

2. 作者：裴小松 同而不同；旧时戏班与当代民营职业剧团相同的民间属性与不同的组织形态【J】《东方艺术》2004年 90-91页 = Пэй, Сяосун. Сравнение старой труппы и современных народных профессиональных коллективов / Сяосун Пэй // Восточное искусство. – 2004. – № 2. – С. 90–91.

3. 宣刚选编整理 上海民间职业剧团状况【R】上海市人民政府文化事业管理局（档案架）1954年8月15日 28-35页 = Сюань, Ган Положение шанхайской народной профессиональной труппы / Ган Сюань. – Шахай : Муниципальное управление культуры, 1954. – С. 28–35.

4. 傅瑾 文化市场发展与剧团体制改革 浙江艺术职业学院学报 2008年 С. 45–54页 = Фу, Цзинь Развитие культурного рынка и структурные реформы трупп / Цзинь Фу // Чжэцзянская профессиональная академия искусств. – 2008. – С. 45–54.

5. 张影 《历代教坊与演剧》[M] 出版社“齐鲁书社”出版时间 2008-1-1 41-44页 = Чжан, Ин Хронология представлений «цзяофан» / Ин Чжан. – Цзиюань : Цзилушусэ, 2008. – С. 41–44.

## СХОДСТВО МЕЖДУ МУЗЫКОЙ И ЖИВОПИСЬЮ

Лу Мэнмэн

аспирант кафедры белорусской и мировой художественной культуры  
Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)

**Аннотация.** Хотя музыка и живопись являются различными видами искусства, однако у них обеих имеется общая цель – передача чувств. Этот метод передачи эмоций и чувств при помощи пейзажной живописи и пасторальной поэзии представлен многочисленными примерами в древности и современности, в Китае и за его пределами, причем он выражает не только горечь «уединения в горах и лесах», но также способен на передачу «радости от всей души в горах и лесах».

**Summary.** Music and painting are of two different kinds of art, but both have a common purpose which is to express emotion. These means to express emotion on the grounds of the rural landscape had a large number of ancient and modern, Chinese and foreign examples. They not only showed «The poverty-stricken mountain», but «the enjoyment of mountains and forests».



Фу Баоши «Радость от всей души в горах и лесах»

Ван Вэй (701–761 гг.), также известный как Моцзе, уроженец города Ци (Древнее название местности, современный уезд Цисянь провинции Шаньси.) вблизи Тайюань, писал стихи и картины. За его литературные достижения ему дали прозвище «будда поэзии». А художник и коллекционер эпохи Мин Дун Цичан превозносил Ван Вэя как «праотца южной школы». Альбом живописи «Сюаньхэ Хуапу», составленный из произведений, хранившихся во дворце императора Сюньхэ (1119–1125 гг.) династии Северная Сун, имеет большую историческую ценность для изучения живописи династии и более ранних периодов. Ван Вэй назван «мастером, выбравшим себе место для жилища рядом с рекой Ванчуань, который существовал в своих картинах душой и сердцем, ничем не связан и свободен, устремляя все свои помыслы к живописи, превосходя других» [2].

Это свидетельство об успехах Ван Вэя в пейзажной живописи «шаньшуй». В возрасте 21 года он занял одно из первых мест на сдаче государственных экзаменов на высшую ученую степень и попал на политическую арену Китая. В то время он написал стихотворение «Меч, разящий тысячи врагов». Однако после «смуты Аньши» (Смута Аньши – политический бунт, произошедший между 755 и 764 годами в эпоху династии Тан, переломная точка в развитии династии и начало ее заката) он становился все более подавленным день ото дня, стремился к познанию буддийского учения. Его былая дерзость и смелость исчезли без следа, и на смену им пришла спокойная и умиротворенная пасторальная поэзия. Эта перемена оказала влияние на пейзажную живопись Ван Вэя. В молодости он обучался искусству кисти и красок у так называемого «первого придворного художника» Ли Сысюня, славившегося использованием темно-зеленых тонов и тонкой манерой письма. Последовавшие затем потрясения в его жизни привели к тому, что в живописи Ван Вэя черная тушь стала вытеснять зеленые тона, линии превратились из аккуратных в извилистые, произвольные, естественные, в них появилась произвольность, которая не была похожа ни на смелость стиля У Даоцзы, ни на утонченность Ли Сысюня. Поскольку на сегодняшний день практически невозможно увидеть подлинники работ Ван Моцзе, а признать подлинность большинства дошедших до нас нескольких полотен весьма сложно, то остается просто верить словам великого литератора эпохи Сун Су Дунпо: «В стихах Моцзе содержались картины, а в картинах его слышались стихи» [3]. Возможно, мы можем прочувствовать картины Ван Вэя сквозь его стихи. Например, в его стихотворении «Зеленый ручей» он пишет:

