

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-3.26>

Пантелеева Вера Борисовна

**ПЛАТЬЕ ЦИПАО: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Статья посвящена китайскому платью ципао, которое на протяжении первой половины XX века было самой популярной формой китайского женского костюма. Объектом изучения является платье ципао в разнообразии его модификаций, предметом - платье ципао как синтез традиционных китайских и западных элементов, определивших развитие китайского женского костюма в первой половине XX века, и как символ национальной идентичности. Цель работы - представить платье ципао в аспекте истории его формирования как костюмной формы начала XX века, синтезировавшей традицию китайского национального костюма и западные влияния. В статье платье ципао впервые представлено не только как явление истории костюма и моды Китая, но и в контексте современного актуального искусства, в котором играет роль маркера китайской культурной идентичности.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2018/3/26.html](http://www.gramota.net/materials/3/2018/3/26.html)

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2018. № 3(89) С. 139-143. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2018/3/](http://www.gramota.net/materials/3/2018/3/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 745/749; 391.2

Дата поступления рукописи: 10.03.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-3.26>

*Статья посвящена китайскому платью ципао, которое на протяжении первой половины XX века было самой популярной формой китайского женского костюма. Объектом изучения является платье ципао в разнообразии его модификаций, предметом – платье ципао как синтез традиционных китайских и западных элементов, определивших развитие китайского женского костюма в первой половине XX века, и как символ национальной идентичности. Цель работы – представить платье ципао в аспекте истории его формирования как костюмной формы начала XX века, синтезировавшей традицию китайского национального костюма и западные влияния. В статье платье ципао впервые представлено не только как явление истории костюма и моды Китая, но и в контексте современного актуального искусства, в котором играет роль маркера китайской культурной идентичности.*

*Ключевые слова и фразы:* ципао; китайский костюм; мода Шанхая; китайская мода; история моды.

**Пантелеева Вера Борисовна**

Учебный центр «Интурист», г. Санкт-Петербург  
2634182@mail.ru

### ПЛАТЬЕ ЦИПАО: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Особенностью китайского костюма на протяжении всей истории его развития была ограниченность форм одежды, разнообразными были декор, отделка, ткани, из которых ее шили. В первой половине XX века женский костюм в Китае был сведен к одной форме – платью ципао, которое стало классикой, подобной «маленькому черному платью» Коко Шанель, платью, существующему вне моды. Ципао сохраняет свою актуальность и сегодня как китайский костюм, как источник вдохновения западных дизайнеров и как воплощение национальной традиции для дизайнеров из Китая. На сегодняшний день в Китае и за рубежом проходит множество выставок, посвященных истории китайского костюма и платью ципао. На них это простое платье представляется во всем многообразии художественных решений – в различных модификациях базовой формы, использования тканей и отделок. Универсальное по своему функциональному назначению это платье стало подлинным национальным символом Китая и женской эмансипации, результатом развития коммерческой культуры в Шанхае 1930-х гг., основным нарядом современной китайки 1930-40-х гг. и т.д. Современная художница Весси Лин в своих инсталляциях использует ципао в разных его значениях, здесь оно становится арт-объектом, открытым для множества интерпретаций. Для понимания существования ципао в современном контексте важно изучить основные этапы его развития, выделить основные конструктивные, декоративные особенности, рассмотреть его значение в комплексе китайского женского костюма в первой половине XX века.

Ципао имеет долгую историю развития. Считается, что термин «ципао» произошел от названия маньчжурского этноса – «ци» (旗). Его используют в континентальном Китае и на Тайване, в англоязычных странах и Гонконге такое платье именуют «ченсам» – длинный халат («чаншань», 長衫), название пришло из кантонского диалекта китайского языка.

