

© Тань, Сююань, С.А. Мозгот, 2021

УДК 782

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-121-131

ЭТНИЧЕСКОЕ И НАЦИОНАЛЬНОЕ НАЧАЛО В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЧЖАН ЧЖАО

Тань Сююань¹, С.А. Мозгот¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Аннотация. В статье на примере трех фортепианных произведений Чжан Чжао «Мей Ньянга», «Китайская мечта» и «Айлао рапсодия» анализируются этнические и национальные особенности музыкального языка композитора. Цель исследования – установление факторов, способствующих созданию национальной характерности музыки Чжан Чжао в условиях преобладания западноевропейских основ композиции. В результате исследования доказывается, что суть китайского национального стиля в творчестве Чжан Чжао определяется тонкой инкрустацией отдельных музыкальных приемов конкретных этносов. Преобладание линейного, мелодического развития как в организации фактуры (сонористические слои), так и гармонии (включение неаккордовых звуков, использование линейной гармонии) присуще народностям группы И; имитация звуков китайских колоколов типична для музыки тибето-бирманских народностей; воспроизведение фиоритур, форшлагов, кварто-квинтовых бурдонных созвучий, эффекта бряцания, особой тембральной звучности высокого регистра в динамике *p* передает характерное звучание гучинь – инструмента, популярного у народов Хань и И. В то же время воспроизведение характерных приемов игры на пипа свойственно многим региональным исполнительским практикам в центральном Китае. При обработке народных мелодий и создании оригинальных сочинений композитор сознательно сохраняет музыкальные признаки определенной местности и культурные традиции конкретного этноса Китая. На примере анализа фортепианных произведений доказывается, что национальный стиль в фортепианных сочинениях композитора создается полиэтническим взаимодействием характерных музыкальных особенностей, присущих разным этническим группам Китая.

Ключевые слова: Чжан Чжао, этническое, национальное, поликультурное, Мей Ньянга, Китайская мечта, Айлао рапсодия.

Конфликт интересов. Авторы сообщают об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Тань Сююань, Мозгот, С.А. Этническое и национальное начало в фортепианных произведениях Чжан Чжао // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 3. С. 121–131. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-121-131.

ETHNIC AND NATIONAL BEGINNING IN THE PIANO WORKS OF ZHANG ZHAO

Tan Xuyuan¹, S.A. Mozgot¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract. The article analyzes the ethnic and national characteristics of the composer's musical language using the example of Zhang Zhao's three piano pieces "Mei Niang," "Chinese Dream" and "Ailao Rhapsody". The purpose of the study is to establish the factors contributing to the creation of the national character of Zhang Zhao's music in the context of the prevalence of Western European foundations of composition. As a result of the study, it is proved that the essence of the Chinese national style in the work of Zhang Zhao is determined by the subtle incrustation of individual musical techniques of specific ethnic groups. The predominance

of linear, melodic development, both in the organization of texture (sonoristic layers) and harmony (the inclusion of non-chord sounds, the use of linear harmony) is inherent in the peoples of the I group; imitation of the sounds of Chinese bells is typical for the music of the Tibeto-Burmese peoples; reproduction of grace, grace notes, quarter-fifth bourdon accords, rattling effect, special timbral sonority of the high register in the dynamics of *p* conveys the characteristic sound of guqin – an instrument popular among the peoples of Han and I. At the same time, reproduction of characteristic techniques of playing the pipa is characteristic of many regional practices in central China. When processing folk melodies and creating original compositions, the composer deliberately preserves the musical characteristics of a particular area and the cultural traditions of a particular ethnic group in China. On the example of the analysis of piano works, it is proved that the national style in the composer's piano works is created by the multiethnic interaction of characteristic musical features inherent in different ethnic groups of China.

Keywords: Zhang Zhao, ethnic, national, multicultural, Mei Niang, Chinese Dream and Ailao Rhapsody.

Conflict of interest: The authors declare the absence of conflict of interest.