*Когда отправляюсь / На реку Желтых Цветов / Всегда берегами  
Иду Зеленым ручьем / Тысячи раз / Меж гор он извиться готов,  
Хотя по прямой / Сотню ли не счесть ничем / Звуки рокочут  
В разбросанных грудах камней / Краски тускнеют  
В сосновой чаще лесной / Плещет струя / Кольшет орех водяной,  
И тростники / Дрожжа, отражаются в ней / Сердце мое  
Уже беспечно давно / Лоно ручья / Тем же покоем полно / Здесь, на скале,  
Я бы остаться хотел / С удочкой сесть / Отрешиться от суетных дел... [3].*

Это один из примеров его пасторальной поэзии, описывающей его возвращение к уединению, где каждая строка формирует целую картину. Горный поток извивается по горному склону, грохоча и бурля на камнях. В сосновом лесу течение затихает, гладь воды слегка подергивает рябь, ряска слегка колышется на волнах. Огромный валун на берегу ручья, сидя на котором спокойно закидывает крючок в реку беззаботный старик. Естественность слога, живое описание яркими красками создают

движение в статике, изливают чувства поэта, передают неисчерпаемое очарование. Точно так же пейзажная живопись Ван Вэя изображает чувства уединения, но по сравнению с горечью и грустью картины «Гуси садятся на отмель», где гуси хотят загоготать, но не могут, хотят улететь, но им необходимо сесть на землю, – ей все же больше свойственны эмоции радости и удовольствия от любования горами и водою.

Пьеса для циня «Гуси садятся на отмель», также известная как «Отмель», на сегодняшний день известна на протяжении более трехсот лет, что свидетельствует о ее художественной силе.