Изначально ципао представляло собой длинный халат свободного покроя с запахом на правую сторону, который носили маньчжурские кочевники, как женщины, так и мужчины. «У ципао был круглый воротник, узкие длинные рукава, прикрывающие кисти рук сверху и имеющие снизу форму лошадиного копыта, таким образом, в холодную погоду рукам было тепло и ничто не мешало стрельбе из лука во время охоты или ведения войны. На талии халат завязывался поясом для поддержания тепла, а в передний борт одежды также клали запасы пищи. Для удобства езды на лошади по низу халата делали четыре разреза» [11, с. 5]. После завоевания Китая маньчжурами и основания династии Цин (1644-1911 гг.) халат ципао был признан обязательной формой одежды для всех, кроме женщин народности хань, которые традиционно носили длинную кофту и юбку. Как часть народной одежды традиционный халат ципао имел знаковую функцию, был маркером социального статуса и иерархии, а его декор и аксессуары были строго регламентированы законом. Несмотря на четкое разделение костюма маньчжурских женщин и китайок, во времена правления династии Цин происходило взаимовлияние в области одежды. Костюм китайок и маньчжурское ципао немногим отличались друг от друга. «После революции 1911 г. маньчжурские женщины перестали носить халаты ципао и отдали предпочтение ханьскому костюму свободного покроя с широкими рукавами, а также стали использовать характерный декор» [10, р. 26].

После Движения 4 мая 1919 г. китайки всячески стремились к свободе и независимости, старались быть наравне с мужчинами. На первых этапах попытки достижения социального равенства выражались именно в стирании внешних отличий в одежде, предпочтении коротких стрижек, отказе от традиции бинтования ног. В традиционном Китае главным признаком гендерной принадлежности была одежда, т.е. женщины носили длинную кофту и юбку, а мужчины – длинный халат («чанпао», 长袍). Впоследствии женщины, стараясь как можно больше походить на мужчин, стали носить халаты, по форме и покрою очень похожие на мужские. Писательница Чжан Айлин в своем произведении «Записки о смене одежды» («更衣记») пишет, что «в 1921 г.

китайки стали носить длинный халат» [12, с. 19]. Мужские халаты шились из простой и довольно грубой ткани и имели традиционный крой. В отличие от них, халат как тип женской одежды шился из более легких и пластичных тканей, а его форма быстро эволюционировала. «Постепенно такие халаты модифицировались в более женственные, среди них были как прямые по крою, так и более приталенные, в боковых швах на подоле халата часто делали разрезы, рукава были длиной чуть ниже локтя и расширялись книзу» [10, р. 29]. «Наряжаясь в мужскую одежду, женщины могли почувствовать, что могут сами выполнять мужские обязанности в социуме, в том числе и взять в свои руки спасение нации» [4, р. 40]. Однако во многом это было иллюзией, женская эмансипация в Китае происходила чрезвычайно медленно.

Если во времена династии Цин под халатом женщины носили штаны, то под платье Республиканского периода китайки уже одевали только нижнее белье и чулки, обнажая ноги почти до колена. Для самого платья были характерны легкость используемого материала, изящество и упрощение декора. Колористическая гамма костюма по-прежнему оставалась достаточно яркой: популярными в конце 20-х годов были насыщенный голубой, зеленый, желтый цвета. Платья украшались вышивкой, часто орнамент покрывал всю поверхность ткани платья. Распространенными мотивами были цветы сливы, орхидея, хризантема, бегония, пион и т.д. Постепенно декор и украшения все больше упрощались, при выборе ткани предпочитали однотонные, из типичных приемов сохраняется лишь обработка кромок и деталей декоративной каймой другого цвета.

Одними из первых ципао стали носить именно студентки, так как во многих учебных заведениях его выбрали в качестве униформы. «В 1920-30-е гг. платье ципао носили представительницы формирующегося в это время среднего класса, девушки образованные, социально и культурно осведомленные, а также имеющие финансовую независимость» [8, р. 267]. Однако следует отметить, что значительные преобразования в костюме произошли только в городах, «многие жители сельской местности жили, следуя строгим правилам, продиктованным традициями и их социальной ограниченностью» [9, р. 59].