For citation: Tan Xuyuan, Mozgot, S.A. (2021), "Ethnic and national beginning in the piano works of Zhang Zhao", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 3, pp. 121–131. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-121-131.

Понятия этнической и национальной культуры вошли в дискуссионное поле современной гуманитарной науки со второй половины XIX в. Это было подготовлено существованием национальных художественных школ Италии, Фландрии, Испании, Франции, Голландии, национальных театральных и литературных школ Западной Европы, признаки которых фиксировались в трудах искусствоведов с конца XVI – начала XVII в. С появлением романтической музыки в XIX в. понятие «национальная школа» стало объективной данностью и для музыкального искусства, благодаря шедеврам Э. Грига, А. Дворжака, Б. Сметаны, Ф. Листа, Ф. Шопена и других композиторов. В сохранении и транслировании особенностей национальной школы в музыке романтиков, по мнению современного американского музыковеда Вальтера Фриша, было своеобразное противопоставление локальной индивидуальности панъевропейской классической эпохе (2020, с. 22).

В нашей работе мы опираемся на положения, обоснованные Л.Г. Почебут, которая определяет *этническое*, как единую систему ценностей, связывающую группу людей на основе общего отношения к природе, к членам своей и чужой общности, к самому себе, к идеям, совместно выработанным в процессе этногенеза (2012, с. 13). Т.Г. Грушевицкая, в свою очередь, развивает высказанные положения, рассматривая этническое как часть *национальной культуры*. Последняя, в свою очередь, выступает символом государственного единства, объединяя представителей разных этносов и конфессий (Грушевицкая Т., 2016, с. 138).

Поскольку Китай является страной, включающей более 56 этнических групп, мы предполагаем, что каждая из них обладает собственными интонационными комплексами, укоренившимися в музыке данного сообщества и формирующими единый интонационный словарь национальной культуры Китая. «Он вбирает в себя интонационные еди-

ницы, выработанные данным народом на протяжении многовековой истории его развития, закрепляя в качестве своего “ядра” интонации наиболее типичные, показательные» (см. подробнее: (Казанцева Л., 2001, с. 91)). Похожие идеи развивает и В. Фриш, считая, что нередко национальная принадлежность композитора служит уникальным знаком его стиля, делающего его музыку узнаваемой (2020, с. 79).

История создания фортепианной музыки в Китае связана в основном с композиторами XX в., так как музыканты начали получать западное музыкальное образование с 1915 г. и появление первых фортепианных опусов различных жанров можно отнести к 20-м гг. XX в. Среди них много произведений национальной музыки. Развитие музыкальной культуры Китая характеризовалось процессами культурной диффузии, т.е. выборочными культурными заимствованиями, следовательно, музыка представляла собой смешение европейского и китайского начал. Однако национальное начало было неоднородно, существовало в виде различных локальных музыкальных традиций. Большинство фортепианных произведений китайских композиторов до сих пор сохраняет эти две важные стилевые характеристики: национальный (китайский) стиль и этнический (локальный).

Примером тому могут служить фортепианные произведения Чжан Чжао¹, который является уроженцем провинции Юньнань и принадлежит к национальному меньшинству – И. Юньнань – это провинция с наибольшим количеством различных этнических общностей и потому считается регионом с разнообразны-

ми культурными и религиозными традициями. Большинство работ Чжан Чжао отражают культурные особенности его малой родины. Композитор глубоко понимает национальную культуру Китая, ее прошлое и настоящее и умеет привносить новые элементы в музыку прошлого, вводя характерные интонации в музыкальный словарь современной эпохи.

Рассмотрим, с позиции отражения этнического и национального три фортепианных произведения Чжан Чжао – «Мей Ньянга», «Китайская мечта» и «Айлао рапсодия». Причина выбора этих трех произведений в качестве материала исследования заключается в том, что они относятся к разным жанрам фортепианной музыки Чжан Чжао: фортепианного переложения, оригинального сочинения (пьесы) и концерта для фортепиано с оркестром.

