

Министерство культуры Республики Беларусь

Белорусский государственный университет  
культуры и искусств

**Ван Сян**

**ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗОВ ВОДНОЙ СТИХИИ  
В ЕВРОПЕЙСКОМ И КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ**

Минск  
БГУКИ  
2024

УДК 556:7(4-510)  
ББК 85(4)-3+85(5Кит)-3  
В 17

Рецензенты:

*А. И. Смагин*, доктор искусствоведения, профессор,  
профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин и менеджмента  
Института современных знаний им. А. М. Широкова;  
*Г. Ф. Шауро*, доктор искусствоведения, профессор,  
заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства  
учреждения образования «Белорусский государственный университет  
культуры и искусств»

Научный редактор

*И. В. Ухова*, кандидат искусствоведения, доцент,  
профессор кафедры музыкально-теоретических дисциплин  
учреждения образования «Белорусский государственный университет  
культуры и искусств»

*Рекомендовано к изданию ученым советом Белорусского государственного  
университета культуры и искусств (протокол № 9 от 05.03.2024 г.)*

**Ван Сян**

В17      Воплощение образов водной стихии в европейском и китайском искус-  
стве / Ван Сян ; М-во культуры Респ. Беларусь ; Белорус. гос. ун-т культуры  
и искусств. – Минск : БГУКИ, 2024. – 326 с.  
ISBN 978-985-522-356-7.

Монография посвящена исследованию воплощения образов водной стихии в ис-  
кусстве Европы и Китая. Отражены разные стороны изучаемой темы, исследуются  
сферы искусства, наиболее насыщенные художественными примерами отображения  
образов водной стихии, – живопись, музыка, садово-парковое искусство. На основе  
анализа многочисленных живописных и музыкальных произведений, садово-  
парковых композиций выявлены и сопоставлены характерные средства воплощения  
образов водной стихии. Содержание издания дополнено объемным иллюстратив-  
ным материалом – репродукциями картин, фотографиями парковых ландшафтов,  
нотными примерами.

Издание может быть использовано в качестве дополнительной литературы в об-  
разовательном процессе учреждений среднего специального и высшего образования  
в сфере культуры и искусства.

УДК 556:7(4-510)  
ББК 85(4)-3+85(5Кит)-3

ISBN 978-985-522-356-7

© Ван Сян, 2024  
© Оформление. Учреждение образования  
«Белорусский государственный  
университет культуры и искусств», 2024

# ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
<b>ГЛАВА 1. ЗНАЧЕНИЕ ВОДЫ И ВОДНЫХ ИСТОЧНИКОВ В ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ НАРОДОВ ЕВРОПЫ И КИТАЯ.</b>	<b>10</b>
1.1. Аналитический обзор литературы и методология исследования.....	10
1.2. Вода в мифологических представлениях и традиционной культуре народов Европы и Китая .....	26
1.3. Образы водной стихии как объект научного исследования.....	40
<b>ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ОБРАЗОВ ВОДНОЙ СТИХИИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ.....</b>	<b>55</b>
2.1. Жанрово-стилевые трактовки образов водной стихии в европейской живописи .....	55
2.2. Специфика отображения образов водной стихии в китайской живописи .....	76
<b>ГЛАВА 3. МНОЖЕСТВЕННОСТЬ ОБРАЗОВ ВОДНОЙ СТИХИИ И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ .....</b>	<b>99</b>
3.1. Средства воплощения образов водной стихии в европейской музыке.....	99
3.2. Трактовка образов водной стихии в музыкальном искусстве Китая.....	122
<b>ГЛАВА 4. КУЛЬТУРА ВОДЫ В САДОВО-ПАРКОВОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ .....</b>	<b>143</b>
4.1. Стихия воды в китайских садах и парках, ее эстетические характеристики и выразительные возможности .....	143
4.2. Функции водных источников в классических садах и парках Китая.....	156

4.3. Использование водной стихии в формировании ландшафта в современных садах и парках .....	165
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	173
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ .....	181
Библиографический список .....	181
Список публикаций автора .....	207
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	210
Приложение А. Иллюстрации .....	210
Приложение Б. Нотные примеры .....	287

## ВВЕДЕНИЕ

Значимость образов водной стихии в искусстве во многом определяется значимостью воды в культуре. Стихия воды в представлениях большинства народов мира является источником и символом жизни, условием существования человека, земной флоры, фауны. Вода включена в число основных «первостихий», «первоэлементов» мироздания в древних культурах. В натурфилософии Древней Греции это вода, воздух, земля, огонь; в древнеиндийской философии и «науке о жизни» Аюрведе – земля, вода, огонь, воздух, эфир; в древнекитайской философской системе У-син – вода, огонь, дерево, металл, земля. В учениях этих цивилизаций об истоках мира и устройстве материи вода является главным элементом и источником происхождения мира, основой космогонических теорий.

Многие образно-символические значения водной стихии сформировались под действием мифологических и религиозно-философских представлений. В европейской художественной культуре образное восприятие воды связано с очищением, оздоровлением, освобождением от прошлых тягот и грехов, возрождением. Вода ассоциируется со свободой, непокорностью, воплощает силу стремления и преодоления. Водная стихия является символическим воплощением всеобщего и вечного движения, выражением хода времени, а также аллегорией забвения. В китайской культуре и искусстве вода олицетворяет вечную динамику жизни, волю, благородство, мудрость, неконфликтность, способность, уступая, достигать желаемого. Воду также сравнивают с мудростью, а ее течение отождествляют с путем истины и духовной силы. Как отражение эмоционального состояния в искусстве прозрачная и спокойная вода ассоциировалась с созерцательностью, бурная, вспененная – с драматическими переживаниями, мутная – с гневом, злобой, страстью. В китайской культуре семантика обретаемой чистоты связывает понятия души и воды: «душа подобна воде».

Образы водной стихии в искусстве опосредованно отражают основные физические качества воды. Вода изменчива, легко

превращается в пар или лед при воздействии температуры. Она непостоянна в своем движении: может течь в одной плоскости, как река, падать с высоты вниз, как водопад, извергать свои струи вверх, как фонтан или гейзер, непрерывно двигаться в волнах или замереть неподвижно в сосуде. Эти особенности воды способствовали многообразным истолкованиям в художественном творчестве, созданию множества метафор и символов, связанных с водой.

Воде, являющейся естественным зеркалом, самой природой было предназначено стать художественным образом – творчески воспринятым отражением, удвоением окружающей действительности. Образы воды и водной стихии находят широкое распространение в европейской и китайской поэзии, художественной прозе, живописи, скульптуре, музыке, садово-парковом искусстве и других художественных сферах. Несмотря на популярность в искусстве всех «стихийных» образов, в том числе образов водной стихии, научные исследования в этой области немногочисленны.

Воплощение образов водной стихии является утвердившимся направлением научного исследования в литературоведении и фольклористике, где материалом исследования выступают произведения поэтов, писателей, фольклорные тексты, сказки, предания, лексика и фразеология разных языковых групп. В искусствоведении же обобщающее исследование образов водной стихии в живописи или в музыке отсутствует. Нет пока и научных работ, объединяющих в себе изучение как китайского, так и европейского искусства или нескольких видов искусства. Тогда как примеры воплощения образов водной стихии в искусстве Европы и Китая предоставляют объемный материал для изучения. Интерес к исследованию образов водной стихии объясняется их многообразием, длительной историей их художественной интерпретации, множественностью творческих личностей, уделявших им профессиональное внимание, и значительным количеством произведений «водной» тематики в европейском и китайском искусстве, особенно – в живописи и музыке.

Актуальность исследования образов водной стихии обусловливается отсутствием систематизации и классификации образов водной стихии в искусстве, недостаточностью изучения их проявления в европейском и китайском художественном творчестве разных эпох, стилей, жанров, неполнотой анализа средств и приемов их воплощения в европейской и китайской живописи и музыке, садово-парковом искусстве Китая. Под европейской живописью и музыкой подразумевается искусство западной и восточной Европы.

Хронологические рамки исследования определяются временной принадлежностью анализируемых художественных образцов. В живописи и садово-парковом искусстве они простираются от рубежа III–II тыс. до н. э. до начала XXI в. В музыке временные рамки уже: с XVII в. до первых десятилетий XXI в. Произведения, рассматриваемые в работе, принадлежат профессиональному искусству, примеры использования образов водной стихии в фольклоре (например, музыкальном) в сфере изучения не входили. В свою очередь древние китайские мелодии, названия которых указывают на их связь с водной стихией, изучались в их более поздних авторских переложениях и обработках.

В сфере живописи принцип подхода к материалу можно определить как жанрово-стилистический, рассматривающий длительную историю живописного воплощения образов водной стихии в контексте определенных стилевых ориентиров и наиболее представительных жанров. В отношении музыкального искусства, как европейского, так и китайского, был избран иной подход. Музыкальные воплощения образов водной стихии классифицировались по отображаемым водным источникам (море, река, озеро, ручей и т. п.), состояниям и природным явлениям, связанным с водой (наводнение, гроза, дождь, роса, иней, снег, туман и пр.). В рамках каждого образа примеры представлены в исторической последовательности. Такой подход позволил сравнить произведения разных эпох, жанров, национальных стилей с точки зрения используемых в них типичных приемов и средств воплощения образов водной

стихии. Отдельное внимание в исследовании уделено значению и формам проявления водной стихии в садово-парковом искусстве Китая, насчитывающем более трех тысяч лет существования.

**Цель работы** – выявление особенностей художественного воплощения образов водной стихии в европейском и китайском искусстве.

**Задачи исследования:**

– раскрыть разнообразие мифологических и религиозно-философских представлений о водной стихии народов Европы и Китая;

– классифицировать образы водной стихии, нашедшие воплощение в европейской и китайской живописи и музыке;

– охарактеризовать жанрово-стилевые особенности воплощения образов водной стихии в европейской и китайской живописи на разных исторических этапах;

– выявить характерные средства выразительности и приемы воплощения образов водной стихии в европейской и китайской музыке;

– обнаружить эстетические и композиционные функции водной стихии в китайском садово-парковом искусстве.

**Объект исследования** – образы водной стихии в европейской и китайской живописи, музыке и садово-парковом искусстве.

**Предмет исследования** – средства воплощения образов водной стихии в европейской и китайской живописи, музыке и садово-парковом искусстве.

**Научная новизна исследования.** Работа представляет собой первое в белорусском и китайском искусствоведении комплексное исследование воплощения образов водной стихии в живописи и музыке. Определены и классифицированы образы водной стихии, общие для европейского и китайского искусства, установлены характерные жанровые формы воплощения образов водной стихии в живописи и музыке, выявлены основные приемы отображения образов водной стихии, общие для западного и восточного музыкального искусства (темброво-фактурные, тематические и ритмические особенности музыки,

применение новых инструментов и техник композиции), и специфические приемы, характерные для каждой из художественных культур (приемы изображения воды в живописи «шаньшуй», жанрово-стилистические особенности воплощения образов в европейской живописи).

Относительно терминологии исследования следует отметить, что в научной литературе для именованя объекта нашего исследования помимо словосочетания «образы водной стихии» используются также термины «вода», «образ воды» – именно так называется объект подобных исследований в литературоведении, филологии в китайских научных источниках. Реже используется термин «водный пейзаж» как собирательное понятие, часто встречающееся в китайской искусствоведческой литературе. Все эти определения применяются нами в работе в основном как явления синонимического ряда.

# ГЛАВА 1

## ЗНАЧЕНИЕ ВОДЫ И ВОДНЫХ ИСТОЧНИКОВ В ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ НАРОДОВ ЕВРОПЫ И КИТАЯ

### 1.1. Аналитический обзор литературы и методология исследования

Стихия воды всегда была объектом неизменного внимания и интереса людей: поначалу – главным образом почитания и поклонения, позже – всестороннего изучения и осмысления. Попытки исследовать природу этой стихии, оценить ее значение в жизни людей, определить место «водных» представлений и образов в человеческой культуре предпринимали ученые разных научных специальностей. Разные ракурсы, в которых происходило изучение и осмысление этой тематики, привели к появлению объемного литературного наследия, в котором так или иначе анализируются проблемы водной стихии, различные представления о ней. Научные источники, которые составили базу данного исследования, можно разделить на несколько групп, каждая из которых освещает определенные проявления стихии воды в культуре и искусстве. Первая группа включает работы, рассматривающие воду в мифологических и религиозных представлениях и их влияние на жизненный уклад и культуру разных народов, вторая – работы, исследующие водную стихию как образ европейского и китайского искусства.

В наиболее концентрированном виде *традиционные представления о воде* даны в статье филолога и культуролога С. Аверинцева [1]. Он указывает, что в мифологиях многих народов вода является исходным состоянием всего сущего, эквивалентом первобытного хаоса. «Вода – это среда, агент и принцип всеобщего зачатия и порождения. Но зачатие требует как женского, так и мужского начала; отсюда два аспекта мифологемы воды» [1, с. 240]. В качестве женского начала вода связана с землей, плодородием, в качестве мужского – с небом и небесными стихиями. В то же время вода, водная бездна – ме-

тафора опасности, смерти. Кроме того, являя собой начало всех вещей, вода знаменует их финал: одним из самых распространенных в большинстве мифологий и религий мира считается мотив всемирного потопа.

Важные качества воды как явления культуры раскрываются в статье Н. Краснояровой «Природа как концепт культуры: опыт культурфилософского очерка реки, воды, потока» [2]. Автор ставит своей целью исследовать «философию реки (воды)» и выделяет ключевые характеристики-представления о воде, утвердившиеся в большинстве национальных культур: вода как первоначало или одна из исходных стихий; вода как изменчивость, как метафора времени; сознание как река, поток.

Значимость воды для китайской культуры рассматривается в статье Е. Филимоновой «Стихия воды и ее символический код в дальневосточной ментальности» [3]. Автор указывает, что в Китае вода понималась не только как «источник и символ жизни», «животворящее природное начало» [3, с. 4], она также «олицетворяла вечное движение, текучесть», «непрерывный поток бытия, в который втекают отдельные струи времени» [3, с. 5]. При этом «стоячая вода обладала способностью накопления животворной энергии ци, струящаяся же считалась мощнейшим ее проводником» [3, с. 5]. К сожалению, все примеры в статье заимствованы только из литературы и не затрагивают живопись и музыку.

Представления о значении воды, особых отношениях с ней человека сложились в Китае в глубокой древности и являются важной составной частью культуры. Большинство из них отражено в старинных трактатах и классических трудах ста великих философских школ, где эти положения дополняются и иллюстрируются древнекитайскими мифами и легендами. В «Хуайнаньских мудрецах» Лю Аня [4], в «Книге гор и морей», составленной Лю Сином [5], в «Общем смысле нравов и обычаев» Ин Шао [6] излагается множество мифов и легенд, связанных с водой: «Как Нюйва починила небосвод», «Гунгун и наводнения», «Сянлю и наводнения», «Гунь и Юй усмиряют паводок». Тексты о воде присутствуют в классических фило-

софских трудах: в «Даодэцзине» [7] родоначальника даосской школы Лао-Цзы, в трактате «Чжуан-Цзы» Чжуан Чжоу [8], где говорится о том, что вода является символом человеческой души и моральных качеств. В классических конфуцианских трактатах «Беседы и суждения» [9] и «Мэн-Цзы» [10], в «Гуань-Цзы» [11] утверждается, что благородный муж «наблюдая воду, постигает истинный путь» и «меряет добродетели при помощи воды». В трактате «Великая истина пяти стихий» [12] анализируются свойства воды как одного из пяти главных природных элементов.

Интерпретацией этих идей в англоязычной литературе стала монография американской китаистки С. Аллан «Путь воды и ростки добродетели» [13], трактующей гуманистический смысл «воды» как ключевую тему китайской культуры, отражающую неразрывность связи человека, природы и вселенной. С. Аллан отмечает, что базовые понятия в китайской философии (ци, дао) своим прообразом имеют состояния воды.

Современные китайские ученые Сюй Фугуань [14], Чжан Юйин [15], Ли Чжунфэн и Чжан Чаося [16] исследуют воздействие традиционных философских представлений о воде на искусство, создавая своеобразный мост между абстрактными знаниями и их художественным применением.

В русскоязычной литературе дополнительным источником сведений стала книга китаевода С. Рыкова «Древнекитайская философия» [17], описывающая основные связанные с водой мотивы китайской мифологии. Одной из ее особенностей, полагает автор, является то, что стихийные духи природных явлений («дождь», «гора», «море») нередко воспринимались в народе как родственники («дядюшка-река», «дедушка-ветер» и т. д.) и принципиально не отличались от людей. Ту же мысль высказывает белорусский культуролог А. Смолик: «Духом реки Хуанхэ, согласно древнекитайской мифологии, являлся Хэ-Бо (“дядюшка реки”» [18, с. 268]. Автор также указывает на характерные признаки китайской «водной» мифологии: «преклонение перед повелителями рек, озер и морей», понимание воды «как границы между “этим” и “тем” миром, путем в иной мир»

и «пристальное внимание древних китайцев к воде и ее божествам и духам» [18, с. 268]. О культуре воды и водных богах рассказывается также в статье Лю Сюаньэр [19].

Мифологические представления народов Европы о водной стихии и ее персонифицированных представителях изучены достаточно подробно. Наиболее известную и разработанную часть тематики составляют легенды и мифы античности, в данной диссертационной работе рассматриваемые на основе монографических работ Ф. Зелинского [20] и Н. Куна [21], научной статьи Т. Кудрявцевой [22], статей об отдельных водных божествах в энциклопедических словарях [23; 24]. В статье Т. Кудрявцевой обосновываются причины почитания воды у древних греков и римлян: обе нации складывались и развивались на побережье, море было частью их жизни с рождения; в жарком климате вода (и пресная, и морская) занимала важнейшее место и в жизни, и в мифологии. Древние греки почитали всю окружающую воду: океан, моря, реки, родники; воды многих источников посвящались определенным богам, на их берегах строились святилища.

Источником сведений о персонифицированных представителях водной стихии у древних греков и римлян стал известный труд по античной мифологии «Что рассказывали греки и римляне о своих богах и героях» Н. Куна. В ней повествуется о Посейдоне и других божествах морей: сыне Посейдона Тритоне, nereидах, покровителе моряков и рыбаков вещем Протее. Главным почитается Океан: «Все моря и все земли обтекает седой Океан – бог-титан, равный самому Зевсу по почету и славе» [21, с. 36].

Представление о кельтской мифологии, ее богах и героях дает книга российского историка Н. Широковой «Мифы кельтских народов» [25], посвященная изучению устной традиции древних племен, населявших современные Британию, Бельгию, Францию, Швейцарию, часть Италии. Преимущественно островные и прибрежные народы, чья жизнь зависела от моря, кельты верили в морских богов, подобных ирландскому Маннанн Мак Лиру. Древние же галлы почитали пресные водое-

мы и богинь-покровительниц рек. Источником сведений о германо-скандинавской мифологии и скандинавских «водных» божествах стала статья И. Макаровой [26].

Стихия воды широко представлена в научной литературе, посвященной славянской мифологии и фольклору. Основу исследования составили классические труды мифологов и фольклористов, исследовавших в XIX в. славянские народные верования о воде: фундаментальный трехтомный труд А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» [27; 28; 29], трилогия писателя С. Максимова «Нечистая, неведомая и крестная сила» [30], этнографический очерк фольклориста А. Богдановича «Пережитки древнего мирозерцания у белорусов» [31], монография этнографа А. Соболева «Мифология славян. Загробный мир по древнерусским представлениям» [32].

А. Афанасьев, один из первых исследователей славянских преданий и верований, уделяет много внимания воде и ее значению для мировоззрения древних славян. Он сравнивает воду земную и небесную, указывая, что «дожденосные облака издревле представлялись небесными колодцами и реками» [27, с. 185], рассказывает об использовании «небесной воды» при лечении болезней, особое место уделяет представлениям о «живой воде», которая исцеляет раны, наделяет силой и возвращает жизнь. С. Максимов в главе «Вода-царица» пишет, что «языческие народы всех времен неизменно обоготворяли эту стихию как неиссякаемый источник жизни, как вечно живой родник, при помощи которого оплодотворялась другая великая стихия – земля» [30, с. 120]. С древних времен и по сей день для человека незыблемым является один важный принцип: «Как без огня нет культуры, так без воды нет жизни» [30, с. 120]. Величайшее значение воды в народных представлениях отмечает и А. Богданович: «Наряду с царем-огнем, немалым почетом пользуется и царица-водица – другая стихия, еще более важная по своему значению для жизни человека» [31, с. 19]. Он указывает, что в летописях сохранилось много упоминаний о поклонении воде и принесении ей жертв на белорусских землях, что озера и источники почитались здесь святыми и в конце XIX в. Роль во-

ды в погребальных ритуалах и потусторонних представлениях славян подробно описывает А. Соболев, отмечая, что водное пространство связывало мир мертвых и живых [32, с. 112].

Среди современных научных источников надо выделить работы российских ученых Л. Виноградовой, Н. Криничной, Н. Толстого, изучавших в этнографических экспедициях мифологические рассказы, поверья, традиционные обряды разных славянских народов в последней трети XX и начале XXI в. В статьях Л. Виноградовой, написанных для энциклопедических словарей [33; 34], вода рассматривается в контексте космогонических мифов, языческих верований, народных ритуалов, примет и запретов, связанных с двойственностью славянских представлений о водной стихии: «Символика воды связана, с одной стороны, с ее природными свойствами – свежестью, прозрачностью, способностью очищать, с быстрым движением, с другой стороны – с мифологическими представлениями о воде как о “чужом” и опасном пространстве» [33, с. 386]. Н. Криничная в монографии «Мифология воды и водоемов» [35] рассматривает народные верования на основе северорусских фольклорных источников, показывая, что все водное пространство в мифологических воззрениях одушевляется и олицетворяется, то есть персонифицируется. Н. Толстой в «Очерках славянского язычества» [36] исследует древнейшие формы славянской традиционной культуры, уделяя много внимания так называемой метеорологической магии и, особенно, обрядам вызывания дождя.

Белорусские ученые А. Васильчук [37], Э. Зайковский, И. Крук, В. Лобач [38] описывают белорусские народные представления о воде и связанные с ними ритуалы и поверья, определяя важную роль воды как обязательного условия знахарской практики и силы заговоров. В монографии И. Уховой «Персонажи славянской мифологии в искусстве XVIII–XX вв.» [39] показано, что большинство представлений, связанных с водной стихией, широко присутствуют не только в мифологии и фольклоре, но также в поэзии, художественной прозе, живописных и музыкальных опусах [39].

Значительное количество работ посвящено исследованию образов водной стихии в *европейской живописи*. Их место в искусстве древности раскрывается в монографии Н. Сидоровой «Искусство Эгейского мира» [40]. Рассматривая искусство Крита периода расцвета, автор отмечает отчетливую тенденцию к орнаментизации вазаписи морскими мотивами – изображениями морских моллюсков, раковин, кораллов, которую автор называет «морским стилем» [40, с. 121]. Важным источником сведений о «водных» образах в живописи стало масштабное четырехтомное исследование «История живописи всех времен и народов» художника и искусствоведа А. Бенуа [41; 42]. Автор анализирует большое количество пейзажных работ, так или иначе связанных с изображением водной стихии, хотя и не рассматривает жанр такого пейзажа специально. Водные образы барочной живописи освещены в искусствоведческом труде И. Линник «Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин» [43], где отмечается, что у голландцев, вся жизнь которых связана с водой, особенно популярными были речные и морские пейзажи. Эволюция восприятия и отражения природы в европейской пейзажной живописи описывается также в статье С. Бородиной [44].

Значительное внимание в научной литературе уделено жанру марины – одному из самых известных «водных» жанров в живописи. Его характеристике посвятили свои статьи С. Бородина [45], Ли Мэн [46], Т. Никольская [47], Е. Терещенко [48], Ян И [49]. В них анализируются особенности жанра и творчества работавших в нем художников, представителей разных эпох и национальных стилей, отмечается интернациональность и широкое распространение жанра в европейской живописи. Ли Мэн в статье «Марина в живописи современных китайских художников» отмечает, что, несмотря на большую роль образов воды в китайской живописи и значение, которое море и океан имеют в жизни народа, изображения моря появляются здесь только в XX в. и создаются в технике масляной живописи. Одной из причин этого автор считает то, что «море постоянно меняется, его сложнее изобразить, чем

спокойные воды рек и озер, которые уже укоренились в китайской истории живописи» [46, с. 142].

Водная тема в русской живописи раскрывается в работах В. Андоскиной [50], Е. Елиной [51], Ю. Панейкиной [52], С. Рулевой [53], Л. Фадеевой [54]. Значение образов водной стихии для живописи XX в. исследуется в научных статьях искусствоведов Н. Злыдневой [55; 56], И. Ключевой [57]. И. Ключева полагает, что «любимая природная стихия модерна – вода, что закреплено во многих произведениях изобразительного искусства» [57, с. 354]. Н. Злыднева уточняет это положение: «В живописи и графике XX века в России мифологема *воды* приняла облик *волны*. Волна стала одним из самых распространенных мотивов в графике мирискусников» [56, с. 425], приводя в качестве примеров работы В. Серова, И. Билибина, Л. Бакста, М. Врубеля.

Источником сведений о водных образах в белорусской живописи стали очерки творчества В. Бялыницкого-Бирули, Я. Дроздовича, Л. Щемелева [58; 59; 60] и аналитические описания их работ, связанных с водой. Особый научный интерес представляют статья А. Кононовой [61], анализирующая особенности видения света и приемы его передачи у белорусских художников, а также статья Д. Фурика [62], посвященная образам и стилистике белорусского лирического пейзажа конца XX – начала XXI в.

Оценивая источники нашего исследования в области *традиционной китайской живописи*, можно отметить их значительное количество и объемный корпус текстов, изучающих образ воды в искусстве. Письменные источники в этой области появляются уже в эпохи Вэй – Цзинь, Южных и Северных династий; в них исследуются эстетические функции облаков и воды в пейзажной живописи и приемы их изображения. В трактате Гу Кайчжи [63], посвященном теории «шаньшуй», подробно излагаются колористические и композиционные приемы изображения облаков и воды: «В ясную погоду для красок всего неба и воды следует максимально использовать чистые и ясные», «Изображать ясный воздух следует, начиная над первой

третью горы, чтобы он стал в два раза светлее и чище» [63, с. 3]. Ван Вэй отмечает, что душой пейзажного изображения становятся «овейные ветром зеленые леса и плескающаяся чистая вода» [64, с. 42–43], и само пространство облаков и воды является тем местом, где реет дух «шаньшуй». Сяо И отмечает, что для «искусного создания композиции горы и реки пишут ввысь и вдоль. Высокие формы уносят мысли вдаль» [65, с. 55]. В эпоху Суй – Тан теория «шаньшуй» развивает идеи предшествующей эпохи: «В месте, где обрывается вода, всегда присутствуют деревья в тумане, а на широкой водной глади – удаляющийся парус» [66, с. 103] – таков традиционный прием создания атмосферы и воплощения идеи пейзажного изображения. Опыт предшественников подытоживает Цзин Хао [67], создавая «шесть важнейших принципов» «шаньшуй»: «настроение, сила, идея, пейзаж, кисть, тушь», являющихся обобщением опыта художественного творчества династии Тан. Теоретические труды дополняет ценнейший живописный пример – картина «Двенадцать изображений воды» (1212) придворного художника Ма Юаня [68]. Она стала первым практическим обобщением методов изображения воды в «шаньшуй».

Серьезное внимание уделялось техникам и стилю изображения воды в исследованиях Нового и Новейшего времени. В XX в. наиболее влиятельными являются труды Цзун Байхуа [69–71], Лу Яньшао [72–74], Ван Боминь [75]. Цзун Байхуа рассматривает вопросы создания живописного пространства картины, отражения образов облаков и воды при помощи «пробелов» в изображении. Глубокий анализ приемов изображения облаков и воды дают труды Лу Яньшао. Ван Боминь исследует пути обновления пейзажной живописи в контексте социальных изменений и культурного развития общества. В последние годы исследования «водных» элементов в живописи постоянно находятся в центре внимания ученых. Опубликованные ими труды составляют современную часть научной базы нашего исследования. Авторы многих работ делают акцент на исследованиях техник изображения воды в традиционной живописи – диссертации Чжу Мэну [76], Чжао Кайсиня [77],

Ли Маня [78], статьи Ван Босюя [79], Ван Сяованя [80]. Содержание этих работ в основном ограничивается пейзажной живописью «шаньшуй», не затрагивая приемы изображения воды в жанре «цветы и птицы» и портретной живописи. Другие авторы концентрируют внимание на эстетической ценности образа воды в живописи. Таковы диссертация Сюй Сяоли (2006) [81], статьи Жуань Танмина [82], Гао Вэя [83], Чжао Аня [84]. Они исследуют приемы изображения воды в жанрах «шаньшуй» и «хуаняо». Из русскоязычных источников ценным для нашей работы стала диссертация Вэнь Жань [85], в которой исследуется одно из важнейших средств воплощения образа воды в китайском искусстве – прием «лю-бай» – «запланированное выделение незаполненного пространства в процессе создания композиции», «который дает зрителю безграничное пространство для воображения» [85, с. 3–4].

В области *европейского музыкального творчества* значительную часть научных источников составили монографические работы музыковедов XX в. А. Должанского [86], А. Кандинского [87], Ю. Кремлева [88; 89; 90], В. Ландсбергиса [91], И. Мартынова [92], Я. Мильштейна [93], М. Михайлова [94], М. Пекелиса [95], В. Смирнова [96; 97], Н. Туманиной [98], посвященные композиторам, в творчестве которых водные образы занимают заметное место, – А. Даргомыжскому, К. Дебюсси, Ф. Листу, А. Лядову, Ф. Мендельсону, Н. Римскому-Корсакову, М. Равелю, П. Чайковскому, М. Чюрленису. В них не содержится специального анализа «водных» образов, но в рамках характеристики образного строя и языка музыки композиторов описываются произведения, связанные с водной тематикой.

Другую группу работ составляют научные статьи, посвященные отдельным музыкальным произведениям, воспевающим образы определенных водных источников. В большинстве своем авторы таких работ углубленно исследуют образный строй выбранных сочинений и предлагают достаточно подробный языковой анализ в его связи с особенностями композиторского стиля. Таковы работы О. Абрамович о

«Фонтанах виллы д'Эсте» Ф. Листа [99], А. Асатурян о романсе «Фонтан» К. Дебюсси [100], М. Ассуила о цикле «На берегах Иссык-Куля» В. Брайловского [101], А. Лимитовской о «Море» К. Дебюсси [102]. Фантастические «водные» персонажи получили подробные характеристики в статьях Н. Верба о «Садко» и «Свитезянке» Н. Римского-Корсакова, «Ундине» М. Равеля и П. Чайковского [103–107]. Эти работы, написанные уже в XXI в., выполнены на высоком аналитическом уровне, в рамках диссертационных исследований и отмечены оригинальностью подхода. Их материал стал ценной частью нашей работы.

Анализ литературы, освещающей присутствие образов водной стихии в *китайской музыке*, показывает то значительное место, которое с древних времен занимает здесь водная тематика. Китайская музыка, как древняя, так и современная, несет на себе отчетливый и глубокий отпечаток культуры воды. Об этом можно судить на основе старинных собраний национальных мелодий. «Водные» образы наличествуют уже в самом раннем китайском сборнике «Книга песен», мелодии «воды» присутствуют в старинных сборниках мелодий для китайских инструментов: в «Драматические пьесах для циня» Цай Юна (II в.) (мелодии «Владыка вод», «Река Ишуй»); в «Волшебных тайных нотах» Чжу Цюаня (1425) («Высокие горы, текущие воды», «Облака над реками Сяо и Сян»); «Цикле пьес для циня из зала у западного склона» Ван Чжи (XVI в.) («Хмурые думы у озера Дунтин»); в «Основах древней музыки» Чжу Чанфана (1634) («Гуси на песчаной отмели»); в «Золотых блесках ритмических миниатюр жанра “цы”» Се Юаньхуайя (1844) («Сигнал горна осенним днем на море», «Мелодия воды») и «Начальных мелодиях для обучения игре на цине» (1894) Чэнь Шицзи («Крик дракона в синем море», «Родник струится по камням»). «Здесь есть и “Диалог рыбака и дровосека” с классической мелодией радости героев у чистого ручья» [108, с. 284].

Активные теоретические и аналитические исследования пейзажных образов, в том числе образа воды, в китайской музыке начались в XX в. и, особенно, в XXI в. За последние не-

сколько лет появилось некоторое количество научных статей, которые вместе с известными классическими источниками составили научную базу данного исследования. Среди них есть работы обобщающего характера, широко охватывающие водную проблематику китайской музыки; к ним можно отнести статьи «Музыка и культура воды» Цзинь Ди (2012) [109], «Многообразие и эстетика воды – Исследование произведений с водными пейзажами в китайской фортепианной музыке» Ван Шуана и Бянь Ян (2012) [110], «О связях музыки и жизни на примере “Водных небес”» Чжан Ци (2014) [111], «Исследование содержания культуры воды в китайской музыке» Ло Лини (2017) [112], «Краткий анализ водных элементов и их роли в музыке и словах песен» Чжао Цзинцзин (2022) [113]. В некоторых статьях анализируются классические мелодии [114; 115; 116], но большинство работ посвящено современному музыкальному творчеству и претворению в нем национальных традиций: статьи Го Цзинцзина о сочинении «Я сплю под звуки воды» У Маньчэ (2010) [117], Дэн Линлинь о «Текущей воде» Чжу Цзяньэра (2021) [118] и др.

Весьма значительную и важную часть научной базы исследования составили русскоязычные публикации о китайской музыке: работы российских ученых, статьи, написанные китайскими исследователями самостоятельно или в соавторстве с русскоязычными учеными, монографии, диссертации китайских исследователей. Непосредственно с темой нашего исследования связаны статьи Цуй Сюан и Н. Агдеевой «Образы воды в программных миниатюрах китайских композиторов (на примере фортепианных пьес Ван Лисана, У Цзуцзяна, Ду Минсиня, Чэнь Пэйсюня)» [119] и Лю Иннань «Образ воды в фортепианной музыке китайских композиторов XX века» [120]. Их авторы подчеркивают, что «важным для китайского мироощущения является связь с природными стихиями, в частности отражение образов воды в произведениях искусства» [119, с. 61–62], при этом «в музыке природная субстанция уподобляется непрестанно текучему и уходящему безвозвратно времени» [120, с. 180]. Краткость аналитических характеристик в обеих работах не

позволяет глубоко изучить заявленную тему, но эти статьи определяют направление исследования.

В научных публикациях Цуй Сюан [119], Ван Даньни [121], Лю Яна [122], Цинь Тянь [123], Ян Цзяо [124] водные музыкальные образы исследуются как часть темы природы и пейзажной традиции китайского музыкального искусства. В работах Ли Эр Юна [125], Г. Овсянкиной и Го Хао [126], Цзянь Чэнь [127], Цюй Ва [128; 129] анализируются «водные» произведения в качестве примеров национального стиля, его тематических, ладогармонических, темброво-фактурных, исполнительских особенностей. Бай Е [130], Дун Шухань [131], Д. Загидуллина и У Мусяо [132], Чень Жуньсуань [133], Чэнь Шуюнь [134] описывают их в рамках творчества определенного композитора – Го Вэньцзина, Лян Лэя, Хэ Лутина, Цуй Шигуан, Чу Ванхуа, уделяя равное внимание как древним классическим образцам, так и самым современным опусам. Часто предметом изучения являются наиболее известные китайские музыкальные сочинения – кантата и фортепианный концерт «Хуанхэ» [126; 135; 136; 137; 138], популярные музыкальные жанры – транскрипции старинных мелодий [127; 129; 139] или творчество известных авторов, старинных [122; 125; 140] и современных [141; 142; 143; 144].

Среди диссертаций и монографий, созданных в последние десятилетия, важными для нашего исследования стали работы, освещающие определенные жанровые области китайской музыки – фортепианную музыку [145], танцевальное искусство [146], пленэрные представления [147], жанры фортепианного концерта [148], пассионов [149], камерной оперы [150], а также работы, исследующие особенности музыки определенных стилевых направлений [151] или отдельных авторов [152; 153], традиции национальной музыкальной педагогики [154]. Авторы анализируют большой массив произведений, среди которых есть те, что воплотили в себе образы водной стихии в ее разных проявлениях. Весьма ценными оказались работы Чэнь Шуюнь [145] и Цюй Ва [153], включившие немало точных аналитических описаний фортепианных произведений XX в., связанных с образом воды.

Изучение *садово-паркового искусства* существует в Китае много веков. К известным источникам, описывающим водные объекты в древних садах и парках, относятся «Записки об известных садах Лояна» (1095) Ли Гэфэя, «Украшение садов» (1631) Цзи Чэна, «Случайные наслаждения на досуге» (1671) Ли Юя. В этих исторических работах много внимания уделяется методу «лишуй» («управление водой»), принципам свободного создания водных объектов в соответствии с ландшафтом, пространством, функциями, дается классификация известных садов и парков.

Теоретические и практические исследования в области садово-паркового искусства Китая заметно активизируются на рубеже XX–XXI вв. Описание истории известных садов и парков, рассмотрение социально-культурных, технико-экономических и политических условия их создания представлены в монографических трудах «Хронологические записки о садах и парках Сучжоу» Вэй Цзяцзяня [155], «История классических китайских садов и парков» Чжоу Вэйцюаня [156]. Они формируют представление об историческом развитии принципа «лишуй» в садах Китая, раскрывают высокохудожественный характер и национальные черты китайского садово-паркового искусства, его место в мировой культуре. Дизайнерские идеи и методы использования водных образов в садово-парковом искусстве анализируются в работах «Теория китайского садово-паркового искусства» Цао Линьди [157], «Поговорим о садах» Чэнь Цунчжоу [158]. В них дается характеристика наиболее известным паркам Китая, показывается эстетика сочетания в них воды, земли и растительности, оценивается уникальное духовное содержания классических садов Китая.

Значительное число научных статей об использовании водных элементов в садах и парках создано в последние годы молодыми исследователями. К ним можно отнести «О воде и водных пейзажах в садах и парках» Ху Цзигуана (2007) [159], «Китайская традиционная культура и проектирование водных ландшафтов» (2007) Чэнь Цянь [160], «Кратко о применении водного дизайна в садах и парках» (2010) Пань Чжэня [162],

«Культурное толкование водных пейзажей в китайских садах и парках» (2012) Гун Сяомэй [163], «Исследования водного пространства в традиционной архитектуре» (2013) Го Миня [164], «Применение традиционной китайской эстетики в садах и парках – превращение воды как посредника в живой ритм природы» (2015) Ван Лу [165], «Исследования отношений между архитектурой и водой в китайских традиционных садах и парках» (2016) Цай Чана [166], «Прикладные исследования культурного символа «воды» в проектировании объектов городской среды» (2018) Сунь Юаньюань [167], «Южная природа эпохи Мин – Ценность присутствия воды в садах и парках» (2020) Чэнь Лина и Цзян Хой [168] и др.

В русскоязычной литературе значение воды для китайских садов и парков исследуется в статьях и диссертации «Традиции садово-паркового искусства в контексте истории китайской культуры» (2006) Е. Новиковой [169]. Так, в статье «Китайский сад – модель взаимоотношений Человека и Природы» разъясняется, что «вода была обязательной принадлежностью китайского сада, она символизировала вечное движение, текучесть. Это символ вечности, представленный в системе китайского космоса как непрерывный поток бытия, в который втекают отдельные струи времени» [170, с. 407].

Отличия принципов китайского и европейского садово-паркового искусства осмысляются в работе Б. Соколова и Дай Чуан «Китайский и европейский сад: конденсация двух символических миров и двух типов “взгляда”» [171].

Таким образом, тема воды в искусстве привлекает неизменное внимание китайских исследователей, что объясняется глубокими традициями национальной культуры. Образ «воды» и его художественное воплощение на протяжении многих веков являлся приоритетным направлением философского, эстетического и творческого осмысления в Китае. В европейском же искусстве образы водной стихии хотя и занимают заметное место, но их научное осмысление пока далеко от полноты и завершения. Несмотря на заметные пробелы во всестороннем научном освещении темы и определенный недостаток специальных ра-

бот, посвященных воплощению образов водной стихии в европейской и китайской живописи и музыке, анализ всех групп научных источников позволил представить в работе достаточно широкую панораму жанров, стилей и конкретных произведений авторов разных стран и эпох, связанных с образами водной стихии, показать, насколько многообразно представлена «водная» тема в искусстве.

*Методология исследования.* Многостороннее изучение водной стихии как художественного образа европейского и китайского искусства, а также как важного элемента мифологических, культурных, религиозно-философских представлений разных народов обусловило выбор методов исследования. Ведущими стали комплексный и междисциплинарный подходы. Комплексный подход способствовал разностороннему осмыслению водной стихии как объекта научного исследования, определению необходимых направлений его изучения. Междисциплинарный подход позволил рассмотреть образы водной стихии с позиций разных гуманитарных наук, установить связь мифологических, религиозных и художественных представлений водной стихии в культуре Европы и Китая. Обращение к историко-культурному методу дало возможность изучить жанрово-стилевые особенности воплощения образов водной стихии в их развитии и изменении как в европейском, так и в китайском искусстве, в контексте разных эпохальных, национальных и индивидуальных стилей. Сравнительно-типологический метод исследования способствовал разделению собирательного понятия «водная стихия» на ряд самостоятельных образов – объектов исследования, одинаково присущих европейской и китайской художественной культуре, их систематизации и группировке на основе единых критериев. Методы искусствоведческого и музыковедческого анализа, примененные к конкретным произведениям, европейской и китайской живописи и музыке, содействовали обнаружению характерных средств их воплощения. Компаративный метод позволил путем сравнения данных анализа выявить общее и особенное в приемах воплощения образов водной стихии в европейском и китайском искусстве, в живо-

писи и музыке, определить основания этих сходств и отличий. Важным условием исследования стала опора на вспомогательные источники информации, в особенности, нотные материалы и репродукции.

## **1.2. Вода в мифологических представлениях и традиционной культуре народов Европы и Китая**

В мифологических представлениях большинства народов вода – одна из «первостихий» (наряду с огнем, землей и воздухом или металлом и деревом). Она соотносится с первоначальным хаосом, некоей изначальной субстанцией, которая существует всегда – и до возникновения мира, и после того, как мир погибнет. «Так, космогонии Шумера, Египта, Индии, Вавилона исходят из идеи изначально существовавшего водного пространства, никем не созданного и безграничного» [172, с. 144]. Вода в космогонических мифах представляется первоосновой всего сущего: изначально не было ничего, кроме тьмы и воды, из которой родился весь мир. В мифологии широко распространен мотив поднятия мира из океанских глубин [1, с. 240]. В Библии также Бог, создавая мир, разделяет воду (земную и небесную) – так возникают небо и океан, из которого позже поднимается земля. В большинстве верований вода воплощает женское космическое начало, приравниваясь к категориям «душа мира», «мать», «родительница жизни».

Абсолютное большинство древних этносов (за исключением иудеев) были политеистичны, многобожие во многом определялось верой в присутствие и проявление высших существ в самых разных явлениях и элементах природы, связанных с жизнью людей. Стихия воды принимает в материальном мире различные формы – океана, моря, реки, озера, родника, дождя и пр., и в каждой из этих форм, согласно мифологическим представлениям древних, обитали различные божества. Благодаря этому все водные ареалы рассматривались как обожествленные, священные.

Для определения места воды в европейской культуре важную роль играет понимание древнегреческой и древнеримской мифологии, так как именно Древнюю Грецию называют колыбелью европейской цивилизации. Древнегреческая культура также полагает происхождение всего сущего из воды. «Водная» концепция возникновения жизни на Земле представлена и у греческого поэта Гесиода (VIII в. до н. э.), который описывает в поэме «Теогония» все этапы мироздания и воспроизводит происхождение и родословную древнегреческих божеств. Основным в сюжетной линии поэмы является мировое море, посреди которого образуются острова и появляются различные боги, в числе которых божества рек и морей. В греческих и римских религиозных воззрениях самым древним богом воды является Океан, отец рек и родников. В свою очередь различные реки также считаются божественными, становятся элементами культа. На берегах этих рек строились храмы, а жертвенные дары опускались в их воды.

Главным водным богом считался Посейдон-Нептун, брат верховного бога Зевса-Юпитера. Древние греки и римляне верили, что состояние морей зависит от настроения Нептуна: они спокойны, когда он спокоен, или штормят, когда он злится. Рядом с Нептуном нередко изображались его жена Амфитрита и тритоны – фигуры с телом человека в верхней части и с формой рыбы в нижней. Помимо богов главного пантеона воды также населяли различные нимфы: наяды – нимфы пресных источников, ручьев и родников; океаниды – нимфы, живущие в океане; nereиды, населяющие море; лимнады, обитающие в озерах и болотах. Существовали и нимфы лесов, полей, воздушного пространства, но водные нимфы в мифологии всегда считались главными, так как само слово «нимфа», по свидетельствам античных лексикографов, означает «источник» [24, с. 391]. С водой также связаны известные мифологические сюжеты, например, миф о рождении из морской пены Венеры-Афродиты, богини любви и красоты.

В римской мифологии особо почитали энергию воды, ее божественную силу, которая позволяет воде пробиться из-под

земли на поверхность. Ее чествовали 13 октября в празднестве фонтаналий, посвященных Фонту, богу источников, в честь которого украшали колодцы и ключи.

Вода в античной мифологии является также хранителем и передатчиком информации: пророчества оракулов часто раскрывались через фонтан или родник. До наших дней дошли древние архитектурные сооружения на водных источниках, представлявшие собой оракулы – места, где провозглашались предсказания: храм Аполлона в Дельфах, оракул Зевса и Дионы в Додоне и др. Современные исследователи отмечают: «Посещение святых вод и их источников составляет во многих традициях особый вид паломничества. Достаточно вспомнить общегреческую притягательность дельфийского источника с храмом Аполлона, “пупом земли” Омфалом и знаменитым на все Средиземноморье оракулом» [173, с. 321].

У различных племен и народов, проживавших на территории современной Европы, с тайнами водных просторов связано большое количество преданий, легенд и сказок. В германоскандинавской мифологии сохранились рассказы о водяном великани, божестве морских глубин стихии Эгире и девяти его дочерях – девах волн (морских валов), способных своим буйством погубить любое судно. Более мирным является бог моря и ветра Ньерд, ведавший также плодородием. Он предпочитал не морские бездны, а светлые бухты и заливы, мог успокоить бурю и вызвать дождь, считался покровителем рыбаков и мореходов. Жизнь древних скандинавов была так прочно связана с морем и морскими промыслами, что вера в морских богов и персонификация состояний стихии кажутся обоснованными [26, с. 20].

Богата «водными» представлениями кельтская мифология. Древние кельты верили в целительную силу вод; стихия воды была подвластна друидам, которые обладали особым знанием законов природы и, согласно преданиям, могли «связать» или «развязать» воду, с ее помощью оградить людей от проклятия или отвести сглаз. В кельтских легендах одним из самых почитаемых божеств стал Мананнан Мак Лир – владыка морей и Страны вечной юности, который путешествует по морям и не-

бесам на корабле без парусов и весел. Вторая часть его имени – Мак Лир – буквально переводится как «сын моря». В ирландских сагах он именуется «всадником вздымающихся волн моря», а сами волны – «его скакунами»; если море волнуется – это «длинные локоны жены Мананнана поднимаются и опускаются» [25, с. 321]. Миссия Мананнана заключалась в доставке по воле душ мертвых на небеса или в подземный мир. Также он был известен как дарящий плодородие: когда он плыл по морям, морская пена превращалась в цветы, а водоросли становились прекрасными фруктовыми деревьями.

В мифологии галльских племен имелся целый ряд женских божеств, покровительствовавших рекам. Так, богиней Сены была Секвана, богиней Марны – Матрона, богиней Ивонны – Икаунис. Богини-покровительницы были и у родников, что подтверждается эпиграфическими источниками и художественными изображениями (скульптурами, статуями). Многие галльские родники носили имя Девона, «божественная» – в Бордо, Каоре, Лодуне (Гард), Тонере. Их богинь-хранительниц нередко называли «воды-Матери» и относили к культу Матерей. Материнская символика воды является одной из самых ярких в мифологических представлениях многих этносов: древние люди полагали, что жизнь возникает из воды, вода является символом рождения. «Вода течет, она “живая”, подвижная; она вдохновляет, исцеляет, пророчит. И в каждом источнике, в каждой реке проявлялись все удивительные свойства воды. Культ вод (в особенности источников, которые считаются целебными) поразительно устойчив» [25, с. 237].

Помимо добрых богов и богинь-хранительниц в водах живут и те, что способны вызывать страх и даже нести людям смерть. В спокойных реках Ирландии и в темных глубинах шотландских озер обитают водные демоны, которые питаются человеческой плотью. Это келпи – водяные лошади и морские коньки. О подобных существах также рассказывают норвежские и германские легенды. В мифах Древней Греции примером водных демонов являются сирены, олицетворение всепоглощающей морской стихии Сцилла и Харибда, описанные Гомером.

Древнегреческое искусство изображало сирен как орнито-антропоморфных существ – птиц с женскими головами, обладающих резким голосом и малоприятных внешне; традиция художественного изображения сирен молодыми сладкоголосыми прекрасными девами относится к значительно более поздним эпохам.

Отношение древних к воде всегда окрашивалось не только почитанием и благоговением, но и опасениями, страхом. Считалось опасным, например, переходить реку вброд, не ублажив богов; специальные обряды проводились перед выходом в море и во время самого морского путешествия. Благословенными и чистыми в представлении многих этносов считались только «тихие» воды, бурные же представлялись нечестивыми, от них люди старались держаться в стороне. С осторожностью люди воспринимали воды прудов, колодцев и озер, полагая их населенными духами или водными демонами, угрожающими людским жизням и душам; море также казалось чем-то неизведанным. Эти страхи были напрямую связаны с представлением о воде как границе между жизнью и смертью, между творением и пустотой, между миром живых и миром мертвых (как река Стикс у древних греков).

У славян, как и во многих других культурах, водная стихия является одной из первичных: «Значение и функции воды в народных верованиях многообразны: это и особая природная среда со своими тайнами и духами, и один из основополагающих элементов мироздания, источник жизни и средство магического очищения» [39, с. 98]. Олицетворением водной стихии считается Океан-море – первоначало всего сущего, из которого и рождается земля, а также весь мир. В белорусской мифологии вода связывается с началом создания Вселенной, где она символизирует Хаос. Согласно этиологическим представлениям, земля была создана из песка, взятого на дне первоначальных вод [38, с. 57]. Вода воспринималась как источник жизни. Древние славяне искали для поселения места рядом с источниками – реками, озерами, родниками. В исторических документах сохранились сведения о почитании водных источников,

упоминания о жертвоприношениях воде и молитвах возле нее, а также гаданий, заключений браков, принесения клятв и т. д. [33, с. 386].

Восточные славяне особо заботились о чистоте водных источников, так как «...воду Бог дал на потребу людям. Люди ценят воду, ничего в нее не бросают нечистого, не плюют, чтобы Бог не разгневался» [174, с. 81]. «Животворящая сила воды» воплощалась в дождях, которые трактовались как прямое свидетельство оплодотворяющего союза Неба и Земли. К дождю древние славяне обращали свои мольбы об урожае. С целью заклинания дождя люди искали заброшенные колодцы и источники, которые старательно очищали и освящали. Исследователь традиционной славянской культуры Н. Толстой отмечал устойчивость народных представлений о «тесной взаимосвязи водных стихий неба, земли и преисподней» – воды небесной (дождевой), земной (реки, озера) и подземной (родники, колодцы) [36, с. 81]. Вода была не только источником жизни и плодородия, но и символом здоровья. Отец, благословляя молодую, говорил: «Будь здорова, как вода, будь веселая, как весна, будь богатая, как осень, будь плодородная, как земля» [38, с. 58]. Важность воды, ее влияние на плодородие, тайна ее происхождения (то ли с неба, то ли из недр земли) оказали мощное влияние на воображение первобытного человека и вызвали благоговейное отношение к водной стихии.

Вода широко использовалась в народной медицине. У всех восточных славян целебной считается дождевая вода: «Дождь, особенно весенний, дарует тем, кто им умывается, силы, здоровье, красоту и чадородие; больным дают пить дождевую воду, как лекарство, или советуют в ней купаться» [27, с. 185]. Оздоровляющей, по словам А. Богдановича, считалась вода из родников и ключей: «Ключевая вода, или, как ее часто называют, “живая”, почитается высоким целебным и очищающим средством, так же, как и огонь» [31, с. 19–20], а также «заговоренная на восходе солнца» вода, которая была «самым употребительным видом знахарского врачевания в Белоруссии. Наговорную воду пьют, вливают ее в уши, обмывают ею больные

места и т. п.» [31, с. 40]. Восстанавливающую функцию воды представляют распространенные в славянском фольклоре мотивы живой и мертвой воды. Сохранилось много преданий и сказок, в которых «мертвая или целящая вода заживляет нанесенные раны, срощает вместе рассеченные члены мертвого тела, но еще не воскрешает его; ...оставляет бездыханным, мертвым, пока окропление живою (или живучею) водою не возвратит ему жизни» [27, с. 185–186].

Ритуалами омовения сопровождалась все важные события человеческой жизни – рождение, свадебный обряд, похороны. Они были обязательными на второй день каждого весеннего и летнего праздника, необходимыми зимой на Крещение, в день Ивана Купалы. Вода также была средством, без которого невозможен переход человека в загробный мир; это представление закрепилось до настоящего времени (ритуал обмывания покойника). Особое значение придавалось крещенской воде. Вода на Крещение становится чудодейственной, целебной, ее даже называли «святой». Такую воду держали в доме весь год – ей окропляли жилье, домочадцев, двор, хозяйственные постройки, скот, ульи, огороды, поля, добавляли в колодцы и в корм животных. У славян было принято купаться в водоемах после освящения воды – такой обряд считался очищающим и избавляющим от болезней и порчи.

Как и у большинства древних народов, вода для славян была не только источником жизни и возрождения, но и символом смерти и забвения. Вода представляла собой естественную границу между мирами людей и духов. В древнеславянском, как и в скандинавском, похоронном обряде существовала традиция, согласно которой тело покойника клали в ладью и отправляли вниз по реке, к духам предков [32, с. 110]. По окончании календарных праздников топили («отправляли на тот свет») соломенные чучела Купалы, Костромы, Мары, Ярилы и др. Также по воде отправили идола Перуна, когда в Киев и Новгород пришло христианство: «Их не сломали и не сожгли, а пустили плыть по реке, чтобы они нашли свое пристанище в ином мире» [39, с. 99].

Как пограничная территория между мирами живых и мертвых вода у древних славян считалась местом, потенциально опасным для человека: в воде жили русалки, водяные, черти. Жилище водяных духов в большинстве случаев было скрыто от солнечного света и находилось глубоко на дне водоема. Древние славяне верили, что всякий водоем имеет своего водяного, и чем глубже озеро, тем опаснее водный дух, что живет там. В народных представлениях существовала «прочная, генетически нерасторжимая связь водного духа с воплощаемой им стихией. <...> Считалось, что, когда вода в реке клубится и плещет, это водяной играет и нежится, а если рябит – значит, водяной сердится» [39, с. 104]. Разливы рек весной также связывались с водными духами: считалось, что в этот период они играют свадьбу, и лучше их не беспокоить и держаться подальше от речных берегов. Еще одним водным духом является русалка. В народных представлениях русалки – это вредоносные существа, которыми становятся утонувшие девушки, а также проклятые, мертворожденные или некрещенные дети. Русалки живут в любых водоемах – реках, озерах, колодцах, болотах, но предпочитают спокойные, стоячие воды. По «образу жизни» русалки связаны не только с водой, но и с землей, растительностью. Они сочетают в себе черты как водных, так и земных духов, отчего им также приписывают функцию плодородия. Эта функция проявляется в период выхода русалок на сушу, который приходится на границу весны и лета – время, когда почва больше всего нуждается в воде и дожде, способствующим дальнейшему хорошему урожаю.

Символика водной стихии перешла и в сферу религии, пришедшей на смену мифологическому мировоззрению. В иудаизме, христианстве и мусульманстве утверждается непосредственная связь рождения мира и всего живого с водой. Так, в «Книге бытия», первой книге Библии, рассказывается о том, как Бог сотворил землю и человека за семь дней: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» (Быт. 1:1,2) [175, с. 5]. На второй день Бог создал небо, чтобы отделить

нижние воды (океаны) от верхних вод (дожди). На третий день из нижних вод появилась суша, которая стала почвой для растений. Примерно тот же процесс создания мира, но за шесть дней, описывается и в Коране: «Неужели неверующие не видят, что небеса и земля были единым целым, и что Мы разделили их и сотворили все живое из воды?» (Коран, 21:30) [176, с. 349].

Вода в религиозных представлениях разных народов является не только изначальным источником жизни, но также основным средством очищения, возрождения. Идея очищения определяет смысл многих религиозных обрядов. Так, в исламе условием действенности молитвы является ритуальная чистота: верующие должны тщательно выполнять ритуальные омовения чистой водой, не смешанной с другими веществами, изменяющими ее цвет, запах или вкус. Особая роль воды в культе оказала влияние и на религиозную архитектуру – в центре мечети находится бассейн для омовения или фонтан, в котором вода должна быть обязательно проточной. В индуизме вода играет важную роль для церемоний паломничества, которые считаются средством приближения к богам. Ритуальные омовения здесь необходимы не только после рождения или смерти члена семьи, но и перед любым обрядовым действием. Среди очищающих обрядов у индуистов есть купание в священном пруду, ныряние в воду во время очищающих ванн, которые завершают большинство праздников и считаются лучшим способом избавиться от грехов.

В иудаизме считается, что только «живая» вода – из природного источника – способна принести духовное очищение. Одним из главных обрядов иудаизма является ритуал омовения: верующим предписывается накануне субботы и других религиозных праздников совершать погружение в специальный бассейн для ритуального очищения – микву, а после предварять омовением рук каждую молитву. В христианстве использование воды также означает процесс очищения и спасения, что ярко проявляется в обряде крещения. Понятие «крещение» имеет греческое происхождение (βάπτισμα) и дословно означает «погружение в воду». В обряде крещения, происходящем путем

«погружения» (православная традиция) или «обливания» (у католиков), используется чистая благословенная природная вода. Благодаря своим очищающим и восстанавливающим способностям вода имеет большое значение практически во всех религиозных ритуалах. Выход из воды или погружение в нее позволяют человеку освободиться от грехов и начать новую жизнь или новую фазу своего развития [177, с. 47–48].

В религиозно-философских учениях Востока символика воды занимает весьма заметное место. В буддизме она отражена в идее «безустанной воды» – безудержного потока бытия. Понятие «пересечь поток» в буддизме имеет символический смысл и подразумевает прохождение через мир иллюзий и обретение просветления. Тихая и прозрачная вода считалась в буддизме символом спокойствия и созерцания, поэтому монахи стремились быть «подобными воде». В даосизме вода трактуется как дао – «поток жизни», «путь человека», которому надо следовать без сопротивления, как бы плывя по течению. Основатель даосизма Лао-Цзы в качестве прототипа дао рассматривал свободно струящиеся ручьи, их подвижное состояние. На примере воды он показывает, как слабость побеждает силу, добродетель противостоит давлению: «Ничего нет в мире мягче воды, но нет такой силы, что смогла бы победить воду, поэтому ничто не может изменить ее» [7, с. 315].

В конфуцианстве полагается, что между природой и человеком существуют духовные отношения взаимопроникающего «дао», что человек может учиться у природы гармонии. Фраза Конфуция «благородный муж при виде большой воды должен созерцать ее» [178, с. 362] является концентрированным выражением конфуцианских ценностных представлений о воде в ее связи с добродетелью. Из физических характеристик и поведения воды в природе Конфуций вывел основные этические принципы конфуцианства – «девять водных добродетелей»: «сы дэ» («гуманность») означает, что вода без пристрастности, равно увлажняет все вокруг; «сы и» («следование долгу») означает, что вода всегда следует определенным путем, несмотря на перепады и излучины; «сы дао» («стремление») утверждает неиссякаемую

мощь стремящегося потока; «сы юн» («мужество») подразумевает, что и среди глубоких ущелий, и в узких теснинах вода бесстрашно несется вперед; «сы фа» («закон») удостоверяет, что вода может выступать мерилom ровного уровня, в ней нет подъемов и провалов; «сы чжэн» («справедливость») обозначает, что вода наполняет сосуд до краев ровно, нет нужды ровнять ее; «сы ча» («созерцание») подразумевает, что вода беззвучна и проникает всюду; «сы шаньхуа» («совершенствование») утверждает, что вода может очищать все вокруг, как высокодуховный учитель, искусный в воспитании; «сы чжи» («воля») свидетельствует, что вода от самого истока, несмотря на препятствия, не поворачивает вспять и течет вперед [16, с. 112].

Вода в религии может являться символом гибели и смерти. В Библии сказано: «Спаси меня, Боже, ибо воды дошли до души моей. Я погряз в глубоком болоте, и не на чем стать; вошел во глубину вод, и быстрое течение их увлекает меня» (Пс. 68:2,3) [175, с. 633]. Словами о том, как Бог «простер руку с высоты и взял меня, и извлек меня из вод многих» (Пс. 17:17) также описывается спасение от смерти и бед [175, с. 575]. Вода может выступать и как карающая и разрушающая божественная сила. В христианской религии примером тому является притча о Всемирном Потопе, в которой, по воле Бога, спасся только предупрежденный им Ной, построивший ковчег для своей семьи и животных. Остальной же мир, населенный грешниками, которые забыли Бога, был затоплен дождем, лившим сорок дней и сорок ночей.

Миф о Потопе как катаклизме космического масштаба присутствует во многих культурах. Потоп, то есть уничтожение всякой нечистой жизни водой, возникает из-за гнева Высшего Существа, решившего дать жизнь новому миру, в котором люди чисты от грехов своих предшественников. Так, еще до Ветхого Завета о потопе повествуется в эпосе Гильгамеша, эпической поэме шумерской эпохи, созданной народом Месопотамии, где изложена история наводнения, целью которого было уничтожение богами человеческой расы. В греческой мифологии похожая история рассказана в мифе о Девкалионе и Пирре, где Зевс наказал жестоких людей, наслав на них ливень, от которого во-

ды вышли из берегов. Как писал Овидий, «суша и море слились, и различья меж ними не стало. Все было – море одно, и не было берега у моря» [179, с. 39].

