинної школи Ж. Шамбоньєра і Ф. Куперена [5, с. 78], а також оздоблені значно більшою орнаментикою п’єси засновника жанру клавесинної сюїти “Метелик”, “Жниці” та “Вірність” [3, с. 12].

Професор кафедри спеціального фортепіано Московської консерваторії Сергій Айзенштадт стверджує, що роль перших пропагандистів мистецтва гри на фортепіано у Китаї (як і в Кореї та Японії) “майже виключно належала католицьким та протестантським

¹ Бянь Мен наводить приклади того, як Перейра і Педріні читали придворному оточенню лекції з теорії європейської музики, що згодом були перероблені у невеличкий трактат.

місіонерам” [1, с. 102]; “діяльність місіонерів стала важливою на шляху досягнення стабільної спадкоємності у професійній фортепіанній освіті” [1, с. 102].

Фортепіанне мистецтво Китаю постає пізнім відгалуженням музичної культурної традиції Сходу, яке дуже поступово завойовувало право на окремі сегменти мистецького життя. Отже, китайські й західні музичні історики вказують на джерела проникнення у Китай європейських клавірних інструментів та окремих клавірних творів західноєвропейських композиторів, а згодом і фортепіано саме через діяльність західних місіонерів. Щоправда, в їхніх твердженнях нема одностайності щодо визначення єдиного вектора – європейського чи американського. “Зародження фортепіанної культури мало виражені риси єдиного процесу. При цьому найважливішим параметром, що зумовив своєрідні риси проходження даного періоду в Далекосхідному регіоні (маємо на увазі також Корею, Японію та Індію. – Я. Ч.), слід вважати визначальну роль християнсько-місіонерської діяльності” [1, с. 109].

Діяльність християнських місіонерів стала одним з найважливіших чинників впливу європейської культури на Китай.

У Китаї від початку XVII ст. перебувало чимало християнських церковних місіонерів із Заходу: італійці – Маріо Річчі й Теодоріко Педріні, португалець Томас Перейра, французи Жан Франсуа Гербільона та Жозеф Аміно, американці – Семюель Робінс Броун, Юнг Джон Аллен та ін.

До цього додамо, що, крім згаданих місіонерів з Заходу, в історії проникнення перших клавірних інструментів до Китаю певну роль відіграли й місіонери з України, активні взаємини з якими розпочалися від 1689 р., коли було підписано Нерчинську угоду. До перших українських представників у Китаї належать військовий, політичний та державний діяч, гетьман Війська Запорізького Дем’ян Многогрішний (1631–1703), вихованець Києво-Могилянської академії, викладач Чернігівського колегіуму, архімандрит Іларіон Лежайський (?–1716) й архімандрит Переяславського монастиря Антоній Платковський (1682–1746). До Пекіна з духовною місією їх почергово скеровував глава Української Православної церкви – у зв’язку із зібранням у Китаї великої кількості російських та українських військовополонених, а також численних купців, які тривалий час перебували у цій країні. Результатом їхньої осілості у Піднебесній стало утворення дуже численних російських і українських національних громад. Однак відсутність православних храмів викликала віддалення та відхід від християнських релігійних канонів і сприяла їх поступовій “китаїзації”. Результатом їхнього перебування у Китаї стало сприяння активізації розвитку там християнського вчення і його сповідання.

Таким чином, до поширення на китайських землях християнської культури активно долучилися й українські місіонери. У результаті їхньої взаємодії із західноєвропейцями в Китаї відбулось ознайомлення з іншою релігією, що вперше зумовило проникнення у середовище китайського населення західної музичної традиції: на території Китаю розпочалося, хоча й епізодично, вивчення європейського церковного співу, системи європейського нотного запису та гри на європейських музичних інструментах.

На початку XVII ст. у Китаї за сприяння італійських місіонерів вперше відбулось відкрили храми католицького богослужіння. Найранішими з них вважають заснований у 1605 р. в Пекіні з ініціативи ієзуїта Маріо Річчі собор Непорочного Зачаття, а у 1723 р. з волі місіонера Теодоріко Педріні – церкву Пресвятої Діви Марії. Є відомості, що богослужіння у цих храмах уперше в Китаї проводили за зразком європейського католицького – в супроводі клавірно-духового інструмента – невеличкого органа [3, с. 15].