«Мей Ньянга» – фортепианная пьеса написана на основе драмы «Весенняя мелодия», музыка к которой была создана китайским композитором Нье Эр, а сценарий – поэтом и драматургом Тянь Ханом в 1935 г. Содержание драмы опирается на раскрытие любовной линии, в которой Мей Ньянга возвращается на родину из Наньяна, чтобы встретиться с возлюбленным. Она узнает, что он серьезно ранен и потерял память. Благодаря неоднократному исполнению драмы эта песня пользуется большой популярностью в Китае и за рубежом.

Чжан Чжао использовал ведущую тему драмы «Мей Ньянга» в качестве основы своего фортепианного переложения. Композитор активно работал с неаккордовыми звуками для усиления диссонантности,

отражающей сложные переживания героев драмы. Таков художественный смысл применения задержания на сильной доле в 11-м такте (пример 1). Тема инкрустирована в функциональную западноевропейскую гармонию, но в то же время, эта гармония толкуется в национальных традициях, связанных с доминированием сольного испол-

нения мелодий народных песен и инструментальных наигрышей. Чжан Чжао сознательно при помощи неаккордики – проходящих звуков и задержаний – мелодизирует голоса фактуры и, изменяя терцовую структуру аккордов, создает диссонантную «терпкость» звучания, отражающую нарастающее напряжение драмы.

Пример 1. Чжан Чжао. «Мей Ньянга»
Example 1. Zhang Zhao. «Mei Niang»



Наше предположение о мелодической сопряженности голосов в гармоническом движении свидетельствует об использовании Чжан Чжао линейной гармонии, как специальном выразительном приеме. Примером служит музыкальный фрагмент из раздела *Allegro* (тт. 61–63), подготавливающий кульминацию в «Мей Ньянга». Фактура этого фрагмента распадается на три сонористических слоя. Нижний слой образуется в партии

левой руки: звуковой фундамент создает глубокий задержанный звук баса, данный в октавной дублировке; средний слой организуется движением параллельных квартсектаккордов; верхний слой – звенящие репетиции в правой руке. Сочетание этих трех слоев рождает эффект «распыленной», «плавающей» диссонантной звучности, рисующей происходящие изменения в сознании страдающей героини (пример 2).

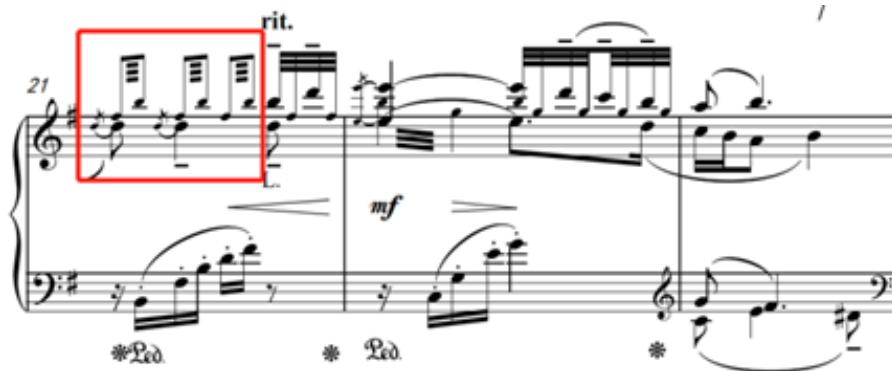
Пример 2. Чжан Чжао. «Мей Ньянга». *Allegro*
Example 2. Zhang Zhao. «Mei Niang». *Allegro*



Кроме мелодизации фактуры и линейной гармонии национальное начало усилено *инструментальной интонацией*. Композитор обращается к моделированию приемов игры на пипа – четырехструнном китайском национальном инструменте, напоминающем лютию и используемом в различных региональных инструментальных традициях Китая, преобладающем в сольной практике (Миллворд Д., 2012, с. 239). В 21-м такте пьесы

«Мей Ньянга» тремоло во второй октаве и форшлаги в среднем голосе с последующим акцентированным тоном, противоречащим сильной доле в такте, имитируют характерные приемы музицирования на пипа (пример 3). Выбор Чжан Чжао регистра второй октавы фортепиано также согласуется с диапазоном пипа. Эти приемы игры встречаются и в других разделах пьесы, что послужило основой для создания оркестровой транскрипции пьесы.