Многочисленные мифы и легенды о потопе существовали и в древнем Китае. Самые значительные из них – «Как Нюйва починила небосвод», «Гунгун и наводнения», «Сянлю и наводнения», «Гунь и Юй умирят паводок». Эти мифы по-разному объясняют причины наводнений. В трактате «Хуайнаньские мудрецы – Толкования канонов» сказано: «В эпоху императора Шуня Гунгун начал наводнение, чтобы затопить небесную смоковницу. В то время врата Дракона еще не были построены, канал Люйлян не был проложен, и реки Хуанхэ и Янцзы слились вместе, затопив все вокруг, а люди бежали в горы и спасались на высоких деревьях» [4, с. 138].

В китайской мифологии всемирный потоп не является средством божественного наказания людского рода, а только стихийным бедствием огромного масштаба. И если в западных мифах перед лицом ужасных наводнений люди в основном полагаются на божественное вмешательство, помогающее избежать гибели, то в китайских мифах и легендах часто боги вместе с людьми успешно умирят паводок. Так, буйство водной стихии умирляли Нюйва, которая плавила камни и латала небосвод, чтобы помочь людям, а также Гунь и его сын Юй, который строил дамбы, перенаправлял водные потоки и в конечном итоге одержал победу над водной стихией. Эти мифы демонстрируют попытки людей противостоять такому природному бедствию, как наводнение. Обобщение многообразного опыта людей в этой области находит отражение в мифах и преданиях, в древнекитайских философских представлениях.

Изначальное значение воды в традиционной культуре Китая показывает ее место в пятичленной структуре мироздания У-син. «Пять стихий: первой называют воду, второй – огонь, третьей – дерево, четвертой – металл, пятой – землю» [167, с. 62]. В книге «Гуань-Цзы» (VII в. до н. э.) вода называется «кровью земли, бегущей по ней, словно по сосудам» [11, с. 209], что свидетельствует о важности воды для жизни. Природа воды

универсальна: вода не имеет цвета, но включает в себя все цвета; вода не имеет вкуса, но все вкусы нейтрализуются ею; «вода – это основа всего сущего, центр всей жизни, основная субстанция всех и вся» [11, с. 210]. Без воды все живое утратит основу существования. В трактате «Великое единство породило воду», найденном археологами в конце XX в. в захоронениях царства Чу (IV в. до н. э.), вода определяется как «великое единство» – «тай-и», являющееся изначальной причиной рождения неба, земли и всего сущего [16, с. 23].

Основные свойства воды в сознании китайского народа проявляются в ее значении как текучего вещества. Потому и питьевая вода, и кровь, и слезы, и вино в традиционных представлениях китайцев входят в собирательное понятие «образ воды». В древности, как и сегодня, вода воспринималась как первоисточник, начало жизни. Как и древние славяне, древние китайцы преимущественно выбирали для поселения речные долины, вода всегда была необходимым условием места обитания. Белорусский культуролог А. Смолик указывает: «Огромное значение воды в жизни людей вызывало преклонение перед повелителями рек, озер и морей. В мифах зафиксированы эпизоды приношения жертв божествам и духам вод. Такое пристальное внимание древних китайцев к воде и ее божествам и духам, по нашему мнению, обусловлено ее коммуникативной функцией, связью с первоначальным первобытным хаосом. Вода понималась также как граница между «этим» и «тем» миром, путем в иной мир» [18, с. 268]. Все это нашло отражение во множестве ритуалов и празднеств разных народностей Китая, связанных с поклонением богам воды. И сегодня существуют Фестиваль речных фонарей, Водный фестиваль народа дай, фестиваль Водного Дракона народа туцзя, фестиваль Драконьих лодок народа мяо, Тибетский фестиваль воды [19, с. 43].

В Древнем Китае существовало множество легенд и преданий, связанных с водой, среди которых можно выделить мифы, посвященные происхождению мира и природы, мифологические повествования о происхождении людей, уже упоминавшиеся рассказы о наводнениях и прочих бедствиях. Одним из важ-

ных мифов о возникновении мира является рассказ о Ди-цзяне, древнем существе, появившемся ранее земли и неба. Характеризуя его, А. Смолик пишет: «В “Книге гор и морей” запечатлено архаическое божество Ди-цзян (“предок-река”). В данном образе, по нашему мнению, воплощены древнейшие представления китайцев о первоначальном хаосе, который, возможно, мыслился водяным хаосом. Свидетельством тому служит имя мифологического персонажа» [18, с. 264].

В трактате «Общий смысл нравов и обычаев» известного ученого эпохи Восточная Хань Ин Шао [6] повествуется, что вначале, после отделения неба от земли, людей не существовало, и Нюйва вылепила человека из грязи, но так как она хотела создать много людей, лепить которых одного за другим было слишком утомительно, то она взяла веревку, обмакнула ее в грязь из болота и разбрызгала ее вокруг – и упавшие капли грязи волшебным образом превратились в множество оживших человечков. Этот миф нашел отражение в одном из так называемых «Четырех Великих Творений» классической китайской литературы – романе «Сон в красном тереме» цинского писателя Цао Сюэциня, где автор устами Цзя Баоюя говорит: «Женщины сделаны из воды, а мужчины – из глины» [180, с. 32]. В XX в. миф «Как Нюйва починила небосвод» был обработан литератором и мыслителем Лу Сюнем в «Новых сказаниях и историях» [181, с. 5].

Осмысление образа воды в китайской культуре базируется на идее о первоначальной бесформенности воды и ее способности обретать любую форму в зависимости от внешних обстоятельств. Воде в древнекитайских представлениях присущи настойчивость, поиск своей формы с сохранением собственных свойств. Свойства и характеристики воды, столь важные для китайской культуры, находят воплощение и в политической философии традиционного Китая. Податливость воды противопоставляется крепости камня – камень можно разбить, он хрупок и истирается, вода же лишена этих слабостей: «В поднебесной самое мягкое одерживает верх над самым твердым» [182, с. 106]. Стратегия «мягкой силы» была и остается доминирующей в геополитической жизни Китая.

Сравнение войска с водой встречается в древнем трактате «Искусство войны» Сунь Цзы: «Форма у войска подобна воде: форма у воды – избегать высоты и стремиться вниз; форма у войска – избегать полноты и ударять по пустоте. Вода устанавливает свое течение в зависимости от места; войско устанавливает свою победу в зависимости от противника» [183]. Водная стихия обладает важным качеством: как правило, она обходит препятствие, а не преодолевает его, значит, не тратит свои жизненные силы. Поэтому, например, в китайской военной истории героизм или жертвенность встречаются нечасто, уступая место выжиданию и дипломатии.

### **1.3. Образы водной стихии как объект научного исследования**

Тема воды, водной стихии в искусстве является одной из самых значимых и объемных. Она представлена в произведениях практически всех эпох, исторических и национальных стилей. В образах водной стихии находят художественное отражение природные качества воды и представления о ней человека. Их специфика связана прежде всего с впечатлениями движения (поток, течение), гибкой изменчивости, свободы (движение по собственным законам), созвучностью человеческим эмоциям, умиротворяющей, завораживающей способностью (созерцание воды). В искусстве чань-буддизма образ воды также является воплощением чувства одиночества и грусти (большие пустынные водные пространства).

В искусстве водная стихия структурно неоднородна и состоит из многих элементов – отдельных образов. Изучение произведений европейской и китайской живописи и музыки позволяет выявить встречающиеся в них образы водной стихии, систематизировать их и составить *классификацию*. В соответствии с ней водные образы можно разделить на несколько групп:

– первая, самая большая группа представлена образами водных источников и бассейнов; они делятся на две подгруппы:

образы естественных, природных источников (океан, море, озеро, река, ручей, родник, водопад) и образы искусственных, рукотворных водоемов (фонтан, колодец);

– вторая группа содержит многочисленные образы движения воды – поток, волна, прибой, рябь, колыхание, всплески;

– третья группа включает образы природных явлений, связанных с водной стихией: наводнение, буря, гроза, дождь, капель, иней, снег, град, роса, а в китайском искусстве – также туман и облака, которые в европейской художественной традиции относятся к стихии воздуха;

– четвертая группа объединяет персонифицированные образы водной стихии, ее мифологических и сказочно-фантастических обитателей: нимф, наяд, nereид, ундиин, тритонов, русалок, водяных, морских владык и богов (Посейдон, Нептун, Амфитрита, Афродита, Морской царь и др.).

В европейской и китайской живописи образы водной стихии представлены в большинстве *жанров*. Их возникновение восходит к декоративно-прикладному искусству, водным орнаментам в виде схематически изображаемых волн, водоворотов, рыб и другой водной фауны в античной и древнекитайской вазописи.

В жанрах европейской религиозной и мифологической живописи образы водной стихии находят свое воплощение с помощью знакомых зрителю символов и аллегорий. В средневековой иконописи, фресках, мозаиках изображение воды связано с известными библейскими сюжетами и мотивами Богоявления, Благовещения, Хождения по водам, Всемирного потопа. Они воплощаются с помощью образов разных природных источников и водоемов – моря, реки, ручья, озера. Изображение воды здесь имеет условный характер. Так, воды реки Иордан могут изображаться в виде тонких извилистых линий, в виде мелкого ручья с чистой водой или реки с плавающими рыбами. Весьма натурально изображена водная гладь озера с отражающимися в ней лодкой, водяными растениями, камнями в «Хождении по водам» (1444) К. Витца. Образы искусственных водных источников представлены колодцем и фонтаном. Условное изобра-

жение колодца можно встретить в иконографии Благовещения у кладезя. Фонтан в произведениях религиозной живописи представляет собой символ источника Жизни и Вечной молодости.

В произведениях мифологической живописи образы водной стихии представлены как непосредственно, в виде пейзажного фона, так и аллегорически (тритоны, nereиды, морские божества, окружающие героиню в «Триумфе Галатеи» Рафаэля, 1511). В натюрморте образы водной стихии наиболее ярко представлены многочисленными «Рыбными лавками» и «Рыбными рынками» Ф. Снейдерса (1616–1630). Такое изобилие и разнообразие морских обитателей, которые вместе представляют собой аллегория водной стихии, вряд ли можно встретить где-то еще. Композиции картин мало отличаются друг от друга, лишь в открытых пространствах «Рыбных рынков» за спинами продавцов и покупателей показан небольшой морской пейзаж, который усиливает «водную» символику картины.

В жанре портрета образы водной стихии могут выполнять функцию фона, выводя изображение персонажа за ограниченные рамки помещения и как бы придавая ему большую свободу. Чаще всего фоном служат образы природных водоемов – ручья, реки, озера, пруда, моря. Таковы «Портрет герцога Федерико да Монтефельтро» (1465) П. делла Франческа, написанный на фоне пейзажа с рекой и лодками, «Портрет Джиневры Бенчи» (1474–1476) Л. да Винчи с прудом и бликами света на воде на заднем плане и его же «Портрет Моны Лизы» (1503–1519) с озером и извилистыми ручьями. Картины моря и кораблей составляют фон к «Портрету молодого человека в золотом украшенных доспехах» (1555–1556) и «Портрету дожа Себастьяна Веньера» (1571) Я. Тинторетто. Изображения водных источников носят обобщенный характер и занимают малую часть пространства картины. Портреты на фоне пространственных изображений водных источников встречаются нечасто и там, где их наличие будет отражать профессию, образ жизни или характер персонажа.

Фиксация впечатлений от образов природы в произведениях жанров религиозной, мифологической живописи, портрета,

натюрморта не имеет еще самостоятельной ценности. Природа здесь – пока лишь фон, средство создания образных ассоциаций и усиления драматизма. Ценностную и художественную самостоятельность картины природы обретают к концу XVI в. с утверждением пейзажа как жанра. Именно он становится главной сферой воплощения образов природы, в том числе водной стихии. Жанровые разновидности пейзажа многочисленны, и примеры воплощения образов водной стихии есть в большинстве из них. Таковы изображения каналов и рек в городском пейзаже и ведуте; прудов, небольших речек в сельском пейзаже; ручьев, родников, водопадов в лесном пейзаже. Но самое важное место образы водной стихии занимают в речном пейзаже и марине, содержание которых непосредственно связано с изображением различных состояний воды.

Марина представляет собой морской пейзаж – изображение моря, кораблей и морских сражений. Как самостоятельный жанр марина появилась в Европе в начале XVII в. у голландских художников (П. Мулир Старший, Я. Порселлис, Я. ван Рейсдал), позже объединив в себе представителей разных национальных школ – английской (У. Тернер, Д. Баттерсворт), французской (К. Верне, К. Лоррен), русской (И. Айвазовский, А. Боголюбов), немецкой (Г. Кениг, Э. Кернер). Уже в XX в. жанр Марины утверждается в китайской живописи (У Гуаньчжун, Гао Цзюань, Ян Суньлинь). Основным содержанием Марины является изображение моря в его разных состояниях, а главным элементом Марины становится вода: ее цвет, прозрачность или мутность, морская пена, волнение, рябь или спокойная гладь.

В речном пейзаже главным элементом изображения являются речные воды. Иногда они могут становиться главным «содержанием» произведения, занимать основное место на картине (Т. Седдон «Вид Нила у Каира», 1855; Д. Э. Гримшоу «Размышления на Темзе, Вестминстер», 1880; А. Гийомен «Речная сцена», 1890; С. Жуковский «Река. Обрывистый берег», 1918). Но гораздо чаще их изображение является частью общего замысла, одним из элементов пейзажного целого. Речной пейзаж

многообразен: он может быть частью пейзажа утреннего или ночного (А. ван дер Нер «Ночной пейзаж с рекой», 1646; А. Сислей «Мост в Море. Утро», 1891), зимнего или весеннего (Х. Аверкамп «Зимний пейзаж с конькобежцами», 1609; Л. Каменев «Весна», 1866), сельского или городского (Дж. Констебл «Стратфорд Милл», 1820; К. Моне «Парламент, отражения на Темзе», 1905; В. Цвирко «Неман», 1962), лесного (Я. Ван Рейсдал «Лесной пейзаж», 1660; И. Шишкин «Лесная речка», 1895). Именно реки чаще всего являются главным компонентом пейзажа-настроения, получившего широкое распространение у русских художников.

В процессе развития «водного» пейзажа изображение водной стихии становится все более важной частью картины. Значимость воды здесь подчеркивается особенностями композиции и перспективы: центральной, концентрирующей внимание на самой воде (П. Менстед «Ручей в лесу», 1905), диагональной, следующей за речным потоком (И. Левитан «Вечерний звон», 1892; А. Куинджи «Ночное», 1905–1908) или треугольной, акцентирующей объем и завораживающую мощь морских водных масс (К. Д. Фридрих «Меловые скалы на острове Рюген», 1818). В пейзажной живописи вода все чаще как бы вытесняет из изображения прибрежные земли, растительность, строения, делая пространство картины лишь с небом (марины И. Айвазовского, пейзажи К. Моне). Объем и значимость изображаемых водных масс на картине могут заметно увеличиваться при смещении линии горизонта с нижней трети на самую середину полотна (У. Тернер «Канал Чичестер», 1828; К. Моне «Осень на Сене в Аржантее», 1873) или к его верхней трети (В. Бялыницкий-Бируля «Час тишины», 1911, «Лодки», 1913). Наконец, вода может быть единственным «героем» и объектом изображения картины, заполняя собой почти все (К. Моне «Кувшинки», 1914–1917; П. Шарипо «Озеро», 1972) или все ее пространство (В. Шкаруба «Шепот волн», 2017; Е. Вольф «Ловец солнца», 2023). Это свидетельствует о художественной самодостаточности образов водной стихии и их притягательности для современных живописцев.

*Колористическое решение образов водной стихии* тоже варьируется. Чистый светло-синий тон, соответствующий устойчивому эпитету «голубая вода», присутствующий на картинах религиозного и мифологического жанров, в пейзажной живописи сменяется многообразием цветов и оттенков, где тона воды отражают разную степень ее освещенности, контраста света и тени, изменения цвета под воздействием окружающей среды. Неяркие зеленоватые оттенки озерной воды на пейзажном фоне «Хождения по водам» К. Витца, оттенки серо-голубого в пейзажах И. Левитана, В. Бялыницкого-Бирули, картинах М. Врубеля, переливы штормового моря от темно-серого к свинцовому у И. Айвазовского, зеленоватый и черный тона реки у А. Куинджи и многоцветье тонов воды у К. Моне отражают состояние водной стихии в разные сезоны, время суток, в разных погодных условиях.

Неожиданные колористические трактовки встречаются в пейзажах фовистов, кубистов, абстракционистов: ярко-зеленое море, обрамленное красными берегами, у А. Дерена («Лодки в порту Коллиура», 1905), графитно-охристое «Водохранилище, Орто де Эбро» (1909) у П. Пикассо, разноцветное море или черные нити дождя у В. Кандинского («Импровизация 31 (Морской бой)» и «Пейзаж с дождем», обе 1913), яркий золотисто-желтый и фиолетовый тона воды у Н. Рериха («И мы молимся», «И мы продолжаем лов», обе 1922), розовато-бежевая «Волна» П. Клее (1938). Средствами колорита создается и присущее водной стихии впечатление изменчивости: рябь на воде, отражение света на поверхности, тени, мерцающие в глубине, – все это придает жизнь и движение образам живописных изображений.

В китайской живописи образы водной стихии присутствуют в трех ее главных жанрах: пейзаже «шаньшуй» («горы-воды»), портретах и бытовых изображениях людей «жэньу» («люди и предметы»), живописи «хуаняо» («цветы и птицы»). В живописи «шаньшуй» образы водной стихии играют главную роль. Их изображения занимают значительную часть пространства картины, а наименования водных явлений и источников отражены в названии произведения и демонстрируют их многообразие.

В жанре «хуаняо» образы водной стихии являются одним из элементов содержания, выражающих идею картины, а в портретной живописи присутствуют в качестве фона, оттеняющего фигуры людей или уточняющего живописное «повествование». Поэтому именно пейзаж «шаньшуй» составил основной материал исследования в работе.

В китайской живописи «воды» неразрывно связаны с «горами». Как сказано в «Комментариях о горах и водах» теоретика каллиграфии и живописи Го Си (XI в.), «вода является кровеносными сосудами гор, травы и деревья – это их волосы, туманы и облака – их выражение лица, поэтому горы живут благодаря воде, а вода получает свое очарование благодаря горам» [цит. по: 168, с. 22–23]. Воды и горы, динамика и статика, инь и ян, воображаемое и действительное, мягкое и твердое противостоят друг другу и сливаются воедино. Мысли о том, что «мудрый находит радость в воде, а добродетельный – в горах» у Конфуция, «следования природным законам» у Лао-цзы, составили идейную основу искусства и сопровождали развитие китайской живописи, оказывая особенно глубокое влияние на жанр пейзажа.

Образам природы в общем и водной стихии особенно в традиционном пейзаже «шаньшуй» придается возвышенное эстетическое содержание: в пейзажной живописи они не просто воспроизводятся; художники воссоздают созерцаемые природные ландшафты в душе и потом в виде поэтизированных и абстрагированных художественных образов изображают на бумаге. Эти образы в процессе выражения вбирают в себя эмоции и устремления художника, создавая духовное пространство произведения. Так образуется своеобразие китайского пейзажа. И этим же он принципиально отличается от европейского, представляющего собой в основном изображение с натуры.

В многовековой системе пейзажной живописи «шаньшуй» в группе изображаемых природных водных источников можно выделить две подгруппы. Первая – это источники, которые соседствуют с горами: река, озеро, море («Переправа через горную реку» Гуань Туна, X в.; «Весна в небе над озером» У Ли,

1676). Их изображения придают картине ощущение широты, безбрежного простора. Вторая – это водные источники в горах, занимающих главное место на картине: водопады, ручьи, родники («Путешествие среди ручьев и гор» Фань Куаня, XI в.; «Два водопада в сизых скалах» Ли Кэжэня, 1983). Они придают пейзажу энергию и ритм.

Образы водной стихии не ограничиваются лишь природными водоемами. В китайской живописи нашли воплощение различные состояния воды: поток, волна, рябь («Поток под снегом» Ван Вэй, VIII в.; «Рябь» Су Байцзюня, 1991), воплощающие энергию движения, а также образы природных явлений, связанных с водой: облака, туман, дождь, иней, снег, буря («Снег» Цзюй Жэня, X в.; «Горы в тумане» Ми Фэйя XII в.; «Заросли бамбука под морозящим дождем» Гуань Даошэна, 1308; «Корабль возвращается в непогоду» Дай Цзиня, XV в.), которые обогащают картину тонкой лирикой.

Вода не только является одной из главных тем китайского искусства, но и играет важную роль в композиции картины. Она участвует в создании пространственной перспективы «саньюань» («три дали» – высота, глубина и расстояние) и трехчастной композиции «одна река – два берега». Вода в пространстве картины также существует как виртуальный образ, в виде пустот, пробелов изображения, формируя противопоставление действительного и подразумеваемого, контрастируя реальности выписанных гор и деревьев, расширяя пространство картины вовне.

*Приемы изображения воды* в китайской живописи разнообразны. Начальные формы изображения воды при помощи равномерных тонких линий «паутинного рисунка» (Гу Кайчжи «Фея реки Ло», IV–V вв.) и «рыбьей чешуи» (Чжань Цзыцянь «Весенняя прогулка», VI в.) сменяются более сложными и зрелыми приемами. К ним можно отнести лаконичные мазки и «разреженную» манеру «шуты», заимствующую изменчивую манеру кисти из каллиграфии; технику «юньжань», использующую глубокое пропитывание бумаги тушью (Ван Вэй «Поток под снегом», VIII в.); сочетание влажной бледной туши и штрихов сухой туши (Сюй Даонин «Рыбак», XI в.). Для изоб-

ражения водной ряби используется прием «гоулэ», предварительное нанесение контура рисунка (цикл Ма Юаня «Вода», 1212), для движения водной среды – «сюаньжань», живопись тонкими тональными переходами. Активно используются приемы «гоушуй» (прочерчивание водной ряби и форм при помощи линий), «жаньшуй» (пропитывание водного бассейна бледной тушью), «куншуй» (изображение воды с помощью пустых пространств).

Одним из самых выразительных и популярных является прием «лю-бай», специально оставляющий пустоты в рисунке, дающие свободное пространство для воображения. Он используется не только для изображения спокойной водной поверхности (Гуань Тун «Путешествие в горах Гуаньшань», X в.; Ма Юань «Одинокий рыбак на студеной реке», 1195), но также облаков и пелены дождя (Гуань Даошэн «Заросли бамбука под морозящим дождем», 1308). В XX и начале XXI в. к этим техникам добавляются новые, вдохновленные изучением художниками западной живописи: «гуанин», заимствующая технику светотени (Ли Кэжань); разбрызгивание туши и красок, демонстрирующее влияние абстракционизма (Чжан Дацянь); соединение для изображения воды точек, линий, плоскостей и обобщенных и абстрактных форм (У Гуаньчжун).

Особенно отчетливо множественность образов водной стихии проявляется в *музыкальном искусстве*. Область ее проявления – программная инструментальная музыка и музыка, связанная со словом, как европейская, так и китайская. Здесь на присутствие и разновидность воплощаемого образа водной стихии указывают название сочинения или его части, эпитафия или авторский комментарий, литературный текст. Таким указанием может быть: название водного источника, как обобщенное (фортепианная пьеса Ф. Листа «У родника», 1855; симфоническая поэма М. Чюрлениса «Море», 1907; пьеса для двух флейт Лян Лэя «Озеро», 1999; балет Цзо Чжень-Гуаня «Течет речка», 2006), так и конкретное (хор Р. Шумана «На Боденском озере», 1846; кантата Синь Синхая «Хуанхэ», 1939); название природного явления, связанного с водой (концерт А. Вивальди «Буря

на море», 1725; оратория К. Сен-Санса «Потоп», 1875; пьеса Тан Дуна «Капли росы», 2000); определенное состояние воды (симфоническая картина К. Дебюсси «Игра волн», 1900; фортепианная пьеса М. Равеля «Игра воды», 1901; электронное произведение А. Литвиновского «Хрустальный поток», 1994; старинная мелодия для гуциня «Текущая вода»).

Многообразие и широта распространения образов водной стихии позволяют обнаружить их в произведениях практически всех *жанров* музыкального творчества. В крупных музыкально-театральных жанрах образы водной стихии часто выполняют важную драматургическую функцию, создавая атмосферу для завязки или кульминации действия, а также играя роль фона, на котором разворачивается главное действие. Драматические образы морской бури и гибнущего в ней корабля часто встречаются в балетах и операх А. Адана, Дж. Верди, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Г. Перселла, Ж. Ф. Рамо.

Образы рек с их динамичным движением вод отражают настроение героев, становясь частью кульминационных драматических эпизодов. В Днепр бросается Наташа в опере А. Даргомыжского «Русалка» (1856), гибнет в темных водах тяжелой реки Катерина в опере Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» (1934), в водах Волги губит себя главная героиня оперы Л. Яначека «Катя Кабанова» (1921). Не всегда программное название произведения создает условия для воплощения музыкального образа водной стихии, иногда оно просто уточняет «место действия» произведения, как, например, в балетах «На Днепре» С. Прокофьева (1930), «Ангара» А. Эшпая (1976).

Образ знаменитого Фонтана слез становится заглавным в балете Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан», образуя смысловое и музыкальное обрамление спектакля. Его музыкальный тематизм заимствуется автором из романса А. Гурилева «К фонтану Бахчисарайского дворца» (1849). Тем самым музыкальный образ фонтана обретает художественную многомерность и историческую обоснованность, становясь своего рода посвящением искусству пушкинской эпохи и актуальным для него лирическому жанру романса.

Образ грозы в произведениях музыкально-театральных и крупных вокально-симфонических жанров также выполняет важную функцию, предвещая трагическую развязку или являясь кульминацией оперы. Драматические сцены грозы предвосхищают грядущую бурю страстей главных героев в операх Т. Адеса, Р. Вагнера, Дж. Гершвина, А. Сальери. «Заглавным» явлением становится гроза в опере Б. Асафьева, И. Держинского, В. Ребикова Л. Рокки. Картины грозы в операх обычно представляют собой вокально-симфоническую композицию (сцену), но могут быть решены только средствами оркестра, как в «Севильском цирюльнике» (1816) Дж. Россини или «Псковитянке» (1894) Н. Римского-Корсакова.

В пленэрном представлении «Впечатления об озере Сиху» (2008) с музыкой Китаро воплощение образа известного водного источника осуществляется не только музыкальными средствами. В соответствии с традициями китайских пленэрных представлений «шицзин яньчу» озеро Сиху предстает здесь не только в виде музыкального материала, но является также сценой, декорацией и участником сюжета. В современных музыкально-сценических спектаклях вода может быть реальным элементом сценографии. Таковы струи дождя, льющие на артистов на протяжении всего действия минималистского балета «Дождь» С. Райха, или залитая водой сцена в балете «Лунная вода» в постановке тайваньского хореографа Линь Хуайминя.

Несмотря на значительное количество примеров из крупных музыкально-театральных и вокально-симфонических жанров, именно инструментальная программная музыка является основной сферой воплощения образов водной стихии в европейском и китайском композиторском творчестве. Начиная с XVII–XVIII вв. здесь складывается устойчивый *комплекс выразительных средств*, отображающих музыкальные представления об образах водной стихии. В большинстве случаев его основу составляет впечатление неустанного движения, не исчезающее даже в состоянии кажущегося покоя. Несмолкаемый шелест волн, монотонность капель дождя, журчание льющей воды, шум течения являются значительной частью сферы музыкальной звуко-

писи. Главными средствами воплощения образов музыкальной стихии становятся фактура и тембр. Разные виды фигураций (особенно гармонической), вздымающиеся и ниспадающие пассажи, глиссандо, трели воссоздают движение волн, течение вод, их всплески и колыхания. Часто используются струнные инструменты, арфа, фортепиано и инструменты более редких тембров. Эти выразительные средства, утвердившиеся в европейской музыке классико-романтического этапа, в XX в. активно применяются в сочинениях китайских композиторов («Ручей» Чжу Гуньи, 1952; «Горный источник» Цуй Шигуана, 1980; «Баллада о реке Янцзы» Го Вэнцзиня, 1987; «Ритм проточной воды» Ло Майшо, 2010). Во второй половине XX и начале XXI в. и в европейской, и в китайской музыке они дополняются новыми средствами электронной музыки («Water music» Дж. Кейджа, 1952; «Поток» А. Шнитке, 1969; «Музыка моря» С. Бельтюкова, 1993; «Прибрежные скалы» Д. Долгалева, 1996) и тембрами специально созданных «водных» инструментов («Водный концерт», 1998 и «Водные небеса», 2010 Тан Дуна).

И в китайском, и в европейском искусстве нашли воплощение большинство образов водной стихии, названные в классификации. При этом в европейском искусстве наибольший интерес как композиторов, так и художников вызывает образ моря, а в китайском – образ реки.

### ***Выводы по главе 1***

1. Изучение и осмысление художественного воплощения образов водной стихии в европейском и китайском искусстве связано с разными направлениями научного знания. Основанием исследования стали труды ученых, исследующих место водной стихии в мифологии разных народов (С. Аверинцев, А. Афанасьев, А. Богданович, Л. Виноградова, Э. Зайковский, И. Крук, Н. Кун, Лю Аня, Лю Синя, С. Рыков, А. Смолик, Н. Толстой, Н. Широкова), раскрывающих характер трактовки водной образности в европейской и китайской живописи (А. Бенуа, С. Бородина, Ван Боминь, Вэнь Жань, Н. Злыднева, И. Ключева, А. Кононов, И. Линник, Ли Мэн, Лу Яньшао,

С. Рулева, Цзун Байхуа), показывающих многообразные воплощения воды в европейской и китайской музыке (О. Абрамович, М. Амгаланова, А. Асатурян, Е. Бай, Н. Брагина, Н. Верба, Го Хао, Дин И, Дун Шухань, Ли Чжипэн, Ю. Петрунина, Цюй Ва, Чэнь Шуюнь, В. Юнусова, Ян Цзяо).

На основе анализа источников можно заключить, что представления о водной стихии достаточно подробно изучены в литературе, посвященной мифологии и традиционной культуре народов Европы и Китая. Вопросы же воплощения образов водной стихии в живописи и музыке исследованы гораздо меньше. Им уделялось много внимания в китайских трудах, посвященных живописи, жанру «шаньшуй», старинным китайским мелодиям и их эстетической ценности. Произведения композиторского творчества, их стиль и музыкальный язык в китайском музыковедении до настоящего времени объектом изучения не являлись. В европейском искусствоведении научное осмысление воплощений образов водной стихии пока не имеет системного характера, обобщающие работы отсутствуют.

Методология исследования: компаративный подход позволил установить общность и особенность трактовок образов водной стихии в европейском и китайском искусстве; метод историзма показал историко-стилистическую эволюцию жанровых воплощений образов водной стихии в европейской и китайской живописи; метод музыковедческого анализа дал возможность выявить выразительные средства и приемы воплощения образов в музыке; методы индукции и дедукции, примененные к результатам образно-содержательного и языкового анализа произведений живописи и музыки, позволили перейти от частных случаев воплощения образов водной стихии к поиску художественных закономерностей, от типичных примеров к множественности вариантов их интерпретации.

2. Вода в понимании большинства древних народов является одним из «первоэлементов» мироздания. В мифологии многих этносов есть образ безграничных вод, существовавших задолго до начала мира. Такое же распространение имеет в разных культурах миф о потопе. Восприятие воды древними

народами двойственно: полезными являются очищающие, оздоравливающие, продуцирующие качества, связанные с положительными характеристиками воды – ее прозрачностью, свежестью, текучестью, способностью растворять вещества; вредоносными считаются неизведанность, опасность, связь с миром духов и мертвых, бурное течение, мутность, непроницаемость глубин. В мифологии Европы и Китая водная стихия персонифицируется, служит местом обитания как богов, так и демонов. Эти традиционные представления о водной стихии определили характер ее образов в искусстве.

3. Вода играет важную роль в верованиях и обрядах большинства мировых религий. Смысл многих религиозных обрядов определяет идея очищения; ритуальные омовения являются важной частью индуистских, мусульманских, христианских обрядов. В буддизме водная символика представлена в качестве «безустанной воды» – символа безудержного потока бытия, «пересечение» которого дарит просветление. Вода в религии может быть символом гибели и смерти, выступать как карающая и разрушающая божественная сила, наказание грешников. В иудаизме и христианстве примером тому является притча о Всемирном Потопе.

4. В китайской культуре вода обладает особым значением, являясь элементом пятичленной структуры мироздания У-син. В Китае вода – не только источник и символ жизни, животворящее природное начало, но и олицетворение вечного движения, непрерывного потока бытия. Стоячая вода может накапливать животворную энергию «ци», струящаяся – ее проводить и распространять. В даосизме вода выступает как образ «добродетели», является воплощением «дао», духовного пути человека, символом терпимости, неконфликтности, умения уступать, а также устойчивости, неизменности. Представления о воде нашли применение в политической философии Китая – в военной тактике (Сунь-цзы) и политике «мягкой силы».

5. Исследование произведений китайской и европейской живописи и музыки позволяет выявить основные образы водной стихии и создать их классификацию. В соответствии с ней

образы водной стихии делятся на четыре группы. Первую группу составляют образы водных источников и бассейнов: естественных (океан, море, озеро, река, ручей, родник, водопад) и рукотворных (фонтан, колодец). Вторую – образы движения воды: поток, волна, прибой, рябь, колыхание, всплески. Третью – образы природных явлений, связанных с водной стихией: наводнение, буря, гроза, дождь, капель, иней, снег, град, роса, в китайском искусстве также туман и облака. Четвертую – персонафицированные образы водной стихии, ее мифологические и сказочно-фантастические обитатели: нимфы, наяды, nereиды, ундины, тритоны, русалки, водяные, морские владыки и боги (Посейдон, Нептун, Амфитрита, Афродита, Морской царь и др.). Многие примеры воплощения этих образов имеются и в европейском, и в китайском искусстве.

## ГЛАВА 2

# ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ОБРАЗОВ ВОДНОЙ СТИХИИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

### 2.1. Жанрово-стилевые трактовки образов водной стихии в европейской живописи

Одни из наиболее ранних образцов графического изображения воды, сохранившихся до настоящего времени, принадлежат культуре Древней Греции. В эпоху Античности (XXIV в. до н. э. – V в. н. э.) вода воспринималась частью окружающего мира, средством для утоления жажды, омовения и отдыха, источником для полива полей, местом рыболовного промысла, транспортной и военной «артерией». Для передачи образа воды в указанный период достаточно было схематического изображения или знака. Типичными геометрическими формами, символизирующими водную стихию в древних культурах (древнеегипетской, древнегреческой, древнеримской), были волнообразные или спиралеобразные линии. В этрусском и древнегреческом искусстве большое распространение получает орнамент, называемый меандр (по названию реки Меандр или Мендерес) и напоминающий стилизованную непрерывную волну. Бесконечность и непрерывность меандра символизировала для древних греков вечность. Этот орнамент часто использовался для украшения бордюров в античной архитектуре, а также в вазописи (Приложение А, рисунки 1, 2).

Кроме условного изображения волны посредством меандра в античной вазописи использовались особые морские мотивы, что привело к появлению так называемого «морского стиля». Большинство античных ваз, расписанных в морском стиле, найдено в восточных поселениях острова Крит. «Критяне, прирожденные моряки, жизнь которых была тесно связана с морем, хорошо знали его фауну», – пишет Н. Сидорова [40, с. 121]. К концу III тыс. до н. э. образы морской стихии и морских существ в древнегреческом искусстве приобретают более реали-

стические черты. Так, на вазе из Старого дворца в Фесте (о. Крит, II тыс. до н. э.) морская тематика представлена на двух уровнях. В центре композиции изображена рыба, а низ вазы украшен спиралеобразными и волнообразными узорами, олицетворяющими морскую стихию (Приложение А, рисунок 3). Расцвет вазописи «морского стиля» приходится на XVI в. до н. э., когда создаются уникальные росписи с изображением рыб, осьминогов, моллюсков. Показ морской стихии через изображения реальной водной фауны свидетельствует, что во II тыс. до н. э. в искусстве намечается движение от схематической обрисовки водной стихии к более натуралистической. Вода, запечатленная прежде лишь в виде символа, становится реальной стихией, наполненной живыми существами.

К эпохе Античности относятся также изображения морских божеств Нептуна и Посейдона. Они предстают с трезубцем в руке, символом власти над всем подводным миром, правящими четверкой коней, воплощающих морские волны, в окружении тритонов, дельфинов и других морских обитателей: «Посейдон с трезубцем», коринфская табличка, VI в. до н. э.; мозаика «Нептун и Амфитрита», IV в. (Приложение А, рисунки 4, 5). Сирен греки представляли в виде птиц с женскими головами или торсом (античная вазопись «Сирены и Одиссей», IV в. до н. э. (Приложение А, рисунок 6)).

Особое место образы водной стихии занимают в христианском искусстве европейского **Средневековья** (середина V – XV в.), что связано с ее богословским толкованием. Согласно Ветхому Завету, вода является начальной животворящей стихией, существовавшей еще до создания небес и земной тверди. В тексте о Всемирном Потопе она – орудие Божьего гнева, уничтожающего почти все живое на земле. В Новом завете вода становится символом духовного очищения, что непосредственно связано с событиями Крещения Иисуса Христа (или Богоявления) в водах реки Иордан. Наибольшее воплощение этот образ нашел в канонической христианской иконописи. Одним из первых таких образцов являются мозаики купола Арианского баптистерия в Равенне (Италия). На мозаике Богоявления, дати-

руемой V–VI вв., вода изображена при помощи горизонтальных волнообразных линий, покрывающих тело Иисуса Христа (Приложение А, рисунок 7). Подобным образом вода воплощена и на греческой мозаике XI в. монастыря Осиос Лукас (Приложение А, рисунок 8). В древнерусской иконописи вода изображается иначе. Вместо византийских горизонтальных линий реку Иордан символизирует вертикальный водный столп. Подобное изображение можно увидеть на иконе А. Рублева «Крещение господне» (1405).

С новозаветной символикой воды связано изображение источников, которые ассоциируются с идеей духовного спасения и обретения благодати. В восточно-христианской иконографии эта идея воплотилась в изображении Богоматери Живоносного Источника. Изначально Живоносный Источник не изображался на иконах непосредственно, затем его стали писать в виде чаши, а позже – водоема и фонтана. Одно из изображений находится на горе Афон и датируется первой половиной XV в. (Приложение А, рисунок 9). Значимым в иконографии является сюжет Благовещения у колодезя, изображающий Богородицу с кувшином у колодца в момент получения благой вести. Образ есть в росписях собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1502) и Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире (1648) [54, с. 191].

Согласно исследованию С. Рулевой, позднее на Руси появились иконы с изображением стоящих на берегах вод монастырей, выполненным с географической и архитектурной точностью. Первым монастырем, получившим «водную иконографию», был Сийский в Архангельской области. Он изображался на реке Сие, притоке Северной Двины. Весьма точным является изображение водных источников у Соловецкого монастыря на посвященных ему иконах. С. Рулева указывает, что в русских иконах, изображающих местночтимых святых, присутствуют архитектурные или природные достопримечательности местности: изображение реки Кашинки на иконе Анны Кашинской, особо почитаемой в г. Кашине Тверской области; на иконе Зосимы Тотемского – не только храмы Тотьмы, но и место впаде-

ния р. Тотемки в Сухону [53, с. 191]. На иконах святителя Николая изображаются сцены спасения им терпящих бедствие моряков или рыбаков как символ спасения их душ. Изображение моря на храмовой росписи нередко связано также с известным рассказом о пророке Ионе, ввергнутом в морскую пучину и поглощенном китом. На фреске XVII в. в Тутаевской церкви выразительно воссоздана обстановка этого библейского сюжета: страшный ветер рвет паруса корабля, волны почти захлестнули борта [185].

В эпоху **Возрождения** (XV – начало XVI в.) немецкие мастера Л. Мозер, К. Витц и Г. Мульчер по-новому воплощают религиозные сюжеты, стремясь представить их как реальные события. Это влечет за собой новые приемы изображения: появляется необходимость в передаче пространства, объема, материальности форм, точном воспроизведении природы. В своих алтарных картинах К. Витц стремился перенести действие библейских и евангельских сцен в реальный ландшафт. В частности, в картине «Хождение по водам» (1444) (Приложение А, рисунок 10) художник воссоздал пейзаж берега Женевского озера. Такое изображение считается первым в искусстве Германии и одним из первых в европейском искусстве топографически точным воспроизведением природного ландшафта. В изображении воды, как писал А. Бенуа, «чувствуется глубина, опасность в нее погрузиться, захлебнуться в холодной тьме, и вследствие этого тем более чудесно шествие Бога в образе человеческом по зыбкой зеркальной поверхности» [41, с. 269].

Показательна для нового стиля фреска П. Перуджино «Крещение Христа» (1498) (Приложение А, рисунок 11). Главное отличие от иконописи здесь – реалистическое изображение действующих лиц и окружающей обстановки. По сравнению с одноименными, более ранними работами П. делла Франчески (1450), А. Вероккьо (1475), вода на фреске П. Перуджино притягивает внимание своим центральным положением, яркой голубизной и натуральностью обрисовки. Художник изображает реку Иордан в виде мелкого ручья, который прикрывает ноги Иисуса до щиколоток, тогда как на более ранних изображениях

вода доходит ему до пояса (Джотто, 1306). Вода реки прозрачна, чиста, что символизирует чистоту и духовность ритуала. Цветовая гамма картины насыщенная, радостная, помимо глубокого желтого в ней также доминирует голубой тон (цвет воды).

Символическое значение вода приобретает у нидерландского художника И. Босха. В его известном триптихе «Сад земных наслаждений» (1500–1510) (Приложение А, рисунок 12) вода представлена на каждой из трех частей. В левой части река символизирует безгрешную природу райских обитателей, и ее вода изображена в светло-голубых тонах; в средней части вода приобретает мутноватый оттенок, что связано с образами земных грехов и человеческих страстей; в правой части, рисующей муки грешников в аду, вода имеет серый или вовсе черный цвет. Кроме цветовой символики, здесь есть два фонтана-символа. Фонтан на первой створке называют фонтаном жизни, «источником текущей воды, из которой пьют растения, животные и люди», «символом плодородия, размножения и спасения» [186]; фонтан в средней части – это фонтан вечной молодости, источник плотских наслаждений. Интересно, что в закрытом положении створки триптиха несут на себе изображение еще одного «водного» образа – сотворения мира (Приложение А, рисунок 13).

В жанре мифологической живописи образ водной стихии представлен «Рождением Венеры» (1486) С. Боттичелли (Приложение А, рисунок 14). Рожденная из морской пены богиня плывет в раковине по волнам, которые подгоняет западный ветер Зефир. На берегу ее встречает богиня цветения Фалло. В их аллегорических фигурах очевидна символика трех стихий: воды, земли и воздуха. Отмечается также, что «рождение Венеры из воды легко сопоставляется с идеей возрождения души в водах крещения» [187, с. 415].

«Водные» элементы изображения присутствуют и в красочной фреске «Триумф Галатеи» (1511) Рафаэля (Приложение А, рисунок 15) с ее тритонами, nereидами, дельфинами и морской раковиной как средством передвижения героини. Светло-голубой фон фрески образуют тона воды и неба, почти

сливающиеся в одно целое у низкой линии горизонта. Аллегорическое воплощение водной стихии у Рафаэля преобладает над реалистическим. В отличие от работы С. Боттичелли, вода не занимает значительного пространства изображения, заслоненная множеством фигур.

Центральное место занимает вода на картине П. Брейгеля Старшего «Падение Икара» (1558) (Приложение А, рисунок 16), в которой соединены мифологический сюжет и реалистическое изображение природного пейзажа – детально выписанная картина моря с кораблями, фигурами людей и животных на берегу. По своему содержанию картина близка жанру марины – морского пейзажа с изображением кораблей и морских сражений.

В эпоху **барокко** (конец XVI – XVIII в.) образ воды получает воплощение в жанрах портрета и натюрморта, где становится важным символическим элементом картины. Таковы бокал, наполненный чистой водой, в «Севильском водоносе» (1622) Д. Веласкеса (Приложение А, рисунок 17), округлая ваза с розой в «Мальчике, укушенном ящерицей» (1596) М. Караваджо, лаконичный керамический сосуд в «Чашке с водой и розе на серебряном блюде» (1630) и «Натюрморте с лимонами, апельсинами и розой» (1633) Ф. Сурбарана, изящная чаша в «Натюрморте» (1643) и «Натюрморте с фруктами» (1644) П. Класа. Устойчивой аллегорией водной стихии являлся рыбный натюрморт («Рыбная лавка» Ф. Снейдерса, 1616). Мифологическая трактовка водной стихии дана у П. Рубенса в «Прибытии Марии Медичи в Марсель» (1625) с воплощающими водную стихию наядами и в «Союзе Земли и Воды» (1618), где вода показана не только аллегорически, фигурой морского бога Посейдона, но и непосредственно, в виде обильно текущей струи из наклоненной вазы (Приложение А, рисунок 18).

В живописи **классицизма** (XVII–XIX вв.) образы водной стихии широко представлены в мифологических и аллегорических сюжетах: «Нахождение Моисея» (1647), «Святой Иоанн крестит народ» (1635), «Переход через Красное море» (1635), «Триумф Нептуна или Рождение Венеры» (1636) Н. Пуссена (Приложение А, рисунок 19), «Наяда или Вода» (1655) Ш. Леб-

рена. Стихия воды занимает на картинах непропорционально малое место, она статична, лишена движения и волнения, что соответствует эстетике классицизма с ее идеями красоты как покоя [188, с. 70–71].

Гораздо большую самостоятельность вода приобретает в жанре пейзажа: в мифологических пейзажах Н. Пуссена («Пейзаж с Орфеем и Эвридикой», 1650–1653) и К. Лоррена («Пейзаж с Аполлоном и Сивиллой Кумской», 1647; «Похищение Европы», 1655), ведутах – детальных изображениях панорамы городского пейзажа («Дворец дождей в Венеции» Ф. Гварди, 1760-е; «Набережная Скъявони в Венеции» А. Каналетто, 1730) и каприччио, рисующего архитектурные фантазии и вымышленные руины («Каприччио: Руины арки и фермы у лагуны» Ф. Гварди, 1780; «Каприччио классических руин с лодками» Р. Юбера, 1760).

Начиная с XVII в. весьма представительным является реалистический голландский пейзаж в его жанровых разновидностях – сельский (П. Рубенс «Радужный пейзаж», 1636), городской (Я. Вермеер «Вид Делфта», 1661), лесной (Я. Рейсдал «Лесной пейзаж с мостом у водопада», 1670), речной (А. Кейп «Речной пейзаж с всадниками», 1655), ночной (А. ван дер Нер «Река в лунном свете», 1645), зимний (Х. Аверкамп «Зимний пейзаж с башней», 1610), морской (Я. Порселлис «Корабли в бурном море», 1640-е). В каждом из них изображение водных объектов занимает существенное место. Это связано с особенностями природного ландшафта страны: ее землей, с трудом отвоеванной у моря, системой плотин, дамб и шлюзов, множеством каналов, рек с запрудами и водяными мельницами, озер, морских заливов.

Особой популярностью у нидерландских художников пользовался морской пейзаж – марина. Создателями марин были В. ван де Велде (Старший и Младший), Я. Порселлис, Я. Рейсдал, А. Сторк, изображающие как тихие морские воды и качающиеся на них суда, так и картины бури, шторма, гигантские волны, несущие корабли на скалы (Приложение А, рисунки 20, 21).

Нужно отметить, что в голландской живописи море являлось не только объектом изображения, но и художественным символом, знаком. Так, в живописи XVII в. устойчивым сюжетом было изображение девушки, читающей письмо в комнате, где на стене висит картина с морским видом. Здесь море с его бурным характером, изменчивостью выступает аллегорией любви и ее непостоянства; следовательно, и само письмо имеет любовный характер [43, с. 47]. Именно так раскрывается содержание картины Г. Метсю «Женщина, читающая письмо» (1662–1665) (Приложение А, рисунок 22).

Французская марины XVII в. представлена работами К. Лоррена, которому присущ особый интерес к воздушной атмосфере, ее насыщенности светом и цветом. В центре композиции его марин всегда солнце, особенно заходящее, «когда золотыми рядами бегут издалека к ступеням дворцов волны залива, когда призрачные тени тянутся по водам, ... и тающим миражем кажутся мощные корабли и грузные замки» [42, с. 47]. Картины К. Лоррена («Утро в гавани», 1634; «Порт на закате», 1639; «Байский залив», 1650-е) оказали влияние на развитие европейской марины и творчество У. Тернера. В XVIII в. самым известным маринистом стал К. Ж. Верне, создавший пейзажи всех портов Франции и романтические картины кораблекрушений.

Значимую роль образ моря играет в искусстве и литературе романтизма (XIX в.). Водная поверхность становится зеркалом, отражающим внутренний мир героя, а драматическое столкновение с бурными морскими волнами оттеняет масштаб человеческой личности. Исследователь С. Бородина отмечает: «У романтиков морская бушующая, как правило, стихия, противопоставляется спокойной земле: море уподобляется мятежной человеческой душе, буре мирских страстей, олицетворяет вечное и непостижимое божественное начало» [45, с. 57].

Жанр английской марины представлен у Т. Гейнсборо («Скалистое побережье с развалинами замка и рыбаками, 1781; «Прибрежная сцена с парусными и весельными лодками и фигурами», 1782) и Дж. Констебла («Морской пейзаж с двумя

лодками», 1800-е; «Морской пейзаж. Этюд с дождевыми облаками», 1827). Но самым ярким его представителем стал У. Тернер. Море, туман и солнце были любимыми образами английского романтика, предтечи импрессионизма. Его марины отразили ощущение мира как таинственного и небезопасного. И все же светлая сторона окружающего мира для У. Тернера была привлекательнее, чем сумрачная. Таков «Последний рейс корабля “Отважный”» (1839) (Приложение А, рисунок 23). Светом заходящего солнца окрашены просторы неба и тихого, покрытого мелкой рябью моря. День заканчивается спокойно и мирно, как и славная жизнь старого корабля, героического участника Трафальгарской битвы.

В Германии романтические марины стали популярны в творчестве Г. Кенига, Э. Кернера, во Франции – у Т. Гудена, Э. Изабе, Э. Будена; последний из них, как и У. Тернер, был уже предвестником импрессионизма.

**В русской живописи** самым ярким маринистом был И. Айвазовский, создавший около 6000 картин на морскую тему. «Все его работы проникнуты идеей мира бесконечного и изменчивого. Марины Айвазовского открыты потоку жизни, зрителю, полны воздуха» [47, с. 479]. Главное место в творчестве художника занимает сама морская стихия, ее жизнь, движение, волны, образы разгневанной природы. Для изображения вспенившихся, почти прозрачных морских вод он применял особую технику лессировки, нанося тончайшие слои краски друг на друга, из-за чего водные массы приобретают прозрачность и проницаемость, а цвета кажутся очень насыщенными, глубокими. В числе лучших творений И. Айвазовского – «Черное море» (1881) (Приложение А, рисунок 24), о котором И. Крамской писал: «На картине ничего нет, кроме неба и воды, но вода – это океан беспредельный, не бурный, но колыхающийся, суровый, бесконечный, а небо, если возможно, еще бесконечнее. Это одна из самых грандиозных картин, какие я только знаю» [цит. по: 173]. Известными русскими художниками-маринистами второй половины XIX в. были также А. Беггров, Л. Блинов, А. Боголюбов, Н. Гриценко, Л. Лагорио, Р. Судковский.

В русской живописи второй половины XIX в. образы воды получили большое распространение в творчестве художников-передвижников. Одной из главных их эстетических установок было реалистичное изображение родной природы, которое должно пробудить патриотические чувства у зрителей полотен. С большой точностью изображают пейзажи с реками, озерами художники Е. Волков («Ранний снег», 1883; «Октябрь», 1883; «В лесу по весне», 1887), А. Киселев («На пруду», 1894), В. Орловский («Летний день», 1884), К. Крыжицкий («Перед полуднем», 1885) и др. Академик Д. Лихачев заметил, что в русской пейзажной живописи очень много произведений, посвященных временам года – осени, весне, зиме, и главенствующими в них являются «не неизменные элементы природы, а чаще всего временные: ... вешние воды, тающий снег, дождь, гроза, зимнее солнце, выглянувшее на мгновение из-за тяжелых зимних облаков, и т. п. <...> Разные состояния воды, принимающей на себя окраску неба и окружающих берегов, меняющихся под действием сильного или слабого ветра ..., дорожные лужи, различная окраска самого воздуха, туман, роса, иней, снег – сухой и мокрый. Вечный маскарад, вечный праздник красок и линий, вечное движение – в пределах года или суток» [190, с. 163–164]. Автором здесь названо множество водных «состояний»: не только реки и озера, но и ручьи, лужи, таяние снегов, иней, дождь, роса – это также водные образы русского живописного пейзажа.

Много поэтичных пейзажей написано А. Саврасовым. Детальностью проработки, достоверностью тонов отличаются изображения воды в его пейзажах «Весна» (1870-е), «Закат над болотом» (1871), «Ивы у пруда» (1872), «Берег реки» (1879). Тонким лириком был ученик А. Саврасова Л. Каменев, неяркими красками охристой гаммы рисовавший простые сельские пейзажи с разными водными источниками: «Водопад» (1850), «Ночь над морем» (1863), «У плотины» (1864), «Весна» (1866) (Приложение А, рисунок 25), «Пейзаж с рекой» (1872), «Сельская жизнь» (1870-е), «Пейзаж с прудом» (1884).

Важное место образы воды занимают в «пейзажах настроения» И. Левитана. Определение «пейзаж настроения» появилось

в критической литературе в конце XIX в. и применялось по отношению к картинам любого художника и изображению природы вообще, но закрепилось именно за пейзажами И. Левитана, став устойчивой характеристикой его творческой манеры [50, с. 71]. Характер изображения водных пространств в живописи художника не был неизменным. Его творчество демонстрирует постепенный отход от передвижнического реализма («Тихая обитель», 1890; «У омута», 1892) к символизму («Над вечным покоем», 1894). В картине «Над вечным покоем» (1894) (Приложение А, рисунок 26) вода занимает большую часть полотна. Она выписана не детально, как на ранних полотнах, а более обобщенно – крупным мазком, подчеркивающим ее стихийную природу, бесконечность времени. Признаки человеческого существования (небольшая сельская церковь на пригорке, защищенная группой деревьев) и другие природные явления (мягкая зелень травы) скромны и недолговечны, они преходящи и не могут сравниться с бескрайним простором воды и неба, выписанных в одной сероватой гамме и почти не различаемых по тону. Как символ России вода представлена на картине И. Левитана «Озеро. Русь» (1899–1900), решенной в ярких светлых тонах (Приложение А, рисунок 27). К другим символам, представленным на этой картине, следует отнести засеянное поле – символ плодородия, а также размытые контуры церкви – символ духовности.

Значительный вклад в «водный» пейзаж внес А. Куинджи. В картине «Ладожское озеро» (1873) (Приложение А, рисунок 28) он создал эффект просвечивающего сквозь воду каменного дна озера, а на картине «Лунная ночь на Днепре» (1880) расцветил воду в зеленоватых тонах, выписав черным небо и землю. Необычное колористическое решение демонстрирует картина Н. Дубовского «Притихло» (1890) (Приложение А, рисунок 29). Своеобразие пейзажа создается за счет тонких переходов в светотени от ярко-белого к черно-коричневому. Вода же здесь представлена без участия синего цвета.

«Водные» образы играют важную роль в **импрессионистической живописи** конца XIX – начала XX в. Морские пейзажи

занимают видное место в творчестве нормандских импрессионистов, таких как А.-Ф. Кальс («Скалистый берег. Окрестности Дьеппа», 1862), Ф.-М. Боггс («Дьепп. Утренний туман», 1881), М. Мофра («Пляж в Гавре», 1893), речные – у О. Ренуара («Лягушатник», 1869; «Сена в Аньере», 1879), Б. Моризо («Летний день», 1879; «Сена в Буживале», 1884), А. Сислея («Сена близ Сюрена», 1879).

Водная стихия – один из ведущих мотивов в творчестве К. Моне. Просторы реки, моря, изменчивая игра света на воде стали главным элементом многих его картин. Подвижность воды изображается не только мелкой рябью на поверхности, но и размытыми тонами отражающихся в реке деревьев, облаков, приносящими жизнь и движение. Вода у К. Моне всегда разная, ее сложный переливающийся цвет создается минимальным смешением красок, соседством мелких мазков разного цвета, создающим эффект «светящихся» объектов. Таковы нежные, серовато-голубые воды его картины «Впечатление. Восходящее солнце» (1872), мрачные, выписанные темными зеленовато-коричневыми тонами воды «У моря» (1881), разноцветные – в «Осень на Сене в Аржантее» (1873) (Приложение А, рисунки 30–32).

Прозрачная, радужно переливающаяся вода запечатлена в серии пейзажных изображений «Кувшинки» («Водяные лилии») и «Нимфеи» К. Моне. Эти изящные водные цветы полностью завладели воображением художника: к 1900 г. было создано 10 картин серии, к 1909 г. их было уже 48, а с 1914 по 1918 г., в годы Первой мировой войны, им была создана серия «Декоративных монументальных панно с кувшинками», которую К. Моне считал своим вкладом в победу Франции. В музеях мира обнаружено около 80 картин этих серий. На всех изображены круглые листья и цветы, лежащие на воде, отблески света на почти неподвижной водной глади, тени деревьев и кустов, облаков и цветов, падающих на воду, едва ощутимое колыхание водорослей под водой. Вода на них то светится солнечно-желтым («Кувшинки. Заходящее солнце», 1920–1926), то сгущается в разных оттенках синего, зеленого, фиолетового

(«Кувшинки», 1914–1917) (Приложение А, рисунок 33): цвет является у К. Моне главным средством создания образа.

С особой яркостью красок изображает воду постимпрессионист В. Ван Гог на картине «Звездная ночь над Роной» (1888) (Приложение А, рисунок 34). Работа привлекает контрастным соотношением темно-синей водной глади с такими же яркими, насыщенно-желтыми вспышками звезд на небе и их мерцающими длинными отражениями в воде. Богатство тонов и контрасты цвета создают атмосферу праздника – ночной природной феерии.

Выразительную трактовку водная стихия обретает в работах художников-экспрессионистов Э. Л. Кирхнера («Красное дерево на пляже», «Купальщики на пляже», обе 1913), Э. Шиле («Парусники и рябь на воде», «Деревья, отражающиеся в воде», обе 1907), Э. Мунка. У Э. Мунка водная гладь всегда изображается в спокойном состоянии, с едва уловимыми очертаниями волн, лишенными природной реалистичности. Она имеет лишь символическое значение, контрастируя с состоянием главного героя картины, постоянно страдающего или пребывающего в меланхолическом настроении. Так, например, главный герой произведений «Отчаяние» (1892) и «Меланхолия» (1894–1896) изображен печальным, душевно опустошенным, в то время как водная гладь, к которой обращены фигуры героев на обеих картинах, воплощает бесстрастность, вечность и полный покой. Еще больший контраст между трагедией лирического героя и природой представлен на картине Э. Мунка «Расставание» (1896) (Приложение А, рисунок 35): здесь главный герой держит окровавленную руку у сердца – символ душевной катастрофы, в то время как его возлюбленная, выписанная в белых тонах, удаляется от него в сторону равнодушно-спокойной водной глади.

В самом начале XX в. необыкновенной яркостью неожиданных красок сияет вода на картинах французских **фовистов**: «Морской пейзаж» (1905) А. Матисса, «Солнечные эффекты на воде», «Лодки в порту Коллиура» (обе 1905) А. Дерена (Приложение А, рисунок 36), «Сена в Шанту», «Баржи на сене» (обе

1906) М. Вламинка. В своих колористически дерзких, фонтанирующих энергией изображениях фовисты запечатлевали не реальный пейзаж, а выражение собственных, далеких от простого впечатления эмоций.

В XX в. необычную трактовку водной стихии предлагает живопись **сюрреализма**. В полотнах Р. Магритта («Коллективное изобретение», 1934; «Прекрасные реальности», 1964), И. Танги («Шторм (Черный пейзаж)», 1926; «Большая картина с пейзажем», 1927) вода становится реальным фоном для нереальных, странных событий, существ и предметов. Ее светло-голубой тон сливается с тоном неба, образуя единый неделимый фон сюрреалистических изображения. Вода присутствует на заднем плане многих картин С. Дали. Чаще всего она изображается в светло-синих или голубых тонах, ее поверхность ровная, бесстрастная («Постоянство памяти», 1931; «Сон», 1937; «Лебеди, отражающиеся в слонах», 1937; «Мед слаще крови», 1941; «Живой натюрморт», 1956), что для С. Дали было символом неделимости пространства и вечности времени. Необычна трактовка воды в картине С. Дали «Геркулес приподнимает поверхность моря и просит Венеру подождать будить Амура» (1963) (Приложение А, рисунок 37). Вода приобретает здесь новую форму: она выглядит подобием покрывала, которое приподнимает Геркулес. Под гладью вод оказывается безводное пространство, где лежит обнаженный Амур. Такая интерпретация образов водной стихии отвечает принципам сюрреализма, в произведениях которого вода может стать твердой, а камень – жидким.

Водная стихия является одной из главных тем **западноевропейского и русского искусства модерна и символизма**. В предчувствии социальных потрясений тема воды в искусстве приобрела еще один глубинный смысл: подводный мир, мерцающие отражения колдовских озер ощущались как символические образы несбыточной мечты и иллюзорности мира. Как отмечает Н. Злыднева, «в эстетических принципах модерна (в архитектуре и изобразительном искусстве) попытка создать органическое единство вещного и образного, природно-утилитарного и символического проявилась в обращении к ряду

мифопоэтических универсалий, которые кодируют установку на “вторую натуру” как главное художественное кредо эпохи. Одной из ведущих универсалий такого рода стал комплекс представлений, связанных с водной стихией» [56]. В XX в. образ воды принимает облик волны: «Волна предстает в графике и живописи русского модерна как в прямом (“натурном”) виде – в виде опредмеченной водной стихии, так и косвенном – как набор мифопоэтических составляющих мотива, отсылающих к нему или очерчивающих его формально» [56]. «Изобразительными сородичами» волны являются такие ее «мотивные агенты», как пряди волос, взвихренные ткани и др. [56]. По мысли И. Ключевой, к акватическим мотивам могут быть отнесены также изогнутые линии растущей у воды флоры, орнаментальные речные и морские мотивы (раковины, жемчужины, медузы, распущенные волосы русалок и речных нимф) [57, с. 355].