Значимым для популяризации платья ципао стало Движение 30 мая 1925 г., когда по стране прокатилась волна забастовок и массовых выступлений. Одним из результатов антиимпериалистического и национально-освободительного движения был запрет на использование импортных товаров, в том числе и заграничных тканей, а также запрет на ношение западной одежды, которую нужно было заменить на китайскую. Платье ципао оказалось достойной альтернативой европейской одежде. «К этому времени открытые реформам женщины и сторонницы укрепления нации уже носили ципао и принятие его в качестве национальной костюмной формы оказалось достойным ответом на зов нации» [8, р. 263].

В апреле 1929 г. «Регламентом о костюме» («国民政府公报», 第143号, от 18 апреля 1929 г.) ципао было официально объявлено одним из вариантов женского официального костюма. Целью такого законодательного новшества было не столько стремление обязать всех женщин носить ципао, сколько потребность внесения ясности и порядка в то разнообразие фасонов, которое явилось результатом влияния западных модных тенденций на китайский костюм в первых десятилетиях XX века.

К 1930-м годам платье ципао стало основным нарядом китайок. Ципао стало универсальным многофункциональным платьем, оно использовалось как повседневная одежда, как официальный костюм, для вечерних выходов – оно подходило на все случаи жизни. Более того, именно ципао в высшей степени соответствовало китайской национальной традиции. Таким образом, комплекс китайского женского костюма до известной степени был сведен к одной простой форме – длинному платью. Такое платье подходило абсолютно всем, оно изготавливалось по индивидуальному заказу, и в таком случае проблем с размером не возникало. «Базовая форма ципао шилась из двух кусков ткани (переда и спинки), без вытачек и сложных застежек, что делало его экономным по расходу ткани и простым в пошиве. Крой, форма, материал, цвет и декор были на выбор клиентки» [Ibidem, р. 265].

Для ципао использовались мягкие ткани – атлас, креп-жоржет, газ, бархат на шифоне, нейлоновый шифон, а также хлопчатобумажные ткани и ситец. Самым популярным материалом для ципао в 1930-е годы был креп-жоржет с бархатной отделкой. «Для производства ткани использовались шелковые нити как культивированного, так и дикого шелкопряда, при этом нити значительно отличались по толщине, что создавало своеобразную фактуру. Орнамент, как правило, был довольно простым, а ткань на ощупь очень мягкой. Такие высококачественные изделия производились для богатых людей или на экспорт и были очень дорогими» [2, с. 168]. Считалось, что одежда должна быть воздушной, легкой, тонкой и скользящей.

Фасон платья варьировался: рукава разной длины и формы, высокий или более низкий воротник, разнообразные пуговицы и декор. С развитием массового производства костюма китайские мастера использовали все больше элементов из арсенала западной одежды, таких как вытачки, молнии, подплечники. Получил распространение разнообразный крой платья, вошел в моду асимметричный подол с клиньями, скроенными по косой, низ платья мог завершаться неровными краями. Платья в духе западных образцов мягко облегли струящимися линиями женское тело, выявляя и подчеркивая его формы, но их не обнажая. Появились различные модификации втачных рукавов – свободные, облегающие, в форме лотоса («хэсиу», 荷叶袖), с кружевной отделкой и т.д. Таким образом, ципао, будучи традиционным китайским платьем, развиваясь вслед за тенденциями западной моды, имело множество вариаций и менялось от сезона к сезону.

Новые веяния европейской моды появлялись в Китае, как правило, с опозданием в несколько месяцев и, так или иначе, находили свое воплощение в костюме. «В Европе символом моды эпохи кризиса конца 20-х, начала 30-х гг. стали длинные юбки, которые сразу удлинились после краха на нью-йоркской бирже. Первым длинные юбки и платья с линией талии на естественном месте весной 1929 г. предложил Ж. Пату, затем

все дома моды удлиннили свои модели до середины икры, в 1930 г. – почти до щиколотки» [1, с. 74]. Вслед за этой тенденцией платье ципао также стало длинным, а для удобства движений по бокам делались высокие разрезы. Такой наряд максимально вытягивал фигуру по вертикали, поэтому подходил женщинам с любыми формами, делая их более стройными и изящными. Платье надевали в различной комплектации: с жакетом, с накидкой на плечах, меховым воротником, печатками, оно сочеталось с множеством различных аксессуаров, например, на шею повязывали платок. Его носили в сочетании с европейскими формами одежды – шерстяными свитерами и жилетами, пальто, иногда даже с шубой и муфтой.