Пример 3. Чжан Чжао. «Мей Ньянга»
Example 3. Zhang Zhao. «Mei Niang»



В 2018 г. Чжан Чжао написал переложение фортепианной пьесы «Мей Ньянга» для инструментального ансамбля, включающего национальные инструменты и инструменты европейского симфонического оркестра – бамбуковую флейту, пипа, эрху, янцин, чжунжуань, шэн, виолончель и фортепиано. Оркестровая версия аранжировки подтвердила правильность предположения многих китайских пианистов о необходимости более внимательного исполнения требований агогики и тембровой нюансировки в интерпретации этой пьесы

на фортепиано для передачи национального духа.

Еще одна пьеса, созданная Чжан Чжао в 2014 г. – «Китайская мечта». Это сольное оригинальное фортепианное произведение, написанное как ответ на призыв, выдвинутый Генеральным секретарем 18-го Национального конгресса Коммунистической партии Китая Си Цзиньпином. Суть его состоит в том, чтобы продвигать дух китайской нации, концентрировать силу Китая и осуществлять построение политической, экономической, культурной, социаль-

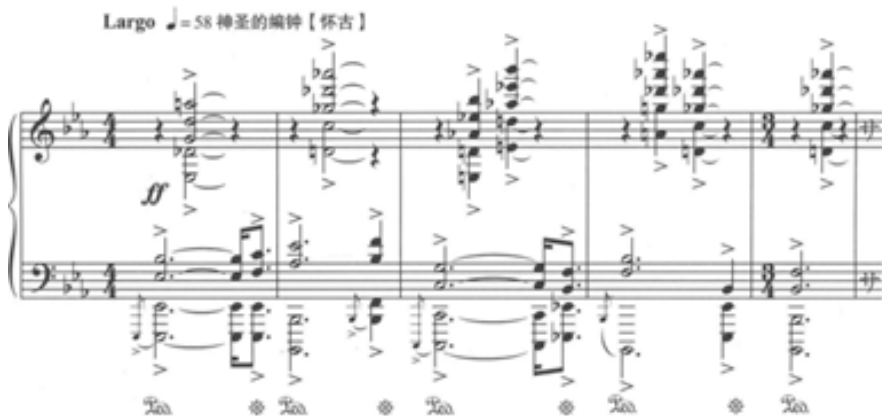
ной и экологической цивилизации (Цяо Сяотун, 2019).

Таким образом, пьеса «Китайская мечта» отражает дух современности. Вместе с тем несмотря на использование западноевропейской функциональной гармонии, национальное начало проявляется здесь очень ярко вновь благодаря инструментальной интонации. В пьесе «Китайская мечта» Чжан Чжао воссоздает звук колоколов, архетипически связанных в истории Китая с ритуальной, придворной и военной музыкой, начиная со второго тысячелетия и правления династии Хань. Первые наборы бронзовых колоколов были обнаружены в археологических раскопках в провинции Хубэй, на востоке центральной части Китая. Соответственно можно предположить, что искусство игры на китайских колоколах

было знакомо многим этносам, проживающим на территории провинции и связанным с тибето-бирманскими народами (Shen Sinyan, 1987).

Чжан Чжао в пьесе «Китайская мечта» работает со звуковыми пластами. Несогласованность аккордов между этими звуковыми пластами имитирует процесс реверберации и характерные «наплывы» звуковых волн, возникающих после удара колокола. На октавные дублировки баса, данные в задержании, накладываются созвучия в высоком регистре, сформированные с учетом натурального звукоряда и усиления ближайших к основному тону обертонов. Мелодия проводится в средних голосах, композитор выделяет ее при помощи акцентов. Смена размера с $\frac{4}{4}$ на $\frac{3}{4}$ в разделе *Largo* изменяет образ (пример 4).