Вся пьеса состоит из шести частей, которые могут быть разделены на три секции. Начало пьесы с чистого и звонкого флажолета (Флажолет – часто используемый прием звукоизвлечения при игре на струнных музыкальных инструментах. Интервальный скачок на одну или две октавы от базового тона), скачок тоники «ля» на октаву (Октава – в музыке интервал между двумя одинаковыми звуками двух соседних звукорядов, включая обращенные ступени, называется октавой) вверх, пауза на чистой квинте (Чистая квинта: интервал в три с половиной тона, например: C–G, D–A и т.д.) создают умиротворенную атмосферу, вместе с тем концентрируя внимание слушателя на мелодии. Замедленный, глухой финал этой части завершается на тонике в нижней октаве, как бы рисуя картину «Вечерние облака летят вместе с одиноким гусем, осенние воды одного цвета с небосводом». Вслед за частыми повторениями тоники с большими длительностями пьеса начинает переходить от ровной низкой мелодии к основной теме. Вторая часть, а именно третья, четвертая и пятая секции, является основой пьесы. Будучи связаны единством внутренней структуры, все эти три части начинаются с одной и той же мелодии, изображающей в небе гусей, как они «кружат», «хотят спуститься» и «собираются сесть на землю». В этой части кинетика музыки и картины дополняют друг друга, при помощи переливчатой, мягкой мелодии изображая желание стаи гусей сесть на отмель. В третьей части следует развитие мелодии. После продолжительных резких криков звуки стаи стихают, музыка рисует картину спокойствия песчаного берега, воды с облаками, зимних звезд. Мелодия снова обретает спокойствие. Атмосфера умиротворенности, изображаемая во всей пьесе, обращена ко всему живому в природе, превратностям человеческой жизни, где все может быть отнесено к ложному и напрасному. Тогда в чем же неизменное значение человеческой жизни? Мелодия циня заставляет нас задуматься, картина также наталкивает на размышления. Пьеса для циня «Гуси садятся на отмель» на протяжении всего своего звучания как будто бы ищет что-то, она не пребывает в состоянии просто инертного, парализованного отношения к миру. Как упоминала Пэн Юлань в книге «Краткая история философии Китая», различие между «даосом» и «человеком с даоской философией» заключается в инертности первого и сохранении активных поисков у второго, но оба связаны своим различием. Исходя из этого суждения, несложно заметить, что пьеса «Гуси садятся на отмель» в некотором отношении содержит размышления об активном смысле человеческой жизни. Как сказано в книге «Уносясь мыслями в древность во время восхождения на Ючжоу» у Чэнь Цзыана: «Не было такого в прошлом, и не бывать такому в будущем. Думая о бесконечности неба и земли, я роняю горькие слезы отчаяния». Здесь точно так же: смотрение на картину имеет пассивное значение, но она в действительности отражает исследования мира, космоса, что является ее активной стороной. Поэтому мы можем сделать смелое предположение, что во время создания картины «Гуси садятся на отмель» Фу Баоши он не инертно и пассивно искал уединения в душевных поисках, а

проявил еще более глубокое и сокровенное ощущение и понимание человеческой жизни, благодаря этой картине снял тяжелый груз с души, вернул себе умиротворенное состояние духа. Судя по его более поздним работам, их величественной атмосфере, солидности и серьезности, это является еще одним доказательством!

Поэтому в живописи содержится музыкальность, тогда как музыка обладает живописностью. В трактате «Даодэцзин» Лао-цзы пишет: «Пять цветов слепят глаз человека; пять звуков оглушают ухо человека» [4]. Под этими пятью цветами понимаются зелено-синий, красный, желтый, белый и черный, представляющие собой всю палитру. Пять звуков – это пять ладов китайской музыки: гун, шан, цзюэ, чжи и юй (Гун, шан, цзюэ, чжи, юй: названия нот китайского пятиступенного лада, соответствуют нотам до, ре, ми, соль, ля в западной музыке), представляющие собой всю радость человеческого уха. Хотя это и обоснование от обратного, но это, пожалуй, самое раннее описание, связывающее воедино музыку и живопись. Музыка является динамическим временным искусством, тогда как живопись является статическим пространственным искусством, однако в конечном счете оба этих вида искусства транслируются в сознание посредством органов чувств, порождая мысленные образы в процессе восприятия. Выдающееся музыкальное произведение является воспринимаемой только посредством слуха картиной, где ноты – это краски, а мелодии – штрихи. Прекрасная картина может дать зрителю прочувствовать из красок, линий, композиции музыкальную мелодию и ритм. У Ван Юаньци есть очень точное описание связей музыки и живописи: «Путь музыки не может не быть общим с живописью; глухие и звонкие звуки похожи на элементы живописной манеры; характер музыки схож с архитектурой картины» [1].

Еще одним доказательством существования связей между музыкой и живописью является то, что они взаимно могут выражать содержание друг друга, т.е. музыка может выражать живопись, и наоборот. Например, известная древняя китайская мелодия «Горный ручей» посредством протяжной мелодии рисует картину величественного горного пика и струящегося ручья. Точно так же живопись может выражать музыку, например: картина художника эпохи Пяти Династий и Южной Тан Гу Хуна «Банкет Хань Сицзя» при помощи изображения певичек, музыкантов с цинями, танцовщиц, их поз, движений, экспрессии создает у зрителя впечатление, что с картины доносятся звуки музыкальных инструментов, а вся картина трепещет подобно нотам.