Излюбленные цвета живописи модерна – перламутровый, серебряный, золотой, жемчужно-серый, бледно-голубой, зелено-голубой, лиловый – естественно создают образ подводного царства, которое художники населяют фантастическими обитателями [57, с. 357]. Их образы появляются у поздних прерафаэлитов – «Гилас и нимфы» (1896), «Сирена» (1900), «Русалка» (1900) Дж. Уотерхауса (Приложение А, рисунок 38), у художников модерна и символизма: «Сирены» (ок. 1875) Г. Моро, «Игра наяд» (1886) А. Беклина, «Синий час» (1890) М. Клингера, «Наяда» (1896) А. Фантен-Латура, «Русалки» (1899) Г. Климта, «Фавн и русалка» (1918) Ф. фон Штука.

Единство двух стихий – воздуха и воды – присутствует в картине М. Врубеля «Царевна-Лебедь» (1900) (Приложение А, рисунок 39). Фигура таинственной девы изображена на сумрачном фоне моря словно выступающей из массы воды. Темные краски моря и неба сливаются на горизонте в одно целое. Воплощением гармонии человека и природы является водная стихия в символистской композиции П. Пюви де Шаванна «Девушки у моря» (1879), знаком одиночества и мрачным пророчеством – в «Острове мертвых» (1880–1886) А. Беклина, «Древнем ужасе» (1908) Л. Бакста.

Сказочно-философские миры рождает живопись М. Чюрлениса («Потоп», 1904; «Сотворение мира», 1906; «Соната моря», 1908). Символикой «уходящего мира» пронизано творчество В. Борисова-Мусатова. Воды его «Водоема» (1902) расплывчато отражают облака, листву деревьев, образуя нежный фон для двух светлых женских фигур, выписанных в тех же бело-голубых тонах. Гармоничное изображение рождает настроение светлой прощальной грусти (Приложение А, рисунок 40). В тонкой, почти ирреальной живописи П. Кузнецова образ фонтана, его изливающаяся и уходящая вода варьирует тему круговорота жизни. Его картины «Голубой фонтан», «Фонтан» (обе 1905) (Приложение А, рисунок 41) принадлежат раннему символистскому периоду. Видимая реальность в них размывается, перетекая в область снов и грез: «Кузнецов доводил зыбкость и размытость очертаний предметной среды до их полной дематериализации, всемерно акцентируя при этом мерцающий сине-голубой колорит полуночья» [191, с. 212].

Иное решение образ воды находит в картинах К. Петрова-Водкина с их отчетливостью линий рисунка, выраженной предметностью, яркостью красок с довлеющим красным тоном. В «Купании красного коня» (1912) (Приложение А, рисунок 42), «Жаждающем воине» (1915) слились «новейшие достижения французского постимпрессионизма, цветовая пластика Гогена и Матисса с символизмом европейского модерна, традициями византийской и древнерусской иконописи и фрески» [192, с. 156]. Вода как образ вечного бытия представлена на картинах Н. Рериха, созданных в годы эмиграции. Н. Рерих изображает воду как неизменно ровную поверхность, окрашенную в необычные яркие цвета – желтый («И мы трудимся», 1922) (Приложение А, рисунок 43), ярко-бирюзовый («Лотос», 1933; «Святые Борис и Глеб», 1942).

В русской живописи 20–50-х гг. XX в. образы водной стихии подчиняются задачам господствующего в искусстве **соцреализма**. Выросший на корнях русского реализма и академизма, социалистический реализм призван был воспитывать зрителя, изображая жизнь в ее правдоподобии, но не такой, ка-

кая она есть, а как воплощенный социалистический идеал. Главным объектом изображения становится образ нового человека новой эпохи, а главными жанрами – портрет, бытовой жанр, тематическая картина. Водная стихия является важной частью и фоном изображения людей, связанных с ней своей профессиональной деятельностью: матросов на портретах Ф. Богородского («Братишка», «Снимаются у фотографа», 1932), моряков на тематических картинах В. Тихова («Работницы на подшефном корабле Балтфлота», 1934), В. Одинцова («С. М. Киров в Астрахани в 1919 году. Каспийская экспедиция», 1940-е). Образы водной стихии наполняются символикой свежести, чистоты юности («Возвращение с купанья», «Верба распустилась» Н. Чернышова, 1926–1928), энергии здоровья и силы («Полдень» А. Дейнеки, 1932 (Приложение Б, рисунок 44); «Пейзаж с красным деревом» Л. Чупятова, 1938). Они становятся воплощением романтики революции и фоном изображения ее вождей – беспокойно-волнующимся («Октябрьский ветер» М. Девятова, 1957) или величественно-спокойным («И. В. Сталин в Туруханском крае» Я. Николаева, 1947) (Приложение Б, рисунки 45, 46).

Разнообразно представлен «водный» пейзаж в **белорусской живописи**. В XIX в. тихая красота многообразных водных источников запечатлена в работах А. Горавского («Болото», 1852; «Заросший пруд», «Пейзаж с рекой и дорогой», 1853; «Лесное озеро», 1872 (Приложение А, рисунки 47, 48)), В. Дмоховского («Руины замка на озере Троицком», 1853; «Тугановичи», 1861; «Около перевоза. Река Пина»). Тонкой поэзией окрашены рисунки городских пейзажей Н. Орды («Свислочь», «Гомель над Сожем» «Высокое», 1850–1870-е) и М. Кулеши («Церковь на Коложе», 1850). Романтический тон приобретает изображение водных источников на рубеже XIX–XX вв. у Ф. Рушица («Лесной ручей», «У берегов Вилейки», обе 1900), активно обращавшегося к жанру марины («Две лодки», «Море и тучи», обе 1896 (Приложение А, рисунки 49, 50)). Художник создал в них образы, поражающие «поэтической возвышенной трактовкой, глубиной переживания, <...>

образы природы, свободные от будничного и одновременно совершенно реальные» [193, с. 11].

Одним из первых широко известных белорусских пейзажистов стал В. Бялыницкий-Бируля, творивший в Беларуси и России в конце XIX в. и первой половине XX в. Художник-лирик, он писал в манере, сходной со стилем И. Левитана, с которым был хорошо знаком. Среди поэтичных образов В. Бялыницкого-Бирули много изображений водных просторов, которые художник наблюдал с детства: отец мальчика работал в днепровском пароходстве и часто брал его на плавание по Днепру, Припяти и Сожи. Его гармоничные, изысканные по колориту пейзажи с водой («Весна» 1899; «Мартовские сумерки», 1903; «Начало весны», 1912; «Вешние воды», 1930; «Задумчивые дни осени», 1940; «Весна идет», 1953) представляют собой лирические раздумья автора о вечности природы. В своих пейзажах художник избегает внешней декоративности – они просты, избавлены от лишних деталей. Тона картин сдержанные, оттенки цветов обычно приглушенные, «колорит его холстов почти всегда без изменений серебристо-серый и подчинен одному главенствующему общему тону; цветовой, тональный и световой контрасты сближены» [61, с. 24]. Преобладающая гамма отражает цвета весенней воды и неба, часто являющихся объектами изображения.

Вода в картинах В. Бялыницкого-Бирули представлена в разных природных формах: реки («Степная речка весною», 1899; «Быстрая речка», 1908; «Лесная речка зимой», 1920), озера («Лодки», 1913), пруда («Дремлющий пруд», 1945), талых вод (этюд «Талые воды. Чайка», 1927), даже льда и снега («Вечные снега», 1901; «В конце зимы», 1909; «Зимний сон», 1911; «Лед прошел», 1930). Источником многих художественных образов стало озеро Удомля, на берегу которого находился дом и мастерская художника. Там написано одно из самых известных его полотен «Час тишины. Озеро Удомля» (1911) (Приложение А, рисунок 51), удостоенное двух медалей на художественных выставках в Мюнхене и Барселоне. В. Бялыницкий-Бируля продолжил «традицию импрессионистического пейзажа – лирически-эмоционального, отмеченного живой, “этюдной” легкостью

красочного письма и любовью к переходным (в особенности весенним) состояниям природы» [58].

В первой половине XX в. создает свои символистские полотна Я. Дроздович. Особый интерес представляют его «космовизии» – картины, на которых живописец отразил свои представления о жизни на других планетах. В «Пейзаже под кольцами планеты Сатурн» (1930), «Панораме лунного города» (1933), на картине «В прибрежных скалах» (1947) из серии «Жизнь на Венере» (Приложение А, рисунок 52) художник изобразил инопланетные озера и реки. Вода здесь – свидетельство наличия жизни; водная гладь выписана обобщенно, в легких очертаниях волн заметна неспешность течения: «Космос Дроздовича удивительно спокойный, уютный <...> кажется, что художник просто увеличил родную Беларусь до размеров Солнечной системы» [59].

Символический смысл имеет вода в картине художника П. Сергиевича «Дорогой жизни» (1934) (Приложение А, рисунок 53). Здесь изображены фигуры двух измученных путников с тяжелой ношей, которые по дороге идут в сторону светлеющей вдалеке воды. Дорога здесь означает путь к светлому будущему, а вода, таким образом, является символом новой жизни.

Расцвет белорусской пейзажной живописи приходится на вторую половину XX в. и достигает своей кульминации в 1980-х гг. Одним из наиболее плодовитых белорусских пейзажистов послевоенной эпохи стал В. Цвирко. В его работах много изображений белорусских рек, озер и более мелких водных источников: «Разлив в Минске» (1945), «Озеро Селява» (1952), «Озеро Нарочь» (1956), «Ручей» (1960), «Неман» (1962), «На озере Свирь» (1962), «Припять. На земле белорусской» (1963), «Браслав» (1966), «Нарочь» (1971) и др. Полотна художника отличаются широкой живописной манерой, размеренным ритмом цветовых перемен, оригинальным композиционным решением: художник словно смотрит на изображаемое «с высоты птичьего полета», отчего земные и водные пространства на них кажутся широкими, почти бесконечными. Пейзаж «Неман» (1962) (Приложение А, рисунок 54) передает красоту белорус-

ских просторов: мягкие зеленые тона травы и бело-голубая поверхность реки создают атмосферу вечернего летнего тепла. Ярким сполохом на картине выступает сидящая женская фигура в красном – символ жизненной силы белорусского народа. Разнообразное цветовое решение воды заметно на картине «Белорусский мотив» (1967), где вода выписана белым и серым цветом, в «Белорусском пейзаже» (1974), где она решена в зеленых тонах с вкраплением желтого и коричневого (Приложение А, рисунок 55). Водоемы (река, озеро) в композиции обеих пейзажей занимают центральное место. Учитывая «белорусские» названия пейзажей, можно полагать, что эти водоемы являются для В. Цвирко символом Беларуси.

Пейзажные полотна белорусского художника В. Громыко отличаются масштабностью замысла и по степени художественного обобщения напоминают космовизии Я. Дроздовича. На картинах В. Громыко «Красные земли Полотчины» (1970) (Приложение А, рисунок 56) и «Глубелька – сердце Голубых озер» (1975) белорусские водные ландшафты представлены как особые миры, стоящие выше объективной реальности. Главным эмоциональным компонентом образа становится насыщенный цвет, рождающий незабываемое переживание.

Крупнейший представитель белорусской живописи последней трети XX в. П. Шарипо рисует белорусские ландшафты в манере В. Ван Гога. Широкие мазки для характеристики водной поверхности и густые линии для прорисовки огромных облаков присутствуют на картинах «Ветреный день. Озеро Вера» (1970-е), «Озеро» (1972) (Приложение А, рисунок 57), «Тихая речка» (1980-е) «Браславщина» (1980-е). Для его пейзажей характерно использование естественных природных цветов с преобладанием приглушенных оттенков, соответствующих реалиям белорусской природы. Бóльшая яркость красок и контрасты цвета появляются в картинах П. Шарипо 1980–1990-х гг.: «Над Днепром» (1980) (Приложение А, рисунок 58), «Над озером» (1996).

Выразительны и своеобразны «водные» пейзажи Л. Щемелева «Хутор» (1984), «Уходящее лето» (1988), «Острошицкое

озеро» (1989), «Теплое лето» (1995), «Сентябрь» (1996), «Речка Свислочь» (2001), «Пруд в Здравнево» (2006) (Приложение А, рисунок 59). Они написаны крупным мазком, без выписанных деталей, с условностью очертаний. Водные пространства часто неотличимы от пространств воздушных. «Небо у него бывает опрокинуто в гладь реки, расцвечивая ее калейдоскопом бликов лазури, синевы. Бывает чистым-чистым, без единой морщинки, разве что только одинокий месяц тоскует в глубине огромного небесного пространства» [60, с. 180].

Образы водной стихии остаются актуальными и в живописи **XXI в.**, особенно пейзажной. Отличительной чертой современного искусства является плюрализм стилей, в разнообразии которых проступают характерные черты живописи предшествующих эпох. В реалистической манере с элементами импрессионизма создают «водные» пейзажи русские художники В. Палачев («Туманный рассвет», 2017; «Рыбацкий край», 2018; «Тихий вечер», 2021), Н. Комаров («Заводь», 2010; «Заросший пруд», 2014; «Залив», 2019). Пейзаж И. Бердышева «Летом» (2018) (Приложение А, рисунок 60) своей цветовой гаммой и широким мазком напоминает «Березовую рощу» А. Куинджи. Морские пейзажи В. Вырвича «Красная лодка» (2001), «В порту» (2005), «Поселок у моря» (2018) (Приложение А, рисунок 61) по настроению и приемам письма близки импрессионистическим пейзажам К. Моне. Манера письма А. Чариной в картинах «Вечер в гаэтанском заливе», «Девочка и море» (2000-е) несколько напоминает В. Ван Гога (Приложение А, рисунок 62).

В западной живописи XXI в. популярность обретают изображения одной только водной стихии, изначально характерные для традиционной китайской живописи Ма Юаня, Чжан Дацяня, Су Байцзюня. Примеры тому – в абстрактных рисунках А. Джокич, фотореализме Е. Вольф, коммерчески привлекательном реализме П. Гудхолла (Приложение А, рисунки 63–65).

Традиции белорусского лирического пейзажа в XXI в. продолжают Е. Батальенок («Дзень веснавы», 2016; «Водгалас», 2017; «Вячэрняя просвець», 2018), Л. Гомонов («Полдень», «Ти-

хая заводь», 2020; «Весенний мотив», 2022), Н. Исаенок («Весна пришла», «Летний полдень», 2005; «Март», 2010). Всем полотнам присущи интерес к повседневному состоянию природы, камерность, простота живописных мотивов, сдержанная цветовая гамма, светлое элегическое настроение [62, с. 21–23]. Особый интерес к образам воды отличает В. Шкарубо («Зимняя вода», 2017; «У берега», 2018; «У воды», 2019; «На берегу озера», 2020). Выполненные мельчайшими мазками, его изображения воды живут, искрятся, движутся и кажутся более реальными, чем сама действительность. В его творчестве представлено около ста пейзажей, на которых вода занимает довлеющее место, становясь главным героем или даже единственным «персонажем», как в «Холодной осени» (2019) или «Шепоте волн» (2017) (Приложение А, рисунки 66, 67). Многоликостью образов водной стихии отмечено творчество А. Вырво, пишущего не только реки, озера, ручьи, но и природные состояния воды: «Лед пошел» (2012), «Оттепель» (2012), «Дождь» (2015) (Приложение А, рисунок 68), «Ранний снег. Кричев» (2016), «Вешние воды» (2018), «Облака над Сожем» (2019), «Приближение грозы» (2020). Тихим очарованием и свежестью веет от слегка размытых акварелей Н. Овчинникова, легкими мазками фиксирующих мягкую красоту речных и озерных пейзажей Беларуси. В XXI в. создание белорусских «водных» пейзажей не только не прекращается, но обретает новую энергию. Именно они становятся наиболее полным выражением души Беларуси – страны голубых рек и озер.

## **2.2. Специфика отображения образов водной стихии в китайской живописи**

Ярким выражением китайской художественной культуры является китайская традиционная живопись, и вода выступает ее важной составной частью. Изображение водных объектов, их форм у древних людей появилось раньше письменности. Поначалу, в доциньскую эпоху (XXI в. до н. э. – 221 г. до н. э.), оно

проявляется в декоративно-прикладном искусстве, в росписях предметов быта. В эпоху неолита на внешних стенках черной керамической посуды древней культуры Хэмуду (5000–3300 гг. до н. э.) в Чжэцзяне уже возникают прототипы орнамента с волнами воды. В вазописи культуры Мацзяяо (3300–2100 гг. до н. э.) встречаются водные орнаменты, в основном в виде водоворотов и волн, образно обобщающих характерные особенности водной стихии. Таковы узоры на изделиях из керамики, найденных при раскопках в провинции Ганьсу: «Расписной фаянсовый кувшин со спиралевидным орнаментом» и «Расписной фаянсовый кувшин с заостренным основанием и волнообразным рисунком» (XXXIV–XXII вв. до н. э.) (Приложение А, рисунки 69, 70). Линии их орнамента густые и изящные, расположены упорядоченно, что создает ощущение гармоничного движения.

Изображение водных орнаментов в эпоху **Цинь и Хань** (221 г. до н. э. – 220 г. н. э.) становится еще более изысканным. На керамике, грубом фарфоре, черепице, каменных гравюрах и барельефах, изделиях из лака, картинах на шелке появляются все более утонченные формы орнамента и сложные сочетания рисунков. Так, весь корпус «Расписного керамического чайника» (III в. до н. э. – III в. н. э.) (Приложение А, рисунок 71) эпохи Хань из комплекса Мавандуй покрыт спиралевидными изображениями облаков. Для росписи примитивного фарфора использовались волнообразные и ломаные линии. На черепице были представлены в основном сочетания орнаментов воды и облаков. На картинах из шелка и изделиях из лака образ воды создавался резкими ломаными линиями, которые создавали декоративную красоту абстрактных рисунков.

Первые примеры *пейзажной живописи «шаньшуй»* в китайской истории, согласно упоминаниям в трактате «Цзо-чжуань», относятся к династии Ся, где «рисунки гор и вод были изумительными», а на фресках дворцов династии Чжоу имелись «небеса и земли, горы и воды» [76, с. 53]. **Эпоха Вэй – Цзинь и Южных и Северных династий** (220–589) является периодом зачаточного развития пейзажной живописи. В произведениях этого периода пейзаж в основном присутствует лишь как фон в

«жэньу», бытовых изображениях людей и их портретах. В процессе совершенствования живописи «шаньшуй» «изобразительные формы волновых орнаментов постепенно стали проявляться в реалистической форме, стали более естественными, будь то бурлящий ручей или яростные морские волны» [84, с. 37]. Под влиянием идей «недеяния и следования сердцу» Лао-Цзы и Чжуан-Цзы художники отражали в картинах преимущественно собственные настроения, из-за чего изображение воды в искусстве этой эпохи приобрело бóльшую художественную выразительность и отличалось более свободным, романтическим характером. Таковы работы Сыма Шао («Рисунок мчащейся лодки»), Вэй Се («Пир в Нефритовом пруду»), Дай Куя («Уединение У Чжуна среди гор и ручьев»), Гу Кайчжи («Вершина Пяти Старцев под снегом»).

Самым ранним из сохранившихся изображений водной стихии является свиток «Фея реки Ло» (Приложение А, рисунок 72) Гу Кайчжи, художника эпохи Восточная Цзинь (317–420). Человеческие фигуры, являющиеся здесь главным объектом, показываются на фоне природы с ее горными уступами, деревьями, облаками и туманом, потоками воды. Рисунок воды здесь из абстрактного, несколько умозрительного символа превращается в довольно реалистически выписанный природный объект. В изображении воды художник применил типичный для портретной живописи прием «паутинного рисунка», прорисовки тонкими, еле уловимыми ритмически повторяющимися линиями. Использованный для изображения природного объекта, этот прием стал настоящим открытием в живописи. Он обладал выраженной декоративностью, отличался филигранностью и легкостью стиля, наполнял картину ощущением простора и воздуха. Этот метод рисунка воды тонкими свободными линиями оказал глубокое влияние на художников будущих поколений, стал основной формой изображения воды в китайской пейзажной живописи «шаньшуй».

В эпоху Суй – Тан (581–907) пейзажная живопись добилась значительного успеха. Постоянно обогащая тематику, развивая и совершенствуя изобразительные приемы, пейзажная

живопись начала выделяться и формироваться в самостоятельное направление. Увеличивались в числе структурные элементы водных орнаментов: сочетаясь с изображением рыб, драконов и прочих связанных с водой образов, они становились все более живыми и реалистичными.

Художник Чжань Цзыцянь династии Суй в своем произведении «Весенняя прогулка» (Приложение А, рисунок 73) отказался от традиций изображения пейзажа лишь в качестве фона для фигур людей, сделав его фактически главным объектом художественного интереса. Это одно из самых ранних сохранившихся произведений пейзажной живописи, ставшее важной вехой в истории искусства. Композиция отличается гармоничным единством, четким разделением планов, где особо важную роль играет водный бассейн в центре картины. Вода прорисована тонкой и изящной «рыбьей чешуей», которая становится все более бледной вдалеке; создается впечатление ряби на воде, которая постепенно исчезает на далеком горизонте. Изображение природного ландшафта выполнено в «весенних» зеленоватых, сероватых, голубых, синих, желтых тонах и наполнено отчетливо выписанными мелкими деталями – красиво одетыми людьми, цветущими деревьями, – создающими светлое праздничное настроение. «Весенняя прогулка» Чжань Цзыцяня положила начало пейзажной живописи с густой колеровкой, заложив прочную основу для дальнейшего развития пейзажа при династии Тан, а Чжан Яньюань назвал эту картину «предтечей танской живописи» [78, с. 23].

Династия Тан стала временем расцвета культуры. Особенно выдающиеся успехи были достигнуты в сфере поэзии, искусства и технологий. Золотой век Тан стал блестящей эпохой в истории развития китайского изобразительного искусства: именно тогда сформировались две крупных школы пейзажной живописи «шаньшуй» – «цинлюй шаньшуй» (кит. 青绿山 – «сине-зеленый пейзаж») и «шуймо шаньшуй» (кит. 水墨山水 – «пейзаж тушью»). Представителями школы «цинлюй шаньшуй» были отец и сын Ли Сысюнь и Ли Чжаодао. Они стали родоначальниками техники густой колеровки в «шаньшуй», где «си-

ний и зеленый были текстурой, а золото и яшма – узором» [194, с. 191]. Яркий и изящный колорит, богатый декоративный характер, тонкая манера письма создавали величественные картины природы, их изображения были преимущественно реалистичными. Среди характерных примеров работ «сине-зеленого пейзажа» – «Парус на реке и терем» Ли Сысюня и «Путешествие императора Мин-хуана в Сычуань» Ли Чжаодао. Они продолжили стиль живописи Чжань Цзыцяня, унаследовав декоративный характер прорисовки воды и облаков эпохи Суй. Однако расположение водной ряби на картине уже отошло от чрезмерно равномерной и тщательной прорисовки подобия «чешуи». В манере письма произошли очевидные изменения, усилилось ощущение перспективы. Так, водная рябь на картине «Парус на реке и терем» Ли Сысюня (VII–VIII вв.) (Приложение А, рисунок 74) приобрела форму более свободных и изобилующих изменениями линий, которые создают визуальное впечатление движения бликов на воде.

Жанр «шуймо шаньшуй» берет свое начало в творчестве У Даоцзы. Художник при помощи «сеи» (кит. 写意 – описание художественной идеи в свободной форме) создает живописный стиль «шаньшуй» с лаконичным мазком и «разреженной» манерой «шуты», подчеркивающим лаконичный и обобщенный характер рисунка. Чжан Яньюань говорил об этом стиле: «Замысел существует до начала рисования и должен максимально реализовываться в процессе него» [195, с. 16]. Вслед за У Даоцзы Ван Вэй, Чжан Цзао, Ван Ця и другие сделали еще один шаг, который поднимал пейзаж тушью на новую высоту, и к концу эпохи Тан пейзаж тушью уже ничем не уступал «сине-зеленому пейзажу». В сравнении с тщательной манерой живописи «цинлюй шаньшуй» идеалистический «шуймо шаньшуй» переориентировался с копирования внешнего подобия природных объектов на передачу духовных впечатлений и эмоциональных переживаний смотрящего на него художника, с богатства и пышности – на простоту и безыскусность, с рисования линий – на передачу настроения, выраженного монохромной тушью. Это был в значительной

степени переворот в сфере искусства, его эстетического восприятия и культурного значения.

Ван Вэй является характерным представителем эпохи этих стилистических изменений. В своих пейзажах он стремится к выражению идеи отрешения от мирской суеты, в основном используя технику «юньжань» (кит. 晕染 – «пачкания пятнами») и лаконичную и обобщенную манеру мазка. Его типичная работа «Поток под снегом» (Приложение А, рисунок 75) представляет собой укрытый льдом необъятный простор, в центре которого находится водный поток. Парусник скользит по водной глади, которая сливается с далями туманных заснеженных гор. Впечатление безграничности водной среды создается при помощи глубокого пропитывания бумаги тушью.

В эпоху **Пяти династий** (907–960) основными направлениями в культуре и искусстве были идеи «недеяния» и «бесстрастности», которые включали в себя концепции «пустоты» и «невыразимого словами», определившие будущее развитие пейзажа «шуймо шаньшуй». В эту эпоху в живописном искусстве Китая на первый план выступают фигуры «четырех великих пейзажистов»: Цзин Хао, Гуань Туна, Дун Юаня и Цзюй Жаня. Из-за разного характера местности, в которой они жили, в стиле их работ проявились заметные отличия, определившие северную и южную манеру пейзажной живописи. Северный пейзаж отличался простотой и величием, тогда как южный был очаровательно-мягким.

Представителем северного «шаньшуй» был Цзин Хао. До наших дней дошла его работа «Горы Куанлу» (IX–X вв.) (Приложение А, рисунок 76). В верхней части картины изображены горные пики, которые возвышаются один над другим до самых облаков, а между ними вертикально вниз устремляется водопад; возле горной тропы, укрывающейся в чаще леса, извивается ручей, в конце сливающийся с горным озером. Лодочник беззаботно ведет свое суденышко вдоль скалистого склона. В изображении воды здесь динамика сочетается со статикой: величие, размах вертикального водопада соединяется с широтой и спокойствием горизонтального озера.

Работы Гуань Туна также содержат яркие характерные черты северного пейзажа «шаньшуй». Водная поверхность на его картине «Путешествие в горах Гуаньшань» (X в.) (Приложение А, рисунок 77) занимает примерно одну треть пространства, вода уступами стекает слева направо. Художник для изображения водной поверхности использовал прием «лю-бай» (кит. 留白 – сознательно оставленные пустоты в рисунке, дающие свободное пространство для воображения). Кроме нескольких штрихов в прибрежной части, здесь нет изображения ряби на воде. Прием «лю-бай» используется и для обрисовки водопада на картине «Переправа через горную реку» (X в.) (Приложение А, рисунок 78). Насыщенный черный цвет контрастирует со светлым тоном воды, подчеркивает мужественный дух северного пейзажа.

Родоначальником южного пейзажа «шаньшуй» стал Дун Юань. Характерной для его творчества является картина «Река Сяосян» (X в.) (Приложение А, рисунок 79), горизонтальная композиция которой создает бескрайний пейзаж берегов реки, где небо сливается с водой, а взгляд не встречает помех, наполняя душу безмятежностью. Водный бассейн занимает примерно половину площади картины; поверхность реки ровная, на ней нет ряби, энергию движения воде придают несколько суденышек, изображенных на ее поверхности. Картина выражает стремление художника к реалистичному изображению простой жизни и природной идиллии.

**Эпоха Сун** (960–1279), делящаяся на два периода, Северная Сун (960–1127) и Южная Сун (1127–1279), стала временем расцвета в истории китайской живописи. Методы изображения воды у художников Северной и Южной Сун заметно отличались. Живопись Северной Сун использовала реалистичные приемы, панорамную композицию с акцентом на воссоздание размаха и «ритма» водных пространств в пейзаже. Живопись Южной Сун испытывала на себе влияние эстетики «вэньжэнь» – образованных людей и высшего чиновничества – с преимущественным стремлением к лаконичности использования кисти и туши при выражении глубоких идей.

Самым известным изображением воды в эпоху Северной Сун стала картина «Путешествие среди ручьев и гор» (Приложение А, рисунок 80) Фань Куаня. Насыщенный передний план монохромного пейзажа представляет собой рельеф из отвесных горных круч. Справа от горного пика обобщенно изображен водопад: издали он похож на шелковую ткань, свисающую с обрыва. Ручей на переднем плане пробивается между двух камней, его потоки сливаются воедино. Вдалеке в неясной дымке вода и облака смешиваются в бесконечности. Водопад и ручей создают «пустоты» в природной «материальности» пейзажа; вода одухотворяет виды гор, придавая им возвышенность и изящество.

Живопись Южной Сун представлена «четырьмя живописцами Южной Сун»: Ли Тан, Лю Суннянь, Ма Юань, Ся Гуй, которые сформировали новый характер пейзажа Южной Сун. Образ воды становится все более важным, она постепенно занимает такое же значимое место, что и горы, вплоть до того, что становится центром изображения и его основной темой [78, с. 82]. В эпоху Южной Сун появляются работы, специально посвященные «водной» теме, утверждаются ее изобразительные приемы. Основными являются «гоушуй» (кит. 勾水 – прочерчивание водной ряби и форм при помощи линий), «жаньшуй» (кит. 染水 – пропитывание водного бассейна бледной тушью), «куншуй» (кит. 空水 – изображение воды при помощи пробелов).

Характерным произведением этого стиля является картина «Шелест ветра в соснах над горным ручьем» (1124) (Приложение А, рисунок 81) Ли Тана. На ней изображены высокие горные пики, где с утесов над пропастью низвергается водопад, а по склонам гор скользит белая дымка облаков. Внизу бурлит ручей и колыхается густой лес, оттеняя горные пики. Большое внимание привлекает разделяющийся на рукава горный поток в нижнем левом углу картины. Зритель наслаждается величественным природным видом: ручей течет справа налево, колыхающиеся струи воды перекликаются с водопадом на горной круче с правой стороны на заднем плане картины.

Полотно «Четыре пейзажа» (XII–XIII вв.) (Приложение А, рисунок 82) Лю Сунняня состоит из четырех частей, которые

изображают сцены из жизни образованного человека, живущего в уединении среди гор и вод Ханчжоу в разные времена года. Композиция этих четырех полотен составляет промежуточное звено между панорамным пейзажем и классическим «угловым пейзажем», характерным для Ма Юаня и Ся Гуя. Поверхность воды на картине занимает практически половину всей площади, и хотя основные объекты сосредоточены в углу с одной стороны, на картине в целом создается панорамная композиция с бескрайним озером и горами в зеленых далях.

Ма Юань часто использовал большие по площади «пробелы» в центре картины, делая акцент на краях и углах изображения, за что получил прозвище Ма Ицзяо – «Ма Угол». Тем самым он оставлял зрителю пространство для свободной фантазии и одновременно достигал большой цели малыми средствами. На сегодняшний день сохранились его известные работы «Вода» (ок. 1212) и «Одинокий рыбак на студеной реке» (1195) (Приложение А, рисунки 83, 84). Цикл «Вода» Ма Юаня представляет водную поверхность в качестве основного объекта изображения. Она состоит из двенадцати полотен, воссоздающих различные формы движения воды, их характер и «настроение», что явно выходит за рамки традиций и практики пейзажа «шаньшуй», изображающего единство «гор и вод». Цикл «Вода» включает в себя изображения вод рек Янцзы, Цяньтанцзян, Хуанхэ, озер Дунтинху и Сиху, Восточного моря. И хотя на каждой из картин изображен лишь небольшой фрагмент водной поверхности, зритель, рассматривая эту малую часть, может через нее прочувствовать общий облик и характер рек, озер и моря: и играющие на воде блики, и кротость, мягкость затишья, и бурлящую ярость вздымающихся и падающих волн. Для изображения водной ряби на всех двенадцати картинах цикла используется прием «гоулэ» (кит. 勾勒 – предварительное нанесение контура), который передает характерный «рисунки» воды и высвечивает суть изображаемого объекта. Этот цикл вывел технику изображения воды на абсолютно новую высоту в живописи, а также обеспечил драгоценный опыт и пример для будущих поколений.

Уникальна и картина «Янцзы на тысячи верст» (XII–XIII вв.) (Приложение А, рисунок 85) Ся Гуя. Она представляет собой длинный свиток с пейзажем, на котором все виды связаны динамичным движением воды. Картина изображает изменения водного потока в условиях различного рельефа ущелья Санься на Янцзы. На переднем плане бурлит и клокочет стремительный поток в ущелье Санься, на заднем плане представлена широкая панорама чарующих прибрежных пейзажей. Весь свиток подробно, в мельчайших деталях изображает «настроение» и ритм потока в разное время суток, в различном природном окружении: иногда яростно мчащийся, стремительный, бурлящий, иногда спокойный, туманный, неуловимый. Техника изображения водной ряби при помощи разнообразных линий реалистической формы создает брызги, стремнины, водовороты, обратные течения и прочие состояния воды. Контрастом с линиями выступают широкие мазки кисти и густая тушь горных камней и деревьев.

В эпоху Сун элементы воды проникают также во многие работы жанра «хуаняо» – «цветы и птицы». Так как большинство художников этого периода, работающих преимущественно в данном жанре, в полной мере владели приемами пейзажной живописи, изобразительные приемы воды на картинах «хуаняо» в целом схожи с манерой пейзажей «шаньшуй», включая такие приемы, как «гоулэ» (нанесение контура), «сюаньжань» (живопись тонкими тональными переходами) и «лю-бай» (пустоты, пробелы рисунка). Они сформировали уникальный стиль тонкой манеры письма живописи «хуаняо». Так, на картине «Свиток с опавшими лепестками и плавающими рыбами» художника Лю Цая эпохи Северная Сун несколько десятков различных по размеру и форме рыб резвятся между опавшими лепестками водных растений (Приложение А, рисунок 86). Изображение рыб и растений методом «сюаньжань» помогает выразить подвижность живых существ в воде. Вода же на всей картине изображается лишь пробелом, без единого мазка кисти; динамика движений колышущихся на волнах растений и снующих рыб создает у зрителя мысленный образ спокойной и прозрачной до самого дна весенней воды.

На картине «Горец восточный и водоплавающие птицы» (XI–XII вв.) (Приложение А, рисунок 87) Сюй Чунцзюя используется абсолютно новый подход к изображению воды. Для стеблей и листьев в воде применяется метод контурного рисунка, который образует сильный контраст с глубоко прорисованными и раскрашенными стеблями и листьями на поверхности воды: происходит четкое разделение подводной и надводной частей. И хотя художник никак не прорисовывает воду, мы с очевидностью ощущаем ее присутствие. Подобные приемы используются в картинах «Тонкий аромат и редкая тень» (XII–XIII вв.) (Приложение А, рисунок 88) Ма Линя и «Пара уток» (XII–XIII вв.) (Приложение А, рисунок 89) Чжан Мао эпохи Южная Сун. Ма Линь, используя прием «лю-бай», рисует не воду, а отражения сливовых ветвей и бамбуковых листьев для изображения подразумеваемого образа воды. На картине «Пара уток» вода изображена при помощи абсолютно пустого фона, за исключением нескольких линий водной ряби, вызванной плавающей парой уток – какие-либо волны или зыбь на водной поверхности отсутствуют. Движение уток в направлении тростника намекает на наличие берегов у воды, заставляя зрителей фантазировать.

В эпоху Сун расцвета достигает одно из ответвлений *портретной живописи – жанровая живопись «фэнсухуа»*. Выразительным примером является картина «По реке в День поминовения усопших» (Приложение А, рисунок 90) сунского художника Чжан Цзэдуаня, изображающая природный пейзаж и оживленные сцены на обоих берегах реки Бяньхэ и в Восточной столице эпохи Северная Сун. Выходить на реку в День поминовения усопших было для того времени обычаем сродни празднику. Вся картина может быть разделена на три части: весенний пейзаж в пригороде, картины реки Бяньхэ и городские улицы. Река являлась важным транспортным путем в то время, и в день праздника на ней царил небывалое оживление. Арочный мост в центральной части картины соединяет берега реки, на водной поверхности располагаются торговые суда и несколько прогулочных лодок. Для изображения ряби на воде в основном использован прием «гоушуйфа» (когда рябь и формы на воде об-

рисовывают при помощи линий), что позволяет весьма точно передать направление течения воды, а также масштаб и мощь водного потока. В части с пригородным пейзажем художник главным образом заимствовал приемы пейзажной живописи «шаньшуй», используя техники «жаньшуйфа» (раскрашивание водной территории разбавленной тушью), «куншуйфа» (или «любайфа» – изображение воды при помощи пробелов).

**Эпоха Юань** (1271–1368) является временем первого политического режима, установленного малой народностью – монголами. Их политика была нацелена на усиление военной мощи в ущерб развитию культуры. В живописи эпохи Юань происходят определенные изменения: главенствующее положение начинают занимать художники из числа образованных людей («вэньжэнь»). Художники этой эпохи уже не были столь увлечены реалистичным изображением природных пейзажей, а сконцентрировали внимание на выражении собственных эмоций. Их картины становятся более лаконичными и наполненными смыслом. Художники, больше не сдерживающие себя оковами правил изобразительных техник и канонами живописи, создают более свободные по духу и изобразительным приемам картины, более выпукло выражая самих себя. В изображении воды доминирует прием «лю-бай»: вода, облака, снег изображаются при помощи пустот. Художники не прорисовывают тщательно водную рябь, они или пропитывают бумагу бледной тушью, или изображают воду ассоциативно, при помощи мостиков, водорослей, лодок или нескольких штрихов среди широкого простора, где вдаль уплывают паруса. Эти новые подходы и приемы оказались очень важными. В целом эпоха Юань установила стиль «водной» живописи для двух последующих династий Мин и Цин.

Картина «Уединение в горах» (Приложение А, рисунок 91) Цянь Сюаня выполнена в сине-зеленых тонах. Вода изображена с помощью приема «лю-бай» в виде пустого пространства и украшена лишь несколькими осколками камней, что обогащает уровень визуального восприятия водной поверхности. Лодочка на озере еще больше оттеняет бескрайнюю водную ширь. Как

говорил Хуан Гунван в «Наставлении по рисованию пейзажа», «можно разместить среди воды маленький челн, чтобы тем самым вдохнуть в нее жизнь» [цит. по: 179, с. 303]. Многие работы эпохи Юань (например, «Отшельничество в горах Фучунь» Хуан Гунвана, «Отшельник ловит рыбу на озере Дунтинху» (1341) У Чжэня, «Рыбацкая лодка в Сунси» Чжао Юна, «Жилище отшельника в осенних горах» Ван Мэна, «Хижина среди редколесья» (1358) Чжан Гуаня) при помощи схожих приемов и символов передают неувимую красоту воды.

Наивысшим достижением живописи эпохи Юань считаются работы Ни Цзяня, представляющие собой классический пример идеи «уединения». Его пейзажи отображают стремление к недеянию, безмятежности. Прием «лю-бай» нашел широкое применение в его пейзажах. Вода практически является главным изображаемым объектом на картинах Ни Цзяня, занимая большую площадь и создавая ирреальную атмосферу пустоты и безмолвия. Во многих его работах, таких как «Шесть благородных мужей» (1345), «Рыбацкая деревня после дождя» (1355), «Уединение в Жунси» (1372) (Приложение А, рисунки 92–94), используется трехчастная композиция «одна река – два берега», делящая картину на ближний, центральный и дальний план. Ближний план занимают простые и четкие формы – деревья и каменистые склоны; центральный план оставлен пустым – при помощи пробелов без единого мазка туши изображается обширная водная гладь; дальний план представлен низкими и смутными горами и холмами. Вода прячется между берегов, создавая чувство лаконичной и свободной красоты, безлюдного простора. «Пустота» воды воплощает замысел картины и передает настроение Ни Цзяня, спокойного и безмятежного художника, удалившегося от мирской суеты.

Жанр «цветы и птицы» («хуаняо») в эпоху Юань испытывал на себе сильное влияние художественных традиций эпохи Сун. На картине «Утка и чайка в осенней воде» (Приложение А, рисунок 95) Жэнь Жэньфа изображение водного бассейна подобно картине «Пара уток» сунского художника Чжан Мао. Прорисованная водная рябь, созданная движением птиц по воде,

оттеняет общее спокойствие водного пространства. Жанр «хуаняо» в эпоху Юань, унаследовавший дух сунской живописи, постепенно менялся под влиянием идей «вэньжэнь» – образованных любителей новой эпохи. Приметы этих изменений можно увидеть на картине «Утки в ручье» (1301) (Приложение А, рисунок 96) юаньского художника Чэнь Линя. Вместо прежней тщательной академической манеры художник здесь ориентируется на стиль живописи «вэньжэнь», основу которого составляло «сеи» – описание идеи в свободной форме. В этой картине уже присутствуют характерные особенности «каллиграфии в живописи» [196, с. 261], волны на воде прочерчены черным цветом, что явно отличается от тонких линий водной ряби при династии Сун.

Живопись эпохи Мин (1368–1644) унаследовала техники периода Сун и Юань, а также прошла собственную стилевую эволюцию. Изображение воды стало весьма разнообразным как в пейзажной живописи рек и водоемов, дождя и снега, так и в рисунках «хуаняо» с водоплавающими птицами и растениями. Наибольшим влиянием пользовалась «чжэцзянская школа», представленная Дай Цзинем и У Вэем. Основываясь на живописном стиле Южной Сун, «чжэцзянская школа» использовала сильные стороны прочих стилей. Художники лаконично и энергично использовали тушь, и брызги туши были подобны облакам. Грандиозный размах сочетал в себе твердость и мягкость, при этом картина не теряла лирического характера. Эти черты определили характер начального этапа живописи династии Мин.

Дай Цзинь являлся последователем таких художников Южной Сун, как Ма Юань и Ся Гуй, его манера также отличалась экспрессивностью и обильным использованием туши. Дай Цзинь соединил в своем творчестве тонкое письмо «гунби» и свободную манеру «сеи», определив тем самым свое место и значение в живописи. Его «Корабль возвращается в непогоду» (XV в.) (Приложение А, рисунок 97) изображает пейзаж с дождем и ветром, навстречу которым движется путник в лодке. Далекие горы наслаиваются друг на друга, едва проявляясь сквозь ветер и дождь. Ближний план имеет четкие уровни,

напряженность фигуры человека в лодке подчеркивает силу бури. Картина стала классическим примером пейзажной живописи на тему непогоды. На картине У Вэя «Празднование в рыбацком селе» (XV в.) (Приложение А, рисунок 98) на переднем плане изображены высокие деревья, камни и рыбаки в лодках на реке, а на дальнем плане при помощи бледной туши прорисованы горные пики, просторы неба и воды, изображенные свободными порывистыми мазками, как итог – картина наполнена жизненной энергией.

После центрального периода эпохи Мин живопись «чжэцзянской школы», становясь все более неумеренно-дикой и аляповатой, постепенно уступает место «умэньской художественной школе», транслировавшей культурные традиции региона Сучжоу. Ее представителями были Шэнь Чжоу, Вэнь Чжэнмин, Тан Инь, Чоу Ин. Их живопись совмещала в себе сильные стороны «вэньжэнь» эпохи Сун и Юань с ясной академической манерой. Среди характерных работ «Высокие горы Лушань» (1467) Шэнь Чжоу, «Горные ручьи в глубокой пропасти» (1530), «Хижина отшельника на берегу» (1535) Вэнь Чжэнмина, «Следуя за ручьем» Тан Иня (XV–XVI вв.).

Жанр «хуаняо» в эпоху Мин достиг новой высоты. Прием «лю-бай» стал более зрелым (картины Линь Ляна «Тростниковые гуси», Чэнь Чуня «Ясный пейзаж на осенней реке» (Приложение А, рисунки 99, 100)). Преобразование некоторых средств живописи (изменение бумаги для рисования, массовое применение сырой сюаньчэнской бумаги без обработки) способствовало тому, что художники могли с помощью кисти и туши передать ощущение влажности водных растений на картинах жанра «хуаняо».

В эпоху Цин (1636–1912) в живописи одна за другой создаются художественные школы, между ними формируется обстановка свободного соперничества. Таковы «школа четырех Ванов», образованная Ван Шиминем, Ван Цзянем, Ван Хуэем, Ван Юаньци; школа «четырех буддийских монахов» начала эпохи Цин с Цзянь Цзяном, Кунь Цанем, Чжу Да, Ши Тао; «янчжоуская школа», представленная Хуан Шэнем, Чжэн Баньцяо. Гос-

подствующее положение занимало ортодоксальное течение, представленное школой «четырёх Ванов», члены которой чтити древние каноны, стремились к выражению неуловимости и заслужили пристального внимания со стороны императорского дворца. В то же время к югу от Янцзы осуществляли свою деятельность «четыре буддийских монаха» и «янчжоуская школа», протестовавшие против подражания древности. Они соединяли широкое образование с тщательным владением кистью и тушью, акцентируя в своей живописи внимание на выражении индивидуальности и субъективных переживаний. Образы облаков и воды в работах этих школ создавались с помощью сочетания приемов «гоулэ», «сюаньжань» и «лю-бай». Таковы «Листопад и холодный источник» (1663) Ван Шиминя, «Цветы лотоса и зимородок» Чжу Да, «Моросящий дождь и извивающаяся сосна» (1687) Ши Тао, «Пейзаж в подражание Цзюй Жаню» (1714) Ван Юаньци, «Возвращение лодки» (XVIII в.) Хуан Шэня.

На позднем этапе династии Цин, в особенности после «опиумных войн», иноземная культура стала оказывать влияние на местную китайскую традицию. Концепции и формы китайской живописи подвергаются сомнению и изменениям. Придворная школа и живопись образованных людей постепенно приходят в упадок; новыми важными регионами для живописи становятся торговые порты Шанхай и Гуанчжоу. Появляются «шанхайская школа», представленная Сюй Гу, Чжао Чжицянем, Жэнь И, У Чаншо, и «школа южного перевала», представленная Цзюй Чао, Цзюй Лянем. У Чаншо из «шанхайской школы» был художником «вэньжэнь», который добился существенного успеха в сфере жанра «хуаняо» в свободном стиле «сеи». Он любил лотосы и рисовал их в большом количестве. При помощи сильных и энергичных мазков, густой каплюющей туши, ярких красок художник создавал грандиозные и свободные художественные образы, открывая новое пространство для живописи образованных людей. «Школа южного перевала» заимствовала художественные элементы европейского эскизного рисунка и акварели, сформировав синтетический китайско-западный стиль.

В первой половине XX в. из-за военной смуты развитие китайской живописи очень замедлилось. Лишь после основания КНР в 1949 г. обстановка в стране стабилизировалась, наладилась жизнь людей, в обществе возникла новая энергия, появились новые влиятельные художники: Ци Байши, Чжан Дацянь, Ли Кэжань, Лу Яньшао и др. Методы изображения воды также претерпели обновление в соответствии с современной культурой.

Художник Ци Байши прославился на весь мир благодаря изображениям креветок. В изображениях рыб и креветок он в полной мере использовал прием «лю-бай», никогда не рисуя воду, а демонстрируя ее прозрачность при помощи пробелов, точных изображений движений рыб и креветок, заставляя зрителя прочувствовать их веселые игры в воде. Его знаменитую работу «За десять верст слышно кваканье из горного источника» (1951) (Приложение А, рисунок 101) можно, кажется, не только видеть, но и слышать. Стремительный поток низвергается в ущелье, в нем снуют головастики; грубые линии прочерчивают энергично бурлящий горный источник. И хотя на картине не видно ни одной лягушки, однако зритель как будто слышит их далекое кваканье, его необычную мелодию, вторящую звукам стремнины.

Художник Чжан Дацянь создал новую манеру пейзажной живописи при помощи разбрызгивания туши и красок. Данная манера черпает вдохновение из творчества Дун Цичана эпохи Мин и заимствует технику «бескостного» пейзажа без прочерчивания линий эпохи Суй и Тан. В пейзажах Чжан Дацяня ощущается колорит дуньхуанских фресок и одновременно влияние абстракционистской живописи западного искусства XX в. Главная работа Чжан Дацяня «Янцзы на тысячи верст» (1968) (Приложение А, рисунок 102) отличается грандиозным размахом и исполнена силы. Этот сине-зеленый пейзаж использует светотень западной живописи в сочетании с приемом «лю-бай» и изображает мощь бескрайних рек и гор на фоне безбрежного небосвода.

Новаторство в изображении «воды» присуще и Ли Кэжаню. Оно заключается в том, что он создал метод «гуанин» («свет и тень»), заимствовав технику светотени западной живописи. Ис-

пользование этого метода проявляется в неразрывности взаимосвязей между светом и тенью на его картинах, где на больших пространствах применяется «тяжелая» и густая тушь для изображения гор, деревьев и зданий, представляющих собой «теневую» часть рисунка. Незаполненными остаются лишь небольшие пространства для изображения облаков, воды, водопадов и пр., то есть «светлой» части («Вечерняя заря над туманным простором реки» (1984) (Приложение А, рисунок 103)). В то же время Ли Кэжань уделяет много внимания использованию светотени для изображения отражений на воде, чего не было ранее. В традиционной живописи в этих случаях художники обычно применяли прочерчивание линий тушью, «лю-бай» и другие приемы изображения водной поверхности, игнорируя существование отражения на ней. Приемы воссоздания водных отражений у Ли Кэжана можно считать большим прорывом в методах рисования воды. Его картины «Пейзаж на реке Лицзян» (1979) (Приложение А, рисунок 104), «Нет другой такой реки в Поднебесной, подобной Лицзян» (1984), «Тень паруса на реке Лицзян» (1984) и ряд других необыкновенно выразительно передают зеркальное отражение предметов в статике спокойных речных вод, придавая новое «звучание» общей торжественной и серьезной атмосфере картин.

В пейзажах Ли Кэжана позднего этапа творчества основной темой его картин стали низвергающиеся водопады. Таковы, например, «Сизые скалы и белый шелк» (1983), «Два водопада в сизых скалах» (1983) (Приложение А, рисунок 105), «Чистое небо после дождя и шум родника» (1984). Водопады, выписанные прямыми белыми линиями, создают сильный контраст с горным рельефом, выполненным густой тушью. Такие «линейные» водопады и горы разнообразных геометрических форм являются результатом сознательного использования Ли Кэжаном методов композиции западной живописи.

Интересна особая авторская манера изображения облаков и воды у Лу Яньшао. В ней нашли отражение сочетающие статику и динамику связи, установленные между движущимися потоками облаков и воды и высокими горными цепями. Так, в ра-

боте «Прежние странствия в горах Яньдан» (1978) (Приложение А, рисунок 106) изображены легкие облака, застывшие горные пики, деревья и струящийся водопад. Густое и разреженное сочетаются здесь взаимодополняющим образом, естественно соприкасаются странствующие облака и водопад, движение облачной дымки и водного потока пронизывает всю картину. Лу Яньшао всю жизнь странствовал по Китаю, но самыми любимыми его пейзажами были виды ущелья Санься, которые стали главной темой серии его работ, например: «Лодка на Янцзы в ущелье Санься» (1978), «Высокая вода бежит через ущелье» (1980), «Путешествие по Санься» (1980), «Ясная осень в ущелье Уся» (1982) (Приложение А, рисунок 107) и др.

Под влиянием западной живописи формируются новые традиции портретного изображения. Включение в них водных элементов позволяет оттенить или усилить характер персонажей. Ли Чжэньцзянь в картине «Взросление на ветру и волнах» (1972) использует прием сочетания динамики и статики, формируя сильное противопоставление между героем и водным фоном, демонстрирует его дух, не сломленный ветром и волнами. Язык живописи, использованный для изображения воды, во многом схож здесь с манерой традиционной китайской живописи «кисти и туши» в жанре «хуаняо». На картине «Битва в горах Цзинганшань» (1960) (Приложение А, рисунки 108, 109) Ли Чжэньцзяня образы водной стихии предстают в виде льда и снега, чей холод оттеняет стойкость и смелый дух солдат революции. До XX в. вода редко являлась фоном портретного изображения, гораздо чаще его герои изображались на фоне растительности, интерьеров или пустот «лю-бай». Включение Ли Чжэньцзянем водных образов в портретную живопись было своего рода экспериментом для своего времени и заложило основу для будущих новаций в сфере портретной живописи.

**В конце XX – начале XXI в.** усиливается внимание научных кругов к основным направлениям и ценностям традиционной живописи. Современная китайская живопись столкнулась с разными культурными традициями; под воздействием западной идеологии и культуры происходят изменения в формах живо-

писи и способах передачи содержания. Но одновременно в ней еще сильнее проявился уникальный национальный дух и инклюзивность.

Современный китайский художник У Гуаньчжун, получивший образование во Франции, стремился интегрировать сущность китайской живописи с западной манерой письма. У него можно увидеть будто бы случайные точки, линии, плоскости, которые на самом деле тщательно продуманы и создают сильное художественное впечатление [85, с. 61]. Художник выразил глубокие чувства к своей малой родине в Исине, провинция Цзянсу, создав множество южных пейзажей. Примеры тому – «Парк каменных львов» (1983) (Приложение А, рисунок 110), «Южные водоемы» (ок. 1985), «Прогулка по водоемам» (1997), «Уединение на юге» (2000), «Закат над водоемами» (2001) (Приложение А, рисунки 111–113).

У Гуаньчжун также является старейшим китайским *маринистом*. Самыми известными его маринами стали «Гавань Чжоушань» (1980), «Рыбацкая гавань» (1991) (Приложение А, рисунки 114, 115), «Рыбы и море» (1986). Несмотря на обширность морских побережий Китая и то значение, которое море и океан имеют в жизни китайского народа, изображения моря появляются в китайской живописи только в XX в., сначала в технике масляной живописи, а позже – гохуа. До того в «истории пейзажной живописи почти нет картин морской тематики, даже стихов и песен о море не так уж много» [46, с. 142]. В XX – начале XXI в. в жанре марины работают также Гао Цюань, Сун Миньюан, Сюэ Сюаньлинь, Чжан Чунцин, Ян Сунлинь, рисуя «морские волны, рифы, острова, чайки, паруса, рыболовные огни, солнце, луну, ветер и дождь», «глубокое бескрайнее море и все, что скрыто в его глубинах» [46, с. 142].

Художник Су Байцзюнь в совершенстве владеет живописью в жанре «хуаняо», с удовольствием сочетая ее с образами воды. Он обладает своеобразным углом зрения и сильным чувством формы. Работа «Рябь» (1991) (Приложение А, рисунок 116) изображает воду и демонстрирует «мгновенное» ощущение пространства, вызывая у зрителей ассоциации с карти-

ной К. Моне «Восход солнца. Впечатление». Водная рябь превращается в обобщенный, абстрактный образ воды. Легкие и свободные волнистые линии очерчивают нежный узор водной ряби, которые в сочетании с пятнами черного цвета создают искусный эффект светотени и ощущение ритма; несколько чаек на поверхности воды добавляют картине энергии. В картине «Уход из жизни» (1993) (Приложение А, рисунок 117) художник изобразил увядание отцветших лотосов на воде. Водная поверхность изображена при помощи пропитки бледной и густой тушью, в ней отражаются лотосы – в простоте присутствует развитие, в скромности видится богатство. Это тонкая и деликатная работа, подобные которой сложно найти в современной живописи жанра «хуаняо».

Тянь Сюйтун также добивается многого благодаря простоте и лаконичности. Он пытается ясными и простыми образами создать в картинах настроение спокойствия и отстраненности и через это выразить сложную философию и идеи чань-буддизма. Вода представляет собой образ, который часто появляется на картинах Тянь Сюйтун. Этот мастер дзена рисует всего парой мазков; густая тушь «летающего стиля» каллиграфии, несколько фрагментов бледной туши, большие незаполненные пространства – фиксированные символы, становящиеся языком в композиции картины, придают узнаваемость его картинам тушью [85, с. 62]. Все его работы («Не уйдя – не придешь», 2010; «Образ вне образа», 2010, «Аромат свежих лотосов на воде», 2017 (Приложение А, рисунки 118, 119); «Человек под морозящим дождем», 2017 и др.) проявляют вышеупомянутые характерные особенности. Это и пейзаж, и душевное состояние, и отражение идеи дзен.

### ***Выводы по главе 2***

1. Стихия воды в живописи представлена широко. Водные пространства и источники являются здесь не только реальным объектом изображения, но и выражением настроения, эмоционального состояния, воплощением идеи, символом, представляя в искусстве как образ вечности (древнегреческий орнамент ме-

андр, сюрреализм С. Дали), символ очищения и благодати (каноническая византийская и древнерусская иконопись), воплощение поэзии и красоты природы родного края (китайская пейзажная живопись «гор и вод», живописные полотна русских художников второй половины XIX в. и белорусских художников XX–XXI вв.), отражение эмоционального и психологического состояния человека (романтическая европейская живопись, традиционная китайская пейзажная живопись, современные картины Тянь Сюйтуна), образ могущества сил природы (марины западноевропейских, русских, китайских художников).

2. Воплощение образов водной стихии было различным на разных исторических этапах. Древнему искусству присуще схематическое изображение воды при помощи волнообразных или спиралевидных линий, орнамента меандра (вазопись Древней Греции и острова Крит, расписная керамика китайской культуры Мацзяяо). В эпоху европейского Средневековья изображение водной стихии имело большей частью символическую трактовку, прочно связанную с библейской историей; оно нашло достаточно условное воплощение в храмовых мозаиках, фресковой живописи, иконописи. Искусство Возрождения представляет образы водной стихии уже более правдоподобно, помещая религиозные и мифологические сюжеты в реальную природную среду (П. Брейгель Старший, С. Боттичелли, И. Босх, К. Витц, П. Перуджино, Рафаэль). Барокко и классицизм открывают новые возможности жанра пейзажа, особенно марины, которая станет ведущим «водным» жанром в эпоху романтизма. Помимо марины (И. Айвазовский, А. Боголюбов, У. Тернер) в XIX в. приобретает популярность «пейзаж настроения», (И. Левитан, Л. Каменев, А. Куинджи) и импрессионистический пейзаж (К. Моне, Б. Моризо, А. Сислей). В стилевом плюрализме XX в. образы водной стихии обретают полную свободу выражения, находя средства воплощения в символизме (М. Врубель), экспрессионизме (Э. Мунк), модерне (Д. У. Уотерхауз), сюрреализме (С. Дали). Жанр пейзажа сохраняет высокую значимость в белорусской живописи XX в. (В. Бялыницкий-Бируля, В. Цвирко, П. Шарипо), приоб-

рета порой необычные черты (Я. Дроздович); не утрачивает своей привлекательности он и в начале XXI в.

3. В китайской живописи образы водной стихии присутствуют в живописи всех эпох, стилей и школ, во всех главных жанрах, но основным их выразителем являлся пейзаж «шаньшуй». Вода воплощается в цветной и монохроматической живописи, в тонкой манере «гунби» и свободной «сеи», в академических картинах придворной школы и лирической живописи «вэньжень». Изображение водной стихии играет важную роль в организации пространства картины, в создании перспективы «саньюань» («три дали» – высота, глубина и расстояние), трехчастной композиции «одна река – два берега». Образ воды создается разными приемами: с помощью пустот «лю-бай», методами пропитывания бумаги бледной и густой тушью, прочерчиванием тонких линий и другими способами, которые формируют единство в изображении «вымышленного» и «реального», сопоставление водных пространств с горами, землей, растительностью.

## ГЛАВА 3

# МНОЖЕСТВЕННОСТЬ ОБРАЗОВ ВОДНОЙ СТИХИИ И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

### 3.1. Средства воплощения образов водной стихии в европейской музыке

Образы водной стихии многообразны: музыкальное искусство воспекает как величие океанов, морей, просторы рек и озер, так и скромную красоту ручьев и родников. В музыкальном искусстве воплощены образы различных водоемов и водных источников (океан, море, река, озеро, ручей) и природных явлений (гроза, дождь, иней, снег, лед, град), связанных со стихией воды.

Множество музыкальных произведений посвящено образам *моря*. «Среди многочисленных явлений природы, существующих в окружающем мире, море является одним из уникальных феноменов. Его разнообразные состояния с древнейших времен вызывают у человека богатую палитру эмоциональных переживаний и впечатлений. Их возникновение во многом связано с воздействием совокупности звуков, образующих неповторимый акустический облик. <...> Благодаря названной особенности, становится возможным ... воплощение этого образа в музыкальном произведении» [102, с. 148]. Значительную драматургическую функцию образы моря, морской бури имеют в музыкально-сценических произведениях – операх, балетах.

Море как объект «изображения» в музыкальном искусстве (бушующие волны, шторм, безбрежная морская гладь, блики солнца на морских волнах, брызги волн, ударяющихся о скалы, и т. п.) требует огромного спектра выразительных средств и масштабного звучания. Как отмечает В. Рыжов, «“отзывчивой” на морскую тематику оказалась инструментальная музыка, являющаяся одним из самых абстрактных видов искусства. Суть этого феномена состоит, на наш взгляд, в том, что в музыке отражаются, прежде всего, эмоциональные состояния человека.

А восприятие водной стихии всегда сопряжено с эмоциями. Это и экстатическая радость при виде бесконечной лазурной глади моря в штиль, и смешанное со страхом восхищение разбушевавшимся морем, и полные грусти ностальгические воспоминания о нем в зимнюю пору» [197].

В инструментальной музыке композиторы нередко «живописали» картины бурного, штормового моря. Одними из первых известных произведений стали оркестровая музыка М. Локка к постановке шекспировской «Бури» (1674) с использованием «театральной машины», воспроизводящей звуки дождя и ветра; концерт А. Вивальди «Буря на море» (Es-dur, 1725) для скрипки, струнного оркестра и чембало из цикла «Спор гармонии с изобретением»; симфония «Морская буря» (B-dur) А. Сальери и концертное произведение «Морское сражение» (Es-dur, 1799) для фортепиано, скрипки, виолончели и большого барабана популярного в России композитора-баталиста Д. Штейбельта. К этой теме, по крайней мере дважды, обращался в своем симфоническом творчестве Й. Гайдн: в симфонии № 8 «Вечер» (1761), где четвертая часть имеет программный подзаголовок «Буря», и в симфонии № 39 (g-moll, 1768), более известной как «Буря на море». Картины бушующего моря в финалах обеих симфоний создаются при помощи резких мелодических скачков, тремоло и пассажей струнных.

Мифологическую трактовку приобретают морские образы в программной оркестровой увертюре-сюите Ф. Телемана «Музыка на воде» (прижизненные авторские названия «Отлив и прилив в Гамбурге», «Морские божества», 1723), созданной в честь столетия Гамбургского адмиралтейства. Части сюиты написаны в барочных танцевальных жанрах и представляют разных морских божеств. «Индивидуальность характеристики каждой из частей достигается за счет приемов звукоизобразительности, оправданных подобной, единой (морской) образной сферой, и нетривиальности темброво-фактурных решений», — отмечает С. Никифоров [198, с. 18].