Во времена Китайской Республики многие активисты считали, что сочетание китайских традиций и европейской культуры есть путь к модернизации страны, которая позволит построить прогрессивную сильную нацию. В то же время благодаря торговым и экономическим связям с западными странами в Китае стремительно развивался капитализм со свойственной ему потребительской культурой. «Движение в сторону модернизации способствовало подъему авторитета западных идей и культуры, подчеркивая тем самым двойственность китайской современности. Платье ципао и его обладательницы были частью этой современности» [8, р. 267]. В 1930-е годы платье ципао было неразрывно связано с коммерческой культурой и формированием капитализма в стране, оно было неотъемлемой частью образа современной женщины в Китае. Во многом благодаря формировавшейся в крупных городах потребительской культуре и зародившейся на ее фоне региональной модной традиции платье ципао стало таким разнообразным.

В образе современной модной женщины 1930-х гг. внешний вид был чрезвычайно важен. В нем, как отмечает Антония Финан (*Antonia Finnane*), особая роль принадлежала платью ципао, которое «приобрело весомое политическое, социальное и моральное значения» [5, р. 5]. «В 1930-е в Китае женщин делили на современных и несовременных, и именно одежда в данном случае стала критерием, по которому определялось, насколько женщина современна» [ibidem].

В 1940-е гг. во всех странах, участвовавших во Второй мировой войне, действовал строгий режим экономии, существовал дефицит тканей. В Китае с началом японо-китайской войны в 1937 г. заметно укоротились ципао и практически исчезли его рукава. Платья шили в основном из хлопчатобумажных тканей местного производства. Главными принципами в костюме конца 1930-х – начала 40-х гг. стали экономия, эстетичность, гармоничность и гигиеничность.

Важно отметить, что в развитии женского костюма в 1930-40-е гг. в Китае не столько происходит формирование моды, которая сменяется посезонно, сколько идут поиски стилизованных форм, которые могли бы существовать вне времени. Платье ципао стало выражением указанного подхода в создании ансамбля китайского костюма, мало подверженного влиянию сезонной моды. Благодаря своей универсальности и многофункциональности оно стало классикой китайского женского костюма XX века, так как, лишь сменяя аксессуары, женщины могли его носить практически в любой обстановке и в любое время дня. Это платье из тонкого шелка подходило почти каждой женщине, оно было практично и вместе с тем элегантно за счет своих простых отточенных форм и выверенных линий.

Таким образом, в Китай, вставший на путь модернизации в начале XX века, с Запада пришли культурные и технические новшества. Женский костюм, в свою очередь, стал отражением эпохи и испытал ряд перемен, связанных с модернизацией культуры страны, изменением социального положения женщины и появлением новых требований удобства и выразительности в одежде. Влияние культуры Запада отразилось как на изменении представлений об идеалах женской красоты, так и на формах костюма того времени. В целом важно отметить, что влияния европейской моды не привели к полному отказу от традиционных форм, элементов и декора костюма, что объясняется особой стабильностью китайского общества, которое сохраняло свои устои и традиции на протяжении многих веков. Символом синтеза европейских тенденций и национального своеобразия в костюме стало платье ципао, само впоследствии оказавшее значительное влияние на европейскую моду и костюм.