Исходя из истоков и процесса развития пейзажной живописи «шаньшуй» можно увидеть, что изобразительные методы «шаньшуй» всегда находились под влиянием даосской идеологической системы, а музыка представляет собой духовную чистоту в даосизме, она превосходит все материальное, является важнейшей вспомогательной силой в поисках свободы от самого себя. Поэтому, осознав эту идею, мы сразу обнаружим, что в духовном сознании образованного человека в процессе его взлетов и падений всегда присутствует тень даосизма, что естественным образом предопределяет восприятие наших органов чувств и внутреннюю реакцию на образы внешнего мира. А живопись «шаньшуй» как один из методов самовыражения образованного человека является одним из важнейших, причиной чего, пожалуй, является то, что «шаньшуй» более непосредственно и сильно апеллирует к чувствам самого художника. Объекты наслаждения и копирования для ученых мужей при помощи идеологии даосизма превратились в горы и воду. «Естественное недеяние», «высокое уединение» в даосской трактовке также стали лейтмотивом, наследуемым

живописью «шаньшуй» в процессе развития.

1. Пу, Суннянь. Учебный курс по истории искусств Китая / Суннянь Пу – Сиань : Шаньси женьминь мэйшу, 2000. – 208 с.
2. Сюаньхэ Хуапу [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.yuedu.baidu.com/ebook/b7cbf2f29ec3d5bbfc0a7407.html> – Дата доступа : 25.01.2016.
3. Хэн, Тан. 300 поэтов династии Тан / Тан Хэн – Пекин : Издательство Союз, 2015. – 158 с.
4. Ян, Мучжи. Лао Цзы / Мучжи Ян – Пекин : Издательство преподавания и исследования иностранных языков, 2009. – 25 с.
5. Цзо, Янь. На музыки ответ торможения двигателем / Янь Цзо // Северная музыка. – 2015. – № 2 – С. 204–206 с.

## ТЕХНОГЕННЫЙ ФАКТОР РАЗВИТИЯ ЗВУКОЗАПИСИ

Лю Цзэбинь

*аспирант кафедры белорусской и мировой художественной культуры  
Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)*

***Аннотация.** Статья посвящена изучению влияния техногенного фактора на развитие звукозаписи. Автор исследует динамику развития технологий звукозаписи в историческом контексте и выделяет четыре основных вида: механическая звукозапись, оптическая звукозапись, магнитная звукозапись, цифровая звукозапись. Автор доказывает, что в основе возникновения и развития звукозаписи лежит техногенный фактор. Звукозапись есть технически опосредованный процесс.*

***Summary.** The article is devoted to studying the influence of technogenic factor on the development of sound recording. The author explores the dynamics of the development of sound recording in the historical context and identifies four kinds of recording: mechanical recording, optical recording, magnetic recording, digital recording. The author argues that the basis of the origin and development of the sound recording is technogenic factor. The sound recording has technically mediated process.*

Интенсивное развитие науки и техники в течение XIX – начала XXI в., их взаимосвязь и взаимодействие, превращение науки в непосредственную производительную силу составляет одну из важнейших сторон современной научно-технической революции. На базе научно-технических достижений и открытий происходят качественные изменения во всех отраслях человеческой деятельности, в том числе и в художественном творчестве. Ярким примером интеграции креативных возможностей творческой личности и научно-технического ресурса служит саунд-дизайн (англ. sound – звук, design – замысел, план, чертеж, эскиз, набросок) – вид творческой деятельности, связанный с подбором, записью, производством и обработкой звуковых элементов, с созданием на их основе звуко-шумовой партитуры, с художественным оформлением аудиопространства.

Сегодня саунд-дизайн широко представлен в разных видах искусства, включая музыку, театр и все виды экранного искусства – кино, телекино, видеокино, компьютерные мультимедиа. Однако в основе саунд-дизайна лежит звукозапись как процесс фиксации звуковых сигналов на материальный носитель. Именно ее эволюция как результат тесного взаимодействия инженерно-практических изысканий