Образ моря чаще имеет обобщенный характер, однако в определенных случаях авторы посвящают свое сочинение кон-

кретному морю, что указывается в заглавии или следует из биографии автора. Так, под непосредственным впечатлением от фантастических пейзажей северного Гебридского моря у побережья Шотландии была написана симфоническая увертюра Ф. Мендельсона «Фингалова пещера» («Гебриды») (1830–1832). Омываемые морскими волнами, базальтовые пещеры на Гебридских островах «звучат» – они «воют» и «ревут» во время шторма, мелодично «поют» в тихую погоду. Звуки прилива запечатлены в начале увертюры: ее открывают постепенно поднимающиеся по терциям напевные мелодические фразы, начинающиеся со слабой доли такта, звучащие мерно, словно набегаящие на берег морские волны (Приложение Б, пример 1). Музыка увертюры временами вскипает бурными переключками духовых, неизбежно растворяющихся в мягких скрипичных звучностях. «Гебриды» – не единственное симфоническое произведение Ф. Мендельсона на тему моря. Обобщенный образ морской стихии представлен также в концертной увертюре «Морская тишь и счастливое плавание» (1832).

Путешествие на итальянский остров Капри, расположенный в Тирренском море (часть Средиземного моря), воодушевило английского композитора Э. Элгара на создание вокального цикла «Морские этюды» для контральто или меццо-сопрано с оркестром (1897–1899). Каждая из пяти частей цикла «Морские этюды» посвящена особой картине, вдохновленной водной стихией: спокойным волнам (№ 1 «Морская колыбельная»), морской пристани (№ 2 «В гавани (Капри)»), утреннему морскому пейзажу (№ 3 «Утро дня отдохновения на море»), красоте подводного мира (№ 4 «Где растут кораллы»), человеку в море (№ 5 «Пловец»). Вокальная партия во всех номерах цикла отличается кантиленой, которой контрастирует насыщенная бурными фигурациями и скачками партия оркестрового сопровождения.

Источником вдохновения для многочисленных морских сочинений французского композитора К. Дебюсси стало пребывание композитора на морском побережье Бретани и Англии [92, с. 163]. Личные звуковые впечатления морской стихии

наиболее полно представлены в оркестровой сюите К. Дебюсси «Море» (1905), которая складывается из трех разнохарактерных эскизов: «От зари до полудня на море», «Игра волн» и «Разговор ветра с морем». Для того чтобы передать музыкальными средствами разнообразие звуков морской стихии, К. Дебюсси расширяет состав классического симфонического оркестра, добавляя в партитуру две арфы, челесту или колокольчики (на выбор), два корнет-а-пистопа, а также подробно выписывает партии ударных: треугольника, тарелок, там-тама, большого барабана, литавр. Изменчивость водной среды («игра воды») воплощается в метроритме – его нерегулярно-акцентной, переменной природе, частыми прихотливыми сменами размера и темпа. «Обращает на себя внимание характерная для Дебюсси тонкая градуировка оттенков звучания музыкальных инструментов с тщательно выписанными колебаниями громкости. Подобная картинная имитация рокота морского прибоя вызывает прямую аналогию с природным феноменом» [102, с. 155].

Образы Балтийского моря нашли претворение в симфонической поэме «Море» (1907) литовского композитора М. Чюрлениса, написанной для большого симфонического оркестра, в который включен орган. В качестве музыкальных «знаков» морских образов в поэме используются восходящие пассажи и глиссандо арфы (прилив волн), «мерцания» пустых квинт и кварт (прозрачность вод), предельно низкие регистры духовых инструментов (глубины вод), протяженные трели струнных (рябь на поверхности воды), мощные аккорды медных инструментов (буря) (Приложение Б, пример 2). Впечатление вечной изменчивости, подвижности морских вод дополняет прихотливость ритма – вариантность ритмических формул, обилие синкоп, полиритмия [91, с. 100–101]. М. Чюрленис создал также фортепианный цикл «Море» и живописный триптих «Соната моря» (1908).

Непревзойденным маринистом в истории русской музыки стал Н. Римский-Корсаков. Образы моря в сочинениях русского классика весьма красочно показаны уже в его ранней симфонической картине «Садко» (1867), о которой музыкальный

критик А. Серов написал, что «эта музыка действительно переносит нас вглубь волн – это что-то “водяное”, “подводное” настолько, что никакими словами нельзя бы выразить ничего подобного» [199, с. 628]. Морские образы представлены в симфонической поэме «Шехеразада» (1888) Н. Римского-Корсакова – в первой и последней частях цикла: «Море и Синдбадов корабль», «Багдадский праздник. Море. Корабль разбивается о скалу». В первой части образ моря создан при помощи фигураций струнных, сопровождаемых взволнованными возгласами деревянных духовых. В финале сцена морской бури создается при помощи пассажей арф, хроматических гамм у высоких деревянных духовых и тремоло у струнных. Мощный аккорд фортиссимо у медных духовых изображает, как корабль разбивается о скалу.

Заметное место занимают морские образы в операх Н. Римского-Корсакова «Садко» (1896) и «Сказка о царе Салтане» (1899), оркестровые картины моря предваряют многие действия и картины. В опере «Сказка о царе Салтане» таковы вступление ко 2-му действию, к 1-й и 2-й картинам 3-го действия. В основе темы моря лежит повторяющийся арпеджированный мотив набегающей волны: восходящее и нисходящее движения по звукам трезвучий (Приложение Б, пример 3). Он служит источником связанных с морем лейттем оперы – корабля, возникшего из моря города Леденца. «Скупая по рисунку мелодия разворачивается в пышную, ярко изобразительную тему корабля: аккордовые мотивы как будто “купаются” в фактуре моря, то “погружаясь” вглубь, то “выплывая” из нее» [87, с. 152].

Разнообразием отличаются морские пейзажные зарисовки в вокальном цикле Н. Римского-Корсакова «У моря» (1856–1866) на слова А. К. Толстого. В этот цикл вошли романсы «Дробится и плещет», «Не пенится море», «Колышется море», «Не верь мне, друг», «Вздымаются волны». Морскую тему в вокальной лирике русских композиторов отражают также романсы «Над морем спал» А. Аренского, «Не пенится море» (1895) М. Балакирева, «Море» (1870) и «Морская царевна»

(1868) А. Бородина, «Бушуй и волнуйся, глубокое море» А. Даргомыжского, «Дробится и плещет», «Морская тишь», «Не пенится море» Ц. Кюи. Их объединяет общность фактурных приемов: широкие мелодико-гармонические фигурации фортепианного сопровождения, рисующие неумолчный плеск морских волн.

На рубеже XX–XXI вв. морские образы получают новые тембровые краски в музыке белорусских композиторов: в симфонической поэме «Море» (2005) В. Корольчука, демонстрирующей «большое внимание к тембровому колориту и технике штриха» [200, с. 412]; сочинениях для синтезатора «Музыка моря» (1993) С. Бельтюкова, «Хрустальный поток» и «Фея прилива» (1994) А. Литвиновского, «Морской эскиз», «Прибрежные скалы» и «Фантазия моря» (1996) Д. Долгалева, его же композиции для блок-флейты и сэмплер-оркестра «Круиз» (2010); поэме «Над морем» (2011) А. Безенсон на слова М. Богдановича для баритона, хора, фортепиано, арфы и ударных. Примером претворения морских образов в новаторском жанре перформанса является сочинение А. Короткиной «Море» для актера-чтеца, фортепиано, виолончели и ударных на слова Т. Мушинской (2005). Как отмечает В. Гудей-Каштальян, здесь композитор «оригинально развивает художественную идею нового синтеза искусств и создает новые жанровые формы в рамках экспериментов музыкального авангарда» [200, с. 442].

В современной русской музыке заметным своеобразием отличаются сочинение «Море волнуется» (2009) В. Николаева, жанр которого автор определяет как «музыкальное представление для скрипки, виолончели и фортепиано», и цикл «By The Sea» («На море», 2017) композитора и пианиста Ф. Бирючева. «By The Sea» представляет собой серию сольных фортепианных произведений в сопровождении скрипки и виолончели. По словам композитора, «альбом вдохновлен морем, а море хранит в себе множество настроений и различных красок. Мне хотелось передать то, что я ощущаю в нем, то, что находит отклик в моей душе» [201].

Образ *океана* занимает не столь заметное место в музыке. Могущество необъятных океанских вод отражено во Второй симфонии А. Рубинштейна «Океан» (1851–1880). Это масштабное семичастное (в окончательной редакции) симфоническое полотно поражает значительностью замысла и разнообразием звуковых красок: «Многим страницам присуща если не прямая изобразительность, то некая пейзажность (ощущение пространства, передача переменчивости и т. п.). В этом отношении “Океан” восходит к программному симфонизму Мендельсона» [202, с. 113]. По словам самого А. Рубинштейна, музыка здесь воплощает «жизнь и движение воды и воздуха, волн и ветра» [цит. по: 202, с. 113]. Мотив волны утверждается уже в первых тактах, разворачиваясь в восходящих звуках трезвучия (Приложение Б, пример 4). Через столетие, в XX в., образ фантастического, неземного океана создан Э. Артемьевым в симфонической поэме «Океан» (1972), написанной на основе его музыки к кинофильму «Солярис». Тембровое своеобразие поэмы определила электронная музыка с элементами серийной, алеаторической и сонорной техник. В XXI в. образ океана воплотился в белорусской камерно-инструментальной сюите «Океан» (2018; 1. Берег океана; 2. Айсберг; 3. Коралловые рифы; 4. Водоворот) для двух виолончелей А. Безенсон.

Иначе образ океана показан в фортепианной пьесе М. Равеля «Лодка в океане» из цикла «Отражения» (1905). В отличие от монументальной симфонии, образ океана в фортепианной миниатюре представлен камерно, но в то же время более детализировано и психологически точно: «Это блистательно написанная картина водной стихии, то безмятежно спокойной, то превращающейся под порывами ветра в хаос вздымающихся водяных гор, между которыми затеряна лодка» [96, с. 50]. Образ лодки прорисовывается в мелодических мотивах верхнего пласта фактуры, причем эта мелодия то появляется, то скрывается – словно ныряет в колышущихся волнах арпеджированной фактуры (Приложение Б, пример 5). Основными средствами музыкальной выразительности в этом сочинении являются разнообразные пассажи, широкие, более трех октав фигурации,

тонкая нюансировка, а также обилие хроматических изменений ступеней лада.

Особое место в истории мировой музыкальной культуры принадлежит образу *озера*. Именно озеро чаще других водоемов в музыкальном искусстве ассоциируется не только с пейзажными зарисовками, но и с легендарными или сказочными сюжетами. Обобщенный, «безадресный» образ сказочного озера представлен в симфонической картине А. Лядова «Волшебное озеро» (1908). Главными средствами создания таинственного «водного» пейзажа здесь являются темброво-фактурные средства. Композитор умело сочетает тембры арфы, челесты, колокольчиков, создавая нежное прозрачное звучание. Музыкальный тематизм имеет приглушенный, фоновый характер, изобилует протяженными трелями, тремоло, резкими интервальными скачками, ассоциирующимися с рябью, колыханием и всплесками на озерной глади. Камерным аналогом симфонического произведения А. Лядова в XX в. являются фортепианные миниатюры белорусских композиторов: «Чароўнае возера» О. Залетнева (1971) и «Таинственное озеро» Д. Долгалева (1978).

В области музыкально-драматических жанров подлинным шедевром является балет П. Чайковского «Лебединое озеро» (1876), в центре которого – чарующие образы озера и волшебных лебедей. Буря на озере в четвертом действии балета отражает бурю чувств, бушующую в душах главных лирических героев. В белорусской классике обобщенный образ волшебного озера представлен в балете «Князь-озеро» В. Золотарева (1949). В основе его сюжета – белорусская легенда об озере, помогающем двум влюбленным победить «черного князя»: он гибнет вместе со всей дружиной в водах озера, вышедшего из берегов. В конце XX в. тот же сюжет использовал Г. Ермаченков, создавший симфоническую поэму «Князь-озеро» (1998).

Чаще в музыкальном произведении воссоздается образ вполне определенного природного водоема. Чистые воды небольшого австрийского горного озера увековечены в песне Ф. Шуберта «Озеро Эрлаф» (1817). В хоре Р. Шумана «На Боденском озере» (1846) воспеты величественные просторы одно-

го из крупнейших европейских водоемов, впечатлившего композитора столь же сильно, как море у Венеции. Красота горного швейцарского пейзажа запечатлена в фортепианной пьесе Ф. Листа «На Валленштадтском озере» (современное название – озеро Валензее) из цикла «Годы странствий» (1855). Умиротворяющий покой, навеянный созерцанием безмятежной водной глади, находит воплощение в бесконечных фигурациях прозрачного сопровождения, на фоне которых неторопливо плывет простая, слегка угловатая мелодия широкого диапазона в высоком регистре. Окутанная фигурациями, она создает впечатление простора, воздушной перспективы (Приложение Б, пример 6).

На Ильмень-озере (Новгородская область России) разворачивается действие в опере «Садко» Н. Римского-Корсакова (1896). Водные эпизоды оперы «выделяются поразительной “зримостью” звукописных образов и картин. Они создают иллюзию влажной, текучей, изменчивой в своих формах и красках материальной среды, передают ее первозданную чистоту и свежесть» [87, с. 105]. В воды легендарного озера Светлояр (Нижегородская область России) опускается легендарный Китеж в опере «Сказание о девице Февронии и невидимом граде Китеже» (1907) Н. Римского-Корсакова. По народным преданиям, из глубины Светлояра слышен звон колоколов и пение, сквозь толщу воды виднеются очертания затонувших храмов.

Одним из самых «востребованных» озер в восточноевропейском музыкальном искусстве стало белорусское озеро Свитязь (расположено в Гродненской области Беларуси), воспетое в народных легендах и балладах А. Мицкевича «Свитязь» и «Свитезянка». Баллада «Свитезянка» представляет собой поэтическое воссоздание легенды о живущей в озере девице, которая некогда увлекла своей красотой молодого юношу, заманила под воду и погубила в пучине. С тех давних пор возле озера бродят два призрака – тени девушки и юноши. Образ белорусского озера и мистической девы-свитезянки воплотился в разных музыкальных жанрах: это большая опера («Свитезянка» Г. Пукста, 1960), камерная опера («Свитезянка» В. Грицкевича, 1992), симфония (Симфония № 3 «Свитезянка» В. Савчика,

2005), кантата («Свитезянка» Н. Римского-Корсакова, 1897; «Свіцязянка» В. Грицкевича, 1998), романс («Свитезянка» Н. Римского-Корсакова, 1867).

Романс и включившая в себя его музыку кантата Н. Римского-Корсакова стали первым музыкальным воплощением мифологемы Свитезянки, в какой-то мере определившим более поздние трактовки этого образа. Одним из самых ярких эпизодов кантаты является сцена бури на озере. По мнению Н. Верба, «здесь стремительные хроматические пассажи деревянных духовых, быстрый темп, мощная динамика точно согласуется с текстом хора: “Вдруг вихорь взвил над Свитезью бурливой”» [105, с. 75–76]. По словам исследователя, в кантате «Свитезянка» «картина разбушевавшегося озера обнаруживает не только губительное свойство водной стихии, но и иную сущность самой героини, “кровно” связанной с этой стихией как своей прародительницей» [105, с. 76]. Основой тематизма Свитезянки становятся интонационно-напряженные, хроматизированные мотивы, волнообразно-симметричные по строению (Приложение Б, пример 7). Они воплощают не только статику водных приливов и отливов, но и завораживающий образ героини: «Этот интонационный прием позволяет психологически точно передать в музыке то главное, что свойственно русалке, – обольстить, увлечь, пообещать блаженство ... и, в итоге, – погубить» [105, с. 72].

Другим белорусским озером, не раз привлекавшим композиторов, стала Нарочь, самое большое озеро в стране. Во второй половине XX в. природа Нарочи вдохновила белорусского композитора И. Кузнецова на создание хоров «Нарочанка» и «Песня нарочанских рыбаков». Образ озера Нарочь воссоздан и в хоровом сочинении «Спакойна дрэмле Нарач» Ю. Семеняко, а также в романсах «Нарач» А. Богатырева на слова М. Танка и «Нарачанская балада» В. Иванова на слова А. Русака.

Киргизское озеро Иссык-Куль воплощено в вокальном цикле белорусского композитора В. Браиловского «На берегах Иссык-Куля» (1977) на стихи Т. Уметалиева в переводе Т. Стрешневой. Его образу посвящены крайние части цикла – № 1 «Ночное озе-

ро» и № 5 «Мой Иссык-Куль». Основой музыкальной ткани пейзажных частей цикла является органичное соединение диатонической мелодии вокальной партии в духе киргизского песенного фольклора с красочным, подлинно импрессионистическим звучанием инструментального сопровождения [101, с. 13].

Кроме образа озера, в музыкальном искусстве нередко представлен образ *реки*, для которой характерно более бурное и динамичное движение вод. Образ великой немецкой реки и связанных с ней живописных картин народного быта представлен в симфонии № 3 («Рейнская», 1850) Р. Шумана. Характер музыки симфонии избавлен от драматических конфликтов и отражает народные немецкие представления об «отце Рейне», символе родины композитора. Фантастические персонажи, населяющие рейнские воды, получили воплощение в оперной тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» (1848–1874). Именно в речной пучине происходит завязка сюжета тетралогии: нибелунг Альберих похищает у русалок их золотое сокровище («Золото Рейна»). Также на берегу Рейна разворачивается действие финала тетралогии («Гибель богов»), и воды реки поглощают отрицательных героев.

Глубоким чувством проникнута музыка симфонической поэмы Б. Сметаны «Влтава» (1874), рисующая поэтические картины природы и народной жизни – журчание ручьев в истоках реки, сцены охоты, деревенскую свадьбу, хороводы русалок. Партитура «Влтавы» содержит авторские ремарки, конкретизирующие образное содержание ее отдельных эпизодов. Музыкальный образ реки формируется постепенно, из скользящих флейтовых пассажей, украшенных «брызгами» арфовых флажолетов, пиццикато скрипок и смягчающего их звучание теплого тембра кларнета. Так, из отдельных ручейков (ремарки в партитуре: «первый исток Влтавы», «второй исток Влтавы») возникает основная тема реки (Приложение Б, пример 8). По мнению М. Друскина, тема Влтавы «распета широко и привольно, с красивыми тональными отклонениями, вызывая представление о плавно текущей многоводной реке» [203, с. 435]. Тема Влтавы, сочиненная Б. Сметаной, оказалась столь выразительной, что стала неофициальным гимном Чехии.

Красота Дуная неоднократно привлекала европейских композиторов и вдохновляла на создание красочных звуковых полотен. Среди сочинений, связанных с образом Дуная, самым известным, пожалуй, является вальс И. Штрауса-сына «На прекрасном голубом Дунае» (1866), впоследствии вошедший наряду с другими композициями И. Штрауса в музыку балетов «Голубой Дунай» (1956) и «У голубого Дуная» (1957). Образам «прекрасного Дуная» посвящен также вальс «На берегу Дуная» И. Брамса из цикла «Песни любви (вальсы для фортепиано в четыре руки и вокального квартета *ad libitum*)». В нем И. Брамс отдает дань И. Штраусу, вводя в свой вальс мотив из «Голубого Дуная». На Дунае разворачивается действие оперы Ф. Кауэра «Дунайская русалка» (1795) и балета А. Адана «Дева Дуная» (1836). Дунай в поэтических представлениях жителей Центральной Европы прочно связан с образами русалок – как Днепр в представлениях восточных славян.

В творчестве восточнославянских композиторов часто встречается образ Днепра, протекающего по территориям Украины, Беларуси и России. Образ Днепра как губительной водной стихии, поглощающей лирических героев, и как места постоянного обитания славянских «водных дев» представлен в нескольких операх русских и украинских композиторов. Среди них «Рыбак и русалка, или Злое зелье» (1841–1843) А. Алябьева, «Леста, днепровская русалка» и «Русалка» (1805, 1807) С. Давыдова, «Русалка» А. Даргомыжского (1848), оперы «Майская ночь» П. Сокальского (1863) и Н. Римского-Корсакова (1878), «Утопленница» Н. Лысенко (1883), «На русалочий великдень» Н. Леонтовича (1921). Днепровские воды окрашены здесь поэтическими и сказочно-фантастическими тонами, например, необычным тембром стеклянной гармоники, воплощающим звуки подводного царства (у С. Давыдова), волнообразными арфовыми переборами, «природными» звуками деревянных духовых инструментов. Наиболее известным сочинением этой тематики является опера «Русалка» (1848) А. Даргомыжского. Красочные сцены подводного мира представляют здесь танцы и хоры русалок (2-я картина 3-го действия и

1-я картина 4-го действия). «Музыка вод» создается в основном фактурными средствами – форшлагами, пассажами, волнообразными фигурациями (Приложение Б, пример 9). Подводный мир русалок в опере А. Даргомыжского лишен выраженного сказочного музыкального колорита. По мнению А. Цукера, «потустороннее, сверхъестественное в опере – это проекция реального и его продолжение» [204], что объясняется реалистическим складом ума композитора.

Крупнейшие реки России представлены в симфонической поэме («праздничной картине») С. Прокофьева «Встреча Волги с Доном» (1951), посвященной открытию Волго-Донского канала, в лирико-психологических балетах С. Прокофьева «На Днепре» (1930), А. Эшпая «Ангара» (1976). Образы рек здесь, хотя их названия и вынесены в заглавия, не имеют драматургической самостоятельности и лишь уточняют географию сюжета.

Образ белорусской реки впервые запечатлен в вокально-симфонической поэме «Над ракой Арэсай» (1933) Н. Аладова – одного из основоположников профессиональной композиторской школы Беларуси. Сочинение для хора, пяти солистов и оркестра написано на текст поэмы белорусского классика Я. Купалы, повествующей о жизни Полесья, юго-восточного региона Беларуси. Красота и сила Немана воспеты в кантатах И. Кузнецова «Неманский край» (1968) для народного хора и оркестра и «О Немане» (1975) для солиста, хора и симфонического оркестра, а также в вокально-симфонической «Поэме о Немане» (1975) С. Кортеса. Произведения написаны в духе традиционных славильных советских кантат и ораторий: в них преобладают мажорные краски, крупные штрихи, обобщенный музыкальный тематизм песенного склада. Иной, камерный характер имеет пьеса А. Безенсон «Гоман Немана» (1988). Образ реки здесь создан при помощи неустанных гармонических фигураций в партии фортепиано. Они широко «разливаются» во вступлении и небольшими волнами покачиваются в аккомпанементе. Красота реки воплощается в продолжительной напевной мелодии, часто дублируемой мягкими секстами в партии домры.

Несколько реже, чем реки и озера, в музыке встречается образ *ручья* или *родника*. Он запечатлен в «Пасторальной симфонии» Л. Бетховена (1808), (2-я часть. «Сцена у ручья»). Основу образа здесь составляет тонкая звукопись: две солирующие виолончели *con sordino* в сочетании с «педалью» валторн составляют неизменный «журчащий» фон темам на протяжении всей части, не смолкая почти до самого конца (Приложение Б, пример 10). В фортепианной музыке звуковую картину «У родника» создал Ф. Лист (1855), где идиллический образ воплощают намеренно простая мелодия, высокий регистр инструмента и «струящиеся» фигуры сопровождающих голосов.

В камерно-вокальной музыке образ ручья многократно был воспет Ф. Шубертом в романсах циклов «Прекрасная мельничиха» (1823) и «Зимний путь» (1827). Характер течения ручья здесь оказывается эмоционально схожим с состоянием души лирического героя, что соответствует традиционному романтическому соотношению: буря в душе героя – буря в природе. Так, например, стремительность течения воды в ручье, отраженная в арпеджированных пассажах фортепианной партии в романсах «Куда?» и «Благодарность ручью» из цикла «Прекрасная мельничиха», характеризует не только пейзаж, но и восторженное состояние героя, который надеется встретить взаимную любовь. В романсе «Ревность и гордость» из того же цикла лирический герой в гневе упрекает бурный ручей; эмоциональное напряжение ревнивого героя и шумное бурление воды в ручье передаются в музыке посредством активных и неуклонных пассажей в партии фортепиано.

В «Альпийской симфонии» Р. Штрауса образ ручья (эпизод «Странствия вдоль ручья») соседствует с образом *водопада*. Эпизод водопада (начало заключительной партии экспозиции) – самый маленький из всех музыкальных образов симфонии и длится всего девять тактов. Его основу составляет музыка «водяных брызг» (челеста, две арфы, струнные *divisi*), окутывающая мощный поток свежей дымкой (Приложение Б, пример 11).

Среди произведений, воплощающих *образы рукотворных водных источников*, особой живописностью отличаются музы-

кальные сочинения, посвященные образу *фонтана*. Он везде представляет собой изысканное и возвышенное воплощение водной стихии. В инструментальной музыке он нашел претворение в сочинении К. Давыдова «У фонтана» для виолончели и фортепиано (1870), фортепианной пьесе Ф. Листа «Фонтаны виллы д'Эсте» (1877), симфонической поэме О. Респиги «Фонтаны Рима» (1916), в камерной вокальной музыке – в романсах А. Власова, А. Гурилева, В. Мурадели, Н. Титова на стихи А. Пушкина «К фонтану Бахчисарайского дворца», К. Дебюсси «Фонтан» на слова Ш. Бодлера (1890), С. Рахманинова «Фонтан» (1906) на слова Ф. Тютчева и С. Танеева «Фонтаны» (1908) на стихи Ж. Роденбаума. Образ фонтана встречается в музыкально-театральных жанрах: в струи фонтана обращается главная героиня в финале оперы «Ундина» П. Чайковского (1869); у фонтана разворачивается вторая сцена третьего акта оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского (1872); фонтан слез становится символом обреченной любви в балете Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» (1934).

Разнообразием исполнительских приемов и общей звуковой палитры отличается фортепианная пьеса Ф. Листа «Фонтаны виллы д'Эсте», где композитору удалось с большим мастерством отразить переменчивость образов водной стихии. Трактовка водных струй в сочинении многозначна: «Это может быть символ вечной жизни, полет души, забвение (“летейские воды”), воспоминания и т. д.» [93]. Пьеса до краев наполнена «водной» звукописью: терцовые трели, имитирующие журчание, тремолирующие аккордовые всплески, брызги форшлагов, завершающиеся акцентированным звуком восходящие арпеджированные пассажи – вздымающиеся ввысь струи фонтана, светлые переливы диатоники (Приложение Б, пример 12). Прозрачная, объемная фактура изобилует терцовыми, секстовыми и аккордовыми удвоениями. Именно фактура, тембр являются здесь главными слагаемыми образа. Стилистика пьесы Ф. Листа стала прообразом импрессионистических исканий К. Дебюсси в области отражения звуков воды.

Название «Фонтаны Рима» (1916) носит одна из симфонических поэм О. Респиги – первая часть знаменитой музыкальной трилогии, посвященной символам «вечного» города. Четыре части поэмы воплощают образы четырех наиболее известных памятников Рима в разное время суток: «Фонтан Валле Джулия на заре», «Фонтан Тритон утром», «Фонтан Треви в полдень» и «Фонтан виллы Медичи на закате». Оркестровая палитра О. Респиги в «Фонтанах» сочетает прозрачные звучности колокольчиков, челесты, двух арф, фортепиано с мощным туттийным звучанием расширенного оркестра. Звуковой колорит сочинения с его широким диапазоном тембровых средств – от «прозрачных» акварельных созвучий до грандиозного оркестрового массива – отражает разнообразие звуков римских фонтанов.

Образ фонтана стал важным драматургическим элементом балета Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» (1932), который открывается и завершается сценами у Фонтана слез. Интересной находкой является использование в качестве главной темы пролога и эпилога балета известной мелодии романса А. Гурилева «Фонтан любви, фонтан живой» (1849) (Приложение Б, пример 13). По замыслу Б. Асафьева, эта мелодия должна была задавать лирический тон повествованию [205, с. 38–39].

Примером оригинальных импрессионистских звучностей является музыка романса «Фонтан» К. Дебюсси. Музыкальный образ формируется из одного секундового мотива, «рисующего» мерный звук падающих капель, к которому позже добавляется гармоническая фигурация рассыпающей водной пыли, переливающейся в лунных лучах (Приложение Б, примеры 14, 15). Состояние текучести находит воплощение в структурном, фактурном и гармоническом решении музыкального образа. «Все компоненты формы-структуры “Фонтана” соединяются по принципу “цепной” взаимосвязи, где каждый новый эпизод-секция вытекает из предыдущего, подготавливая последующий» [100]. Это дополняется изменчивой гармонизацией повторяющихся мелодических оборотов и вариантностью всех слоев фактуры, наполненной интонационными «версиями» секундового мотива.

Гораздо реже в жанрах профессиональной музыки воссоздается образ *колодца*. Одним из примеров является опера Е. Лангер «Песни у колодца» (2012). В жанре популярной музыки воплощением образа стала песня «Колодец» В. Добрынина на слова С. Осиашвили, в белорусской музыке – песня Е. Тикоцкого «У колодца» на слова Б. Туровского.

Кроме образов водных источников и водоемов в творчестве композиторов находят отражение также *природные явления, связанные с водой*, – потоп, наводнение, гроза, дождь, а также снег, иней, град. Редким примером музыкального изображения всемирного *потопа* стала оратория К. Сен-Санса «Потоп» (1874). Сцена потопа, изображаемого во второй части оратории, отмечена не только драматическим накалом, но и яркой изобразительностью, чему способствует объемный состав оркестра с расширенной медной группой (4 валторны, 4 трубы, 5 тромбонов, 3 тубы). Для создания картины разбушевавшихся стихий композитор использует хроматические пассажи духовых инструментов, символизирующие яростные порывы ветра, громopodobный рокот литавр и яростный рев медных духовых (Приложение Б, пример 16). По мнению Ю. Кремлева, музыкальные приемы, избранные здесь композитором, «очень внушительны, но одновременно просты, почти “назидательны” <...> С большой наглядностью показаны как растущий напор, так и отступление водной стихии» [89, с. 94].

Впечатляющие сцены *наводнения* есть в опере П. Чайковского «Ундина» (1869) и балете Р. Глиэра «Медный всадник» (1948). Тема волн в обоих произведениях выполняет роль лейтмотива-рефрена. В финале первого акта оперы П. Чайковского вздымающиеся и ниспадающие хроматизированные пассажи струнных словно затопляют звуковое пространство. В балете Р. Глиэра тема волн является символом «града Петрова» и предвестницей трагической развязки (наводнение, гибель главной героини). Она достигает устрашающе-мощного звучания в финале третьего действия, превращаясь в образ неподвластной человеку, угрожающей стихии.

В музыкальном театре XVIII–XIX в. были необыкновенно популярны изображения *грозы*, музыкальными средствами живописующие гром, молнию и ливень. Сценами грозы открываются оперы «Леста, днепровская русалка» С. Давыдова (1805), «Отелло» Дж. Верди (1887), четвертый акт оперы П. А. Монсиньи «Прекрасная Арсена» (1773), второй акт «Севильского цирюльника» Дж. Россини (1816), третий акт «Псковитянки» Н. Римского-Корсакова (1894). Они включены в финальные акты опер «Вильгельм Тель» Дж. Россини (1829) и «Риголетто» Дж. Верди (1851). Картины грозы нередко решены чисто инструментальными средствами, являясь самостоятельным оркестровым эпизодом («Севильский цирюльник»), «музыкальной картиной» («Псковитянка»), оркестровым вступлением, заменяющим увертюру («Русалка» С. Давыдова), но гораздо чаще представляют собой вокально-симфоническую композицию.

Одним из наиболее известных музыкальных сочинений, включающих сцену грозы, является финальный раздел Концерта № 2 «Лето» для скрипки и струнного оркестра из цикла «Времена года» (1723) А. Вивальди. Средства создания образа традиционны для своего времени, но весьма выразительны: начальное *tutti* – мощные звуки нисходящего фригийского оборота на фоне интенсивно тремолирующего баса (сильные порывы ветра), набегающие друг на друга нисходящие пассажи первых и вторых скрипок (стремительные струи дождя), резкие восходящие мотивы струнных (молния) (Приложение Б, пример 17). Яркость и красочность образа грозы здесь тем заметнее, что ее создание ограничено средствами одних лишь струнных инструментов.

Благодатную летнюю грозу рисует Й. Гайдн в оратории «Времена года» (1801) в хоре «Ах, к нам близится гроза!». Хору предшествует небольшое оркестровое вступление, где ломаный пассаж флейты имитирует молнию, а тремоло литавр соло – гром (Приложение Б, пример 18). Начало грозы в оркестре передается быстрыми пассажами, перерастающими в мощный звуковой поток. «Перед нами вырисовывается реалистическая картина двух стадий грозы: начальный, стремительный шквал уже про-

мчался, но ливень и ветер все еще свирепствуют, хотя и с меньшей силой» [88, с. 261]. Завершается гроза несколькими короткими «сверканиями» флейтовых пассажей-молний, растворяющихся в умиротворяющем звучании светлого До-мажора.

Картина грозы представлена также в «Пасторальной симфонии» Л. Бетховена (1808). Ее предпоследняя часть носит программное название «Гроза. Буря» и является единственным драматическим эпизодом произведения. Это не первая сцена грозы у Л. Бетховена: к этой теме он уже обращался в своем балете «Творения Прометея» (1801) – в интродукции к первому действию («Гроза»). Грозовые образы Шестой симфонии создаются стаккатированными звуками скрипок (частые капли дождя), «воюющими» пассажами низких струнных, виолончелей и контрабасов (вихревые порывы ветра), отдельными мощными аккордами tutti (удары грома), резкими звуками флейт в сочетании с литаврами (вспышки молний). Похожие приемы создания картины грозы использует и Дж. Россини в увертюре к опере «Вильгельм Телль» (1829): тремоло литавр, изображающее гром, высокие звуки флейты-пикколо – капли дождя (Приложение Б, пример 19).

В симфонической увертюре «Гроза» (1864) П. Чайковского грозовые эпизоды в соответствии с программой встречаются трижды: это «намек на грозу», «предзнаменование грозы» и, наконец, «Гроза: апогей отчаянной борьбы» [86, с. 15]. Ее музыкальные средства традиционны: «Свист флейт, грохот ударных, судорожное (синкопированное) движение духовых с яркой изобразительностью создают картину разбушевавшейся стихии: зигзаги молний, раскаты грома, порывы ветра, потоки ливня. <...> Образ грозы выступает здесь как обобщение, олицетворение всего враждебного человеку, как наиболее мощное проявление уничтожающей его силы» [86, с. 17–18].

В фортепианной пьесе «Гроза» Ф. Листа из цикла «Годы странствий» образ стихии создается достаточно ограниченными средствами – главным образом типичной для Ф. Листа объемной и плотной фактурой, чередующей мощные «громохвостые» аккорды с хроматизированными пассажами, усиленными октавными дублировками (Приложение Б, пример 20).

Образ *дождя* встречается в музыке разной жанровой и стилистической принадлежности. В жанре романтической фортепианной миниатюры нежный звукообраз дождевых капель создал Ф. Шопен в прелюдии op.28 №15. Пьеса не имеет программного заголовка, ровный и глубокий оstinатный ритм квинтового тона в нижнем голосе был столь выразителен, что у слушателей за произведением закрепилось название «Прелюдия с каплями дождя». В своей монографии о композиторе Ю. Кремлев называет эту прелюдию «великим единством “изобразительного” и “выразительного”» [90, с. 450].

Импрессионистические зарисовки дождя принадлежат К. Дебюсси (фортепианные пьесы «Сады под дождем» из цикла «Эстампы», 1902; «В благодарность утреннему дождю» из цикла «Шесть античных эпитафий», 1914) и К. Бему («Дождь» для скрипки и фортепиано). В «Садах под дождем» образ создан при помощи оstinатной ритмоинтонационной формулы – звука падающей капли и ее отзвука (Приложение Б, пример 21).

В современной стилистике образ дождя решен в фортепианной пьесе белорусского композитора А. Литвиновского «Дождь за окном» (1979), где автор прибегает к серийной технике. Художественную ценность здесь, по мнению Т. Мдивани, имеет «звуковая игра, направленная на создание мира загадочной красоты» [200, с. 399]. Более традиционное прочтение тема дождя получает в фортепианной пьесе «Сумны наш двор пад восеньскім дажджом» Г. Гореловой из цикла «Тры краявіды» (1992), хоре И. Кузнецова «Дождж», песнях Э. Ханка «Дожджык» и О. Елисеенкова «Дождж за вокнамі».

Звуковая идея дождя как непрерывно льющегося потока представлена в минималистическом балете «Дождь» на музыку С. Райха (2001). Особенностью всех сценических постановок балета является имитация натурального дождя: во время представления на танцоров капает вода, которая становится важным «участником» драматургии спектакля.

Образ *снега* представлен в фортепианной музыке К. Дебюсси: «Снег танцует» из цикла «Детский уголок» (1908) и прелюдия «Шаги на снегу» (1910). Сумрачный колорит обеих

пьес поддерживается минорным ладом: они написаны в тональности d-moll. Поэтичную, чуть печальную музыкальную картину создала Г. Горелова в пьесе «Ночной снегопад» для гитары соло из цикла «Два зимних эстампа» (2004). В вокальной музыке картины снегопада представлены в одноименных кантатах «Снег идет» Г. Свиридова (1964) и Э. Носко (2007). Символистская трактовка образа дана белорусским автором О. Подгайской в опусе «Снег лежит» для сопрано, баритона и органа (2009).

В музыке балета А. Глазунова «Времена года» (1890) представлены и другие состояния замерзшей воды – *иней, лед, град*. В первой части («Зима»), рисующей картину стыллой зимней природы, А. Глазунов использует в основном холодные тембры деревянных духовых, играющих короткими, интонационно-заостренными фразами. Танец Зимы и ее спутников – Инея, Льда и Града – открывается свистящими гаммообразными пассажами, передающими завывания зимней вьюги. Иней изображается легкими стаккатированными аккордами деревянных духовых, перемещающимися по звукам трезвучий, лед – стеклянной звучностью челесты, град – «колючим» стаккато гобоя на фоне хроматизированного контрапункта кларнета, а плавное кружение вальса представляет медленно падающие снежные хлопья.

Образы *тумана* и *облаков*, в китайском искусстве принадлежащие сфере воды, в музыке европейских композиторов обычно относятся к «воздушной» образности. Таковы, например, фортепианная прелюдия «Туманы» (1913) и симфоническая картина «Облака» из триптиха «Ноктюрны» (1900) К. Дебюсси. По словам композитора, «“Облака” – картина неподвижного неба с медленными и меланхолическими проходящими облаками, уплывающими в серой агонии, нежно оттененной белым светом» [цит. по: 92, с. 87].

Кроме рассмотренных выше образов, связанных с определенными водными источниками и конкретными природными явлениями, в музыкальном искусстве имеется ряд произведений, посвященных отражению *обобщенного движения водной стихии*. Одним из первых произведений «водной» тематики считается «Музыка на воде» Г. Ф. Генделя (1717) – три инстру-

ментальные сюиты (18 пьес), созданные для исполнения во время королевского праздника на Темзе. С водной стихией эти произведения связывает не столько образный строй, не средства его воплощения, а сам способ исполнения – более 50 музыкантов играли музыку, сидя в барке, плывущей по Темзе рядом с королевским судном. «Музыка на воде» была очень звучной и громкой: чтобы ее звуки были слышны далеко, в партитуре преобладали духовые инструменты – трубы, валторны, флейты, гобои, фагот.

Необычайно ярко визуально-звуковой образ движущихся вод претворен в фортепианной пьесе М. Равеля «Игра воды» (1901) (Приложение Б, пример 22). «Звучания пьесы – журчащие переливы, плеск струй, звонкие брызги, словно пронизанные радужным светом – рождают живописные и поэтические образы» [97, с. 283]. Тонкая импрессионистическая звукопись передает движения воды при помощи полиритмии, политональности, смен темпов, высокого регистра. Исследователи отмечают, что «Игра воды» аккумулирует в себе «водные» фактурные приемы Ф. Листа («Фонтаны виллы д'Эсте», «У родника»), К. Дебюсси («У фонтана»), ладогармонические идеи И. Стравинского («Жар-птица») и Н. Римского-Корсакова («Садко»), воплощая их в весьма сложной для фортепианной миниатюры форме – сонатной с эпизодом в разработке [97, с. 283–284]. Похожее образное значение имеет и «Игра волн», вторая часть «Моря» К. Дебюсси.

В XX в. образы водной стихии обретают новые тембровые краски. О. Мессиан в своем сочинении «Праздник прекрасных вод» для шести волн Мартено (1937) (Приложение Б, пример 23) использовал особый тембр электронного музыкального инструмента «волны Мартено», созданного в 1928 г. французским виолончелистом М. Мартено. Необычным звучанием отличается «Поток» А. Шнитке (1969), написанный для электронного инструмента «АНС» Е. Мурзина, изобретение которого в 1958 г. было посвящено А. Н. Скрябину. Особенностью инструмента является наличие в одной октаве не двенадцати звуковысотных уровней, как в темперированном строе, а семидеся-

ти двух. Произведение А. Шнитке написано с помощью использования многочисленных (шестидесяти четырех) обертонов всего одного звука – ноты «до» контроктавы [206]. Предельно новаторское воплощение образа дано в «Water Music» Дж. Кейджа (1952), алеаторической композиции для двух «приготовленных» роялей, радио, колоды карт, палки, кубиков льда и звука воды, переливаемой из одного сосуда в другой, как главного элемента звучания. Сочинение стало первым образцом алеаторики – конкретной и электронной музыки в мировом искусстве [207].

Интерес представляют также образы живущих в воде сказочно-мифологических персонажей. Самым популярным из них является *русалка*. Как отмечает Н. Верба, главной причиной ее притягательности для искусства является «принципиальная непостижимость существа иного мира» [99, с. 76]. Исследователь И. Ухова полагает, что такое широкое распространение образа русалки в искусстве «может частично объясняться “очеловеченностью” русалки, поскольку она имеет антропоморфный облик и больше других мифологических персонажей близка человеку» [39, с. 234].

В музыке XIX–XX вв. представлены следующие фантастические персонажи: *русалка* (оперы А. Алябьева «Рыбак и русалка», С. Давыдова «Леста, днепровская русалка», А. Даргомыжского «Русалка», А. Дворжака «Русалка», Н. Лысенко «Утопленница», Н. Римского-Корсакова «Майская ночь»), *морская царица* (опера Н. Римского-Корсакова «Садко», романс «Морская царица» А. Бородина), *ундина* (одноименные оперы Э. Т. А. Гофмана, П. Чайковского, фортепианные пьесы К. Дебюсси, М. Равеля, А. Рубинштейна), *нимфа*, *нереида* и *наяда* (балет «Наяда и рыбак» Ц. Пуни, «Гробница наяд» из вокального цикла «Песни Билитис» К. Дебюсси, симфоническая картина «Нимфы» В. Калинникова, «Пенье нимф» из Сонаты-вокализа Н. Метнера, романсы «Нереида» А. Глазунова и «Нимфа» Н. Римского-Корсакова), *дева-свитезянка* (кантата и романс «Свитезянка» Н. Римского-Корсакова, одноименные оперы В. Грицкевича, Г. Пукста).

«Подобно тому, как вода присутствует в природе и в нашей жизни в самых разнообразных видах, так и в музыке вода принимает разные формы, в зависимости от художественной задачи, фантазии композитора, исполнителя и слушателей» [208]. Можно заключить, что образы водной стихии в музыке популярны, разнообразие их велико, и все вместе они и их композиторские трактовки образуют почти неисчерпаемую область музыкального искусства.

### **3.2. Трактовка образов водной стихии в музыкальном искусстве Китая**

В представлениях китайского народа вода – это источник жизни, один из основных элементов мироздания, питающая, продуцирующая сила. Столь значимый в мировоззренческом отношении элемент неизбежно должен был стать одним из самых часто встречающихся и творчески востребованных образов любого вида искусства, в том числе и музыкального.

Если в европейской музыке главным и самым представительным образным воплощением водной стихии является море, то в китайской – река. В китайском искусстве наибольшее количество музыкальных произведений «водной тематики» посвящено *рекам*, особенно двум крупнейшим: Янцзы (Голубая река) и Хуанхэ (Желтая река). Образ Янцзы нашел музыкальное воплощение в разных жанрах камерно-вокальной, хоровой, фортепианной, ансамблевой, симфонической музыки. В вокальной музыке он раскрылся в «художественных песнях» родоначальника этого жанра Цин Чжу.

Песня «Великая река течет на Восток» (1920) написана Цин Чжу на стихи Су Ши, поэта сунской эпохи. Стихи Су Ши повествуют о величии древней истории и ее драматических событиях, подвигах легендарных героев, жестокой битве, верной любви и потерях. По мнению китайского исследователя, особенности этого произведения явились «результатом синтеза традиций средневековой “поэзии вод и гор” и немецкой роман-

тической *Kunstlied* в китайской художественной песне» [140, с. 104]. В каждой части вокальной баллады присутствует образ великой реки, которая через века и события «течет и течет на восток». «Основная особенность песни – одновременное описание пейзажа и чувств героя с целью более глубокой передачи эмоций. Смысловое пространство произведения напоминает полотно в жанре “гор и рек” (*шаншуй*). Поэт с помощью описания бурного водного потока создает величественный образ древнего героя» [122, с. 343].

Художественная песня «Я живу у истоков реки Янцзы» Цин Чжу (1930) создана на стихи Ли Чжии, поэта династии Сун. Это песня о любви и разлуке, ожидании встречи, когда воды Янцзы не смогут разделить влюбленных, живущих на разных берегах. Звуки текущей воды передаются здесь при помощи неустанно «журчащей» гармонической фигурации в партии фортепиано (Приложение Б, пример 24). Произведение относится к музыке романтической традиции и демонстрирует явные стилевые переклички с произведениями Ф. Шуберта, особенно с песнями из цикла «Прекрасная мельничиха». У обоих композиторов образ водного потока «становится полноправным персонифицированным героем песен. ...Поток сопровождает главного героя, отражает его душевные переживания» [209, с. 73].

С рекой Янцзы связано содержание Третьей сонаты для фортепиано Цзяна Вэнье «Пейзаж в районе к югу от реки Янцзы» («Пейзаж Цзяннань»). В основе произведения – старинная мелодия для пипы «Лунная ночь в Сюньяне» («Сяо и барабаны в сумерках»), преобразованная композитором в поэтическую пейзажную картину (Приложение Б, пример 25). Музыка обнаруживает тонкое темброво-колористическое мастерство композитора. Как это часто бывает в композициях, представляющих собой фортепианные транскрипции старинных китайских инструментальных мелодий, фортепиано здесь подражает звучанию народного инструмента: фортепианная фактура изящно имитирует различные приемы игры на пипе.

Старинная мелодия «Лунная ночь в Сюньяне» неоднократно подвергалась обработкам под разными названиями и для

разных исполнительских составов. Большой популярностью пользуется ее фортепианная транскрипция «Сяо и барабаны в сумерках» (1975), созданная Ли Инхаем. Для оркестра китайских народных инструментов ее переложение сделали Лю Яочжан и Чжэн Цзиньвэнь, назвав свое произведение «Лунная ночь на цветущей весенней реке» (1925). По мнению исследователей, средствами переменчивого ритма и тонкой оркестровки музыка рисует речной пейзаж в разных ракурсах и в разное время суток: «Картины весенней реки на закате, весенней реки ночью, взгляд на водное пространство с берега, в горизонтальной плоскости, вид с высоты птичьего полета реки, гор, деревьев, фигур рыбаков и т. д. Эти сцены не могут появиться вместе ни на одной картине, но в музыке они гармонично и естественно собраны вместе с помощью сменяющихся музыкальных образов» [121, с. 174]. Незабываемая музыка «Лунной ночи на цветущей весенней реке» получила свое претворение также в жанре танца. В 50-е гг. XX в., в период формирования китайского балета, одним из источников его музыки стали народные инструментальные мелодии. Примером этого и была «Лунная ночь на цветущей весенней реке» – сольный женский танец, поставленный хореографом Ли Чэнлянем. Этот изящный хореографический номер воплотил «нежные чувства и переживания девушки, устремившейся мыслью к любви в залитой лунным светом ночи у весенней реки» [146, с. 71]. Он исполнялся под звуки традиционных инструментов – флейты сяо и барабана.

Еще одним музыкальным посвящением Великой реке стал струнный квартет «Баллада о реке Янцзы» (1987) Го Вэнцзиня. В его содержании (1. «Бурлаки. Богиня», 2. «Проходя пологим берегом: трудовая песня», 3. «Штормовая волна. Тень отдаляющегося паруса») и музыкальном решении объединяются разнохарактерные источники – возвышенная поэтичность китайского пейзажа и суровая реальность бурлацкого труда, интонации подлинных бурлацких песен. В традиционном европейском жанре струнного квартета все инструменты «интонируют “по-китайски”, со всем необходимым набором артикуляций – мелизматического глиссандирования, мерцания звуков, избегаю-

щих точных фиксированных отношений. ... Здесь слышится не поверхностно отраженный облик народной музыки, но дух древней культуры» [131, с. 62]. Образ Великой китайской реки в квартете Го Вэнцзиня открывается нам с разных его сторон – как символ тяжелого труда и нелегкой жизни народа, как источник поэзии и живописных картин природы.

В XXI в. образы Великой Янцзы воплотились во Второй симфонии «Ода миру» (2005) современного композитора Чжао Цзипина. В своем пятичастном симфоническом цикле («Цзян-линь и река Янцзы», «Слезы реки», «Печаль рек», «Ярость реки», «Ода миру») для оркестра китайских народных инструментов композитор воплотил трагические, незабываемые для всей нации воспоминания о нанкинской военной трагедии 1937 г., сделав Янцзы свидетелем и воплощенной памятью жертв, призвав весь мир не допустить повторения подобного. Сочинение Чжао Цзипина как бы объединило в этом намерении народы: в 2015 г. симфонию исполнил оркестр русских народных инструментов имени В. В. Андреева, а в 2019 г. в Санкт-Петербурге состоялось совместное исполнение «Оды миру» силами Шанхайского оркестра и солистов русского Андреевского оркестра.

Самым известным среди речных музыкальных образов является «Хуанхэ» – произведение, задуманное и реализованное сначала как кантата (1939), а позже в соответствии с китайской традицией переложений, «пересочинений» известных музыкальных произведений превращенное в фортепианный концерт (1969). Первая китайская кантата «Хуанхэ» (1939; 2-я ред. 1941) была написана Синь Синхаем на стихи Гуан Вэйжэня. Исполнительский состав кантаты довольно велик: чтец, четыре солиста-вокалиста, смешанный хор, симфонический оркестр с добавленными к нему национальными инструментами (бамбуковые кастаньеты жубань, китайский малый барабан сяогу и др.). Восемь частей кантаты раскрывают разные стороны жизни китайского народа в их неразрывной связи с великой рекой. «К издревле живущим в народной памяти образам реки-кормилицы («Славо-словие Хуанхэ») и реки-разрушительницы («Хуанхэ в гневе») поэт добавил принципиально новые: реки-утешительницы

(“Баллада о Хуанхэ”) и реки-освободительницы (“Взреви, Хуанхэ!”)» [136, с. 66]. Как произведение патриотического характера кантата максимально использовала масштабные хоры, патетические и гимнические интонации, маршевые ритмы. В музыке кантаты преобладает светлый ладовый колорит, пентатоника, интонационное единство основных тем. Так, в основе тематизма арии «Славословие Хуанхэ» лежит пентатонический мотив c-d-e-g. В разных ритмических и метрических вариантах он звучит в наиболее значимых разделах, объединяя их общим национально-патриотическим духом (Приложение Б, пример 26).

Высокая идейность произведения позволила ему сохранить жизнь даже в годы культурной революции. Через 30 лет после написания кантаты «Хуанхэ» композитор-пианист Инь Ченцзун создал на ее основе концерт для фортепиано с оркестром и чтеца (1969). В работе принимал участие целый коллектив высокопрофессиональных музыкантов (Чу Ванхуа, Шэн Лихун, Сюй Фэйсин, Лю Чжуан, Ши Шучэн), что позволило создать высокохудожественное произведение. Для усиления динамизма материал кантаты сократили, оставив в концерте только четыре части («Песня лодочников на Желтой реке», «Ода Желтой реке», «Желтая река в гневе», «Защита Желтой реки»), но сохранив содержание и патриотический пафос оригинала. Дух европейского романтизма и соответствующий ему комплекс языковых средств, отмечаемые китайскими исследователями – «полиритмические комплексы (вторая, третья части), бисерные пассажи на мажорно-минорной ладогармонической основе (вступление к третьей части), хроматические последовательности (первая часть), широкое задействование ресурсов октавной и аккордовой техники (четвертая часть)» [145, с. 53], – роднят «Хуанхэ» с лучшими образцами концертного жанра – фортепианными концертами Ф. Листа и С. Рахманинова. В то же время музыку концерта отличает национально-ладовая характерность пентатонических эпизодов (Приложение Б, пример 27), имитации звучания пипы, включение в музыку финала темы песни «Красный восток». Такой смешанный стиль в концерте исследователи определяют как «восточный романтизм» [145, с. 49]. Присутствие водной образ-

ности в концерте ощущается очень отчетливо. Бурлящие волны оркестровых пассажей переполняют оркестровую фактуру, начиная с первых тактов вступления; они окутывают звучание главной темы первой части у оркестра и затем «переливаются» в партию фортепиано (Приложение Б, пример 28); на них же построена грандиозная кульминация концерта. По мнению Го Хао, семантика воды и воздуха вообще является приоритетной для китайского фортепианного концерта [126].

В «Хуанхе» независимо от ее жанрового варианта – кантата, фортепианный концерт – «создан величественный образ Желтой Реки, являющийся колыбелью китайского этноса. В глубокой древности плодородные берега Хуанхэ заложили основу одной из старейших земледельческих культур на нашей планете. Но великая река давала не только процветание: на протяжении пяти тысяч лет истории Китая полноводная Хуанхэ много раз меняла свое русло и, затопляя огромные пространства, становилась причиной масштабных стихийных бедствий. В народной культуре поэтому устойчиво закрепился амбивалентный образ Хуанхэ как источника радости и горя» [136, с. 66].

Река Люян заняла почетное место в музыкальной культуре Китая благодаря широко известной в Китае песне, одно из исполнений которой даже вошло в книгу рекордов Гиннеса – как самое массовое пение, одновременное пение 100 тысяч человек [123, с. 181]. Тема популярной песни стала основой для фортепианной пьесы Ван Чзянчжуна «Река Люян» (1972) и одноименной пьесы из фортепианного цикла «Семь народных песен Китая» Чу Ванхуа (1985). Сравнивая две фортепианные транскрипции песни, можно заметить, что оба композитора используют как восточные, так и западные приемы письма. При этом, как отмечают исследователи, сочинение Ван Чзянчжуна представляет собой скорее «концертную пьесу в духе листовских виртуозных транскрипций», тогда как «решенная в духе импрессионистской зарисовки, напоминающая прелюдии Дебюсси, транскрипция Чу Ванхуа ближе к восточной медитативности» [129, с. 27].

Образ реки неоднократно возникает в фортепианном творчестве Чу Ванхуа, чье творчество впитало в себя лучшие достижения европейского фортепианного романтизма и импрессионизма. Первые речные образы у Чу Ванхуа появляются в его ранней фортепианной сюите «Картинки южной реки» (1958), состоящей из трех небольших музыкальных зарисовок: «Весенние поля утром», «Набухающие почки ивы на берегу реки» и «Лодка, плывущая по озеру». Еще через три года композитор создает пьесу «По разным берегам реки» (1961) из фортепианного цикла «Три прелюдии», чья музыка не только картинна, но и медитативна; она стремится передать как нежную акварельность фортепианных изображений, так и тончайшие оттенки эмоциональных состояний, вызываемых музыкальными картинами.

Вновь к образу реки Чу Ванхуа обращается уже в поздний период своего творчества, создав прелюдию для левой руки «Багровая река» (2002). Глубоко изучив традиции леворучных фортепианных произведений Прокофьева, Скрябина, Равеля, Щедрина, композитор создал собственную трактовку, где «реализуется блестящая техника игры левой рукой, создается “многомерное тело” акустических слоев» [154, с. 122]. Причем, создавая эту оригинальную пьесу, композитор ориентировался не на европейские фортепианные звучания, а на тембр и исполнительские особенности пипы, национального китайского инструмента. В процессе развития начальная очень простая, лирическая пентатоническая тема украшается многообразными фигурациями – мелодическими, гармоническими, ритмическими, демонстрируя «тончайшую работу над постоянным обновлением фортепианной орнаментики» [210, с. 23] и создавая образ бурного речного течения (Приложение Б, пример 29).

В камерной вокальной музыке особое место занимает песня «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» (1980) Ло Чжунжуна, представляющая собой первый пример использования додекафонной техники в китайской музыке. Создание этой песни открыло путь западной двенадцатитоновости в музыкальное искусство Китая: композиторы стали активно изучать ее принципы и применять их в своем творчестве. Ло Чжунжун органично

соединил западноевропейскую двенадцатитоновость с китайской традиционной пентатоникой, построив на ее основе серию (Приложение Б, пример 30). В сочинении «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» композитор разделил серию на две части: первая включала в себя пять звуков пентатонического е-гун лада (e-fis-gis-h-cis), вторая – семь звуков диатонического звукоряда В-dur (b-c-d-es-f-g-a), в котором также подчеркивалась его пентатоническая часть, es-гун лад (es-f-g-b-c) [211, с. 77–80]. Ло Чжунжун скрупулезно следовал всем законам серийной композиции, но при этом сумел придать песне национальный колорит. Композитор утверждал, что, создавая звуковую серию, он «сознательно опирался на интервалы, характерные для пентатоники: большую секунду, малую терцию, большую терцию и чистую кварту» [151, с. 75]. Манера обращения Ло Чжунжуна с додекафонной техникой сегодня в Китае считается классической. Его последователи продолжают создавать двенадцатитоновые ряды на основе соединения пентатонических элементов. Благодаря этому подходу китайская додекафонная музыка имеет явный национальный колорит [151, с. 118].

Величественные и прекрасные образы китайских рек нашли свое полное выражение в оркестровой музыке для китайских национальных инструментов. Побережье реки Дабо в провинции Сычуань и красочные картины праздников ее обитателей – тибетцев народности байму – рисует Хэ Сюньтянь в сочинении «Каприз реки Дабо» (1982). Пейзажи Тибета и обычаи живущих там людей широко представлены в сюите для оркестра китайских народных инструментов Куан Найчунга «Путешествие в Лхасу» (1984), вторая часть которой называется «Река Ялунг». Музыкальный образ одной из известных рек Китая создан также Пэн Сювэнем в Первой симфонии «Цзиньлин» (1990), вторая часть которого носит название «Река Циньхуай». Это сочинение воспекает богатейшую природу, историю и культуру Нанкина (современное название древнего города Цзиньлина), создавая сложный и неоднозначный музыкальный образ реки Циньхуай. Протекающую через центр Нанкина реку Циньхуай называют «материнской рекой», которая, словно кровь в арте-

риях города, обеспечивает его жизнь. Но с ней же связаны и самые тяжелые воспоминания китайцев о войне.

Образ *моря* в китайской музыке сначала проявляется в кантатно-ораториальной сфере, в хоровом сочинении «Мелодия моря» (1927) Чжао Юаньжэня на стихи Сюй Чжимо, считающемся первой китайской ораторией. Произведение стало важным этапом в процессе освоения китайской музыкой европейских многоголосных вокальных форм: в нем используются хоры разного состава – мужской, женский, смешанный. При этом, как указывают исследователи, в «интонационной сфере и манере вокализации есть черты китайского национального стиля» [212, с. 128]. Однако хоровая фактура в изображении морской стихии здесь не участвует, образ моря рисуют инструментальные интерлюдии.

Инструментальными средствами образ моря создан в пьесе «Шум волн», финальном номере фортепианной сюиты «Живопись Хигашияма Кайи» (1979) Ван Лисаня. Произведение отражает впечатления от выставки картин японского художника. В цикле четыре пьесы: «Зимние узоры», «Осенний лес», «Озеро», «Шум волн». Образный строй последней определяет известная фреска Х. Кайи, изображающая легендарного буддийского монаха Цзянь Чжэня, стоящего вместе с учениками на берегу бурного моря. Образ моря здесь не просто фон, он определяет характер пьесы. Мощь морской стихии ощущается уже в полнозвучных аккордах вступления (Приложение Б, пример 31), разливающихся в широчайшем диапазоне шести октав – для записи композитору пришлось использовать четырехстрочный нотный стан. Силу морских волн воплощают «насыщенные аккорды в басу, октавные последовательности, углубляющиеся в басовый регистр и дающие эффект расширения звукового пространства» [145, с. 41].

В симфонической музыке морскую тему продолжил Ду Миньсинь своими симфоническими поэмами «Южно-китайское море» и «Развевайся на морском ветру, наш флаг!». Не только картины моря, но и образы его фантастических обитателей представлены в творчестве Ду Миньсиня. Чарующий образ морской

девы создан им в балете «Русалка» (1958) в соавторстве с композитором У Цзунцзяном под определенным влиянием «Лебединого озера» П. Чайковского, с балетным творчеством которого, как и с принципами русского классического балета, Ду Миньсинь познакомился в годы учебы в Московской консерватории. Водный генезис образа главной героини позволил создать в балете красочные сцены, перемещая действие из земного мира в подводный и обратно. Под водой происходит любовное объяснение главных героев; партию Русалки дополняют танцы водорослей и кораллов. Балет имел большой успех. Стремясь еще шире распространить его лучшие мелодии, Ду Миньсинь почти сразу создает фортепианный цикл «Русалка» (1959), куда вошли лучшие музыкальные эпизоды балета.

Достаточно объемную музыкальную трактовку получил в китайском искусстве образ *озера*. Чаще всего в музыке китайских композиторов воспевается Сиху – легендарное «Западное озеро», жемчужина водных богатств Китая. Образ Сиху поначалу был представлен в жанрах хоровой музыки: уже в начале XX в. Ли Шутун посвятил ему свое произведение «Озеро Сиху», ставшее одним из первых многоголосных (трехголосных) хоров в китайской музыке. В 30-е гг. XX в. четырехголосный хор с таким же названием написал Хэ Лутин. Мелодия хора сначала появилась в музыке к кинофильму «Лодочница», что косвенно подтверждает «водный» характер музыкального образа. Сочинение для смешанного четырехголосного хора с фортепиано «Весеннее озеро Сиху» (1934) Хэ Лутина представляет редкий для хоровой музыки этого композитора образец безмятежной пейзажной лирики. Средства музыкального языка находятся в полной гармонии с «водной» образностью – так, как ее понимали западные романтики. Музыку хора отличают спокойный, умеренный темп, «мягкая» тональность *As-dur*, «баркарольный» метр 6/8, «покачивающиеся» гармонии фортепианного сопровождения (Приложение Б, пример 32), к которым позже добавляется подвижный контрапункт в басу – «движение легких волн» [132, с. 72].