Платье ципао и сегодня служит источником вдохновения для современных дизайнеров, привлекая своей исторической принадлежностью и культурной определенностью. «Платье ципао особенно любимо дизайнерами благодаря своей вариативности и пластичности. Появившись во времена Республики, оно знаменует собой переход от Старого к Новому Китаю, находясь между традицией и современностью, а также и между платьем-сорочкой 1920-х и платьем с краем по косой 1930-х» [3, р. 19]. Мотивы ципао в своих коллекциях использовали такие дизайнеры, как *Yves Saint Laurent*, *Jean Paul Gaultier*, *Louis Vuitton*, *Christian Lacroix*, *Roberto Cavalli* и другие.

Сегодня ципао, помимо своего непосредственного функционального назначения как одежды, может выступать выразителем эпохи, символом, наделенным множеством смыслов, которые оно вообрало в себя на протяжении XX века. Ярким примером демонстрации ципао во множестве его символических значений стал проект *Fusionable Cheongsam* (Синтезное ципао) [6] историка культуры и художницы Весси Лин (*Wessie Ling*). В своих исследовательских работах и проектах визуального искусства Весси Лин изучает самобытность культуры в модной индустрии и культурную идентичность моды. Проект *Fusionable Cheongsam* состоит из серии инсталляций, выставленных в Арт-центре в Гонконге в 2007 г. В них автор анализирует материальную культуру Китая на примере социально-культурной революции китайского костюма. В инсталляциях ципао демонстрируется как подлинная символическая фигура, материальный объект, наделенный множеством смыслов. Речь в данном случае идет не только о дизайне платья, его цвете или ткани, из которой оно сшито. Художница посредством ципао обращается к вопросам китайской самобытности на мировом и национальном уровнях, к вопросам гендерной принадлежности, аутентичности. «В своих работах Весси Лин затрагивает то, что, казалось бы, уже имело место быть: ципао становится флагом, униформой, едой, выразителем идеи богатства. Каждая инсталляция провоцирует и порождает множество культурных отсылок» [7, р. 8].

Большой интерес представляет инсталляция «Картографические мотивы: экспериментальное путешествие по городам, моде и самобытности» (*Mapping Motifs: An Exploratory Journey through Fashion, Cities and Identities*), которая впервые была показана в *AVA Gallery* при университете Восточного Лондона в 2006 г. Инсталляция представляет собой шесть платьев ципао красного цвета, сшитых на заказ и подвешенных на двух сушилках для белья, купленных в супермаркете. На платья, выполненные из хлопка и сатина, нанесен принт в виде карты модных улиц мировых модных столиц: Парижа, Лондона, Нью-Йорка, Милана, Шанхая и Гонконга. Стены выставочного зала были оформлены обоями, что способствовало объединению всей инсталляции в единое целое.

Подобные инсталляции, безусловно, требуют текстового сопровождения, т.к. в данном случае демонстрируемое платье ципао показано в принципиально новом качестве. Автор использовала традиционную форму ципао, а не европейское платье с целью показать «зависимость европейской моды от региональных традиций вне ее пределов. Фламандское кружево XVI века, французская мода периода Реставрации, индийский ситец XVIII века, шинуазри, популярные сегодня итальянские костюмы – все это возникло благодаря вдохновению швейным мастерством других стран» [Ibidem, p. 48]. Использование красного цвета в инсталляции также символично, в Китае красный цвет ассоциируется со счастьем, удачей и богатством, и, как правило, одежду красного цвета носят на праздники или на свадьбу. Но одновременно с этим красный здесь олицетворяет собой образ Китая на Западе.

В отличие от традиционной демонстрации ципао, здесь зритель введен в пространство инсталляции, в которой платья сопровождаются увеличительными стеклами, через которые можно рассмотреть названия улиц и имена дизайнеров на них. Также инсталляция включала опрос посетителей: какое платье понравилось больше? Его целью было узнать отношение зрителей, поскольку, как и повседневная одежда, эти платья вызывают определенные эмоции, могут привлекать или нет.