Спорадичні випадки використання фортепіано траплялися й упродовж XVIII століття. Наприклад, виконання танців “Сарабанда” і “Гальярда” з клавірних сюїт Шамбоньера відзначає професор Чжао Сяошен [9, с. 19].

У центрі духовної діяльності Європи XVIII ст. було поширення ідей Просвітництва, потужним знаряддям якого стали науки і нове трактування “Розуму” як основи створення світу. Ідеї європейського Просвітництва і прагнення людини до свободи хоча повільно й слабо, але все ж почали проникати у свідомість консервативного Китаю.

Від початку XIX ст. з нечуваним розмахом активізувалися торгово-економічні відносини Китаю із західноєвропейськими країнами і, як наслідок, посилив вплив західноєвропейської музики та філософії. Ідучи суперечливими шляхами в інших своїх

аспектах, поряд з продовженням процвітання конфуціанської ідеології, ознаки проникнення романтичної філософії залишалися важливими в ідеї держави як форми існування традиції, що поєднує минуле, сьогодення і майбутнє.

Початком доби кардинальних змін по XIX ст.: Тайпінське повстання (1851–1864) та війна з Японією (1894–1895) розпочали розгортання у Китаї повстанського руху за національне визволення проти маньчжурських династій. Хоча Тайпінське повстання було повалено, а у війні з Японією Китай зазнав поразки, наслідки цих подій започаткували поширення впливу іноземних держав, зокрема й у ідеологічній та мистецькій сферах. Унаслідок впливу, зокрема, Англії, Німеччини та Франції розпочався новий виток національно-визвольного руху, характерний посиленням уваги до Заходу на усіх рівнях – політичному, ідеологічному і культурному.

Засновником цього руху став ідеолог Тань Ситун (1865–1898). У “Вченні про гуманність” (“Женьсюе”, китайською – 仁学) він пов’язав традиції китайської філософії з європейськими науками, а фрагментами – й із музикою. Його теза про світ, що безперервно змінюється, і китайське суспільство як його складову частину, котра теж має постійно оновлюватись у всіх сферах своєї діяльності, у т. ч. культурній як домінуючої, відіграла, немов напутнє слово, важливу роль у посиленні зацікавлення з боку мистецьких кіл європейським класичним мистецтвом.

Важливу роль на шляху розгортання реформаторського руху і розвитку культурної свідомості нації відіграло вчення наступного ідеолога Китаю – Сунь Ятсена (1866–1925), який у прагненні покінчити з пануванням у Китаї влади іноземних колонізаторів, розгорнув діяльність щодо широкої демократизації суспільства, використовуючи до цього співпрацю на усіх рівнях із Заходом.

Закликаючи до боротьби, він бажав за сприяння та допомоги Заходу повалити їхню владу. Хоча постійно нагадував про те, що Китаю загрожує повне іноземне поневолення і що іноземні капіталісти безупинно знищують Китай, все ж для досягнення власної мети – повалення ненависної маньчжурської влади – продовжував співпрацювати з представниками Заходу, опосередковано сприяючи поширенню на території Китаю європейських форм культурного життя. На локальному рівні це проявилось у сфері освіти: в підтримці іноземних учителів-музикантів для впровадження у навчальних закладах Китаю західних форм навчання.

Наприклад, у чоловічих коледжах Шанхаю, що належали англійським колонізаторам, упродовж 1880 – 1890-х рр. за його вказівкою “особливо сприяти” було дозволено і усіляко заохочувалось викладати гру на “інструменті європейської буржуазії – фортепіано” [5, с. 98]. Уроки фортепіано ще не вказують на професійне оволодіння інструментом, бо “мали на меті лише оволодіння початковими навичками гри на інструменті” [9, с. 47].

Факт першого концерту з творів фортепіанної музики, відзначений в історії китайського фортепіанного мистецтва, відбувся лише на початку XX ст. – у 1904 р. у Шанхаї в Клубі німецької еміграції у виконанні знаменитого італійського піаніста і диригента Маріо Пачі.

Отже, слабкий стан культурної інфраструктури китайської держави виявився фактором, що посприяв пришвидшенню загального розвитку її художніх процесів. Як опосередкований вплив – повстанський рух проти панування маньчжурських династій, рух проти експансії іноземних колонізаторів і, всупереч цьому започаткування активного розгортання співпраці із Заходом на усіх рівнях сприяли поступовому поширенню на території Китаю форм західного культурного життя.