Берега и окрестности озера Сиху изобилуют живописными местами, носящими поэтические названия: «Холм уединения», «Золотые рыбки в Цветочной гавани», «Осенняя луна над спокойным озером». Последний образ был неоднократно воссоздан в китайской музыке. Оригинальное сочинение Люй Вэньчэна «Осенняя луна над спокойным озером» для гаоху в сопровождении ансамбля китайских народных инструментов было создано композитором в 30-х гг. XX в. Спокойствие осеннего озера в музыке Люй Вэньчэна рисуется мелодическими и ладогармоническими средствами: пентатоническая мелодия извивается, постоянно возвращаясь к основному тону лада, создавая ощущение покоя и малой подвижности. Нежное и прозрачное звучание гаоху разливается в вариантных повторениях народной кантонской мелодии и рисует поэтичную музыкальную картину тихой ночи с ее едва заметным колыханием озерной воды [213, с. 77].

Еще один музыкальный пейзаж озера Сиху создал Чэнь Пэйсюнь в фортепианной транскрипции «Осенней луны над спокойным озером» (1975). Тянущиеся звуки «пустых» квинт во вступлении и заключении создают образ широкого водного пространства, волнообразная фигурация по звукам пентатоники рисует мерное движение озерных волн, а арпеджио и форшлаги в насыщенном аккордовом изложении мелодии рожают впечатление водных переливов и всплесков [116, с. 83–84] (Приложение Б, пример 33).

В наши дни образ озера Сиху был воссоздан в пленэрном представлении «Впечатления об озере Сиху» (2008), поставленном на музыку известного японского композитора Китаро. Театрализованное музыкальное действие разворачивается на поверхности озера, на фоне окружающей природы, среди гор, обрамляющих его водные просторы. Тонкая лирика, прозрачность музыки Китаро удивительно соответствуют волшебной красоте озера Сиху. Озеро само является и декорацией, и сценой, и участником сюжета. Сложность постановочных эффектов и участие большого количества исполнителей (более ста) не нарушает поэтическую красоту озера, его окрестностей и не

вредит экологическому состоянию заповедного места [214, с. 335–337].

Иной образ озера представлен в фортепианной пьесе Хан Минксу «Озеро Хонг». Название этого озера переводится с китайского как «обширное, необъятное, вызывающее наводнение»; соответственно, характер его музыкального изображения отличается от предыдущих примеров. Величественный образ водного пространства создается широкими аккордами фортепиано, звуки которых «переливаются» через всю клавиатуру. Их мощное звучание дополняется беспокойными всплесками форшлагов, зыбью трелей и волнением пассажей, пробегающих по звуковой «поверхности» (Приложение Б, пример 34). По мнению исследователей, «водную “звуковую рябь” композитор рисует, имитируя на фортепиано разнообразные приемы игры на сяо – чань инь (трель) и инь (форшлагги)» [123, с. 182].

Образ абстрактного, неименованного озера, настроение светлой мечтательности и весеннего настроения запечатлены в одной из ранних фортепианных пьес «Весенний сон на озере» (1928) Ли Шухуа, созданной в традициях европейского романтического искусства, освоение которых проходило в Китае «в ускоренном режиме» [145, с. 26]. С конца 70-х гг. и особенно на рубеже XX–XXI вв. китайская инструментальная музыка стремится овладевать новыми композиторскими техниками и с их помощью выявлять свою национальную индивидуальность. Те же пейзажные водные образы, одушевленные идеями вечной незыблемой красоты природы, вдохновляют и композиторов новой эпохи. Но создаются они совершенно другими средствами. Примером может быть камерное инструментальное произведение «Lake» («Озеро») (1999) для дуэта флейт современного китайско-американского композитора Лян Лэя. Созерцательность восприятия природы, неспешное любование застывшей в покое и неуловимо изменчивой озерной гладью, склоняющее к медитативности, проявляются в статичности алеаторно-сонористической композиции, тембровом микрорварьировании, метрической нерегулярности и вариантности развития [215], создающими спокойный образ водных переливов. Течение мело-

дии свободно, как дыхание, из-за сложно сконструированных метров и изменчиво, как вода, в вариантности гетерофонного двухголосия [134].

Образ *родника* воплощен в известном произведении «Отражение луны в двух родниках» китайского народного исполнителя А Бина (Хуа Яньцзюнь) 30-х гг. XX в. Это репертуарное сочинение для эрху было написано уже слепым композитором по воспоминаниям о любимом месте его родного города Уси – природном источнике в павильоне Эрцюань; этот источник считается самым чистым и не пересыхает уже тысячу лет. Пьеса А Бина написана в форме свободных вариаций, каждая из которых по-новому распевает начальную довольно простую тему, постепенно раскрывая ее звуковой и образный потенциал. В исполнении А Бина, использовавшего самые разнообразные и сложные приемы игры на эрху, музыка производила на слушателей очень сильное впечатление. Под этим впечатлением было создано множество переложений сочинения для разных исполнительских составов: транскрипции Дин Шаньдэ для струнного квартета, Пэн Сювэня для ансамбля китайских народных инструментов, У Цзуюна для ансамбля струнных музыкальных инструментов, Чу Ванхуа для фортепиано. В фортепианной пьесе «Отражение луны в двух родниках» (1975) Чу Ванхуа мелодические и образные особенности сочинения А Бина сохранены, но представлены в значительно более богатом фактурном оформлении. Полифонизированная фактура пьесы усиливает плавность пентатонической мелодии, подчеркивает ее текучесть. Изменчивость гармонизаций темы создает ощущение зыбкости, подвижности водного тока, а многочисленные секундовые созвучия во всех слоях фактуры «привносят в ночной пейзаж тонкие живописные детали, как бы “высвечивающие” отражение Луны в многочисленных бликах воды» [128, с. 30] (Приложение Б, пример 35).

Средствами пентатонической мелодии и импрессионистическими темброво-фактурными красками рисуется образ воды в пьесе «Горный источник» (1980) Цуй Шигуана (Приложение Б, пример 36). Начинаясь с едва слышного (*pp*) одноголосного

«ручейка», музыка постепенно увеличивает объем звучания, скорость ритмического движения (тридцать вторые ноты вместо восьмых, секстоли вместо триолей), все шире разливается в водопадах фигураций, охватывающих более трех октав. Образ горного потока, обретающего величественную мощь, выглядит в музыке очень убедительно.

Более мелкие водные источники представлены в китайской музыке образами *ручьев*. Их музыкальные воплощения обычно непродолжительны и укладываются в рамки инструментальной миниатюры. Главным содержанием является имитация водных плесков при помощи фигураций и пассажной техники. Такова фортепианная прелюдия «Ручей» (1952) Чжу Гунъи. Ее музыку, по мнению исследователей, отличают «утонченность, прозрачность, красочность, характерные для китайской живописи» [137, с. 31].

Формами существования воды в природе являются *дождь, роса, туман, иней, снег*. Их образы также нашли свою интерпретацию в китайской музыке. Образ дождя представлен в фортепианной пьесе «Весенний дождь» (70-е гг. XX в.) Хуан Аньлуня, написанной в стилистике европейского романтизма; в «Эскизе дождливой гавани» Шу Лонгма – тонкой музыкальной акварели, в которой звучность колеблется между *p* и *pp*. Точная имитация звуков падающих капель уже закончившегося дождя создана в пьесе для люцины с фортепиано «Сад после дождя» (1998) Су Вэньцина и Чжэн Цуйпина. Современные сонорные музыкальные средства использованы в пьесе Тан Дуна «Капли росы» (2000). Здесь фортепиано трактуется композитором весьма необычно – без использования клавиатуры (игра непосредственно на струнах) или как «приготовленный рояль» (специальная подготовка струн и молоточков для придания инструменту нетипичного звучания). Образ снега создан Тан Дуном в его «Элегии: Снег в июне» (1991) для виолончели соло и четырех ударников. Он же представлен в произведениях Сюй Чанцзюня: в симфонической поэме «Снег высоко в горах» (1986), хоре «Снег над Цзяном» (1999), симфонии № 10 «Снег в горах», использующей технику додекафонии.

Обобщенный образ *струящейся воды* в китайской музыке часто связан с весенним пробуждением природы. Он присутствует в одном из ранних образцов китайской фортепианной сюиты «Весеннее путешествие» (1945) Дин Шандэ. Две средние из четырех пьес сюиты («На лодке» и «Ивы на берегу») рисуют спокойные «водные» пейзажи. В пьесе «На лодке» мягко покачиваются триольные фигурации в партии обеих рук, словно окутывая водной дымкой светлую пентатоническую мелодию. Музыкальные краски тонкие, нежно-акварельные. Прозрачная баркарольная фактура, вариантность неторопливо льющейся волнообразной мелодии создают, как пишет У На, «образ тишины, мира, покоя – может быть, *слегка* колышимой водной глади или *едва* тронутого волнением состояния» [152, с. 57] (Приложение Б, пример 37).

Большая популярность образа текущей воды в музыкальном искусстве Китая может объясняться частым обращением композиторов к старинному китайскому музыкальному фольклору, особенно к десяти старейшим классическим произведениям, одним из которых является мелодия «Высокие горы, текущие воды» («Текущая вода») для гуциня. Ее создание приписывают музыканту Юй Боя. В первоначальной записи (1425) мелодия не делилась на фрагменты, но в эпоху Тан появилась практика выделять в ней две самостоятельные части – музыку «высоких гор» и музыку «текущей воды». Мелодия «Текущая вода» нередко подвергалась обработке разными мастерами игры на цине, выступая под разными названиями, но все они сохраняли неразрывную связь с древним мелодическим источником и образом воды, ее продолжительного движения. Такова, например, известная обработка Чжан Куншаня «Семьдесят два переката водного потока» (1876). В основе этого варианта и его названия лежит особый прием звукоизвлечения «гуньфу» («перекат») – круговое движение пальцев правой руки по всем струнам инструмента снизу вверх («гунь») и сверху вниз («фу»). Написанная в традиционном пентатоническом гун ладу, мелодия полна экспрессии, неустанного движения и красоты. Она «как струйки воды, постепенно сливающиеся в полноводный

поток, активно стремящийся вперед. Ее движение продолжительно, почти бесконечно, как течение воды, как движение облаков» [216, с. 110]. Красота мелодии столь велика, что она была признана одним из достояний нематериальной культуры человечества. В 1977 г. пьеса «Текущая вода», исполненная на гучине знаменитым Гуань Пинху, была включена в Золотую пластинку LP, которую НАСА отправила в открытый космос на космических аппаратах «Вояджер-1» и «Вояджер-2».

В XX в. появляется несколько фортепианных переложений древней мелодии «Высокие горы, текущие воды», например, созданная в годы культурной революции обработка Чэнь Пэйсюня (1976), фортепианная прелюдия «Текущая вода» Чжу Цзяньэра (Приложение Б, пример 38). В последней ощутимо влияние европейского музыкального импрессионизма, известных композиций К. Дебюсси («Ундина», «Отражения в воде») и М. Равеля («Игра воды», «Лодка в океане»). «Это заметно в тематике и творческой манере композитора: обрисовка изменчивых, порой еле уловимых явлений природы, поэтизация текущего мгновения» [123, с. 182]. В XXI в. образ текущей воды создается в фортепианной миниатюре Ло Майшо «Ритм проточной воды» (2010) из цикла «Фортепианных этюдов» op. 19. «Ритм» текущей воды воплощается здесь в непрерывных секстольных фигурациях шестнадцатыми нотами, сопровождающих волнообразное течение напевной мелодии.

Весьма заметную роль в трактовке образа воды сыграл современный китайско-американский композитор Тан Дун, создавший целый ряд крупных сочинений: «Водный концерт», «Водные страсти по Матфею», «Вода, огонь», первый акт оперы «Чай зеркало – души», концерт для виолончели с оркестром «Слияние воды и огня», в которых вода выступает не только как образ, но и как тембр и музыкальный инструмент. В музыке «Водного концерта для оркестра и водной перкуссии» (1998) стихия воды играет главенствующую роль: вода в ней звучит сама по себе или является той средой, в которой функционируют специфические инструменты, введенные композитором в партитуру. В качестве инструментов Тан Дун использует разно-

образную домашнюю утварь (тазы, миски для салата, стеклянные бутылки, дуршлаг) и предметы быта (ракетка для пинг-понга, колокольчики, гонг), а также специально созданные водяные музыкальные инструменты. Наиболее оригинальным из них является водная скрипка (Waterphone), применяющаяся как смычковый хордофон и как идиофон. В металлический округлый резервуар наливается вода, вместо струн используются металлические штыри, расположенные на корпусе; на этом инструменте играют смычком от обычной скрипки. Waterphone используется и как ударный инструмент: по нижней части его корпуса стучит рукой исполнитель. К водным инструментам относятся также наполненные водой сосуды разного объема, выступающие в роли ударных. Так как водные инструменты не имеют точной звуковой высоты, их применение способствует созданию сонорного эффекта. В этом водном концерте активно солируют инструменты водной группы в их «виртуозных» каденциях: свободная импровизация на музыкальных полусферах – в первой части, на водной трубе – во второй части, на водном гонге – в конце третьей части, перед кодой [142].

Авангардный характер замысла и стиля в «Водном концерте» сочетается с национальной характерностью воплощения: «Глубокие связи с китайской культурой проявились в особом темброво-инструментальном решении, использовании воды в качестве звучащего материала; темпово-динамической концепции всего цикла, напоминающей ритуальное действие; выборе визуальных средств воздействия на слушателя <...>, необычных пластических телодвижений исполнителей на водных инструментах, совершаемых ими в процессе игры» [142]. Драматургия сочинения соответствует «заклученной в китайской культуре некоторой статичности восприятия, отсутствию конфликтного развития, внешнему следованию общим канонам жанра» [142].

«Водные страсти по Матфею» (2000) Тан Дуна стали результатом международного проекта «Страсти-2000», предпринятого Штутгартской баховской академией к 250-летию со дня смерти И. С. Баха. Вода присутствует в партитуре Страстей в

виде особых инструментов (чаши с водой, водные барабаны, гонги, шейкеры, обточенные водой камни) и приемов «игры» на них (плески, переливание и пр., выполняемые участниками хора), в виде текстовых (многократно повторяющиеся слова у хора: «Звук слышен в воде...») и музыкальных рефренов (повсеместность «пустых» чистых квинт, воплощающих образ чистой прозрачной воды) [149, с. 211-212].

В XXI в. Тан Дун создал немало сочинений для так называемых «органических инструментов» (термин композитора), произведенных из естественных материалов – воды, бумаги, камня и керамики – и воспроизводящих звуки, свойственные этим материалам. В его опере «Чай зеркало – души» (2002) все эти материалы использовались вместе, отражая систему натурфилософских представлений У-син – базовой концепции пяти взаимосвязанных стихий, пяти элементов мироздания, объединяющей воду, огонь, дерево, металл и землю. Первое действие оперы носит название «Вода, огонь», второе – «Бумага» (дерево), третье – «Керамика, камни» (земля и металл). Соединение воды и огня в одном действии объясняется темой оперы: вода и огонь соединяются при приготовлении чая. Первый акт состоит из двух сцен: первая является вступлением и одновременно воплощением образа воды. Звук воды имеет здесь всепроникающее значение и представлен в разных вариантах – стук капель воды, удары ладонью о воду, звуки водяного фортепиано и пр.

Еще одним музыкально-театральным сочинением, композитором которого тоже был Тан Дун, стало пленэрное музыкальное представление «Дзэн-буддийский Шаолинь» (2007), первая часть которого носит название «Музыка воды». Китайские пленэрные представления («Шицзин яньчу») являются оригинальным и красочным жанром современного музыкально-театрального искусства, его произведения исполняются на лоне природы, в естественных природных или архитектурных декорациях. Их отличает яркий национальный колорит всех элементов – музыки, танца, костюмов, образов и сюжетов – и применение современных технологий – «высокотехнологичных средств сценографии (лазерная графика, пиротехника, 3D-

моделирование)» [217, с. 9]. «Дзэн-буддийский Шаолинь» стал одним из самых заметных явлений данного жанра. Композиция состоит из пяти частей: «музыка воды», «музыка дерева», «музыка ветра», «музыка огня (света)», «музыка камня». В первой части композитор соединил вместе реальные звуки падающей воды с мелодиями буддийских песнопений и звучанием китайских традиционных инструментов.

Художественные традиции синтетического жанра китайской оперы и работа над пленэрным представлением подсказали Тан Дуну идеи его новых проектов, например, проекта «Водные небеса» (2010) для струнных, воды, пипы и голоса, в котором соединились музыка и изобразительное искусство, мультимедиа и архитектура. По мнению композитора, интерактивное шоу представляет новую концепцию музыки, главными инструментами которой являются вода и архитектура: концертное здание «Водного музыкального зала» в Шанхае также было спроектировано самим композитором и выступало в качестве музыкального инструмента. Проекты Тан Дуна воплощают многие отличительные черты нового музыкального театра, на которые указывают исследователи, а именно «смену традиционного нарратива литературного сюжета на нарратив “темы” спектакля, соавторство композитора в сценической постановке, зависимость музыкальной ткани от акустических условий и визуальных решений спектакля и др.» [218, с. 27].

Уделяя столько внимания воде в своем творчестве, Тан Дун считал: «Вода – элемент, который вы не можете ограничить. Вы можете ограничить территорию, сказав: здесь Китай, а здесь – Россия, но у воды нет таких границ. Я хочу представить на суд людей музыку, которую можно слушать созерцанием и смотреть, слушая. Я надеюсь, что кто-то через мою музыку откроет вновь некоторые знакомые вещи. Вещи вокруг нас, которые мы в повседневности не замечаем» [цит. по: 141, с. 134–135].

### ***Выводы по главе 3***

1. Образы водной стихии нашли свое музыкальное воплощение в операх, балетах, ораториях, кантатах, симфониях, симфонических поэмах, увертюрах, инструментальных концертах, хорах, в камерных вокальных и инструментальных композициях и пр. (Приложение В, таблицы 1–4). В них представлены практически все существующие в природе водные источники и состояния воды, среди которых естественные водоемы и водные источники (океан, море, озеро, река, ручей, родник, водопад), рукотворные водные источники (фонтан, колодец), обобщенные водные образы (движение волн, игра воды, водные звуки и инструменты), природные явления с участием водной стихии (наводнение, гроза, дождь, роса, туман, снег, иней), образы подводного мира (мифологические существа ундина, наяда, русалка, морской царь, золотые рыбки). В европейской музыке наиболее широко представлен образ моря, в китайской – реки. Трактовка образов водной стихии имеет как изобразительный характер (различные звуки и движения воды), так и выразительный (созерцательность или устремленность, волнение или тишь), являясь отражением внутреннего состояния человека, оттеняя, усиливая, подчеркивая суть происходящего с ним.

2. Главными средствами воплощения образов водной стихии являются фактура и тембр: разнообразные виды фигураций, пассажи, тремоло, глиссандо, трели, отражающие различные движения воды (волны, струи, рябь на воде, колыхание, бурление, брызги), удаленные (особенно высокие) регистры инструментов; специальные инструментальные тембры – арфа, стеклянная гармоника, челеста, колокольчики; электронные инструменты; особые водные инструменты – водная скрипка, водное фортепиано, чаши и сосуды с водой, капли воды, удары по воде. В области метроритма следует в первую очередь отметить средства нерегулярной метрики, используемые для передачи особых «зыбких» состояний водной стихии, а также оstinатные ритмы, воплощающие однообразные переливы волн, мерность падающих капель.

3. На основе анализа рассмотренных произведений можно сделать вывод, что в сочинениях разных эпохальных стилей трактовки образов водной стихии были различны. В эпоху барокко весьма сильна была изобразительная сторона музыки, позволяющая создавать красочные музыкальные образы природы, в том числе водной стихии (скрипичные концерты А. Вивальди «Времена года», «Буря на море»). В эпоху классицизма центральной становится идея гармонии человека и природы («благодатные» грозы в оратории «Времена года» И. Гайдна и «Пасторальной симфонии» Л. Бетховена). Эпоха романтизма воспринимает образы водной стихии как отражение душевных переживаний лирического героя (вокальный цикл «Прекрасная мельничиха» Ф. Шуберта), как наиболее подходящую среду обитания фантастических персонажей (оперы «Ундина» Э. Т. А. Гофмана и П. Чайковского). Импрессионизм рассматривает воду как обособленную от человека визуально-звуковую стихию, самодостаточный образ которой может быть передан в звуках (симфонические эскизы «Море» К. Дебюсси, фортепианная пьеса «Игра воды» М. Равеля). В XX в. с некоторым запозданием в ускоренном темпе происходит развитие водной темы в китайской профессиональной музыке (обработки классических китайских мелодий, освоение традиционных жанров европейской музыки), создавая сплав национально-характерных ладогармонических и мелодических средств и западных композиционных и фактурных форм. Музыка XX–XXI вв. активно ищет новые смыслы в образах водной стихии, новые жанровые решения («Водный концерт» и «Водные страсти по Матфею», пленэрные проекты Тан Дуна) и средства воплощения (электронная музыка, минимализм, сонорика, алеаторика, серийность, инструментальный театр, мультимедийные эффекты, тембры новых водных инструментов).

## ГЛАВА 4

# КУЛЬТУРА ВОДЫ В САДОВО-ПАРКОВОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ

### 4.1. Стихия воды в китайских садах и парках, ее эстетические характеристики и выразительные возможности

Садово-парковое искусство имеет тысячелетнюю историю, распространено в разных странах мира и представляет собой одну из самых успешных попыток улучшения, украшения, упорядочения людьми своей среды обитания, отражение их стремления к прекрасному в повседневной жизни. Вследствие различий в истории, культуре, философии, географии, садово-парковое искусство различных мировых регионов сформировало свои собственные формы, присущие определенной национальной и культурной традиции. Во многих из них стихия воды и водные сооружения являлись одним из главных и самых заметных элементов создаваемого ландшафта. В историю вошли жизненно необходимые оросительные каналы и водоемы садов Древнего Египта, определившие их прямоугольную планировку; сложные гидротехнические сооружения (фонтаны и искусственные водоемы) Древнего Рима; каскады итальянских террасных садов; геометрические формы бассейнов в упорядоченных регулярных французских парках эпохи барокко в стиле Андре Ленотра; природное очарование глади озер в английских ландшафтных парках; композиции из воды, камней и растений в мавританских и японских миниатюрных садах; утонченные водные пейзажи в китайских классических ландшафтных садах – везде вода является важнейшим, часто центральным компонентом садово-парковой архитектуры [159, с. 350].

Рассматривая значение воды в китайской культуре, российский исследователь Е. Новикова показывает, как оно отражается в китайском садово-парковом искусстве: «На Дальнем Востоке вода была обязательной принадлежностью пейзажного сада, она олицетворяла вечное движение, текучесть. Это символ

вечности, нашедший отражение в системе китайского космоса как непрерывный поток бытия, в который втекают отдельные струи времени. <...> вода была представлена в саду в двух ипостасях: статичной (водная гладь прудов) и динамичной (водопады, искусственные потоки, ручьи). С точки зрения геомантии, стоячая вода обладала способностью накопления животворной энергии ци и передачи ее зрителю, струящаяся же считалась мощнейшим ее проводником» [170, с. 407].

Древняя история китайского садово-паркового искусства пронизана мудростью китайской философии, представляя собой жемчужину, созданную пятитысячелетней китайской культурой. Китайские сады и парки выражают естественную красоту природы, конечной целью их сложного устройства является стремление к духовному совершенству, а с эстетической точки зрения это подражание и поэтизированное воссоздание природы. Китайские сады и парки невозможны без гор и воды, и если камни формируют их основу, скелет, то вода является формирующей средой и душой – в этом фактически и заключается изначальная идея китайской садово-парковой архитектуры. Вода стала центральной частью ландшафта и художественной концепции китайских садов и парков, благодаря своей естественной способности организации пространства и богатым культурным коннотациям [163, с. 165].

«Лишуй» (кит. 理水) – «управление водой» является основным методом в китайской садово-парковой архитектуре, под этим понимается проектирование и строительство всех водных источников и сооружений в садах и парках. «Лишуй» – это обобщение, экстракция и воспроизведение характерных черт естественного пейзажа, наивысшая художественная изобразительная форма в китайском садово-парковом искусстве. Известный специалист по садам и паркам Гэн Лютун в книге «Сады и парки Древнего Китая» (1991) отмечал, что «управление водой» представляет собой их «жизненную артерию». В книге «Эстетика китайских садов и парков» (1990) профессор Цзинь Сюечжи подчеркивал, что «лишуй» является более важным элементом по сравнению с возведением скал и камней, можно

сказать, что это «кровеносные сосуды» садов и парков. Вода в парках прозрачна, бесцветна – и в то же время она может отразить в себе яркие краски пейзажа; она бесформенна – и принимает любую форму, в зависимости от конфигурации обрамляющих ее берегов; она может быть спокойной, словно зеркало, а может стать бурлящим потоком. Говорим мы об императорских садах на севере Китая или частных садах на юге страны, о классических или современных парках, вода везде является ключевым элементом садово-паркового ансамбля: она дарит людям художественное наслаждение звуками журчащих родников, созерцанием водопадов, любованием водным ландшафтом, возможностью омовения ног, плавания на лодке.

Вода имеет важное значение в китайской культуре. Фраза Конфуция «Гуманный человек находит удовольствие в горах, мудрый любит воду» [9, с. 121] через пейзажные образы описывает качества человека. И в этом смысле, китайские ландшафтные сады и парки являются символом человеколюбия и мудрости. Вода в китайских садах может иметь такие культурные коннотации, как уединенная жизнь вдали от дел, скромность и мягкость, бесконфликтность по отношению к внешнему миру, отражая простой и прямой характер и моральные устои образованных людей в Китае. Постоянное развитие и проникновение чань-буддизма стимулировало движение эстетических идей китайских садов и парков по направлению к непостижимому стилю отречения от мирской суеты.

Основанная на идеях «инь-ян», пяти стихий, восьми триграмм, культура воды оказала повсеместное и глубокое влияние на китайскую садово-парковую архитектуру. В результате нескольких тысяч лет существования и накопления практического опыта, китайская теория «фэншуй» обрела очевидную эстетическую направленность: творчество с акцентом на эстетику природы, символичность и гуманистичность композиции ради достижения наивысшего предела слияния неба и человека. В теории «фэншуй» существует понятие о том, что «в законах фэншуй превалирует вода» [164, с. 10]. Вода часто символизирует богатство, поэтому и садово-парковом устройстве, и архи-

тектурной практике особое внимание уделяется «закону воды», суть которого заключается в соответствующей ориентации постройки – такой, которая наилучшим образом способствует накоплению богатства и препятствует его оттоку.

Многие древние китайские сады и парки проектировались и строились при участии поэтов и художников, благодаря чему этим садам и паркам изначально присущ лирический живописный колорит. В процессе проектирования образованные люди применяли связанные с элементами пейзажа «шаньшуй» методы каллиграфии, живописи, парных надписей, горизонтальных досок с надписями и прочие формы литературы и искусства, выражавшие философские идеи и человеческие идеалы, уделяли внимание отображению эмоций в ландшафте, переплетению чувств и образов, что в конечном счете сформировало уникальные культурные коннотации китайских садов и парков. Например, павильон в саду Чжочжэньюань в Сучжоу получил название «Маленькие синие волны», а парные надписи на его входе «В чистой воде моют кисти головного убора, в грязной моют ноги; гуманный человек находит удовольствие в горах, мудрый любит воду» взяты из стихотворения «Песня синих волн» доциньской эпохи, где восхваляется высокая добродетель волн воды, выражается стремление отречения от мирского, ухода от мира в затворничество.

Вода как один из основных элементов китайского садово-паркового ландшафта, является источником творческого вдохновения его создателя и пронизывает всю историю создания парков и садов. В долгой истории «лишуй» китайской традиционной садово-парковой архитектуры можно выделить три основных этапа: этап зарождения (XVII в. до н.э. – III в. н.э.), этап роста (III – X вв.), этап зрелости (X – XX вв.).

Этап зарождения китайских садов и парков включает в себя эпохи династий Шан, Чжоу, Цинь и Хань. Садово-парковая архитектура этого времени представляет собой лишь простое подражание естественным ландшафтам, появляются императорские заповедные сады «юань» (苑) и «ю» (囿), служащие для прогулок и любования. Эта архитектурная форма сыграла опре-

деляющую роль в развитии водных элементов китайских традиционных садов и парков. Согласно историческим письменным памятникам, в эпоху Шан-Чжоу в парке Чжоу Вэньвана уже были пруды; в эпоху династии Цинь, после того, как Цинь Шихуан объединил Китай, он изменил русло реки Вэйхэ и построил огромный водный парк «Ланьчигун» – «Дворец орхидей и прудов», в котором также возвел декоративные горы, тем самым сформировав сохранившуюся по сей день концепцию ландшафтного дизайна садов и парков, где вода и горы находятся в естественной и нерасторжимой взаимосвязи. В эпоху Хань появляются первые частные сады, а также возникает первый в мировой истории парковый ландшафт с искусственными фонтанами «Медные драконы извергают воду» [166, с. 16].

В эпохи Вэй, Цзинь, Северных и Южных династий традиционное садово-парковое искусство в Китае приобретает стремительное развитие. В это время оно становится не просто подражанием естественного пейзажа, но внимательно исследует культурные коннотации, которыми этот пейзаж наделяется. В эпоху Вэй, Цзинь, Северных и Южных династий, когда духовное состояние общества отличалось заметной свободой, в садово-парковом искусстве сформировался особый стиль «вэньжэнь», отражавший творческие взгляды образованных людей, интеллектуалов. Социальные потрясения того времени вынудили многих высокообразованных граждан держаться вдали от политики и искать забвения на природе. В это же время пейзажная живопись «шаньшуй» выделяется в качестве самостоятельного направления китайской традиционной живописи и также привлекает творческое внимание художников-интеллектуалов, не связанных с придворной живописью. Композиция и колорит китайской пейзажной живописи стали источником вдохновения для садово-паркового искусства. Императорские (например, сад Хуалиньюань в Ечэне) и частные сады этого периода находились под влиянием литературы и искусства, упор делался на единство эстетики искусства и природы, что в полной мере превратило сады и парки художественные объекты.

Эпоха династий Суй и Тан была вершиной могущества Китая, это был самый креативный и энергичный период в истории развития традиционных садов и парков. В мире литературы и искусства сложилась ситуация «соперничества ста школ», что стимулировало постепенные изменения в эстетических вкусах и художественных стандартах широких масс. Понимание людьми скрытых смыслов в естественном пейзаже также сделалось более глубоким. Императорские сады династии Суй, представленные садом Сиюань, ввели в использование форму «каналов» (кит. 渠), которые окружали строящиеся вдоль них здания, что создавало новые гибкие и разнообразные возможности для «управления водой» в садах и парках. Система водоснабжения в столичном Чанане династии Тан была весьма развитой, в садово-парковой архитектуре стало меньше гор и больше прудов, вода стала важным визуальным элементом создающихся ландшафтов. Парк Цюйцзян, созданный во времена династии Тан, положил начало китайским общественным паркам.

Начиная с эпохи Сун, искусство китайских традиционных садов и парков вступило в третий этап своего развития, который продолжался на протяжении династий Юань, Мин и Цин – здесь использование воды в садово-парковом устройстве достигло своей зрелости. Техники «лишуй» династии Сун постепенно обретали завершённую форму, демонстрируя различные водные формы в природе, а также создавая близкий к естественному облик садов и парков в сочетании с горами и камнями. Лю Дуньчжэнь (1897–1968) в «Истории древней китайской архитектуры» упоминал: в эпоху Сун «в работе над проектированием садов и парков к югу от Янцзы принимало участие немало художников» [219, с. 172]. Поэтому творческие связи между создаваемыми парковыми ландшафтами и пейзажной живописью становились ещё более тесными. Мир идей паркового дизайна был отражением идей пейзажей, здесь главенствовал простой и лаконичный, ясный и уравновешенный стиль, который декларировала теория пейзажной живописи той эпохи. В это время в регионе к югу от Янцзы появляется множество частных садов: сунский учёный Чжоу Ми (1232–1298)

в «Записках об Усинских садах и парках» упоминает 36 частных садов в южных регионах [157, с. 42]. Сучжоу, Ханчжоу, Янчжоу, Нанкин – все это города южной полосы с известными парками. Императорские сады династии Сун в определенной степени испытывали на себе влияние частных садов, на основе создания природного ландшафта в них добавляли больше искусственных объектов, обогащая сад четким ощущением многоуровневости. Например, Чжао Цзи (1082–1135), правивший под именем Сун Хуэй-цзун, лично участвовал в перемещении гор и наполнении морей в императорском саду «Гэньюэ». Восточная часть этого сада была преимущественно гористой, тогда как западная была заполнена водоемами, и этот сад стал первым примером создания завершенной водной системы, которая включала в себя разнообразные водные формы (реки, озера, пруды, болота, ручьи, ущелья с горными потоками, водопады, заводи), что представило собой цельное выражение законченной задумки водного ландшафта в садах и парках того времени [160, с. 32]. С этого момента проектирование садов и парков уже не просто копировало природные пейзажи, а делало упор на создание «образных ландшафтов». В эпоху Юань садово-парковое искусство развивалось на основе традиций династии Сун. Императорские сады и парки демонстрировали дальнейшее увеличение масштабов и значимости водных сооружений, частные сады на юге Китая также не ограничивались в размерах и появлялись повсеместно – так сложилась ситуация, что в это время не было садов и парков без водного ландшафта и не было такого водного бассейна, где нельзя было бы разбить сад. Вода стала важным средством выражения эмоций и настроений в творческой среде вэньжэнь, образованных людей и эстетов.

В эпоху Мин и Цин в Китае возникают первые ростки капитализма, развитая промышленность и торговля стимулируют создание частных садов; это время расцвета ландшафтных садов и парков на юге страны. Согласно упоминаниям современного исследователя Вэй Цзяцзяня в «Хронологических записках о садах и парках Сучжоу» (1992) [155], в эпоху Мин и Цин

к югу от Янцзы существовало примерно 166 садов, среди которых: Лююань, Оуюань, Июань, Чжочжэньюань, Хуаньсюшань-чжуан в городе Сучжоу; сады Ван Сяньма, Ечуньюань, Гэюань, Наньюань, Юаньюань в городе Янчжоу; Цзичаньюань, Юйгунгу в городе Уси; Юйюань в Шанхае и пр. – все они были созданы в эту эпоху.

Императорские сады и парки на севере Китая преимущественно заимствовали характерные особенности южных парков: например, технику «управления водой» в пекинских Юаньминьюане и Ихэюане. И хотя они наследовали грандиозный размах императорских садов, однако в таких аспектах, как районирование водной площади, композиция водных ландшафтов, подход к береговым деталям, они во многом были схожи с южными садами, демонстрируя их более утонченный и изящный стиль в сравнении с традиционными императорскими садами. Массовая деятельность по созданию садов не только утвердила такую модель пейзажных тематических садов, но и одновременно стимулировала развитие теории проектирования садово-парковых ландшафтов. Великий архитектор садов Цзи Чэн (1582–1642) эпохи Мин написал трактат «Украшение садов» (1631), который стал первой в Китае теоретической работой по садово-парковому искусству. В этой книге автор обобщил принципы создания садов и управления водой: «На возвышенностях возводят беседки, в низинах разбивают пруды, при выборе место для жилища отталкиваются от водной глади, а при закладке фундамента изучают водные источники» [162, с. 153].

Методы управления водой в садах и парках после династии Цин испытали на себе влияние западной культуры и искусства: наследуя традиционные приемы, они постоянно заимствовали новые идеи и концепции. Помимо частных садов на юге и императорских садов на севере Китая, стремительно развивалась также создание городских парков для самых широких слоев общества.

Различие в характеристиках водной среды (стоячая или текущая вода, издаваемые ею звуки, цвет и степень освещенности, структура водной поверхности) и природном окружении вод-

ных источников определяют основные художественные формы трактовки воды в китайском садово-парковом искусстве.

Созерцание неподвижной воды или воды с крайне медленной скоростью течения дарит человеку ощущения расслабленности, покоя и гармонии. Статичная вода в садах и парках обычно выступает в виде озер, прудов, заводей, купальных бассейнов. Таковы, например, озеро Куньминху в парке Ихэюань, пруды в сучжоуском Парке рыбака и т. д. На обширной водной глади могут, словно в зеркале, отражаться окружающие пейзажи, что усиливает ощущение атмосферы, где «свет небес и тени облаков блуждают вместе». На водной поверхности меньшей площади часто появляются мелкие волны и рябь: так, в полном соответствии с идеями чань-буддизма, в статике проявляется динамика, а в динамике – статика.

Динамика водной среды в китайских садах и парках проявляется главным образом в виде струящейся или падающей воды, водяных брызг и пр., а также в виде ручьев, водопадов, фонтанов. Водные потоки обычно предстают в виде лент, изменяя форму вслед за высотой и шириной рельефа местности. Журчащие струи воды наполнены энергией, они пробуждают в людях волнение и радость. Будучи спрятанными или оттененными различной окружающей средой, стремительные ручьи могут достигать эффекта продолжения линии обзора, усиливать ощущение глубины водного ландшафта. Основными формами падающей воды являются водопады, водяные завесы, водяные лестницы, водяные стены, стенные фонтаны и т. д. Принцип фонтанирующей воды прямо противоположен низвергающейся воде, это динамическое состояние воды, извергаемой вверх за счет давления, в основном представленное фонтанирующими источниками и распылением воды. Падающая и фонтанирующая вода, как два главных вида ее активного состояния, не только обладают разнообразием форм, но также сопровождаются различными звуковыми эффектами. Являясь крайне важными элементами устройства водного ландшафта, они применяются в современных садах и парках для усиления ритмичности и красочности паркового пространства.

В зависимости от контура границ, площади водной поверхности и прочих факторов, водные ландшафты в садах и парках можно разделить на три вида: точечные (купальные бассейны, источники, пруды), линейные (ручьи, реки) и плоскостные (озера, моря). Водные поверхности, преимущественно используемые в садах и парках, имеют квадратную или естественную свободную форму, а водные потоки – по большей части, извилистую. Такое проектирование является продолжением традиционных способов создания водного ландшафта: например, квадратные бассейны часты в малых и средних садах ранней эпохи Мин; формы извилистых водных потоков запечатлены на картине «Собрание у извилистого потока» Ван Сичжи (IV в.), художника эпохи Цзинь, изображающей «Общество орхидеевой беседки» [220. с. 234]. Проектирование очертаний водной поверхности зависит от предполагаемого эффекта, производимого ландшафтом на зрителя, и требует учета множества его факторов: выбор между упорядоченным пространством геометрических форм и изменчивым пространством свободных форм; очертания растительности на берегах и ее сочетание с площадью водной поверхности; характер циркуляции воды; использование светотени и т.д.

Освещенность и цвет воды придают садово-парковому ландшафту характер яркой многокрасочной картины. Блеск бликов на воде оживляет атмосферу архитектурного пространства, стремительно привлекает взоры людей. Вода сама по себе обладает физическими характеристиками преломления, отражения, пропускания световых лучей, и использование этих ее свойств представляет собой один из особых традиционных приемов «управления водой» в Китае. Использование стоячей воды в качестве зеркальной поверхности увеличивает число визуальных уровней за счет отражения объектов и красок окружающей среды, в сочетании иллюзорного и реального. Например, в большинстве садов и парков высаживают лотосы, однако площадь их посадки невелика, довольно большая поверхность водного пространства остается пустой, чтобы отражать синее небо, белые облака, зеленую листву, красные цветы – чтобы делать

более богатым пространство визуального восприятия. Сочетание реального и иллюзорного, предметов и их отражений на зеркальной глади воды расширяет пространство визуального восприятия: например, полукруглые пролеты мостов, будучи отраженными в воде, могут стать завершенными окружностями – предмет и отражение как будто сливаются в единое целое, создают эффект удвоения.

Звуки воды также играют важную роль в создаваемом впечатлении от паркового ландшафта: они могут дополнить и усилить эстетическое ощущение прекрасного. Писатель эпохи Цзинь Цзо Сы (250–305) говорил: «Нет надобности в струнных и духовых, журчание воды заключает в себе нежную музыку» [цит. по: 165, с. 59]. Сама вода беззвучна, но при определенных условиях, при столкновении воды с окружающей средой возникает звучание. Таковы, например, звон падающих капель, мелкая дробь льющейся в каменной расщелине воды, возбужденный шум родника среди скал и т.д. В зависимости от объема потока, скорости течения, структуры окружающих предметов, звук может быть самым разным – металлическим и звонким, или журчащим без передышки, или воспроизводящим ритмы, подобные музыкальным – создавая звучащий и поэтический образ. Находящийся в Уси в парке Цзичаньюань «Ручей восьми звуков» («Баиньцзянь»), также известный как «Тройной родник» («Саньдецюань»), является совместным творением человеческих рук и природы. Глубокий и протяженный родник стремится вниз по камням, его тонкая струйка то ускоряется, то замедляется, а течение, создаваемое перепадами высоты, звучит подобно различным музыкальным инструментам, и в нем слышатся звуки старинных мелодий «Высокие горы, струящиеся воды» и «Прилег на камень, слушая родник». В саду Чжочжэньюань есть Лютингэ – «Павильон, где задерживаются послушать»: здесь в прудах высажены лотосы, и когда осенью они отцветают, то остаются лишь их листья, по которым шелестят капли осенних дождей, как в строках танского поэта Ли Шаньиня (813–858): «Задержался у сухих лотосов, чтобы послушать шум дождя». Сухие лотосы сами по себе не создают

впечатления красоты, однако звуки дождевых капель, стучащих по их листьям, вызывают у образованных людей определенные художественные ассоциации, благодаря чему этот павильон и получил свое название.

В китайских садах и парках вода и ландшафтное пространство находятся в отношениях взаимозависимости и взаимодополнения. Вода может быть как организующим центром, так и фоном, может разделять пространство на отдельные части или соединять их воедино, объединяя разные стили садово-парковой архитектуры, отражая различные эстетические потребности людей.

В некоторых садах и парках, в особенности, современных, водные ландшафты выступают фокусом архитектурного пространства или ядром архитектурной группы. Например, новый комплекс Сучжоуского музея хотя и является современной постройкой, однако он сохранил стиль и идею традиционного сада. Центр его главного двора представляет собой спокойный водный бассейн, вокруг которого выстроено закрытое с трех сторон пространство. Благодаря окнам и проемам в стенах взгляды посетителей фокусируются на воде, в которой из любой точки можно наблюдать перевернутое отражение здания, покачивающееся на волнах. Водные элементы таким образом обогащают архитектурное пространство, усиливая его достоинства.

Водные поверхности с относительно большой площадью, такие как реки и озера, зачастую выступают в качестве фона архитектурной композиции парка. Находящиеся на воде или возле нее здания могут создавать у людей ощущение спокойствия и уравновешенности. Здание выступает как узловая точка водного ландшафта, а вода становится его пространственным продолжением. Будучи оттененной водой, парковый ландшафт приобретает характер расслабленности и покоя. В северных императорских парках, например, в Ихэюань, используется следующая форма управления водой: озеро Куньминху объединяет разбросанные по горе Ваньшоушань здания, демонстрируя величие и строгость императора, а также придает им определенную уравновешенность и привлекательность. Помимо водной

глади рек и озер, служащих обрамлением для зданий, в качестве пространственного фона используются также водопады, водяные завесы, пруды, которые оттеняют архитектурный образ и создают уникальную пространственную среду. Такие формы часто встречаются в современных общественных парках.

Использовать водоемы для искусного разделения пространства было принято еще в Древнем Китае. Так, древние рвы вокруг городов являются особенностью разделяющей планировки и одновременно выполняют функцию защиты города от врагов. Здесь вода как средство для разделения отличается от каменных городских стен: это мягкий и текучий метод разделения, который живо и гибко определяет границы различных архитектурных пространств и демонстрирует эффект разделения без расчленения. Вне зависимости от того, смотрит ли наблюдающий из здания вдаль или же любуется зданием снаружи, водное разделение усиливает ощущение визуальных уровней, становится средством перехода изнутри во внешнее пространство парка.

В традиционных садах и парках часто использовались водоемы линейной формы: их подвижность и непрерывность соединяли между собой различные относительно самостоятельные архитектурные пространства, делая общий ландшафт более гармоничным и единым. Комбинированное использование линейных и плоскостных водоемов приводит к переплетению в парковом пространстве водных точек, линий и плоскостей, которые соединяются между собой и проникают друг в друга. Вода как связующее звено может соединять между собой окрестные здания, зеленые насаждения, скалы и камни и прочие элементы, которые становятся единым гармоничным целым. Так, река Хоусихэ в императорском саду Ихэюань связывает между собой все фрагменты садового пространства. Или же зал «Цзинмяотан» в частном южном саду Чжаньюань, который своей северной и южной сторонами выходит на маленькие пруды; они соединяются между собой ручьем с западной стороны, благодаря чему открытое пространство перед залом и за ним сообщаются между собой, а все пространство становится умеренно закрытым.

## 4.2. Функции водных источников в классических садах и парках Китая

Древнее культурно-историческое наследие и прекрасные пейзажи породили богатую и разнообразную систему классической садово-парковой архитектуры Китая. Классические китайские сады и парки в полной мере демонстрируют квинтэссенцию китайской культуры, содержат в себе самые лучшие примеры идей и культуры трех течений: конфуцианства, даосизма и буддизма, – полностью представляя духовное изящество и вкус китайского народа, занимая важное место и являясь ценностью в мировой истории садов и парков. Классическое китайское садово-парковое искусство в соответствии с регионами и стилями можно подразделить на южные частные сады и северные императорские сады.

Формы пейзажных садов, представленные южными частными садами, с их уникальной манерой «управления водой», являются наиболее репрезентативной частью классического садово-паркового искусства Китая. Архитектор Тун Цзюань (1900–1983) в книге «Записки о южных садах и парках» (1963) отмечает, что среди китайских классических садов и парков «больше половины фактически сосредоточено к югу от Янцзы» [221, с. 6]. Хозяевами таких частных садов преимущественно были чиновники, в их создании широкое участие принимали художники вэньжэнь, что соответствовало традиционной китайской концепции: «Умеющий рисовать хорош в создании садов, умеющий создавать сады хорош в рисовании» [222, с. 133]. Благодаря этому южные частные сады обладают завораживающим поэтичным стилем и особой эстетикой красоты.

Северные императорские сады, в полном соответствии со своей принадлежностью отличаются обширной площадью, величественностью и размахом. С эпохи Хань до эпохи Цин императорские сады заимствовали эстетические ориентиры и методы управления водой у южных садов и парков: «можно сказать, что некоторые известные южные сады и парки обрели видоизмененное воспроизведение в императорских садах» [223,

с. 436]. Так, сад Юаньминъюань наследовал дизайн водного ландшафта с играющими в роднике рыбами парка «Юйцюань Гуаньюй» вблизи озера Сиху в Ханчжоу; остров «Сяосилин») в саду Ихэюань копирует концепцию управления водой парка «Сыцяо Яньюй» вблизи озера Шоусиху в Янчжоу. В то же время символический смысл водной стихии в императорских садах использовался для выражения идей взаимодействия человека и неба и благоговения перед императором, упрочения императорской власти. Например, идеи дизайна «Острова Пэнлая», «Млечного пути», «Места развлечений у лotosового ручья» и прочих водных ландшафтов в саду Юаньминъюань ведут начало или из классических сюжетов древней истории, или из легенд и религиозных поверий; их метафорический «язык» был призван способствовать достижению определенных политических целей, попутно с формируя центральную часть идеи управления водой в северных императорских садах.

В классической садово-парковой архитектуре существует множество приемов проектирования водных элементов, основные включают в себя фоновый метод, метод противопоставления, метод маскировки, метод заимствования звуков и др., благодаря чему водные ландшафты в садах и парках отличаются своим разнообразием и особенностями, не просто создавая настоящий визуальный праздник ярких красок для людей, но и успокаивая их эмоции, даря им безмятежность и блаженство.

Фоновый метод главным образом проявляется в использовании водоемов для того, чтобы оттенить и подчеркнуть образы садово-парковой архитектуры, сделать архитектурные особенности более четкими. В процессе создания сада здания и водоемы полностью интегрируются между собой, включая вышки, галереи, павильоны, плоты, башни и прочие сооружения, которые или находятся на берегу, или уходят в воду как продолжение берега, или окружены водой. Так твердое и мягкое сочетаются между собой, дополняя и оттеняя друг друга. Вместе с тем это расширяет пространственную атмосферу зданий, блики и перевернутые отражения, вода и небо сливаются воедино. Например, «Башня лotosов» в саду Чжочжэньюань, которая

расположена на берегу пруда: половина основания этого здания находится в воде, половина – на берегу, и та половина, которая простирается над водой, поддерживается каменными колоннами, возносящими ее вверх над водной гладью. Вода оттеняет архитектурный образ, широкая водная плоскость увеличивает визуальное пространство «Башни лотосов», а вслед за сменой пор года изменяются и смешиваются оттенки растительности на берегах: в конце весны восхитительный ландшафт тонет в ярких цветах, летом распускаются лотосы, а башня дарит прохладу внутри. Фоновые методы могут подчеркнуть различные элементы пространства, создавать разные визуальные эффекты, реализуя гармоничный синтез воды, архитектуры и человека.

Метод противопоставления часто используется в управлении водой классических садов и парков. Здесь твердость зданий и мягкость воды образуют очевидное противостояние, они сочетаются и проникают друг в друга, иньская мягкость воды растворяет янскую твердость зданий, формируя гармонию инь-ян, достигая динамического равновесия. Использование контраста динамики воды и статики зданий оживляет атмосферу традиционного архитектурного пространства. Водоемы и здания одновременно могут формировать противопоставление открытого и закрытого, сконцентрированного и рассредоточенного. Например, контраст между широким водным простором и архитектурным пространством может обогатить последнее протяженным, рассеянным, открытым характером; использование ручьев и родников может привлечь внимание людей, сгруппировать рассредоточенное пространство; сами водоемы также могут формировать живой контраст масштабов и форм. Например, Цзинсиньчжай в пекинском парке Бэйхай состоит из двух участков в передней и задней части, причем форма переднего участка конструктивно упорядоченная, во дворе имеется прямоугольный бассейн; задний участок имеет неправильную форму, вытянутую по горизонтали, планировка его гибкая, соответствующая естественной форме участка: здесь преобладают извилистые потоки, небольшой пруд окружен оградой из камней и пышных деревьев. При переходе из переднего к заднему

участку видно резкое отличие водного пространства, как будто из рукотворной среды попадаешь в дикую природу, в чем кроется особая выразительность. Контраст между упорядоченными и естественными водоемами, контраст между различными пространственными формами, контраст между водой и зданиями можно встретить повсюду в методах управления водой в садах и парках, это взаимное противостояние и гармоничное единство создает пространственные образы с яркой индивидуальностью.

Метод маскировки «яньинфа» наилучшим образом создает настроение «невысказанности» классических садов и парков, «будто они прячут лицо за декой пипы», а также наполненное деликатностью поэтическое пространство. «Ян» обозначает «прикрывать», «прятать», а «ин» обозначает «обнаруживать», «обнажать». Будучи спрятанной за камнями, деревьями и зданиями, вода может быть динамичной и статичной, петлять и течь прямо, то появляясь, то исчезая из виду, она дарит людям ощущение наслаждения прогулкой, где водный ландшафт меняется с каждым шагом, создает глубокий и бескрайний мир идей, которыми человек не в силах пресытиться. При уместной маскировке блестящие озера и живописные горы не просто оттеняют друг друга, а делают весь ландшафт еще более глубоким.

Уместное применение метода использования звуков в традиционной садово-парковой архитектуре способствует созданию уникального художественного пространства. В классических китайских садах и парках вдали можно заимствовать звуки вечерних барабанов и утренних колоколов в храмах, вблизи можно использовать журчание ручьев водных ландшафтов во дворах домов, весенним днем можно добавить пение иволги в ветвях ивы на берегу, осенней ночью можно использовать стук дождя по банановым листьям – все эти звуки, которые могут взволновать чувства и поднять настроение, придают некоторую долю поэтического настроения классическим садам и паркам. Искусное использование звуков ручья, водопада, источника в традиционном архитектурном пространстве может сделать пространственный образ сада более объемным и наполненным. Например, шелест родника может усилить камерную художе-

ственную атмосферу спокойствия и уединения; звуки бурлящего водопада могут обогатить холодное пространство жизнью и энергией, вызвать воодушевление у человека; стук капель воды напоминает звук жемчужин, падающих на яшмовый поднос, он радует ухо своим звоном, привносит музыкальный ритм и мелодику в пространство сада.

Использование водного ландшафта в китайских классических садах и парках – это обычное явление. Остановимся на нескольких примерах классических южных частных садов (Ваншиюань, Чжочжэньюань, Цзичаньюань) и северных императорских парков (Бишушаньчжуан, Юаньминьюань, Ихэюань) и проведем анализ ключевых моментов управления водой «лишуй», чтобы обобщить характерные черты применения водной стихии в классических китайских садах и парках.

Основной характерной чертой Ваншиюань – «Сада рыбака», построенного в Сучжоу в эпоху Южной Сун (XII–XIII вв.) является его водный ландшафт. Этот сад является самым маленьким среди садов Сучжоу, однако он отличается акцентированной тематикой, прекрасным пространственным дизайном, компактной планировкой, став знаменитым благодаря своей простоте и изяществу. Это типичный пример частного сада среди традиционных садов и парков, основной ландшафт которого создан при помощи водных элементов. Все без исключения павильоны и беседки в саду расположены возле воды, во всех пейзажах сада присутствует вода, в основном представленная статичными водоемами. В водной глади отражаются синее небо и белые облака, а также окрестные здания и зеленые насаждения, реальные и вымышленные образы взаимодополняют и порождают друг друга. Основной водный ландшафт сада представляет «Цайсячи» – «Радужный пруд» (Приложение А, рисунок 120), общей площадью 400 кв. м, он располагается в самом центре и имеет форму квадрата. По берегам расположились скалистые утесы, рыболовные площадки, каменные мостики, которые усиливают ощущение уровней водного пейзажа. Специалист садово-паркового искусства Чэнь Цунчжоу в книге «Поговорим о садах» отмечает: «В саду Ваншиюань находится

множество сооружений, где можно присесть и задержаться, они все окружают пруд. Здесь есть и балюстрады, с которых можно посчитать рыб, и беседки для свиданий, тени цветов взбираются на стены, пики утесов словно окна, все выглядит, как будто на картине, а в спокойствии скрыта радость жизни» [158, с. 87].

Чжочжэньюань – «Сад скромного администратора», строительство которого было начато в годы правления Хунчжи (начало XVI в.), является самым крупным классическим садом, сохранившимся в Сучжоу. Он занимает примерную площадь 52 тыс. кв. м., это один из четырех известнейших садов Китая. Центром всего сада является вода, где водные потоки окружают утесы с пышной растительностью. Здания преимущественно расположены возле воды, они отличаются исключительным изяществом и прекрасной резьбой. Для парка характерны ярко выраженные черты южного пейзажа. Несмотря на ход столетий, Чжочжэньюань в целом сохранил свою первоначальную планировку, в чередовании густо и редко расположенных элементов в нем с каждым шагом открываются новые виды. Например, сквозь широкое окно в «Павильоне соснового ветра» – «Сунфэнтин» можно видеть водное пространство; мост «Маленькая летящая радуга» – «Сяофэнхун» (Приложение А, рисунок 121) пересекает водную гладь, отражаясь в водном зеркале; с северной стороны «Зала далеких благовоний» – «Юаньсянтан» (Приложение А, рисунок 122) находится широкий водный бассейн, посреди пруда из пористого камня возведены два островка, которые делят пруд на северную и южную части, «горы представляют древность времен, а вода — широту пространства» [168, с. 80].

Цзичаньюань – «Сад ниспослания радости», строительство которого было начато в годы правления Чжэндэ (XVI в.), представляет собой типичный пример классического южного сада, его архитектурный стиль испытал на себе сильное влияние южной пейзажной школы. Изящный неординарный стиль и возвышенное настроение, демонстрируемые водным ландшафтом сада Цзичаньюань, неразрывно связаны с основами китайской пейзажной живописи. В процессе проектирования и возведения

сада Цзичаньюань его создатель реализовал эстетические концепции, задумки и цветовой дизайн китайского пейзажа. Профессор Пань Гуси в книге «История китайской архитектуры» [224] также делает акцент на анализе уникальной красоты водных пейзажей сада Цзичаньюань в Уси. «Баиньцзянь» – «Ручей восьми звуков» (Приложение А, рисунок 123) в этом саду составляет примерно 38 м в длину, он отличается своим извилистым руслом, отвесными скалами причудливой формы, густой растительностью по берегам. Ручей извивается, то пропадая из виду, то появляясь вновь, проходит через пороги, водопады, чистые заводи, своим журчанием напоминая звучание разнообразных музыкальных инструментов. Наличие ручья Баиньцзянь привнесло некоторое воодушевление, активность и энергию в уединенную и тихую атмосферу сада Цзичаньюань. «Цзиньхуэйи» – «Парчовая рябь» (Приложение А, рисунок 124) – это узкий пруд вытянутой формы с извилистыми берегами, самый большой пруд в саду Цзичаньюань, занимающий примерно одну пятую часть общей площади сада: его длина с севера на юг составляет 76 м, ширина с востока на запад – 20 м. Создатель сада разделил этот пруд на несколько частей разной величины при помощи мостов и галерей, тем самым ослабив ощущение чрезмерной узости водоема создав впечатление нескольких уровней большого бассейна. Как сказано в трактате по живописи «Предел лесов и родников» эпохи Сун: «Когда необходимо изобразить длинный поток, то не следует показывать его во всю длину. Если же замаскировать его части каким-либо объектами, то он будет выглядеть длинным» [225, с. 71]. При каждом легчайшем дуновении ветерка на спокойной поверхности пруда появляется легкая рябь, все пространство рождает ощущение безграничных далей и эффект невозмутимого созерцания.

Бишушаньчжуан – «Горное убежище от летнего зноя» ([Приложение А, рисунок 125) в округе Чэндэ провинции Хэбэй, строительство которого было начато в 1703 г., является местом, где цинские императоры укрывались от летней жары и решали государственные дела. Бишушаньчжуан, является выдающимся примером императорского сада, максимально проявляя блеск

и величие императорской династии Цин. Преимуществом этого сада являются природные пейзажи, на базе которых была возведена совершенная и рациональная водная система. В комплексе Бишунаньчжуан выделяют четыре зоны: зона дворцов, зона озер, зона равнин, зона гор. Зона озер расположена в южной части комплекса, ее площадь составляет 496 тыс. кв. м., включая большие и малые озера. Общая композиция этой зоны представлена окруженными горами озерами, посреди которых находятся острова. Озерные ландшафты в большинстве своем подражают известным садам южной части Китая: естественные водные бассейны расчищены и выправлены человеком, рационально разделены островами и дамбами, открытые пространства чередуются с закрытыми. Водоемы связаны между собой, и изменчивые водные ландшафты следуют один за другим, как будто медленно раскрывающийся свиток с пейзажем. Помимо безбрежных озер, в Бишунаньчжуан также имеются журчащие ручьи, естественные водопады и источники, звучание которых радует слух в окружении горных пейзажей, здесь гармонично перекликаются между собой динамика и статика, звуки и цвета.

Юаньминъюань – «Сад совершенной ясности» в Пекине, строительство которого было начато в 1707 г., представляет собой крупный императорский сад династии Цин – его называют «садом десяти тысячи садов», вершиной традиционного садово-паркового искусства Китая. Он привлекает своими водными просторами, которые составляют свыше одной трети от его общей площади. Нагромождения искусственных утесов сочетаются с рукотворными водоемами различной формы, формируя многоуровневое пространство водных пейзажей в саду, где каждый сохраняет естественное очарование и изящество природы. Это искусное воспроизведение облика южных регионов, богатых водоемами. К несчастью, в 1860 г., во времена Второй опиумной войны, сад, вместе со всеми дворцовыми постройками, подвергся разграблению солдатами объединенной англо-французской армии, и прежние красоты уже невозможно восстановить. Судить об этом саде можно на основе сохранившихся в архивах планов и живописных изображений Юань-

миньюань. За исключением внутренних пространств зданий, там практически повсюду была вода: реки, озера и пруды, источники и заводи, ручьи и потоки, фонтаны – разнообразные по форме водоемы связывают пространства садовых пейзажей в единое органичное целое. В XVIII в. в Китае появились западные фонтаны, и уже в 1747 г. император Цяньлун приказал возвести три больших фонтана «Душуйфа», «Хайяньтан» и «Сецицуй» среди «построек в западном стиле» в саду Юаньминьюань. В бассейне фонтана «Дашуйфа» (Приложение А, рисунок 126) было десять отлитых из бронзы собак, которые направляли струи воды из своих пастьев прямо на бронзовых оленей – эту инсталляцию называли «Охотничьи псы преследуют оленей». Фонтан «Хайяньтан» (Приложение А, рисунок 127) включал двенадцать бронзовых фигур – знаков китайского зодиака, олицетворяющих двенадцать стражей (стража равняется двум часам), и каждая статуя могла фонтанировать водой, отмечая свое время. Такая система фонтанирования контролировалась механизмом, статуи последовательно извергали воду каждую стражу (каждые два часа), а в полдень они фонтаны включались все вместе, являя собой пышное и впечатляющее зрелище. «Сецицуй» (Приложение А, рисунок 128) представлял собой пруд с фонтаном в виде яблони-китайки, воплощая собой яркий и роскошный мир фантазии.