Пример 4. Чжан Чжао «Китайская мечта». *Largo*
Example 4. Zhang Zhao «Chinese Dream». *Largo*



В следующем разделе композитор воссоздает характерное звучание гуцинь – китайского семиструнного щипкового музыкального инструмента, разновидность цитры (Иодко В., 1990, с. 616). Чжан Чжао тонко воспроизводит в партии фортепиано характерные приемы звукоизвлечения на инструменте от фиоритур до форшлагов, кварто-квинтовых бурдонных созвучий, напоминаю-

щих прием бряцания по струнам и приглушенной динамики *p* и *mp*, передающей характерный негромкий звук национального инструмента (пример 5, тт. 2–3). Широкий диапазон, который разделяет партии левой и правой руки, имитирует в музыке типичное положение гуцинь в инструментальном ансамбле. Его голос словно «парит» над общим строем, звеня в пространстве (пример 5, т. 2).

Пример 5. Чжан Чжао «Китайская мечта»
Example 5. Zhang Zhao «Chinese Dream»



В пьесе «Китайская мечта» перед исполнителем ставятся сложные агогические, тембровые и динамические задачи. При отсутствии в пьесе известных тем народных китайских песен от умения пианиста смоделировать специфическое звучание национальных инструментов и передать в обобщенной форме события пяти тысяч лет китайской истории и духа нации напрямую зависит успех у слушателя этого оригинального сочинения Чжан Чжао.

«Айлао рапсодия» – концерт для фортепиано с оркестром принадлежит к серии оригинальных произведений в народном духе

Чжан Чжао. Он был завершён в 1996 г. Программный заголовок отсылает к истории народов Хань и И (они происходят из одной этнической ветви), связанных с горой Айлао в провинции Юньнань. Музыкальный материал рапсодии взят из старинных баллад племени Хань, но аранжирован для исполнения инструментами европейского симфонического оркестра.

Развитие концерта основано на принципе изменения темпа и ритма, которые выполняют драматургические функции. Особая значимость этих выразительных средств обусловлена эволюцией музыкального искусства Китая. В приемах

изменения темпа зафиксированы особенности национального музыкального мышления, сложившиеся в контексте бытования ранних форм музицирования: учитель играет, ученики имитируют его исполнение. Нотация в древнем Китае фиксировала в большей степени «фонемы», тогда как ритмическому рисунку уделялось меньше внимания (Ли Цзити, 1994, с. 9). Преобладание имитации над интерпретацией, в ранний период развития музыкального искусства в Китае, не способствовало свободе самовыражения исполнителя.

Соответственно индивидуальное начало в китайской традиционной музыке могло реализовываться в основном благодаря изменению темпа: от медленного к среднему, затем, быстрому, среднему и медленному. Большинство европейских музыкальных форм организованы, исходя из действия принципов тождества, либо контраста, осуществляемого за счет смены тональности, гармонии,

фактуры и других средств музыкальной выразительности между частями произведений (Цяо Сяотун, 2019). В такой же функции в Китае на ранних этапах музыкальной инструментальной практики выступали темп и размер. Приведенное различие в понимании сущности музыкального развития показывает принципиальную разницу в восточном и западном музыкальном мышлении.

В концерте само чередование медленных и быстрых разделов подразумевает динамику становления и изменения. Весьма закономерно, что чем ближе к концу концерта, в движении от первой к третьей части, тем более быстрым становится темп. В финальной части композитор воспроизводит веселый ритм танца Хуайи (пример 6), который популярен у народа И. Включение изоцентрических ритмических пассажей с большим количеством триолей и секстолей придает развитию танца гибкость и текучесть.