В проекте представлены ципао, в которых воплощены достаточно противоречивые образы. Автор делает попытку показать, что именно есть ципао и какие ассоциации оно вызывает. Одно из платьев сшито в виде китайского флага (*National Dress*), которое выражает собой образ Китая на Западе. Ципао, выполненное в виде униформы красноармейца (*Red Guard Dress*), объединяет в себе противоречивые понятия милитаризма и женственности, униформы и моды. Красное ципао, которое поднимается китайскими палочками из сковороды вок (*Authentic Dress*), напоминает об ассоциации ципао с униформой официанток в ресторанах. Обращает на себя внимание платье с принтом однодолларовой купюры, которое демонстрируется на вешалке, появляющейся из чемодана (*One-Dollar Dress*). Широта подобных трактовок говорит о том, что ципао сегодня невозможно рассматривать только в контексте культуры Китая. Оно появилось в Шанхае 1920-х как часть мировой экономики, но стало образом синтеза традиций Востока и западной моды, так же как и уникальность современного Китая в целом родилась во взаимодействии с внешним миром, в том числе и с западной культурой. Как видим, в области современного искусства эффективно могут быть использованы различные значения, заложенные в ципао, явившиеся «результатом сложных процессов и отношений, стереотипов и личного опыта, межкультурных отношений, взаимосвязей между Востоком и Западом, художником, заказчиком и зрителем» [Ibidem, p. 79], о чем убедительно свидетельствуют инсталляции Весси Лин.

Подводя итоги, отметим, что платье ципао прошло несколько этапов развития от традиционного маньчжурского халата до универсального платья 1930-40-х гг. При предельной простоте кроя платья были разнообразны по своему декору, отделке, материалу и функциональному назначению. Ципао было повседневным и вечерним, могло выступать униформой в учебных заведениях и т.д. За свою историю развития ципао обрело множество значений, оно используется в качестве национального костюма, являясь символом женской эмансипации начала XX века и коммерческой культуры 1930-х гг. На сегодняшний день ципао продолжает существовать как источник вдохновения для современных дизайнеров и мастеров современного искусства, трактующих ципао в качестве арт-объекта. Отделяясь от своей основной функции одежды, оно становится значимым символом, который ассоциируется с Китаем и китайской культурой в целом. Оно выступает выразителем множества знаковых смыслов, отражающих его самобытность, культурную и историческую принадлежность. Включаясь в качестве символично-знакового элемента в систему современного актуального искусства, ципао играет важную роль в качестве маркера китайской культурной идентичности.

#### Список источников

1. Ермилова Д. Ю. История домов моды. М.: Академия, 2003. 287 с.
2. Шелковый путь. 5000 лет искусства шелка: каталог выставки. СПб.: Славия, 2007. 199 с.
3. Bolton A. China: Through the Looking Glass. N. Y.: Metropolitan Museum of Art, 2015. 254 p.
4. Croll E. Changing Identities of Chinese Women: Rhetoric, Experience, and Self-Perception in Twentieth-century China. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1995. 254 p.
5. Finnane A. Changing Clothes in China. Fashion, History, Nation. N. Y.: Columbia University Press, 2008. 359 p.
6. Fusionable Cheongsam, 2007 [Электронный ресурс]. URL: <http://wessieling.com/projects/fusionable-cheongsam/> (дата обращения: 23.02.2018).
7. Ling W. Fusionable Cheongsam. Hong Kong: The Hong Kong Arts Center, 2007. 83 p.
8. Ling W. Harmony and Concealment: How Chinese Women Fashioned the Qipao in 1930s China // Material women, 1750-1950: consuming desires and collecting practices. Farnham: Ashgate, 2009. P. 259-280.

9. Ng S. Gendered by Design: Qipao and Society, 1911-1949 // Costume. 2015. Vol. 49. № 1. P. 55-74.
10. 百年时尚：香港长衫故事 (A Century of Fashion: Hong Kong Cheongsam Story. Hong Kong Museum of History, 2013. 196 p.).
11. 谈雅丽, 江南。旗袍 (Тань Яли, Цзян Нань. Ципао. Пекин, 2008. 144 с.).
12. 张爱玲。更衣记 // 流言 (Чжан Айлин. Записки о смене одежды // Пересуды. Пекин, 2012. С. 14-23).