Період на зламі XIX–XX ст. став початком наближення музичного мистецтва Китаю до європейської творчості та окремого її здобутку – фортепіанного виконавства й композиторської творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Айзенштадт С. А. Зарождение фортепианного искусства в странах дальневосточного региона / С. А. Айзенштадт // Идеи и идеалы. – Новосибирск, 2012. – С. 101–109.

2. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю / Бянь Мен. – Пекін : Хуа Ле, 1996. – 181 с. / 卞萌 中国钢琴文化之形成与发展 —北京 : 华乐出版社, 1996. —第181页。
3. Лю Чі. Коли клавикорд з'явився у Китаї / Лю Чі // Китайська музика. – Пекін, 1986. – № 3. – С. 12–15. /刘奇 古钢琴是何时传入我国的//中国音乐 —北京 1986 № 3第12 – 15页。
4. Педрини Теодорико <http://lj.rossia.org/users/kavery/1206008.html>
5. Фен Веньці. Історії взаємовпливів китайської та західної музики / Фен Веньці. – Чанша, 1998. – 234 с. /冯文琦 中国与西方音乐相互影响的历史 —长沙, 1998.—第234页。
6. Фердинанд Вербист // Энциклопедический лексикон. – Санкт-Петербург, 1837. – Т. 9. – С. 443.
7. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон. – Москва : ТСТ, 2003. – 603 с.
8. Цянь Жэнькан. История Шанхайской музыки / Цянь Жэнькан. – Шанхай, 2001. – 694 с. /钱仁康 上海音乐史 —上海, 2001.—第694页。
9. Чжао Сяошен. Шляхи до осягнення мистецтва фортепіанної гри / Чжао Сяошен. – Хунань, 1991. – 263 с. /赵晓生 钢琴演奏之道 —湖南 : 教育出版社, 1991.—第263页。
10. Янь Ін Лю. Історія музики Китаю / Янь Ін Лю. – Шанхай : Шанхайська музика, 1953. – 450 с. /杨荫浏 中国音乐史 —上海 : 上海音乐出版社, 1953. —第450页。

REFERENCES

1. Eisenstadt, S.A. (2012), Origin of piano art in the countries of the Far Eastern region, *Idei i Idealy* [Ideas and Ideals], Novosibirsk, pp. 101–109. (in Russian).
2. Bian Me (1996), Formation and development of China's culture, Beijing, Hua Le. (in Chinese).
3. Liu Chi (1986), When the clavichord appeared in China, Chinese music, no. 3, Beijing, pp. 12–15. (in Chinese).
4. Pedrini, Theodorico, electronic resource, available at: <http://lj.rossia.org/users/kavery/1206008.html>. (in Russian).
5. Fen Wenzhi (1998), Stories of Mutual Influence of Chinese and Western Music, Changsha. (in Chinese).
6. Ferdinand Verbist (1837), *Entsiklopedicheskiy leksikon* [Encyclopedic lexicon], St. Petersburg, Vol. 9, p. 443. (in Russian).
7. Huntington, Samuel (2003), *Stolknovenie tsivilizatsiy* [The Clash of Civilizations], Moscow, TST. (in Russian).
8. Qian Zhengnan (2001), The History of Shanghai Music, Shanhai. (in Chinese).
9. Zhao Xiaoshen (1991), Ways to Understand the Art of the Piano Game, Hunan. (in Chinese).
10. Yan Yin Liu (1953), China Music History, Shanghai, Shanghai Music. (in Chinese).

УДК: 78.071.1 (477)

Віктор Бондарчук

ДІЯЛЬНІСТЬ ДМИТРА ГНАТЮКА У НАЦІОНАЛЬНІЙ МУЗИЧНІЙ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО: ПЕДАГОГІЧНИЙ ДОСВІД ЯК РЕЗУЛЬТАТ І УЗАГАЛЬНЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТА РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

У статті досліджено діяльність Дмитра Гнатюка у Національній музичній академії імені П. І. Чайковського кінця ХХ – першої половини ХХІ століття. Розглянуто педагогічну роботу митця в координатах його режисерської практики, узагальнено педагогічні звершення майстра у контексті педагогічного та порівняльного методів викладання музичної режисури. Охарактеризовано оперні постановки на сцені Оперної студії НМАУ імені П. І. Чайковського.