Пример 6. Чжан Чжао. «Айлао рапсодия», III часть, танец Хуайи
 Example 6. Zhang Zhao. «Ailao Rhapsody», III movement, Huayai dance



Общее развитие концерта следует принципу постепенного наращивания скорости, который воспринимается китайскими композиторами, как возможность проявить эмоциональное начало в музыке. Сольное вокальное исполнение в китайской музыкальной практике напрямую связано с выражением эмоциональной жизни человека. Значимым открытием в исполнительском искусстве Китая стало то, что и инструментальное музицирование в западноевропейском стиле также обладает огромным потенциалом в выражении процессов внутренней эмоциональной жизни человека. Изменение темпа фиксирует переходы от одного эмоционального состояния к другому и поэтому являются важной особенностью китайской национальной музыки.

Исторические события и необходимость сочинять «правильную музыку» в условиях жестких канонов, согласующихся с многочисленной государственной символикой, наложили ограничения на саму музыку. Однако память о том, что музыка – искусство выражения эмоций сохранилась и продолжает влиять на процесс создания музыкальных сочинений, будь то оригинальное произведение или переложение, написание опуса для отдельного соло или ансамбля.

В итоге сделаем некоторые обобщения. Исследование музыкальных сочинений Чжан Чжао «Мей Ньянга», «Китайская мечта» и «Айлао рапсодия» показало,

что национальный стиль в музыке композитора формируется не только отдельными элементами музыкального языка, закрепившимися в мировом искусстве в виде китайских музыкальных паттернов по типу использования цитат народных песен и наигрышей, пентатоники или богатой орнаментации мелодии. Суть китайского национального стиля в творчестве Чжан Чжао определяется тонкой инкрустацией отдельных выразительных элементов, привносящих специфическую музыкальную характерность искусства отдельных этносов Китая в свои сочинения. К таковым отнесем преобладание линейного, мелодического развития как в организации фактуры (*сонористические слои*), так и гармонии (*включение неаккордовых звуков, использование линейной гармонии*), присущих народностям группы И Китая.

В свою очередь расширение выразительных возможностей *инструментальной интонации*, воспроизводящей характерные приемы игры на национальных инструментах, например, игры на пипа, присуще многим региональным исполнительским практикам в центральном Китае. Имитация звуков китайских колоколов имеет архетипическое значение для тибето-бирманских народностей Китая. *Фиоритуры, форшлаги, кварто-квинтовые бурдонные звучия, эффект бряцания, особая тембральная звучность высоко-го регистра в инструментальном ансамбле в динамике p* передает

характерное звучание гуцинь – инструмента, популярного у народов Хань и И. Драматургические функции в сочинениях Чжан Чжао выполняют включение жанрово-стилевой интонации и особое понимание ритма и темпа, также свойственное народной музыке Хань и И.

Заметим, что созданию национального китайского стиля в творчестве Чжан Чжао способствует симбиоз полиэтнических музыкальных влияний и целый комплекс факторов, включающих также средства агогики, тембра и динамики, усиливающих специфичность интонирования. Вместе

с тем некоторые приемы толкуются двояко. Например, включение неаккордовых звуков, линейной гармонии, сонористических пластов фактуры можно понимать как воздействие полифонической техники западноевропейского стиля. Такой многосоставный сплав намечает перспективы дальнейшего исследования творчества Чжан Чжао не только с позиции особенностей проявления признаков этнического и национального, но и с точки зрения поликультурного начала, в виде особого стилового качества фортепианного наследия Мастера.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Чжан Чжао (род. 1964) – профессор Музыкальной школы Университета Миньцзу Китая, председатель Ассоциации китайских музыкантов Пекина, директор Китайской музыкальной ассоциации кино и телевидения, директор Североамериканской ассоциации музыкантов. В 1987 г. окончил музыкальный факультет Центрального университета национальностей по специальности «композиция и фортепиано»;

в 1998 г. с отличием завершил обучение в магистратуре и отделении композиции Центральной консерватории. В настоящее время он – профессор кафедры композиции Музыкальной консерватории Китайского университета Миньцзу. Чжан Чжао работает с компанией Schott в Германии и является музыкальным продюсером таких музыкантов, как Шэн Чжунго, Ланг Ланг, Ли Юньди, Хан Лэй и др.