Парк Ихэюань – «Сад безмятежного спокойствия» (Приложение А, рисунок 129), находившийся по соседству с садом Юаньминьюань, также представляет собой императорский сад династии Цин, предшественником которого был сад Циньюань. Его основу составляют озеро Куньминху и гора Ваньшоушань, а образцом послужило озеро Сиху в Ханчжоу. Этот крупномасштабный ландшафтный парк вобрал в себя методы дизайна южных садов и прославился как «Императорский парк-музей». Его общая площадь составляет примерно 3 млн кв. м., три четверти из которых покрыто водой. В целом парк представляет собой естественную планировку, «окруженную горами в объятии воды». На западной половине озера Куньминху возведена прогулочная «западная дамба» наподобие дамбы

Су Дунпо на озере Сиху в Ханчжоу, поверхность озера разделена на три части этой дамбой и ее ответвлением: внутреннее озеро, внешнее озеро и северо-западный водоем. В центре каждого озера находится остров: Наньхудао, Цзаоцзяньтандао и Чжицзингэдао – в этом заключается подражание и наследование модели «один пруд – три горы» императорских садов со времен династий Цинь и Хань. В самом широком месте озеро Куньминху составляет 1100 м, в самом длинном – 1930 м, это сравнительно крупный по площади водоем для традиционных садов и парков, и чтобы избежать ощущения необъятного простора, создаваемого протяженной вглубь территорией озера, его площадь была разделена посредством островов, а также семнадцати мостов. За горой Ваньшоушань открывается вид на реку Хоусихэ, которая в целом является линейным водоемом, с окружающими ее горными ландшафтами. Водный ландшафт Хоусихэ резко контрастирует с открытым и ясным, пышным и великолепным стилем озера Куньминху; Хоусихэ отличается своей извилистостью и уединенностью, спокойствием и живостью. Чтобы избежать монотонности речного ландшафта, создатели парка при помощи утесов, мостов, ущелий и ландшафтных объектов, а также зданий на берегу разделили русло реки на связанные между собой отдельные ландшафты, подчеркнув чередование открытых и закрытых пространств, на протяжении чуть более тысячи метров максимально представив богатые картины южных водоемов.

#### **4.3. Использование водной стихии в формировании ландшафта в современных садах и парках**

Проектирование и устройство современных садов и парков вобрало в себя как выдающиеся культурные традиции различных стран мира, так и передовые технологии. В современных парках, помимо скульптур, зданий, камней и утесов, каллиграфии и прочих традиционных элементов, неотъемлемыми средствами создания стали также звук, свет, электроника, прочее

современное оборудование и материалы. Однако вне зависимости от разнообразия и современности сегодняшних средств создания садов и парков, «водные элементы» и «водные пейзажи» по-прежнему являются одним из самых важных элементов их устройства – «вода» остается душой садово-парковых ландшафтов.

Методы управления водой в садах и парках Китая на современном этапе в большей мере ориентированы на функциональность, а также сочетание динамики и статики. Проектирование современных водных пейзажей не только наследует традиционные методы, но и создает совершенно отличные от прежних формы водных ландшафтов, демонстрирует успехи современного искусства энвайроменталистики, заботу об экологии и цивилизации. «Вслед за прогрессом и развитием экологии, биологии, метеорологии и прочих соответствующих наук современные сады и парки отошли от модели строительства садов за стенами, озеленение общественного городского пространства и создание ландшафтов стали важными звеньями в городском строительстве. Строительство систем городского озеленения в таких крупных масштабах зависит от водной системы, полноценного использования имеющихся водных ресурсов, и создание как можно большего числа водных участков и прибрежных ландшафтов по-прежнему является основным принципом» [159, с. 351]. Дизайнерские идеи и новые технологии превращают современное «управление водой» в скульптурное искусство по работе с жидкими телами. Новыми технологичными элементами традиционного водного ландшафта становятся, например, фонтаны на солнечной энергии, фонтаны с акустическим управлением, использование армированного стекла, нержавеющей стали и прочих современных материалов для реализации водных образов.

В проектировании ландшафтов современных садов и парков существуют различные формы проявления водных элементов, которые в целом можно разделить на три категории: водные элементы в качестве осевой линии садов и парков, водные элементы как центр садов и парков, водные элементы в каче-

стве окружающей среды. Водоемы лентовидной формы могут выступать в качестве осевой линии, пронизывая архитектурное пространство сада и парка и выполняя направляющую функцию для визуального восприятия. В узловых точках осевой линии зачастую располагают важные ландшафтные элементы – крупные фонтаны или пруды и т. п., создающие волнообразные изменения в визуальном пространстве. Такая форма часто встречается в классических западных садах и парках; а в результате культурного обмена в садово-парковом искусстве она также стала повсеместно распространенной и в современных китайских садах.

Водная стихия как центр садово-паркового ландшафта часто используется в традиционных южных частных садах, а также нередко применяется в современной садово-парковой архитектуре. Большинство современных садов и парков, подражающих древнему стилю, хотя и используют в большом количестве освещение, звук, современные технологии и материалы, по-прежнему делают водные элементы центральными, выстраивают классические формы, окружающие воду.

Вода как специфический элемент окружающей среды может создавать особое настроение и яркие пространственные образы, придавая садово-парковым ландшафтам уникальный характер. Таков дизайн водных элементов во внешнем пространстве Большого национального оперного театра (Национального центра исполнительских искусств, 2007) (Приложение А, рисунок 130). Этот проект создан французским архитектором Полем Андрё совместно с командой архитекторов и проектировщиков университета Цинхуа. Эллипсоидное здание из стекла и титана снаружи окружено искусственным озером, площадь которого достигает 35,5 тыс. кв. м, и все входы и проходы в него спроектированы под водой. Чтобы войти в зрительный зал, посетителям необходимо пройти под водой по прозрачной галерее длиной 80 м. Водная поверхность, похожая на зеркало, и футуристический архитектурный стиль дополняют и оттеняют друг друга.

Выразительные возможности водной стихии в современных китайских садах и парках в первую очередь обеспечивает син-

тез и взаимопроникновение традиционного и современного языка водных ландшафтов. В нынешнюю эпоху, хотя концепции ландшафтного дизайна садов и парков качественно изменяются вслед за обновлением эстетических концепций, традиционные ландшафтные модели пространства отнюдь не отрицаются целиком и полностью: традиционные композиционные приемы классического искусства по-прежнему являются важной составной частью развития современной садово-парковой культуры, они – незыблемый фундамент китайского садово-паркового искусства. Органичный синтез традиционного и современного ландшафтного языка является как актуальной культурно-эстетической тенденцией, так и рациональным методом проектирования. Примером тому может быть, небольшой парк «Фанхуа» площадью 540 кв. м (Приложение А, рисунок 131) в Гуанчжоу, выдающиеся садово-парковые решения которого удостоены золотой медали на выставке в 1983 г. в Мюнхене. Парк выстроен в тематике традиционного китайского пейзажа и обладает как традиционным изяществом, так и дыханием современности. Центром этого парка является пруд, окруженный рядом зданий, благодаря чему в ограниченном пространстве появляется ощущение уюта и комфорта. Здесь в светлых водах отражаются примыкающие к воде помосты, балочные мосты, галереи и башни, словно уводящие людей в мир мечты.

Другой пример – парк музея Сучжоу (Приложение А, рисунок 132), спроектированного и построенного всемирно известным архитектором Бэй Юймином (1917–2019), где используются традиционные архитектурные образы выбеленных стен и иссиня-черной черепицы южной архитектуры в сочетании с западными геометрическими формами, насыщенными ощущением современности. Главный двор сформирован большой площадью проточной воды, которая похожа на огромное зеркало и отражает в себе перевернутое здание музея. Для создания тематического ландшафта в главном дворе был использован метод «стены вместо бумаги, камни вместо краски», а прототипом послужил пейзаж «Весенние горы и чудесные сосны» художника Ми Фу эпохи Северная Сун, где бутовый камень изобразил

вздымающиеся кверху и падающие вниз склоны гор, кажущиеся издали непрерывно тянущимся горным хребтом под пеленой моросящего дождя на юге; это изображение обладает поразительным сходством с оригинальной картиной и становится продолжением классического сада в современности [226, с. 50]. Здесь в воде может случайно проплыть карп кои, а свет и тень играют свою пьесу, а здания над водной поверхностью переплетаются с отражением «картины», создавая гармоничный диалог традиционной культуры и современного искусства.

Важной составляющей ландшафтного дизайна современных парков являются новые технические средства их создания. Вслед за стремительным развитием современных материалов, технологий обработки и энвайроменталистики произошли трансформации и в эстетических представлениях и дизайнерских концепциях ландшафтного проектирования. В ландшафтном дизайне современных садов и парков часто находят применение металл, стекло, ткани, каучук, пластмасса и прочие новые материалы, используются орошение, ночная подсветка и другие новые технологии и приемы, что максимально обогащает выразительность водной стихии. Широкое поле для поиска новых выразительных форм искусства создания водного ландшафта обеспечивают нынешние мультимедийные технологии и экспериментальные интерактивные технологии новых медиа. Так, в парках многих китайских городов установлены музыкальные фонтаны: фонтаны на озере Сиху в Ханчжоу (2003) (Приложение А, рисунок 133), возле пагоды Даяньта в Сиане (2003) (Приложение А, рисунок 134), в парке «Цинъян Люйчжоу» в Чэнду (2005) (Приложение А, рисунок 135), отличаются довольно большими масштабами. Основной водный ландшафт представляет собой круг или периметр квадрата, обеспечивая водоток со всех сторон. Когда начинает играть музыка, струи воды в водоеме то поднимаются, то опускаются, как будто в танце, создавая грандиозную картину. Каждую ночь, когда сгущаются сумерки, фонтаны под светом фонарей и в сопровождении музыки окрашивают все вокруг разноцветными красками. а установленное с передней стороны оборудование

для создания водяного тумана вздымает кверху водяную стену, на которую можно проецировать изображения.

Существенное влияние на современные методики садово-паркового искусства оказали новые экологические тенденции ландшафтного дизайна. Идеи уважения к природе, гармоничного сосуществования с ней привлекают к себе все больше внимания со стороны современных садово-парковых архитекторов. Пробуждение экологического сознания у современных людей, а также строительство экологической цивилизации тесно связано с развитием энвайроменталистики и выстраиванием экологических культурных и эстетических концепций. Экологическая эстетика отличается от природной эстетики: она фиксирует внимание на гармоничном сосуществовании человека и природы – именно в построении такого живого «сообщества» и заключается центральное содержание экологической эстетики. Водные ландшафты в экопарках стремятся к идее первозданной экосреды. Например, Международный парк болотной экосистемы «Дунтань» в шанхайском районе Чунмин (2010) (Приложение А, рисунок 136), парк болотной экосистемы Хуанхэ в Чжэнчжоу провинции Хэнань (2012) (Приложение А, рисунок 137) и др. сохранили старые камышовые болота без какой-либо мелиорации водных угодий, полностью оставив их природный вид – лишь на берегах болот были сооружены настилы, чтобы люди могли любоваться этими местами. Площадь Национального парка болотной экосистемы Сиси в Ханчжоу (2005) (Приложение А, рисунок 138) примерно на две трети представлена прудами, озерами, реками и прочими водоемами, на территории парка вдоль и поперек сливаются шесть рек, между которыми расположено множество протоков и рыболовных прудов, и такая переплетенная акватория не несет на себе никаких следов активной человеческой деятельности, создавая уникальный естественно-природный ландшафт болот Сиси. Или же «Парк живой воды» (1998) (Приложение А, рисунок 139) на берегах реки Фухэ в городе Чэнду – он на сегодняшний день является первым в мире городским экопарком, основной темой которого является водная стихия. Автором этого парка является амери-

канская ландшафтная художница Бэтси Дэймон, а проект был совместно выполнен специалистами по садам и паркам, окружающей среде, гидротехнике, экологии и пр. из трех стран: Китая, США и Кореи. Парк имеет форму рыбы и расположен вдоль берега реки, он представляет собой тесные отношения между человеком и водой, человеком и природой. «Голова рыбы» является экологическим образовательным центром, «туловище рыбы» – это искусственная мелиоративная экосистема, где вода реки Фухэ проходит через анаэробные резервуары, кислородные резервуары, пруды с растительностью и рыбой и прочие системы водоочистки. Здесь вода то журчит тонкой струйкой, то резво несется стремительным потоком, бесконечно изменчивая и разнообразная. Одновременно с ней происходят качественные изменения, которые объясняют людям экологический процесс превращения воды из грязной в чистую, из мертвой в живую в мире природы, что дает людям всесторонние познания в сфере экосистем болотных угодий. Будучи объектом общественного искусства, «Парк живой воды» со своей открытостью, символичностью, зрелищностью и определенным философским и образовательным характером обладает направляющим значением для строительства городских экопарков.

Мы видим, таким образом, что создание садово-парковых водных ландшафтов не является обособленной деятельностью, вода должна сочетаться с камнями и скалами, растительностью, зданиями. Использование в полной мере разнообразных и изменчивых форм водоемов создает безграничные возможности в ограниченных пространственных рамках.

#### ***Выводы по главе 4***

1. Применение водной стихии в китайских садах и парках ведет начало с эпохи Шан-Чжоу и насчитывает более трех тысяч лет. Пройдя через этапы зарождения, роста и зрелости, оно сформировало устойчивые эстетические ценностные ориентации и богатую культуру воды, неразрывно связанную с учениями инь-ян, пяти стихий, восьми триграмм, фэншуй и другими категориями китайской философии. Вместе с тем, присутствие

водной стихии в садах и парках отражает эстетические принципы китайской культуры и идеи традиционной китайской поэзии и живописи – как выражения эмоций, устремлений, духа и морали образованных людей Древнего Китая.

2. Китайские и европейские архитекторы садов и парков древности и нашего времени уделяли много внимания использованию водной стихии. Эстетическим и практическим принципом садово-паркового искусства Китая является подражание природе, в то время как в создатели европейских парков больше внимания уделяют использованию геометрических форм. Несмотря на заметные отличия восточных и западных садов и парков, в их пространственной организации почти всегда используется вода. Управление водой («лишуй») является важным методом создания китайских садов – как традиционных классических, так и современных. Оно одинаково характерно как для тихих южных частных садов, так и величественных северных императорских парков.

3. В парках разных стилей вода является незаменимым элементом, создающим их основное очарование, оттеняющим, акцентирующим и связующим элементом общего ландшафта. Создание садово-парковых водных ландшафтов не является обособленной деятельностью, вода должна сочетаться с камнями и скалами, растительностью, постройками. Использование изменчивых форм водоемов и разнообразных водных источников – озер, прудов, заводей, купальных бассейнов, рек, ручьев, родников, водопадов, водяных завес, фонтанов – создает безграничные возможности в ограниченных пространственных рамках.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

### *Основные результаты исследования*

1. В мифологических представлениях большинства народов мира вода является «первоэлементом» мироздания, который, по древним космогоническим представлениям, существовал изначально или возник раньше, чем все другие элементы – огонь, воздух, земля, металл. В древних мифах водная стихия имеет двойственный характер и наделена как благодетельными, так и губительными свойствами. Положительными качествами воды считаются ее прозрачность, свежесть, текучесть, очищающая способность, отрицательными – мутность, неизведанность, опасная непредсказуемость, связь с миром духов и мертвых. В нейтральном качестве вода выступает передатчиком информации, инструментом предсказания (древнегреческие оракулы у источников, гадания на воде у древних славян). Водная стихия в мифологии многих этносов может одушевляться, выступать в роли персонажа (Океан в древнегреческой мифологии и Океан-море в славянских сказаниях, Хундун, «водяной хаос» и Ди-цзян, «предок-река» в китайской мифологии, морские и пресноводные речные божества древних кельтов, скандинавов). Вода также считается местом обитания демонических существ, наделенных опасными для людей свойствами (водяной, русалки древних славян, Сцилла и Харибда древних греков, шотландские келпи, шуй-гуй китайцев). И в китайской, и в европейской культуре водная стихия является главным элементом в мифологических повествованиях о потопе.

Вода играет важную роль в религиозных верованиях и обрядах. В буддизме вода – воплощение неустанного потока бытия и мудрости Будды. В индуизме любая река представляется священной, в ней каждый может очистить себя изнутри и снаружи, выпив ее воды или окунувшись в нее. В иудаизме, христианстве, исламе ритуальное омовение является одним из важнейших обрядов, которые должен соблюдать каждый верующий. В христианстве вода также является важным элементом таинства Крещения.

В китайской философии вода понимается как основа всего сущего, центр всей жизни (Гуань-Цзы). В конфуцианстве и даосизме вода отождествляется с дао, «поток жизни», путем совершенствования человека. Сравнения с водой формируют основные этические принципы конфуцианства («девять водных добродетелей»). Вода является символом терпимости, умения уступать и в то же время устойчивости, неизменности. Представления о воде нашли свое применение в политической философии Китая – в военной тактике (Сунь-цзы) и политике «мягкой силы» (Лао-цзы). Эти мифологические и религиозно-философские представления в значительной мере определили образные трактовки водной стихии в искусстве

2. Анализ произведений европейской и китайской живописи и музыки позволил выявить и классифицировать представленные в них образы водной стихии. Их можно разделить на четыре группы. Первую группу составляют образы источников и водоемов: как естественных по происхождению (океан, море, озеро, река, ручей, родник, водопад), так и рукотворных (фонтан, колодец). Вторую – формы движения воды: поток, волна, прибой, рябь, колыхание, всплеск. Третью – разные природные явления с участием водной стихии: наводнение, буря, гроза, дождь, капель, иней, снег, град, роса; в китайском искусстве также туман и облака. Четвертую – персонифицированные мифологические образы водной стихии: нимфы, наяды, nereиды, русалки, сирены, тритоны, ундины, водяные, морские владыки и боги.

Специфика художественного воссоздания всех этих образов связана с отражением в них качеств, присущих водной стихии в целом: движения, гибкой изменчивости, свободы (вода движется по своим законам), созвучности человеческим эмоциям, умиротворяющей, завораживающей способности (созерцание воды). В китайском искусстве образ воды также является воплощением чувства одиночества и грусти (большие пустынные водные пространства). Неустанное движение, не исчезающее даже в состоянии кажущегося покоя, является главной составляющей образов водной стихии. Зыбь на воде,

отражение света на поверхности, тени, мерцающие в глубине, придают жизнь и движение образам живописных изображений. Несмолкаемый шелест волн, монотонность капель дождя, журчание льющейся воды, шум течения создают основу для объемной сферы музыкальной звукописи. Важная особенность образов водной стихии – создаваемое впечатление длящегося состояния, переживаемого во времени, варьируемого в деталях, но сохраняющего неизменность в целом, что отчетливо проявляется в способах музыкального развития и драматургии, в восприятии живописных изображений.

3. Образы водной стихии широко представлены в живописи разных эпох, стилей и жанров. Схематическое изображение воды при помощи волнообразных или спиралевидных орнаментов было характерно для древнего искусства – европейского и китайского. В эпоху европейского Средневековья изображения воды были связаны в основном с библейской тематикой и религиозной символикой; живописное отображение образов водной стихии, являясь достаточно условным, нашло воплощение в монументальных храмовых мозаиках, церковной фресковой живописи, иконописи. Искусство Возрождения делает воплощение образов водной стихии более реалистичным, помещая религиозные сюжеты и их героев в естественную природную и бытовую среду, а в мифологических картинах представляет в виде аллегории. В живописи барокко образы водной стихии не только выступают в виде фона, но и приобретают символическое значение в портрете, натюрморте. В живописи классицизма водная стихия становится центральным элементом изображения в пейзаже – мифологическом, ведуте, каприччио. Заметное место занимает «водный» пейзаж – речной, морской, ночной – в реалистической голландской живописи XVII в. Начиная с этого времени пейзаж становится главным жанровым средством изображения водной стихии. Волнение морских вод нашло отражение в маринах; более спокойное состояние вод рек и озер – в пейзажах русских художников, французских импрессионистов. В XX в. образы водной стихии обретают новые изобразительные и колористические решения в произведениях

фовистов, символистов, экспрессионистов, сюрреалистов. В белорусской пейзажной живописи XIX–XXI вв. образы рек, озер стали своеобразным национальным живописным символом, воплощением сдержанной красоты родной природы.

Образы водной стихии нашли воплощение в трех ведущих жанрах китайской живописи. Главным их выражением стал пейзаж «шаньшуй», значимое место образы воды заняли в «хуаняо», в «жэньу» они встречались гораздо реже, выполняя функцию фона в изображении людей и бытовых сцен. Живописное воплощение образов водной стихии прошло путь от простой обобщенной линии древних орнаментов к поэтически трактованному художественному подобию в традиционной живописи и к абстрактному, опосредованному выражению в работах современных художников. Образ воды создавался разными приемами: при помощи незаполненного пространства в изображении, пропитыванием бумаги бледной тушью, тонкими линиями рисунка. Они формируют сопоставление «подразумеваемого» и «реального», динамичного и статичного, что создает гармоничный «ритм» изображения водной стихии. Важную роль изображение воды играет в пространственной организации картины, в создании перспективы «три дали», трехчастной композиции «одна река – два берега».

Образ воды как текучего вещества находится в единстве и определенной оппозиции к образу земной тверди. В европейской культуре это чаще всего берег, в китайской – горы. Прибрежная земля обрамляет морские, речные, озерные воды в европейской пейзажной живописи, «высокие горы» оттеняют и дополняют «текущие воды» в китайском пейзаже «шаньшуй». Водная стихия может целиком заполнять изображение, являться единственным его объектом. Такие примеры типичны для традиционной китайской живописи, а в последние десятилетия – и для европейской.

4. В истории мировой музыкальной культуры образы водной стихии получили претворение в большинстве жанров профессиональной музыки: операх, балетах, ораториях, кантатах, хорах, симфониях, симфонических картинах, поэмах, увертю-

рах, фантазиях, инструментальных концертах, инструментальных и вокальных циклах и миниатюрах. Жанровое и стилевое разнообразие, многочисленность музыкальных произведений, относящихся к водной тематике, свидетельствуют о равном интересе к образам водной стихии европейского и китайского музыкального искусства. При этом в европейской музыке шире представлен образ моря, в китайской – реки.

Характерными средствами воплощения образов водной стихии являются темброво-фактурные приемы: пассажи, фигуры, глиссандо, тремоло, трели, имитирующие движения воды (волны, течение, рябь, брызги); использование особых инструментальных тембров (арфа, стеклянная гармоника, челеста, колокольчики, электронные инструменты – АНС, волны Мартено); применение особых «водных инструментов» (водная скрипка, водное фортепиано, чаши и сосуды с водой), звуков льющейся и капающей воды, ударов по воде. В сфере метроритма важными становятся нерегулярная метрика, используемая для воплощения «зыбких» состояний водной стихии, и остинатные ритмы, «рисующие» однообразные переливы волн, мерность падающих капель. В области тематического развития – мотивная вариантность и вариационность, создающие впечатление длительного течения.

Анализ музыкальных произведений, принадлежащих разным эпохам и стилям, позволяет отметить различия в трактовке образов водной стихии на разных исторических этапах. В музыке барокко весьма сильна была изобразительная сторона, способствующая созданию красочных музыкальных картин водной стихии. В эпоху классицизма с его идеями красоты, простоты, гармонии образы водной стихии смягчаются и облагораживаются. Романтики воспринимают эти образы как отражение душевных переживаний лирического героя и как среду обитания фантастических персонажей. Импрессионизм трактует образы водной стихии как обособленную, безучастную к миру человеческих чувств визуально-звуковую стихию.

В XX в. происходит активное развитие «водной темы» в музыке китайских композиторов, создающих транскрипции

старинных классических мелодий («Высокие горы, текущие воды», «Лунная ночь на Сюньяне», «Осенняя луна над спокойным озером», «Отражение луны в двух родниках») и произведения в жанрах западной музыки. Европейская и китайская музыка XX–XXI вв. открывает в образах водной стихии новые смыслы (космические, «органические», экологические), новые жанровые и исполнительские решения («водные» концерты, пассионы, спектакли «шицзин янчу») и средства музыкального воплощения (электронная музыка, минимализм, сонорика, алеаторика, серийность, инструментальный театр, мультимедийные эффекты, тембры новых инструментов).

5. Использование элементов водной стихии в китайских садах и парках является неотъемлемой частью традиционной культуры и насчитывает более трех тысяч лет. Главным организующим принципом создания китайского садово-паркового ландшафта является метод «лишуй» («управление водой»). Водная стихия в садово-парковом искусстве Китая предстает в ее разных состояниях, воплощается в различных водных источниках и явлениях, порождает разные эмоции и впечатления. Статичная вода в садах и парках выступает в виде озер, прудов, заводей. Созерцание неподвижной воды дарит человеку ощущения расслабленности, медитативности. В водных бассейнах большой площади отражаются окружающий пейзаж, небо и облака, усиливая впечатление покоя и гармонии. Водную поверхность малых водоемов оживляют мелкие волны и рябь – так в статике проявляется динамика. Подвижность, текучесть водной стихии в китайских садах и парках проявляется в виде струящейся или падающей воды – ручьев, водопадов, фонтанов. Вид и звуки журчащих струй воплощают энергию, волнение рождает положительные эмоции и активность. Основными формами падающей воды являются водопады, водяные завесы, водяные лестницы, водяные стены; видами воды, извергаемой вверх, – фонтаны, водяные брызги. Падающая и фонтанирующая вода, как два основных вида ее активного состояния, обладают разнообразием форм и сопровождающих звуковых эффектов. Все водные элементы в ландшафте садов и парков де-

лятся на три группы: точечные (купальные бассейны, родники, пруды), линейные (ручьи, реки) и плоскостные (озера, моря). Водные бассейны, преимущественно используемые в садах и парках, имеют квадратную или естественную свободную форму, а водные потоки – по большей части извилистую.

Садово-парковая архитектура китайского стиля делает акцент на подражании природе, она издавна славится тем, что «хоть и сделана человеком, но как будто спустилась с небес», тогда как западные сады и парки обращают больше внимания на использование геометрических форм. Несмотря на значительные различия между восточными и западными парками, в пространственной архитектуре тех и других практически всегда используется вода. Вода присутствует в ландшафте как традиционных классических, так и современных садов, как тихих южных частных садов, так и величественных северных императорских парков. Создание садово-парковых водных ландшафтов не является отдельным, обособленным родом деятельности. Вода должна сочетаться с камнями и скалами, растительностью, зданиями, являясь оттеняющим, акцентирующим и связующим элементом единого природного ансамбля.

Можно сказать, что создание водных ландшафтов в китайских садах и парках действительно руководствуется такими базовыми идеями, как конфуцианское «единство неба и человека» и даосское «учение о природе дао», используя в качестве своего идейно-эстетического критерия «вписывание пейзажа с горами и водой в сад» и тем самым стремясь к наивысшему пределу традиционной восточной эстетики «самого прекрасного звука в тишине и самого прекрасного образа в отсутствии формы».

### ***Рекомендации по практическому использованию результатов***

Материалы исследования внедрены в учебный процесс учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», в преподавание дисциплин «Теория музыки: анализ музыкальных форм» (акт от 16.01.2023), «История искусств: изобразительное искусство»

(акт от 25.01.2023), «Современная гармония» (акт от 25.05.2023), «Теория и история искусства» (акт от 13.06.2023). Результаты исследования расширяют современные представления об образном содержании искусства, фиксируют множественность образов водной стихии и многообразие их трактовки в живописном и музыкальном искусстве Европы и Китая. Идеи и положения диссертации могут быть использованы в будущих искусствоведческих исследованиях, связанных с воплощением стихийных образов в искусстве, с разработкой вопросов образного содержания живописи и музыки, средств музыкальной выразительности и изобразительности. Практическая значимость полученных результатов заключается в возможности их применения в учебном процессе учреждений среднего и высшего художественного образования. Материалы диссертации могут использоваться в курсах истории мировой художественной культуры, истории музыкального и изобразительного искусства, при анализе музыкальных и живописных произведений. Кроме того, результаты исследования могут быть использованы в качестве дополнительного источника примеров в деятельности искусствоведов, занимающихся вопросами семантической трактовки образов природы и стихий в мировом художественном искусстве. Материалы приложений позволяют значительно расширить научные представления об исследуемых образцах и их разнообразии.

# СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

## Библиографический список

1. Аверинцев, С. С. Вода / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – 2-е изд. – М., 1991. – Т. 1. – С. 240.
2. Красноярова, Н. Г. Природа как концепт культуры: опыт культурфилософского очерка реки, воды, потока [Электронный ресурс] / Н. Г. Красноярова // Гуманитарные исследования : межвуз. сб. науч. тр. / Омск. гос. пед. ун-т. – Омск, 2006. – Вып. 11. – Режим доступа: <https://ru.readkong.com/page/priroda-kak-koncept-kultury-opyt-kulturfilosofskogo-4582725>. – Дата доступа: 14.10.2023.
3. Филимонова, Е. Н. Стихия воды и ее символический код в дальневосточной ментальности / Е. Н. Филимонова // Язык, сознание, коммуникация : сб. ст. / Моск. гос. ун-т. – М., 2009. – Вып. 37. – С. 4–29.
4. 刘安, 陈广忠译注《淮南子》北京 : 中华书局, 2016 年版, 共 359 页. = Лю, Ань. Хуайнаньские мудрецы / Ань Лю, Гуаньчжун Чэнь. – Пекин : Чжунхуа, 2016. – 359 с.
5. 刘歆编《山海经》北京 : 天地出版社, 2019 年版, 共 468 页. = Лю, Синь. Книга гор и морей / Синь Лю. – Пекин : Тяньди, 2019. – 468 с.
6. 应劭《风俗通义》北京 : 中华书局, 2021 年版, 共 208 页. = Ин, Шао. Общий смысл нравов и обычаев / Шао Ин. – Пекин : Чжунхуа, 2021. – 208 с.
7. 老子著, 周旻编《论语》北京 : 中华书局, 2021 年版, 共 340 页. = Лао, Цзы. Даодэцзин / Цзы Лао, Минь Чжоу. – Пекин : Чжунхуа, 2021. – 340 с.
8. 庄周《庄子》长沙 : 岳麓书社, 2016 年版, 共 188 页. = Чжуан, Чжоу. Чжуан-Цзы / Чжоу Чжуан. – Чанша : Юэлу Шушэ, 2016. – 188 с.

9. 王芳、万骏编《论语》北京：中华书局,2017年版,共456页。= Беседы и суждения (Аналекты Конфуция) / ред. и коммент. Ван Фан, Вань Цзюнь. – Пекин : Чжунхуа, 2017. – 456 с.
10. 杨伯峻《孟子译注》北京:中华书局,2005年版,共483页。= Мэн-Цзы / аннот. и коммент. Ян Боцзюнь. – Пекин : Чжунхуа, 2005. – 483 с.
11. 刘晓艺校注《管子》上海：上海古籍出版社，2015年版，共482页。= Лю, Сяои. Гуань-Цзы / Сяои Лю. – Шанхай : Шанхай Гуцзи, 2015. – 482 с.
12. 萧吉《五行大义》北京：学苑出版社，2014年版，共259页。= Сяо, Цзи. Великая истина пяти стихий / Цзи Сяо. – Пекин : Сюеюань, 2014. – 259 с.
13. Sarah, A. The way of water and sprouts of virtue / A. Sarah. – Albany : State Univ. of New York Press, 1997. – XIV, 181 p.
14. 徐复观《中国艺术精神》上海:华东大学出版社,2001年版,共355页。= Сюй, Фугуань. Дух китайского искусства / Фугуань Сюй. – Шанхай : Вост.-Кит. ун-т, 2001. – 355 с.
15. 张育英《禅与艺术》杭州：浙江人民出版社，1993年版，共220页。= Чжан, Юйин. Чань и искусство / Юйин Чжан. – Ханчжоу : Чжэцзян Жэньминь, 1993. – 220 с.
16. 李中锋,张朝霞《水与哲学思想》北京：中国水利水电出版社,2015年版,共184页。= Ли, Чжунфэн. Вода и философское мышление / Чжунфэн Ли, Чаося Чжан. – Пекин : Чжунго шуйли шуйдянь, 2015. – 184 с.
17. Рыков, С. Ю. Древнекитайская философия : курс лекций / С. Ю. Рыков. – М. : Ин-т философии Рос. акад. наук, 2012. – 312 с.
18. Смолик, А. И. Мифические герои-демиурги как отражение изначального взаимодействия природы и культуры (на материалах китайской мифологии) / А. И. Смолик // Науч. тр. Респ. ин-та высш. шк. Сер.: Филос.-гуманитар. науки / Респ. ин-т высш. шк. – Минск, 2015. – Вып. 14. – С. 262–272.
19. Лю, Сюаньэр. Возникновение культа божеств воды и изменение образов водных божеств в китайской мифологии

[Электронный ресурс] / Лю Сюаньэр // София. – 2022. – № 1. – Режим доступа: <https://clck.ru/367TRM>. – Дата доступа: 17.10.2022.

20. Зелинский, Ф. Ф. Сказочная древность Эллады: мифы Древней Греции / Ф. Ф. Зелинский ; сост., вступ. ст. Г. Гусейнова. – М. : Моск. рабочий, 1993. – 382 с.

21. Кун, Н. А. Что рассказывали греки и римляне о своих богах и героях / Н. А. Кун. – М. : Т-во И. Н. Кушнерев и К°, 1914. – Ч. 1. – VIII, 289 с.

22. Кудрявцева, Т. В. Вода в древнегреческой мифологии, религии и магии / Т. В. Кудрявцева // Горизонты цивилизации. – 2018. – № 9. – С. 152–169.

23. Лосев, А. Ф. Посейдон / А. Ф. Лосев // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М., 1991. – С. 446–447.

24. Тахо-Годи, А. А. Нимфы / А. А. Тахо-Годи // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М., 1990. – С. 391–392.

25. Широкова, Н. С. Мифы кельтских народов / Н. С. Широкова. – М. : Астрель [и др.], 2005. – 431 с.

26. Макарова, И. С. Образ корабля в германо-скандинавской мифологии / И. С. Макарова // Изв. Рос. гос. пед. унта. – 2015. – № 175. – С. 16–22.

27. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов : в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – М. : Современ. писатель, 1995. – Т. 1. – 416 с.

28. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов : в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – М. : Современ. писатель, 1995. – Т. 2. – 400 с.

29. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов : в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – М. : Современ. писатель, 1995. – Т. 3. – 416 с.

30. Максимов, С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила / С. В. Максимов. – М. : ТЕРРА : Кн. Лавка-РТР, 1996. – 272 с.
31. Богданович, А. Е. Пережитки древнего мирозерцания у белорусов : этногр. очерк / А. Е. Богданович. – Репр. изд. – Минск : Беларусь, 1995. – III, 186 с.
32. Соболев, А. Н. Мифология славян. Загробный мир по древнерусским представлениям / А. Н. Соболев. – СПб. : Лань, 2000. – 272 с.
33. Виноградова, Л. Н. Вода / Л. Н. Виноградова // Славянские древности : этнолингвист. слов. : в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. – М., 1995. – Т. 1 / Т. А. Агапкина [и др.]. – С. 386–390.
34. Виноградова, Л. Н. Крещение / Л. Н. Виноградова // Славянская мифология : энцикл. слов. / редкол.: С. М. Толстая (отв. ред.) [и др.]. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 2002. – С. 262–263.
35. Криничная, Н. А. Мифология воды и водоемов: былички, бывальщины, поверья, космогонические и этиологические рассказы Русского Севера : исслед., тексты, коммент. / Н. А. Криничная. – Петрозаводск : Карел. науч. центр Рос. акад. наук, 2014. – 389 с.
36. Толстой, Н. И. Очерки славянского язычества / Н. И. Толстой. – М. : Индрик, 2003. – 624 с.
37. Васільчук, А. Міфасемантыка вобраза вады ў славянскім традыцыйным фальклору / А. Васільчук // Фальклор і сучасная культура : матэрыялы III Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 21–22 крас. 2011 г. : у 2 ч. / Беларус. дзярж. ун-т ; рэдкал.: І. С. Роўда [і інш.]. – Мінск, 2011. – Ч. 2. – С. 131–133.
38. Зайкоўскі, Э. Вада / Э. Зайкоўскі, І. Крук, У. Лобач // Беларуская міфалогія : энцикл. слоўн. / склад. І. Клімковіч ; рэдкал.: С. Санько [і інш.]. – 2-е выд., дап. – Мінск, 2006. – С. 57–59.
39. Ухова, И. В. Персонажи славянской мифологии в искусстве XVIII–XX вв.: Леший. Водяной. Русалка. Домовой / И. В. Ухова. – Минск : Беларус. гос. ун-т культуры и искусств, 2015. – 375 с.
40. Сидорова, Н. А. Искусство Эгейского мира / Н. А. Сидорова. – М. : Искусство, 1972. – 227 с.

41. Бенуа, А. Н. История живописи всех времен и народов : в 4 т. / А. Н. Бенуа. – СПб. : Нева, 2002. – Т. 1 : История пейзажной живописи. – 543 с.
42. Бенуа, А. Н. История живописи всех времен и народов : в 4 т. / А. Н. Бенуа. – СПб. : Нева, 2004. – Т. 4 : Испанская и французская живопись с XIV по XVII вв. – 448 с.
43. Линник, И. В. Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин / И. В. Линник. – Л. : Искусство, 1980. – 247 с.
44. Бородина, С. «Вещи, созданные не нами...» Эволюция пейзажной живописи XVII–XIX веков как отражение понимания природы / С. Бородина // Мир искусств : Вестн. Междунар. ин-та антиквариата. – 2016. – № 4. – С. 28–41.
45. Бородина, С. Маринистика в изобразительном искусстве морских держав XVII века / С. Бородина // Мир искусств : Вестн. Междунар. ин-та антиквариата. – 2018. – № 2. – С. 56–61.
46. Ли, Мэн. Марина в живописи современных китайских художников / Мэн Ли // Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия : сб. науч. тр. / Рос. гос. пед. ун-т. – СПб., 2019. – Вып. 7 : VII Междунар. межвуз. науч.-практ. конф., С.-Петербург, 24 дек. 2019. – С. 140–144.
47. Никольская, Т. М. Особенности восприятия картины на основе ее философского анализа (на примере марин Айвазовского) / Т. М. Никольская // Соц.-экон. явления и процессы. – 2012. – № 12. – С. 478–483.
48. Терещенко, Е. Ю. Искусство в системе морской культуры / Е. Ю. Терещенко // Общество: философия, история, культура. – 2016. – № 2. – С. 108–111.
49. Ян, И. Художественные особенности и идейное содержание морских пейзажей Чарльза Викери / И Ян // Искусство и диалог культур : сб. науч. тр. / Рос. гос. пед. ун-т. – СПб., 2018. – Вып. 12 : Материалы XII междунар. межвуз. науч.-практ. конф., С.-Петербург, 27 марта 2018 г. – С. 71–75.
50. Андоскина, В. А. Степи Чехова и озера Левитана: средства репрезентации пейзажа в литературе и живописи / В. А. Андоскина // Мир рус. слова. – 2020. – № 1. – С. 71–76.

51. Елина, Е. А. Доминирующие мотивы российского пейзажа в искусствоведческом дискурсе / Е. А. Елина // Поволж. торгово-экон. журн. – 2010. – № 3. – С. 94–102.

52. Панейкина, Ю. Ю. Крым в творчестве И. К. Айвазовского и А. И. Куинджи / Ю. Ю. Панейкина // Актуальные проблемы гуманитарных наук : тр. IV всерос. науч.-практ. конф., Евпатория, 25 мая 2018 г. / Крым. федер. ун-т, Евпатор. ин-т соц. наук (фил.); отв. ред. Л. С. Аджиева. – Симферополь, 2018. – С. 246–249.

53. Рулева, С. Н. Изображение водных объектов в русской иконописи / С. Н. Рулева // Тридцатое пленарное юбилейное межвузовское координационное совещание по проблеме эрозионных, русловых и устьевых процессов : докл. и сообщ., Набережные Челны, 6–8 окт. 2015 г. / Моск. гос. ун-т, Набережночелн. ин-т соц.-пед. технологий и ресурсов ; ред. комис.: Р. С. Чалов (сопред.), Т. В. Гайфутдинова (сопред.) [и др.]. – Набережные Челны, 2015. – С. 190–192.

54. Фадеева, Л. В. Вода в символике богородичного культа: апокрифические евангелия, гимнография, иконография и фольклор / Л. В. Фадеева // Символика воды в русской словесности и мировой культуре / Моск. гор. пед. ун-т, Ин-т гуманитар. наук ; отв. ред. А. И. Смирнова. – М., 2022. – С. 161–170.

55. Злыднева, Н. «...И где-то за стволами море»: к проблеме контаминации жанров в живописи XX века / Н. Злыднева // О семиотике языка и ее исследователе: памяти М. И. Леконцевой : сб. ст. / Тарт. ун-т ; редкол.: Н. Злыднева [и др.]. – Тарту, 2019. – С. 105–128.

56. Злыднева, Н. В. Мотив волны в искусстве модерна и литературе символизма [Электронный ресурс] / Н. В. Злыднева // Изображение и слово в риторике русской культуры XX века / Н. В. Злыднева. – М., 2008. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/70130>. – Дата доступа: 17.10.2023.

57. Ключева, И. В. Мотив водной стихии в изобразительном искусстве: от модерна к социалистическому реализму / И. В. Ключева // XLVI Огаревские чтения : материалы науч. конф., Саранск, 6–13 дек. 2017 г. : в 3 ч. / Нац. исслед. Морд.

гос. ун-т ; сост. А. В. Столяров ; редкол.: Л. А. Федоськина [и др.]. – Саранск, 2018. – Ч. 3. – С. 354–359.

58. Бялыницкий-Бируля Витольд Каэтанович [Электронный ресурс] // Центральная научная библиотека имени Якуба Коласа Национальной академии наук Беларуси. – Режим доступа: <https://csl.bas-net.by/news/one-news.asp?id=23667>. – Дата доступа: 17.10.2023.

59. Шаура, Р. Ф. Творчасць Я. Драздовіча, У. Галубка, М. Філіповіча, Ю. Пэна, М. Шагала ў кантэксце ўзаемасувязі розных мастацкіх культур / Р. Ф. Шаура // X Міжнародныя Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвечаныя Дням славянскага пісьменства і культуры, Мінск, 24–26 мая 2004 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; пад рэд. М. А. Бяспалай [і інш.]. – Мінск, 2005. – С. 174–185.

60. Конюх, Е. Выразительная палитра живописи Леонида Щемелева / Е. Конюх // Тезисы докладов межвузовской научной конференции студентов и аспирантов, Минск, 15 апр. 2010 г. / Гос. ин-т упр. и соц. технологий Беларус. гос. ун-та ; редкол.: Э. И. Зборовский [и др.]. – Минск, 2010. – С. 180–181.

61. Кононова, А. В. Изобразительная функция света: парадигма приемов светоизображения в живописи белорусских художников XX – начала XXI века / А. В. Кононова // Искусство и культура. – 2016. – № 3. – С. 23–27.

62. Фурик, Д. М. Лирический пейзаж в белорусской живописи 1990–2000-х годов / Д. М. Фурик // Искусство и культура. – 2016. – № 4. – С. 19–23.

63. 顾恺之《艺术文丛·画云台山记》石家庄：河北教育出版社，2016年版，共79页。= Гу, Кайчжи. Собрание сочинений по искусству – Записки о рисовании горы Юньтайшань / Кайчжи Гу. – Шицзячжуан : Хэбэйс. образование, 2016. – 79 с.

64. 王微《艺术文丛 叙画》石家庄：河北教育出版社，2016年版，共79页。= Ван, Вэй. Собрание сочинений по искусству – Беседы о живописи / Вэй Ван. – Шицзячжуан : Хэбэйс. образование, 2016. – 79 с.

65. 萧绎《艺术文丛 山水松石格》石家庄：河北教育出版社，2016年版，共79页。= Сяо, И. Собрание сочинений по ис-

кусству – Стили гор и вод, камней и сосен / И Сяо. – Шицзячжуан : Хэбэйс. образование, 2016. – 79 с.

66. 刘远明《唐·王维《山水论》节录》大学书法, 2021年第6期第103页. = Лю, Юаньмин. Эпоха Тан – Ван Вэй, выдержки из «Теории гор и вод» / Юаньмин Лю // Унив. каллиграфия. – 2021. – № 6. – С. 103.

67. 荆浩《笔法记》北京 : 人民美术出版社, 1963年版, 共44页. = Цзин, Хао. Записки о методах кисти / Хао Цзин. – Пекин : Жэньминь Мэйшу, 1963. – 44 с.

68. 马远《中国美术史·大师原典:马远·设色山水十开、水图十二段》北京 : 中信出版社, 2017年版, 共64页. = Ма, Юань. История изобразительного искусства Китая – оригинальная классика мастеров: Ма Юань. 10 цветных пейзажей, 12 фрагментов изображений воды / Юань Ма. – Пекин : Жчунсинь, 2017. – 64 с.

69. 宗白华《中国艺术表现里的虚与实》东方艺术, 2014年第8期第138至140页. = Цзун, Байхуа. Нереальное и реальное, выражаемое в китайском искусстве / Байхуа Цзун // Искусство Востока. – 2014. – № 8. – С. 138–140.

70. 宗白华《美学散步》上海 : 上海人民出版社, 1981年版, 共313页. = Цзун, Байхуа. Прогулка по миру эстетики / Байхуа Цзун. – Шанхай : Шанхай Жэньминь, 1981. – 313 с.

71. 宗白华《艺境》北京 : 商务印书馆, 2011年版, 共551页. = Цзун, Байхуа. Мир искусства / Байхуа Цзун. – Пекин : Шаньбу, 2011. – 551 с.

72. 陆俨少《山水画刍议》上海 : 上海人民美术出版社, 2016年版, 共176页. = Лу, Яньшао. Скромные суждения о пейзажной живописи шаньшуй / Яньшао Лу. – Шанхай : Шанхай Жэньминь Мэйшу, 2016. – 176 с.

73. 陆俨少《山水画中的云水画法》新美术, 1982年第3期第102至105页. = Лу, Яньшао. Приемы изображения облаков и воды в живописи шаньшуй / Яньшао Лу // Новое искусство. – 1982. – № 3. – С. 102–105.

74. 陆俨少《怎样画水》上海：上海书画出版社，1990年版，共20页。= Лу, Яньшао. Как рисовать воду / Яньшао Лу. – Шанхай : Шанхай Шухуа, 1990. – 20 с.

75. 王伯敏《山水画纵横谈》济南：山东美术出版社，1986年版，共219页。= Ван, Боминь. Общий обзор пейзажа «шаньшуй» / Боминь Ван. – Цзинань : Шаньдун Мэйшу, 1986. – 219 с.

76. 朱孟武《云卷浪舒——中国画云水法研究》南京师范大学博士学位论文，美术学专业：13.04.00，南京，2014年，共185页。= Чжу, Мэну. Клубящиеся облака и неторопливые волны – исследования техники облаков и воды в китайской живописи : дис. ... канд. искусствоведения : 13.04.00 / Мэну Чжу. – Нанькин, 2014. – 185 л.

77. 赵凯昕《中国古代山水画的云水图式研究》上海大学美术学院博士学位论文，美术学专业：13.04.00，上海，2016年，共217页。= Чжао, Кайсинь. Исследования манеры изображения облаков и воды в древней китайской живописи «шаньшуй» : дис. ... канд. искусствоведения : 13.04.00 / Кайсинь Чжао. – Шанхай, 2016. – 217 л.

78. 李漫《宋元山水画的云水研究》中国美术学院博士学位论文，美术学专业：13.04.00，杭州，2018年，共171页。= Ли, Мань. Исследования облаков и воды в пейзажной живописи династий Сун и Юань : дис. ... канд. искусствоведения : 13.04.00 / Мань Ли. – Ханчжоу, 2018. – 171 л.

79. 王伯叙《中国画的“水法”》新美术，1981年第2期第67至72页。= Ван, Босюй. «Методы воды» в китайской живописи / Босюй Ван // Новое искусство. – 1981. – № 2. – С. 67–72.

80. 王晓婉《中国画的水形态表现方式研究》淮北师范大学学报，2017年第5期第9至10页。= Ван, Сяовань. Исследования приемов изображения форм воды в китайской живописи / Сяовань Ван // Студен. газ. Хуайбэйс. пед. ун-та. – 2017. – № 5. – С. 9–10.

81. 徐晓力《从山水观念到山水图式》复旦大学博士学位论文，文艺学专业：05.01.01，上海，2006年，共156页。= Сюй, Сяоли. От понятия «шаньшуй» к манере «шаньшуй» :

дис. ... канд. искусствоведения : 05.01.01 / Сяоли Сюй. – Шанхай, 2006. – 156 л.

82. 阮堂明《论苏轼对“水”的诗意表现与美学阐发》文学遗产, 2007年第3期第80至90页. = Жуань, Танмин. О поэтическом выражении «воды» и эстетических смыслах у Су Ши / Танмин Жуань // Наследие лит. – 2007. – № 3. – С. 80–90.

83. 高伟《论中国画意境中的“水文化”特性》美术之友, 2009年第4期第123至124页. = Гао, Вэй. О характерных особенностях «культуры воды» в темах китайской живописи / Вэй Гао // Дайджест кит. искусства. – 2009. – № 4. – С. 123–124.

84. 赵安《非遗符号的文化意蕴与视觉表现—以水波纹为例》美术教育研究, 2016年第7期第37至39页. = Чжао, Ань. Культурный смысл знаков духовного наследия и визуальное отображение – на примере орнаментов волн / Ань Чжао // Исслед. по образованию в сфере изобраз. искусства. – 2016. – № 7. – С. 37–39.

85. Вэнь, Жань. Отражение художественного приема «лю-бай» (незаполненное пространство) в китайском и европейском искусстве : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Жань Вэнь. – Минск, 2021. – 219 л.

86. Должанский, А. Н. Симфоническая музыка Чайковского : избр. произведения / А. Н. Должанский. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1981. – 208 с.

87. Левашева, О. История русской музыки / О. Левашева, Ю. Келдыш, А. Кандинский. – М. : Музыка, 1972–1979. – Т. 1 : Вторая половина XIX века, кн. 2 : Н. А. Римский-Корсаков / А. Кандинский. – 1979. – 279 с.

88. Кремлев, Ю. А. Йозеф Гайдн : очерк жизни и творчества / Ю. А. Кремлев. – М. : Музыка, 1972. – 318 с.

89. Кремлев, Ю. А. Камиль Сен-Санс / Ю. А. Кремлев. – М. : Совет. композитор, 1970. – 328 с.

90. Кремлев, Ю. А. Фридерик Шопен : очерк жизни и творчества / Ю. А. Кремлев. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1971. – 607 с.

91. Ландсбергис, В. В. Творчество Чюрлениса : (Соната весны) / В. В. Ландсбергис. – 2-е изд., доп. – Л. : Музыка, 1975. – 280 с.

92. Мартынов, И. И. Клод Дебюсси / И. И. Мартынов. – М. : Музыка, 1964. – 280 с.
93. Мильштейн, Я. И. Ф. Лист : в 2 т. / Я. И. Мильштейн. – 2-е изд., расшир. и доп. – М. : Музыка, 1971. – Т. 1. – 863 с.
94. Михайлов, М. К. А. К Лядов : очерк жизни и творчества / М. К. Михайлов. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1985. – 208 с.
95. Пекелис, М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение : в 3 т. / М. С. Пекелис. – М. : Музыка, 1966–1983. – Т. 2 : 1845–1857. – 1973. – 416 с.
96. Смирнов, В. В. Морис Равель и его творчество / В. В. Смирнов. – Л. : Музыка, 1981. – 224 с.
97. Смирнов, В. Равель / В. Смирнов // Музыка XX века : очерки : в 2 ч. / редкол.: Б. М. Ярустовский (отв. ред.) [и др.]. – М., 1977. – Ч. 1, кн. 2 / ред. Д. В. Житомирский. – С. 275–325.
98. Туманина, Н. В. Чайковский и музыкальный театр : кн. для любителей музыки / Н. В. Туманина. – 2-е изд. – М. : URSS : Ленанд, 2014. – 304 с.
99. Абрамович, О. А. Вилла д'Эсте и ее музыкальное воплощение в произведениях Ф. Листа: особенности проявления синтетизма в музыке композитора [Электронный ресурс] / О. А. Абрамович // Манускрипт. – 2018. – № 12, ч. 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/villa-d-este-i-ee-muzykalnoe-voploschenie-v-proizvedeniyah-f-lista-osobennosti-proyavleniya-sintetizma-v-muzyke-kompozitora>. – Дата доступа: 18.10.2023.
100. Асатурян, А. С. Символистская линия в вокальной лирике К. Дебюсси (на примере романса «Фонтан» из цикла «Пять стихотворений Бодлера») [Электронный ресурс] / А. С. Асатурян // Юж.-Рос. музык. альм. – 2015. – № 3. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolistskaya-liniya-v-vokalnoy-lirike-k-debyussi-na-primere-romansa-fontan-iz-tsikla-ryat-stihotvoreniy-bodlera>. – Дата доступа: 18.10.2023.
101. Ассуил, М. А. Среднеазиатский и андалузский восточный тематизм в творчестве композиторов Беларуси XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / М. А. Ассуил ; Белорус. гос. акад. музыки. – Минск, 2020. – 24 с.

102. Лимитовская, А. В. «Море» Клода Дебюсси: тембро-акустический образ водной стихии / А. В. Лимитовская // Проблемы музык. науки. – 2019. – № 2. – С. 147–154.

103. Верба, Н. И. Мифологема воды в опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко» и в творчестве К. Дебюсси: грани архетипического / Н. И. Верба // Музыковедение. – 2014. – № 2. – С. 17–25.

104. Верба, Н. И. Особенности претворения архетипичного образа морской девы и мифологемы воды в опере «Ундина» П. И. Чайковского / Н. И. Верба // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. тр. / Рос. гос. пед. ун-т. – СПб., 2014. – Вып. 9. – С. 28–48.

105. Верба, Н. И. Русалочья тематика в кантатном и камерно-вокальном жанрах творчества Н. А. Римского-Корсакова: аспекты интертекстуальности и архетипичности / Н. И. Верба // Обсерватория культуры. – 2014. – № 3. – С. 71–77.

106. Верба, Н. И. Сюжет о морской деве в музыкальной культуре XIX века / Н. И. Верба // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении : сб. науч. тр. / Кемер. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово, 2017. – Вып. 4. – С. 47–53.

107. Верба, Н. И. «Ундины» Карла Рейнеке и Мориса Равеля: к вопросу об архетипическом образе русалки в инструментальной музыке / Н. И. Верба // Сб. науч. тр. / Кемер. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово, 2017. – Вып. 12. – С. 34–45.

108. 朱海风, 史月梅, 张艳斌 《水与文学艺术》 北京: 中国水利水电出版社, 2015 年版, 共 326 页. = Чжу, Хайфэн. Вода, литература и искусство / Хайфэн Чжу, Юэмэй Ши, Яньбинь Чжан. – Пекин : Чжунго Шуйли Шуйдянь, 2015. – 326 с.

109. 金迪 《音乐与水文化》 时代教育, 2012 年第 4 期第 12 = Цзинь, Ди. Музыка и культура воды / Ди Цзинь // Время обучения. – 2012. – № 4. – С. 12.

110. 王爽, 边旻 《水之百态水之唯美—探究中国钢琴音乐之水景类作品》 飞天, 2012 年第 22 期第 42 至 44 页. = Ван, Шуан. Многообразие и эстетика воды – Исследование произведений с водными пейзажами в китайской фортепианной музыке / Шуан Ван, Ян Бянь // Фея. – 2012. – № 22. – С. 42–44.

111. 张琦《以《永恒的水》为例谈音乐与生活的关系》大舞台, 2014年第7期第161至162页. = Чжан, Ци. О связях музыки и жизни на примере «Водных небес» / Ци Чжан // Большая сцена. – 2014. – № 7. – С. 161–162.

112. 罗玲谊《中国音乐中的水文化蕴涵研究》明日风尚, 2017年第3期第162至163页. = Ло, Лини. Исследование влияния культуры воды на китайскую музыку / Лини Ло // Мода завтраш. дня. – 2017. – № 3. – С. 162–163.

113. 赵晶晶《浅析音乐歌词中的水元素及其作用》给水排水, 2022年第4期第188页. = Чжао, Цзинцзин. Краткий анализ водных элементов и их роли в музыке и словах песен / Цзинцзин Чжао // Водоснабжение. – 2022. – № 4. – С. 188.

114. 王馨研.从两首《浏阳河》分析研究中国钢琴改编曲的创作手法, 艺术时尚.2013年版第11期, 共4页. = Ван, Синьянь. Аналитическое исследование композиторской техники в китайских фортепианных аранжировках пьесы «Река Люян» / Синьянь Ван // Модные веяния в искусстве. – 2013. – № 11. – С. 53–56.

115. 刘赫男.春江潮水连海平海上明月共潮生-从《夕阳箫鼓》《浔阳琵琶》到《春江花月夜》乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2004年第4期, 27–28页. = Лю, Хэнань. Весенняя река вливается в море, над которым восходит яркая луна – от «Сяо и барабаны в сумерках», «Пипы Сюньяна» до «Лунной ночи среди цветов на весенней реке» / Хэнань Лю // Новая музыка Юэфу. – 2004. – № 4. – С. 27–28.

116. 石秦(中国钢琴音乐中的“水”题材作品之探究-以《夕阳箫鼓》,《平湖秋月》为例) 音乐创作, 2018年版第11期, 共3页. = Ши, Цинь. Исследование водных образов в китайской фортепианной музыке: «Звуки флейты и барабана на закате» и «Осенняя луна над мирным озером» как примеры / Цинь Ши // Музык. творчество. – 2018 – № 11. – С. 83–85.

117. 郭晶晶《现代音乐中的东方之韵——东西方音乐的融合在武满彻《吾听水梦》中的体现》天津音乐学院学报, 2010年第1期第55至64页. = Го, Цзинцзин. Восточная изыскан-

ность в современной музыке – проявления синтеза западной и восточной музыки в «Я сплю под звуки воды» У Маньчэ / Цзинцзин Го // Студен. газ. Тяньцзин. консерватории. – 2010. – № 1. – С. 55–64.

118. 邓玲琳 《朱践耳钢琴序曲《流水》中的水文化蕴涵》参花, 2021年第1期第94至96页. = Дэн, Линлинь. Содержание культуры воды в увертюре для фортепиано «Текущая вода» Чжу Цзяньэра / Линлинь Дэн // Цветок женьшеня. – 2021. – № 1. – С. 94–96.

119. Цуй, Сюан. Образы воды в программных миниатюрах китайских композиторов (на примере фортепианных пьес Ван Лисана, У Цзуцзяна, Ду Минсиня, Чэнь Пэйсюня) / Цуй Сюан, Н. Г. Агдеева // Искусство и образование. – 2021. – № 2. – С. 61–70.

120. Лю, Иннань. Образ воды в фортепианной музыке китайских композиторов XX века / Лю Иннань // Унив. науч. журн. – 2021. – № 65. – С. 180–185.

121. Ван, Даньни. Ночной пейзаж и его воплощение в музыкальном произведении «Лунная ночь среди цветов на весенней реке» / Ван Даньни // Интеграция искусств в современном художественном образовании : материалы IV Всерос. (с междунар. участием) науч.-практ. конф., Орел, 13 мая 2021 г. / Орл. гос. ин-т культуры ; редкол.: И. И. Банникова, В. И. Юдина. – Орел, 2021. – С. 170–176.

122. Лю, Ян. Отражение взаимосвязи музыки и живописи в песне современного китайского композитора Цин Чжу на стихи древнего поэта Су Ши / Лю Ян // Универсальное и национальное в культуре : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: Э. А. Усовская (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2012. – С. 342–348.

123. Цинь, Тянь. Образы родной природы в фортепианных сочинениях китайских композиторов / Тянь Цинь // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – 2011. – № 5. – С. 180–183.

124. Ян, Цзяо. Идея единства с природой в китайской фортепианной музыке / Цзяо Ян // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гума-

нитарное знание : сб. ст. и материалов / сост. А. С. Макурина. – Челябинск, 2021. – С. 67–70.

125. Ли, Эр Юн. Язык китайских музыкально-поэтических произведений (на примере стихотворения Су Ши «в Чиби размышляю о древних») / Эр Юн Ли // *Lingua mobilis*. – 2010. – № 3. – С. 32–39.

126. Овсянкина, Г. П. Роль музыкальной семантики в тематизме китайских концертов для фортепиано с оркестром [Электронный ресурс] / Г. П. Овсянкина, Хао Го // *Науч. журн. КубГАУ*. – 2017. – № 10. – Режим доступа: <http://ej.kubagro.ru/2017/10/pdf/77.pdf>. – Дата доступа: 20.10.2023.

127. Цзянь, Чэнь. Традиции и новации китайской музыки: пьеса для фортепиано «Отражение Луны в двух родниках» / Чэнь Цзянь // *Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сб. науч. тр. / Рос. гос. пед. ун-т*. – СПб., 2020. – Вып. 10, ч. 1. – С. 216–218.

128. Цюй, Ва. Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов / Ва Цюй // *Музыка. Искусство, наука, практика*. – 2016. – № 2. – С. 25–37.

129. Цюй, Ва. Фортепианная транскрипция в Китае как форма отражения композиторской индивидуальности (на примере двух версий песни «Лю ян хэ» Ван Цзяньчжун и Чу Ванхуа) / Ва Цюй // *Актуал. проблемы высш. музык. образования*. – 2010. – № 2. – С. 25–27.

130. Бай, Е. Становление фортепианного стиля Чу Ванхуа: ранние сочинения / Е. Бай // *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*. – 2011. – № 5. – С. 158–160.

131. Дун, Шухань. Особенности стиля камерно-инструментальных сочинений Го Вэньцзина «Музыка “Ба” для виолончели и фортепиано» и струнного квартета «Баллада о реке Янцзы» / Шухань Дун // *Актуал. проблемы высш. музык. образования*. – 2019. – № 4. – С. 59–64.

132. Загидулина, Д. Р. Хоровые произведения Хэ Люйтина [Электронный ресурс] / Д. Р. Загидулина, Мусяо У // *RHIL-HARMONICA. Intern. Music J.* – 2018. – № 1. – Режим доступа:

[https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=25662](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=25662). – Дата доступа: 18.10.2023.

133. Чень, Жуньсуань. Черты импрессионизма в фортепианном творчестве Цуй Шигуан / Жуньсуань Чень // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв. – Харків, 2013. – Вип. 38. – С. 142–155.

134. Чэнь, Шуюнь. Американский композитор Лян Лэй: биография и концепция творчества [Электронный ресурс] / Шуюнь Чэнь // PHILHARMONICA. Intern. Music J. – 2019. – № 2. – Режим доступа: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=29262](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29262). – Дата доступа: 18.10.2023.

135. Амгаланова, М. В. Место кантаты «Хуанхэ» Сянь Синхая в музыкальной культуре Китая / М. В. Амгаланова, Имин Гу // Вестн. Вост.-Сиб. гос. ин-та культуры. – 2018. – № 3. – С. 112–119.