### QIPAO DRESS: TRADITION AND MODERNITY

**Panteleva Vera Borisovna**

*Training Center "Intourist", Saint-Petersburg  
2634182@mail.ru*

The article is devoted to the Chinese qipao dress, which during the first half of the XX century was the most popular form of the Chinese women's costume. The object of the study is the qipao dress in a variety of its modifications; the subject is the qipao dress as the synthesis of traditional Chinese and western elements that determined the development of the Chinese women's costume in the first half of the XX century, and as the symbol of national identity. The objective of the work is to present the qipao dress in the aspect of the history of its formation as a costume form of the beginning of the XX century, synthesizing the tradition of the Chinese national costume and western influences. For the first time the article presents the qipao dress not only as a phenomenon of the history of China's costume and fashion, but also in the context of contemporary art, in which it plays the role of the marker of Chinese cultural identity.

*Key words and phrases:* qipao; Chinese costume; Shanghai fashion; Chinese fashion; fashion history.

УДК 78.01

Дата поступления рукописи: 13.03.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-3.27>

*Предлагаемая в статье концепция рассматривает эксперименты в сфере звучания фортепиано на пересечении их теоретического обобщения и практической реализации. В качестве научного материала выступают наиболее значимые работы отечественных и американских исследователей рубежа XX-XXI веков. Композиторские опыты представлены отдельными фортепианными сочинениями А. Н. Черепнина: это позволило подойти к заявленной теме наиболее универсально – в её историческом и интеркультурном аспектах, а также объединить интересы не только композиторов и источниковедов, но и современных исполнителей.*

*Ключевые слова и фразы:* история фортепиано; современная музыка; инструментоведение; нетрадиционные приёмы игры; Александр Николаевич Черепнин.

**Рубан Наталья Леонидовна**, к. искусствоведения

*Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки  
rubannatasha14@yandex.ru*

### ОБНОВЛЕНИЕ ОБРАЗА ФОРТЕПИАНО В XX ВЕКЕ: ДИАЛОГ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

Современное фортепиано рассматривается сегодня как один из самых «молодых» и вместе с тем самых универсальных инструментов; датой его условного появления принято считать 1709 год. На протяжении более чем трех столетий идет процесс работы над инструментом и приёмами игры на нём, во многом определяющий эволюцию его трактовки композиторами, исполнителями и инструментоведами. Однако кардинальное видение данной проблемы подверглось активным изменениям именно в XX веке. Этот процесс неизменно формировался параллельно реконструкции самого инструмента, созданию произведений для него и новым поискам в сфере исполнительства [1].

Разнообразие художественных возможностей современного фортепиано часто продолжает оставаться катализатором творческой фантазии композиторов, представляющих различные национальные школы стран Европы, Азии и Америки. Многие из них вошли в круг лидеров авангардного движения разных десятилетий. К примеру, И. Вышнеградский, Н. Рославец и В. Дешевов, Ч. Айвз, Г. Коуэлл и Д. Кейдж, П. Булез, А. Хаба, К. Штокхаузен и др.

Отличительной особенностью XX века (по сравнению даже с XIX веком) является то, что на протяжении своей артистической карьеры многие композиторы-авангардисты выступали как яркие пианисты, продвигая тем самым не только собственные сочинения, но и наиболее существенные находки в области трактовки инструмента, нередко создавая его новый музыкальный образ. Назовем в этой связи имена Б. Бартока, И. Стравинского, С. Прокофьева, А. Мосолова, Н. Лурье, О. Мессяна и Д. Лигетти.

Профессиональный интерес автора статьи к названному материалу и многочисленным вопросам с ним связанным обусловлен несколькими причинами. Во-первых, данный аспект фортепианной музыки XX века (наряду с жанровым) испытал значительные изменения в процессе эволюции [8]. Во-вторых, он имеет самое непосредственное отношение к творчеству большей части композиторов XX века. И, наконец, в-третьих –