ЛИТЕРАТУРА

Грушевицкая Т.Г. Национальная и этнокультурная идентичность в современном обществе // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. № 12. Ч. 2. С. 137–139.

Иодко В. Цинь // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энцикл., 1990. 672 с.

Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел, Астраханьгазпром, 2001. 368 с.

Ли Цзити. Концепция структурной силы в традиционной китайской музыке // Журнал Центральной консерватории музыки. 1994. № 1. С. 3–13.

Миллворт Д. Хордофонная культура в двух ранних современных обществах: дзэт Пипа-Вихуэла // Всемирный журнал истории. 2012. № 23. С. 237–278.

REFERENCES

Frish, V. (2020), *Muzyka devyatnadsatogo veka* [Music of the nineteenth century], trans. Lyu Syaoluna, Tsentral'naya konservatoriya muzyki, Pekin, 2020, 253 p. (in Russ.)

Grushevitskaya, T.G. (2016), "National and ethno-cultural identity in modern society", *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal* [International Scientific Research Journal], no. 12, part 2, pp. 137–139. (in Russ.)

Iodko, V. (1990), "Qin", *Muzykal'nyi entsiklopedicheskii slovar'* [Music Encyclopedia], Sovetskaya entsiklopediya, Moscow, 672 p. (in Russ.)

Kazantseva, L.P. (2001), *Osnovy teorii muzykal'nogo soderzhaniya* [Fundamentals of the theory of musical content], Fasel, Astrakhan'gazprom, Astrakhan', 368 p. (in Russ.)

Почебут Л.Г. Кросс-культурная и этническая психология. СПб.: Питер, 2012. 336 с.

Фриш В. Музыка девятнадцатого века / пер. Лю Сяолуна. Пекин: Центральная консерватория музыки, 2020. 253 с.

Цяо Сяотун. Музыкальное исследование пьесы Чжан Чжао «Китайская мечта» // Педагогический университет Внутренней Монголии. 2019. № 1. С. 5.

Shen Sinyan. The Acoustics of Ancient Chinese Bells // Scientific American. 1987. № 256. P. 94.

Li, Tsziti (1994), "The concept of structural force in Traditional Chinese music", *Zhurnal Tsentral'noi konservatorii muzyki* [Journal of the Central Conservatory of Music], no. 1, pp. 3–13. (in Russ.)

Millvord, D. (2012), "Chordophone culture in two early modern Societies: the Pipa-Vihuela Duet", *Vsemirnyi zhurnal istorii* [World history journal], no. 23, pp. 237–278. (in Russ.)

Pochebut, L.G. (2012), *Kross-kul'turnaya i etnicheskaya psikhologiya* [Cross-cultural and ethnic psychology], Piter, Saint Petersburg, 336 p. (in Russ.)

Shen, Sinyan (1987), The Acoustics of Ancient Chinese Bells, Scientific American, no. 256, p. 94. (in Eng.)

Tsyao, Syaotun (2019), "A musical study of Zhang Zhao's play «The Chinese Dream»", *Pedagogicheskii universitet Vnutrennei Mongolii* [Pedagogical University of Inner Mongolia], no. 1, p. 5. (in Russ.)

Сведения об авторах

Тань Сююань, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

Мозгот Светлана Анатольевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: prostranstvo30@yandex.ru

Authors information

Tan Xuyuan, postgraduate student of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

Svetlana A. Mozgot, D.Sc. (Art Criticism), Associate Professor, Professor at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (St. Petersburg)

E-mail: prostranstvo30@yandex.ru

Поступила в редакцию 07.04.2021

После доработки 07.09.2021

Принята к публикации 08.09.2021

Received 07.04.2021

Revised 07.09.2021

Accepted for publication 08.09.2021