136. Ли, Юэхэ. Выразительный комплекс китайской кантаты «Хуанхэ» китайского композитора Сянь Синхай / Юэхэ Ли // Актуал. проблемы высш. музык. образования. – 2020. – № 2. – С. 66–71.

137. Цюй, Ва. Из истории коллективного творчества китайских композиторов в 60–70-е годы XX века / Ва Цюй // Актуал. проблемы высш. музык. образования. – 2013. – № 1. – С. 28–32.

138. Чжан, Чао. Фортепианный концерт «Желтая река» (первая и вторая части): музыкальный анализ и методические рекомендации / Чао Чжан // Соврем. пед. образование. – 2018. – № 6 – С. 226–230.

139. Чень, Цяньцю. Жанр обработки в творчестве Ван Цзяньчжона на примере фортепианной пьесы «Река Люян» / Цяньцю Чень // Musiqi dünyasi. – 2021. – № 2. – С. 58–63.

140. У, Хун Юань. Взаимодействие жанровых черт «поэзии вод и гор» (шаншуй) и немецкой kunstlied в китайской художественной песне (на примере анализа произведения Цин Чжу «Великая река течет на Восток. Медитации реки» на стихи Су Ши) / Хун Юань У // Проблемы взаимодействия искусства, педа-

гогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв. – Харків, 2015. – Вип. 43. – С. 97–111.

141. Абрамова, К. Восточно-западный символизм в «Водных страстях по Матфею» Тан Дуна / К. Абрамова // Исследования молодых музыковедов : сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф., 11–12 апр. 2017 г. / Рос. акад. музыки ; отв. ред. Т. Н. Науменко. – М., 2017. – С. 133–140.

142. Петрунина, Ю. Е. Стихия воды в творчестве китайско-американского композитора Тан Дуня (на материале «Водного концерта» для оркестра и водной перкуссии) [Электронный ресурс] / Ю. Е. Петрунина // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2020» / отв. ред.: И. А. Алешковский, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов. – М., 2020. – Режим доступа: [https://conf.msu.ru/archive/Lomonosov\\_2020\\_2/data/19343/114194\\_uid136334\\_report.pdf](https://conf.msu.ru/archive/Lomonosov_2020_2/data/19343/114194_uid136334_report.pdf). – Дата доступа: 20.10.2023.

143. Хасанова, А. Н. Органическая музыка Тан Дуна: зрелищные традиции и звуковые эксперименты в произведениях китайского авангарда / А. Н. Хасанова // Музыка как национальный мир искусства : материалы Междунар. науч. конф., Казань, 23–25 апр. 2015 г. / Казан. гос. консерватория ; сост. и отв. ред. Е. В. Порфирьева. – Казань, 2015. – С. 194–203.

144. Юнусова, В. Н. Современная китайская опера (конца XX – начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня [Электронный ресурс] / В. Н. Юнусова, Жун Дин // Журн. О-ва теории музыки. – 2021. – № 1. – Режим доступа: [https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2021\\_1\\_%2833%29\\_3\\_Yunusova\\_Ding\\_Rong\\_1st\\_Emperor\\_Tan\\_Dun%20%281%29.pdf](https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2021_1_%2833%29_3_Yunusova_Ding_Rong_1st_Emperor_Tan_Dun%20%281%29.pdf). – Дата доступа: 20.10.2022.

145. Чэнь, Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Шуюнь Чэнь. – Н. Новгород, 2020. – 234 л.

146. Сунь, Цянь. Китайское танцевальное искусство XX века: взаимодействие национальных и западных традиций / Цянь Сунь. – Минск : Энциклопедикс, 2010. – 200 с.

147. Ли, Чжипэн. Эволюция пленэрных музыкально-театральных представлений в художественной культуре Европы и Китая : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Чжипэн Ли ; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2021. – 24 с.

148. Го, Хао. Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Хао Го. – Н. Новгород, 2018. – 158 с.

149. Рау, Е. Р. Жанр пассиона в музыкальном искусстве: общий исторический путь и судьба в XX–XXI вв. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. Р. Рау. – СПб., 2018. – 329 л.

150. Чжу, Линьци. Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Линьци Чжу. – СПб., 2021. – 219 л.

151. Фань, Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х годов : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Юй Фань. – Н. Новгород, 2019. – 243 л.

152. У, На. Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайских национальных традиций с европейскими приемами композиторского письма / На У. – СПб. : Ut, 2013. – 224 с.

153. Цюй, Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте фортепианной музыки XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ва Цюй. – Н. Новгород, 2015. – 233 л.

154. Дин, И. Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный репертуар : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. Дин. – СПб., 2021. – 217 л.

155. 魏嘉瓚《苏州历代园林录》北京：北京燕山出版社，1992年版，共316页。= Вэй, Цзяцзань. Хронологические записки о садах и парках Сучжоу / Цзяцзань Вэй. – Пекин : Пекин Яньшань, 1992. – 316 с.

156. 周维权《中国古典园林史》北京：清华大学出版社，2009年版，共792页。= Чжоу, Вэйцюань. История классических китайских садов и парков / Вэйцюань Чжоу. – Пекин : Университет Цинхуа, 2009. – 792 с.

157. 曹林娣《中国园林艺术论》太原：山西教育出版社，2001年版，共334页。= Цао, Линьди. Теория китайского садово-паркового искусства / Линьди Цао. – Тайюань：Шаньси Цзяоюй, 2001. – 334 с.

158. 陈从周《说园》同济大学学报，1978年第2期第87至91页。= Чэнь, Цунчжоу. Поговорим о садах / Цунчжоу Чэнь // Студенческая газета ун-та. Тунцзи. – 1978. – № 2. – С. 87–91.

159. 胡继光《论园林中的水与水景》山西建筑，2007年第5期第350至351页。= Ху, Цзигуан. О воде и водных пейзажах в садах и парках / Цзигуан Ху // Архитектура Шаньси. – 2007. – № 5. – С. 350–351.

160. 陈倩《中国传统文化与水景观设计》昆明理工大学学报，2007年第2期第32至33页。= Чэнь, Цянь. Китайская традиционная культура и проектирование водных ландшафтов / Цянь Чэнь // Студенческая газета Куньминского политехнического ун-та. – 2007. – № 2. – С. 32–33.

161. 魏嘉瓚《苏州历代园林录》北京：北京燕山出版社，1992年版，共316页。= Вэй, Цзяцзань. Хронологические записки о садах и парках Сучжоу / Цзяцзань Вэй. – Пекин：Пекин Яньшань, 1992. – 316 с.

162. 潘震《浅谈水设计在园林中的运用》艺术教育，2010年第10期第153页。= Пань, Чжэнь. Кратко о применении водного дизайна в садах и парках / Чжэнь Пань // Художественное образование. – 2010. – № 10. – С. 153.

163. 贡小妹《中国园林水景的文化阐释》江淮论坛，2012年第1期第165至168页。= Гун, Сяомэй. Культурное толкование водных пейзажей в китайских садах и парках / Сяомэй Гун // Трибуна Цзян Хуай. – 2012. – № 1. – С. 165–168.

164. 郭敏《传统建筑水空间研究》河南大学学报，2013年第5期第10至11页。= Го, Минь. Исследования водного пространства в традиционной архитектуре / Минь Го // Студенческая газета Хэнаньского ун-та. – 2013. – № 5. – С. 10–11.

165. 王璐《中国传统美学在园林中的运用——以“水”为中介转化自然之灵动的神韵》安阳工学院学报，2015年第6期第

58 至 60 页. = Ван, Лу. Применение традиционной китайской эстетики в садах и парках – превращение воды как посредника в живой ритм природы / Лу Ван // Студенческая газета Аньян-ского технологического института. – 2015. – № 6. – С. 58–60.

166. 蔡畅 《中国传统园林中建筑与水的关系研究》北京理工大学学报, 2016 年第 12 期第 16 至 18 页. = Цай, Чан. Исследования отношений между архитектурой и водой в китайских традиционных садах и парках / Чан Цай // Студенческая газета Пекинского технологического ун-та. – 2016. – № 12. – С. 16–18.

167. 孙媛媛 《“水”文化符号在城市环境设施设计中的应用研究》艺术与设计, 2018 年第 4 期第 62 至 63 页. = Сунь, Юаньюань. Прикладные исследования культурного символа «воды» в проектировании объектов городской среды / Юаньюань Сунь // Искусство и дизайн. – 2018. – № 4. – С. 62–63.

168. 陈灵, 蒋晖 《明代江南造物—在园林中存在的价值》美术教育研究, 2020 年第 2 期第 79 至 80 页. = Чэнь, Лин. Южная природа эпохи Мин – Ценность присутствия воды в садах и парках / Лин Чэнь, Хой Цзян // Исследование в области художественного образования. – 2020. – № 2. – С. 79–80.

169. Новикова, Е. В. Традиции садово-паркового искусства в контексте истории китайской культуры: дисс. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Е. В. Новикова. – М., 2006. – 197 с.

170. Новикова, Е. В. Китайский сад – модель взаимоотношений Человека и Природы / Е. В. Новикова / Человек и Природа в духовной культуре Востока. – М. : Инст. востоковедения РАН: Крафт+, 2004. – С. 396- 417.

171. Соколов, Б. Г. Китайский и европейский сад: конденсация двух символических миров и двух типов «взгляда» / Б. Г. Соколов, Дай Чуан // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 4. С. 20-35.

172. Гекман, Л. П. Общее и особенное в космогонических версиях мифов региона Евразии / Л. П. Гекман // Мир науки, культуры, образования. – 2008. – № 5. – С. 144–148.

173. Павлов, Н. Л. Алтарь. Ступа. Храм = Altar. Stupa. Temple: архаическое мироздание в архитектуре индоевропейцев / Н. Л. Павлов. – М. : Олма-Пресс, 2001. – 368 с.

174. Сержпутоўскі, А. Прымхі і забабоны беларусаў-паляшукоў / А. Сержпутоўскі. – Менск : Друк. БАН, 1930. – 278 с.
175. Библия. Книги Священного Писания, Ветхого и Нового Завета : Канонические. – Минск : Харвест, 2023. – 1520 с.
176. Коран / пер. смыслов Э. Кулиева. – 6-е изд., испр. – М. : Утман, 2007. – 688 с.
177. Чигарева, Д. В. Вода как семиотический код мировосприятия в этнических культурах / Д. В. Чигарева // Образы и мотивы воды в культуре / О. Б. Кафанова [и др.] ; отв. ред. О. Б. Кафанова. – СПб., 2014. – С. 46–53.
178. 孙星衍《孔子集语》济南：东友谊书社出版，1989 年版，共 724 页。= Сунь, Синянь. Собрание сочинений Конфуция / Синянь Сунь. – Цзинань : Шаньдун Юи Шушэ, 1989. – 724 с.
179. Овидий. Метаморфозы / Овидий ; пер. с латин. С. Шервинского ; вступ. ст. С. Ошерова ; примеч. Ф. Петровского. – М. : Худ. лит., 1977. – 430 с.
180. 曹雪芹《红楼梦》天津：百花文艺出版社，2015 年版，共 444 页。= Цао, Сюэцинъ. Сон в красном тереме / Сюэцинъ Цао. – Тяньцзинь : Байхуа Вэньи, 2015. – 444 с.
181. 鲁迅《故事新编》北京：文物出版社，2006 年版，共 117 页。= Лу, Сюнь. Новые сказания и история / Сюнь Лу. – Пекин : Вэньу, 2006. – 117 с.
182. 子著，饶尚宽编《老子》北京：中华书局，2006 年版，共 192 页。= Лао, Цзы. Сочинения / Цзы Лао ; под ред. Рао Шангкуана. – Пекин : Чжунхуа, 2006. – 192 с.
183. Сунь Цзы. Искусство войны [Электронный ресурс] / Цзы Сунь // Милитера. Военная литература. – Режим доступа: <http://militera.lib.ru/science/sun-tszy/01.html>. – Дата доступа: 20.10.2023.
184. 潘运告《宋人画论》长沙：湖南美术出版社，2000 年版，共 242 页。= Пань, Юньгао. Теория живописи в эпоху Сун / Юньгао Пань. – Чанша : Хунань Мэйшу, 2000. – 242 с.
185. *Николай Балашихинский*. Водная стихия в православной иконографии [Электронный ресурс] / *еп. Николай Балашихинский* // Московская митрополия Русской Православной

Церкви. – Режим доступа: <https://mosmit.ru/library/vedomosti/62/1222/>. – Дата доступа: 20.10.2023.

186. Беспалова, Д. О. Сад земных наслаждений: анализ и символика фантасмагорического мира И. Босха / Д. О. Беспалова // Бизнес и дизайн ревю. – 2020. – № 3. – Режим доступа: <https://obe.ru/journal/vypusk-2020-g-3-19-sentyabr/bespalova-d-o-sad-zemnyh-naslazhdenij-analiz-i-simvolika-fantasmagoricheskogo-mira-i-bosha/?ysclid=lnyjb1iab597005679>. – Дата доступа: 20.10.2023.

187. Бисов, А. А. Анализ произведения «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли / А. А. Бисов, В. А. Туманцева // Молодой ученый. – 2013. – № 1. – С. 414–416.

188. Кафанова, О. Б. Использование гидронимов в синтезе искусств (на примере произведений французского классицизма) / О. Б. Кафанова // Образы и мотивы воды в культуре / О. Б. Кафанова [и др.]; отв. ред. О. Б. Кафанова. – СПб., 2014. – С. 63–78.

189. Шаталов, А. «В его буре есть упоение» [Электронный ресурс] / А. Шаталов // The New Times. – 2016. – № 23/24. – Режим доступа: <https://newtimes.ru/articles/detail/116887/>. – Дата доступа: 20.10.2023.

190. Лихачев, Д. С. Письма о добром / Д. С. Лихачев. – СПб. : Logos, 2006. – 254 с.

191. Демченко, А. И. Родом из провинции. Три больших имени начала XX века [Электронный ресурс] / А. И. Демченко, Л. Л. Арутюнян // Манускрипт. – 2019. – Т. 12, вып. 9. – Режим доступа: <https://manuscript-journal.ru/article/mns20190444/fulltext>. – Дата доступа: 20.10.2022.

192. Власов, В. Г. Стили в искусстве: архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись скульптура : словарь : в 3 т. / В. Г. Власов. – СПб. : Кольна, 1995–1997. – Т. 3. – 1997. – 655 с.

193. Колесникова, Т. А. Национально-романтический пейзаж конца XIX – начала XX века в творчестве Фердинанда Рушица : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Т. А. Колесникова ; Рос. ин-т истории искусств. – СПб., 2005. – 24 с.

194. 刘治贵《中国绘画源流》长沙:湖南美术出版社,2003年版,共 530 页. = Лю, Чжигуй. Истоки китайской живописи / Чжигуй Лю. – Чанша : Хунань Мэйшу, 2003. – 530 с.

195. 俞剑华《中国古代画论精读》北京:人民美术出版社,2011年版,共 559 页. = Юй, Цзяньхуа. Материалы по древней китайской теории живописи / Цзяньхуа Юй. – Пекин : Жэньминь Мэйшу, 2011. – 559 с.

196. 李一《中国古代美术批评史纲》哈尔滨:黑龙江美术出版社,2000年版,共 428 页. = Ли, И. Тезисы по истории художественной критики древнекитайского искусства / И Ли. – Харбин : Хэйлуунцзян Мэйшу, 2000. – 428 с.

197. Рыжов, В. Покоренные морской стихией. Человек и море в искусстве [Электронный ресурс] / В. Рыжов, Ю. Рыжов // Библ. дело. – 2010. – № 17. – Режим доступа: <http://naukarus.com/rokoqonnyue-morskoj-stihiey-chelovek-i-more-v-iskusstve>. – Дата доступа: 20.10.2023.

198. Никифоров, С. Н. Георг Филипп Телеман (1681–1767): творчество, стилистика, поэтика : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / С. Н. Никифоров ; Моск. гос. консерватория. – М., 2018. – 31 с.

199. Серов, А. Н. Симфоническая картина Римского-Корсакова / А. Н. Серов // Избр. ст. : в 2 т. – М., 1957. – Т. 2. – С. 627–628.

200. Мдивани, Т. Г. Композиторы Беларуси / Т. Г. Мдивани, В. Г. Гудей-Каштальян ; предисл. Т. Г. Мдивани. – Минск : Беларусь, 2014. – 479 с.

201. Бирючев, Ф. «Пианист и композитор презентует свой новый альбом» [Электронный ресурс] : интервью для журн. «В.Д.О.Х» / Ф. Бирючев // Федор Бирючев. – Режим доступа: <https://fyodorbiryuchev.com/ru/vdokh>. – Дата доступа: 20.10.2023.

202. Корабельникова, Л. З. А. Г. Рубинштейн / Л. З. Корабельникова // История русской музыки : в 10 т. / редкол.: Ю. В. Келдыш [и др.]. – М., 1994. – Т.7, ч. 1 / Ю. В. Келдыш [и др.]. – С. 77–126.

203. История зарубежной музыки : в 5 вып. – 6-е изд. – М. : Музыка, 1983–1988. – Вып. 4 : Вторая половина XIX века / М. С. Друскин. – 1983. – 528 с.

204. Цукер, А. М. «Откуда ты, прекрасное дитя?» Еще раз о «Русалке» Даргомыжского [Электронный ресурс] / А. М. Цукер // Юж.-Рос. музык. альм. – 2010. – № 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/otkuda-ty-prekrasnoe-ditya-esche-raz-o-rusalke-dargomyzhskogo>. – Дата доступа: 18.10.2023.

205. Рыбникова, М. А. Балеты Асафьева / М. А. Рыбникова. – М. : Музгиз, 1956. – 64 с.

206. Альфред Гарриевич Шнитке. «Поток» [Электронный ресурс] // Музыкальные сезоны. – Режим доступа: <https://musicseasons.org/alfred-garrievich-shnitke-potok/>. – Дата доступа: 23.10.2023.

207. Липов, А. Н. «Water Music». Экспериментальная музыка композитора Джона Кейджа. Статья первая [Электронный ресурс] / А. Н. Липов // Культура и искусство. – 2016. – № 5. – Режим доступа: [https://nbpublish.com/library\\_get\\_pdf.php?id=38610](https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=38610). – Дата доступа: 18.10.2023.

208. Сканави, А. А. Записки о музыке: пара фраз от Алексея Сканави [Электронный ресурс] / А. А. Сканави. – М., 2017. – Режим доступа: <https://litmir.club/bd/?b=578464&ysclid=lo5ms2355w216984807>. – Дата доступа: 25.10.2023.

209. Брагина, Н. Н. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального / Н. Н. Брагина, Цзе Ван // Вестн. культурологии. – 2021. – № 2. – С. 63–78.

210. Цюй, Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ва Цюй ; Нижегор. гос. консерватория. – Н. Новгород, 2015. – 26 с.

211. 郑英烈. 歌曲《涉江采芙蓉》的创作手法. 音乐艺术, 1981 第 3 期, 76-82 页. = Чжэн, Инле. Методы сочинения в песне «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» / Инле Чжэн // Музык. искусство: вестн. Шанх. консерватории. – 1981. – № 3. – С. 76–82.

212. Ся, Цзюньвэй. Становление хоровой музыки в Китае в первой половине XX века / Цзюньвэй Ся // Вестн. Кемер. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 45, ч. 2 – С. 126–133.

213. 张薇. 一轮明月 两种情感——评析《平湖秋月》与《二泉映月》. 白城师范学院学报. – 2010. – 第 5 期. – 75-77 页. = Чжан, Вэй. Полная луна, два настроения: комментарий к «Осенняя луна над мирным озером» и «Отражение луны в двух родниках» / Вэй Чжан // Журн. Пед. ун-та Байчэн. – 2010. – № 5. – С. 75–77.

214. Ли, Чжипэн. Современное пленэрное музыкальное представление на воде «Впечатления об озере Сиху» / Чжипэн Ли // Культура. Наука. Творчество / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, Белорус. гос. акад. музыки, Белорус. гос. акад. искусств. – Минск, 2017. – Вып. 11 : XI Международная научно-практическая конференция, Минск, 4 мая 2017 г. : сб. науч. ст. – С. 335–339.

215. 梁雷 «对我深有影响的几个体验和—些创作想法», 2012 年 第 1 期, 10-11 页= Лян, Лэй. Некоторые впечатления и творческие идеи, оказавшие на меня большое влияние / Лэй Лян // Нар. музыка. – 2012. – № 1. – С. 10–11.

216. 梁萍 《高山流水》古琴曲, 河南商业高等专科学校学报, 2005 年 第 50 (3) 期 版, 110-111 页. = Лян, Пин. Анализ произведения для гуциня «Высокие горы, текущие воды» / Пин Лян // Журн. Хэнан. ун-та коммерции и высш. образования. – 2005. – № 50 (3). – С. 110–111.

217. Ли, Чжипэн. Эволюция пленэрных музыкально-театральных представлений в художественной культуре Европы и Китая : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Чжипэн Ли ; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2021. – 24 с.

218. Немцова-Амбарян, С.Н. Музыкальный театр последней трети XX – начала XXI в.: метаморфозы жанра / С. Н. Немцова-Амбарян // Весці Бел. дзярж. акадэміі музыкі. – 2020. – № 36. – С. 26–31.

219. 刘敦桢《中国古代建筑史》北京：中国建筑工业出版社，1980年版，共428页。= Лю, Дуньчжэнь. Тезисы по истории художественной критики древнекитайского искусства / Дуньчжэнь Лю. – Пекин: Строительная промышленность Китая, 1980. – 428 с.

220. 顾凯《明代江南园林研究》南京：东南大学出版社，2010年版，共258页。= Гу, Кай. Исследования южных садов и парков эпохи Мин / Кай Гу. – Нанькин: Юго-Восточный ун-т, 2010. – 258 с.

221. 童隽《江南园林志》北京：中国工业出版社，1963年版，共122页。= Тун, Цзюань. Записки о южных садах и парках / Цзюань Тун. – Пекин: Промышленность Китая, 1963. – 122 с.

222. 陈高明、董雅《善画者善园，善园者善画——论张大千的造园思想和造园艺术》风景园林，2014年第1期第132至135页。= Чэнь, Гаомин. Умеющий рисовать хорош в создании садов, умеющий создавать сады хорош в рисовании – об идеях Чжан Дацяня о создании садов и ландшафтном искусстве / Гаомин Чэнь, Я Дун // Ландшафтная архитектура. – 2014. – № 1. – С. 132–135.

223. 周维权《中国古典园林史》北京：清华大学出版社，2009年版，共792页。= Чжоу, Вэйцюань. История классических китайских садов и парков / Вэйцюань Чжоу. – Пекин: Университет Цинхуа, 2009. – 792 с.

224. 潘谷西《中国建筑史》沈阳：辽宁美术出版社，2014年版，共427页。= Пань, Гуси. История китайской архитектуры / Гуси Пань. – Шэньян: Ляонин Мэйшу, 2014. – 427 с.

225. 沈子丞《历代论画名著汇编》北京：文物出版社，1982年版，共629页。= Шэнь, Цзычэн. Собрание сочинений прошлых эпох о шедеврах живописи / Цзычэн Шэнь. – Пекин: Вэньбу, 1982. – 629 с.

226. Вэнь, Жань. Искусство «лю-бай» в национальных исторических парках Китая / Вэнь Жань // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антрапалага Зінаіды Мажэйкі): зб. навук. пр. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Минск, 2016. – С. 49–51.

## Список публикаций автора

### *Статьи в научных рецензируемых журналах*

1—А. Ван, Сян. Трактовка образа водной стихии в изобразительном искусстве Западной Европы / Сян Ван // Вести Ин-та соврем. знаний. — 2021. — № 1. — С. 3–8.

2—А. Ван, Сян. Образ воды в западноевропейском музыкальном искусстве XIX–XX вв. / Сян Ван // Вести Ин-та соврем. знаний. — 2021. — № 2. — С. 8–12.

3—А. Ван, Сян. Образ воды в мифологических и религиозных представлениях народов мира / Сян Ван // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. — 2022. — № 1. — С. 56–63.

### *Статьи в научных сборниках*

4—А. Ван, Сян. Предание о святом озере в музыке Н. Римского-Корсакова / Сян Ван // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. пр. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў [і інш.]. — Мінск, 2019. — Вып. 13. — С. 183–184.

5—А. Ван, Сян. «...Без воды нет жизни»: восточнославянские народные представления о воде / Сян Ван // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. пр. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў [і інш.]. — Мінск, 2020. — Вып. 14. — С. 122–123.

### *Статьи в научных журналах*

6—А. Ван, Сян. Образ воды в культуре и искусстве Европы и Китая: обзор русскоязычных научных источников [Электронный ресурс] / Сян Ван // Universum: филология и искусствоведение. — 2022. — № 12. — Режим доступа: [https://7universum.com/pdf/philology/12\(102\) \[11.12.2022\]/Wang.pdf](https://7universum.com/pdf/philology/12(102) [11.12.2022]/Wang.pdf). — Дата доступа: 24.12.2022.

## *Материалы зарубежных научных конференций*

7–А. Ван, Сян. Значение воды в традиционной культуре Китая / Сян Ван // Славянский сборник / Орл. гос. ин-т искусств и культуры. – Орел, 2018. – Вып. 13 : Материалы XIII Всероссийских (с международным участием) Славянских чтений «Духовные ценности и нравственный опыт русской цивилизации в контексте третьего тысячелетия», Орел, 31 мая 2018 г. / гл. ред. Н. А. Паршиков; науч. ред. и сост. Н. А. Переверзева. – Орел, 2018 – С. 130–134.

8–А. Ван, Сян. Образы водной стихии в музыкальном искусстве / Сян Ван // Интеграция искусств в современном художественном образовании : материалы II Всерос. (с междунар. участием) науч.-практ. конф., Орел, 16 мая 2019 г. / Орл. гос. ин-т культуры ; редкол.: И. И. Банникова, В. И. Юдина. – Орел, 2019. – С. 68–72.

9–А. Ван, Сян. Морские образы в европейском музыкальном искусстве / Сян Ван // Интеграция искусств в современном художественном образовании : материалы III Всерос. (с междунар. участием) науч.-практ. конф. (заоч.), Орел, 21 мая 2020 г. / Орл. гос. ин-т культуры ; редкол.: И. И. Банникова, В. И. Юдина. – Орел, 2020. – С. 108–113.

10–А. Ван, Сян. Средства воплощения образа грозы в европейской музыке / Сян Ван // Science and education in the modern world: challenges of the XXI century : материалы VII Междунар. науч.-практ. конф., Секция 13 : Искусствоведение : сб. науч. ст / Общенац. движение «Бобек», Конгресс ученых Казахстана ; сост.: Е. Ешим, Е. Абиев. – Нур-Султан, 2020. – С. 19–21.

11–А. Ван, Сян. Образы рек и озер в европейском музыкальном искусстве / Сян Ван // Интеграция искусств в современном художественном образовании : материалы IV Всерос. (с междунар. участием) науч.-практ. конф., Орел, 13 мая 2021 г. / Орл. гос. ин-т культуры ; редкол.: И. И. Банникова, В. И. Юдина. – Орел, 2021. – С. 176–183.

12–А. Ван, Сян. Образ фонтана в музыкальном искусстве / Сян Ван // Славянский сборник / Орл. гос. ин-т искусств и куль-

туры. – Орел, 2021. – Вып. 14 : Материалы XIV Всероссийских (с международным участием) Славянских чтений «Духовные ценности и нравственный опыт русской цивилизации в контексте третьего тысячелетия», Орел, 27–28 мая 2021 г. / науч. ред. и сост. Н. В. Акимова. – Орел, 2021. – С. 130–134. – С. 97–101.

13–А. Ван, Сян. Значение водной образности для китайской живописи / Сян Ван // Сохранение отечественных культурных традиций как основа развития творческого потенциала молодежи : материалы VI Всерос. (с междунар. участием) науч.-практ. конф. обучающихся, Орел, 11–15 апр. 2022 г. / Орл. гос. ин-т культуры ; ред.: А. В. Амеличкин [и др.]. – Орел, 2022. – С. 73–75.

14–А. Ван, Сян. Образы великих китайских рек и их воплощение в национальном музыкальном искусстве / Сян Ван // Интеграция искусств в современном художественном образовании : материалы V Всерос. (с междунар. участием) науч.-практ. конф., Году культур. наследия народов России и 50-летию Орл. гос. ин-та культуры посвящ., Орел, 12 мая 2022 г. / Орл. гос. ин-т культуры ; редкол.: И. И. Банникова, В. И. Юдина. – Орел, 2022. – С. 141–146.

### *Депонированные работы*

15–А. Ван, Сян. Образы водных источников в белорусской живописи XX века / Сян Ван // Горизонты : сб. науч. ст. / Гродн. гос. ун-т ; редкол.: Т. Г. Барановская (отв. за вып.) [и др.]. – Гродно, 2020. – С. 3–7. – Деп. в ГУ «БелИСА» 28.08.2020, № 202021.

# ПРИЛОЖЕНИЯ

## Приложение А. Иллюстрации



Рисунок 1 – Древнегреческий орнамент меандр (варианты)

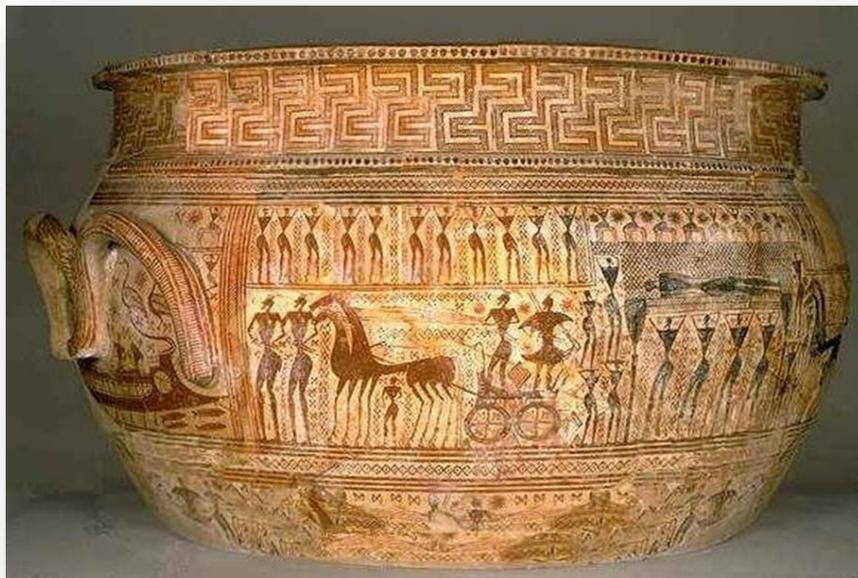


Рисунок 2 – Вазопись коринфского стиля. Орнамент меандр

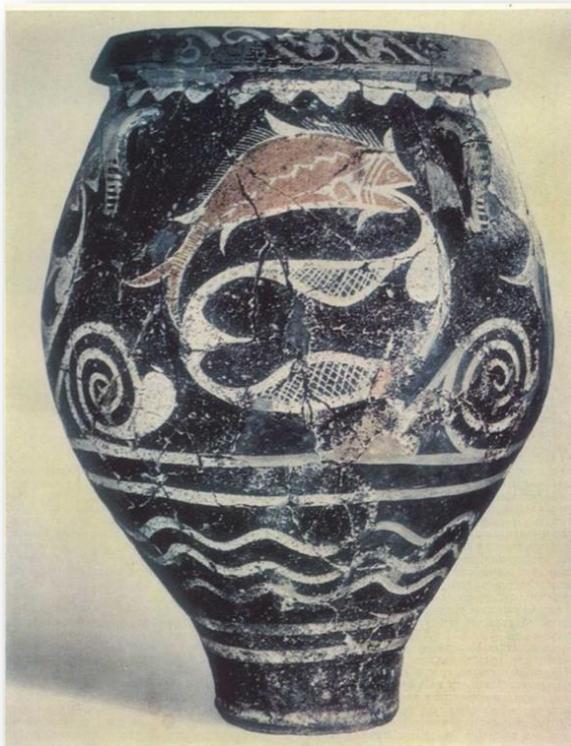


Рисунок 3 – Пифос из Старого дворца в Фесте. Древняя Греция  
(рубеж III–II тыс. до н. э.)



Рисунок 4 – «Посейдон с трезубцем». Коринфская табличка  
(550–525 гг. до н. э.)



Рисунок 5 – «Нептун и Амфитрита». Мозаика (IV в.).  
Лувр, Париж (Франция)



Рисунок 6 – «Сирены и Одисей». Рисунок на вазе  
(ок. 340 до н. э.). Античное собрание, Берлин (Германия)



Рисунок 7 – «Богоявление» (V–VI вв.). Мозаика.  
Арианский баптистерий, Равенна (Италия)



Рисунок 8 – «Богоявление» (XI в.). Мозаика.  
Монастырь Оснос Лукас (Греция)



Рисунок 9 – Андроник Византиец «Живоносный источник» (первая половина XV в.). Фреска. Монастырь Св. Павла на горе Афон (Греция)



Рисунок 10 – Конрад Витц «Хождение по водам» («Чудесный улов») (1444). Дерево, темпера. 134,6×153,2 см. Музей искусства и истории, Женева (Швейцария)



Рисунок 11 – Пьетро Перуджино «Крещение Христа» (1498),  
центральный фрагмент. Фреска, 335×540 см.  
Сикстинская капелла, Рим (Италия)



Рисунок 12 – Иероним Босх «Сад земных наслаждений» (1500–1510).  
Дерево, масло. 220×389 см. Музей Прадо, Мадрид (Испания)

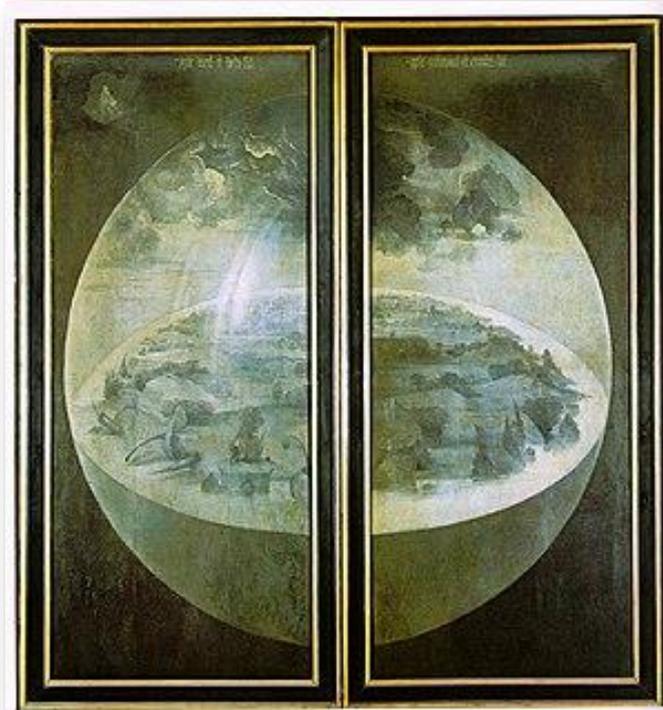


Рисунок 13 – Иероним Босх «Сад земных наслаждений» (1500–1510).  
Обратная сторона створок. Дерево, масло. 220×195 см. Музей Прадо,  
Мадрид (Испания)



Рисунок 14 – Сандро Боттичелли «Рождение Венеры» (1482–1486).  
Холст, темпера. 172,5×278,5 см. Галерея Уффици, Флоренция (Италия)



Рисунок 15 – Рафаэль Санти «Триумф Галатеи» (1511).  
Фреска. 295×225 см. Вилла Фарнезина, Рим (Италия)



Рисунок 16 – Питер Брейгель Старший «Падение Икара» (1558).  
Холст, масло. 73,5×112 см. Королевский музей изящных искусств,  
Брюссель (Бельгия)



Рисунок 17 – Диего Веласкес «Севильский водонос» (1622).  
Холст, масло. 107×81 см. Эпли-хаус, Лондон (Великобритания)



Рисунок 18 – Питер Пауль Рубенс «Союз Земли и Воды» (1618).  
Холст, масло. 222,5×180,5 см. Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург (Россия)



Рисунок 19 – Николя Пуссен «Рождение Венеры» (1636). Холст, масло.  
97,1×107,9 см. Художественный музей, Филадельфия (США)



Рисунок 20 – Виллем ван де Велде Младший «Затишье. Государственная яхта, баржа и множество других судов под парусами» (1659). Холст, масло. 61,7×71,7 см. Букингемский дворец, Лондон (Великобритания)



Рисунок 21 – Ян Порселлис «Английские корабли в бурном море» (1610). Дерево, масло. 22,8×15,4 см. Национальный морской музей, Гринвич (Великобритания)



Рисунок 22 – Габриэль Метсю «Женщина, читающая письмо» (1666). Дерево, масло. 52,5×40,2 см. Национальная галерея Ирландии, Дублин (Великобритания)



Рисунок 23 – Уильям Тернер «Последний рейс корабля “Отважный”» (1839). Холст, масло. 91×122 см. Национальная галерея, Лондон (Великобритания)



Рисунок 24 – Иван Айвазовский «Черное море» (1881). Холст, масло. 149×206 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва (Россия)



Рисунок 25 – Лев Каменев «Весна» (1866). Холст, масло. 34×59 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва (Россия)



Рисунок 26 – Исаак Левитан «Над вечным покоем» (1894). Холст, масло. 150×206 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва (Россия)

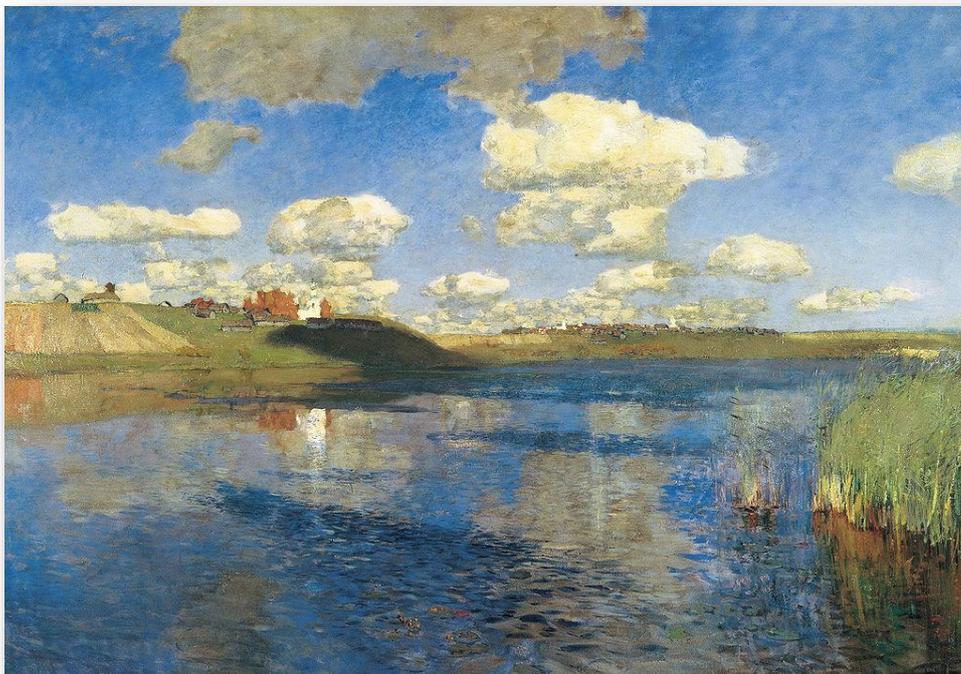


Рисунок 27 – Исаак Левитан «Озеро. Русь» (1899–1900). Холст, масло. 149×208 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург (Россия)



Рисунок 28 – Архип Куинджи «Ладожское озеро» (1873). Холст, масло.  
79,5×62,5 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург (Россия)



Рисунок 29 – Николай Дубовский «Притихло» (1890). Холст, масло.  
76,5×128 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург (Россия)



Рисунок 30 – Клод Моне «Впечатление. Восходящее солнце» (1873). Холст, масло. 48×63 см. Музей Мармоттан-Моне, Париж (Франция)



Рисунок 31 – Клод Моне «У моря» (1881). Холст, масло. 22,5×31,5. Частная коллекция



Рисунок 32 – Клод Моне «Осень на Сене в Аржантее» (1873). Холст, масло. 54×73 см. Главный музей искусств, Атланта (США)



Рисунок 33 – Клод Моне «Кувшинки» (1914–1917). Холст, масло. 200×200 см. Национальный музей западного искусства, Токио (Япония)



Рисунок 34 – Винсент Ван Гог «Звездная ночь над Роной» (1888).  
Холст, масло. 92×72,5 см. Музей д'Орсе, Париж (Франция)



Рисунок 35 – Эдвард Мунк «Расставание» (1896). Холст, масло.  
96×127 см. Музей Мунка, Осло (Норвегия)

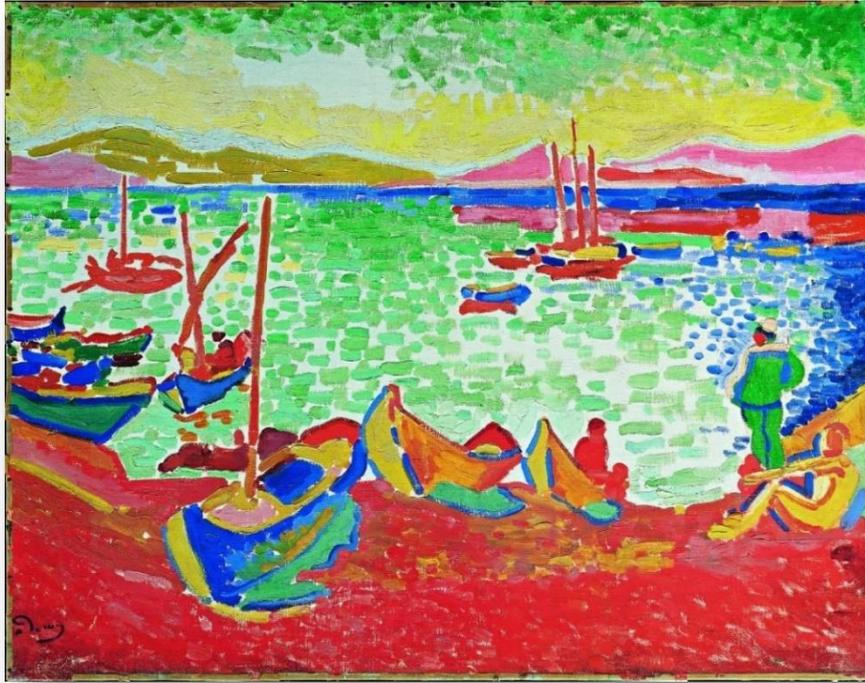


Рисунок 36 – Андре Дерен «Лодки в порту Коллиура» (1905).  
Холст, масло. 72×91 см. Частная коллекция

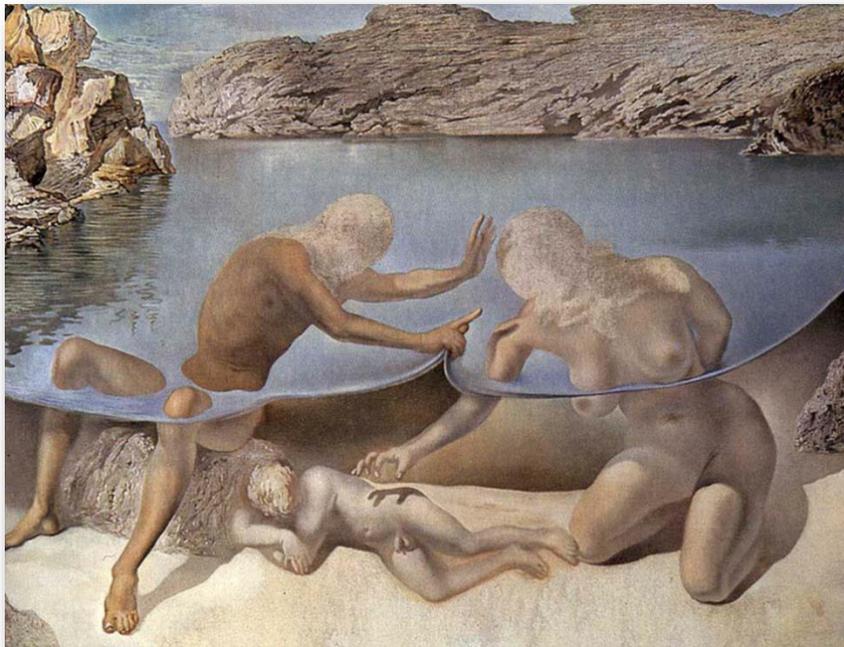


Рисунок 37 – Сальвадор Дали «Геркулес приподнимает поверхность моря и просит Венеру подождать будить Амура» (1963). Холст, масло.  
41×55 см. Частное собрание



Рисунок 38 – Джон Уотерхаус «Русалка», (1901). Холст, масло.  
96,5×66,6 см. Королевская академия художеств, Лондон (Великобритания)



Рисунок 39 – Михаил Врубель «Царевна-Лебедь» (1900). Холст, масло.  
142,5×93,5 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва (Россия)



Рисунок 40 – Виктор Борисов-Мусатов «Водоем» (1902). Холст, масло. 177×216 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва (Россия)



Рисунок 41 – Павел Кузнецов «Голубой фонтан» (1905). Холст, темпера. 132×129 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва (Россия)



Рисунок 42 – Кузьма Петров-Водкин «Купание красного коня» (1912).  
Холст, масло. 160×86 см. Государственный Русский музей,  
Санкт-Петербург (Россия)

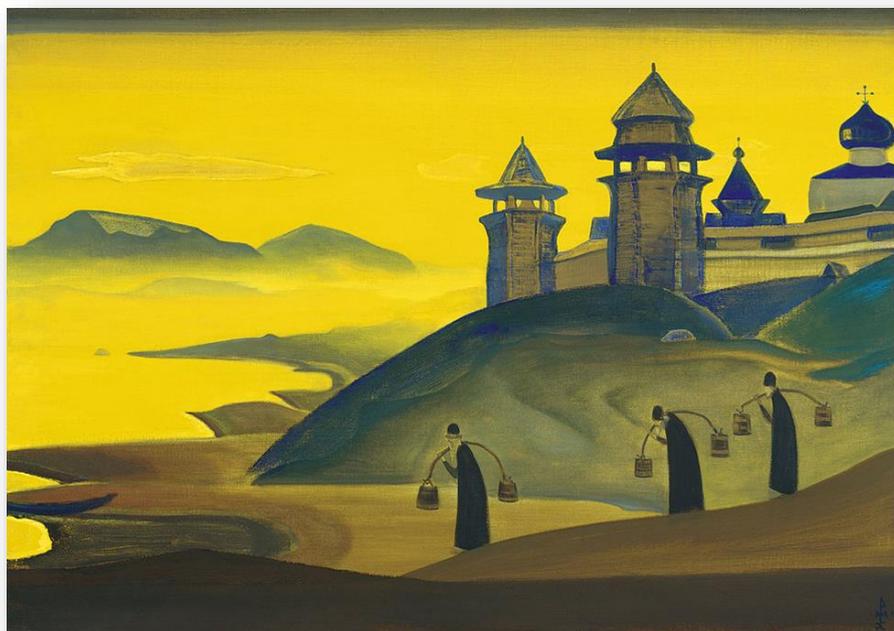


Рисунок 43 – Николай Рерих «И мы трудимся» (1922). Холст, темпера.  
71×101,5 см. Музей имени Рериха, Москва (Россия)



Рисунок 44 – Александр Дейнека «Полдень» (1932).  
Холст, масло. 59,5×80 см



Рисунок 45 – Михаил Девятов «Октябрьский ветер» (1957). Холст, масло.  
166×230 см. Государственный русский музей, Санкт-Петербург (Россия)



Рисунок 46 – Ярослав Николаев «И. В. Сталин в Туруханском крае» (1947). Холст, масло. 179,5×254 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург (Россия)



Рисунок 47 – Апполинарий Горавский «Пейзаж с рекой и дорогой» (1853). Холст, масло. Национальный художественный музей, Минск (Беларусь)



Рисунок 48 – Апполинарий Горавский «Лесное озеро» (1872).  
Холст на картоне, масло. 23,7×32,7 см. Частная коллекция



Рисунок 49 – Фердинанд Рушиц «Две лодки» (1896). Холст, масло.  
43,5×31,5 см. Центральный морской музей, Гданьск (Польша)



Рисунок 50 – Фердинанд Рушиц «Море и тучи» (1896). Холст, масло. 19×40,5 см. Национальный музей, Щецин (Польша)



Рисунок 51 – Витольд Бялыницкий-Бируля «Час тишины. Озеро Удомля» (1911). Холст, масло. 94×131 см. Национальный художественный музей, Минск (Беларусь)

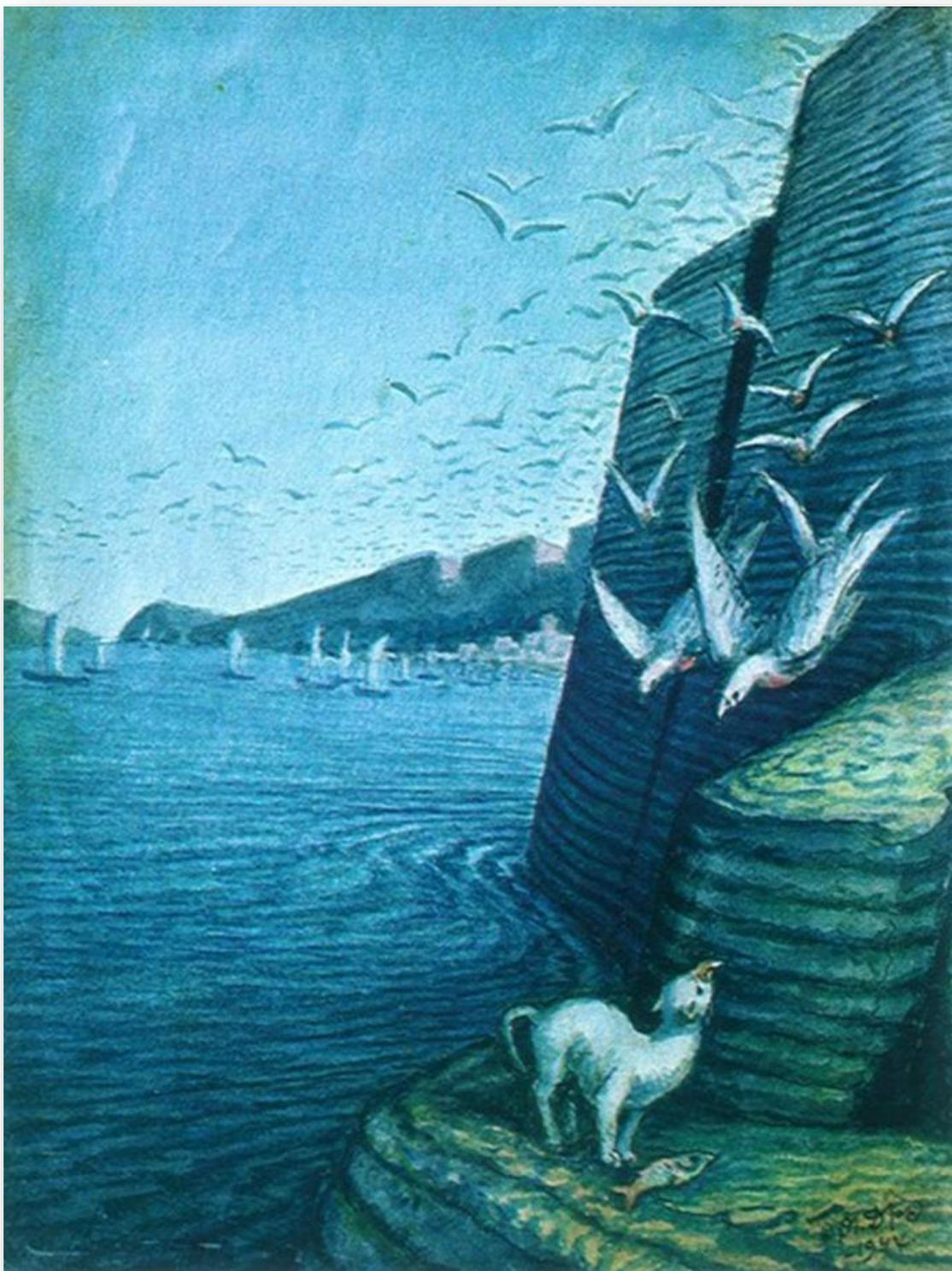


Рисунок 52 – Язэп Дроздович «В прибрежных скалах»  
из серии «Жизнь на Венере» (1947). Холст, масло.  
Национальный художественный музей, Минск (Беларусь)



Рисунок 53 – Петр Сергиевич «Дорогой жизни» (1934). Холст, масло.  
158×120 см. Государственный литературный музей Янки Купалы,  
Минск (Беларусь)



Рисунок 54 – Виталий Цвирко «Неман» (1962). Холст, масло.  
87,5×149,5 см. Национальный художественный музей, Минск (Беларусь)



Рисунок 55 – Виталий Цвирко «Белорусский пейзаж» (1974).  
Масло на ДВП. 122,2×145 см. Национальный художественный музей,  
Минск (Беларусь)

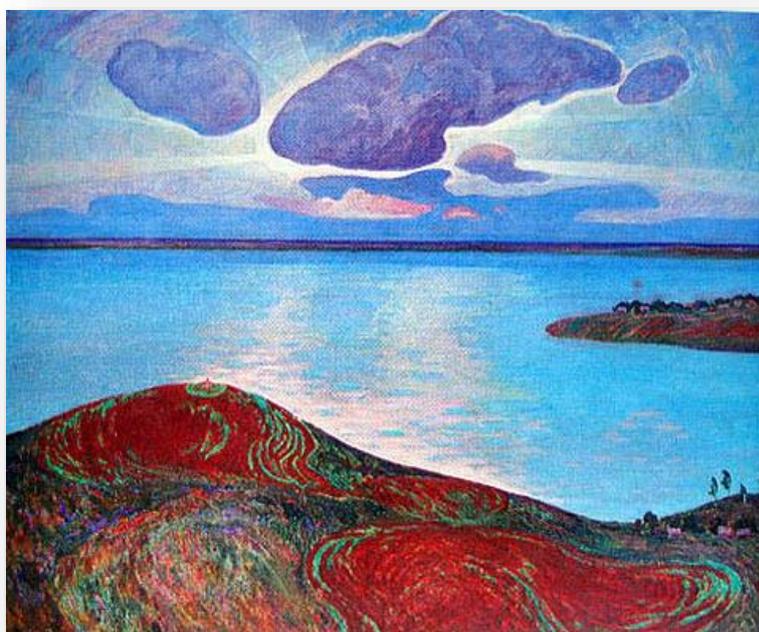


Рисунок 56 – Виктор Громько «Красные земли Полотчины» (1970).  
Холст, масло. 149,5×179,7 см. Национальный художественный музей,  
Минск (Беларусь)



Рисунок 57 – Петр Шарипо «Озеро» (1972). Холст, масло.  
49×67,5 см. Частная коллекция

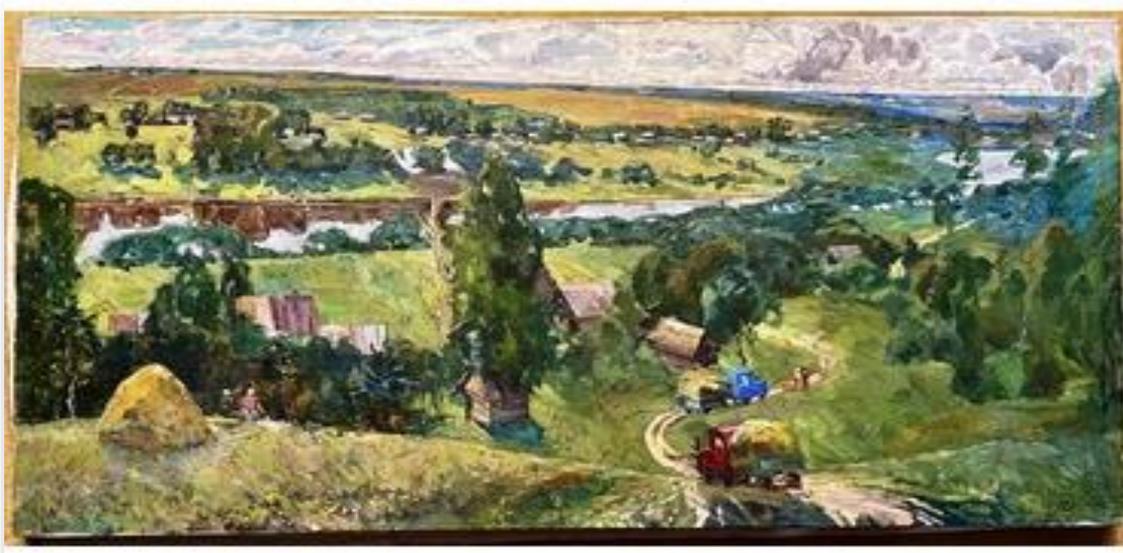


Рисунок 58 – Петр Шарипо «Над Днепром» (1980).  
Холст, масло. 158×85 см. Частная коллекция

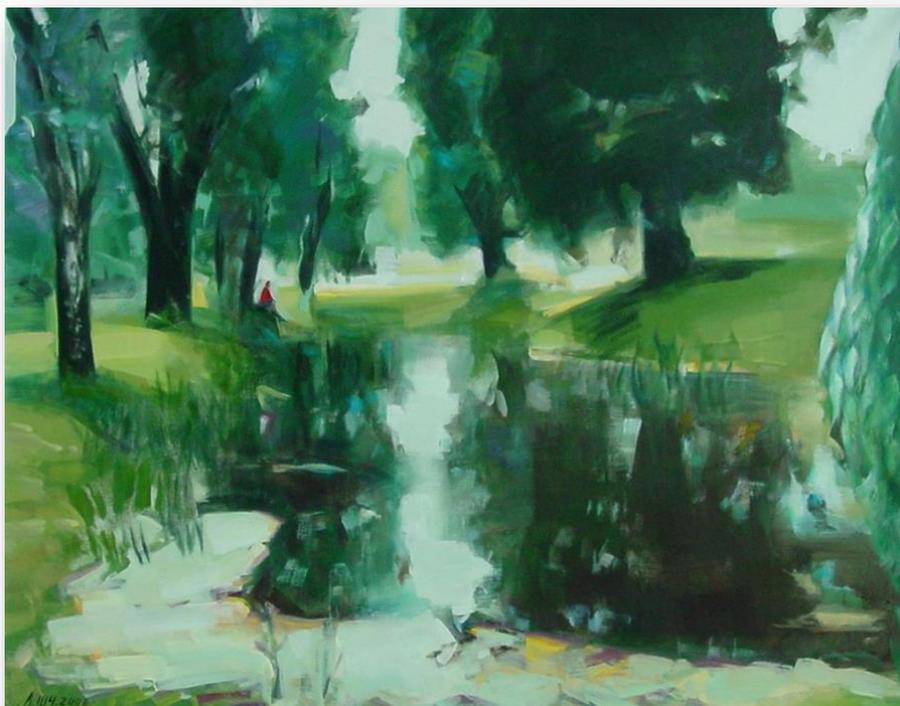


Рисунок 59 – Леонид Щемелев «Пруд в Здравнево» (2006).  
Галерея искусств Леонида Щемелева, Минск (Беларусь)

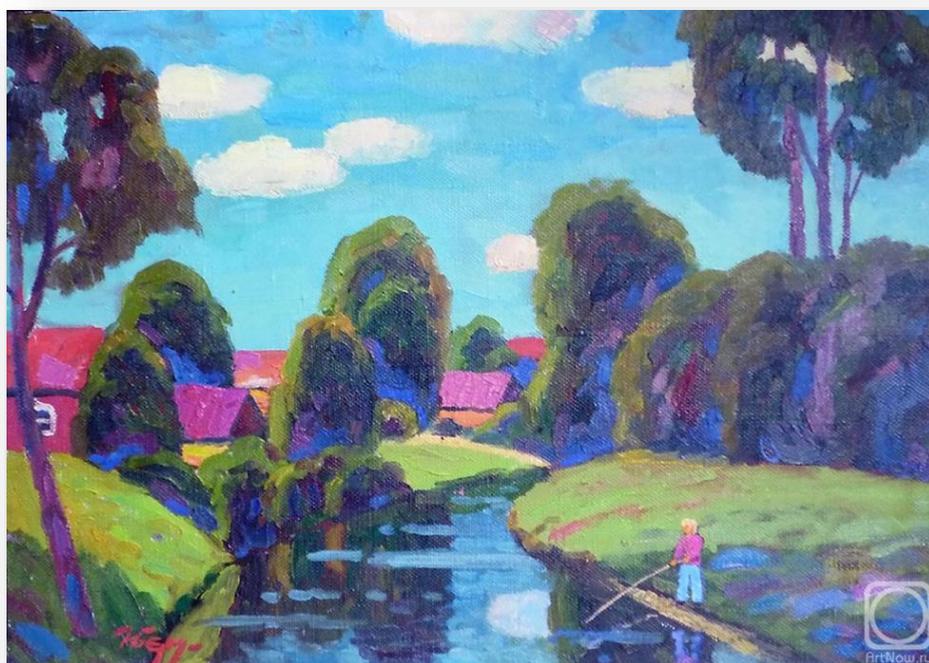


Рисунок 60 – Игорь Бердышев «Летом» (2018).  
Холст, масло. 50×70 см. Частная коллекция

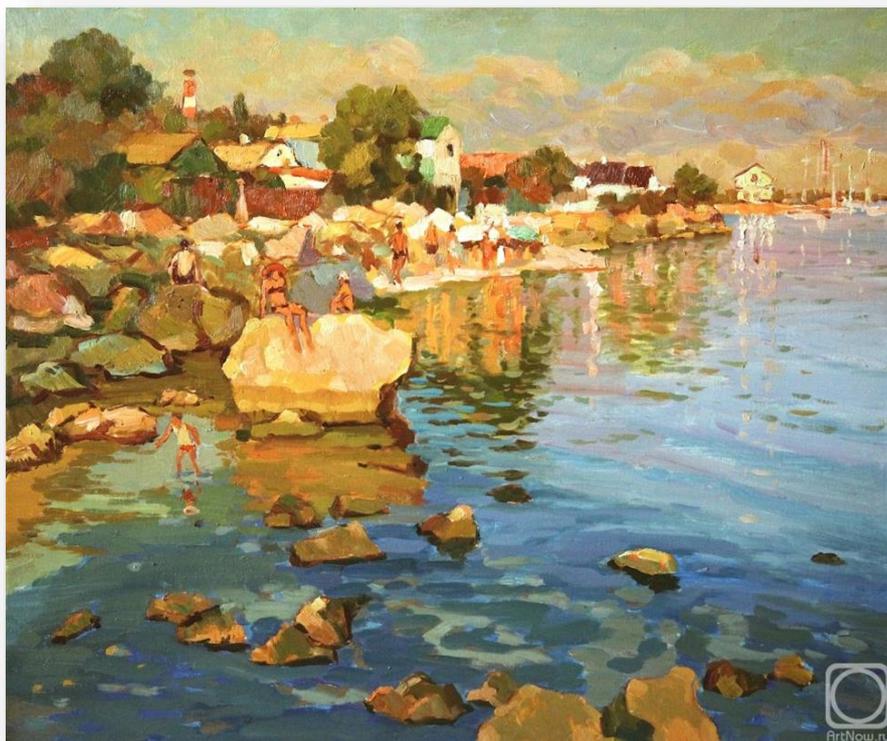


Рисунок 61 – Валентин Вырвич «Поселок у моря» (2018).  
Холст, масло. 50×60 см. Частная коллекция

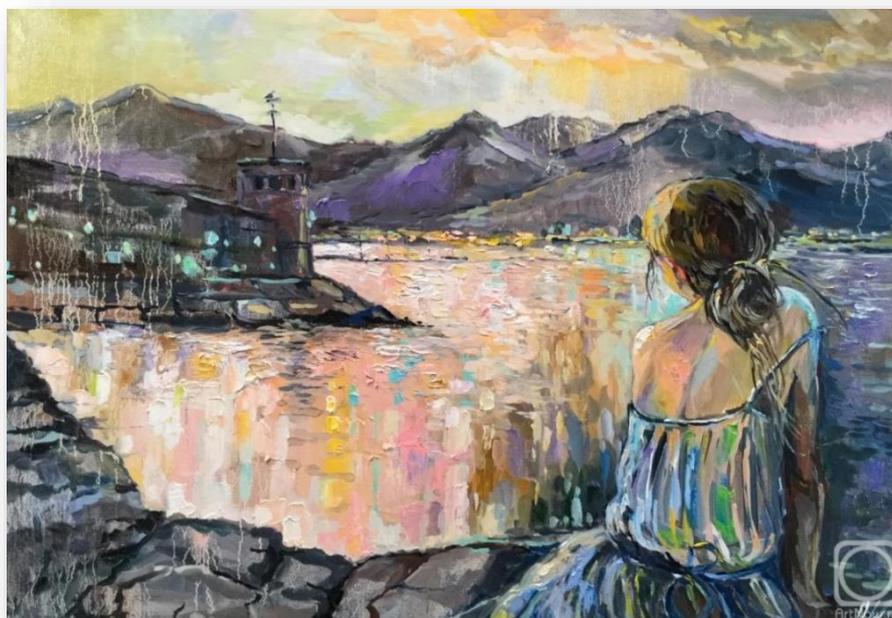


Рисунок 62 – Анна Чарина «Девочка и море» (2017).  
Холст, масло. 50×70 см. Частная коллекция



Рисунок 63 – Александра Джокич «Отражения в воде № 2» (2022).  
Бумага, акрил. 100×70 см. Частная коллекция

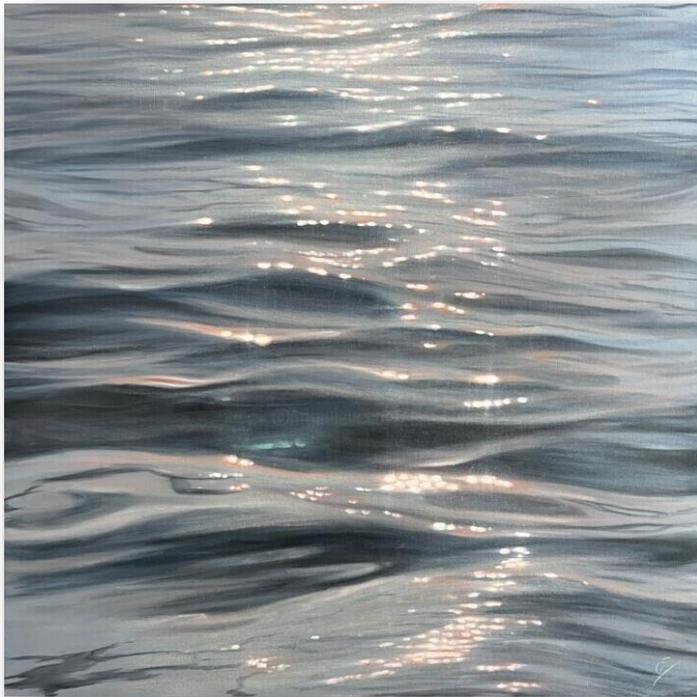


Рисунок 64 – Ева Вольф «Ловец солнца» (2023).  
Холст, масло. 91,4×91,4 см. Частная коллекция



Рисунок 65 – Питер Гудхолл «Спокойствие XVI» (2016).  
Холст, масло. 122×122 см. Частная коллекция



Рисунок 66 – Валерий Шкарубо «Холодная осень» (2019).  
Холст, масло. 90×60 см. Частная коллекция

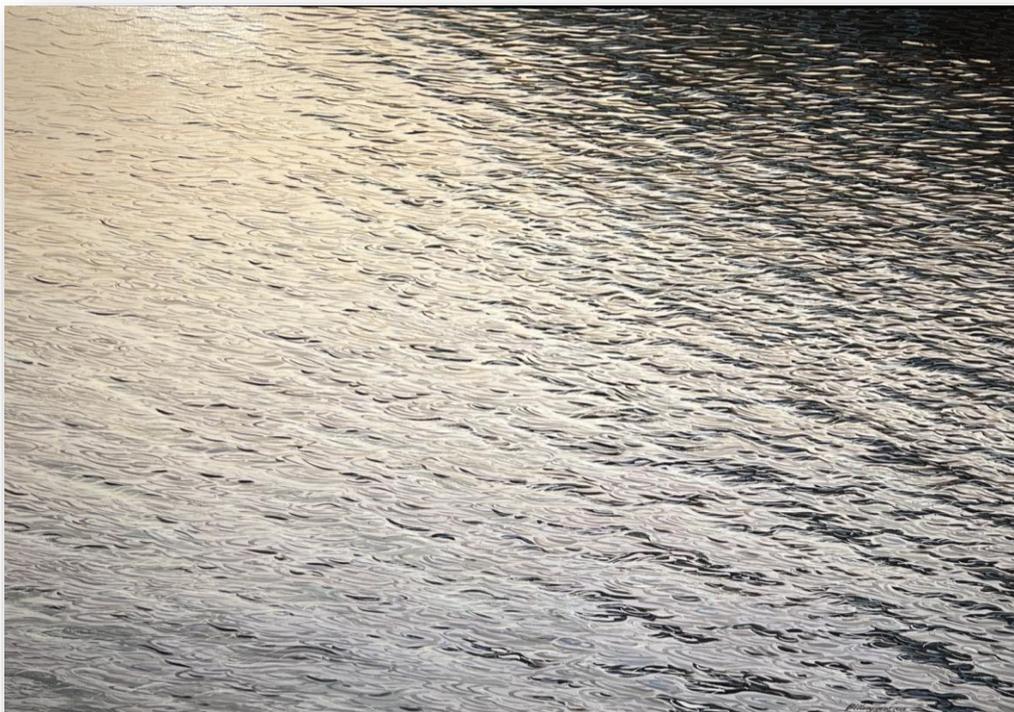


Рисунок 67 – Валерий Шкарубо «Шепот волн» (2017).  
Холст, масло. 60×75 см. Частная коллекция



Рисунок 68 – Антон Вырво «Дождь» (2015).  
Картон, масло. 50×70 см. Частная коллекция

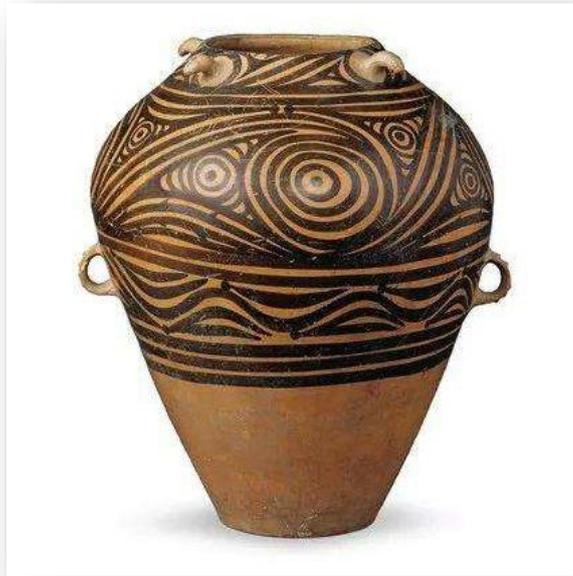


Рисунок 69 – Расписной фаянсовый кувшин со спиралевидным орнаментом. Эпоха культуры Мацзяю (XXXIV–XXII вв. до н. э.)



Рисунок 70 – Расписной фаянсовый кувшин с заостренным основанием и волнообразным рисунком. Эпоха культуры Мацзяю (XXXIV–XII вв. до н. э.)



Рисунок 71 – Расписной керамический чайник (III в. до н. э. – III в. н. э.).  
Музей провинции Хунань, Чанша (Китай)



Рисунок 72 – Гу Кайчжи «Фея реки Ло». Эпоха Восточная Цзинь  
(IV–V вв.). Шелк, тушь. 27,1×572,8 см. Музей Гугун, Пекин (Китай)



Рисунок 73 – Чжань Цзыцянь «Весенняя прогулка». Сунская копия работы (конец VI в.). Шелк, тушь. 43×80,5 см. Музей Гугун, Пекин (Китай)



Рисунок 74 – Ли Сысюнь «Парус на реке и терем» (VII–VIII вв.). Шелк, тушь. 101,9×54,7 см. Музей Гугун, Тайбэй (Китай)

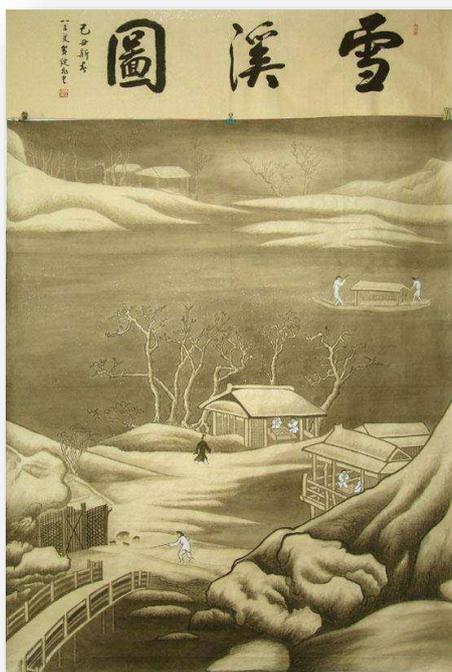


Рисунок 75 – Ван Вэй «Поток под снегом» (VIII в.).  
Шелк, тушь. 36,6×30 см. Музей Гугун, Тайбэй (Китай)



Рисунок 76 – Цзин Хао «Горы Куанлу» (IX–X вв.).  
Шелк, тушь. 185,8×106,8 см. Музей Гугун, Тайбэй (Китай)

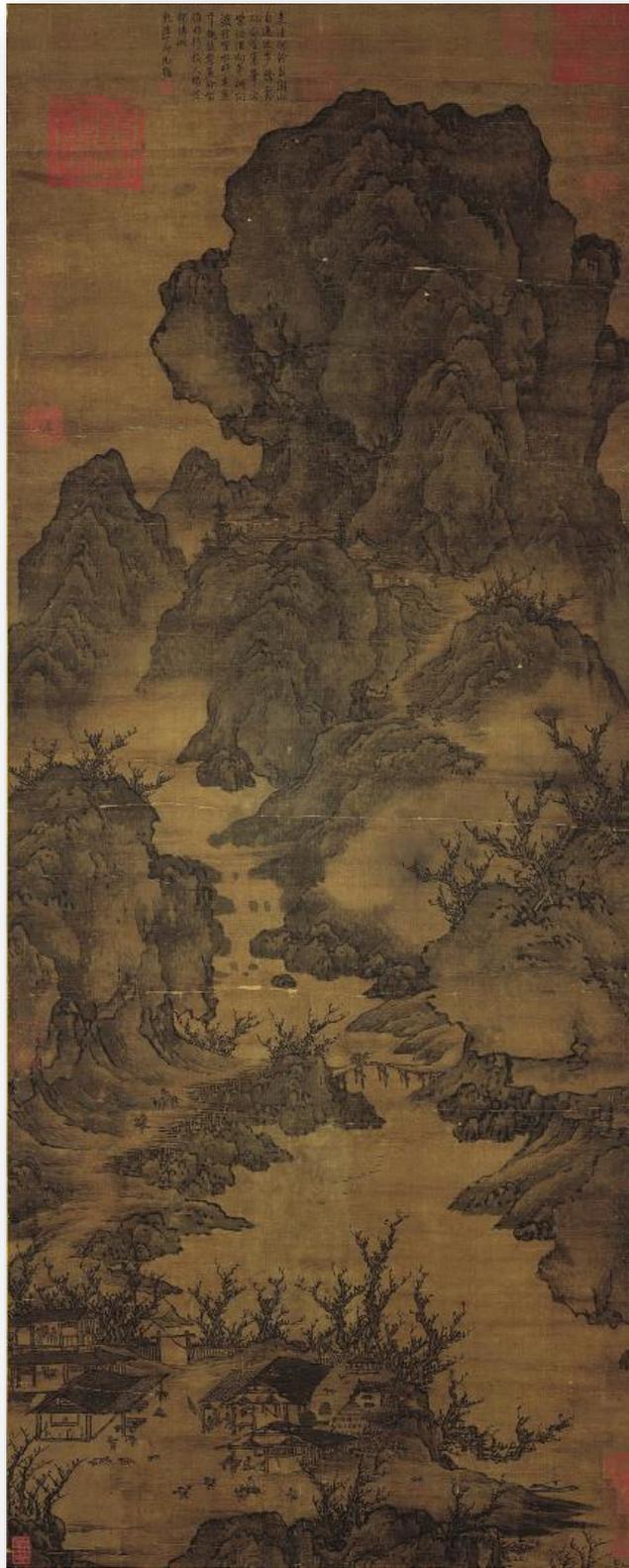


Рисунок 77 – Гуань Тун «Путешествие в горах Гуаньшань»  
(X в.). Шелк, тушь. 144,4×56,8 см. Музей Гугун, Тайбэй (Китай)



Рисунок 78 – Гуань Тун «Переправа через горную реку» (X в.).  
Шелк, тушь. 156,6×99,6 см. Музей Гугун, Тайбэй (Китай)



Рисунок 79 – Дун Юань «Река Сяосян» (X в.).  
Шелк, тушь. 50×141,4 см. Музей Гугун, Пекин (Китай)



Рисунок 80 – Фань Куань «Путешествие среди ручьев и гор» (XI в.).  
Шелк, тушь. 206,3×103,3 см. Музей Гугун, Тайбэй (Китай)

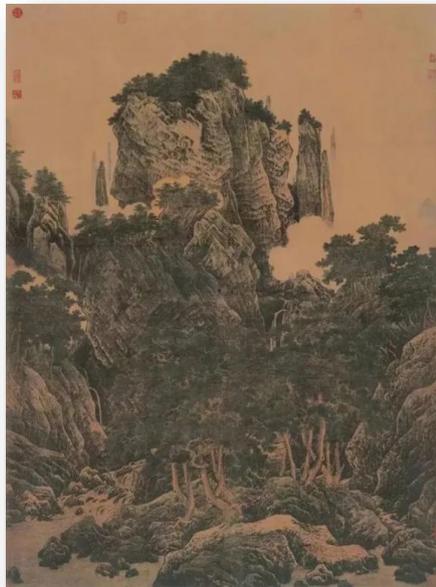


Рисунок 81 – Ли Тан «Шелест ветра в соснах над горным ручьем» (1124).  
Шелк, тушь. 188,7×139,8 см. Музей Гугун, Тайбэй (Китай)



Рисунок 82 – Лю Суннянь «Четыре пейзажа» (XII–XIII вв.).  
Шелк, тушь. 40×69 см × 4 картины. Музей Гугун, Пекин (Китай)

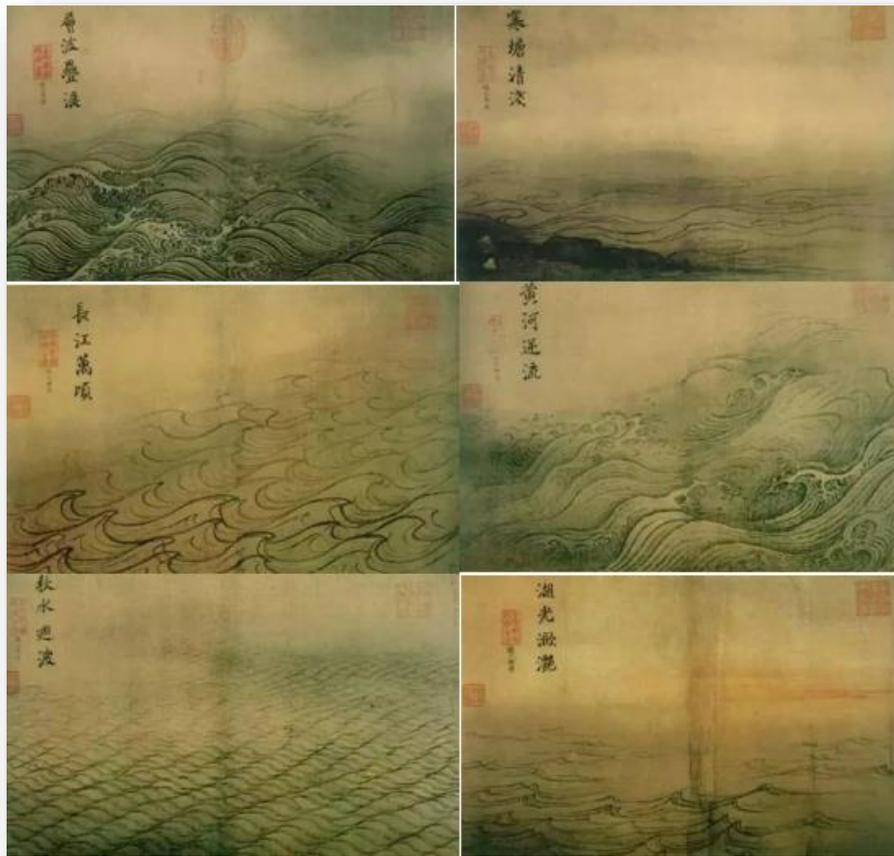


Рисунок 83 – Ма Юань «Вода» (ок. 1212). Шелк, тушь. 26,8×41,6 см × 6 картин. Музей Гугун, Пекин (Китай)



Рисунок 84 – Ма Юань «Одинокий рыбак на студеной реке» (1195). Шелк, тушь. 26,7×50,6 см. Токийский национальный музей, Токио (Япония)



Рисунок 85 – Ся Гуй «Янцзы на тысячи верст» (XII–XIII вв.).  
Шелк, тушь. 26,8×1115,3 см. Музей Гугун, Тайбэй (Китай)



Рисунок 86 – Лю Цай «Свиток с опавшими лепестками  
и плавающими рыбами» (XI в). Шелк, тушь. 26,4×255,3 см.  
Сент-Луисский художественный музей, Сент-Луис (США)



Рисунок 87 – Сюй Чунцзюй «Горец восточный и водоплавающие птицы» (XI – XII вв.). Шелк, тушь. 25,2×26,8 см. Музей Гугун, Пекин (Китай)



Рисунок 88 – Ма Линь «Тонкий аромат и редкая тень» (XII–XIII вв.). Шелк, тушь. 24,9×24,6 см. Музей Гугун, Тайбэй (Китай)



Рисунок 89 – Чжан Мао «Пара уток» (XII–XIII вв.).  
Шелк, тушь. 24,4×18,3 см. Музей Гугун, Пекин (Китай)



Рисунок 90 – Чжан Цзэдуань «По реке в День поминовения усопших»,  
фрагмент (XII в.). Шелк, тушь. 24,8×528,7 см.  
Хранилище музея Гугун, Пекин (Китай)



Рисунок 91 – Цянь Сюань «Уединение в горах» (XIII в.).  
Бумага, тушь. 26,5×111,6 см. Музей Гугун, Пекин (Китай)



Рисунок 92 – Ни Цзань «Шесть благородных мужей» (1345).  
Бумага, тушь. 61,9×33,3 см. Шанхайский музей, Шанхай (Китай)



Рисунок 93 – Ни Цзань «Рыбачья деревня после дождя» (1355).  
Бумага, тушь. 96,1×46,1 см. Шанхайский музей, Шанхай (Китай)



Рисунок 94 – Ни Цзань «Уединение в Жунси» (1372).  
 Бумага, тушь. 74,7×35,5 см. Музей Гугун, Тайбэй (Китай)



Рисунок 95 – Жэнь Жэньфа «Утка и чайка в осенней воде» (XIII–XIV).  
Шелк, тушь. 114,3×57,2 см. Шанхайский музей, Шанхай (Китай)



Рисунок 96 – Чэнь Линь «Утки в ручье» (1301).  
Бумага, тушь. 35,7×47,5 см. Музей Гугун, Тайбэй (Китай)



Рисунок 97 – Дай Цзинь «Корабль возвращается в непогоду» (XV в.).  
Шелк, тушь. 143×81,8 см. Музей Гугун, Тайбэй (Китай)

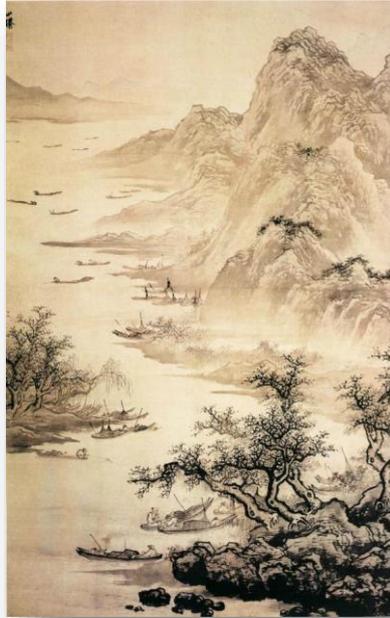


Рисунок 98 – У Вэй «Празднование в рыбацком селе» (XV в.).  
Шелк, тушь. 270×174,4 см. Музей Гугун, Пекин (Китай)

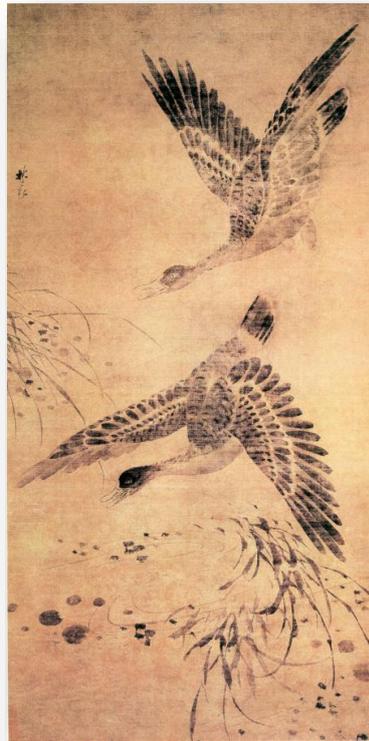


Рисунок 99 – Линь Лян «Тростниковые гуси» (XV в.).  
Шелк, тушь. 138×69,8 см. Музей Гугун, Пекин (Китай)



Рисунок 100 – Чэнь Чунь «Ясный пейзаж на осенней реке» (XVI в.).  
Бумага, тушь. 157,8×43,5 см. Нанкинский музей, Нанкин (Китай)

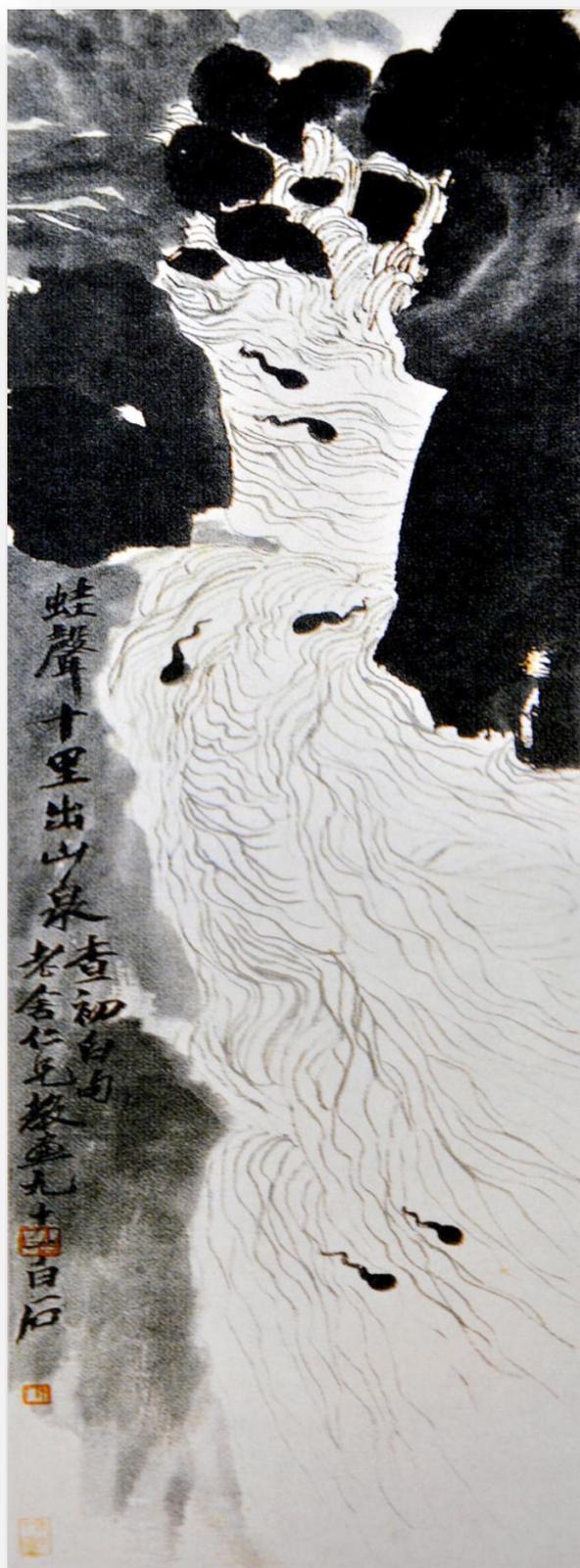


Рисунок 101 – Ци Байши «За десять верст слышно кваканье из горного источника» (1951). Бумага, тушь. 129×34 см. Частная коллекция



Рисунок 102 – Чжан Дацянь «Янцзы на тысячи верст» (1968). Шелк, тушь. 53,2×1979,5 см. Китайский исторический музей, Тайбэй (Китай)



Рисунок 103 – Ли Кэжань «Вечерняя заря над туманным простором реки» (1984). Бумага, тушь. 82×50 см. Частная коллекция

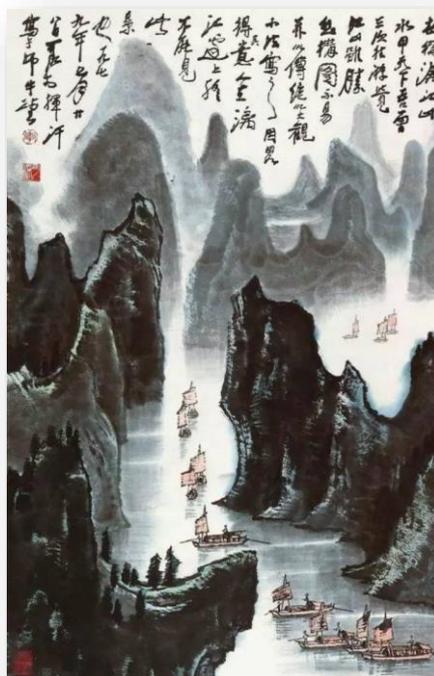


Рисунок 104 – Ли Кэжань «Пейзаж на реке Лицзян» (1979). Бумага, тушь. 68×45,5 см. Частная коллекция



Рисунок 105 – Ли Кэжань «Два водопада в сизых скалах» (1983).  
Бумага, тушь. 68×45,5 см. Частная коллекция



Рисунок 106 – Лу Яньшао «Прежние странствия в горах Яньдан» (1978).  
Бумага, тушь. 98×35 см. Частная коллекция



Рисунок 107 – Лу Яньшао «Ясная осень в ущелье Уся» (1982).  
Бумага, тушь. 95,5×58,5 см. Частная коллекция



Рисунок 108 – Ли Чжэньцзянь «Взросление на ветру и волнах» (1972).  
Бумага, тушь. 176,5×128,5 см. Музей провинции Чжэцзян (Китай)



Рисунок 109 – Ли Чжэньцзянь «Битва в горах Цзинганшань» (1960).  
Бумага, тушь. 96×171 см. Музей изобразительных искусств провинции  
Чжэцзян (Китай)



Рисунок 110 – У Гуаньчжун «Парк каменных львов» (1983).  
Бумага, тушь. 173×290 см. Частная коллекция

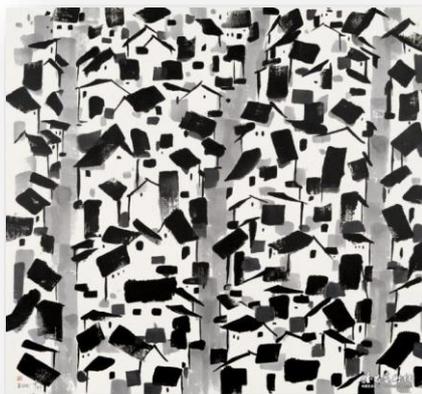


Рисунок 111 – У Гуаньчжун «Прогулка по водоемам» (1997).  
Бумага, тушь. 46×40 см. Частная коллекция



Рисунок 112 – У Гуаньчжун «Уединение на юге» (2000).  
Бумага, тушь. 48×45 см. Частная коллекция



Рисунок 113 – У Гуаньчжун «Закат над водоемами» (2001).  
Бумага, тушь. 45×49 см. Частная коллекция



Рисунок 114 – У Гуаньчжун «Гавань Чжоушань» (1980).  
Бумага, тушь. 46×61 см. Частная коллекция



Рисунок 115 – У Гуаньчжун «Рыбацкая гавань» (1991).  
Бумага, тушь. 140×180 см. Частная коллекция



Рисунок 116 – Су Байцзюнь «Рябь» (1991). Шелк, тушь.  
146×175 см. Частная коллекция



Рисунок 117 – Су Байцзюнь «Уход из жизни» (1993).  
Шелк, тушь. 150×180 см. Частная коллекция



Рисунок 118 – Тянь Суйтун «Образ вне образа» (2010). Бумага, тушь. 68×68 см. Частная коллекция



Рисунок 119 – Тянь Суйтун «Аромат свежих лотосов на воде» (2017). Бумага, тушь. 50×50 см. Частная коллекция

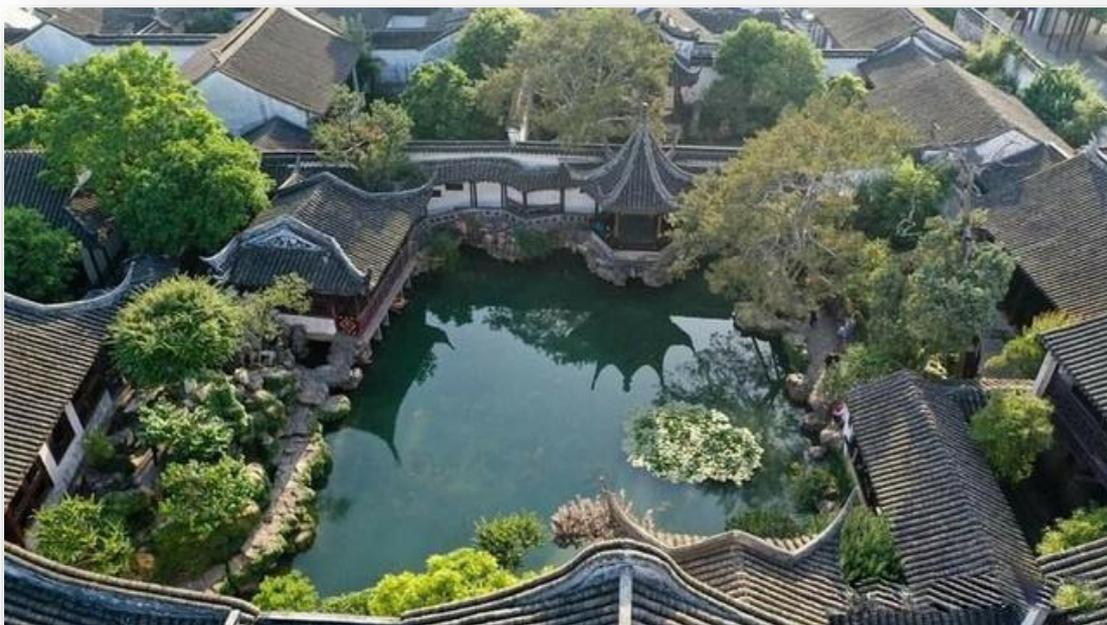


Рисунок 120 – «Радужный пруд» – «Цайсячи» в Ваншиюань, XII–XIII вв., Сучжоу, Китай



Рисунок 121 – Мост «Маленькая летящая радуга» – «Сяофэнхун» в Чжочжэньюань, XVI в., Сучжоу, Китай



Рисунок 122 – «Зал далеких благовоний» – «Юаньсянтан»  
в Чжочжэньюань, XVI в., Сучжоу, Китай



Рисунок 123 – «Байньцзянь» (кит. 八音涧) – «Ручей восьми звуков»  
в Цзичаньюань, XVI в., Уси, Китай

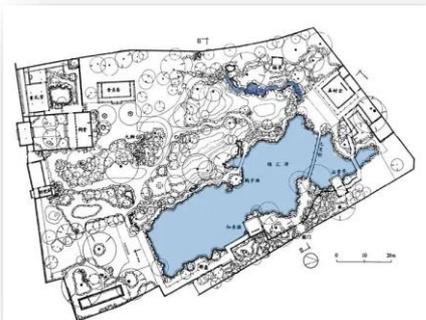


Рисунок 124 – «Цзиньхуэйи» (кит. 锦汇漪) – «Парчовая рябь»  
в Цзичаньюань, XVI в., Уси, Китай



Рисунок 125 – «Бишущаньчжуан» (кит. 避暑山庄) –  
«Горное убежище от летнего зноя», 1703, Чэндэ, Китай



Рисунок 126 – Фонтан «Душуйфа» (кит. 大水法)  
в саду Юаньминьюань, 1747 г., Пекин, Китай

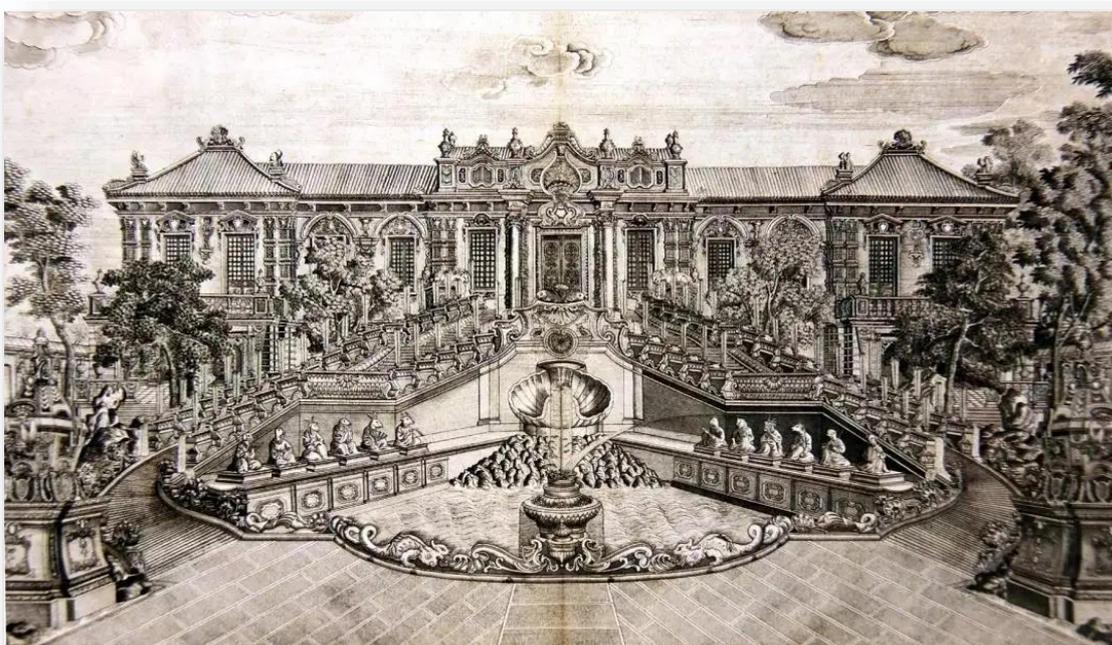


Рисунок 127 – Фонтан «Хайяньтан» (кит. 海晏堂)  
в саду Юаньминьюань, 1747, Пекин, Китай

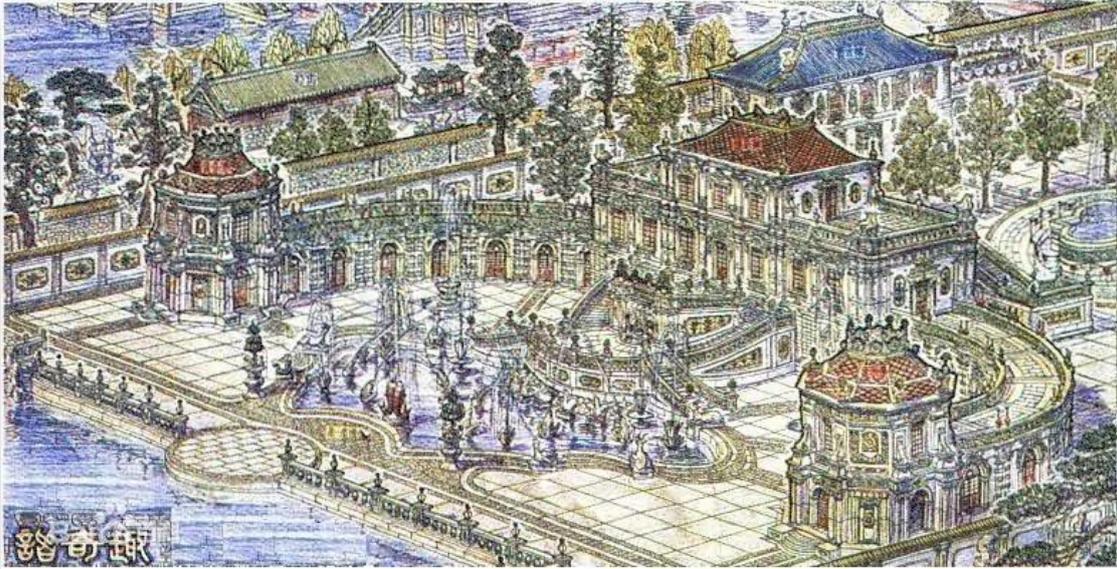


Рисунок 128 – Фонтан «Сецицой» (кит. 谐奇趣)  
в саду Юаньминьюань, 1747, Пекин, Китай

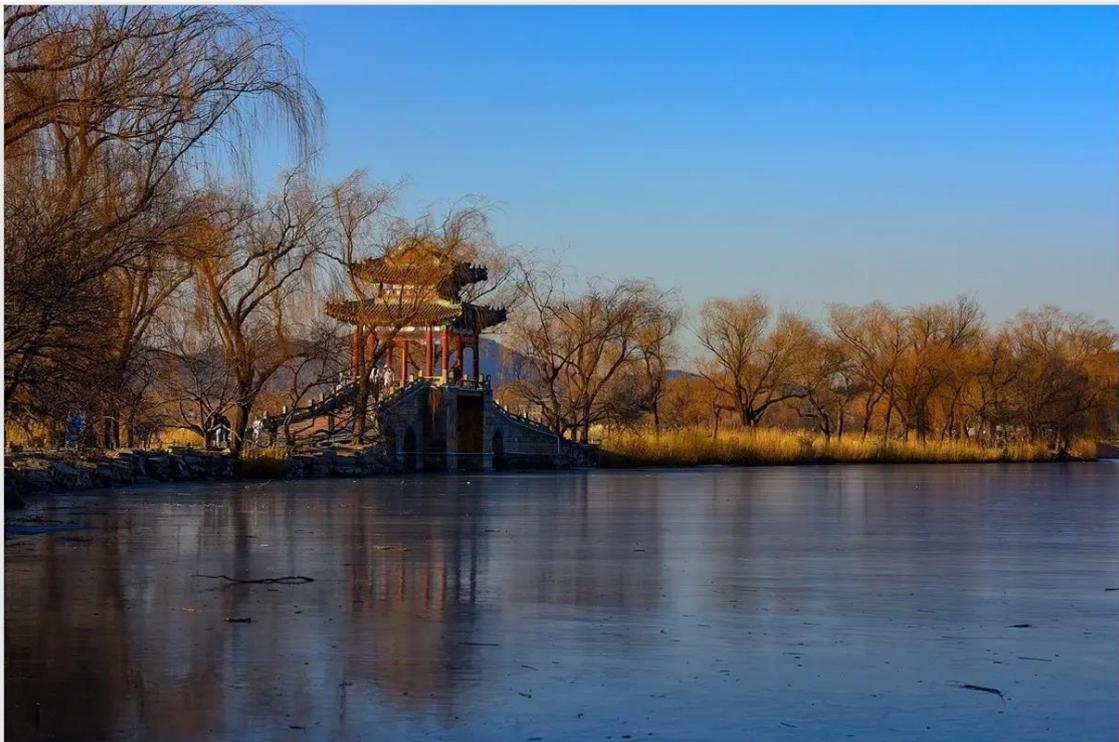


Рисунок 129 – Парк «Ихэюань» – «Сад безмятежного спокойствия»,  
1750, Пекин, Китай



Рисунок 130 – Большой национальный оперный театр,  
2007, Пекин, Китай



Рисунок 131 – Парк «Фанхуа», 1982, Гуанчжоу, Китай



Рисунок 132 – Музей Сучжоу, 1982, Гуанчжоу, Китай



Рисунок 133 – Музыкальный фонтан озера Сиху, 2003, Ханчжоу, Китай



Рисунок 134 – Музыкальный фонтан возле пагоды Даяньта, 2003, Сиань, Китай



Рисунок 135 – Музыкальный фонтан в парке «Циньян Люйчжоу», 2005, Чэнду, Китай



Рисунок 136 – Международный парк болотной экосистемы «Дунтань»  
в районе Чунмин, 2010, Шанхай, Китай



Рисунок 137 – Парк болотной экосистемы Хуанхэ,  
2012, Чжэнчжоу, Китай



Рисунок 138 – Национальный парк болотной экосистемы Сиси,  
2005, Ханчжоу, Китай



Рисунок 139 – Парк живой воды, 1998, Чэнду, Китай

## Приложение Б. Нотные примеры

*Allegro moderato.*

Flauto I.  
Flauto II.  
Oboe I.  
Oboe II.  
Clarinetto I in A.  
Clarinetto II in A.  
Fagotto I.  
Fagotto II.  
Corni in D.  
Trombe in D.  
Timpani in H. Fis.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello.  
Basso.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

M. B. 8.

Original - Verleger's Buchhopf & Co. in Leipzig.

Нотный пример 1 – Феликс Мендельсон.  
Увертюра «Фингалова пещера» (1832). Вступление, такты 1–7

Fl. I  
 Fl. II  
 Ob.  
 C. ingl.  
 Cl.  
 Fag.  
 C-fag.

*pp*  
*gliss.*  
*sf*  
 arco  
 arco  
 3

Нотный пример 2 – Микалоюс Чюрленис.  
 Симфоническая поэма «Море» (1907). Вступление, ц. 2

The image shows a musical score for the introduction to Act II of Nikolai Rimsky-Korsakov's opera 'The Tale of Tsar Saltan'. The score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system is marked 'Moderato, d = 66'. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. Dynamics include *f*, *dimin.*, and *p*. The second system begins with a piano (*pp*) dynamic. The third system includes a section with a fermata over the treble staff. The fourth system starts with a *dim.* dynamic and ends with a *p* dynamic. The score is numbered 98 in the top left corner.

Нотный пример 3 – Николай Римский-Корсаков.  
Опера «Сказка о царе Салтане» (1899).  
Вступление ко второму действию. Такты 1–12

Allegro maestoso.

Ant. Rubinstein, Op. 42.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The title is "Allegro maestoso." and the composer is "Ant. Rubinstein, Op. 42." The score is for measures 1-5 of the first movement. The instruments listed on the left are: Piccolo, Flauti, Oboi, Clarinetti B., Fagotti, Trombe C., 4 Corni (chromat.) E., 2 Tromboni tenore, Trombone basso, Tuba, Timpani C. G., Violino 1., Violino 2., Viola., Violoncello., and Basso. The Piccolo part has a "Solo" marking with triplets. The Flauti part has a "Solo." marking and a "p" dynamic. The Oboi part has a "p" dynamic. The Violino 1. and Violino 2. parts have "p" and "divisi" markings. The Viola. part has a "p" dynamic. The Violoncello. part has a "p" dynamic. The Basso. part has a "p" dynamic. The score is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#).

Нотный пример 4 – Антон Рубинштейн.  
Симфония № 2 «Океан» (1851–1880). Первая часть, такты 1–5

*D'un rythme souple - Très enveloppé de pédales*

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of two staves each. The music is in 6/8 time and D major. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The right hand features a melodic line with a long, flowing slur. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system includes the instruction *en dehors* under the left hand. The third system continues the melodic and rhythmic development. The fourth system concludes the passage with a final cadence in the right hand and a change in the left hand's accompaniment.

Нотный пример 5 – Морис Равель. «Лодка в океане»  
из фортепианного цикла «Отражения» (1905). Такты 1–10

Andante placido cantabile

pp dolcissimo egualmente  
una corda

dolce

7

13

simile

Нотный пример 6 – Ференц Лист. «На Валленштадтском озере».  
Из первой тетради фортепианного цикла «Годы странствий» (1855).  
Такты 1–18

Allegro animato ♩ = 144

Вдруг ви - хорь взвыл над Сви - те - зью бур -

Вдруг ви - хорь взвыл над Сви - те - зью бур -

Fl.  
Ob.  
Cl.

Allegro animato ♩ = 144

- ли - вой, о - зе - ро взду - лось вол -

- ли - вой, о - зе - ро взду - лось вол -

- ли - вой,

Нотный пример 7 – Николай Римский-Корсаков.  
Кантата «Свитезянка» (1897). Раздел «Allegro animato»



Allegretto  $\text{♩} = 60$

стр. *p*

1

С. Хор А. Сво.

1

- бод - ной тол - по - ю, с глу - бо - ко - го дна, мы но - чью всплы.

стр.

- ва - ем, нас гре - ет лу - на. Сво - бод - ной тол - по - ю

© 1999 by M. Goryunov

Нотный пример 9 – Александр Даргомыжский. Опера «Русалка» (1848).  
Третье действие, вторая картина – Хор русалок «Свободной толпою».  
Такты 1–16

Andante molto moto. ♩. = 50.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in B.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Due Violoncelli soli con sordini.

Tutti Violoncelli e Basso.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Нотный пример 10 – Людвиг ван Бетховен.  
«Пасторальная симфония» (1808). Часть II «Сцена у ручья». Такты 1–8

**Am Wasserfall.**  
Sehr lebhaft.

2 gr. Fl.  
2 Hob.  
Engl. H.  
Heckelph.  
Es-Clar.  
2 B-Clar.  
Baßclar. (B)  
3 Fag. I, II, III  
6 Hörner: (F) I, III, (F) II, IV, (C) V, VI  
4 Trpt. (B), (C)  
4 Pos.  
I. Baßtuba.  
I. Pauker.  
Becken. Gr. Trom.  
I. Viol.  
II. Viol. (in 2 Hälften)  
Br. (in 2 Hälften)  
Violonc. (alle)  
C.-B.

(Muta in C-Clarinette)

Becken mit Holzschlägel

*cresc.*, *ff*, *dim.*

Нотный пример 11 – Рихард Штраус. «Альпийская симфония» (1915).  
Эпизод «Водопад» (начало заключительной партии экспозиции)

2 kl. Fl. 11

2 gr. Fl.

2 Hob.

Engl. H.

Heckelph.

Es-Clar.

2 B-Clar.

C-Clar.

I. Fag.

6 Hörner.  
 (F) I. III.  
 (F) II. IV.  
 (C) V. VI.  
 (B) III.  
 (C) IV.

4 Trpt.  
 (B) III.  
 (C) IV.

4 Pos.

I. Pauker.  
 Becken.  
 Triangel.  
 Glockensp.

I. Harfe.  
 II. Harfe.

Celesta.

I. Viol.  
 II. Viol. (in 2 Hälften)  
 Br. (in 3 Hälften)  
 Violonc.

(Muta in Tenortuba I. II.)

(mit springendem Bogen)

(mit springendem Bogen)

(mit springendem Bogen)

Eine Alpensinfonie

Нотный пример 11 – *Продолжение* Рихард Штраус.  
 «Альпийская симфония» (1915). Эпизод «Водопад»

*Allegretto*

*p vivace*

*cresc.*

*poco*

*a poco -*

*con f*

*dim.*

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system (measures 1-4) is marked 'Allegretto' and 'p vivace'. The second system (measures 5-8) includes dynamics 'cresc.', 'poco', and 'a poco'. The third system (measures 9-12) features a 'con f' dynamic. The fourth system (measures 13) is marked 'dim.'. The score includes various musical notations such as slurs, fingering numbers (1-4), and dynamic markings.

Нотный пример 12 – Ференц Лист. «Фонтаны виллы д’Эсте»  
из третьей тетради фортепианного цикла «Годы странствий» (1877).  
Такты 1–13

**Moderato**

Фон - таи люб - жи, фон -

*sempre legato*

нар

- таи жи - вои При - вес я

в дар те - бе две ро -

- вы. Люб - ле не - мол - чный го - вор

\* У А. Пушкина стихотворение называется „Фонтану Бахчисарайскому“.

Нотный пример 13 – Александр Гурилев.  
 Романс «Фонтан любви, фонтан живой» (1849). Такты 1–9

**Andantino tranquillo** *p languido*

CHANT  
 Tes beaux yeux sont las, — pauvre a -  
 Closed at last thine eyes, — my be -

**Andantino tranquillo**  
*pp molto dolce*

PIANO

- man - - - te!      Res - te longtemp sans les rou.vrir, Dans cet.te  
 - lov - - - ed:      Tran - quil and calm thy sleep shall be; E - ven from

*sempre pp*

*molto p*

po - se non - cha - lan - te      Où t'a sur - pri - se le plai - sir.  
 me thou art re - mov - ed,      Thy spi - rit loosed now wanders free.

*più pp*

Нотный пример 14 – Клод Дебюсси. Романс «Фонтан»  
 на слова Ш. Бодлера (1890). Такты 1–11

**Poco mosso**  
*pp*

La ger - - - be  
The glitt' - - - ring

**Poco mosso**  
*ppp legg.*

*pp*

d'eau qui ber - - ce Ses mil - le fleurs, Que la  
sheaf is throw - - ing Its count - less flowers, In the

*pp*

lu - - ne tra - - ver - - se De ses pâ - -  
pale moon - - light glow - - ing: Its sparkl - ing

*p*

- leurs, Tom - be comme une a -  
showers, Like tear - drops swift.ly

*pp*

Нотный пример 15 – Клод Дебюсси. Романс «Фонтан»  
на слова Ш. Бодлера (1890). Такты 21–30

56

vaient au-dessus des ruines; Et devant le fleuve, désertant leurs ei-  
 les; Und es flücht - tet der Mensch aus den Hüt - ten sich  
 - vor; stieg empor ü - ber Trümmer; Et devant le fleuve, désertant leurs ei-  
 les; Und es flücht - tet der Mensch aus den Hüt - ten sich

Нотный пример 16 – Камиль Сен-Санс. Оратория «Потоп» (1874).  
 Вторая часть



The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in a minor key, indicated by two flats in the key signature. The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some slurs. The second and third systems continue this intricate texture. The fourth system features a dynamic marking 'dim.' (diminuendo) and includes a half note in the bass staff. The fifth system is marked '(p cresc.)' (piano crescendo) and shows a steady increase in volume. The sixth system concludes the passage with similar rhythmic patterns. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Нотный пример 17 – *Продолжение* Антонио Вивальди.  
Концерт № 2 «Лето» для скрипки и струнного оркестра  
из цикла «Времена года» (1723). Такты 20–37



Allegro ( $\text{♩}=108$ )

*p*

*pp*

*p*

*pp*

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. The first system shows the initial chords and a piano introduction in the right hand. The second system continues with a rhythmic pattern in the right hand and sustained chords in the left hand. The third system features a piano introduction in the right hand and a melodic line in the left hand. The fourth system continues with a rhythmic pattern in the right hand and sustained chords in the left hand. The fifth system features a piano introduction in the right hand and a melodic line in the left hand.

Нотный пример 19 – Джоаккино Россини. Опера «Вильгельм Телль» (1829). Увертюра. Такты 45–64

**Allegro molto**

**quasi cadenza**

**Presto furioso**

Нотный пример 20 – Ференц Лист. «Гроза».  
 Из первой тетради фортепианного цикла «Годы странствий» (1855).  
 Такты 1–12

Net et vif

The image displays a musical score for the piece "Net et vif" by Claude Debussy. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The music features a steady, rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The second system includes a flat (b) accidentals for the notes G and A in the right hand. The third system includes flat (b) accidentals for the notes G and A in the right hand. The fourth system includes flat (b) accidentals for the notes G and A in the right hand. The fifth system includes a piano (*pp*) dynamic marking and a treble clef staff with a treble clef. The score concludes with a final measure in the fifth system.

Нотный пример 21 – Клод Дебюсси. «Сады под дождем».  
Из фортепианного цикла «Эстампы» (1903). Такты 1–10

(♩ = 144) Très doux

*pp*

2. ed.

8

*pp*

Нотный пример 22 – Морис Равель. «Игра воды» (1901). Такты 1–8

**Presque lent** (♩ = 66)

1<sup>re</sup> ONDE MARTENOT  
Clav. / III  
D<sup>1</sup> D<sup>2</sup> O g<sup>2</sup>

2<sup>e</sup> ONDE MARTENOT  
*p stacc.*  
Clav. / III  
D<sup>1</sup> D<sup>2</sup> O g<sup>2</sup>

3<sup>e</sup> ONDE MARTENOT  
*p stacc.*  
Clav. / III  
D<sup>1</sup> D<sup>2</sup> O g<sup>2</sup>

4<sup>e</sup> ONDE MARTENOT  
*p stacc.*  
Clav. / III  
D<sup>1</sup> D<sup>2</sup> O g<sup>2</sup>

5<sup>e</sup> ONDE MARTENOT  
*p legato*  
g<sup>ua</sup> basso

6<sup>e</sup> ONDE MARTENOT

Clav. / III  
D<sup>2</sup> D<sup>3</sup> O g<sup>2</sup>

**Bien modéré**      **pressez tempo**

1  
*pp legato*      *f*      *ff*      *ppp*

2

3

4

5

6

Нотный пример 23 – Оливье Мессиа́н. «Праздник прекрасных вод»  
для шести волн Мартено (1937). Такты 1–5

58

何 时 已?

60 *f*

只 愿 君 心

63

似 我 心, 定 不 负

66 *ff rit.*

相 思 意.

*ff rit.* *a tempo*

Нотный пример 24 – Цин Чжу. «Я живу у истоков реки Янцзы» (1930).  
Художественная песня для голоса с фортепиано. Такты 58–68 (окончание)

Andante pastorale

*p* *mf* *mf*

*mp* *mf* *mf*

8

*p* *mp*

*poco a poco cresc.*

(8) *f*

Нотный пример 25 – Цзян Вэнье. Соната для фортепиано № 3  
«Пейзаж в районе к югу от реки Янцзы» («Пейзаж Цзяннань»)  
Такты 1–11

а) такты 5–8

5  
我 站 在 高 山 之 巅， 望 黄 河 滚  
5  
*p*

б) такты 18–27

18  
宛 转， 结 成 九 曲 连 环。 从 昆 仑 山  
18

23  
下 奔 向 黄 海 之 边， 把 中 原 大 地 劈 成  
23  
*p*

в) такты 45–50

45  
年 的 古 国 文 化， 从 你 这 儿 发 源， 多 少 英 雄 的  
45  
*mf*

Нотный пример 26 – Синь Синхай. Кантата «Хуанхэ»  
(1939; 2-я ред. 1941). № 2 Ария баритона «Славословие Хуанхэ»  
(фрагменты)



Нотный пример 27 – Инь Ченцзун, Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Ши Шучэн, Шэн Лихун, Сюй Фэйсин. Концерт «Хуанхэ» для фортепиано с оркестром (1969). Третья часть



Нотный пример 28 – Инь Ченцзун, Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Ши Шучэн, Шэн Лихун, Сюй Фэйсин. Концерт «Хуанхэ» для фортепиано с оркестром (1969). Четвертая часть. Вступление

**Largo maestoso** ♩ = 50

*m.s.*  
*f con ped.*  
*mf*  
*m.s.*  
*più f*  
*m.s.*  
*3*  
*mp*  
*dim.*  
*mp*  
*p*  
*grazioso*

Нотный пример 29 – Чу Ванхуа.  
Прелюдия для левой руки «Багровая река» (2002). Такты 1–16

慢 悠远

1979年作曲

Piano

pp pp mf p 3 5

4

涉 江 采 芙

pp pp p pp mp

7

蓉, 兰 泽 多 芳 草; 采

p pp p p mf mp

Нотный пример 30 – Ло Чжунжун. «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» (1979) для голоса и фортепиано. Такты 1–9

Maestoso (♩ = 46)

The musical score is presented in two systems, each with four staves. The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking. The second staff continues the melody. The third and fourth staves are bass clefs, with the third staff showing a complex texture of chords and the fourth staff showing a lower register texture. A *8va* instruction is placed above the first staff, and *8vb* instructions are placed below the third and fourth staves. The second system starts at measure 5, marked with a '3' for a triplet. It features similar textures and dynamics, including a *f >* marking in the third staff. *8vb* instructions are also present at the bottom of this system.

Нотный пример 31 – Ван Лисань. «Шум волн» из фортепианной сюиты «Живопись Хигашияма Кайи» (1979). Такты 1–8

Moderato ♩ = 114

贺绿汀曲

S  
皓 皓 朝 阳 上 柳  
梢， 淡 淡 青 烟 漫 山 腰，  
听 柳 浪 莺 声 报 晓， 美 丽 的 西 子 醒 了  
听 柳 浪 莺 声 报 晓， 美 丽 的 西 子 醒 了

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line (Soprano) and piano accompaniment. The lyrics are in Chinese. The score is divided into four systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The fourth system shows the piano accompaniment.

Нотный пример 32 – Хэ Лутин. «Весеннее озеро Сиху» (1934)  
для смешанного четырехголосного хора с фортепиано. Такты 1–14

Lento 悠扬宽阔、优美明朗

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system introduces a mezzo-piano (*mp*) dynamic and the instruction *dolce espr.* The third system continues with *mp* and *p* dynamics. The fourth system concludes the passage with *p* dynamics. The score is heavily annotated with fingerings (1-5) and slurs to guide the performer.

Нотный пример 33 – Чэнь Пэйсюнь.  
 «Осенняя луна над спокойным озером» (1975) для фортепиано.  
 Такты 1–8

Tempo rubato lirico e grazioso

韓民秀(1977)

The musical score consists of two systems of piano music. The first system (measures 1-8) is marked *mp* and features a melodic line in the right hand with trills and triplets, and a bass line with eighth-note patterns. The second system (measures 9-15) includes dynamic markings like *m.s.*, *m.d.*, *pp*, *rit.*, and *mf*, along with a *tr* (trill) marking. The tempo is *Tempo rubato lirico e grazioso*.

Нотный пример 34 – Хан Минксу. «Озеро Хонг» для фортепиано.  
Такты 1–15

Andante cantabile (♩ = 48 - 58)

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of two staves each. The tempo is marked 'Andante cantabile' with a quarter note equal to 48-58 beats per minute. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, m.d., pp), articulation (espr., sempre legato), and fingerings (1-5). The piece is characterized by flowing, lyrical lines with some technical passages involving triplets and sixteenth-note runs.

Нотный пример 35 – Чу Ванхуа. «Отражение луны в двух родниках» (1975) для фортепиано. Такты 1–15

Moderato delicato

崔世光 曲

The musical score is written for piano in a 12/8 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five systems of two staves each. The first system (measures 1-2) begins with a piano (*pp*) dynamic and a *con ped.* instruction. The second system (measures 3-5) starts with a measure rest for the right hand, followed by a triplet of eighth notes in the right hand and a melodic line in the left hand. The third system (measures 6-8) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The fourth system (measures 9-11) continues the melodic and bass lines. The fifth system (measures 12-14) concludes with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Нотный пример 36 – Цуй Шигуань. «Вода из горных источников» (1980)  
для фортепиано. Такты 1–14

**Andante cantabile**

*dolce espressivo*

1 4 4 5 4

*f*

*dim.* *p*

*mp*

*f*

*dim.*

Нотный пример 37 – Дин Шандэ. «На лодке» из фортепианной сюиты  
«Весеннее путешествие» (1945). Такты 1–18

**Allegretto** (♩=72)

*cantabile*

*mp*

3 4 4

3 2 4 5

3

4 5 3

5

4 3-5 3-4

4-5 4-5 3 5

2

Нотный пример 38 – Чжу Цзяньэр.  
Фортепианная прелюдия «Текущая вода». Такты 1–8

*Научное издание*

**Ван Сян**

**ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗОВ ВОДНОЙ СТИХИИ  
В ЕВРОПЕЙСКОМ И КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ**

В авторской редакции  
Технический редактор Д. А. Исаев  
Дизайн обложки Д. А. Исаев

Подписано в печать 12.06.2024. Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офисная. Цифровая печать.  
Усл. печ. л. 18,95. Уч.-изд. л. 10,47.  
Тираж 50 экз. Заказ 861.

Издатель и полиграфическое исполнение:  
учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.  
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.  
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.